Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

(1989)

Les Instruments de musique traditionnelle

VERSION SANS LES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de: "Les classiques des sciences sociales"

Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergé (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf., .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.](#)

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Monique Desroches, avec l'aide de Lyne-Rose Beuze (coordination)

Les instruments de musique traditionnelle.

Fort-de-France : Bibliothèque du patrimoine du Conseil régional de la Martinique, 1989, 87 pp. Centre d'Études régional Antilles-Guyane.

VERSION SANS LES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

[Autorisation formelle accordée par Mme Desroches le 4 septembre 2007 de diffuser ce livre dans Les Classiques des sciences sociales.]

Courriel : monique.c.desroches@UMontreal.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 11 juillet 2008 et revu le 16 novembre 2008 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

Les instruments
de musique traditionnelle

Fort-de-France : Bibliothèque du patrimoine du Conseil régional de la Martinique, 1989, 87 pp. Centre d'Études régional Antilles-Guyane.

Table des matières

[Avant-propos](#)

[Le Mot du Président](#) du Conseil régional de la Martinique

[Introduction](#)

[Notes sur l'objet d'étude et sur la méthode](#)

[Démarche](#)

[Présentation des principales familles d'instruments](#)

[Les membranophones](#)

[Généralités](#)

[Contexte d'insertion des membranophones](#)

[Modes de transmission de la tradition](#) (cf. Photos 1 & 2).

- [Tanbou bèlè](#)
- [Tanbou ka ou Ka gwadeloupéyen](#)
- [Tanbou dibas](#)
- [Tanbou tapou](#)
- [Tanbou dé bonda](#)

[Les idiophones](#)

- [Malakas](#)
- [Chacha](#)
- [Tibwa](#)
- [Siyak](#)
- [Rara](#) (Crécelles)
- [Klochèt](#) (Clochettes)
- [Stil dromm](#) (Steel drum)

[Les aérophones](#)

- [Flit](#) (Flûtes des mornes, flûte de bambou)
- [Autres flûtes](#)
- [Lanbi](#) (Conque de lambi)
- [Siflèt](#) (Sifflet)
- [Autres aérophones](#)

Les cordophones

Généralités

- Tableau 1. Classification des tambours martiniquais
Tableau 2. Catégories d'idiophones regroupés selon leur mode de production sonore.
Tableau 3. Martinique : Instruments et contextes

Conclusion

Lexique des instruments martiniquais

Bibliographie

Liste des figures et photographies

[Toutes ces illustrations sont disponibles en haute définition sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT.]

Liste des figures

- Figure 1. "Tanbou -bèlè " (Tambour bel air).
Figure 2. Manière de jouer le "Tanbou Bèlè".
Figure 3. "Tanbou ka" (Tambour ka).
Figure 4. "Tanbou Dibas" (Tambour basse ou basque).
Figure 5. Manière de jouer le "Tanbou Dibas".
Figure 6. "Tanbou Tapou" (Tambour Tamoul) - (Tambour sacré).
Figure 6 bis. Façon de jouer le tambour tapou - Source : Desroches 1986.
Figure 7. "Malakas" (Maracas).
Figure 8. "Chacha".
Figure 9. Manière de frapper les "Tibwa" (Ti-Bois) à l'arrière du tambour.
Figure 10. Tige de "Tibwa" (Tige Ti-Bois) et support.
Figure 11. "Siyak" (Racleur).
Figure 12. "Stil dronm" (Steel drum).
Figure 14. "Lambi" (Conque de lambi).
Figure 15. Manière de souffler dans la conque de lambi.

Liste des photographies

- [Photo 1.](#) Tambours de Carnaval - Cliché : Monique Desroches.
- [Photo 2.](#) Défilé des diables rouges (Mardi gras) - Cliché : Monique Desroches.
- [Photo 3.](#) Facteur de tambours travaillant les lattes de bois - Cliché : Annick Acélor.
- [Photo 4.](#) Cerceau entouré de paille séchée de bananier - Cliché : Monique Desroches.
- [Photo 5.](#) Peau maintenue tendue sur le cadre de l'instrument par le cerceau de fer - M. Desroches.
- [Photo 6.](#) Tanbou bèlè - Cliché : Monique Desroches.
- [Photo 7.](#) Musiciens accordant le "Tanbou ka".
- [Photo 8.](#) Le "boula" et le "maké" (Troupe des Ballets Martiniquais de L. Boislaville) - M. Desroches.
- [Photo 9.](#) "Tanbou dibas" - Cliché : Annick Acélor.
- [Photo 10.](#) "Tanbou tapou", lors d'une cérémonie religieuse Tamoule en Martinique - M. Desroches.
- [Photo 11.](#) Conque de lambi - Cliché : Monique Desroches.
- [Défilé du carnaval à Dominante](#) (Marigot) - Cliché. Monique Desroches.
- [Musiciens entraînant la foule lors du "vidé" du Mardi Gras à Fort-de-France](#) - Cliché : M. Desroches.

