

Aurélie Helmlinger

aurelie.helmlinger@gmail.com

Mars 2012

Compte-rendu mi-parcours IMPROTECH

Créativité et innovation à Trinidad et Tobago :
Les mutations technologiques dans les paradoxes de la créolité¹

Documents recueillis en 2010 :

- 200 photos
- 445 mn d'enregistrements (surtout des interviews)
- 110 mn de vidéo (idem)

Documents recueillis en 2011 :

- 1770 photos de *pans* (2 photos par bidon, et jusqu'à 12 bidons par instrument)
- enregistrements audio : 480 mn
- vidéo: 30 mn.

On a privilégié deux approches complémentaires dans l'étude des évolutions technologiques dans la musique à Trinidad et Tobago. La première porte sur une figure musicale devenue omniprésente dans le panorama des événements festifs de ces deux îles du sud des Antilles : le musicien-technicien appelé DJ. Comme ailleurs –mais dans des proportions particulièrement importantes– ce pays a connu une généralisation des pratiques de diffusion d'enregistrements accompagnées de mixage en temps réel, orchestrées par les DJ. On peut s'interroger sur les conséquences des nouvelles possibilités créatives offertes par ces outils, dans le contexte antillais, caractérisé par la pluralité des répertoires de référence et de grandes oppositions stylistiques : quels sont les usages sociaux de la diffusion, des mixages, et des improvisations musicales des DJ ? Un travail de terrain à Trinidad et Tobago a donc été programmé pour analyser cette question. Un séjour de deux mois (mars-avril 2010), a ainsi permis de réaliser une enquête, des enregistrements et des observations sur les pratiques de DJ trinitadiens, en particulier de ceux qui évoluent dans le monde des steelbands, les orchestres d'idiophones mélodiques originaires de Trinidad.

Ces orchestres constitués d'instruments tout à fait atypiques, les « pans » (de l'anglais « casserole », parfois appelés « steeldrums »), inventés à la fin des années 30, et qui sont au centre de la seconde approche. Si l'on se plaît à affirmer que cette invention constitue l'unique instrument acoustique inventé au XX^e siècle (ce qui n'est pas tout à fait exact), certains estiment que son caractère acoustique mérite d'être dépassé. Plusieurs tentatives parallèles ont été entreprises pour créer un

¹Le terme « créole » n'est guère utilisé à Trinidad et Tobago, sauf pour qualifier les « blancs » nés aux Antilles. L'identité est plutôt revendiquée en termes de « multi-culturalité ». Le concept de créolité semble cependant bien adapté à la réalité de ce pays, et renvoie à une vaste littérature de réflexion sur la question. On utilisera ici la notion de créolisation décrite par Bonniol (2004 : 10).

instrument numérique, et deux modèles sont maintenant présents à Trinidad. Une étude a été entreprise pour évaluer la portée de ces nouveautés, et comprendre quelles places elles ont prises dans les steelbands. L'organologie de ces orchestres est par ailleurs d'une richesse particulière, et inégalement standardisée : le but était de faire le point sur les instruments utilisés dans ces orchestres aujourd'hui. Un travail de terrain de 3 mois a été entrepris de septembre à décembre 2011, afin de cartographier les usages organologiques à Trinidad, notamment les pans numériques, mais aussi, par des interviews, d'avoir un certain recul historique, et de comprendre les raisons de la diffusion –ou non diffusion– d'un instrument.

Les DJ et le continuum créole

L'adoption, à Trinidad et Tobago, d'instruments, ou outils musicaux, récents, générés par le développement des nouvelles technologies, a créé un nouveau champs d'étude conduisant à aborder les usages sociaux du rythme *calypso*, sur une nouvelle base organologique. On a en effet cherché à étudier, du point de vue des musiciens, les rapports entre création musicale et nouvelles technologies, s'interrogeant sur les savoirs et les pratiques qu'ils développent dans leur activité.

À Trinidad, la gourmandise vis à vis des nouvelles technologies est immense. L'adoption d'internet a ainsi été d'une rapidité particulièrement saisissante dans ce pays (Miller D, Slater D, 2001). La pratique des DJ est également devenue un élément essentiel du paysage musical, et ce même sans attendre l'ère numérique, dès la popularisation des diffuseurs à cassettes. Pas un événement public ne se déroule sans un DJ, qui travaille le plus souvent de manière semi-professionnelle. Pour toute festivité (mariage, anniversaire, concert, dîner de Noël), ses services sont requis. Les *steelbands* que j'ai pu côtoyer les emploient régulièrement. Le du DJ travail inclut la location du matériel et d'une variété de disques CD (en général piratés), ainsi que le « *sound system* » : un « *mixer* » (table de mixage), d'un « *audio amplifier* », l'ampli, de « *speakers* », les haut-parleurs, et le câblage nécessaire. Plusieurs DJ ont été rencontrés, mais on a enquêté plus particulièrement avec l'un d'eux, pratiquant cette activité depuis les années 70, et donnant ainsi des indications précieuses sur l'évolution des pratiques. On s'est intéressé spécialement à la façon dont le rythme *calypso* était traité, au moyen d'entretiens et d'observations, et d'enregistrements.

