

## RÉSUMÉ DU PROJET

« La haute-taille : recherche ethnographique et anthropologique sur un genre de contre danse/quadrille martiniquais », par David Khatile

Docteur en anthropologie de la danse et de la musique, chargé de cours à l'université des Antilles, chercheur associé au laboratoire universitaire Centre de recherches interdisciplinaires en langues, lettres, arts et sciences Adecam (université des Antilles) et membre du Centre international de recherches interdisciplinaires en ethnomusicologie de la France.

### Introduction générale

La haute-taille est un modèle martiniquais de contredanse/quadrille qui s'est élaboré sur les bases d'une longue expérience locales des contredanses et quadrilles ainsi que des danses de ballet à la Martinique aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Les Martiniquais vont y faire l'acquisition d'une culture chorégraphique associée aux danses à figure pour couples ouverts au point de ne plus avoir eu besoin de la présence de maîtres à danser français pour pratiquer et transmettre les contredanses/quadrilles après l'abolition de l'esclavage. La haute-taille va émerger à la charnière de la période esclavagiste et de l'abolition de l'esclavage vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Les martiniquais, anciens esclavages puis nouveaux libres, vont élaborer par étapes successives un modèle local de contredanse/quadrille qui va devenir la pratique musico-chorégraphique qui va régenter l'ensemble de la vie culturelle des nouvelles entités géoculturelles de la région du centre-sud de la Martinique (Le François, Le Lamentin, Vauclin,...). Sur les bases de l'héritage d'une expérience de la danse spectaculaire et haute de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, moment charnière de mise en relation entre danses de salon et la danse de théâtre, il va s'élaborer *in situ* un modèle créole qui recentre l'intérêt de la danse sur l'exploit, les pas spectaculaires dans un cadre de figures adaptés à la mise en valeur des cavaliers virtuoses. Les locaux vont chemin faisant créer un modèle-type de contredanse/quadrille avec ses cycles de danses à figures à l'intérieur duquel viennent se greffer des éléments de danses pour couples fermés comme la biguine, la valse, la mazurka. Ces nouveaux apports se posent comme des couches archéologiques qui rendent compte d'âges et de réalités formelles de l'histoire de la danse et de la musique à partir desquelles s'élaborent des modèles-type créoles. La haute-taille est encore aujourd'hui une pratique culturelle vivante, un emblème identitaire qui demeure encore soumis au processus de création dynamique (créolisation) à partir duquel ses acteurs reformulent les paramètres du jeu musical et celui de la danse.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Cette recherche sur la haute-taille entend apporter un éclairage sur un certain nombre d'enjeux épistémologiques, sur les conditions d'émergence et les modalités de création dynamique locale de genres musico-chorégraphiques dans les mondes créoles issus de l'expérience esclavagistes et post-esclavagistes du XVI<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui.

Les principaux axes de ce projet de recherche s'articulent autour des problématiques suivantes :

- l'archivage des données sur des supports logistiques qui visent à faciliter leur diffusion et leur circulation. Les données auront en amont fait l'objet d'une étude ethnographique avec ses classifications, ses nomenclatures ainsi qu'une analyse anthropologique ;
- la notation de la danse. L'enjeu consiste à trouver les outils descriptifs, analytiques et méthodologiques appropriés aux réalités formelles et sociales d'un genre musico-chorégraphique avec des danses à figures pour couples ouverts et des danses pour couples fermés. Comment trouver les pertinences de notation et d'analyse entre les méthodes Laban, Guilcher et/ou autres pour mettre en lumière et rendre intelligibles les réalités formelles de la haute-taille ;
- l'articulation danse/musique dans une danse « commandée ». La commande est une des données principales de la haute-taille. Elle ne se résume pas aux seules annonces performatives visant à énoncer des injonctions à la danse et à la musique. Comment se tisse cette intrication musique/danse et comment en rendre compte ? ;
- la transmission de la haute-taille en tant que processus au sein duquel les ressources formels, les esthétiques, les sens sociaux et symboliques sont transmis à travers des outils pédagogiques, des mécanismes et des discours donnés. Comment s'opère la transmission dans son effectuation, que ce soit dans des cadres de transmission fortement institutionnalisés ou dans le tissu associatif ? ;
- l'analyse anthropologique des cadres sociaux de pratique de la haute-taille ainsi que les enjeux identitaires, mémorielles et patrimoniaux qui se fomentent en toile de fond des expériences locales autour de ce genre musico-chorégraphique. Comment la haute-taille est devenue un marqueur identitaire fort au point de se poser aujourd'hui comme un trait définitoire majeur de l'identité martiniquaise ? Comment un genre de danse et de musique de filiation européenne se reformule et se réélabore dans un cadre sociohistorique singulier comme celui des mondes créoles des petites Antilles ? Pourquoi les Martiniquais ont-ils construit un modèle local de contredanse/quadrille sur les bases de la danse haute et spectaculaire de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, alors même qu'ils ont fait l'expérience de toutes les réalités formelles et tous les âges de l'expérience des danses à figures pour couples fermés dont celles où l'on danse bas au point de marcher le quadrille ? Quels enjeux se fomentent en toile de fond de la danse haute et spectaculaire pour des esclaves et descendants d'esclaves dont le corps n'est pas assigné aux mêmes statuts sociaux et symboliques que celui de leurs maîtres ou des colons ? Voilà un certain nombre de questionnements auxquels cette recherche entend apporter des éléments de réponse.

La restitution d'une telle recherche entend s'appuyer sur des modalités mixtes comme l'écrit, l'image et le son. Les sources visuelles et sonores seront consignées dans un document général en complément et aussi avec l'écrit lorsqu'elles apportent un éclairage pertinent sur ce qui est argumenté et démontré. En d'autres termes, le document de recherche se présentera sous la forme d'un texte accompagné d'illustrations sonores et visuelles.

Le volet transmission et apprentissage de la haute-taille invite à trouver les termes d'une démarche didactique et pédagogique qui puisse rendre accessible et intelligible les outils méthodologiques et conceptuels de la danse haute-taille, condition *sine qua non* à la transmission et à la diffusion de la haute-taille. Ce document se destine tout à la fois aux chercheurs qu'aux danseurs.

### **Quel intérêt épistémologique de la recherche ?**

Cette recherche entend questionner les processus de créolisation par le biais desquels émergent des genres musico-chorégraphiques sur le mode du contact culturel. Comment des martiniquais élaborent un modèle musico-chorégraphique de filiation européenne en y ajoutant des apports culturels divers ? Quels sont les niveaux de construction et les mécanismes qui ont contribué à l'émergence d'un genre créole ? Il est bien évident que l'on ne peut pas isoler ces constructions chorégraphiques et musicales de leurs contextes sociaux. C'est d'ailleurs un des intérêts de cette recherche. La haute-taille est une expérience de l'hétérogène créole. Nous essaierons de montrer comment et où les acteurs locaux élaborent un genre musico-chorégraphique de contredanse/quadrille irréductible à tout autre.

### **Chapitre I : Introduction à l'analyse formelle de la haute-taille**

Avant de se pencher sur une description et une analyse succincte des réalités formelles de la haute-taille, il convient de poser en amont quelques repères sociohistoriques sur le genre contredanse/quadrille auquel elle appartient. Ces jalons apportent de précieux éclairages pour la compréhension des phénomènes qui ont donné naissance à de nouveaux modèles de contredanses ou selon les cas à des constructions différenciées.

### I.A : Approche sociohistorique des contredanses et quadrilles

La haute-taille est un modèle de contredanse/quadrille martiniquais qui renvoie plus spécifiquement aux genres des contredanses françaises et quadrille français ancien. Après une courte expérience en France des country-dances anglaises — danses pour couples ouverts disposés en colonne (*longways*) — vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, on assiste à l'avènement d'un modèle français dans les toutes premières décades du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jean-Michel Guilcher défend l'hypothèse d'un acte de naissance de la contredanse française tiré d'un branle à quatre, noté par Feuillet en 1705, dont l'air disait : « ma commère, quand je danse, mon cotillon va-t-il bien ? ». On assiste ensuite à la construction de versions pour huit danseurs dès 1714, puis en 1716 avec le cotillon de Thalie, etc. L'appellation contredanse française va se singulariser aux seules formes en carré, pour quatre ou huit danseurs, et ainsi, se distinguer des country-dances en colonne.

Les contredanses françaises vont très rapidement connaître leur apogée et s'imposer comme la danse du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles vont, avant la Révolution française, triompher au théâtre puis à l'Opéra, et régner sans partage dans les bals, jardins à divertissement, ballets, etc. Elles vont influencer l'ensemble du fonds de danse français et ne plus limiter leurs aires de diffusion et cadres sociaux de pratique aux seuls milieux mondains parisiens pour s'implanter progressivement, mais massivement dans les milieux ruraux provinciaux. La mode des contredanses françaises va très rapidement gagner les colonies esclavagistes des Amériques et de l'Océan indien, de même que celles country-dances anglaises<sup>1</sup>. De nombreuses formes vont s'implanter dans ces colonies, et certaines comme le quadrille des lanciers, la haute-taille vont perdurer aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

D'un point de vue de l'identité formelle des contredanses françaises, on peut raisonnablement dire que jusqu'à la Révolution française, la prééminence est accordée à la figure au détriment du pas. Les ressources en pas sont en nombre limité et d'une grande simplicité. La fonction principale du pas réside davantage dans l'acquittement de trajet, plutôt que dans le rapport à l'exploit. C'est sans doute pour cela que généralement les contredanses françaises, lorsqu'elles s'imposent dans un nouveau milieu, intègrent des ressources appartenant au corpus de pas du milieu en question, comme ce sera le cas avec les pas de biguine dans la haute-taille à partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'organisation structurelle de la contredanse française s'articule autour du composé binaire entrée/refrain. L'historienne de la danse Naïck Raviart précise : « une contredanse est structurée comme une chanson qui alternerait des couplets différents et un refrain constant. Les couplets de la contredanse s'appellent des entrées. Ces entrées, qui occupent la première phrase musicale et sa

---

<sup>1</sup> De nombreux récits de voyageurs de passage, de missionnaires ou encore de maîtres esclavagistes en attestent (Le Révérend Père Labat, Moreau de Saint-Méry, Charles de L'Yver, etc.).

