

LE BÈLÈ MARTINICHAIS EN CONTEXTE MODERNE *D'une philosophie de vie (perdue) et d'une spiritualité (non assumée)*

Max BELAISE

Enseignant-chercheur à l'université des Antilles

CRILLASH

RÉSUMÉ

Dans cet article, il s'agit de réfléchir sur les valeurs philosophiques et spirituelles que portent le *bèlè*. En effet, cette pratique musico-chorégraphique martiniquaise a longtemps été considérée comme une pratique de nègres sans éducation (en créole martiniquais : *bagay vié nèg*).

Dans les années soixante-dix, un groupe de militants (pour la plupart des intellectuels) ont décidé de revaloriser celle-ci. Au sein d'un collectif (AM4 : *Asosiasion Mi Mès Manmay Matinik*), ils ont décidé de sortir le *bèlè* de son état végétatif et le valoriser en tant que marqueur de la culture et de l'identité martiniquaise.

Notre recherche vise à appréhender les valeurs philosophiques et spirituelles que portent cette danse et cette musique. Selon nous, celles-ci ont été obliérées par une transmission interrompue (car non assumée au nom de la filiation africaine de cette pratique) ou par une transmission formelle en école républicaine. Afin de mesurer cette perte, nous avons interrogé différents acteurs du *bèlè* : les anciens, les *djoubékè* et la jeune génération.

Nous prenons acte de l'engouement pour cet héritage, au nom d'une quête identitaire pour contrecarrer l'assimilation politique et culturelle des îles franco-antillaises. Mais nous concluons en une oblitération des valeurs philosophico-spirituelles.

ABSTRACT

This article explores the philosophical and spiritual values embodied by bèlè. This Martinican musical and choreographic practice was long considered a practice of uneducated Black people (in martinican creole: bagay vié nèg).

In the 1970s, a group of activists (mostly intellectuals) decided to revitalize it. Within a collective (AM4: Asosiasion Mi Mès Manmay Matinik), they sought to awaken bèlè from its dormant state and promote it as a marker of Martinican culture and identity.

Our research aims to understand the philosophical and spiritual values conveyed by this dance and music. In our view, these values have been obscured by an interrupted transmission (because it was not acknowledged in the name of the African heritage of this practice) or by a formal transmission within the French public school system. To assess this loss, we interviewed various stakeholders in the bèlè tradition: elders, djoubékè, and the younger generation.

We acknowledge the enthusiasm for this heritage, driven by a quest for identity to counter the political and cultural assimilation of the French Caribbean islands. However, we conclude that this represents an obliteration of its philosophical and spiritual values.

RÉZIMÉ

Adan awtik tala, nou désidé kabéché asou valè filozofik ek ispiritjel bèlè-a. Nanninannan, mizik bèlè té égal bagay vié nèg (an lang kréyol).

Lè lanné swasantdis, déotwa grangrek, ki té ka roulé andidan an asosiasion LAM4 kivedi : Asosiasion Mi Mès Manmay Matinik, viré bay balan. Lidé yo : fè di bèlè mak lidantité ek lakilti péyi Matinik.

Travay nou-an ka chaché konpwann ki sa ki dèyè mizik ek dansé bèlè padavwa lézansien té ka di : bèlè sé an manniè viv avè lézot ek avè lemond li oliwon nou. Daprè nou, tout lésans tala vini pèdi akòz di manniè yo ka transmet mizik bèlè : sé té bay moun pa té lé ankò padavwa i té ka sòti Lafik é sa ki ka fèt lékòl jodi-a. Nou pwan tan bokanté ek lézansien, ek djoubakè ek jennjan.

Nou dakò avè larèl tala : lé manmay varé sou mizik ek chanté bèlè pou kakod avè larel asimilasion Fwansé met anrout asou pep matinité. Magré kontantmanpou bèlè , nou ka wè ki valè filozofik ek ispiritjel li pèdi pou toutbon.

INTRODUCTION

Le *bèlè* en tant que pratique musico-chorégraphique a, depuis les années 70-80, conquis les cœurs des Martiniquais. En effet, cette musique longtemps conspuée par une partie de l'élite intellectuelle, voire de la classe ouvrière, a contribué au fondement de l'identité martiniquaise à un tournant de l'histoire de cette île (cf. annexe 1). Deux dates clefs sont à noter dans l'histoire socio-politique de ce territoire :

- 1946 : les députés de la Martinique, parmi lesquels Aimé Césaire, votent la départementalisation à l'Assemblée nationale française. Le corollaire en est une politique d'assimilation de cette population qui va aller crescendo.
- L'effondrement de l'industrie sucrière, d'où un exode massif de la population rurale.

On ne peut comprendre l'histoire socio-politique et culturelle du pays-Martinique, sans mesurer l'impact de la loi d'assimilation¹, et le rejet par une partie de la population de sa propre culture. L'autre évènement va contribuer à l'exode massive vers le chef-lieu de l'île, et par conséquent le *bèlè* passera du milieu rural au milieu urbain. Sa diffusion s'effectuera à la faveur de cette mobilité de la population des campagnes.

Qu'en est-il de l'appellation *bèlè* ? Une indétermination semble la caractériser. En effet, pour l'un des militants de la culture *bèlè* ou *djoubakè*, la filiation africaine du *bèlè* ne fait aucun doute et expliquerait celle-ci :

Le *bèlè* a pris naissance dès lors qu'il y a eu des esclaves africains. Au fur et à mesure, ils ont recréé leur culture. Pour la Martinique, nous avons hérité de la culture béninoise du Nord. *Ladja, danmié* : ce sont les mêmes pratiques. Le *ladja* vient de *laghia*, du lac du Nigéria au nord du Bénin [...] Le *grand bèlé* sort du Royaume du Dahomey. La danse du Sud ressemble aux *lanciers*. Le mot *M'bèlè* sort des rites, des rythmes et des pratiques et de tout ce qui se fait au tambour. Le mot *K'Kongo* : ...une manière d'être, de vivre (Ch. Vallejo, entretien avec K. Tareau, 2013).

D'autres thèses sont défendues et l'une d'elle affirme que le mot *bèlè* viendrait d'une altération langagière du lexème français *bel air*. L'appellation ainsi pensée exige d'appréhender ce qu'était cette pratique – « la musique antillaise se compose de trois éléments indissociables : le chant, la danse et le rythmes » (Rosemain, 1990, 9).

Diverses études nous en précisent les caractéristiques, et mettent en lumière sa véritable nature. Ce qu'il importe de retenir c'est le rôle des dominateurs dans la nomination des pratiques des esclaves : « Dans les îles françaises, les religieux et les administrateurs attribuent [...] aux seules danses des esclaves le nom de *calendas* » (Rosemain, 1990, 21). Les connaissances acquises font dire aux chercheurs : « [Que] le nom de *calenda* parfois orthographié *kalenda* [...] se retrouve dans toutes les colonies des Antilles et des Amériques pour désigner les danses érotiques des esclaves » (Rosemain, 1990, 28). La définition qu'en donnent les chercheurs met en lumière la complexité de la réalité de la société esclavagiste :

« Le *Kalenda-Bèlè* était une danse religieuse des esclaves africains liées aux trois grands cultes de la fécondité : celui de la fécondité de la mort, celui de la fécondité de la terre et celui de la fécondité de l'homme. Il n'y avait pas un *Kalenda- Bèlè* mais des *Kalenda Bèlè* » (Golla, 2013, 4).

¹ Concept majeur de la colonisation française : il s'agit de s'oublier pour endosser la culture d'un autre.

La société d'habitation est un terrain d'affrontement d'une réalité complexe et inhumaine. Les contraintes qu'elle impose exigent que les esclaves puissent trouver des exutoires à leurs conditions. Le *bèlè* est une véritable thérapie pour vaincre cet univers, et tenter de juguler les affres qui y naissent.

Le *bèlè* accompagne des thèmes de la vie des esclaves. On distingue plusieurs rythmes qui sont :

– Les *bèlè* de labour : *fouyé tè, rédu bwa, teraj kay, koupé kann, manzonn* et *gran son*.

– Les *bèlè* de divertissement : *bèlè, gran bèlè, bélia, kalennnda, danmyé* et *ladja*.

– Les *bèlè* pour veillées mortuaires : *bénézuel, kanigwé, karesé yo, ting bang*.

– Les danses *lalin-klè* : *mabélo, woulé mango*.

À ces rythmes s'ajoutent la danse et le chant. Le *bèlè* peut être dansé seul, en couple, en groupe, ou encore en quadrille. Les chants sont en créole et les thèmes développés évoquent des sujets de société (Vivies, 2013, 3).

À l'actif de ces damnés de la terre, une stratégie de survie et de réappropriation de leurs culte et culture. Un défi en permanence contesté par l'autorité des maîtres qui finirent par y voir en ces *Assemblées* nocturnes des moments de ressourcements au bénéfice de leurs affaires. Les esclaves ainsi galvanisés par l'énergie de la danse amélioreraient considérablement leurs efforts au travail.

L'attitude positive que nous pouvons avoir face à une telle résilience n'a pas obtenu l'adhésion des descendants d'esclaves qui, laminés par la colonisation, virent dans cette danse une pratique à proscrire. Ces derniers organisèrent leur vie post abolition sur le mode d'un rejet de tout ce qui leur rappellerait leur passé de servitude. La quête d'identité faisant suite au mouvement de la négritude puis du début de la créolité forcèrent les Martiniquais à se reconnaître dans l'héritage de la plantation, à mieux s'estimer malgré les affres de l'esclavage, et se sentir solidaire d'une culture conspuée mais éminemment riche – longtemps, le *bèlè* était considéré comme *bagay vié nèg*².

L'acte mental du rejet a-t-il compromis la pérennité d'une effectuation philosophique et spirituelle ? Y aurait-il une déperdition due au passage d'une ère cosmologico-éthique à une ère théologico-éthique³ puis à un humanisme de type occidental ? Les éléments spirituels et philosophiques n'ont-ils pas pu résister à un passage de l'habitation à la modernité ? La nouvelle organisation de la société souffre-t-elle de l'oblitération de l'essence du *bèlè* ?

Nous développerons nos idées en trois temps de démonstration. Dans un premier temps, il s'agira de rappeler les fondements de cette pratique. En comprendre les arcanes nous permettra, dans un second temps, de saisir les modifications de sens qui ont résulté de changements qu'auraient subi le *bèlè* dans le temps et dans l'espace. La connaissance comprise expliquera le rôle d'une transmission formelle (scolaire et associative) qui fait l'économie de toute spiritualité et philosophie au point de soulever des questions sur ce qu'est devenue la pratique.

I. UNE DANSE DE RÉSISTANCE NÉE SUR LA PLANTATION

« Selon imaginaire [antillais] [l]es musiques et danses [au tambour] restent fortement liées à une notion de résistance » (Cyrille, 2014). Une notion que défendent de très nombreux chercheurs. C'est le cas de l'historienne guadeloupéenne Josette Fallope. « En maintes

² Le divertissement des laissés pour compte. Une qualification qui revient régulièrement dans les propos des défenseurs de la culture *bèlè*.

³ Nous empruntons ces deux concepts au philosophe Luc Ferry, 2010.

circonstances, écrit-elle, le chant et la danse fonctionnent formes culturelles de résistance dans la vie de l'esclave » (1992, 196). Une idée que défend l'historien Gabriel Entiope dans son essai *Nègres, danse et résistance* (1996). Cet art a joué un rôle non négligeable dans la résistance des esclaves américains (*ibid.*, 250).

Le vécu des esclaves explique ce besoin de résister à toute l'oppression subie. C'est presque quasi naturel de s'opposer à ce qui les avilissait. Il fallait s'adapter à un environnement qui broyait leur humanité et leur déniait toute référence culturelle. Il ne s'agissait pas de négocier cette part intime des différentes ethnies. Les Pères chroniqueurs – le plus souvent des moines-soldats⁴ – sont surpris par cette appétence des Nègres pour la danse. Il en est ainsi dans la pensée du Père Jean-Baptiste Labat. L'examen de celle-ci donne à voir une réalité indépassable :

Les nègres aiment le jeu, la danse [...] la danse est leur passion favorite. Quand les maîtres ne leur permettent pas de danser sur l'habitation, ils feront trois ou quatre lieues, après qu'ils ont quitté le travail de la sucrerie le samedi à minuit, pour se trouver dans quelque lieu où ils savent qu'il y a une danse. Il semble qu'ils aient dansé dans le ventre de leur mère (1722).

L'inclination des Nègres pour la danse fait dire à cet esclavagiste – il détenait des esclaves – qu'ils pratiquent leur art dès le ventre maternel. Aucune limite ne vient altérer cette passion. L'historien Paulin Isnard dans une notice sur le corps esclavisé rappelle que cette expérience qu'est la danse « a pu constituer le médium par lequel des esclaves ou d'anciens esclaves ont revendiqué une dignité spécifique » (2021, 444). La réappropriation de leur corps a contribué à forger une identité nouvelle : celle de créoles.

Ces « nouveaux hommes » ne purent oublier leur culture de départ, celle de l'Afrique où les rythmes viennent sculpter les corps, les en *in-former*. Dans ce nouvel environnement confrontés à d'autres perceptions du monde, ils ne subirent pas passivement leur sort. Des éléments d'analyse que livre l'historienne Cécile Vidal nous donnent d'objectiver cette résilience de ces hommes réduits en esclavage. Selon ses sources, « le capitaine du navire [négrier] prenait soin d'emporter des instruments de musique africains dans le but de faire danser les captifs sur le pont et maintenir ainsi leur condition physique et mentale » (2021, 455). À cela, elle ne mésestime pas la réaction des esclaves face à leur condition. La connaissance qu'elle en donne se décline en ces termes : « La résilience et, l'agentivité et la créativité culturelle des esclaves s'exprimaient autant dans la réinterprétation obligée des croyances et des pratiques qu'ils véhiculaient que dans l'appropriation de la culture dominante ou dans l'innovation de nouvelles formes culturelles » (*ibid.*, 456-57).

La plantation : topos de création

La critique musicologique domicile l'acte de naissance du *bèlè* sur l'habitation (Pharose, 2015, 13). Elle admet également : Que le *bèlè* est une construction martiniquaise élaborée pendant l'expérience esclavagiste [à propos de laquelle] on peut parler de filiation africaine très forte [et] d'apport de l'Europe » (*ibid.*, 10). Dans cet univers clos, il n'a pas été facile pour les esclaves de conquérir cette liberté de pratiquer danses et musiques. Puisant dans leurs tréfonds, ils ont réussi à défendre une musique qui a traversé le temps et leur a redonné confiance en leur humanité – la pratique équivalente en Guadeloupe : le *gwoka* est depuis 2014 inscrit « sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », et valorise toute l'humanité que porte cette danse de résistance à toute déshumanisation.

⁴ Expression que nous empruntons à Maurice de Lavigne (1950).

Ce système social qui a succédé à une situation initiale constituée d'un agrégat humain. Il a fallu ce que des chercheurs appellent une créolisation segmentaire : intra-ethniques et interethniques (L'Étang, 2004). L'anthropologue définit la créolisation comme étant : « Le processus d'interaction et d'hybridation de traits culturels déterritorialisés, adoptés/adaptés, hérités et inventés en contexte plantationnaire » (*ibid.*). Notons à la suite de Gerry L'Étang que la plantation ne prit place qu'un siècle après le début de la colonisation objective-t-il : « Au terme du premier demi-siècle de colonisation, la Martinique devient une société de plantation d'un type particulier : une société d'habitation » (*ibid.*). Qu'entend-il par habitation ? Rien d'autres qu'un univers tortionnaire, acculturant, déshumanisant l'Africain de ce qu'il lui reste de son authenticité négro-africaine. Le germe de la destruction est loin d'être total. La réaction normale des esclavisés : se reconstruire.

L'habitation représente pour les Africains un choc inouï. Elle s'attacha à broyer leur culture et à leur imposer une nouvelle configuration qui portera sa marque. Mais l'habitation n'aura pas raison de tout. Quelques traits originaux survivront : le bestiaire des contes, le tambour, le masque et le costume du diable rouge, quelques lexèmes, quelques figures symboliques... (L'Étang, *ibid.*).

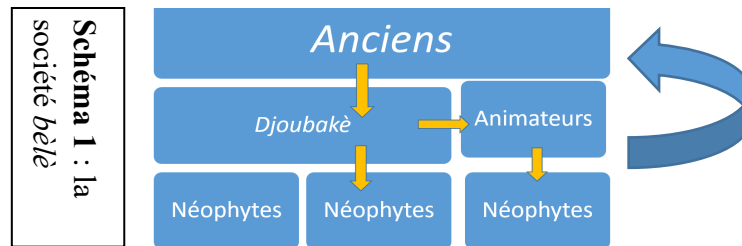
L'acte de résilience aboutira à cet *anthropos* qui a su affronter les affres de la servitude. Une culture naît et se fonde sur les bribes des cultures en présence.