« *Calypso* » est un terme polysémique désignant un type de chant ayant émergé à Trinidad et Tobago à la fin du 19^{ème} siècle, et qui s'est peu à peu imposé comme une musique emblématique du pays. Cette forme s'est bien diffusée grâce aux enregistrements et la publication de disques, non seulement localement mais à l'échelle régionale (Caraïbes) et internationale, via notamment la diaspora issue de l'émigration trinidadienne. Interprétées instrumentalement de façon privilégiée par des *steelbands* –orchestres d'idiophones mélodiques issus de bidons de pétrole– ces pièces se caractérisent par un rythme spécifique, que peut aussi désigner plus particulièrement le terme « *calypso* ». Dans le cadre du chant, l'organisation rythmique sera le plus souvent tenue par une batterie, des congas, parfois, un autre joueur d'idiophones. Dans un *steelband*, l'importance numérique de la section rythmique dépend de la taille globale de l'orchestre, très variable selon les circonstances (d'une dizaine à plus d'une centaine de personnes) : une telle section peut former un ensemble polyrythmique atteignant

facilement de quinze à vingt personnes, au cœur du *steelband*, accompagnant les parties mélodiques. Des groupes appelés « *rhythm sections* » peuvent également se produire de façon autonome en jouant le même rythme sans instruments mélodiques. Les musiciens circulent souvent entre ces formations orchestrales apparentées. Dans le cadre d'un *steelband*, le rythme peut être dissocié de la chanson *calypso*, et accompagner de tout autres morceaux, généralement empruntés à des répertoires étrangers. Cette façon de créoliser des pièces étrangères est appelée « *bomb tune* » à Trinidad, constituant un genre musical né dans les carnavals des années 1940, et très apprécié des Trinidiens.

Le rôle du DJ consiste en la diffusion d'une musique adaptée à l'ambiance de la soirée, en évitant à tout prix toute fraction de seconde de silence. Pour cela, un potentiomètre permet d'ajuster les tempos, pour éviter les ruptures d'isochronie, et un autre permet de transposer l'ensemble d'une pièce, pour homogénéiser les hauteurs tonales. Il peut utiliser des sons pré-enregistrés qu'il utilise pour improviser des interventions rythmiques soudaines, ou avec un microphone lui permettant une participation vocale.

Mais une pratique est apparue comme particulièrement intéressante : celle qui consiste à superposer une polyrythmie à l'enregistrement diffusé. La diffusion de *calypso* –ou de *soca*, un genre plus récent, très proche– peut ainsi être synchronisée avec une séquence rythmique qui offre ainsi un tapis rythmique continu. Enregistrée avec une boîte à rythme, la séquence renforce une dimension polyrythmique de l'enregistrement original. Cette pratique frappe l'observateur des *steelbands* en ce qu'elle reproduit une caractéristique de leur répertoire. On a montré ailleurs (Helmlinger 2005) que l'importance de la section rythmique dans un groupe était le marqueur musical le plus fiable pour positionner l'événement social sur le continuum bipolaire caractéristique de la créolité. Plus qu'un simple mélange, les sociétés créoles sont en effet caractérisées par la coexistence de valeurs contradictoires. Parfois pensées comme des catégories opposées (Wilson 1973, van Koningsbruggen 1997), on les considère ici plutôt comme une polarité de valeurs, auxquelles les personnes s'identifient, et auxquelles les événements musicaux peuvent être rapprochés. Car, comme le remarque l'anthropologue Jean-Luc Bonniol : « La musique constitue certainement l'un des domaines privilégiés où peut être illustrée une telle configuration culturelle. » (Bonniol 2004 : 10). La proportion de la section polyrythmique constitue, dans les *steelbands*, un marquage social de la performance, et il est intéressant d'observer la similarité des pratiques chez les DJ. Clairement associée aux valeurs informelles, perçue comme plus « locale », la polyrythmie s'inscrit dans un contexte où l'improvisation et les interventions rythmiques prennent également plus de place : c'est le lieu de l'imprévu, de l'informel qui s'oppose à la fixité formelle des valeurs plus officielles.

Si les « outils musicaux » sont nouveaux, et permettent notamment une rupture dans la performance, qui change radicalement puisqu'elle devient solitaire (ou plus précisément en interaction différée), la façon d'utiliser la musique dans le panorama social semble tout à fait en continuité avec les pratiques musicales pré-existantes. Si l'on n'observe pas de créolisation de pièces étrangères, comme dans le

cas des *bomb tunes*, la création de degrés dans le *calypso*, qui ordonne le ressenti subjectif de l'événement sur le continuum créole, montre, en dépit des changements techniques et organologiques évidents une certaine pérennité des usages sociaux de la musique.