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

répétition...soient seize ou huit mesures selon la structure des mélodies. Ces entrées sont des figures déterminées, les mêmes pour toutes les contredanses. Ces entrées immuables sont au nombre de neuf :

- 1.
2. le grand rond ;
3. la main ;
4. les deux mains ;
5. le moulinet des dames ;
6. le moulinet des hommes ;
7. le rond des dames ;
8. le rond des hommes ;
9. l'allemande ;
10. le grand rond (répétition de la ronde initiale).

Si l'on veut faire durer la contredanse, on les danse toutes les neuf. Si on veut l'écourter on se contente d'en choisir quatre ou cinq. Après chacune de ces entrées revient un refrain, dit aussi figure complète... qui est lui-même constitué de différentes figures élémentaires de base que l'auteur de la contredanse a agencé... c'est cette figure complète qui particularise chaque contredanse. C'est elle qui au même titre que la musique fait de chaque œuvre une pièce originale et donc unique »<sup>2</sup>. Il va de soi qu'une monotonie certaine s'installe légitimement devant le fait d'exécuter la même contredanse à neuf reprises.

Dans le foisonnement de publications de nouvelles contredanses, les compositeurs redoublent d'ingéniosité et d'invention. Jean-Michel Guilcher note d'ailleurs qu'à partir de 1760 environ, les publications de contredanses sont presque systématiquement accompagnées de notations chorégraphiques, en plus des notations musicales. Jusqu'à cette date, les publications étaient dépourvues de notations chorégraphiques<sup>3</sup>.

On distingue également qu'à cette période, les publications comprennent souvent des enchaînements de deux, trois, voire quatre contredanses. De nombreuses constructions chorégraphiques font preuve d'une telle complexité, qu'exécuter un pot-pourri de contredanses du début à la fin, relève parfois de la gageure. Dorénavant, le rigaudonnier annonce les figures de contredanse et « régente tous les distraits »<sup>4</sup>.

Précisons qu'il s'agit là autant de composition de pièces musicales que de figures simples (ou élémentaires), chaînes et autres mouvements de danse ainsi que de l'agencement de ceux-ci en

---

<sup>2</sup> Raviart Naïk, a) « Aux sources du quadrille », p. 14 (article non paru) ; b) colloque du Festival de haute-taille et de quadrilles du monde à La Martinique, 2003.

<sup>3</sup> Guilcher J.-M., 1960, p. 97.

<sup>4</sup> Sébastien Mercier nous dévoile la figure du rigaudonnier à travers une iconographie d'époque dans son célèbre ouvrage paru en 1862, *Paris pendant la Révolution (1789-1798) ou Le Nouveau Paris*, Le Livre club du libraire, 1962.

figures d'ensemble (ou complètes). C'est ainsi qu'on y trouve, agencés d'une manière particulière dans chaque contredanse des grands ronds, des ronds de cavaliers ou de dames, des tours complets et des demi-tours complets des deux mains, des moulinets, des chaînes et demi-chaînes des dames, des chaînes et demi-chaînes anglaises, des courses ou cerceaux, des passes de cavaliers et de dames, des traversées, des queues du chats et demi-queues du chat, des allemandes, etc.<sup>5</sup>.

Un certain équilibre s'établit entre l'intérêt porté à la figure et celui réservé au pas, au sein de la contredanse française quelques années avant la Révolution. L'influence mutuelle de la « contredanse commune » et celle de théâtre a progressivement des répercussions sur certains traits et attributs de ce genre de danse. « La qualité du répertoire, l'élévation du niveau d'exécution, l'affinement du sens critique »<sup>6</sup> constituent des acquis non négligeables.

Guilcher souligne les prémices d'un certain essoufflement de cette prolifique invention insufflée par les compositeurs de contredanses, dans les dernières décades du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces prémices se traduisent également par un esprit beaucoup moins fécond et inventif quant à l'agencement des figures élémentaires à l'intérieur des figures complètes des contredanses. À cela s'ajoute les premiers signes d'une évolution majeure, qui va recentrer progressivement l'intérêt de la danse autour des pas spectaculaires qui requiert une exigence technique accrue. Cette tendance va s'amplifier sous le Directoire et le Consulat, et préfigurer le quadrille français.

On assiste dans le même temps à une certaine sclérose au niveau du corpus de ressources en figure et de leurs agencements. On perçoit les premiers signes d'un certain déséquilibre entre la figure et le pas au sein de la contredanse française à l'orée de la Révolution. Ce que Guilcher nomme « la danse commune »<sup>7</sup> connaît alors les revers de son succès au théâtre et aux ballets. L'interaction entre « la contredanse commune » et celle qui désormais a pris place dans la danse de ballet provoque un goût prononcé pour moult pas en usage dans cette dernière.

C'est ainsi qu'y pullulent les brisés, jetés battus et autres pas qui requièrent une technicité certaine. Le nouvel intérêt accordé au pas au détriment de la figure va s'intensifier. Le pas devient le nouveau point focal de la contredanse française. Cela implique *de facto* une simplification des trajets de la danse. Citons Naïk Raviart à ce sujet : « les trajets de danse s'appauvrissent. Il est en effet avéré que les pas d'une technicité élevée s'accommodent mal de trajets sinueux. Le nouveau recentrage de l'intérêt sur le pas exige désormais de privilégier les trajets simples et rectilignes. Du coup, toute l'expérience ancienne en matière de figure disparaît peu à peu : elle n'a plus son emploi. Quelques évolutions répertoriées, bien connues de tous, suffisent.

La contredanse va désormais se limiter à agencer banalement des ressources devenues des stéréotypes : chaînes anglaises, poussettes, moulins, queue du chat, dos à dos, chaîne des dames,

---

<sup>5</sup> Ces mêmes ressources que l'on retrouve à quelques exceptions près dans la haute-taille.

<sup>6</sup> Guilcher J.-M., 1960, p. 94.

<sup>7</sup> En opposition à la danse spécialisée telle celle de ballet.

chartrons, chassés divers, etc. L'un des stéréotypes, l'avant-deux<sup>8</sup>, annoncé « en avant-deux ! » est promis à un grand avenir... Il s'agit en fait d'un simple avance-recul de deux danseurs en vis-à-vis. Trajet indigent, certes, mais particulièrement propre à mettre en valeur des exécutants virtuoses. Cela vaut fortune faite<sup>9</sup>. Il se profile toutefois le spectre d'une désubstantialisation progressive d'un genre, qui a progressivement simplifié à l'extrême ses déploiements chorégraphiques dans l'espace, pour donner du relief à la danse haute et spectaculaire, et qui, *in fine*, vers 1830, va être marché.

Le quadrille marché va sonner le glas des contredanses et quadrilles français, à l'exception de certaines formes inédites élaborées en milieu rural ou dans les Amériques et l'océan Indien. Des formes nouvelles, dites quadrilles tardifs vont également tenter de renouer, avec plus ou moins de succès, avec cette tradition de figure. C'est le cas du quadrille des lanciers, du polo ou encore du quadrille américain.

### I.B : Description formelle de la haute-taille

Nous ne ferons pas ici une description et une analyse détaillée des ressources formelles de la haute-taille. Celles-ci sont amenées à figurer dans la version détaillée de cette recherche. Nous nous limitons ici à dégager un certain nombre d'éléments qui permettent de cerner les réalités chorégraphiques auxquelles renvoient la haute-taille, les liens avec le genre contredanse/quadrille, afin de nourrir les réflexions qui font suite, notamment celles autour du processus de créolisation culturelle dont résulte la haute-taille. De plus, les description et analyse formelle de cette recherche s'appuieront sur des sources audiovisuelles, dans la version définitive de cette étude.

#### I.B.1 : Les ressources formelles de la haute-taille

Il nous a semblé pertinent d'appréhender séparément le cadre des figures de celui des pas. Dans le premier cas, nous parcourons le cadre des figures, des ressources formelles en tant que telles, en passant par les divers niveaux de structuration au sein desquels elles se trouvent inscrites, de l'enchaînement de figures élémentaires au cycle de danse qui regroupe toutes les figures complètes.

##### I.B.1a : les figures élémentaires

La haute-taille à travers ses ressources formelles et ses enchaînements renvoient davantage à la réalité des contredanses françaises à la charnière des troisième et dernier quarts du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle véhicule des réalités formelles où le pas tient un rôle prépondérant (figure de

---

<sup>8</sup> L'avant-deux est l'un des principaux ressorts de la haute-taille.

<sup>9</sup> Raviart Naïk, « Aux sources du quadrille », article non publié.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

l'avant-deux et du balancé), mais également où les figures avec des mouvements sur les côtés sont aussi significativement présentes (chaîne anglaise, chaîne de côté des cavaliers, l'allemande sur les côtés). Le fait que l'avant-deux — figure qui date de 1871 et qui va s'imposer comme un des emblèmes majeurs des contredanses / quadrilles du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle — soit l'un des pivots essentiels de la haute-taille corrobore notre propos. L'ensemble des ressources formelles en figures élémentaires de haute-taille renvoient au genre contredanse française.

Perriolat	Morne-Pitault, Chopotte, Bonnie
Balancé, Tour complet des deux mains ( <i>wondimen</i> ), Salut et Révérence, Chassé, Avant-deux, Avant-quatre, Traversé des cavaliers, Lalimand, Demi-chaîne des dames, Demi-chaîne anglaise, Grande chaîne de côté ( <i>chenn dikoté mésié</i> ), Demi-queue du chat, Grande et Demi-grande promenade ( <i>aléliwon</i> )	Balancé, Tour complet des deux mains ( <i>wondimen</i> ), Salut et Révérence, Chassé, Avant-deux, Avant-quatre, Demi-chaîne des dames, Demi-chaîne anglaise, Demi-queue du chat, Grande, Demi-grande et Quart de promenade ( <i>aléliwon</i> )

On y trouve donc le balancé ; le tour complet des deux mains annoncé *wondimen* ; des révérences et saluts annoncés ; l'avant-deux ; la traversée des cavaliers ; des chassés ; l'avant-quatre ; la demi-chaîne anglaise ; une grande chaîne mêlant action de côté et action en vis-à-vis qui est répertoriée au Morne-Pitault et à Chopotte sous l'appellation : *lachenn-anglez* également<sup>10</sup> ; la demi-chaîne des dames ; la grande chaîne de côté à *perriolat* annoncée *chenn di koté* ou *chenn di koté mésié*<sup>11</sup> ; la demi-queue du chat que l'on nomme *in situ* trait de chat ou « promenade sur les rangs » ; la grande ou demi-grande promenade annoncée *aléliwon* ou *tounen lé yuit* et enfin ; lalimand dont l'amorce de l'évolution est selon Naïk Raviart sans doute un avatar de l'allemande aux deux coins auquel il faut rajouter un avant quatre des danseurs qui ont effectué la rotation avec l'allemande initiale aux deux coins.