II. LES ANNÉES 70-80 : ENGOUEMENT POUR RENOUER AVEC SON IDENTITÉ

Un objectif de militants culturels

Le regain d'intérêt pour cette culture des campagnes martiniquaises est venu de militants qui, après leurs séjours hexagonaux, ont pris la mesure d'une indigence culturelle d'une population malmenée par l'assimilation. Il fallait en finir avec ce que Fanon appelle le complexe de lactification et assumer sa *matinicanité*. Une prise de conscience de ces intellectuels qui ont eu à vivre l'expérience de l'altérité en Europe. Durant cette période, précisément en 1979, Maurice Lemoine rédige un essai sur ceux à qui l'on enseigne que leurs ancêtres sont des Gaulois. La population dont le niveau d'éducation a augmenté, a soif de s'approprier une identité qui leur soit propre. Les clercs que sont ces intellectuels l'interpelle, et la somme de renouer avec sa véritable identité qu'ont maintenue active les paysans des mornes. Regrouper au sein d'associations dont l'AM4, l'objectif se décline en ces termes : « Il s'agit de contribuer ainsi à l'affirmation de la culture afro-martiniquaise et au développement de la conscience nationale et progressiste en Martinique » (AM4).

Dès lors, la culture *bèlè* et l'émotion qu'elle charrie sont au service de la cause politique et culturelle de ces clercs. Ici et là se mettent en place spontanément ou pas des soirées *bèlè*. La société éponyme reprend ses droits. Des recherches sont menées afin de renouer avec le *bèlè* d'antan. Les anciens sont consultés. Quels sont leurs dispositions ? Les différents travaux stipulent que ce sont des hommes (voire de rares femmes) qui sont considérés comme des dépositaires de cette culture ancestrale. Ce sont les gardiens de la tradition qui ont souvent connus les affres de l'esclavage dans leur jeune âge. Autour d'eux, les entourent ceux que sont appellent des *djoubakè* : des hommes (également des femmes) qui sont les intermédiaires entre les néophytes et lesdits anciens (schéma 1). Une nouvelle catégorie est apparue : les animateurs qui œuvrent dans les « écoles » (associatives) de *bèlè*.



Les soirées/swaré bèlè

Lors de celles-ci, l'énergie qui se libère lors des rencontres s'appelle la *Kadans*. Elle s'apparente, selon la chorégraphe Manuella Bapte (2009, 14), au swing de jazzmen. On la définit ainsi : « La *kadans* détermine l'articulation, la façon d'amener le phrasé. Elle est induite par des aspects mécaniques, techniques et physiques » (Golla, 2013, 11).

Le groupe *bèlè* se compose d'un chanteur ou *Kriyè*, d'un commandeur ou *Koumandè*, de chœur : les *répondè*, d'un deuxième chœur ou *lavwa dèyè* et d'un cercle de spectateurs ou *lawonn* (la ronde).

La "ronde *bèlè*" qui rassemble à l'intérieur d'un cercle des femmes et des hommes, exprime le mouvement d'une production de solidarité et de vie en collectivité. En effet, qu'il s'agisse des sphères du travail (accompagner les différents labours des champs), du rituel (célébrer les veillées mortuaires) ou encore, du divertissement (mesurer la valeur et le courage d'un concurrent, séduire un(e) partenaire), *les différentes formes du bèlè participent de manière plus ou moins consciente du fonctionnement même d'une société traditionnelle rurale*⁵ (Pulvar, 2007, 2-3).

L'orchestre comprend un chanteur soliste (*Chantè*) qui lance la phrase *chantè* qu'il précède par la phrase *répondè* que reprend un chœur sous forme responsoriale (*répondè*), puis un *Bwatè* [percussionniste] ou joueur de baguettes frappe un ostinato à l'arrière d'un tambour soliste nommé tambour *Bèlè* qui accompagne et dirige ensuite la danse (Golla, 2013, 15).

Ces dernières années, les soirées se sont multipliées, notamment en milieu urbain. Le moteur de celles-ci : ces militants cherchant à réconcilier leur concitoyen avec la culture profonde de la Martinique. L'individu altéré par la colonisation peut guérir par la thérapie que prodiguent ces moments de la culture *bèlè*. En rupture totale avec toute logique d'assimilation, les participants se laissent vivre et ont le sentiment de renaître. Des expériences menées en art-thérapie parviennent à la même conclusion : un réarmement intérieur et mieux-être corporel de ceux et celles qui dans des ateliers pratiques la danse comme alternative thérapeutique. Bien plus qu'un simple divertissement, une autre occasion pour se rassembler et s'adonner à une excitation (sexuelle) collective – les colons ont souvent parlé de danse lascive –, l'on doit chercher à cerner le véritable sens du *bèlè*.

III. LES VALEURS (RÉSIDUELLES) DU BÈLÈ

En tant qu'émanation d'une culture, le *bèlè* traduit la vision du monde de cette société créole, dans sa ruralité mais pas que. Cet art dit ce qu'ont vécu ou ce que vivent les Martiniquais : les souffrances connues sur l'habitation tout comme les victoires obtenues et qui ont été galvanisées par les rythmes du tambour – le tambour *bèlè* a été depuis fort longtemps au centre de toutes les revendications socio-politiques. Quelles seraient ces valeurs dont la portée dépasserait le contexte où est née cette musique ?

⁵ Souligné par nous.

Le tableau qui suit compare deux différentes *weltanschauung*. Son auteur (Lecurieux-Lafayette, 2015, 78) synthétise les perceptions de sociétés coloniales et *Lasotè* – une des danses du *bèlè*. Deux humanités s'affrontent, deux logiques s'opposent. Si l'on prend l'individualisme, entendu comme un repli sur soi et sur son cercle privé, en excluant ceux qui n'en font pas partie, il vient abolir les valeurs que portent une société plus communautaire. On peut mesurer les limites de chaque système. On ne peut nier que mettre l'homme au centre est prendre le contre-pied d'un système occidental qui a oblitéré l'humain au profit de son développement. Les conceptions anthropologiques sont rivales. La culture *bèlè* vise à transformer l'individu.

SOCIÉTÉ COLONIALE	SOCIÉTÉ LASOTÈ
Yo (eux, les autres)	Nou (nous)
Esclavage	Liberté
Injuste	Solidaire
Individualiste	Collective
Prédatrice	Bienfaitrice
Manipulatrice	Bienveillante
Déshumanisante	Valorisante pour ses membres
Politique de l'oubli	Société de la mémoire ancienne
« Pigmentocratie » ⁷⁷ et clivage socio-racial	Hiérarchie abolie
Cartésienne	Pratiques magico-religieuses
Ignorante des réalités du pays	La terre humanisée
Epuise les terres	Ecologique
Fondée sur l'argent et le profit	L'homme comme valeur cardinale
Monoculture cannière	Polyculture d'autosuffisance

Tableau 1 : Oppositions entre la société coloniale et la société lasotèen fonction des représentations des informateurs

Des valeurs philosophiques humanistes

Une certaine logique aurait voulu que les Africains eurent été des individus émotionnels qui auraient fait l'économie de la raison et de l'intelligence. Selon l'historien Djibril Tamsir Niane : « Les Africains n'étaient pas du tout les « benêts » et les « grands enfants » que présentent les textes européens » (Tamsir Niane, 2001, 8). Les victimes de la traite n'ont pas été moins des hommes (*anthropoi*) d'une force de caractère les amenant à transcender leurs conditions et à s'adapter à un nouvel écosystème. Ils transportèrent dans leur malheur une certaine sagesse du continent oublié – par exemple, à travers la parémie. C'est que : « Le pouvoir destructeur du passage du milieu ne parvint pas à éradiquer les modes de pensée et d'action des hommes et des femmes amenés d'Afrique et leurs descendants », comme le rappelle Cécile Vidal (*ibid.*, 455).

Si la danse est oubli : moment de détente accordé par le maître, elle est surtout un espace de refondation de soi et d'une nouvelle société. En effet, la société *bèlè* en tant qu'entité sociale est le lieu de déploiement de valeurs qui donnent à l'homme d'être un être debout. Parmi celles qui sont encore énoncées en modernité individualiste, et qui ont permis la consolidation d'une utopie sociale, malgré les contraintes de la servitude. Vivre dans cette nouvelle société, signifie que l'individu doit faire des choix. Nous nous proposons d'analyser trois d'entre toutes ces .

➤ *Se montrer solidaire.* Était-ce une nécessité dictée par les circonstances ? Depuis des générations, cette valeur est au cœur de ceux et de celles qui ont choisi d'adhérer à la société *bèlè*, celle des *moun bèlè*. Un des moyens d'échapper à la misère consistait à se prêter main forte, particulièrement lors de travaux tels que des champs, ou la construction de la case, mais également dans la vie sociale, par exemple lors de la mort ou dans la mise en place de *sousou* ou tontines. La ronde *bèlè* ouvre la voie vertueuse vers ce dépassement de soi en s'ouvrant à l'altérité sociale. Cette culture n'est donc pas simple divertissement comme l'eut pu laisser penser la critique occidentale. Elle le tissu d'une réinvention de soi par-delà la réalité.

➤ *Être courageux.* Cet acte qui se vit au sein de la scène du *bèlè* naît d'une volonté de passer du cercle (le *lawonn*) le plus externe à celui le plus interne ; d'un cercle exotérique au cercle ésotérique, là où le maître enseigne. Ce courage est celui à déployer face à l'adversité quotidienne sur l'habitation. C'est que la réalité vécue n'est pas dichotomique. Aucune binarité chez ces déportés. Le labeur ne leur accordait pas ce temps libre pour scinder leur vie. Le courage est donc cette capacité à vaincre les obstacles pour parvenir à un objectif : maîtriser cette danse et son univers hautement codifiés. Le comportement né au sein de l'espace de danse féconde ce quotidien fait de ruse – les contes conçus à la même période esquisse la condition de l'homme esclave que rend nécessaire la vie plantationnaire.

La danse est facteur incitatif à s'assumer aux seins des « Assemblées ». Dans une étude sur *bèlè et insertion sociale*, Ph. Ramaël objective le courage comme valeur essentielle du *bèlè* :

[Le courage], il en faut pour entrer dans la ronde et s'exposer au regard de l'assistance qui apprécie mais aussi juge. Il en faut également pour se confronter à ses pairs, notamment aux anciens. Dans le cas du *damié*, la notion du courage est d'autant plus importante que l'intégrité physique des lutteurs peut être mise en danger » (Ramaël, 2007, 36). L'énergie (*kadans*) que procure le *bèlè* s'avère plus qu'utile pour façonner chaque acteur de la scène *bèlè*.

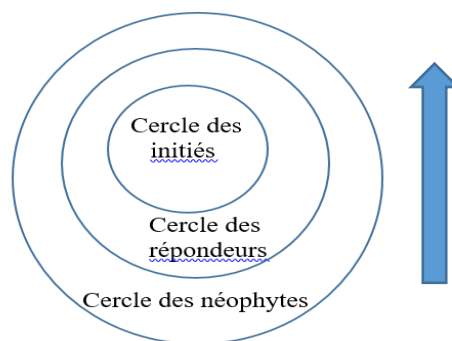


Schéma 1 : progression du néophyte vers le cercle du maître

➤ *L'humilité*

Dans le cadre de cette société *bèlè*, elle est le supplément d'âme dont on a besoin pour vivre les réalités intergénérationnelles (face aux *anciens*), et d'assumer les relations intersubjectives. L'humilité soulève la problématique du vivre-ensemble dans un univers qui avilit. L'humilité est une des valeurs essentielles de la culture africaine ; de l'éducation sur ce continent. La question est de l'admettre sur un terrain où la violence s'exprime à tout instant, unilatéralement. Quoiqu'il en soit, chacun doit admettre que la nouvelle société se hiérarchise et se renouvelle sur cette base : les *anciens* sont les gardiens de la tradition. C'est aussi ceux qui tempèrent les

ardeurs au sein de la communauté, et veillent à une participation active de chacun. Pouvons-nous soutenir que le *bèlè* contribue à cette valeur ?

Ramaël évoque les raisons qui inspirent cette vertu. Son argument pour défendre sa thèse tient en ces quelques mots : « [L'humilité] permet de progresser dans son art, mais aussi dans la culture *bèlè*. Elle favorise la remise en cause perpétuelle des initiés sur leurs pratiques, en les empêchant de croire qu'ils savent tout sur tout » (*ibid.*, 36). L'un de nos informateurs est formels quant à transmission :

Il y a des choses que je dis à certaines personnes et que je ne dis pas à d'autres, simplement parce que je ressens en certaines personnes, la capacité de respecter certaines choses et en d'autres, une banalisation certaine de ce que je vais dire. Si je sens en telle personne une réception banalisante, je serai banale. Si je sens une réception qui est très respectueuse, je ne serai pas comme ça (D. B).

D'autres valeurs pourraient être développées : la loyauté, la persévérance, la patience, la créativité⁶ ... Cette école de la vie véhicule une manière de vivre : une éthique que le pratiquant s'évertue à suivre afin de mieux performer, et de rendre par ses postures ce qui lui a été transmis dans le cadre d'une économie de la culture *bèlè*.

La scène où émerge cette « pratique interdisciplinaire de genre musico-chorégraphique » (Pharose, 2015, 48) est celle où prend naissance une spiritualité que l'on qualifie, avec Luc Ferry, de laïque. Dans un essai sur ce domaine de la philosophie, Ferry (2010, 350) voit dans l'épopée d'Ulysse, le héros de la mythologie grecque, le « premier cas de spiritualité laïque en Occident. » Une telle spiritualité qui fait l'économie du divin se fonde sur trois caractéristiques :

- La première : vivre avec lucidité. En quoi consiste cette vertu ? « [Elle] consiste d'abord et avant tout dans l'acceptation de la condition qui est la nôtre » (*ibid.*, 357).
- La seconde : « La conviction que deux maux pèsent en permanence sur toute vie humaine : le passé et le présent » (*ibid.*, 358). Ce qui signifie qu'il est vain « de séjourner dans l'imaginaire du passé et du futur » (*ibid.*, 360).
- La troisième : le but de la vie humaine n'est pas la survie éternelle (*ibid.*, 361).

Ces critères, qui siéent au parcours (spirituel) d'Ulysse, valent selon nous à ces déportés qui, comme lui n'ont d'autres choix que de céder à leur condition, ils expérimentent leur réalité avec une conscience lucide. En outre, ils ne peuvent séjourner dans le passé : d'une part le continent est bien loin, d'autre part ils ont été quelques fois soumis au rituel de l'arbre de l'oubli. Quant au futur, ils n'en ont pas les clefs. Le troisième critère : ils ne songent pas à une survie au-delà de la vie – la conception animiste ne prône pas d'immortalité de l'être. Mais à un retour de l'âme sur leur continent d'origine. Il est clair que « dans leur majorité, les esclaves sur les plantations ne reçoivent ni baptême ni éducation chrétienne et ils persistent à honorer les dieux de leurs ancêtres » (Rosemain, 1990, 11).

De plus, la sagesse dont fait preuve le héros grec n'est pas étrangère à ces hommes et femmes qui, loin de se résigner, veulent affronter avec sérénité la vie de servitude. Examinons de près les valeurs qui sont les leurs.

⁶ « C'est le corps esprit qui est en créativité » (D.B.).

...Et des valeurs spirituelles

Les regards anthropologiques exogènes

➤ La recherche d'une étatsunienne

Dans sa dissertation doctorale sur le *bèlè* à la Martinique : *Drum, dance, and the defense of cultural citizenship: bèlè's rebirth in contemporary Martinique* (2015), Camee Maddox a rédigé un chapitre qui porte sur la spiritualité dans le *bèlè* : « Sacralisation et ritualisation de la pratique du *bèlè* : une dialectique de la spiritualité. » C'est l'une des rares contributions sur cet aspect du *bèlè*. Cela tient à la place qu'occupe l'élément spirituel dans cette pratique mais également au silence des *anciens* à ce propos. La chercheuse étatsunienne débute ledit chapitre par deux témoignages et vient à se poser des questions clefs :

Quand je danse le *bèlè* et que je suis dans mon carré, je retrouve mon Père, mon Fils et le Saint-Esprit, et pendant que j'exécute mon *monté sur tanbou*, je prie... Je rends grâce ou je dépose mes problèmes – Noémi, danseuse de *bèlè* de longue date/Entretien, 25 juillet 2013.

On ne peut avoir le « culturel » sans le « cultuel » (culte), et on ne peut être un bon pratiquant de *bèlè* si l'on n'intègre pas le culte et la dévotion à sa pratique. Cela signifie que lorsque je danse le *bèlè*, je rends hommage aux divinités qui m'entourent, aux quatre éléments de la nature, aux étoiles et à la lune – et tous ces éléments sont présents dans le *bèlè* – Izaak, chanteur de *chantè bèlè* expérimenté/Entretien, 1^{er} mai 2014.

Quelle est la signification de telles déclarations sur la prière et le culte dans un mouvement de renouveau culturel qui a privilégié le nationalisme culturel et la résistance d'un point de vue non religieux ? Comment appréhender les affirmations d'expériences numineuses et de rencontres avec le divin dans une culture de danse généralement perçue et promue comme une tradition laïque ? Que signifient ces affirmations dans une petite société insulaire comme la Martinique, où la religion dominante est le catholicisme romain et où l'héritage religieux africain est occulté ? Je connais de nombreux praticiens et spécialistes de la sous-culture *bèlè* qui remettraient en question, voire nieraient, la validité des affirmations citées ci-dessus. À l'inverse, je connais d'autres personnes qui partagent des conceptions similaires de l'expérience du *bèlè* et qui cherchent à comprendre ce qui se passe (Maddox-Wingfield, 2015, 138).