Les pans numériques : une question politique

Dans la lignée de l'inventivité et la créativité organologique qui caractérise le mouvement des steelbands, deux instruments numériques ont été créés à la fin des années 2000 : le *PHI*² (« Percussive Harmonic Instrument »), et l'e-pan. Ces nouveautés viennent s'ajouter à une large panoplie instrumentale à la disposition des orchestres. Dans ce contexte, il est particulièrement stimulant de s'interroger sur les modalités de « contagion » des pratiques : qu'est ce qui fait qu'une idée ergonomique, une nouveauté technologique, se répand ou non ? Répondre à cette question implique un questionnement qui prenne en compte de concert les qualités ergonomiques de l'objet et ses avantages cognitifs, son contexte social, et même, on va le voir, politique.

Depuis l'invention de l'instrument, à l'aube de la seconde guerre mondiale, les innovations ont été fort nombreuses, dans la précision des techniques d'accordage, l'extension du registre, le nombre de bidons ou le positionnement des notes. Il faut préciser que les contraintes d'accordage rendent presque impossible la répartition des notes la plus intuitive, qui placerait les notes linéairement du grave vers l'aigu : il faut éloigner les petits intervalles et rapprocher les intervalles consonants tels que les octaves, les quarts ou les quintes. Toutes sortes de configurations ont été essayées, certaines avec plus de succès que d'autres. Si un certain nombre d'efforts ont été fait pour standardiser les instruments, l'observation montre que la réalité reste assez variée. En 1990, une enquête menée dans les principaux groupes³ a permis de montrer que même l'instrument le plus standard n'était utilisé que par 70% des orchestres (Pichery 1990). On a donc décidé de mener une large enquête afin d'actualiser ces données, et de les étendre à la plupart des orchestres⁴, d'évaluer l'impact des nouvelles technologies dans le monde des steelbands, et plus largement, comprendre pourquoi certains instruments se répandent et d'autre non.

Le volume sonore étant un critère esthétique essentiel dans le contexte du carnaval, des fabricants, les « tuners », ont très tôt cherché à faciliter l'amplification. Dès les années 60, le « bertphone », pan acoustique amplifié, était créé par Bertie Marshall, était expérimenté par le groupe « Highlanders ». Cependant l'instrument amplifié venait s'ajouter aux instruments acoustiques habituels : il ne les remplaçait pas. Si cette invention est souvent mentionnée par les érudits des steelbands, il est intéressant de souligner qu'elle ne se répandit pas : l'idée ne fit pas d'émules. Dans le domaine de l'accordage, une innovation a revanche connu un réel succès : les accordeurs électroniques (« strobe ») ont graduellement été adoptés à partir des années 69-70, et leur usage est généralisé aujourd'hui dans la profession. Leur adoption s'est faite de façon concomitante à l'usage de la

²Prononcer [fay].

³35 au total, uniquement parmi les « conventional bands », orchestres constitués chaque instruments peut être fait de plusieurs bidons.

⁴« Conventional bands », mais aussi « single pan bands », orchestres où chaque instrument ne comporte qu'un seul bidon, et les groupes encadrés par le système scolaire.

technique de chromage par électrolyse, sous-traitée auprès de sociétés spécialisées. Cette technique est également très répandue aujourd'hui.

Les innovations technologiques ont longtemps été le fait d'initiatives individuelles, sans réel soutien institutionnel. Au début des années 80, un programme a été mis en place au sein d'un département de recherche de l'université, CARIRI (Caribbean Institute of Research and Industry), en collaboration avec des tuners, afin de mettre en place une technique permettant d'emboutir les bidons – première étape de la fabrication d'un instrument – de façon automatisée. Si ce travail a permis l'élaboration d'un prototype, il ne fut pas suivi d'effet, faute de l'investissement nécessaire. Mais leur département fut visité par des américains, qui poursuivirent les recherches dans ce domaine. Ils déposèrent un brevet en 2002 pour un outil similaire, ce qui fut accueilli par une panique médiatique à Trinidad : on avait breveté le pan !⁵ C'est dans ce contexte d'auto-critiques sur le manque de protections juridiques des innovations trinitadiennes que le premier ministre Patrick Manning⁶ a financé un département d'ingénierie de l'université, avec pour mission de créer des nouveaux instruments, et de les breveter. L'équipe a été astreinte au secret pendant plusieurs années, et a révélé les premiers fruits de son travail (des instruments plus larges que la moyenne) quelques mois avant les élections législatives de 2006. C'est au sein de ce département que le PHI a été créé.