### I.B.1b : Les figures complètes de haute-taille

Les figures complètes ou figures d'ensemble représentent des entités chorégraphiques à part entière qui s'articulent autour d'une architecture d'ensemble avec un ordonnancement cohérent et équilibré des diverses ressources formelles qui la composent. La figure tient son unité chorégraphique des principes et logiques de structuration de ses éléments formels. L'enchaînement-convenu ou enchaînement-type lui confère son identité formelle et nominative. On sait que la figure complète

<sup>10</sup> Si l'action en vis-à-vis s'assimile de façon précise à la chaîne anglaise telle qu'elle s'exécute dans la contredanse française, l'action sur les côtés des deux cavaliers en vis-à-vis, à l'amorce de la figure n'appartient pas à la chaîne anglaise.

<sup>11</sup> Il s'agit d'une grande chaîne mixte où sont actifs les quatre couples de danseurs, même si parfois ce mouvement est annoncé par le commandeur *chenn di koté mésié*, parce que les cavaliers amorcent la chaîne par un mouvement vers leurs dames de côté respectives.



# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

nommée contredanse n° 3 comprend un enchaînement-convenu avec l'allemande et l'avant-quatre à perriolat.

Les enchaînements-convenus de la haute-taille mettent en action deux, quatre ou huit danseurs. L'enchaînement-convenu est généralement répété autant de fois qu'il le faut pour que chaque protagoniste de la danse l'ait exécuté une fois dans son entièreté (principe de la contrepartie).

Penchons nous un instant sur la figure complète de la contredanse n° 2 du répertoire perriolat qui s'articule autour de l'enchaînement-convenu :

Avant-deux	Balancé + Tour complet des deux mains	Chassé / Avant-quatre	Tour complet des deux mains (2 x)	Traversé des cavaliers	Chassé / Avant-quatre	Tour complet des deux mains (2 x)	Demi-chaîne des dames	Demi-queue du chat
------------	---------------------------------------	-----------------------	-----------------------------------	------------------------	-----------------------	-----------------------------------	-----------------------	--------------------

L'enchaînement convenu est exécuté tel quel quatre fois consécutives (contrepartie) avec des danseurs actifs différents. La figure est introduite par la suite convenue : {balancé/tour complet des deux mains/salut et révérence} et achevée par un salut et révérence finals. On voit que la figure complète commence et s'achève par des mouvements où les quatre couples sont actifs. L'entrée et le final solennisent la cohésion du groupe dans son entièreté, alors que l'enchaînement-convenu détache certains danseurs. Il met en action des danseurs ou couples en vis-à-vis (mouvement à deux ou quatre actifs). Les trajets des chaînes sont rectilignes : passe des cavaliers (chaîne des cavaliers), chaînes des dames et queue du chat. L'avant-deux qui n'est pas une chaîne, est aussi un mouvement rectiligne d'avance-recul d'un cavalier et de sa dame en vis-à-vis.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Figure complète contredanse 2 perriolat

Entrée	CD1 + CD2 + CD3 + CD4 <sup>12</sup>	Salut et Révérence	8 <sup>13</sup>
Enchaînement convenu			
Séq. 1	C1-D2	Avant-deux	2
Séq. 2	CD1 + CD2	Balancé / Tour complet des deux mains	4
Séq. 3	CD1 + CD2	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 4	C1-C2	Traversé des cavaliers	2
Séq. 5	C1-D2 + C2- D1	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 6	(D1 + D2)	Demi-chaîne des dames <sup>14</sup>	(2/4)
Séq. 7	CD1 + CD2	Demi-queue du chat / Salut et Révérence	4
Contrepartie (1 <sup>re</sup> x)			
Séq. 1	C2-D1	Avant-deux	2
Séq. 2	CD1 + CD2	Balancé / Tour complet des deux mains	4
Séq. 3	CD1 + CD2	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 4	C1-C2	Traversé des cavaliers	2
Séq. 5	C1-D2 + C2- D1	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 6	(D1 + D2)	Demi-chaîne des dames	(2/4)
Séq. 7	CD1 + CD2	Demi-queue du chat / Salut et Révérence	4
Contrepartie (2 <sup>e</sup> x)			
Séq. 1	C3-D4	Avant-deux	2
Séq. 2	CD3 + CD4	Balancé / Tour complet des deux mains	4
Séq. 3	CD3 + CD4	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 4	C3 + C4	Traversé des cavaliers	2
Séq. 5	C3-D4 + C4- D3	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 6	(D3 + D4)	Demi-chaîne des dames	(2/4)
Séq. 7	CD3 + CD4	Demi-queue du chat / Salut et Révérence	4

<sup>12</sup> C= cavalier, D= dame, C1= cavalier 1

<sup>13</sup> Nombre de danseurs actifs.

<sup>14</sup> La demi-chaîne des dames met principalement en exergue deux danseuses qui traversent la danse et échangent par conséquent leurs places de départ respectives. Toutefois, on ne peut occulter le mouvement, certes mineur, de leurs deux partenaires qui, par le truchement d'un léger chassé à droite suivi d'un menu avance-recul réceptionnent courtoisement et galamment leurs nouvelles compagnes. En résumé, quoique le tripot de l'histoire concerne plus directement les deux dames (action à deux), leurs partenaires respectifs participent également à la figure, même s'il s'agit d'une action mineure. La demi-chaîne des dames peut donc être appréhendée comme une chaîne dont le mouvement principal est opérée par deux dames en vis-à-vis qui traversent l'espace danse et qui se saluent par un touché au milieu du carré imaginaire, auquel s'adosse un mouvement de chassé sur les côtés des cavaliers respectifs de ces dames qui donnent place à l'arrivée de la dame en vis-à-vis.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Contrepartie (3 <sup>e</sup> x)			
Séq. 1	C4-D3	Avant-deux	2
Séq. 2	CD3 + CD4	Balancé / Tour complet des deux mains	4
Séq. 3	CD3 + CD4	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 4	C3 + C4	Traversé des cavaliers	2
Séq. 5	C3-D4 + C4-D3	Chassé / Avant-quatre / Tour complet des deux mains (2 x)	4
Séq. 6	(D3 + D4)	Demi-chaîne des dames	(2/4)
Séq. 7	CD3 + CD4	Demi-queue du chat	4
Final			
	CD1 + CD2 + CD3 + CD4	Salut et Révérence finals	8

I.B.1c : les enchaînements convenus ou enchaînements-types

I.B.1c.1 : les enchaînements-convenus du répertoire perriolat

Les trois premières contredanses du répertoire perriolat sont introduites par la suite convenue {balancé / tour complet des deux mains / salut et révérence} et s'achèvent par un salut et une révérence finals.

La contredanse n° 1 s'élabore à partir de l'enchaînement-convenu suivant :

Avant-deux	Balancé	Tour complet des deux mains	Demi-chaîne anglaise / Demi-chaîne des dames (2 x)	Salut et Révérence
------------	---------	-----------------------------	--	--------------------

La contredanse n° 2 s'articule autour de l'enchaînement-convenu suivant :

Avant-deux	Balancé + Tour complet des deux mains	Chassé / Avant-quatre	Tour complet des deux mains (2 x)	Traversé des cavaliers	Chassé / Avant-quatre	Tour complet des deux mains (2 x)	Demi-chaîne des dames	Demi-queue du chat
------------	---------------------------------------	-----------------------	-----------------------------------	------------------------	-----------------------	-----------------------------------	-----------------------	--------------------

La contredanse n° 3 s'articule autour de de l'enchaînement-convenu suivant :

Avant-deux	{Balancé / Tour complet des deux mains} (2 x)	Grande chaîne de côté	Balancé / Tour complet des deux mains / Salut
------------	---	-----------------------	---

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

### La figure de l'Été

La figure d'ensemble de *l'été* s'articule autour de l'enchaînement convenu suivant<sup>15</sup> :

Avant-deux	Balancé	{L'allemande aux deux coins + avant quatre (Lalimand) + Tour complet des deux mains} (2 x)
------------	---------	--

L'enchaînement convenu est répété deux fois consécutivement (contrepartie). En lieu et place de la troisième contrepartie, après le quatrième avant-deux ponctué par un balancé, on retrouve un enchaînement final agencé de la façon suivante :

Avant-deux	Balancé	Demi-grande promenade	Demi-chaîne anglaise	Salut final
------------	---------	-----------------------	----------------------	-------------

### La figure de l'aimable

La figure de *l'aimable* est une suite d'avant-deux, ponctué à chaque reprise de salut et révérence. Après que l'ensemble des danseurs en vis-à-vis de sexe opposé, ait exécuté leur avant-deux du cavalier 1 et la dame 2 eu cavalier 4 et la dame 3, le commandeur ordonne la répétition complète de la suite d'avant-deux, soit dans un ordre chronologique similaire, soit dans un ordre inverse.

### Le répertoire Morne-Pitault, Chopotte, Bonnie

Le 1<sup>er</sup> En-avant avec chaînes est construit autour de l'enchaînement-convenu :

Avant-deux	Tour complet des deux mains / Avant-quatre (2 x) / Tour complet des deux mains	Demi- chaîne des dames	Tour complet des deux mains / Demi- queue du chat	Tour complet des deux mains / Demi- chaîne anglaise	Demi- chaîne des dames	Tour complet des deux mains / Salut et Révérence
------------	--	------------------------	---	---	------------------------	--

<sup>15</sup> Comme indiqué dans la note de bas de page précédente, un salut et révérence peut venir conclure l'enchaînement-type.