Le jugement de l'anthropologue est mitigé : peut-il ou non y avoir de la spiritualité dans cette pratique culturelle laïque qui revendique une valorisation de l'identité martiniquaise ? Les données de terrain ne permettent pas de trancher. Cependant, en affrontant ledit terrain, elle relève la volonté de militants culturels de « défendre la légitimité du côté sacré » des arts du *bèlè*. Il y aurait une indétermination qu'elle tente de lever ; elle serait liée aux positions des uns et des autres. Examinons sa déclinaison du terrain :

- Le renouveau du *bèlè* a été caractérisé comme un nouveau mouvement social, une stratégie de défense du patrimoine culturel de l'île contre les représentations touristiques exploitantes, et un espace pour créer un sentiment d'appartenance renouvelé [...]
- Actuellement, de nombreux passionnés de *bèlè* recherchent et défendent la légitimité du côté sacré, tant dans la pratique passée que présente du *bèlè*. Les observateurs ont du mal à comprendre ces affirmations car le complexe de danse et de tambours du *bèlè* n'est pas explicitement lié à un héritage religieux spécifique de l'île et la Martinique ne possède pas de structure de danse sacrée remplissant des fonctions rituelles, telles que les rites de danse qui président aux cérémonies du vaudou haïtien, de la santería cubaine ou du candomblé brésilien.

- Selon le musicologue martiniquais Dominique Cyrille (2002), les danses de possession n'ont pas été documentées en Martinique depuis 1902, et les attitudes défavorables à l'égard du vaudou persistent dans l'imaginaire social martiniquais (Maddox-Wingfield, *ibid.*, 140).

Le savoir que déploie Camee Maddox plaide en faveur d'une oblitération du sacré dans le *bèlè* martiniquais. Ainsi, avec raison elle objective un héritage séculaire laïque : « La plupart des vestiges de l'héritage religieux africain en Martinique ont disparu, et il ne reste que la pratique populaire du quimbois, une tradition de guérison et de magie » (Maddox-Wingfield, *ibid.*, 141). Alors comment interpréter la spiritualité qui émerge ?

- Le *bèlè légliz* qui s'exprime dans l'Église romaine (*ibid.*, 141).
- L'irruption des cosmologies africaines dans le « paysage culturel *bèlè* » (*ibid.*, 154).
- Le *bèlè* : une spiritualité laïque (*ibid.*, 141).

➤ *Le regard d'un ethnomusicologue congolais*

L'ethnomusicologue congolais Apollinaire Anakesa prend la mesure d'une réalité qu'il juge très symbolique. Selon ce chercheur, la valeur de cet art du *bèlè* dépasse ce qu'il est devenu aujourd'hui. L'évolution dont il est question ne détrône pas la valeur symbolique du tambour :

Ainsi, en Afrique comme aux Antilles-Guyanes, certains instruments représentent ou ont le rang d'une divinité, d'un esprit ancestral, de l'autorité, du père, de la mère, de l'oncle, de l'esclave, du mâle ou de la femelle, ou identifie telle communauté, tel style musical, etc. (Anakesa, 2025).

En outre, ce connaisseur de la musique traditionnelle des Antilles a prêté une attention toute particulière à l'organisation spatiale de l'art *bèlè*, que propose Jean-Mico Terrine, au travers de la musique, de la danse et leur symbolique. Ce dernier a établi une correspondance entre les points cardinaux et les éléments de la musico-chorégraphie *bèlè* :

L'Est *c'est l'Univers du Ciel tournant* (représenté par la peau du tambour).

L'Ouest, *l'Univers du Lada*.

Le Nord *c'est le monde de la Terre (Fouyé tè, domaine du lasotè)*.

Le Sud *est le monde de gestion du Ting Bang* (le chaos et le désordre) et *d'expulsion du mal* (le diab).

Le Nord-Est *c'est l'univers du Danmyé* (univers du combat, de la lutte).

Le Sud-Est *est le monde du Bèlè*, celui de l'incantation.

Le Sud-Ouest *est le domaine du kalinda*.

Le Nord-Ouest *est le domaine du Kaningwé* (monde du (re)commencement).

Le Centre *est l'espace sacré*, symbolisé par le tambour debout, au milieu.

L'argument de l'ethnomusicologue se concentre sur le tambour :

Notons aussi que quel que soit le positionnement, le ciel du tambour est toujours rivé vers le Centre. Quant au tambour lui-même, la partie dépassant, l'extrémité supérieure, figure la tête ou la bouche de l'être, dénommée « *ciel* ». L'orifice sur la partie centrale (le ventre) est nommé *nez du tambour*. Cet orifice, placé au niveau du ventre du tambour *bèlè*, en guise de nez, a pour fonction technique de modifier le timbre, gérer les turbulences pour obtenir la meilleure qualité sonore possible. *En somme, la facture du tambour témoigne à la fois d'une dimension artistique pratique et d'une dimension symbolique*⁷ (Anakesa, 2025).

⁷ Souligné par nous.

Une lecture endogène

Essayons de montrer la spiritualité qu'énoncent les principes fondamentaux (*prensip fondok*) de cet art musico-chorégraphique, selon l'AM4. Les éléments constitutifs de cette charte éthique et philosophique expriment une certaine spiritualité, sans doute *areligieuse*. Un modèle du vivre-ensemble qui impose la solidarité, le partage, qui récuse toute dualité de l'être et inscrit l'homme créole dans une logique cosmique en lien avec les éléments que sont la terre, la mer et les cieux.

*MANNIÈ VIV NOU
ADAN DANMYÉ EK BÈLÈ
Notre art de vivre dans le danmié et le bèlè*

« *SÉ LANMOU KI TOUT* »

L'amour de la vie, amour des autres, amour de soi

« *SÉ LESPRI KÒ KI MET KÒ* »

Conscience, idéal, identité, résistance

« *SÉ YONN A LOT, YONN ÉPI LOT* »

La solidarité

« *SÉ LONNÈ ÉPI RESPÉ* »

Dignité, respect, tolérance, justice

« *SÉ LÉZALIÉ, SÉ LAFANMI, SÉ FRÈ É SÈ* »

Fraternité, convivialité, cohésion, harmonie

« *SÉ AN FIL SAN FEN* » É « *SA OU PA KONNET GRAN PASÉ'W* »

Patience, prudence, humilité

« *SÉ TJENBÉ RED PA MOLI* »

Lutte, courage, effort

« *SÉ SILON* »

Fermeté et souplesse, sens de la nuance et de la complexité

« *SÉ TJÈ'W KA MENNEN'W, MÉ PA SALI DLO-A* »

Esprit de liberté-responsabilité

« *SÉ DÉ FAS AN TOUT BAGAY, DÉMÉLÉ-A KI TOUT* »

Conscience des aspects contradictoires de toute chose

« *SÉ FOS* »

Existence et résistance

« *SÉ LOD* »

Respect du cadre

(AM4, s.d.)

Ces principes ci-dessus énoncés fondent ce que les « gens du bèlè/*moun bèlè* » appellent *lespri bèlè* autrement dit les valeurs spirituelles de cette pratique musico-chorégraphique. Elle ne consiste pas seulement dans une danse. L'intelligence qu'elle renferme dépasse le seul soma, si l'on catégorise l'être selon le dualisme cartésien. Sa force réside dans cette spiritualité, aujourd'hui ignorée. L'un de ses héritiers des *mèt bèlè* (maîtres du *bèlè*) révèle l'essence qu'elle renferme.

Quand on parle de *bèlè* et de l'esprit *bèlè*, c'est toujours une même notion qui a existé depuis l'esclavage. C'était la notion de solidarité, la notion d'entraide, la notion de rencontre, de partage. En fait, c'est pour moi l'esprit *bèlè*, c'est carrément un esprit complètement spirituel. Il y a une spiritualité qui tend à disparaître dans le *bèlè*. Tout simplement parce que les gens sont plus inscrits dans la forme, où tu viens, tu t'inscris, tu vas, tu t'inscris dans une association, tu peux apprendre à danser, tu paies ta cotisation, etc., mais est-ce que tu es venu rencontrer des gens ?

[...] L'esprit *bèlè*, c'est *yenn alot, yenn épi lot*⁸ » (Monrose, *Entretien avec C. J.-B.*).

L'être humain, une totalité ontologique et relationnelle

On ne peut appréhender ces hommes en leur appliquant une anthropologie gréco-latine. L'Africain ne sépare pas le profane du sacré. Tout est sacré. La danse, la musique, les chants visent à le mettre en relation, le relié, au Tout-Autre, le Dieu créateur en lequel il croit.

Le corps n'est nullement le tombeau de l'âme. D'ailleurs, l'esprit du corps le dirige. On n'a pas d'un côté un *soma* et d'un autre une *psyché*. L'être humain est un tout qui fait partie d'un tout plus vaste : le cosmos avec lequel il est en connexion constante. En outre, il n'est pas coupé de la nature comme il n'est pas coupé des autres semblables. C'est sur cette base, que se pratique le *bèlè* qui fonctionne grâce à la langue du corps dont parle l'animateur de l'annexe 2. Sons, rythmes, danses s'inspirent du réel qui l'environne. La musique *bèlè* traduit les souffrances humaines,

Ces principes et leurs corollaires relèveraient davantage de l'éthique, si l'on se place dans une perspective occidentale. Ils sont bien plus qu'une série de préceptes que l'individu est censé appliqué pour vivre bien et vivre avec les autres. Le vivre-ensemble n'était pas étranger à ces : « millions d'hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à la danse, à la sagesse [...] ces millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme. »⁹ Ces pauvres hères étaient des héritiers de cultures où l'homme occupe une place centrale.

Un sacré sacrifié

Les liens coloniaux avec la France ne permettaient pas aux pratiques religieuses africaines de s'épanouir en tant que systèmes de croyances hautement organisés, comme on le constate dans les religions afro-atlantiques plus importantes d'Haïti, de Cuba et du Brésil. Dans son analyse de la répression religieuse en Haïti, Kate Ramsey (2011) souligne que le Code Noir ne contenait pas de lois interdisant explicitement les pratiques religieuses d'origine africaine. Il existait cependant des articles et des dispositions interdisant aux esclaves appartenant à différents maîtres de se réunir et de participer à des rassemblements nocturnes de musique et de danse (2011 : 35). Tout comme Haïti, la Martinique a connu son lot de campagnes contre la superstition (Maddox-Wingfield, *ibid.*, 146).

Dans l'entretien rapporté en annexe 2, le *djoubakè* interrogé, par ailleurs linguiste de formation, évoque les traces de spiritualités dans les *archives du lexique du bèlè* et de vestige de culte sacré de la religion *bèlè*. C'est que la danse *bèlè* fut originellement une danse sacrée. Une thèse que l'on trouve parmi les militants de la cause culture *bèlè*. L'AM4, cette association qui par son déploiement d'énergie revigora le *bèlè* porte à la connaissance de ceux qui consultent sa page ce message :

Pour certains auteurs [...] les *kalennda* étaient les danses religieuses des AFRES [Africain.e.s réduit.e.s en esclavage] liées aux trois grands cultes de la fécondité :

- Celui de la *fécondité de la mort* : célébration de la vie engendrée par la mort.
- Celui de la *fécondité/fertilité de la terre* : célébration de la vie naissant de la relation de l'être humain à la terre.

⁸ C'est l'un pour l'autre, l'un avec l'autre.

⁹ A. Césaire, *Discours sur le colonialisme*.

- Celui de la *fécondité de l'être humain* : célébration de la vie naissant de la relation homme/femme (*ibid.*).

Que cherchaient les esclaves en dansant ? Si ce n'est sacrifié au Dieu fécondateur. La danse *bèlè* n'est/ne serait rien d'autre qu'une offrande au dieu fécondateur. En outre, l'histoire nous rappelle : « Que les nègres d'Afrique conservent dans les colonies une partie des usages [religieux] de leur pays » (Lafleur, 2022, 142). Toutefois, ils ont dû affronter les vicissitudes de leurs conditions et durent « construire par le "détour" de nouvelles pratiques en y incluant soit par fragment ou soit par dissimulation des éléments de leur être-au-monde » (Pharose, *ibid.*, 17).

L'analyse du discours du *djoubakè* (cf. annexe 2) donne à voir les *traces* de cette spiritualité ; une analyse que rendent nécessaire toutes les prises de position en faveur d'une légitimité du sacré dans le *bèlè*.

➤ L'instrument tambour a gardé quelque chose de divinatoire : c'est le dieu ou le demi-dieu. Le rapport au tambour pour les anciens passent par cette considération : accorder au tambour un pouvoir quasi divin. Qui plus est le tambour parle, il communique avec l'esprit du tambourier (cf. annexe 2).

➤ *Monté au tambour*, c'est se laisser transporter par les sons du tambour, être en transe par cet effet sonore. Cet acte peut démarrer par une salutation au tambour et au tambourier, mais pas nécessairement selon notre informateur (*ibid.*). Le tambour qui, symboliquement, représente l'espace le plus sacré, le plus élevé métaphoriquement. Pour autant, « Les danseurs ne sont pas obligés d'aller vers le tambour » (*ibid.*).

➤ « Dans le *bèlè* qui a perdu cette transe, c'est là où le danseur doit manifester sa plus belle performance physique. Il y a une *retraduction* de la transe qu'il émet dans le *bèlè* par la : *opli bel diez/le* plus séduisant.

➤ Encore une expression : Tambou a démonté. Alors *an tambou ki monte sé an tambou ki ka ba'w* possibilité di *fè moun goumen, fè moun travay, fè moun dansé*.

➤ *Tambou-a monté* : *tanboua-a ni an pouvwa*. Si *tanboua démonté sa vé di ki pèd bagay ta la, ou pé joué an le'y*.

Un tambour peut être énergétisé par des puissances ayant pour vocation de permettre toute l'expression du tambourier.

➤ « *Lè ou ka dansé bèlè, lévé pié'w*. Bon : *lè ou ka dansé bèlè, fok ou lévé pié'w*. » Derrière cette assertion l'idée de se protéger de tout ennemi en allant consulter un autre héritier de la tradition ancestrale : le *séancier*, celui regarde les affaires d'autrui. Un propos qui n'est pas sans rappeler la limite d'un sacré perdu : « La plupart des vestiges de l'héritage religieux africain en Martinique ont disparu, et il ne reste que la pratique populaire du quimbois, une tradition de guérison et de magie » (Maddox-Wingfield, *ibid.*, 141).

➤ « *Lè man ka di'w, man ka fè alé viré* » ou bien « *man ka bélia* », c'est différent. Dans le mot *bélia*, on retrouve quelque chose, qui rappelle un *vestige de culte sacré de la religion bèlè*. »

➤ « On dit aussi, *avan ou dansé, tanbou ja wè sa ou lé fè-a/avant* que tu ne danses, le tambour sait ce que tu penses faire. » Le *djoubakè* établit un lien entre l'activité surnaturelle du tambour et celle du *séancier* : « En parlant d'un *séancier, avan ou vini i ja wé sa ou lè. I fè ba'w/avant* que tu ne viennes le *séancier* sait ce que tu veux. »

Ce qu'exprime ce *djoubakè* rejoint ce que dit un autre *mapipi* (ou connaisseur) du *bèlè* : « Il y a une spiritualité qui tend à disparaître dans le *bèlè*. Tout simplement parce que les gens sont plus

inscrits dans la forme ; où tu viens, tu t'inscris, tu vas, tu t'inscris dans une association, tu peux apprendre à danser, tu paies ta cotisation... » ((Monrose, *Entretien avec C. J.-B.*).

IV. LES MODALITÉS (INFORMELLE ET FORMELLE) DE LA TRANSMISSION

« Les anciens ont des secrets qu'ils ne lâchent pas comme ça »
(Un directeur de centre culturel)
(Entretien avec T. Battet, 2013, 60)

La transmission informelle

Dans ces sociétés créoles post-esclavagiste, la question de la transmission relève du bon vouloir du maître. Il n'est pas de transmission qui ne dépende du décidé (dirait P. Chamoiseau) du détenteur de la connaissance. Dans un des romans du chantre de la créolité, un passage atteste de cette vérité qui sied à ces sociétés de l'oralité. L'un des maîtres de la parole se montrait avare de celle-ci :

➤ Le maître semblait vraiment préférer mourir sec sur lui-même et son propre héritage plutôt que de diffuser le moindre albédo d'une quelconque connaissance [...] Nous souhaitions juste que quelque chose survienne qui pourrait interrompre son silence, et assurer d'une manière ou d'une autre la conservation de ce qu'il avait dans le cœur, dans l'âme et dans la tête [...] Un maître de la parole n'appelait pas de disciple, tout comme un disciple, tout talentueux qu'il fût, ne pouvait s'imposer à l'attention d'un maître » (Chamoiseau, 2022, 35).