Breveté en 2008 et commercialisé par une société⁷ tenue par Brian Copeland, le directeur du département⁸ d'ingénierie de l'université, cet instrument est un synthétiseur midi reproduisant la forme d'un « tenor », le plus aigu des pans. La tessiture est légèrement plus importante : 36 notes, contre 29 pour un tenor. Par ailleurs, le musicien peut choisir le registre et jouer la basse comme les parties les plus aiguës. Il peut également sélectionner les timbres de son choix, puisque la technologie MIDI lui donne accès aux sons d'une grande variété d'instruments : l'instrument doit être relié à une interface MIDI, qui elle-même est branchée à un ordinateur et à des haut-parleurs. Contrairement aux pans qui doivent être joués avec des baguettes aux embouts de caoutchouc, les pads sont stimulés au moindre choc : le musicien peut donc jouer avec les doigts. Le e-pan est d'une technologie comparable, et les différents protagonistes se disputent l'antériorité de l'invention. Il a été développé par Salmon Cupid, un ingénieur trinitadien, issu de la classe moyenne, vivant au Canada⁹, et est donc le résultat d'une initiative privée. La différence est qu'il n'a pas besoin d'interface MIDI : il se branche directement sur le système d'amplification.

Très investis dans la communications, les concepteurs de ces instruments ont mis en ligne un grand nombre de vidéos mettant en scène ces deux instruments, diffusées notamment sur Youtube par le biais des réseaux sociaux. Les résultats de l'enquête montrent que leur diffusion est cependant tout à fait confidentielle. En réalité un seul groupe a en partie adopté le PHI. Basé à Arima, à l'est du pays, Rhapsody Steel Orchestra a une instrumentation originale : un mélange de 3 PHI pour environ 6 pans, accompagnés par la section rythmique habituelle. Un PHI joue la basse, un autre des accords, doublé par un pan, et un autre la mélodie, doublé par deux tenors. L'enquête a cependant révélé que des membres du groupes appartiennent au département de l'université qui a développé l'outil : ils n'ont pas acheté les instruments, mais peuvent les tester gratuitement. En ce qui concerne l'e-pan, la situation est comparable : il ne semble pas avoir été adopté dans aucun groupe. Un musicien de talent, Duvone Stewart, s'est cependant associé à Salmon Cupid, et tente de le promouvoir. Il l'a associé aux steelbands qu'il dirige, mais se trouve dans la même situation que le groupe précédent : il est en mesure de l'essayer gratuitement, mais ne l'a pas acheté. Aucun instrument n'a donc été vendu à Trinidad... Le coût de l'instrument n'est certes pas adapté au le marché qu'il vise : environ 1850

⁵« Pan Shocker. Americans patent pan plan », Terry Joseph, *Trinidad Express*, 16/04/2002.

⁶Appartenant au PNM, « People National Movement ».

⁷<http://www.panadigm.com/>

⁸« UWI dean and founder in patent clash over steelpan rights », *Sunday*, 31/07/2011

⁹<http://www.napeinc.com/>

euros pour un PHI, et 2180 euros pour un e-pan, quand un tenor vaut 375 euros. Mais ce travail montre surtout les rapports complexes qu'entretiennent les sphères de la musique et de la politique, teintés de corruption¹⁰. Dans un contexte fortement patriotique, l'innovation musicale devient outil de pouvoir. Il est frappant de voir cependant la déconnexion des initiatives politiques et des investisseurs privés avec les attentes des musiciens. Un travail de dépouillement des données reste à faire, afin d'établir une cartographie de l'instrumentation à Trinidad : 160 orchestres ont été visités, et l'interprétation des données est en cours.

Ouvrages cités

- Bonniol JL, 2004, *La tradition dans tous ses états: illustrations guadeloupéennes*. Fabrication des traditions; Invention de modernité. dir. Dimitrijevic D. Éd. Maison des sciences de l'homme, 2004 : 149-161. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030138117>
- Dudley S, 2007, *from behind the Bridge; Steelband Aesthetics and Politics in Trinidad and Tobago*. Oxford University Press, 328 p.
- Helmlinger 2005, « Mémoire et jeu d'ensemble ; La mémorisation du répertoire dans les steelbands de Trinidad et Tobago » Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 317 p., 94 p d'annexe, +1 DVD de données.
- Van Koningsbruggen P., 1997, "Trinidad carnival a quest of national identity" *Warwick University Caribbean studies*, 292p.
- Pichery, 1990, *Pan Style Survey*, Trinidad and Tobago Bureau of Standards.
- Sperber 1996, *la contagion des idées*, Paris.
- Wilson, P. 1973. *Crab antics: the social anthropology of English-speaking Negro societies of the Caribbean*. Yale University Press, New Haven.

¹⁰« G-pan scandal », *Trinidad Express*, 9/07/2011.