### Le 2<sup>e</sup> En-avant sans chaîne

La deuxième figure d'ensemble du cycle de haute-taille des groupes concernés, se nomme « deuxième en-avant sans chaîne ». La figure d'ensemble est introduite par la suite convenue : [Balancé / Tour complet des deux mains / Salut et révérence]. Elle s'échafaude autour de l'enchaînement-convenu suivant :

Avant-deux	Balancé / Tour complet des deux mains / Salut et Révérence
------------	--

Il s'agit donc d'une suite d'avant-deux ponctuée à chaque fois de la suite convenue : {balancé / Tour complet des deux mains / Salut et révérences}. La figure d'ensemble s'achève non pas par une troisième contrepartie mais par l'enchaînement final suivant :

Demi-grande promenade / Tour complet des deux mains	Demi-chaîne anglaise	Tour complet des deux mains	Demi-chaîne anglaise	Tour complet des deux mains / Salut et Révérence finals
---	----------------------	-----------------------------	----------------------	---

Soulignons que l'on retrouve une logique combinatoire similaire dans la figure de l'Été au sein du répertoire de perriolat. Mentionnons enfin qu'il existe une antinomie entre l'intitulé de la figure d'ensemble qui précise explicitement l'absence de chaîne et son contenu réel, puisque dans le final il y a plusieurs chaînes. S'agit-il d'un rajout tardif n'appartenant pas au modèle référent initial ? Dans le cas contraire, elle ferait partie, dès le départ, du modèle référent de la figure d'ensemble. Serait-elle alors considérée uniquement comme un enchaînement final venant conclure celle-ci ? Cela validerait alors l'idée selon laquelle c'est l'enchaînement-type ou convenu qui confère à la figure d'ensemble ses identités formelle et nominative.

### La figure de l'Été

La figure de l'Été s'articule autour de l'enchaînement convenu suivant :

Avant-deux	Balancé / Tour complet des deux mains / Salut et Révérence
------------	--

La figure complète est introduite par la suite convenue : {balancé / tour complet des deux mains / salut et révérence}. Elle s'achève par une suite convenue que nous consignons ici au titre de rajout ou enchaînement final.

Rajout : enchaînement final de l'Été version A :

Demi-grande promenade	Tour complet des deux mains	Demi-chaîne anglaise	Tour complet des deux mains / salut et révérence finals
-----------------------	-----------------------------	----------------------	---

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Rajout : enchaînement final de l'Été version B :

Demi-grande promenade	Tour complet des deux mains / salut et révérence finals
-----------------------	---

### À propos de la variation dans les enchaînements convenus des figures complètes

Il existe dans chaque répertoire des variations autour des enchaînements-convenus des figures complètes de haute-taille. Ainsi à Perriolat, on retrouve deux ou trois versions d'enchaînements convenus de la figure de l'Été que les acteurs de la danse et de la musique exécutent à leur guise.

C'est également le cas dans l'autre répertoire, au Morne-Pitault, à Chopotte ou Bonnie avec les En-avant. Il existe par exemple une version d'enchaînement-convenu nommé contredanse qui a été remise au goût du jour par le groupe Tradision péyi nou depuis quelques années et qui ne figuraient plus au répertoire depuis le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

#### I.B.1d : le cycle de haute-taille

Le cycle de haute-taille est une suite de figures complètes qui s'enchaînent dans un ordre donné et qui englobe l'ensemble du répertoire de danse et de musique.

Le cycle de haute-taille, nommé vernaculairement *séri*, dans les deux répertoires présents à la Martinique comprend, en amont et en aval, des danses pour couples fermés postérieures au genre contredanse/quadrille. Ces danses dites de taille-basse se posent comme des couches archéologiques qui donnent à voir, d'une part l'histoire de la danse et de la musique, et d'autre part les logiques de construction employées par les acteurs de la haute-taille. Ces danses de taille-basse relèvent de constructions locales comme la biguine ou de créolisation de formes venant d'Europe comme la valse créole, la mazurka créole ou encore une forme créole de la polka<sup>16</sup>.

#### Cycle de haute-taille de perriolat

Danse de taille-basse au choix	Contredanse n° 1	Contredanse n° 2	Contredanse n° 3	L'Été	L'aimable	Danse de taille-basse au choix
--------------------------------	------------------	------------------	------------------	-------	-----------	--------------------------------

#### Cycle de haute-taille du Morne-Pitault, Chopotte, etc.

Danse de taille-basse au choix	1 <sup>er</sup> En avant avec chaîne	2 <sup>e</sup> En avant sans chaîne	L'Été	Danse de taille-basse au choix
--------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------	-------	--------------------------------

<sup>16</sup> On peut observer pareil phénomène dans le cycle de quadrille aux commandements de Guadeloupe et de Marie-Galante.

### Le cadre des pas de haute-taille

À propos du corpus de pas usités dans la haute-taille, il n'existe pas une nomenclature aussi et précise que celle en usage dans le quadrille français ancien aux confins des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. C'est ainsi que de nombreux pas appartenant au corpus de la haute-taille, n'y sont pas répertoriés sous des appellations rigoureuses et formelles, ou parfois sous des noms génériques qui recouvrent des déclinaisons de pas. Le corpus de pas de haute-taille comprend deux réalités distinctes. D'une part, il y a les pas de danse haute et d'autre part ceux de la danse basse, dite *tay-bas* ou *bidjin*.

- *Danse basse versus danse haute, danse féminine et danse masculine*

La danse haute est exclusivement masculine, alors que la danse basse concerne à la fois les femmes que les hommes. Cette logique de répartition entre genre sexué et cadre de pas de la danse n'est pas propre aux seuls contredanses et quadrilles, ni au XVII<sup>e</sup> siècle, et encore moins à l'Europe. Pour autant, le cadre de pas de la danse basse ne peut pas être appréhendé de manière uniforme et avec les mêmes critères de catégorisation et d'analyse selon les figures, comme nous l'évoquons plus loin pour la danse féminine dans la figure de l'avant-deux.

Les réalités chorégraphiques des pas de danse haute s'alignent sur celles en vigueur dans les contredanses/quadrilles de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir des pas de grande exigence technique qui empruntent à la danse de théâtre, au ballet des cabrioles et autres sauts avec battements de la jambe libre. C'est ainsi qu'on y retrouve toute une déclinaison de pas et de sauts comme les cabrioles, les mouchetés.

La tradition de pas de composition est très présente dans la haute-taille. Elle permet à un cavalier de construire ses propres enchaînements de pas et de leur donner un caractère personnel. La pratique des « signatures » chorégraphiques représente une des modalités de l'individuation dans la haute-taille. Dans le langage vernaculaire, on emploie ce terme pour signifier deux réalités formelles. La première renvoie en général au fait de procéder avec la jambe libre à des marquages dans l'espace pendant l'élévation des sauts et/ou à des marquages au sol, à la retombée des sauts. Ces marquages sont assimilés à des signatures manuscrites, à une forme d'écriture singulière du cavalier. La métaphore est d'autant plus pertinente, que de nombreux danseurs illustres signaient de leurs patronymes leurs sauts à l'aide de craie placée entre le gros orteil et le second doigt de leur pied. La seconde réalité formelle de la signature se trouve dans le marquage du *in-des-twas* qui représente le vortex de la danse masculine haute. Le *in-des-twas* se déroule au cours du double avant-deux de la figure de l'*été*, point culminant du dénouement des joutes entre danseurs virtuoses. Le cavalier, à l'amorce de son dernier mouvement de recul vient ponctuer son enchaînement au centre du carré de danse, dans une connivence parfaite avec les commandements et le tambour sur cadre.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Le cas du moucheté, au même titre que celui des sauts que jadis « les anciens » répertoriaient sous le nom de *kabriyo*<sup>17</sup> ouvrent une discussion autour de l'évolution du corpus de pas, et de manière plus générale, autour des ressources formelles de la haute-taille à travers son évolution. La haute-taille se danse de plus en plus bas depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il est bien évident que ces pas spectaculaires auxquels nous faisons référence ne correspondent presque plus à la haute-taille telle quelle est aujourd'hui pratiquée. Ils reflètent aujourd'hui une réalité formelle quasi révolue.

Le corpus des pas de danse basse regroupe des menus piétinements souples, par le biais desquels les couples ou des danseurs actifs s'acquittent des trajets lors des promenades ou lors des chaînes. La danse féminine de l'avant-deux méritent toutefois qu'on lui accorde une attention particulière ainsi qu'une analyse qui ne se confinent pas dans le seul registre de pas de déplacements servant à accomplir un simple trajet d'une place initiale à une place d'arrivée. La danse féminine, qui est exclusivement basse, prend dans l'avant-deux tout particulièrement, une envergure et un statut différents que ceux qui lui sont généralement assigné dans les autres figures de la haute-taille. Les modalités du jeu chorégraphique et la nature de la relation qui se met en exergue entre un cavalier qui monnaie et construit sa danse autour d'enchaînements de pas hauts, et, sa dame en vis-à-vis qui est amenée à construire elle aussi une évolution qui articule plusieurs niveaux d'élaboration sous-tendent une complexité certaine.

La danse féminine de l'avant-deux relève elle aussi — certes dans des proportions moindres — de la signature performancielle, tant il est question de construire un déploiement chorégraphique différencié sur des critères qui ne se limitent pas aux seuls registres de la posture corporelle ou encore de l'expressivité. Dans un jeu de miroir, la dame doit à la fois être capable de donner la répartition à son cavalier, dont elle ne connaît pas à l'avance la teneur des enchaînements de pas ; mais également construire son déploiement à partir de certains choix personnels (tours sur soi, appuis, rapport temps musical/temps de danse/déploiement de la figure et des trajets dans l'espace, relance corporelle, relance musicale, etc.). L'apport personnel prend ainsi une place suffisamment significative dans la danse féminine de l'avant-deux pour qu'on ne confine pas celle-ci à une simple réplique de la danse masculine ou encore à une simple avance-recul.

---

<sup>17</sup> Littéralement : cabrioles. Ce terme est généralement employé au pluriel. Les danseurs rompus à cet exercice, étaient généralement nommés dans le milieu de la haute-taille, *kabriyolè* (cabrioleur). Cette information nous fut délivrée par feu Lucien Rosamond. Ce dernier, né en 1900, évoquait précisément à cet égard son grand-père, danseur émérite, reconnu pour ses grandes aptitudes et son aisance pour les cabrioles.



### Chapitre II : Transmission, patrimonialisation, identités et mémoires

La haute-taille est une pratique musico-chorégraphique martiniquaise héritée de l'expérience des contredanses/quadrilles venant d'Europe aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles dans la société coloniale esclavagiste martiniquaise. Elle va devenir après l'abolition de l'esclavage en 1848, une pratique structurante des nouvelles organisations sociétales que les noirs, nouveaux libres, mettent en place dans le milieu rural dans la région du centre-sud de la Martinique. La haute-taille se pose comme un marqueur identitaire fort de cette région, jusqu'au déclin de la société traditionnelle à la fin du troisième quart du XX<sup>e</sup> siècle. C'est au moment où les principaux indicateurs de la vitalité de la haute-taille laissent à pronostiquer un déclin inexorable, que cette pratique va se retrouver inscrite dans de nouvelles dynamiques de valorisation patrimoniale, de revitalisation mémorielle et de construction identitaire. C'est alors que la transmission de ce patrimoine va s'opérer dans des cadres sociaux nouveaux, véhiculant des enjeux politiques et symboliques ancrés dans la contemporanéité martiniquaise en même temps qu'elle va donner à lire ses propres choix et expérimentations formelles et esthétiques.