Les instruments de musique traditionnelle

AVANT-PROPOS

[Retour à la table des matières](#)

Cet essai d'organologie émane d'un vaste projet élaboré par le Conseil Régional de la Martinique avec initialement l'Aide de l'État (Convention Culturelle État Région de 1984) dont le CERAG est le maître d'ouvrage délégué. Il vient compléter une recherche qui a démarré en 1981 au Centre de Recherches Caraïbes et à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, grâce à un financement obtenu du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada.

En ce qui concerne plus spécifiquement la section financée par le Conseil Régional de la Martinique, la recherche a démarré en Octobre 1984 par un inventaire et une description exhaustive des instruments musicaux dits "traditionnels" (organologie). C'est de cette étape organologique que le présent texte veut maintenant rendre compte.

Toutes les illustrations livrées dans le présent document sont de Guy LA-POINTE. Elles ont été élaborées à Montréal, à partir de nos propres photographies et diapositives.

Les instruments de musique traditionnelle

MOT DU PRÉSIDENT

[Retour à la table des matières](#)

Le travail que voici relève de l'ethnomusicologie, c'est-à-dire de l'étude des "musiques de l'oralité". La délimitation est donc nette : des deux modes recensés de la tradition musicale, l'un qui concerne la musique écrite, l'autre qui regarde la musique transmise par le groupe social qui la véhicule, c'est celle-ci qui sera ici étudiée : notre musique populaire qui rythme depuis des siècles la vie profonde de notre île. Plus précisément encore, ce livre ressortit (pour parler le langage savant) à l'organologie : il décrit les instruments populaires, les matériaux qui les composent, les procédés de fabrication utilisés, les styles de jeu, n'oubliant pas toutefois de prendre en compte la position sociale des "facteurs".

Sans doute peut-on imaginer quelques réticences : notre musique n'est-elle pas, avant tout, appel aux rythmes du monde, aux pulsions du corps ; expression d'émotions et de sentiments ; lieu géométrique des élans du coeur, et des sens ? L'étude technique ne conduit-elle pas, objectivement, à dépoétiser son objet ? Et le regard de l'ethnologue (étranger ou indigène) ne risque-t-il donc pas, en séparant "les moyens" de l'œuvre elle-même, de conduire facteurs et exécutants à tellement améliorer, perfectionner l'outil (l'"organon"), que la tradition en soit affectée ?

Si risque il y a, nous pensons qu'ils doivent être courus. Nous ne sommes pas frileux devant l'avenir. Nous pensons que dans un univers de communication incessante et accélérée, il est en vain de croire à l'invariabilité de la tradition ; que l'essentiel est d'en préserver l'inspiration profonde, le souffle originel, sans cesse renouvelés, réincarnés à travers des formes nouvelles lentement secrétées ; et que

la marque, élan et sentiment est aussi inspiration et création, c'est-à-dire fruit du travail et de la technique.

Par ailleurs, ce livre nous aide à pénétrer, dans leur réalité précise, les éléments de base de notre patrimoine, nous éloignant de la connaissance vague, nous aidant, pour sa part, à comprendre que "ce qui se sait est bien supérieur à ce qui ne se sait pas".

Il nous aide dans sa sécheresse technique, à mieux cerner notre qualité d'héritiers de la culture africaine aussi - mais héritiers réinterprétant l'héritage ; et par là même à comprendre notre place dans l'espèce humaine, puisque tous les peuples ont fondé leur être sur le milieu géographique et le devenir historique qui leur ont été assignés.

Camille Darsières

Président du Conseil Régional

Les instruments de musique traditionnelle

INTRODUCTION

[Retour à la table des matières](#)

Cet essai ne prétend pas offrir une couverture exhaustive des pratiques organologiques à la Martinique : il reflète les témoignages recueillis auprès des informateurs lors de nos enquêtes sur le terrain. Nous tenons ici à leur exprimer toute notre gratitude pour leur aimable collaboration.