Un comportement que décrit D.B. (*cf.* annexe 2) en ce qui concerne le monde du *bèlè*. Relèverait-il d'une sagesse ? A savoir le néophyte doit utiliser à bon escient le savoir transmis, et surtout le faire fructifier. Point question de relativiser ce capital hérité des ceux qui l'ont élaboré.

➤ Il y a des anciens qui ne donne rien et qui meurt avec. Un ancien qui n'a rien donné est une femme enceinte qui n'a pas accouché. Ça se dit en Martinique : « *an anstien ki pa ka basé, « sé ich ki tjwé y an bouden kò y* ». Ça se dit ici, ça se dit en Afrique. « *Fok ba an moun ich la, mé fok pa moun lan violé ich-la*, c'est à dire qu'il faut donner une connaissance à quelqu'un mais quand cette personne l'a reçue, il ne faut pas qu'elle en fasse n'importe quoi (D.B., *cf.* annexe 2).

Par une faculté active et une volonté farouche, les anciens, qui entendent préserver ce savoir, peuvent être intransigeants, au point de surprendre si l'on considère le point de vue éthique : « Il y a une chercheuse canadienne qui est venu en Martinique, il y a une vingtaine d'années qui est allée à Sainte-Marie auprès d'un ancien et pas n'importe lequel. Cet ancien lui a transmis de fausses connaissances et volontairement » (D.B.).

La condition de l'apprentissage : une longue initiation où certains « secrets » sont partagés parcimonieusement. Le facteur temps est déterminant dans ce parcours initiatique (**Schéma 1**). « L'ancien [lui-même] n'a pas appris un *bèlè* en deux ans. C'est toute une vie » (D.B.). Le compagnonnage devient le principe fondamental de la transmission et de la relation maître-disciple. La technique de dans ne suffit pas à faire du néophyte un membre de plein droit de la société *bèlè*. L'*ethos* en vigueur stipule : « [Que] danser ce n'est pas folklorique ; exécuter des pas, c'est folklorique. Chanter, interpréter un chant sans en savoir le sens, c'est folklorique. Le folklore désémantise vide la pratique de son sens. (D.B. *cf.* annexe 2).

La rencontre de deux êtres que sont le maître et le disciple s'inspire des valeurs répertoriées dans le **tableau 1**. Une relation qui est loin d'être purement fonctionnelle et qui serait loin de s'arrêter à un moment donné. Même en fonction, « l'animateur qui ne veut pas être folklorique est toujours en lien avec les anciens » (D.B.). Un duo qui ne peut (ou ne doit pas) être remplacé

par un enseignement formel qui transforme le *bèlè* en une activité purement physique.

La transmission formelle

En dehors des espaces traditionnels, le *bèlè* se pratique désormais en école, aussi bien l'école républicaine que l'école associative. Pour autant, selon un de nos informateurs, pratiquer le *bèlè* en dehors de son écosystème naturel, c'est pouvoir répondre à ces questions et aux assertions ci-après :

- Comment puis-je contribuer à accroître la pérennité la culture *bèlè* ? (D.B.).
- Les objectifs pédagogiques du *bèlè* à l'école sont différents des objectifs philosophiques enseignés par les anciens ; il y a incompatibilité. À l'école, l'élève est totalement libre ; c'est donc à lui de créer ses pas. Ce qui revient à décider d'un nom autre que le *bèlè*. Pourquoi pas : « Expression dansé à partir du socle martiniquais ? »
- Les animateurs et enseignants ne connaissent pas les principes, car n'exécutent que des pas. Les élèves deviennent ainsi bornés et sans imagination.
- Le *bèlè* est un genre qui respecte l'apprenant et l'invite à respecter un cadre précis. Sa liberté est donc inscrite dans un cadre bien défini. Le *bèlè* est *bèlè* car au niveau éducationnel, il permet à l'individu d'être « je » (*Entretien avec D. B.*).

Nous sommes ici instruits sur ce qui se joue lors de la transmission. Ce modèle n'entend pas souffrir de concurrence. Les règles sont établies et semblent immuables. Le *djoubakè* insiste avec véhémence sur une l'immuabilité du modèle historique. D'autres modèles sont apparus et viennent en contradiction de la transmission traditionnelle. La mise en garde tient de ce que la pratique exprime bien plus que l'expression corporelle.

Pour pouvoir danser le *bèlè*, il faut s'exposer à un contexte d'imprégnation de manière régulière (permanence dans le contexte. Il faut à la fois la capacité de percevoir les cordes philosophiques, à la fois les cordes d'expression corporelle.

Pour danser le *bèlè*, il ne suffit pas d'exécuter des pas. Le danseur ne doit pas se concevoir en entité individuelle mais appartenant à une communauté (*Entretien avec D. B.*).

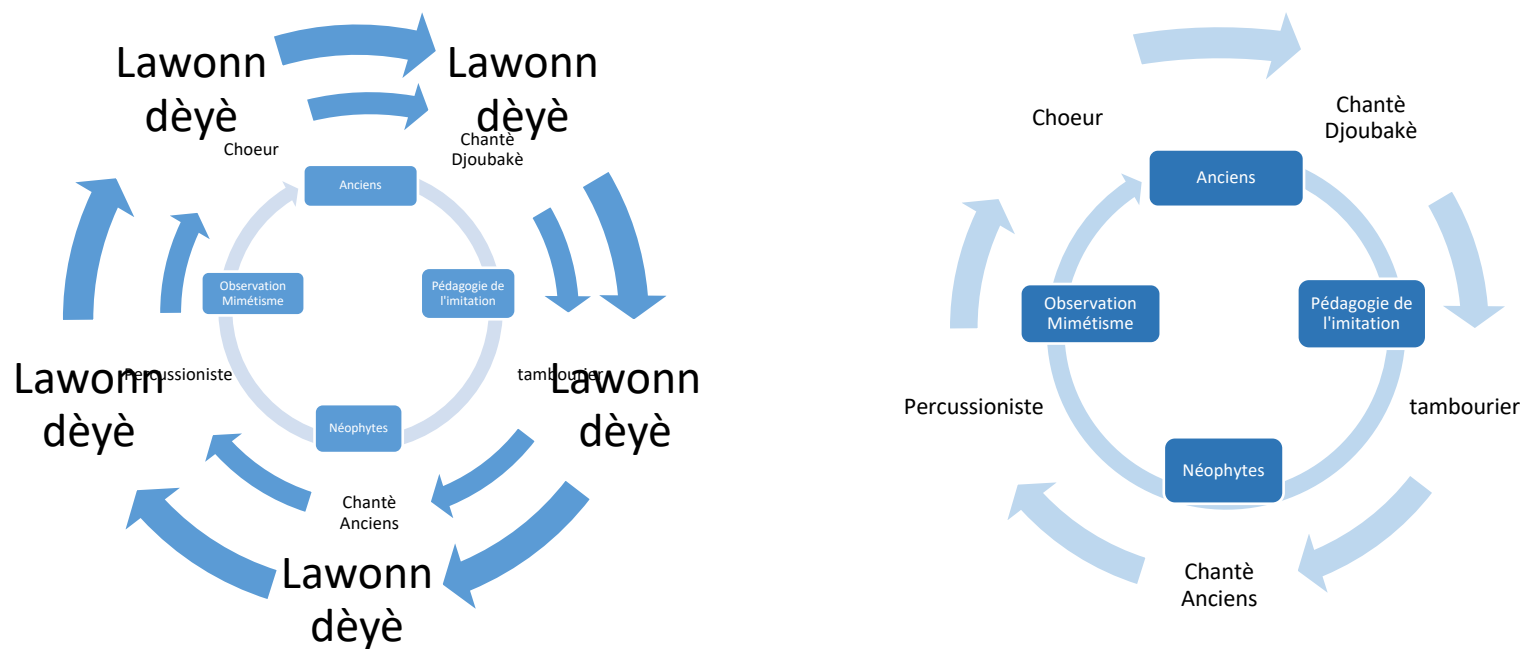
En école associative

Elles se sont multipliées à la faveur de l'engouement que nous avons évoqué. Elles forment essentiellement à la danse, mais très peu au chant et encore moins au tambour. Ce sont des animateurs qui y enseignent. Dans ce nouveau cadre, « la transmission [qui] s'appuyait sur des facteurs psycho-affectifs » (Terosier, 2014, 3) n'existe plus. En outre, la nouvelle transmission a démocratisé la pratique ; car la transmission classique « avait une dimension élitiste car seuls le plus doués pouvaient obtenir le respect des aînés » (*ibid.*). Quant à la formation moderne, elle ne permet pas la même créativité qu'en contexte traditionnel puisqu'il faut que le danseur reproduise les mêmes pas (Bapte, 2009, 17). En revanche, la fin du *lawonn dèyè* (schéma 2) serait due à leur multiplication (Monrose, *Entretien avec C. J.-B.*).

En milieu scolaire

Le *bèlè* est considéré comme un sport. C'est la réponse qu'apporte une des enseignantes dans un des lycées du nord de l'île. Souvent ce sont des enseignants de sports allochtones qui interviennent. À la question : « Pensez-vous que la danse traditionnelle est un sport ou une danse ? » La réponse d'une enseignante peut surprendre : « Oui, c'est un sport, à telle enseigne que pour pouvoir la pratiquer dans les clubs ou dans les ateliers, il faut un certificat du médecin » (Mondesir, 2014, *annexe 1*). Certes, un certain nombre de savoirs sont transmis : les noms des chanteurs, les noms des danses, la manière de confectionner un tambour, etc. (*ibid.*). Ce dont on peut être sûr, c'est qu'il n'y a aucune transmission d'une quelconque valeur spirituelle. Le tableau 2 donne une idée de l'évaluation de l'épreuve au baccalauréat.

Schéma 2 : Transmission traditionnelle vs transmission traditionnelle *en modernité*



Le lawonn dèyè a disparu

Académie de la Martinique		EPREUVE FACULTATIVE		
DANSE TRADITIONNELLE (KALENDA-BELE) COLLECTIVE MARTINIQUE				
COMPÉTENCES ATTENDUES		PRINCIPES D'ÉLABORATION DE L'ÉPREUVE		
<p>Présenter une chorégraphie (kalennda), de façon originale, en assumant la prise de risque dans les choix opérés autour du jeu du tambour.</p> <p>Et présenter une chorégraphie collective sur un rythme binaire ou ternaire du patrimoine culturel martiniquais (kalennda-bèlè).</p>		<p>Deux chorégraphies dont une kalennda et une tirée au sort parmi : bèlè, bèlè pitché, gwan bèlè, béliya, kannigwé(2 versions) , bènèzwel (1 ou 2 lignes), ting-bang</p> <p>Formation de 8 danseurs, espace délimité et présence d'une équipe musicale.</p> <p>Un entretien de 8 minutes environ sur la préparation, l'entraînement du candidat, les connaissances des modes d'échauffement et paramètres historique, culturel, technique, et symbolique des danses traditionnelles, et l'analyse de sa prestation.</p>		
POINTS À AFFECTER		NIVEAU 4 NON ATTEINT	DEGRÉ D'ACQUISITION DU NIVEAU 4	DEGRÉ D'ACQUISITION DU NIVEAU 5
ÉLÉMENTS À ÉVALUER				
08/20	<p>Interprétation (évaluation du danseur)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Engagement moteur et créativité - Engagement émotionnel. - Relations au sens, à la symbolique, et au monde sonore 	<p>Gestuelle stéréotypée</p> <p>Candidat évoluant à coté de ses partenaires</p> <p>Sens et symbolique de la danse sont récités et non vécus</p>	<p>Gestuelle variée et parfois complexe</p> <p>Candidat à l'écoute de l'autre, joue un rôle dans la danse de façon intermittente</p>	<p>Gestuelle maîtrisée et rythmée en permanence</p> <p>(bonne créativité, combinaison de pas)</p> <p>Relation à l'autre porteuse de sens</p> <p>Rapport au monde sonore exploité dans toute sa richesse : expression, traduction du chant.</p>
08/20	<p>Composition : (évaluation du chorégraphe)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lisibilité et développement de la chorégraphie. - Gestion de l'espace. - Mobilisation des modalités de relations entre danseurs. - Utilisation de la tenue et d'accessoires traditionnels 	<p>Prestation chorégraphique esquissée et peu structurée</p> <p>Mobilisation des modalités d'expression à l'espace, à l'autre, à la musique, minimisée et hésitante</p> <p>Tenue et accessoires utilisés de façon « naïve » et non exploités</p>	<p>Prestation chorégraphique parfois structurée dans un rôle et/ou dans un rythme</p> <p>Mobilisation des modalités d'expression à l'espace, à l'autre, à la musique, irrégulière</p> <p>Tenue et accessoires utilisés de façon partielle</p>	<p>Prestation chorégraphique maîtrisée, toujours stylisée dans la différenciation de partenaire et de rôle</p> <p>Utilisation harmonieuse de toutes les composantes de la danse</p> <p>Tenue et accessoires utilisés de façon originale et stylisés (ils complètent le geste et vivifient la chorégraphie</p>
04/20	<p>Entretien</p> <ul style="list-style-type: none"> - Qualité d'expression orale - Dégager des arguments sur les danses traditionnelles et leur origine. - Observation : reconnaître les éléments de composition et d'interprétation. Argumenter. 	<p>Connaissances et observation peu argumentées ou abruptes.</p>	<p>Connaissances et observations partiellement argumentées..</p>	<p>Riche argumentation sur les paramètres historique, culturel, technique, et symbolique des danses traditionnelles.</p>

Tableau 2 : évaluation de l'épreuve de *bèlè* au baccalauréat

CONCLUSION : LA RONDE (LAWONN) BRISÉE

À l'évidence, la fonction du *bèlè* et plus généralement de la danse était la récréation des esclavisés (Entiope, *ibid.*, 185). Cette danse qui fut l'une des plus populaire au XVIII^e et au XIX^e siècles (Entiope, *ibid.*, 202) a reconquis les cœurs des Martiniquais, à la faveur des revendications identitaires. Elle exprime une réalité profonde de ce peuple : ces luttes, sa conquête de liberté, sa volonté de s'affranchir d'une tutelle coloniale, le besoin d'émancipation. Le *bèlè* est au service de cette reconquête de soi, de cette réappropriation de ce que l'homme martiniquais est profondément. Peut-il y avoir une Martinique sans le *bèlè* ? Ou une Guadeloupe sans le *gwoka* ?

Cependant, l'une de ses fonctions essentielles : la célébration du dieu de la fécondité est désormais oblitérée. Il ne reste(ra)it que des pas de danse. L'érosion année après année de son essence spirituelle ne fait plus aucun doute. En outre, la concurrence religieuse de l'Église romaine n'a pas manqué : « Le Dieu chrétien a remplacé les anciens dieux » (Suvélor, 1971, 30) ?

Évoquant une figure tutélaire de l'animisme martiniquais : le *kenbwazè* (quimboiseur), Édouard Glissant affirmait :

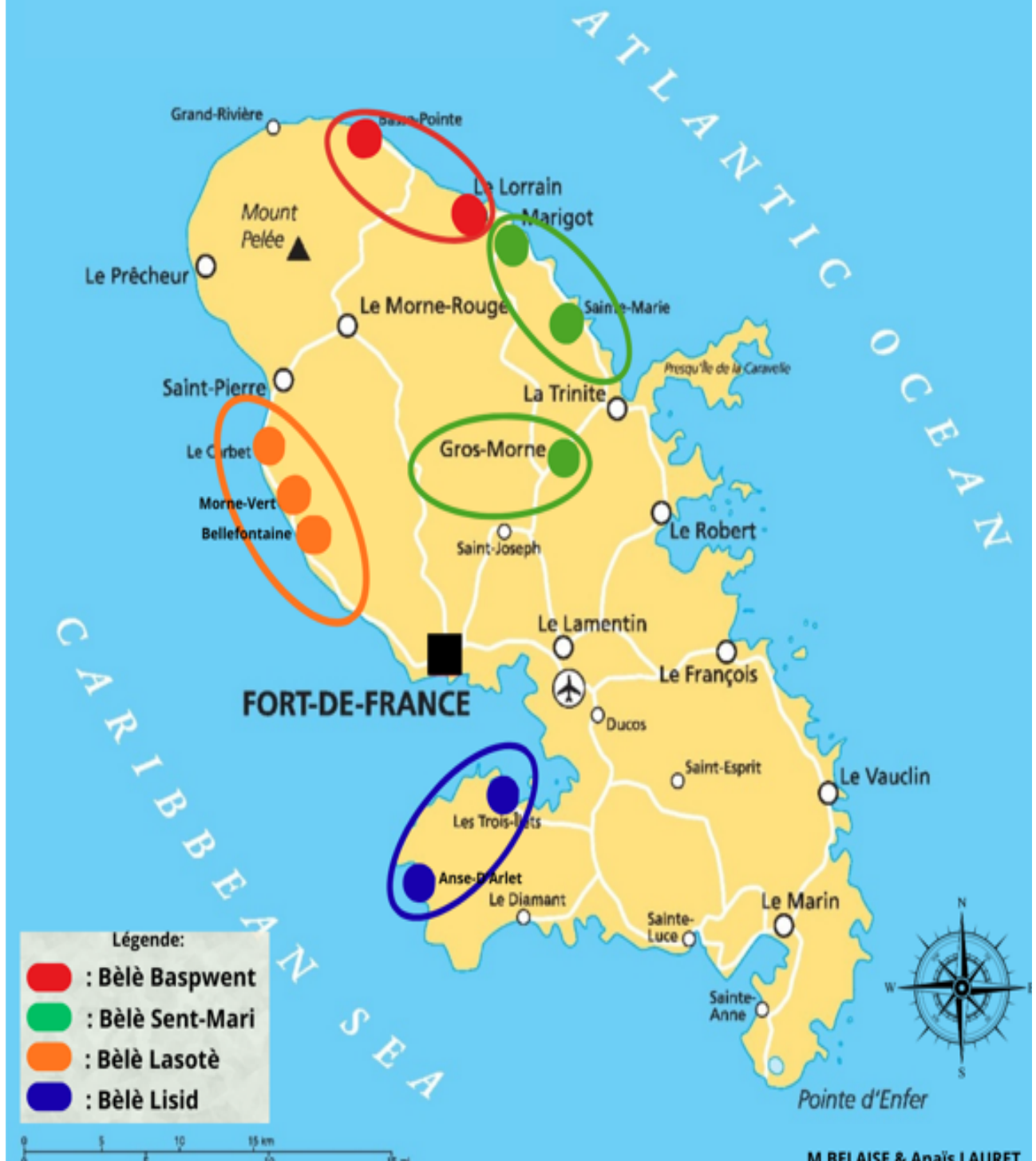
Au long du peuplement, ont vocation de quimboiseurs les marrons qui en Afrique remplissait déjà des fonctions socio-culturelles : chargés de la vie religieuse, des soins, de médecine, du rythme des travaux, etc. À l'intérieur de cette contestation globale qu'est le marronnage, le quimboiseur est en quelque sorte l'idéologue, le prêtre, l'inspiré [...] Mais au long de l'établissement sur la terre nouvelle, le quimboiseur dégénère, jusqu'à verser dans le chamanisme le plus délirant (à la satisfaction des autorités civilisatrices qui *l'avaient toujours ainsi prédit* » (Glissant, 197, 82).