Mon propos sur la transmission vise — après une présentation succincte qui pose le cadre et le contexte socioculturel à l'intérieur duquel s'opère cette patrimonialisation — à apporter des éclairages sur les questionnements suivants :

- quels dispositifs sont mis en place pour la transmission depuis l'effondrement des structures sociales traditionnelles à l'intérieur desquelles se pratiquaient la haute-taille ? Qui sont les artisans et acteurs de la transmission, en quoi et comment participent-ils à la chaîne de transmission de ce patrimoine musico-chorégraphique ? Quelles mises en discours accompagnent ces processus ?
- quelles réponses à la mondialisation, quelles postures sont revendiquées face aux politiques de développement culturel territorial mises en place par les institutions ? Comment la haute-taille s'inscrit-elle dans les champs patrimoniaux, mémoriels et identitaires institutionnels ?
- comment s'opère d'un point de vue formel la transmission patrimoniale dans son effectuation ? Quels choix et quelles modalités d'apprentissage les acteurs de la tradition et les chercheurs apportent à un processus qui est soumis en partie au régime de l'expérimentation et à l'incertitude dans/de sa mise en œuvre ? À quelles difficultés sont confrontés les acteurs et quelles sont les réponses qui y sont apportées ?

#### II.A La transmission de la haute-taille des socialités post-esclavagistes à aujourd'hui

Les nouveaux cadres sociaux de pratique de nombreuses traditions — anciennement ancrées dans des organisations sociétales au sein desquelles l'apprentissage des patrimoines culturels vivants

s'opérait dans le flux ordinaire de la vie sociale — déplacent de plus en plus les apprentissages vers des structures de plus en plus institutionnalisées.

On assiste depuis plusieurs décades à une patrimonialisation de la transmission des pratiques musicales, chorégraphiques, langagières de la tradition. La haute-taille n'échappe pas à ce phénomène. Cela n'exclut pas pour autant le maintien, ça et là, de quelques logiques de transmission des savoirs sur les bases d'anciennes modalités comme celles où un dépositaire de la tradition noue une relation de maître à élève avec un de ses apprenants.

Lorsque l'on appréhende les faits de transmission de la haute-taille, trois périodes charnières se dégagent, eu égard aux modalités et aux cadres sociaux d'apprentissage.

1. La première renvoie à la période qui fait suite à l'abolition de l'esclavage et s'étend à l'effondrement de la société traditionnelle au sein de laquelle la haute-taille participait à la structuration de l'organisation de socialités rurales articulées autour de la paysannerie (agriculture, petit élevage et pluriactivité de fortune).

L'apprentissage de la haute-taille s'y fait par « imprégnation »<sup>18</sup> intensive sur un temps long. Il opère aussi bien lors des occasions de pratique comme les nombreux bals donnés dans le quartier et hors du quartier ; que lors des répétitions.

La relation maître / élève est opérante à plusieurs niveaux et selon des modalités qui sont différentes selon qu'un apprenant fasse déjà preuve d'aptitudes réelles à la pratique musicale et/ou chorégraphique, ou encore que la transmission familiale soit prégnante. Dans les deux cas de figure, un maître prend en charge un apprenant à qui il va transmettre une partie de son savoir.

Il faut dire que dans la société traditionnelle martiniquaise, la prégnance de la transmission familiale, avec ou sans sauts de génération, représente une modalité très répandue de transmission des savoirs dans les pratiques vivantes.

Nous avons souligné que les nouvelles installations humaines qui font suite à l'abolition de l'esclavage après 1848 vont consacrer le principe des familles souches, qui occupent une enclave rurale. Ces familles souches, par le jeu des alliances et de la transmission des terres à l'intérieur du réseau de famille, vont développer dans le monde rural de véritables réseaux de famille, jusqu'à en devenir des marqueurs de l'identité sociale et historique de ladite enclave rurale. Cela va contribuer à l'émergence d'esthétique de famille dans les pratiques culturelles dont la danse, la musique et le conte.

Lorsqu'on évoque la transmission, il est question d'une part d'acquérir des outils, des connaissances et des compétences techniques nécessaires au jeu musical ou chorégraphique mais aussi de jouer, de

---

<sup>18</sup> L'usage des guillemets entend pondérer le postulat de la transmission par imprégnation dans les milieux dits traditionnels. Si ce phénomène existe, il ne va pas de soi et ne doit pas être banalisé au point de laisser croire que dans toutes les sociétés dites traditionnelles, la transmission des savoirs relève d'une logique systématique qui s'essentialise dans le principe de la transmission longue, intensive par imprégnation naturelle dans le milieu. Il est grand temps de rompre avec ces prismes de l'anthropologie culturelle.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

devenir un acteur de la pratique. C'est ainsi que le milieu permet chemin faisant aux apprenants de s'intégrer progressivement au corps de pratiquants. Il y a bien entendu un certain nombre de règles et de ritualités d'usage mis en exergue par la « communauté de pratique ». C'est ainsi que les musiciens confirmés choisissaient ceux qui allaient les remplacer, le temps d'un intermède, dans un bal. Un musicien joue rarement durant l'intégralité d'un bal. L'intermède est un moment de passage, il y a moins d'enjeu en matière de performance musicale et chorégraphique. Danseurs et musiciens trouvent là, l'occasion de parfaire leurs compétences C'est un tremplin pour les apprenants qui possèdent déjà quelques rudiments.

Les occasions de répétitions représentent également des moments de pratique pour les apprenants musiciens et danseurs. Parallèlement à ces répétitions formelles, il existe d'autres occasions moins formelles où apprenants et dépositaires de la tradition se rencontrent autour de moments où la performance informelle trouve une place plus ou moins importante.

2. Depuis les mutations sociales et économiques qui vont conduire, vers le début des années 1970, à l'avènement de ce que l'on nomme la modernité, le tissu associatif est devenu le principal cadre d'apprentissage de la haute-taille à la Martinique. Une rupture s'opère donc ; entre une pratique qui s'inscrivait anciennement dans une dynamique de performance à l'échelle de la « communauté paysanne » diront certains — même si tous les membres du milieu n'avaient pas le même niveau de pratique et les mêmes modalités d'investissement dans la danse et/ou la musique de haute-taille — et une pratique qui va devenir progressivement une affaire de spécialistes.

Il n'y a plus de pratique collective à l'échelle des enclaves rurales (quartiers ruraux) comme c'était jadis le cas. Les bals de haute-taille de quartier qui avaient lieu à chaque fin de semaine n'ont progressivement plus cours. Un corps de spécialistes vient progressivement représenter le quartier, prenant par la même le nom de groupe du quartier. La forme associative loi 1901 va structurer l'identité juridique du groupe. C'est au sein de ces groupes de quartiers que dorénavant se transmet la haute-taille. Ils vont dorénavant représenter leurs quartiers respectifs lors d'événements comme les concours de haute-taille organisés par la ville lors des fêtes patronales. Si ces concours vont avoir au cours des années 1970 un effet qualitatif sur la performance, ils vont contribuer en partie à déplacer les centres d'intérêt de la danse et de la musique autour de paramètres comme le costume, la tenue et la représentation scénique au détriment d'un certain rapport à l'exploit qui insufflait une fervente et permanente émulation entre les protagonistes de la danse et de la musique même lorsqu'ils étaient issus d'un même quartier ou encore d'une même famille. En somme, les enjeux de la joute s'opèrent moins entre danseurs virtuoses qu'entre groupes de quartier. De plus, cette nouvelle réalité performancielle ne permet plus aux danseurs virtuoses de se mesurer entre

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

eux à l'intérieur d'un même moment de danse, puisqu'elle met en concurrence les groupes, les uns après les autres.

Un certain nombre de facteurs liés aux mutations sociales de la modernité martiniquaise vont contribuer au recul de la haute-taille au sein même de ces derniers bastions du centre-sud de la Martinique. Parmi eux, retenons tout particulièrement le développement du secteur tertiaire et l'effondrement de l'économie sucrière qui vont conduire à une polarisation de l'activité économique autour de deux communes (Le Lamentin et Fort-de-France), l'avènement de l'électricité et la vulgarisation des appareils de diffusion de musique reproduite mécaniquement et enfin les flux migratoires des populations actives vers les deux pôles urbains cités ci-dessus et vers la France (dispositif du Bumidom). La conjonction de ces phénomènes va favoriser un net recul de la tradition dans la vie sociale (dont la haute-taille) ainsi qu'une discontinuité des chaînes de transmission des savoirs musicaux, chorégraphiques, contés, etc.

La haute-taille et de manière générale les traditions ne vont plus structurer aussi fortement la vie sociale. Alors qu'elles étaient présentes à chaque rite de passage (mariage, baptême, réussite à un examen, promotion sociale, mort, naissance) ; ou à chaque moment structurant de la division du temps social (temps récréatif versus temps de travail), le rôles et les fonctions sociales des traditions diminuent très significativement.

Voilà qui va affecter la fréquence des occasions de pratique, le prestige social et symbolique de la haute-taille et par voie de conséquence celui des danseurs et/ou musiciens virtuoses. La fréquence des répétitions chute également. Lorsque tous ces espaces d'apprentissage se raréfient, la qualité de la danse et de la musique s'en ressent très fortement, tant d'un point de vue qualitatif que quantitatif, car les ressources formelles s'appauvrissent, faute d'être mises à jour et renouveler.

Faut-il rappeler que parmi les facteurs qui permettent à une pratique musico-chorégraphique de se renouveler et d'élever son niveau performanciel, le jeu en tant que modalité de mise en jeu des potentialités des acteurs et des ressources formelles de la danse et de la musique se pose comme une des principales chevilles ouvrières ? Il n'est pas question ici du jeu dans son appréhension mécanique, mais plutôt du jeu comme enjeu du jeu musical et chorégraphique. Le jeu comme vecteur d'expérimentation, comme vecteur de dépassement de soi se mesure lui aussi à l'aune du prestige social et symbolique de ladite pratique ainsi qu'à la place occupée par celle-ci dans le champ social. Ce que l'on observe à la Martinique pour la haute-taille n'est pas un phénomène isolé. De nombreuses pratiques chorégraphiques articulées autour du rapport à l'exploit, de la culture des pas de composition, de la danse haute et spectaculaire voient leurs sources se tarir et s'appauvrir significativement, une fois qu'elles n'occupent plus une place significative dans la vie sociale de ceux qui la pratiquent. Sans tomber dans une logique déterministe, il existe un rapport de causalité entre la qualité de la danse et la place assignée à celle-ci dans le champ social.

3. La dernière période renvoie aux socialités d'aujourd'hui, celles du « post-modernisme » du début du XXI<sup>e</sup> siècle. L'institutionnalisation de la transmission cristallise encore davantage une grande partie des occasions d'apprentissage de la haute-taille. Elle pose depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle un écueil majeur, qui est celui de répondre à une démocratisation croissante de la pratique, à travers un mouvement de revivalisme articulé autour d'un festival international de haute-taille et des quadrilles du monde, de bals publics et d'un tissu associatif qui témoigne un intérêt de plus en plus marqué pour la haute-taille.

Si la démocratisation de la pratique à travers les bals publics ouverts à tous permet une plus grande accessibilité, il convient de créer les conditions d'efficacité d'une structuration de la transmission, afin d'encadrer ces nouveaux flux de pratiquants qui, au départ, ne disposent pas, pour la plupart, de culture chorégraphique et musicale nécessaire pour pratiquer la haute-taille à un niveau correct. De plus, face à cet afflux, de nouvelles associations souhaitent proposer la haute-taille comme activité, alors même que ceux qui envisagent de transmettre la danse et la musique, ne possèdent même pas les rudiments nécessaires à une pratique convenable de cette tradition musico-chorégraphique.

Les processus de transmission posent généralement problème, dès que le corps de spécialistes qui assure l'apprentissage des savoirs ne possède pas un niveau de connaissance suffisant et une certaine maîtrise de leur pratique. Il n'existe plus aujourd'hui de grands dépositaires de haute-taille capables de transmettre en profondeur ce savoir. Les derniers passeurs de patrimoine qui font encore référence sont âgés et affaiblis par la maladie. Ceux qui aujourd'hui sont devenus les passeurs de savoir ne possèdent pas une grande connaissance analytique de la danse et de la musique, lorsqu'ils n'ignorent pas ses plus élémentaires rudiments. Ils demandent pour la plupart à s'appuyer sur la recherche pour combler un certain nombre de leurs lacunes. Là où on pensait les outils et mécanismes d'apprentissage institués du fait d'une expérience de pratique et de transmission plus que séculaire (depuis au moins 1860), on se trouve aujourd'hui confronté à une fragilité et à une connaissance lacunaire des acteurs de la tradition.

À travers cette réflexion sur les procédés et faits de transmission, c'est également la « pédagogisation » de la transmission qui peut-être questionnée. Quels sont les dispositifs et nouvelles manières de poser la transmission des savoirs, eu égard à l'institutionnalisation de la transmission ?

C'est bien pour cela que depuis quelques années le champ de la recherche est étroitement associé à la pratique et au fait de transmission. J'interviens auprès des acteurs de la haute-taille afin d'apporter une contribution sur les dispositifs à mettre en place, les contenus pédagogiques, les enjeux de la pratique, les réalités performanciennes d'une danse haute qui progressivement devient

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

de plus en plus basse, sur les problématiques d'appauvrissement du corpus chorégraphique et musical, ou encore sur la sclérose des répertoires.

Un projet d'école de haute-taille est en cours après des années d'atermoiement. J'ai été missionné par la ville du François et la direction des Affaires culturelles de la Martinique pour réaliser une étude de faisabilité pour une école des arts qui comprend en son sein un pôle haute-taille, nous en sommes aujourd'hui à la mise en place de l'école avec une perspective de démarrage pour septembre 2016 au plus tard. La direction pédagogique de l'école m'a été proposée. L'un des enjeux majeurs réside dans la capacité à construire de nouveaux outils qui s'appuient sur les nouvelles technologies (image, sons, archives), des contenus pédagogiques qui ne traitent pas en surface les ressources formelles et réalités performancielles de la haute-taille, des supports pédagogiques accessibles aux derniers formateurs anciens qui sont encore en état de transmettre.

### II.B Patrimoines, identités et mémoires

La haute-taille est depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle au cœur de processus de valorisation patrimoniale à l'échelle locale. La ville du François s'inscrit en proue de la patrimonialisation institutionnelle de la haute-taille. Outre le fait d'organiser depuis 2003 un festival international de haute-taille et des quadrilles du monde, elle apporte un soutien logistique aux nombreuses associations et groupes de haute-taille, en même temps qu'elle fait figurer cette pratique comme un des deux emblèmes de l'identité de son territoire communal. Elle porte depuis près de dix ans un projet d'école de haute-taille, qui semble cette fois en voie de concrétisation.

Parmi les enjeux de la patrimonialisation institutionnelle de la haute-taille figure le repositionnement d'un micro-territoire sur l'échiquier martiniquais. Valoriser la haute-taille, c'est réhabiliter le centre-sud de la Martinique en tant que territoire porteur de patrimoines, au moment où les régions du nord-atlantique et du sud-caraïbe sont mises en relief à travers la patrimonialisation de traditions qui essentialisent les filiations africaines comme le bèlè ou encore le conte créole.

Le champ patrimonial fait l'objet depuis quelques décennies d'un surinvestissement de la part des institutions, au point d'instrumentaliser certaines pratiques relevant de la tradition comme des emblèmes territoriaux. Ces actions sous-tendent des constructions discursives sur l'identité et la revitalisation mémorielle qui dépassent les seuls enjeux de la transmission et de la diffusion des savoirs. Les pratiques sont instrumentalisées au sein d'enjeux idéologiques, politiques, lorsqu'elles ne servent pas à des opérations de fabrique visant à faire reconnaître des items de tradition au nom de la tradition dans son entièreté.

Le début du XXI<sup>e</sup> siècle consacre avec solennité dans le monde « postcolonial » des pratiques portées historiquement par les groupes socioculturels ayant subi l'expansion coloniale européenne.

Ce n'est pas un hasard si le maloya réunionnais, ou plus récemment le gwo-ka guadeloupéen ont été inscrits sur la liste représentative du PCI-Unesco. On peut raisonnablement dire que la haute-taille, eu égard à sa filiation européenne, ne s'inscrit pas aujourd'hui dans cette posture dominante.

La patrimonialisation de la haute-taille prend même un caractère réhabilitatoire prononcé, puisqu'il s'agit de valoriser à travers une tradition musico-chorégraphique des acteurs sociaux qui portent une pratique de filiation européenne.

Ce qu'il faut retenir des champs patrimoniaux, mémoriels et identitaires c'est qu'ils sont soumis aux fluctuations des schèmes de représentation et des pensées et idéologies dominantes. C'est ainsi qu'aujourd'hui il est question de valoriser la haute-taille comme une construction martiniquaise, qui résulte d'un processus de ré-élaboration locale qui va inscrire cette pratique au cœur des nouvelles socialités paysannes des mornes du centre-sud de La Martinique, dans la période qui fait suite à l'abolition de l'esclavage. Lorsque l'on prend en considération le fait que les nouveaux libres noirs se sont en partie autonomisés par rapport à l'économie de plantation, on peut comprendre en quoi et pourquoi la haute-taille alors devient un marqueur identitaire valorisant dans ces constructions discursives. On peut imaginer par la même que, réhabiliter la haute-taille revient à revitaliser des mémoires sociohistoriques bafouées et scotomisées par l'histoire officielle véhiculée par la république française. Parmi les enjeux qui se fomentent en toile de fond se trouvent donc la représentation que l'on a de soi et la représentation que l'Autre a de soi.

### Chapitre III : Épistémologie et méthodologie de la recherche

La recherche et la pratique artistique représentent deux champs qui demeurent encore trop souvent sourds face à l'impérieuse nécessité de construire ensemble des travaux et actions sur des objets d'étude et de performance qui leur sont communs. Dans le cas de haute-taille, cette transversalité est d'autant plus souhaitable que nous sommes face à un certain nombre de difficultés et de besoins qui méritent d'être entendus et pour lesquels il est urgent d'apporter des éléments de réponse et d'analyse. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent les carences abyssales en matière de formation et de « pédagogisation ».

#### III.A Collecter, classifier, archiver, sauvegarder et diffuser

La question du collectage et de l'archivage demeure elle aussi problématique, tant il existe peu de sources, notamment au niveau de l'image. Cet état lacunaire s'avère fort dommageable au moment où les ressources chorégraphiques de la haute-taille se sont considérablement appauvries, principalement au niveau de la danse haute. Il est aujourd'hui impérieux de constituer un corpus de

ressources archivistiques sur la haute-taille. Les rares sources existantes devront être classifiées. Il convient également de se mettre à la recherche de sources auprès de particuliers et d'institutions. Ces données pourraient être archivées sur des supports logistiques qui visent à faciliter leur diffusion et leur circulation. Les données devront en amont faire l'objet d'une étude ethnographique avec ses classifications, ses nomenclatures ainsi qu'une analyse anthropologique.

L'image vient jouer un rôle prépondérant, a fortiori lorsqu'il s'agit de pratique corporelle et de mouvement. Dans le cas d'une danse haute qui est altérée par un processus d'appauvrissement de son corpus de ressources formels, ainsi que par le fait que ses derniers dépositaires, à qui il incombe de transmettre cette culture chorégraphique, ne sont plus en capacité physique de danser haut, il s'avère primordial d'avoir des images de danse haute, telle qu'elle se pratiquait jadis.

À défaut de pouvoir s'appuyer sur un corpus fécond de sources archivistiques, la notation de la danse, notamment de la danse haute se pose comme l'un des enjeux majeurs de la recherche. L'enjeu consiste à trouver les outils descriptifs, analytiques et méthodologiques appropriés aux réalités formelles et sociales d'un genre musico-chorégraphique avec des danses à figures pour couples ouverts, et des danses pour couples fermés. Comment trouver les pertinences de notation et d'analyse entre les méthodes Laban, Guilcher et/ou autres pour mettre en lumière et rendre intelligibles les réalités formelles de la haute-taille ? Il existe encore aujourd'hui quelques rares dépositaires de la tradition qui peuvent apporter une précieuse contribution à la notation de la danse haute.