Serait-ce le cas du *bèlè* ? Une danse folklorique qui dirait encore le peuple martiniquais. Sa gestion en modernité interroge tant l'espace qui l'a vu naître n'existe plus. Quant à la partie spirituelle, elle est réduite à portion congrue. Ce qu'il en reste, relèverait véritablement du folklore, de gestes dénués de tout fondements religieux, de toute philosophie. À répéter à tout va que le *bèlè* est une manière de vivre ne suffit pas à lui permettre de libérer cette essence désormais enfouie sous les méandres de la politique assimilationniste. L'un des *djoubakè* (C. J.B.) est formel « les cours modernes de *bèlè* sont réduits à de simples cours de danses [...] Enseigner un savoir, mais aussi enseigner l'esprit *bèlè* [un esprit carrément spirituel] » (Monrose, *ibid.*, 24, 25).

Encadrer les jeunes comme cela se poursuit est une excellente initiative. Le fait de suivre ces cours ne les dispense pas d'un enseignement pour restituer la pratique dans son contexte, et leur apporterait une bonne connaissance de la langue. Les raisons sus-évoquées expliquent la réalité du *bèlè* en contexte moderne. Le modèle initial n'a plus cours. Il serait malheureux de se cacher vers des secrets qui n'en seraient pas, par envie de retenir les bribes d'un passé spirituel plus lointain.

ANNEXE 1 : CARTE DE RÉPARTITION (HISTORIQUE) DU *BÈLÈ* EN MARTINIQUE (M. Belaise & Anaïs Lauret©)

Carte de répartition du bèlè



ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC UN ANIMATEUR *BÈLÈ* (D.B.)

Intewiewer (ITWR) : Est-ce que vous pratiquez le *bèlè* ? Est-ce que vous utilisez couramment la langue créole pour la transmission du *bèlè*, lors de vos pratiques ?

Interviewé (ITWÉ) : La question me paraît fondamentale et essentielle. Fondamentale, parce que la langue et l'imaginaire qui structurent la culture *bèlè* sont bien le créole.

➤ Par ailleurs, les dépositaires de la connaissance du *bèlè* que nous appelons en créole, les *anciens* sont des créolophones. Ils comprennent le français, mais la performance linguistique la plus la plus développée et la plus aisée qu'ils ont : c'est le créole. Et il n'y a pas photo à tel enseigne que métaphoriquement, ils attribuent la parole au tambour, ils disent que : *tanbou-a ka palé krévol*. Mais ceci dit, on retrouve quand même dans certains propos chez eux, une hiérarchisation de langues. Par exemple, dans certains chants, ils vont appeler le français la langue dorée, notamment dans un chant « *manman lago mi lago papa lago mi lago* », en parlant de Lagrosillière [homme politique martiniquais], le chant dit : « *Nonm-lan monté asou an tab, bondié pou'y palé* la langue dorée, etc. » N'empêche que c'est le créole et le **langage du corps** dans le *bèlè*, c'est aussi un langage qu'ils appellent un langage créole.

➤ Le chanteur qu'on appelle « *kriyé* », les chants sont en créole... Bon, il y a de très, très rares chants... très, très rares chants dans lesquels on retrouve des vers qui sont en français, et je dis français entre guillemets. Par exemple : « *Ida jé vandi, i livré...* » On voit bien que dans l'ensemble la phrase est française, mais c'est le « vandi » au lieu de vendu on voit bien que là... il y a malgré tout la présence du créole dans... Ou bien un chant comme « **non, non, non, non, je ne veux pas j'ai déjà goûté, je ne veux pas.** » Le chant fonctionne pratiquement en français, mais tant bien même que le chant fonctionne en français... Toutefois, même si le texte est en français dans la prosodie, dans la manière de jeter le chant, de lancer la voix, on ressent très bien que la rythmique, elle est *bèlè* donc c'est le créole. Même si en surface, on aura la langue française, mais en profondeur le créole façonne quand même ce texte qui serait en français.

➤ Alors il y a aussi le ... Il y avait avant un personnage important du *bèlè* qu'on appelle le « *koumandè bèlè.* »

Le *koumandè bèlè* qui avait pour mission d'organiser les chorégraphies. Lui, il parle créole et ça peut lui arriver de lancer quelques phrases, quelques injonctions en français, mais, mais, au lieu de dire par exemple « chassé » il va dire « *charsé* ». Pourquoi ? Pensant que « chasse », c'est un mot créole, créole, pour pouvoir le franciser, il va laisser supposer que le créole avait enlevé un « r », il va le rétablir pour parler français « *charsé croisé* ».

Ce n'est pas étonnant que le *koumandè bèlè* qui, symboliquement représente, euh... qqch qui, dans l'habitation, est très proche du béké, donc de la langue française, d'un statut supérieur, ce n'est pas étonnant que le *koumandè bèlè* veille dans sa performance laisser apparaître la langue du maître, à savoir le français. Mais si là encore... je ne sais pas... le créole, on ne peut le faire partir par la petite porte, il revient. Alors maintenant c'était pour un petit peu pour Alors il y a une chose aussi qui me paraît intéressant ... C'est que ... la structure du langage du tambour est très proche de la morphologie de certains mots ; des mots comme On trouve la reduplication, « doudou » des choses comme ça. Souvent on retrouve, dans les coups de tambour, deux basses, deux aigües /trois basses, trois aigües qui font penser à des mots qui serait construits par la reduplication c'est pas doublé c'est la reduplication ... C'est le fait de répéter une syllabe deux fois trois fois.

Interviewé (ITWÉ) Maintenant en ce qui concerne les anciens, l'expérience que moi j'ai eu dans l'apprentissage avec les anciens, c'était uniquement la langue créole, uniquement la langue créole, là j'insiste dessus la langue créole que tous les *anciens* qui m'ont enseigné utilisent tous, sans exception : le créole ; Fonds Saint-Denis Sainte-Marie, Anse d'Arlets, etc., tous, c'était la langue créole.

Si à certains moments dans les premières heures, dans les premiers instants de l'échange ils ont voulu parlé français parce que s'adressant à un étranger, tout de suite après le créole arrive, ça c'est un fait de communication que l'on retrouve ailleurs. Alors moi-même, en tant qu'animateur de *bélé*, la situation est quand même plus complexe, dans la mesure où actuellement les personnes qui viennent apprendre le *bélé*, apprendre à jouer au tambour ou au *tibwa*, ou même apprendre à chanter le *bélé* sont des personnes issues toujours issues..., ce ne sont pas toujours des personnes qui ont un rapport aisé, spontané avec la langue créole voire à la culture créole. Et là se pose un problème réel de contact avec ces personnes que l'on veut maintenir dans l'apprentissage, et à qui on veut tenir un discours intelligible. Si bien que l'alternance codique français-créole est une stratégie pour pouvoir communiquer avec un public très diversifié. En revanche, il y a des choses qui pédagogiquement ne se négocient pas ; il y a des choses que l'on ne peut pas dire en français, parce que le français n'a pas construit de mots pour pouvoir traduire correctement ces concepts-là. Je prends un exemple :

➤ **Monter au tambour.** Ça c'est une injonction typique de la danse *bélé* pour dire *monté otanbou*. [En français] on a enlevé toute l'essence même de l'expression, dans la mesure où *monté* ce n'est pas seulement **monter** du français. Le mot *monté* on le retrouve en Martinique, en Haïti, en Guadeloupe dans le vaudou haïtien – vous allez lire Alfred Métro, vous allez voir. On dit que la personne est *monté* par un *loa*, on dit donc qu'elle est en transe. D'autant plus que dans la phase dite de *monter au tambour* les danseurs ne sont pas obligés d'aller vers le tambour qui, symboliquement représente l'espace le plus sacré, le plus élevé métaphoriquement. Si on dit ça en français **monter au tambour** on a *désémantiser*, on a *désacraliser* l'expression.

Le danseur, si le tambour est *ici*... On a le « rond » comme ça, le tambour est là. Le danseur est là. On a le danseur, les danseurs, le couple peut effectivement se rapprocher spatialement du tambour, mais il peut danser aussi au centre, et le terme *monté* n'a pas la seule signification du français [c'est-à-dire] aller vers le point de déplacement, vers un point qui est symboliquement plus élevé, mais ça signifie qu'à ce moment-là, les danseurs réagissent, les danseurs s'expriment au maximum.

Et là, on retrouve la métaphore de la **transe haïtienne**. Par exemple, si dans la transe haïtienne, le danseur est monté par le *loa*, et là son expression corporelle lui échappe ; dans le *bélé* **qui a perdu cette transe**, c'est là où le danseur doit manifester sa plus belle performance physique. Il y a une *retraduction* de la transe qu'il émet dans le *bélé* par la : *opli bel diez*.

➤ Encore une expression : **Tambou a démonté**. Alors *an tambou ki monté sé an tambou ki ka ba'w possibilité di fè moun goumen, fè moun travay, fè moun dansé*.

➤ **Tamboua monté** : *tanboua-a ni an pouvwa*. Si *tanboua démonté sa vé di ki pèd bagay ta la, ou pé joué an le'y*.

Si je dis en français que le tambour est démonté, ça voudrait dire que les pièces sont parties en éclats. Alors que « **tambou-a démonté** » (en créole), il a perdu sa substance. Il y a des expressions comme ça que moi j'appelle *les archives du lexique bélé*. Que l'on ne peut pas ou qu'alors qu'on peut traduire, ou que si on traduit, il faut passer par tout un discours explicatif et ça prend du temps. En pédagogie, il faut parfois faire l'économie de la parole.

➤ Je vais vous chercher encore un autre pas : euh... alors, voilà : **lè ou ka dansé bélé, lévé pié'w**. Bon : **lè ou ka dansé bélé, fok ou lévé pié'w**. Cette expression est quand même biscénique effectivement et techniquement. Danser *bélé*, il faut que les pieds se détachent du sol donc pour danser *bélé*, il faut lever les pieds. Mais on sait bien aussi que l'expression **lévé pié'w** en créole a une autre signification. Elle signifie **gadé zafé'w**. Et **gadé za fe'w** signifie pas seulement regarde ce que tu fais, mais aller *few an séancier gadew baw/va* voir le regardeur d'affaires.

Donc le langage créole du *bélé*, une fois qu'on a saisi soit sa bisémie, soit sa polysémie, même sa monosémie, on ne peut forcément dire qu'il y a forcément un correspondant immédiat, en langue

française dans la mesure ou le *bèlè* lui-même s'est constitué dans la bonne période de créolisation au temps de l'esclavage. Donc c'est tout à fait naturel que tout cet héritage vienne du créole.

Mais en plus qu'est-ce qui se passe ? Les Africains ont perdu, dit-on, dit-on, leur langue africaine de la côte ouest. Mais, on se rencontre que dans la structure créole, ils ont quand même conservé des éléments fondamentaux de la structure syntaxique de la langue africaine. Par exemple, quand je dis par exemple, euh... tiens déjà le mot *bèlè*, c'est un terme africain.

* Je cherche une expression... Je n'ai pas d'expression en tête. Oui quand je dis : « **Fodré ou bélia douvan tanbou-a** ». J'aurai pu dire « **fodré ou alé viré douvan tanbou**. » Quand je dis *fodré ou bélia douvan tamboua*, *bélia* est porteur de traits sémantiques que « *alé viré* » n'a pas. « *Lè man ka diw, man ka fè alé viré* » ou bien « *man ka bélia* », c'est différent. Dans le mot *bélia*, on retrouve quelque chose, qui rappelle **un vestige de culte sacré de la religion bèlè** alors que dans « *alé viré* », bon nous sommes dans un déplacement spatial.

➤ J'essaie de trouver encore. Ah oui, ça c'est français mais ça rappelle « démonté ». Quand je dis par exemple : « **fok pa ginen tanbou-a** », si je dis en français, il ne faut pas gêner le tambour, je n'ai rien dit. Pourquoi ? Que veut dire gêner en créole ? « *Ou ka ginen mwen !* » Autrement dit, tu me gênes.

– « **Fok pa ginen tambou-a, fok pa maré lespri tanbou-a** ». Quand quelqu'un n'a pas de chances, on dit *i ni an moun ki ginen*. Et quand on dit *pa ginen tamboua*, ça a exactement le même sens.

– Il y a des expressions qui ne me reviennent pas là !! ah oui, quand je dis par exemple, ou *falè ou prété tanbou-a pa-a ou lé fè- a pou'y jwé'y ba'w* : si je traduis littéralement il faut prêter au tambour le pas que tu veux faire pour qu'il joue pour toi. Qu'est-ce qui est surprenant dans cette phrase ?

C'est le *lè*. C'est à dire que le tambour a la capacité de voir... Quel personnage dans la culture martiniquaise qui peut deviner ? C'est le *séancier*.

- On dit aussi, *avan ou dansé, tanbou ja wè sa ou lé fè-a/avant* que tu ne dances, le tambour sait ce que tu penses faire.
- En parlant d'un *séancier*, *avan ou vini i ja wé sa ou lé. I fè ba'w/avnyt* que tu ne viennes le *séancier* sait ce que tu veux.

Donc le tambour, même pas le *tanbouyé*, l'instrument tambour, a gardé quelque chose de divinatoire c'est le dieu ou le demi-dieu. Une phrase comme ça, c'est un peu honteux de dire ça en français. Mais pas en passant par une traduction littérale. C'est une leçon je pense très sincèrement qu'enseigne le *bèlè* en français. C'est lui enlever toute son environnement imaginaire. C'est en quelque sorte le désacraliser. Bon alors maintenant il y a quand même des situations de communication ou l'enseignement demande qu'on soit compris par tous. Personnellement, il y a des choses que je ne dis pas en français, il y a des choses que je dis tout le temps en créole. Il y a des choses que je peux dire en français. Et je pars du principe qu'on soit créolophone, francophone ou hispanophone ou autres, il y a des choses qui se disent en créole qu'on ne pourra pas dire en français, lorsqu'on enseigne le *bèlè*.

INTWR : L'inverse ne s'effectue pas ?

INTWÉ : l'inverse serait quoi ? Des choses...

INTWR : ...des choses que vous dites en français, mais s'il y avait un public totalement créolophone, vous aurez fait le cours totalement en créole.

INTWÉ : oui. Encore que Le créolophone ; qui comprend la langue créole ne comprend pas forcément la langue *bèlè*. Même à ce niveau-là, il y a la langue en pédagogie notamment en culture orale n'est pas simplement le vecteur du message de communication mais c'est bien plus ça. La langue c'est ce qui permet aussi de préserver et de transmettre l'immatériel, même ; l'imaginaire ; de la culture que l'on transmet. Tu peux comprendre ce que je te dis en créole mais tu pourrais comprendre.... Si je dis par exemple...

ITWR : par exemple, « *bélia* », je n'aurai pas compris.

INTWÉ : oueh ! Je vais te donner une phrase où les mots sont français euh... *pitié tambou-a*. Si je te dis *pitié tanbou-a*. Tu comprends quoi ?