Les outils conceptuels, méthodologiques et analytiques de la danse et sa musique d'accompagnement ne sont pas destinés à la seule intention d'archiver. L'un des intérêts et l'un des usages de ces ressources résident dans la transmission de la haute-taille. Ces ressources doivent contribuer à l'élaboration d'outils pédagogiques au service de la transmission patrimoniale, que ce soit dans des cadres de transmission fortement institutionnalisés (école d'art, éducation nationale, etc.) ou dans le tissu associatif. Ces deux cadres sociaux représentent aujourd'hui les principaux lieux où s'opère la transmission patrimoniale.

### III.B. Quels intérêts épistémologiques pour la recherche ?

Cette recherche entend mettre en l'articulation danse/musique dans la description et l'analyse de la haute-taille. Il est question d'essayer de restituer les termes de la relation qui s'établit entre musique et danse, *a fortiori* dans une danse commandée.

Lorsqu'on évoque une pratique musico-chorégraphique, il convient de démontrer en quoi et comment les constructions musicales et chorégraphiques, ainsi que les modalités de leurs jeux respectifs et communs, renvoient à des mécanismes et logiques d'élaboration où musique et danse sont au principe même de l'agencement de la structure d'ensemble et des structures constitutives de



# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

l'architecture chorégraphique et musicale. En d'autres termes, en quoi est-ce distinct d'une simple musique de danse ou d'une création chorégraphique qui s'adosse à un genre musical préexistant.

La commande est une des données principales de la haute-taille même si elle n'épuise pas l'ensemble de la relation musique/danse.

La commande ne se résume pas aux seules annonces performatives visant à énoncer des injonctions à la danse et à la musique. Comment se tisse cette intrication musique/danse et comment en rendre compte. Voilà un des enjeux de cette recherche.

Si la présence d'annonces verbalisées dans les pratiques chorégraphiques à figures pour couples ouverts — comme c'est le cas au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les pots-pourris de contredanse, du fait d'une architecture chorégraphique complexe où se multiplient les figures sinueuses et les échanges de partenaires — se cristallise autour de l'énoncé performatif, une fois les répertoires fixés pour ne pas dire sclérosés, à quelles fonctions sont dévolues les annonces ?

Le personnage central de la haute-taille est le commandeur-tambourinaire qui régent la danse et dirige le jeu musical. C'est le dépositaire de la parole. Celle-ci ne se confine pas au seul registre de l'annonce de mouvements à exécuter par les danseurs, ou encore de motifs mélodiques à jouer par le violon ou l'accordéon. Ce n'est pas un hasard si les commandeurs étaient d'excellents danseurs, en plus de leurs compétences musicales. Pour faire la médiation entre danse et musique, il convient de connaître parfaitement les modalités du jeu, les contenus et agencements respectifs qui articulent ces deux disciplines.

La parole de la commande remplit d'autres fonctions qui ont à voir directement ou pas avec les performances chorégraphique et musicale. Avant de poursuivre, revenons un instant à la fonction première de l'annonce (ou la commande), à savoir la fonction performative. Les fixations et/ou modélisations des répertoires de contredanses et quadrilles dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (davantage dans le dernier quart) ne vont pas mettre fin à la présence d'annonceurs et de rigaudonniers. Cela démontre que l'annonce ne sert pas seulement à régenter les déploiements chorégraphiques. Elle met en jeu la relation temps musical et temps chorégraphique, non pas seulement dans sa conception mécanique durée musicale et durée du déploiement chorégraphique, mais également dans les modulations et le jeu mises en exergue par le commandeur et les danseurs avant, pendant et après les déploiements chorégraphiques. L'annonce performative relève de fait de l'anticipation puisqu'elle dévoile au danseur l'identité du mouvement à réaliser et le moment d'exécution de celui-ci. Le(s) danseur(s) et le commandeur recherchent tous les deux cette connivence parfaite, de laquelle peut jaillir ces moments fugaces où le jeu musical et le jeu chorégraphique dévoilent une harmonie et une synchronisation absolues. Ce travail, méticuleux où l'un peaufine le contenu et le sens musical de ses énoncés et l'autre tout ce qui précède l'entame du mouvement à réaliser (place dans l'espace danse, posture corporelle, échanges oculaires avec le(s)

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

autre(s) protagoniste(s) du déploiement chorégraphique à venir) est un enjeu de l'énoncé performatif.

Une autre catégorie d'énoncés rend compte de la performance des danseurs actifs. Nous la nommons énoncés constatatifs puisque le commandeur observe et commente *instanti quo* la performance des danseurs en action. Ces énoncés impactent la performance des danseurs même s'ils n'ont pas de fonction performative directe. L'impact de ces énoncés peut être observé à deux niveaux. Le premier renvoie à la performance commentée en cours même d'exécution. Le commandeur congratule, stigmatise, encourage le(la) danseur(se) en action. Ces observations ne sont pas sans effet sur l'acte performantiel en cours, puisque lorsqu'il s'agit d'un enchaînement de pas de danse haute par exemple, les énoncés peuvent se faire chemin faisant. La performance en cours peut être de ce fait impactée par la teneur des énoncés du commandeur. Le second niveau d'impact touche l'ensemble des performeurs de la danse puisque ceux-ci sont amenés à exécuter à tour de rôle et/ou ensemble des mouvements tout au long du cycle de haute-taille. Le fait que l'un des principes d'organisation de la danse s'appuie sur le principe de la contrepartie — à savoir la répétition d'un même mouvement par des danseurs différents — contribue à accorder une importance significative à l'énoncé constatatif dans le déroulement de la performance d'ensemble des protagonistes de la danse.

Il existe enfin un troisième type d'énoncés qui n'a pas à voir avec la performance chorégraphique à proprement parler. Nous les nommons énoncés phatiques. Il s'agit de paroles qui n'ont pas à voir avec la performance chorégraphique et musicale. Le commandeur peut évoquer le quotidien de la vie sociale, ou encore courtiser une prétendante, etc.

Le principe de la *rèpriz* pose une des modalités de mise en relation du jeu musical et du jeu chorégraphique. Il intervient généralement entre un mouvement chorégraphique de chaîne et la figure de l'avant-deux, c'est-à-dire entre un déploiement chorégraphique de danse basse et de danse haute. L'accordéoniste ou le violoniste, à qui il incombe de jouer les motifs mélodiques qui structurent les figures élémentaires de la danse, doit changer de motif d'accompagnement afin de marquer le passage entre danse haute et danse basse et basculer lui aussi dans de la musique de haute-taille ou de taille-basse (biguine) le cas échéant. Ce principe qui est scrupuleusement respecté dans l'esthétique perriolat ne l'est pas toujours systématiquement dans les autres esthétiques (Morne-Pitault, Bonnie, Chopotte). La *rèpriz* marque le passage d'une modalité chorégraphique (haut, bas) vers une autre ainsi que le passage d'une modalité du jeu musical vers une autre (haut vers bas ou vice versa).

### III.C La haute-taille un paradigme de créolisation culturelle

Au-delà du fait d'investiguer sur les liens qui articulent la danse et la musique, il est question ici de mettre en lumière un ensemble d'expérimentations et d'élaborations que l'on nomme processus de créolisation, à l'issue duquel émergent des genres musico-chorégraphiques sur le mode du contact culturel. Comment des martiniquais élaborent un modèle musico-chorégraphique inédit, ayant une filiation européenne avérée, en y développant de nouvelles modalités performanciennes et des régimes d'expérimentations singuliers ?

Le processus dynamique de création qui conduit à la construction d'un modèle local de contredanse/quadrille pose au cœur même de la créolisation, la question de la genèse de ce genre musico-chorégraphique, versus celle de son origine. Édouard Glissant a emprunté à Deleuze et Guattari la métaphore du rhizome et ses racines multiples qui cheminent pour se démultiplier de manière chaotique et imprévisible, pour expliquer l'émergence des sociétés des mondes créoles des Amériques et de l'Océan indien, issues des chocs civilisationnels violents avec l'expansion coloniale européenne et l'expérience esclavagiste du XVI<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Quelle lecture pouvons nous faire de mécanismes et logiques de construction qui ont permis de faire jaillir un modèle irréductible à tout autre, au sein duquel des réalités chorégraphiques et musicales distinctes contribuent à produire de l'écart, eu égard aux normes et référentiels des contredanses et quadrilles européens ? Comment peut-on tenter de comprendre les niveaux de construction et les mécanismes qui ont contribué à l'émergence de ce genre créole ?

La haute-taille est une expérience de l'hétérogène créole. Un paradigme de créolisation parce qu'elle résulte de rencontres jusque là inédites entre cultures chorégraphiques et musicales européennes et Africaines, mais aussi de rencontres de nouvelles cultures créoles puisqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle il existe déjà une historicité créole à la Martinique et dans les Amériques et l'Océan indien. Ce qui caractérise la créolisation culturelle, c'est aussi que les constructions qui en résultent produisent de l'écart à partir de rencontres culturelles inédites. La haute-taille ne dissout pas dans ses réalités formelles et performanciennes les différences, mais au contraire elle crée de l'écart, de l'imprévisible, des modulations autour de ces rencontres.

Il existe un jeu entre rapport d'extériorité et d'intériorité qui se met en œuvre pour produire de l'écart sur la rencontre de composantes différenciées, qui jusque là n'avaient jamais été mises en contact. Si un grand nombre d'analyse socio-anthropologique ont mis en avant les notions d'aliénation, d'assimilation, d'acculturation ou encore de déculturation, ce que l'on doit retenir de la haute-taille c'est que les mécanismes et les procédés qui ont conduit à son émergence opèrent sur des conflits entre composantes culturelles différentes.

La haute-taille est une pratique musico-chorégraphique qui émerge à la Martinique dans les années qui font suite à l'abolition de l'esclavage. La forme sous laquelle elle se présente, dans son état

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

connu le plus ancien, est le résultat de mécanismes et processus de réélaboration et d'adaptations successives qui se sont opérées à la Martinique, sur les bases d'une longue et intense expérience des contredanses et quadrilles européens par les esclaves devenus « libres ».