ITWR : c'est une expression propre au *bélè* que j'ai déjà entendu.

INTWÉ : alors quelqu'un qui est francophone et créolophone et qui va rester à un niveau très littérale va dire pique le tambour on voit quelqu'un qui pique le tambour alors que *pitjé tanbou-a*.

ITWR : faire des pas très secs ?

INTWÉ : c'est une manière de jouer. C'est à dire que même si on est créolophone, on peut ne pas comprendre le vrai sens de l'expression donc forcément, la langue créole, la langue de la pédagogie du *bélè*, créole ce n'est pas seulement un agglomérat de mots qui ferait que si ces mots sont écrits en français, on va comprendre mais derrière cette compréhension, cette pseudo compréhension qui est celle de mots agglomérés, il y a l'essentiel, à savoir que l'imaginaire même du *bélè* ou alors euh... *tanbou-a volè mwen*, ça veut dire : c'est le tambour qui a raté quelque chose que j'ai fait. Donc c'est bien l'inverse. Le tambour m'a volé ce qui veut dire qu'il n'a pas fait quelque chose de plus. Il y a eu une omission dans la relation tambour et danseur.

➤ Si je parle au *tibwa*, au *bwaté* et que je lui dis : *lévé lanmenw* ! Ça signifie quoi, pour toi ?

ITWR : joue moins vite.

INTWÉ : joue plus fort. Parce que ça suppose que si le coup de « *tibwa* » pas plus haut, Ça suppose que si le coup... mais on peut jouer toujours rapprocher avec une énergie super et avoir un coup plus fort.

ITWR : et la sonorité sera...

INTWÉ : ...sera meilleure. Elle sera meilleure car le geste sera plus foulé comme on dit en créole. Don *lévé lanmen'w*. On voit l'image : lève ta main, dac mais ça signifie joue plus fort. Et c'est vrai on comprend que *lévé* plus haut norme le si l'énergie reste là, ça ferait que le coup serait plus fort. Mais ce n'est pas évident. Et même chez des créolophones, à qui je dis *lévé lanmen*, c'est ça le premier geste et quand tu lèves la main ; il y a des fortes chances que l'on soit en retard par rapport à la pulsation. Donc c'est quand même bizarre, donc ça dépend de la précipitation, alors que garder plus près et jouer plus fort, c'est plus facile de garder le tempo de la musique. Donc pour moi, le pédagogue de la danse culture *bélé*, c'est quelqu'un qui doit avoir le souci de la culture de la langue créole. On ne peut pas dissocier la langue et sa culture.

Le *bélé* lui-même, la culture *bélé* est l'un des réservoirs du lexique *bélé* et lorsqu'on écoute les chants de *bélè* ancien ou de maintenant, ... on n'est pas à l'abri de la diglossie, donc le créole n'est pas un créole qui est toujours de bonne facture et quelqu'un qui fait une étude sur la langue créole et qui allait rechercher des chansons anciennes de *bélé* retrouve dans les propos du chanteurs des mots et des tournures, que peut-être on ne retrouve pas forcément dans la bouche d'une personne de 40 ans parlant le créole. Et par moment, ce qui se passe souvent, lorsque des personnes apprennent à chanter *bélè* et qui n'ont pas un rapport à la langue créole qui soit un rapport spontané, ils ne comprennent pas les propos, ils comprennent vraiment à l'opposé et par moment, pour chanter le texte, ils modifient les paroles. Ils n'ont pas accès soit au sens ou alors ils n'ont pas non plus accès à la manière de prononcer le créole. Il y a aussi une perte dans la manière de prononcer le créole. Il y a une chose qui est très importante aussi. En quoi c'est important ? En quoi le créole est important dans la culture *bélé* et du chant plus particulièrement. Le chant *bélè* fonctionne de deux manières : ce qui est dit et ce qu'il faut comprendre sont en coïncidence. Ce qui est dit est compris, c'est ça mais ça arrive que le propos qui est dit voile le sens réel, c'est la culture du masque.

➤ Par exemple quand je dis : « *An poul nwè ponn an zé blan, bélia poul-la ponn an poul nwè ponn an zé blan* » (il chante). Si on prend le texte au sens de superficie : « *Bélie-la poul-la ponn, an poul nwè ponn an zé blan.* »

Que la poule soit noire, blanche, « *kako* », l'œuf a une couleur qui avait...disons. Et là apparemment ce n'est pas normal que la poule noire ait pondu un œuf blanc. Donc forcément, on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une vraie poule ni d'un vrai œuf. Il s'agit d'une femme noire qui a eu un enfant avec un blanc, alors que son mari est noir.

Et qu'est-ce que la femme a fait pour pouvoir cacher à son mari la naissance de l'enfant qui n'est pas le sien ? « *I mète'y an lariviè-a* ». « *Man wè'y an kouran dlo-a* ». Regarde comment un chant aussi dramatique, regarde comment l'humour... ça s'est très important. Regarde comment l'humour créole qui peut nous faire rire vient exprimer un fait très grave. Un rapport entre une femme noire et le béké qui a donné naissance à un enfant blanc et cette femme va produire un infanticide. Alors chanter ça pour des enfants, et que l'enfant reste au niveau du sens de superficie, mais chanter ça à un enfant sans lui expliquer... même chanter ça pour quelqu'un ou apprendre à quelqu'un ce chant ou entendre quelqu'un chanter ce chant, sans qu'il comprenne le sens ; c'est scandaleux. C'est vraiment scandaleux parce qu'on n'est pas dans la culture du masque qui est très important dans le chant. Il n'est pas seulement important en Martinique. Toutes les cultures minorées ont cultivé le masque : les Incas, les Mayas, les Astèques et la Diaspora africaine. On a cultivé ça car il fallait dire des choses sans que celui qui nous écoute, comprenne. Malheureusement, il se passe aussi que la communauté à qui s'adresse le message masqué, n'a pas accès tout le temps au message masqué. Le masque peut avoir une telle puissance qu'il peut rendre opaque la compréhension y compris les personnes qui sont censées avoir accès au sens.

ITWR : Quel est l'intérêt, alors ?

ITWÉ : Il faut se former. Si je fais partie d'une communauté culturelle, et si cette communauté fonctionne dans la culture du masque, à moi de m'initier à la culture du masque. Et progressivement, je comprendrais, mais c'est quelque chose de terrible, je te dis. Bon, alors maintenant, il y a donc créole et créole. Il y a ce créole qui est porteur de la succulence même de l'imaginaire de la culture qu'il véhicule et de la culture qui est folklorique, qui est désémantisé, qui n'a plus de sens. Donc de quel créole, il s'agit lorsqu'on parle de créole de la culture *bélé* ? Il s'agit du créole qui protège la culture elle-même, du créole qui la vivifie et qui est vivifié par là même par la culture *bélé* et du créole qui archive l'imaginaire, la créativité de la culture dont il est le vecteur. On ne peut pas être animateur *bélé* si on n'est pas apprenti de la langue créole. Enfin, je dis ça pour la haute-taille, pour la réjade, pour tout ce qui est, pour toutes les cultures martiniquaises, on ne peut pas se dire pédagogue de *bélé* si on n'est pas dans une démarche d'approfondissement de la langue créole. On ne peut pas être chanteur *bélé*, si on n'est pas dans une démarche de faire foisonner la langue et la culture martiniquaise. Tu auras vite compris qu'il y a beaucoup d'animateurs folkloriques, il y en a énormément. On ne peut pas faire un pas *bélé* quel qu'il soit, danser *bélé* ce n'est pas réciter des pas.

- Danser *bélé* c'est mettre des émotions créolisées dans un corps et les transmettre.
- Danser *bélé*, c'est recevoir le message du chanteur et retraduire avec ... de l'espace le message créole du chanteur. Le chanteur danse avec la bouche et le danseur parle avec le corps. J'ai fait exprès de croiser les choses.
- Et on a à côté le tambour qui parle créole les anciens disent que le *tanbouyé* qui joue bien et le *bwaté* qui joue bien sont des poètes de la langue créole. Pourquoi poète ? C'est qui un poète ? C'est celui qui manipule bien les émotions par la langue. Et celui qui a l'art de vous toucher émotionnellement, qui a l'art mais qui aussi comme objectif de vous toucher par la beauté du texte. Pourquoi j'enseigne le *bélé* en créole ? Parce que aussi il y a une analogie entre la musicalité *bélé* et la musicalité de la langue créole. Et ça c'est extraordinaire ; à tel enseigne que à un certain moment, bon et puis je le fais moins maintenant parce que je n'ai pas à faire à un public qui m'encourage vraiment ; euh, pour pouvoir donner à des *tanbouyé* ou à des danseurs plus de contact avec la musique et le pas, j'utilisais un proverbe créole dont le nombre de syllabes correspondait au nombre d'appuis. Ou alors les anciens, pour pouvoir transmettre un coup de tambour, un coup de *tibwa* ou bien un pas, créait des comptines, pas des comptines, créait des petites mélodies créoles, soit en onomatopées soit en petit texte pour pouvoir mettre en musique par la bouche le pas qui faut apprendre. Là, c'est plus facile on avait un contact beaucoup plus, un autre contact avec l'objet apprentissage. En même temps que la personne apprenait l'expression première, elle apprenait aussi une prosodie qui va avec. La langue créole a sa prosodie très proche de la prosodie du tambour, de la danse, etc.

ITWR : Tu m'avais dit que c'était des anciens qui t'avaient appris le *bélé* ? Comment l'ancien fait-il pour choisir ? Ce qui est étonnant c'est que tu as appris auprès de plusieurs anciens. Me semble-t-il avoir entendu que c'était un ancien qui fait le choix d'une personne ? Donc la transmission ne s'effectue pas forcément de génération en génération ?

ITWÉ : Dans ça, il y a des idées reçues mais il y a des choses qui sont vraies. Il faut d'abord dire que l'ancien est une personne. Il y a celui qui vient apprendre et celui qui vient apprendre est aussi une personne et qu'on vient en tant que personne, on est entre individus qui sont perfectibles, qui ont leur défaut et leur qualité. De manière très symbolique, je suis prêt à penser que celui qui a en sa possession une richesse veut en faire un secret et le garder secrètement et ne pas le transmettre. De là est née l'idée que l'ancien choisit celui à qui il veut transmettre son secret. Ça je l'ai vécu plusieurs fois et même moi qui ne suis pas ancien, il y a des choses que je dis à certaines personnes et que je ne dis pas à d'autres, simplement parce que je ressens en certaines personnes, la capacité de respecter certaines choses et en d'autres, une banalisation certaine de ce que je vais dire. Si je sens en tel personne une réception banalisante, je serai banale. Si je sens une réception qui est très respectueuse, je ne serai pas comme ça. Les anciens fonctionnent comme ça. Il y a des anciens qui ne donne rien et qui meurt avec. Un ancien qui n'a rien donné est une femme enceinte qui n'a pas accouché. Ça se dit en Martinique : « *An ansien ki pa ka basé* », « *sé ich ki tjwé'y an bouden ko'y* ». Ça se dit ici, ça se dit en Afrique. « *Fok ba an moun ich la, mé fok pa moun lan violé ich-la*, c'est à dire qu'il faut donner une connaissance à quelqu'un mais quand cette personne l'a reçue, il ne faut pas qu'elle en fasse n'importe quoi. Tu vois comme la langue créole a la métaphore, comment elle a utilisé pour dire ça, c'est extraordinaire. Mais j'ai aussi connu, mais ce n'est pas propre à la Martinique, je suis prêt à parier, à penser que c'est propre à l'homme, aux relations humaines. Sentir la personne à qui on doit ou on ne doit pas transmettre des choses. L'expérience que j'ai des anciens, ou des grandes personnes de la Martinique, me fait dire que d'emblée elles donnent à n'importe qui. Elles donnent, elles considèrent qu'il faut partager. Il y a une forme d'initiations qui existe, ce n'est pas une initiation à l'Africaine, ni à la Caraïbes. Je parle du peuple. Il y a une forme d'initiation qui va varier selon la relation qu'il y a entre l'initiateur et l'initié, parfois il y en aura pas, pire encore.

Il y a une chercheuse canadienne qui est venue en Martinique, il y a une vingtaine d'années qui est allée à Sainte-Marie auprès d'un ancien et pas n'importe lequel. Cet ancien lui a transmis de fausses connaissances et volontairement. Et moi j'ai assisté au cours de cette personne du Canada et elle citait l'ancien qui lui a appris des choses. Je l'ai vue, après, hors cours et je me suis permis de lui dire que les informations qu'elle a reçues de la personne sont tronquées. L'initiation peut donc être acceptée franchement, elle peut être refusée franchement, et elle peut être acceptée dans un refus. Ou alors refuser dans l'acceptation, en disant que des bêtises. Il y a un dialogue mais qu'est-ce qui se dit ? Que des contre-vérités. Ça encore, c'était la culture du masque. Cela peut arriver à n'importe qui. Et pourquoi certains anciens sont méfiants ? C'est parce qu'ils ont été trompés par des personnes. « *Moun la ka vini wè'w, i ka di'w, aprann fè mwen tel bagay, sé pou kò mwen menm, sé pou aprann dansé épi aprè moun lan ka fè lajan épi sa.* »

Ce n'est le fait de faire de l'agent qui vexa la personne, c'est le mensonge. Car une relation d'initiation se base sur la confiance, sur une parole donnée. Je ne suis pas un ancien, quelqu'un vient me voir et me dit apprend moi à danser, je lui dit c'est pour faire quoi, je lui dis c'est pour vivre avec, c'est pour travailler. C'est clair. Moi je peux accepter très facilement. Quelqu'un qui me dit, bon Daniel apprend moi à danser c'est pour être animateur je peux dire oui, mais si chemin faisant je me rends compte que d'animateur soit disant, tu passes à animateur de ballet folklorique, je t'en voudrais parce qu'en fait, tu m'as trompé et tu m'as amené à te donner une connaissance, une danse martiniquaise que j'estime précieuse pour aller n'importe quoi avec. C'est humain. Il y a des anciens qui se sont retrouvés dans cette situation. Et qui se sont fermés comme une huître.

ITWR : Comment passe-t-on transformer un animateur folklorique en un vrai animateur, si je puis dire, comme toi ?

ITWÉ : Il y a une dialectique très facile entre un animateur qui se veut folklorique et un animateur non folklorique. C'est dans la pédagogie que les choses se différencie et aussi dans la maîtrise que l'on a,

dans une position idéologique. Si je considère que le *bélè* c'est une culture et qu'il faut la respecter, je ne serai pas folklorique ou si je le suis c'est malgré moi, parce que ma connaissance sera imitée et forcément, je vais en faire du folklore. L'animateur qui ne veut pas être folklorique est toujours en lien avec les anciens. Ce n'est pas après deux ans qu'on devient animateur *bélè*. Ça, tu peux me croire. Parce qu'il y a trop de personnes qui, après avoir fait sur deux ans deux heures de *bélè* par personne s'estiment être animateur. Tu es forcément animateur folklorisant. Tu enseignes un *bélè* folklorique. L'ancien n'a pas appris un *bélè* en deux ans. C'est toute une vie et l'animateur s'il veut vraiment être animateur *bélè* respecté et respectable, il faut quand même qu'il s'inscrive dans un parcours relativement important jusqu'au moment où on va le considérer comme un ancien en herbe. Mais n'importe qui ne va pas s'auto-approprié le terme de maître. D'ailleurs, ça se donne. À partir du moment quelqu'un se dit je suis maître, « *sé kè i pas mèt* ». La folklorisation de la culture *bélè* serait par exemple enseigner des techniques de pas sans enseigner la danse. Danser ce n'est pas folklorique exécuter des pas, c'est folklorique. Chanter, interpréter un chant sans en savoir le sens, c'est folklorique. Le folklore désémantise vide la pratique de son sens. Si par exemple, je t'apprends à jouer au damier, et que je veux t'apprendre à réagir physiquement et à anticiper dans une position de combat. Si je fais ça et que tu réagisses et que toi tu estimes que tu as évité le coup, nous sommes dans la folklorisation, mais si je fais et que je te touche tout doucement sans te faire mal et que toi tu as réagi, ça veut dire que c'est plus vrai c'est plus proche de la réalité : on n'est pas dans la folklorisation. En revanche, si je touche trop fort que je te blesse, je suis dans la méchanceté rire. Tu vois la différence. En fin de compte, je pense que vaut mieux la méchanceté pédagogiquement que le folklore de la pédagogie. Car par la méchanceté la personne apprend à réagir ou bien « *si i dégouté, i pa vini ankò* ». *Si i ka viré, sé ke i paré pou asepté model aprann tala*.

J'ai déjà reçu des coups des *anciens*, soit des coups volontaires ou des coups de non maîtrise de l'ancien. L'*ancien* n'est pas parfait, mais il m'explique que c'est « *pou aprann ou tel ou tel bagay*, et c'est à moi d'estimer si je veux continuer avec toi ou pas, dans ces conditions-à, parce si à chaque je perds un œil... (rire) donc de trouver un intermédiaire qui soit viable.

ITWR : Et vous personnellement tu as été imprégné depuis petit ?

ITWÉ : J'ai eu la chance de faire partie d'une famille de côté maternelle où les gens sont encore très proches de la Martinique profonde. Mon grand-père, mes oncles, tout ça. Mon père était très proche de la danse et il a fait partie du ballet martiniquais qui était un groupe folklorique mais dans ce groupe, il a côtoyé les anciens et c'est lui qui m'a introduit auprès des anciens et après je suis allé seul. En plus, quand j'étais enfant entre 8 ans et 16 ans, la Martinique tradition était encore très vivante, j'ai donc pu m'imprégner, j'étais schœlchérois, j'habitais à côté de la mer, j'ai pu en fait m'imprégner de ce que la Martinique avait encore gardé de ce qu'est traditionnel. Je te dis ça par ce qu'il y a un système culturel. Le *bélè* s'inscrit dans un système culturel martiniquais. Il n'est pas coupé du reste et ce que tout martiniquais a appris près de la mer, il peut le transférer dans un apprentissage de la terre. Tout ce que j'ai appris à faire près de la mer ; eh bien je l'ai fait au hand-ball, au volley-ball, au *damier* et au *bélè* et à la calenda.

C'est le corps-esprit qui est en créativité. Quand je vois maintenant des martiniquais jouer au football, je vois des français jouer au football. Le martiniquais qui jouait au football dans les années 74 jouait comme jouer le Brésilien dans les mêmes années. Pourquoi le brésilien ne gagne de coupe maintenant ? C'est parce qu'il joue comme un européen. Il y avait un moment donné où le martiniquais dansait sur un terrain de football et malheureusement il parlait beaucoup aussi, ça faisait partie. Il y avait une pratique du football qui demandait au joueur de parler beaucoup et de danser beaucoup sans le ballon. Il n'y a pas ça en Europe. L'Europe, c'est la partition du corps terminée et puis tu fais une passe, il faut être efficace. Alors que si tu connais des footballeurs. Tu es de quelle commune ?

ITWR : du François ?

Ah bon Dieu ! Tu vas en trouver. Essaie de parler football avec un ancien footballeur qui a entre 50 ans et 70 ans.

ITWR : Mon grand-père

ITWÉ : Ton grand- père ? Comment s'appelle-t-il ?

ITWR : Jacquens

ITVWR : Parle lui de ça et enregistre-le. Et fais-moi écouter après. Demande-lui la différence entre un footballeur d'avant et un footballeur de maintenant. Et demande-lui de te donner son appréciation sur le Brésil de maintenant et le Brésil de Pelée. S'il a envie de parler tu vas voir. Est-ce que tu connais ce qu'on appelait « *zwèl* » en Martinique ?

ITWR : Non mais j'ai déjà entendu ce terme.

ITWÉ : C'est une poursuite. Il fallait qu'une personne tienne une personne. « *É lè yo tchimbé'w éliminé* ». Alors, tu pouvais avoir une opposition : un contre un, deux contre un, trois contre un, trois contre deux, une opposition non symétrique. Que l'opposition soit symétrique ou asymétrique, il fallait que celui qui est poursuivi, avec le corps rentre en feinte : « *Fennté moun-la* ». Les enfants qui ont joué à ça, c'était déjà une initiation au football, une initiation au *damier* et à tous les sports d'opposition. La même feinte de corps qu'on fait dans un *zwèl*, on l'a faisait dans le football ; mais c'est extraordinaire. On l'a faisait aussi au *damier*. L'enfant, par le *zwèl* se préparait sur ce qu'il ferait après. Les enfants ne jouent plus au *zwèl*, ils sont assis et ils font du... Ils jouent au judo. C'est très bien mais en faisant du judo ; j'ai pratiqué le *lévé-fésé* sur la plage. C'était du combat corps à corps. Il y a des techniques précises sur le corps à corps, il y a une manière de corps de *lévé fésé*, qui n'est pas celle du judo. Un bon joueur de *lévé-fésé* peut être un bon judoka. Pour te dire que la culture, c'est un système qui saisit l'homme dans la culture dans un processus de l'enfance jusqu'à la mort. Bon, maintenant, est-ce que la culture a la capacité de résister au temps ? Pas forcément, car si tu regardes maintenant, quand on fait la balance entre le nombre de jeunes qui apprennent à danser *bélè* et le nombre de jeunes qui apprennent la salsa, on voit bien qu'il n'y a pas plus de ... ça c'est clair, tu vois. Je pense que c'est nous animateur qui n'avons pas su présenter à la jeunesse martiniquaise sa culture de manière attrayante. Et pour la rendre attrayante par moment on a enlevé le créole, on a parlé français. Et en faisant ça, on leur a présenté le créole, comme une langue dominée et le français comme une langue dominante. Alors qu'en fait, qu'est-ce qu'il fallait faire ? C'est parler la langue de la culture et leur montrer de manière très active que le créole a sa place et que le français a sa place.

ITWR : Mais quand tu parles créole lors de tes cours, comment les apprenants ressentent-ils...?

ITWÉ : Ça commence à devenir quelque chose de naturel. « *Lè man ka palé kréyol ba dé gran moun, lè yo ka aprann yo dansé bélè, man ka santi yo ni an ti jèneman mé sé jèn manmay-la atjelman sa ka pasé pli facilman* ». Il y a des adultes qui sont coincés dans la langue, comme ils le sont dans le corps aussi. Si tu es coincé dans le corps, « *i pé ké janmen aprann kréyol, ni dansé bélè* » C'est sûr et certain ?

ITWR : Et c'est quoi pour toi coincer dans le corps ?

ITWÉ : Un blocage, un refus. Tu as déjà vu danser de la danse classique ?

ITWR : Oui

ITWÉ : Les parents envoient volontiers les fillettes de 8 ans apprendre à faire de la danse classique. En danse classique, la fillette de 8 ans va faire le grand écart, ça ne gêne personne. Elle aura le corps ouvert par terre. Ça ne gêne personne.

En danse *bélè*, on demandera à une fille de 8 ans de bouger la hanche, ça peut gêner. On lui demandera d'ouvrir les bras, ça peut gêner, on lui demandera de se baisser et d'avoir le dos comme ça, ça peut gêner. Alors que les mêmes parents qui seraient gênés par ça, ne seraient pas gêner de voir leur enfant à cheval à 8 ans. Jusqu'à présent fais l'expérience : un homme va voir une femme et lui dira : « *fok ou bel ! man enmen wè'w* ». Il y a des femmes qui seront vexées. Alors que s'il aurait dit, vous êtes belle, j'aime vous voir, elle peut être vexée pour d'autres raisons, mais pour les usages de la langue. Je te donne encore un exemple : une famille va volontiers envoyer son garçon faire du judo. Dans le judo, lorsqu'on va passer au combat au sol, ça ne gêne personne mais cette même famille va envoyer son enfant, sa fille faire du *damié*, de la lutte, elle se retrouvera au sol et quelqu'un par-dessus ça va poser problème parce qu'il s'agit d'une pratique culturelle créole. C'est ça le problème. Il y a une manière de vivre le corps qui, par moment est troublante et troublé chez certains. J'ai fait ce détour pour te dire que c'est la même chose pour la langue et le *bélè*.

Il y a des femmes et des hommes qui ne sont pas revenus parce qu'ils ont entendu parler créole. Maintenant, Karen, il y a créole et créole. Il y a une grande différence entre la pédagogie et l'érotopédagogie : la pédagogie du corps, de la danse et l'hétéropédagogie, érotisme. Ce n'est pas parce qu'on est en *bélè* qu'il est permis à moi, animateur *bélè*, qui ait une autorité sur la groupe de toucher une femme n'importe comment, ça c'est l'hétéropédagogie. Ah ! je serai un vicieux si je faisais ça. En revanche, le corps s'exprime en *bélè*. Il y a des choses qui sont inscrites décemment dans la langue *bélè* et qu'il faut partager. Le *bélè* demande qu'il faille se rencontrer face à face. Il y a des danses qui demandent ça mais il y a une manière d'enseigner ça. Il y a une manière de se rapprocher. Le *bélè* demande à l'homme de se rapprocher d'une certaine manière de la femme et de la tenir et de frapper ; Pareil pour la femme qui à sa manière de venir vers. Maintenant si on n'est entre personne qui se connaît et qu'on a un certain âge, et qu'on veut délirer, on délire en couple. Ça regarde deux personnes qui savent ce qu'ils font et qui font ce qu'elles veulent faire, mais ça ne veut pas dire qu'il faut enseigner ça parce que dans toute pratique culturelle, il y a la culture de chacun, il y a la culture générale et dans cette culture-là, il y a la culture de chacun qui doit être compatible avec la culture de tout le monde. Il y a des degrés de transgression permis et chacun a son degré de transmission permis. Quand je dis transgression, je ne dis pas interdit, mais d'audace. Aller plus loin dans ce qui est permis, sans se rapprocher trop dans ce qui n'est pas permis. Il y a des hommes et des femmes comme ça qui seront choqués et qui ne reviendront plus. Je te donne un exemple de discours pédagogique qui parle du corps de manière érotique. Je prends un autre exemple, une personne est avec ses appuis comme ça. En français, que diras-tu ?

ITWÉ : Je lui demanderai d'écarter les jambes. Mais ça peut choquer.

ITWÉ : D'accord. Ceci dit, Karen ; dire en français : écarter les jambes ; c'est moins choquant que dire « *ouvè janb-ou* ». *ouvè janb-ou* ça renvoie à une connotation sexuelle alors que « *ouvè janb-ou* » ça sera moins connoté sexuellement. Personnellement, en français je dis : « ouvrez les appuis » ou bien « écartez les appuis » ou bien « ouvrez vos appuis ». Et je dis en créole : *ouvè konpa*. Si je dis *ouvè janb-ou, man pri an sa*. Tu vois... même si dans ma tête, je suis dans un discours pédagogique qui n'est pas érotique... Mais comment l'autre reçoit ? Comment l'adulte de 40 ans, homme ou femme reçoit ? Comment le mari qui est assis là et qui regarde sa femme danser reçoit le fait que je dise à sa femme : « *ouvè janb-ou* ». Comment une femme qui est assis sur un banc de soirée *bélè* ou son mari peu importe, danser gaiement avec une femme en souriant et la femme réagit bien, comment va-t-elle vivre ça ? C'est ça toute la problématique de la culture *bélè*, qui n'existe pas dans la salsa ; c'est étranger, tu vois... Mais il faut faire attention à ce qu'on dit et à qui on dit ça. L'art de la pédagogie, c'est l'art du discours. Je suis enseignant spécialisé. L'art de la pédagogie, c'est l'art du discours. Savoir ce qu'on dit, pourquoi et comment on le dit. Et ça c'est vraiment d'une grande importance.

ITVWR : Vous avez dit que vous êtes enseignant spécialisé ?

ITWÉ : Oui je fais la classe à de enfants en difficulté intellectuelle à troubles psychologiques. Bon, ceci, ça ne veut pas dire qu'il faut être ... C'est juste pour parler d'une expérience que j'ai dans le discours pédagogique, qui peut être utilisé, transféré dans le discours *bélè*. Mais il y a beaucoup d'animateurs *bélè* qui sont pédagogues du *bélè* mais qui ne sont pas enseignant. Ça ne veut rien dire. Il n'y a pas de relation obligatoire. Quand même pour te dire que le créole a une connotation chez des gens ; le *bélè* aussi. Il faut faire attention « *pou pa vini épi an gro kréyol an djol ou* ». Tu vois l'expression. Le créole, oui mais quelle créole, quel discours ? Quel langage ? Quelle sémantique ? Quel vocabulaire, Quel concept ? C'est ce qui est important. Autrement, on considère que le *bélè* n'est pas une danse comme la danse classique. On va dire qu'il y a des danses hautes et des danses basses. Et pour moi, les danses sont au même niveau. Il n'y a pas de problèmes. C'est le discours et l'intention du pédagogue qui va faire qu'on considérerait te langue comme basse ou tel langue comme haute. Mais pour moi, toutes les danses, toutes les cultures sont en égalité. On va arrêter là. Je ne sais pas si... (rire)

ITWR : Juste une petite dernière question. Lorsque tu as appris le *bélè*, est-ce qu'on te montrait les pas ou bien il fallait s'imprégner ou il fallait mimer les pas ?

ITWÉ : Alors, j'ai eu la chance, Karen, pour le *bélè* lui-même de tomber sur des anciens qui m'ont enseigné des principes car dans le *bélè*, il y a des principes. Enseigner à quelqu'un des principes, ça équivaldrait à lui apprendre à pêcher sans lui donner de poisson enseigner le *bélè*, ça équivaldrait à « *ba pwèson-an san aprann-li péché* cela veut dire que celui qui va prendre le poisson sans apprendre à pêcher ; une fois qu'il est mort, je ne mange plus de poissons, car je ne sais pas pêcher. Alors que celui qui m'a appris à pêcher, j'aurai du poisson puisqu'il m'a appris à pêcher. Alors maintenant, j'ai eu cette chance. Trois anciens m'ont appris comment construire des pas *bélè*. Ça veut dire qu'ils ont développé en moi l'imaginaire et la créativité propre à la danse *bélè*. Ça c'est un cadeau inestimable. Mais pour pouvoir enseigner ça maintenant, il faut des gens qui accepte de prendre du temps pour entrer en apprentissage, « *Si moun lan pé pa atann dlo bouyi pou fè blaf, i ka achté fasfoud kay élisé i péké sa aprann fè manjé* » Si les personnes veulent apprendre simplement à exécuter des pas, eh bien ils sont à côté. Il y a un pas et il y a *bélè* là, ce sont les principes et à partir du moment où tu as appris : *man ké diw fè sa ou ka fè-a man ké di'w si i bon* » ; ça n'a pas empêché qu'il m'ait montré des pas. Oui, il y a eu ça aussi, il y a eu les deux. Et c'est à moi maintenant de ce qu'on appelle la pédagogie implicite de comprendre l'explicite de la pédagogie de l'ancien. Très souvent on s'imagine parce que « *sé moun la kanpann, i pa ni pédagoji* » Ce n'est pas vrai. Mais c'est vrai aussi que l'on peut aider l'apprenant à aider l'apprenant ; moi apprenant je peux aider l'apprenant à m'apprendre mais ce que moi je voulais je ne voulais pas apprendre des pas, je voulais qu'on m'enseigne comment on construit des pas. C'est ça le principe. Comment pêcher pour avoir les poissons. « *Pa ba mwen pwèson mè aprann mwen péché* » Et une fois qu'on a appris comment faire, on comprend que *bélè sé an fil san fen*. Mais si tu m'as appris 20 pas, je considère que *bélè* est fini après ces 20 pas.

ITWR : Peut-on considérer que l'on soit dans le folklore ?

ITWÉ : On est dans le folklore de manière dote, savant. Trop de gens s'imagine, par exemple, qu'un pas est beau parce qu'il est difficile. Non un pas est beau parce qu'il a du sens. Une phrase est belle parce qu'elle est comprise pour celui qui la reçoit. On peut ne pas aimer la phrase mais elle est belle parce qu'elle a été comprise. Je peux sortir un dictionnaire de français et puis choisir des termes savants mais ne pas le comprendre. La beauté : c'est dans la compréhension. Bon maintenant un pas est beau s'il respire une compréhension émotionnelle. S'il n'y a pas d'émotion dans le pas ça n'a pas de sens. Un discours pédagogique pour moi est intéressant s'il fait rêvé. S'il est trop figé, pour moi il n'est pas beau. Tu sais, il y a une chose que j'ai vécue avec un ancien du Carbet qui m'a appris à jouer au *lasotè* ; C'était extraordinaire. Le monsieur m'a amené : monsieur Ernest Méfane. Il est du Carbet, il m'a amené près de la rivière, la rivière du Carbet, après Aqualand, tu connais Aqualand ?