Les processus qui ont conduit successivement à l'élaboration d'un modèle martiniquais de contredanse/quadrille nommé haute-taille, irréductible à tout autre, à sa modélisation, puis au renouvellement dans le temps des modèles-types à travers des reformulations du jeu musical et chorégraphique pour révéler la pratique dans sa contemporanéité, renvoient à des formes et à des moments de créolisation qu'il convient de distinguer.

Nous questionnons cette double articulation des processus de création dynamique à travers une dichotomie créolisation historique versus créolisation permanente (continuum), sans chercher à opposer des phénomènes qui rendent compte d'une même logique, à savoir celle de la création de formes nouvelles issues de contacts de cultures différentes, mais qui opèrent à travers des logiques stratégiques, des mécanismes et des finalités différenciées. Il y a là deux régimes d'historicité différents.

La créolisation historique a permis l'émergence de modèles-type, de répertoires et d'esthétiques de haute-taille tout au moins dans les années qui précèdent le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. On y trouve déjà les modèles-types de figure d'ensemble, d'enchaînement de pas ou encore de cycle de figures d'ensemble, qui aujourd'hui servent encore de références, de prototypes.

La « créolisation historique » n'est qu'un terme du processus de création dynamique qui opère depuis l'expérience par des locaux d'un genre de danse et/ou de musique jusqu'au renouvellement de celui-ci en passant par l'élaboration d'un modèle type local.

Cela signifie que le processus de création dynamique s'inscrit dans une dynamique de reformulation et d'innovation sans cesse renouvelée. La haute-taille est encore aujourd'hui le fait de réélaborations et de menues innovations qui, à défaut de modifier ses structures profondes, redéfinissent en partie les modalités du jeu musical et chorégraphique.

### *La créolisation où l'histoire d'une négociation entre filiation collective patrimoniale et signature individuelle*

Ce que nous interrogeons à travers cette expérience de créolisation, ce sont également les tensions nécessaires entre filiation collective et signature individuelle. Puisse cette appréhension de la dialectique collectif/individu apporter des éclairages qui contribuent à repenser les phénomènes de créolisation, trop souvent appréhendés sous le prisme de la seule construction collective patrimoniale. À l'image de nombreuses études sur le conte créole à la Martinique, au sein

---

<sup>19</sup> Les témoignages directs les plus anciens recueillis au cours de mon terrain renvoient auprès d'informateurs comme Lucien Rosamont, né en 1900, à cette période.

# CN D

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

desquelles l'apport personnel du conteur est complètement scotomisé, comme si la pratique s'était élaborée et renouvelée d'elle-même, sur les seules mécanismes de construction collective, les études sur les pratiques musicales et chorégraphiques des mondes créoles antillais accordent encore trop peu d'importance à l'apport personnel, tant du point de vue des processus qui conduisent à modéliser des structures types ou encore à valider ou invalider des expérimentations formelles. La signature individuelle est au cœur des processus de structuration d'un genre chorégraphique ou musical, des expériences performanciennes, mais également des procédés de modélisation et d'émergence d'esthétique. Si la créolisation culturelle est une expérience de l'hétérogène et produit de l'inédit et de l'inachevé c'est bien que les acteurs de la créolisation créent eux-mêmes les conditions de renouvellement de production de l'écart, eu égard à une norme, eu égard à une modélisation, eu égard à une structure-type. Cet écart, cette modulation par delà la norme ne peut être le seul fait de l'œuvre collective du milieu. L'individu, lui aussi, apporte une pleine contribution à la créolisation et au renouvellement des formes chorégraphiques et musicales, et, pas uniquement sur le seul registre de la signature performancielle. Cela signifie explicitement que le jeu est une cheville ouvrière de la créolisation culturelle, au même titre qu'il l'est pour toute pratique artistique qui entend se renouveler dans le temps. Entendons par la notion de jeu, l'idée d'expérimenter, de dépasser, de contourner, de métamorphoser la texture, de performer par-delà les acquis et les structures et modèles existants, mais également de construire de nouvelles manières de faire. Il ne s'agit donc pas du jeu dans une acception mécaniciste et conformiste qui conduit un ensemble d'individus à partager une pratique sociale dans un cadre donnée avec des ritualités d'usages fixées. Le jeu dont il est question ici est celui qui transcende les normes et les codes, mais également les potentialités des uns et des autres et, qui innove sans cesse les dynamiques de mise en relation et l'émulation entre les protagonistes de la pratique culturelle en question. L'individu y est tout aussi prépondérant que le collectif. Le collectif n'est d'ailleurs pas pour autant une somme d'individus. Pour preuve, ce que l'on considère à la Martinique comme l'école ou l'esthétique perriolat dans la haute-taille a été très significativement marqué par l'apport de Lucien Rosamont, danseur virtuose et tambourinaire-commandeur de renom. À partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle les générations de danseurs du quartier Perriolat vont s'aligner et modéliser la danse de Lucien Rosamont, au point d'en faire une référence esthétique que l'on nomme aujourd'hui l'école ou le style perriolat. D'aucuns imaginent le style perriolat comme une esthétique plus que séculaire en confondant un répertoire et modèle-type qui date bien du troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle et une esthétique chorégraphique qui s'est modélisée et instituée vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

On peut voir à travers cet exemple à quel point l'apport d'un individu peut marquer significativement une pratique patrimoniale, au point de la modéliser. Pour autant, cela ne doit pas rejeter la filiation collective patrimoniale à la lisière de la transmission et du renouvellement de la

pratique, puisque Lucien Rosamont n'invente pas de toute pièce sa danse, il s'inscrit en droite ligne d'une lignée de danseurs dont principalement ceux qui sont issus de son réseau de famille, de son grand-père venu s'installer dans les mornes de Perriolat dans les années qui font suite à l'abolition en passant par ses propres parents et oncles. Comme il le souligne lui-même au cours d'entretiens que j'ai eu avec lui avant sa mort : « man té ka gadé osi sa lé zot té ka fè, lè nou té ka alé dansé taywot andéwò »<sup>20</sup>.

D'un point de vue méthodologique, l'approche macrologique des faits de créolisation ne dévoile pas toujours certains niveaux de construction formelle ainsi que les implications sociales qui les sous-tendent. Elle engendre dans bien des cas des théories globalisantes sur les phénomènes qui ont conduit à l'émergence d'un modèle nouveau. Voilà pourquoi, nous proposons une plongée au cœur même des dispositifs chorégraphiques et musicaux, pour tenter de saisir ce qui articule les processus de construction dynamique desquelles résulte la haute-taille. En somme, où se situe la production de l'écart, en quoi et pourquoi ces constructions créoles sont elles inachevées.

### *Haute-taille, esthétique et politique*

Enfin, nous entendons appréhender la relation entre esthétique et politique dans la haute-taille à travers les principaux moments charnières de son développement, tant il nous semble que ce qui a conduit des noirs esclaves, devenus nouveaux libres, à faire le choix d'une danse porteuse de réalité chorégraphique parmi tant d'autres, celle de la danse haute et spectaculaire où le corps du danseur est mis en valeur, et où l'apport personnel du danseur à travers les pas de composition rend compte d'une culture chorégraphique incorporée et « conceptualisée » (intériorisée)<sup>21</sup>, n'est pas anodine dans le contexte sociohistorique esclavagiste et coloniale. Ce choix, même s'il n'était que l'objet d'un déterminisme exclusivement formelle et esthétique, n'est pas sans conséquence d'un point de vue politique. La danse haute et la culture des pas de composition, tous deux porteurs d'un rapport à l'exploit, sont des lieux de mise en valeur de soi fortement investis par les Noirs, à qui le système colonial esclavagiste et post-esclavagiste a toujours refusé la pleine reconnaissance de leurs humanités. Ne sommes nous pas là en présence de réponses sociale, politique et esthétique à une réalité sociohistorique donnée<sup>22</sup> ?

---

<sup>20</sup> Entretien avec Lucien Rosamont à son domicile de Périolat en janvier 1993. « Je regardais aussi ce que faisaient les autres (danseurs et musiciens) lorsque nous allions danser la haute-taille en dehors (du quartier périolat) ».

<sup>21</sup> Processus d'intériorisation de l'altérité, sans pour autant l'abolir, puisqu'il reste présent selon des modalités de jeu qui modulent entre la présence affirmée et la dissimulation la moins visible.

<sup>22</sup> Si l'on devait s'en tenir au seul critère historique, on retiendrait le fait que les dernières expériences à la Martinique de contredanses/quadrilles venant d'Europe nous ramènent à celle du quadrille marché un peu avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et à certains quadrilles tardifs comme les lanciers. La haute-taille ne puise pas ses ressources et encore moins sa réalité formelle au sein de ces derniers quadrilles et/ou contredanses du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, loin s'en faut. Elle renvoie davantage aux réalités des contredanses et quadrilles du troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle où l'intrication avec la danse de théâtre et le ballet est très prégnante. L'avènement de la figure de l'avant-deux qui s'impose comme le pivot de l'architecture chorégraphique de la haute-taille et un des mouvements privilégiés de la danse haute et spectaculaire du cavalier se situe en 1871. Cette figure créée par Jullien est devenue l'un des principaux mouvements du quadrille français ancien et des contredanses du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle au sein desquels la focale n'était plus sur

Cette dialectique esthétique/politique est tout aussi prégnante chez bon nombre d'acteurs de la haute-taille aujourd'hui qui — face au recul de la danse haute par rapport à la danse basse et au surinvestissement des mouvements et postures de révérences et de salutations, qu'ils estiment être de puissants marqueurs de respectabilité — véhiculent des discours et attitudes qui sous-tendent des échelles de valeur entre les patrimoines chorégraphiques et musicaux. Les postures, le touché, l'évitement, et, de manière plus générale les règles qui touchent à la proxémique des corps dansants, seraient des critères de catégorisation de la danse. Ces discours ne sont pas sans rappeler certaines constructions coloniales sur les pratiques corporelles des noirs, dès lors qu'elles ne se limitent pas à un regard sur soi, mais à une comparaison avec l'Autre, à savoir les pratiques chorégraphiques et musicales considérées à tort ou à raison de filiations africaines.

Si les enjeux ne sont pas exactement les mêmes que ceux du XIX<sup>e</sup> siècle, l'articulation entre esthétique et politique s'avère tout autant déterminante dans les dynamiques de renouvellement de la haute-taille, quelque soit les niveaux de conscientisation de ses protagonistes.

Décembre 2015.

---

les trajets sinueux multipliant les échanges de partenaires mais sur des figures rectilignes favorisant les enchaînements de pas spectaculaires, hauts.