ITWR : Oui

ITWÉ : C'était lors des premiers cours. Nos tambours étaient un peu sur l'herbe. Et on s'est assis à sa demande sur une roche. Le monsieur m'a dit : *kouté dlo-a chanté* ça a duré une demi-heure ce que je te dis là. *Kouté dlo-a* chanté j'écoute et quand je me suis retrouvé sur la pierre à écouter l'eau chanter, je me suis revu à 8 ans, 9 ans, 10 ans, 11 ans, 12 ans à la rivière avec mes cousins, à Fond Rousseau et on avait un jeu : on faisait l'eau chanter en mettant des pierres, en les déplaçant. Tu vois. C'est un jeu qu'on avait : faire l'eau chanter déplacer les pierres parce que selon les pierres, l'eau a un bruit. Après, le monsieur se lève et avec son pied, il bouge une roche et me dit : « *Kouté dlo-a* à présent. J'écoute parce que la pierre est déplacée. Le gars ne sait pas à quoi il a touché en moi. Il m'a fait revenir à 8 ans et je me rends compte qu'il fait une connexion entre l'enfant que j'étais et l'apprenant que je suis. En utilisant un élément : l'eau naturelle dans lequel j'ai appris des choses. Mais j'ai compris là où il vouait arriver avec moi. Et puis après il me dit : *man ké pran tanbou-a épi man ké rivè fè sa man tann dlo-à fè-a*. Tu vois ce que c'est... Le gars a pris son tambour puis il a, à sa manière réinterpréter ce qu'il entendu l'eau faire et ce qu'il entend l'eau faire. Bon dieu ! Bon dieu ; ça c'est le rêve ! On ne peut pas rêver plus que ça dans l'apprentissage. Et le gars m'a dit : « *Si ou lè aprann jouwé tanbou, sé kouté dlo la rivè-a* . Et c'est après que j'ai compris que l'eau de la rivière n'a jamais le même chant, même si on ne déplace pas une roche. L'eau qui passe là entre trois roches n'a jamais le même son. L'instant T0 et T milliard dans le même lieu n'ont pas la même sonorité. Et c'est ça l'esprit du tambour, la variation infinie. C'est ça l'esprit du *bélè*, la variation infinie dans le corps, dans l'esprit dans la créativité. C'est ça l'esprit du discours pédagogique, la variation infinie. Laisser les gens croire, amener les gens à penser qu'un moment donné, c'est eux qui vont apprendre à danser eux-mêmes. Mais « *lè boug la fè sa, i di mwen fè*

ta'w », *i di mwen fê ta'w, é pannan man ka fê ta mwen*, il m'apprend à frapper. Il respecte mon imaginaire et il m'apprend comment laisser mon imaginaire sortir mais c'est extraordinaire ça comme méthode pédagogique. En terme de pédagogie, c'est extraordinaire ; je n'ai jamais vu ça. Je n'ai jamais vu ça de ma vie. Jamais vu ; un des anciens qui m'a appris à danser *bélè* à Sainte-Marie. Qu'est-ce qu'il faisait ? Il faisait un pas devant moi *et fê ta'w, pa fê menm lan, fê ta'w, man ké di'w si i bon*. Et à chaque fois, il faisait je faisais autre chose. Le principe est que ça devait rester dans un cadre.

ITWR : De quel cadre s'agit-il ?

ITWÉ : Très bien, mais le cadre je ne le connais pas. C'est lui qui le connaît. Je ne le connais pas. Et les remarques qu'il me fait, m'amène à découvrir la largeur du cadre. C'est ça le principe : « *Tousa fê bon dépi sé bélè, tou sa fê bon dépi sé bélè*. »

ITWR : Mais qu'est-ce que le *bélè* ?

ITWÉ : Et oui c'est ça qui intéressant. Alors que lorsque quelqu'un n'a pas de problèmes rythmiques, je lui apprends en un quart d'heure : ça n'a pas de sens. La personne arrive, elle n'a pas de problèmes de rythmes. Eh bien, en un quart d'heure, je lui apprends 20 pas tranquillement. Après c'est fini. Je peux estimer qu'elle sait danser et elle peut estimer qu'elle sait danser. Pareil pour le créole, ce n'est que lorsque j'aurai répété une phrase de l'ancien que j'aurai un discours intéressant. Ça sera bien quand le discours sera adapté à la réalité. Si j'ai compris la part de rêve que ce discours ouvre dans mon imaginaire ; quand je parle de créativité, il y a un propos qu'un ancien m'a dit plusieurs fois. *Dansé bélè sé un des trois*. J'ai compris ce que ça veut dire. Comment comprends-tu ça ?

ITWR : Au premier abord, il s'agit de pas. Mais il y a peut-être une connotation.

ITWÉ : Non. Un deux trois qui est un chiffre impair. Le premier chiffre impair un mais il n'est pas pluriel. Mais trois, c'est le premier chiffre impair pluriel. Un dé trois : trois appuis. À partir des trois appuis on crée un infini, à partir d'un infini on crée l'infini. Il m'a donné un nombre d'ingrédients fini trois appuis et il me demande de partir d'un ingrédient fini d'entrer en créativité fini. La créativité, ce n'est pas forcément apprendre beaucoup de choses. C'est à partir de peu de choses qu'on rend fécond. Il y a plusieurs manières de faire un deux trois. Il y a plusieurs manières de faire un deux trois. Si, à partir de trois qui est le premier pair pluriel on peut faire un infini, voire 4 voire 5, voire 6. Résultats c'est nous qui ne sommes pas assez créatifs. Quand quelqu'un dit, je sais danser, ça n'a pas de sens, Karen. Ça a un sens dans la mesure où on sait faire des choses mais est-ce qu'on peut évaluer le niveau de créativité dans lequel on a évalué. On sera déçu.

ITWR : Tu as certainement entendu parler et ou vu le *bélè légliz* ? Qu'est-ce que tu en penses, est ce que le *bélè légliz* est un support ?

ITWÉ : Je pense que la première erreur c'est d'avoir appelé ça *bélè légliz*. Parce que ce n'est pas du *bélè*. Ce n'est pas parce que tu as le tambour, le *tibwa* que tu es en *bélè*.

ITWR : Et pourtant, il y a quand même Kazo qui joue dedans.

ITWÉ : Oui Kazo, c'est un copain ; on échange beaucoup. Tu m'excuses. Lui, il connaît la culture *bélè*.

Je te dis une chose : je te fais confiance, il le connaît à un niveau qui le permet de l'appeler ça *bélè légliz*. S'il le connaissait plus, il n'aurait pas dû appeler ça *légliz*. Tu vois ce n'est pas parce que tu as le tambour, et le *tibwwa* et le chant créole que tu es fort en *bélè*. On doit y aller (rires). »

ANNEXE 3

ENTRETIENS AU SEIN DES ÉCOLES DE L'AM4¹⁰

a. Élèves

	ÉLÈVE 1	ÉLÈVE 2
Nom et prénom	N... (pour nom)	N... (pour nom)
Sexe	Féminin	Masculin
Âge	33 ans	54 ans
Effectif De son groupe	20 environ avec plus de femmes que d'hommes.	20 personnes
Ancienneté et passion pour le bèlè	« Je pratique le <i>bèlè</i> depuis plus de 15 ans. Ma passion pour le <i>bèlè</i> est née depuis le lycée où je pratiquais sous forme d'activité sportive. »	Je pratique le <i>bèlè</i> depuis 10 ans. Après une soirée <i>bèlè</i> en compagnie d'amis, j'ai décidé de m'inscrire car j'ai trouvé cela beau et entraînant.
Adresse de l'école	« <i>Bò Kannal</i> » Fort de France	« <i>Bò Kannal</i> » Fort de France
Intérêt pour le bèlè, motivations	« J'aime cela, je prends plaisir à danser, je me laisse emporter par ce rythme si particulier et riche en même temps. »	Je prends plaisir à chaque rencontre, c'est un moment précieux, à ne jamais rater.

¹⁰ Entretien réalisé par Viviane V. dans le cadre de sa formation de *Chargée d'Accompagnement Social et Professionnel* (CNAM/UAG)/Tutorat : Max Belaise.

Nom de l'animateur, sexe	Chr., femme. C'est une passionnée du <i>bèlè</i> et elle nous entraîne dans sa passion.	Chr. Elle nous entraîne tous avec une ferveur. C'est un peu comme une drogue.
Ressenti	« J'éprouve une très grande satisfaction en dansant. Je revis. »	Je ne connaissais rien dans le <i>bèlè</i> , maintenant avec du recul, je pense avoir fait ce pas 30 ans trop tard. Je sais d'où je viens et qui je suis.
Progression	En pratiquant le <i>bèlè</i> on progresse tout le temps, si on s'absente une semaine cela va se ressentir dans nos gestes et postures.	Déjà il faut être motivé, puis tout s'enchaîne. Au bout d'un moment, une fois les techniques acquises, la danse devient un amusement.
Pédagogie	Il faut être à l'écoute et assidue.	Avoir de l'endurance, écouter, en vouloir, accepter la différence, les critiques et surtout l'autre pour progresser normalement.
Impressions finales : Est-ce une bonne chose pour	Oui c'est une très bonne chose car tout apprenant aujourd'hui fait ressortir une grande passion pour cette danse car elle est complète et	Le <i>bèlè</i> et son histoire nous permettent de nous découvrir et de nous accepter tel que nous sommes avec nos forces et nos faiblesses.
un individu, pour un jeune :	riche en histoire. Le <i>bèlè</i> n'est plus la danse de la honte mais tout à fait le contraire. C'est maintenant la danse de l'honneur et de la liberté.	C'est une bonne chose car nombreux ont changés de comportement après avoir fait du <i>bèlè</i> . On devient plus calme, moins agressif etc...
Que représente le <i>bèlè</i> pour vous	C'est quelque chose de profond qui révèle notre état d'âme.	C'est une remise en question. Manière de fuir l'assimilation.

b. animateurs

Questions	ANIMATEUR
Nom Prénom	N...
Profession	Enseignante
Sexe	Féminin
Age	Une cinquantaine d'années
Ancienneté	15 ans
Nom de l'école	Groupe <i>Bô-Kannal</i>
Effectif de son groupe	20 à 30 apprenants environ. Il y a plus de femmes que d'hommes dans mon groupe. C'est lié à une mauvaise de la danse je pense. Les hommes pensent souvent que danser c'est être un « <i>makoumè</i> » (homosexuel). Les hommes préfèrent les instruments, ou encore le sport, voilà la raison de cette minorité.
Moyenne d'âge du groupe	35 ans
Intérêt pour le <i>bèlè</i>	Depuis plus de 15, le <i>bèlè</i> est pour moi un moyen d'expression, de transmission. Je vis quand je danse le <i>bèlè</i> , je ne danse pas le <i>bèlè</i> pour faire du spectacle mais plutôt pour me faire plaisir car j'aime cela.
Motivations	Je suis vraiment très motivé
Satisfaction	Très grande satisfaction, les apprenants savent recevoir et aussi donner de leur temps

La meilleure méthode d'acquisition en tant que débutant	<p>Pour être un bon danseur il faut commencer par écouter, reconnaître les sons et aller selon le rythme du « <i>ti bwa</i> ». Il faut se laisser bercer par la musique tout en respectant les pas et les mouvements du corps, tout cela doit être harmonieux.</p>
Conseils	<p>Venez, vous allez aimer ! Avec les nombreuses réflexions autour du <i>bèlè</i> que nous organisons, vous allez savoir qui vous êtes et d'où vous venez.</p>
Impressions finales pour un individu, pour un jeune	<p>Nos jeunes devraient venir nombreux car ils diminueraient les regroupements du soir dans tous les recoins. En effet nos séances d'entraînement se déroulent le soir de 18heures à 20 heures au moins deux fois par semaine les lundis et mercredis.</p>
Quels sont vos codes dans les groupes <i>bèlè</i>	<p>La tenue (Le port du foulard à la taille, la grande jupe, les pas). Le respect de l'autre L'esprit d'équipe. La volonté d'apprendre Le goût du rythme. La représentation des vraies racines</p>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AM4, s.d., « Origines et sens des danses Kalinda/Bèlè ». Disponible sur : URL: <<https://share.google/6pwTB27j78hAEAJU1>>. Consulté en 2025.
- Anakesa Apollinaire, 2025, « Musique et sacré dans l'identité afro-antillo-guyanaise », in *Art Sacré : Regards croisés sur l'esthétique et l'éthique en créolité*, église de Bellevue, Fort-de-France le 4 juillet.
- Bapte Manuëla, 2009, « Homologie de la danse et du tambour comme fondement de l'enseignement du bèlè », in *Mémoire du DE Cefedem-Rhône-Alpes*.
- Battet Tania, 2013-14, « L'apprentissage du bèlè dans les "écoles de bèlè" en Martinique », in *Mémoire de Master Apprentissages, Langues et Sociétés*, Université des Antilles-Guyane, sous la direction de Max Belaise.
- Cantacuzene Roger, « Identités de genre dans les pratiques culturelles et objets médiatiques aux Antilles », in *Manioc*. Disponible sur : URL: <<https://share.google/5mqlyQgqCkHNEKdxk>>. Consulté en 2025.
- Chamoiseau, Patrick, 2022, *Le vent du nord dans les fougères glacées*, Paris, Seuil.
- Cyrille Dominique, 2014, « Quadrilles, Gwoka, Bèlé. Musique, danse et résistance en Guadeloupe et en Martinique », in *Africultures*, 2, n° 98.
- Fallope Josette, 1992, *Esclaves et citoyens/Les Noirs à la Guadeloupe au XIX^e*, Basse-Terre, Société d'histoire de la Guadeloupe.
- Ferry Luc, 2010, *La révolution de l'amour/Pour une spiritualité laïque*, Paris, Plon éditions.
- Glissant Édouard, 1971, « Introduction à une étude des fondements socio-historiques du déséquilibre mental », in *Acoma*, numéro 1.
- Golla Elsa, 2013, « Le bèlè : patrimoine martiniquais », *Formation de Chargée d'Accompagnement Social et Professionnel* (CNAM/UAG), Tutorat de Max Belaise.
- Lavigne de Maurice, 1950, *Petite histoire religieuse de la Martinique à l'occasion du centenaire de la création du diocèse en 1850*, Fort-de-France, Imprimerie Bezaudin.
- Pharose Marie-Claude, 2015, *Le bèlè, discipline à enseigner*, Nîmes, Éditions Edilivre.
- Pulvar Olivier, 2007, « Le bèlè en Martinique, défense du patrimoine et promotion de produits culturels », in *Communication et dynamique de globalisation culturelle*, sous la dir. Alain Kiyindou, Jean Chrétien Ekambo, Ludovic-Robert Miyouna, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 39-48. Disponible sur : URL : <<https://share.google/0o4MNAK7sH9opwKq8>>. Consulté en 2025.
- Ismard Paulin (2021), « Corps », in *Les mondes de l'esclavage*, Paris, Éditions du Seuil.
- Labat Jean-Baptiste (R.P.), *Voyage aux îles françaises de l'Amérique*. Disponible sur : URL: <<https://share.google/VfmREfnzDW1SofLDW>>. Consulté en 2025.
- Lafleur, Gérard, 2022, « Religion et esclavage dans les Antilles françaises », in *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (193). Disponible sur URL: <<https://doi.org/10.7202/1098106ar>>. Consulté en 2025.
- Lecurieux-Lafayette, 2015, « Identité, culture et mémoire/La contribution des mornes à la construction de l'identité de la Martinique », in *Mémoire de Master de recherche, Arts, Lettres et Langues, parcours créoliste et marché des langues*, sous les directions de R. Confiant et de Max Belaise.
- L'Étang, 2004, « Créolisation et créolité à la Martinique : essai de périodisation », in *Communication au colloque, L'Habitation/Plantation : héritages et mutations*, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Schœlcher, Université des Antilles et de la Guyane. Disponible sur : URL: <<https://share.google/ngyPpS8tNGZWtMuVu>>. Consulté en 2025.
- Maddox Wingfield Camee, 2015, « Drum, dance, and the defense of cultural citizenship: bèlè's rebirth in contemporary Martinique », A dissertation presented to the graduate school of the university of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy/University of Florida.
- Mondésir Leone, 2014, « L'option bèlè au bac », in *Mémoire de Master de sciences de l'Éducation*, sous la dir. De B. Troadec, Université des Antilles-Guyane, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- Monrose Michelle, 2012-13, (Entretien avec Casimir Jean-Baptiste), « L'apprentissage du bèlè en Martinique entre tradition et modernité », in *Pratiques socioculturelles en créolité*, Unité d'Enseignement de la licence d'études créoles, Université des Antilles-Guyane, sous la direction de Max Belaise.

Ramaël Philippe, 2007, « Le rôle que joue la culture bèlè dans l'insertion en Martinique », in Mémoire de Master professionnel en Ingénierie des Programmes d'Insertion, Université des Antilles-Guyane, sous la direction de Max Belaise.

Rosemain Jacqueline, 2000, La musique dans la société antillaise 1635-1902, Martinique, Guadeloupe, Paris, L'Harmattan.

Rosemain Jacqueline, 1990, La danse aux Antilles. Des rythmes sacrés au zouk, Paris, L'Harmattan.

Suvélor Roalnd, 1971, « Folklore, exotisme, connaissance », in Acoma, numéro 2.

Tamsir Niane Djibril, 2001, Tradition orale et archives de la traite négrière, Paris, UNESCO.

Tareau Karen, 2013, (Entretien avec Vallejo Christian), « De la transmission des pratiques traditionnelles culturelles à la Martinique : les cas du bèlè et de la yole ronde : analyses anthropologique et linguistique dans une perspective didactique », Thèse de doctorat de Langue et Culture Régionales, sous les directions de R. Confiant et Max Belaise.

Terosier Stéphane, 2014, « Le bèlè ; renouvellement des modes de transmission », in Sociétés créoles et patrimonialisation, Unité d'enseignement, sous la dir. De Max Belaise, Master 1 Arts, Langues, Interculturalité et Développement durable.

UNESCO, « Le gwoka : musique, chants, danses et pratique culturelle représentatifs de l'identité guadeloupéenne ».

Disponible sur : URL: <<https://share.google/uaxiWDvmcYubspWWr>>. Consulté en 2025.

Vivies Viviane, 2013, « Le bèlè », Formation de Chargée d'Accompagnement Social et Professionnel (CNAM/UAG)/Tutorat de Max Belaise.