Le document est donc tributaire de la nature de ces témoignages et à ce titre, vient rendre compte des profils régionaux voire des techniques individuelles de fabrication des instruments de musique.

Les instruments musicaux ont d'abord été examinés sous l'angle de leur facture (matériaux), des procédés de fabrication, puis de la manière d'en jouer et de les accorder. Une attention particulière a été aussi portée au profil socio-économique du facteur (fabricant) d'instruments. Nous avons enfin conjugué à l'enquête le fruit de nos recherches personnelles sur la musique traditionnelle de la Martinique, étude que nous avons menée depuis 1978 jusqu'à ce jour. À cet égard, certaines de nos entrevues datant maintenant de près de dix ans, il nous a été souvent aisé de constater les modifications qui s'étaient opérées dans la nature, voire l'intérêt même, du métier de facteur d'instruments.

Les instruments de musique traditionnelle

Note sur l'objet d'étude et sur la méthode ¹

[Retour à la table des matières](#)

Une des préoccupations fondamentales de notre recherche ethnomusicologique dont l'organologie, rappelons-le, ne constitue que le premier volet, consiste à mesurer l'impact des déterminismes sociaux sur les configurations des pratiques musicales. La trajectoire de notre relevé instrumental se situant dans le prolongement de cet objectif, nous ne pouvons nous confiner, comme il arrive fréquemment dans les traités d'organologie, à la seule description extérieure des instruments, c'est-à-dire, à l'inventaire des matériaux de fabrication, dimensions, propriétés acoustiques...

Bien que révélateurs du contexte culturel, la description de ces critères d'ordre matériel ne donne aucune indication spécifique quant aux modalités d'exécution. C'est pourquoi une ethnographie des conditions d'exécution occupe-t-elle une place déterminante dans cet ouvrage.

Signalons par ailleurs qu'aux Antilles, deux modes de tradition musicale sont exercés l'un est associé à une transmission orale, l'autre à une transmission écrite. La tradition orale est néanmoins plus répandue, les techniques d'écriture étant

¹ Le contenu de ce premier chapitre résulte de nombreuses discussions que nous avons eues avec notre collègue C. Dauphin, alors participant à la première phase du projet "ethnomusicologie" au Centre de Recherches Caraïbes de l'Université de Montréal (1981-1983). Nous voulons ici lui exprimer toute notre gratitude pour le temps qu'il a consacré à la finalisation du présent chapitre.

généralement réservées à une certaine élite, ou du moins, à une couche sociale alphabétisée.

L'organologie présentée ici ne procède qu'à partir d'une musique instrumentale de tradition orale et ignore volontairement les instruments de musique dite "savante" ².

Même si nous acquiesçons à la remarque de Nettl (1975 : 69) relative à la présence d'un continuum stylistique entre la tradition musicale orale et certaines formes de musique écrite, l'approche qu'aurait nécessité la prise en charge d'un tel phénomène aurait signifié pour nous un détour méthodologique important que nous avons voulu éviter ³. Notre organologie se limite donc ici aux musiques de tradition orale dont le trait le plus caractéristique, outre son mode spécifique de transmission, consiste en l'absence d'un "métalangage" écrit ⁴ concernant ses structures mélodiques, harmoniques, rythmiques et instrumentales.

Tradition orale : musique rurale et/ou urbaine

Nous avons cru bon de nous attarder également sur les concepts de "tradition orale", puisque cette considération occupe le coeur même de notre organologie. Il arrive trop souvent, en effet, que l'on ramène les activités musicales de "tradition orale" à des seules formes d'expression rurale. Or, il existe une musique urbaine antillaise qui est aussi transmise oralement et notre inventaire inclura les instruments qui se retrouvent au sein de cette musique, sans qu'ils soient, pour autant, décrits au même titre que les instruments fabriqués localement. [Voir note (2)].

² Les instruments occidentaux modernes (comme la clarinette, le trombone, le piano, etc...) ne sont pas décrits, à moins qu'ils ne connaissent une facture particulière propre à la Martinique.

³ Pour la différence entre les procédés de transmission orale et ceux de la tradition écrite, le lecteur peut consulter les écrits de Finnegan R. (1977), Ong W. (1982) et Tedlock D. (1983)

⁴ Le terme est utilisé au sens de Nattiez (1974) Le, ce langage distinct de l'objet analysé, avec lequel le spécialiste exprime ses conclusions sur le domaine étudié (p. 23).

Les termes "organologie de la Martinique" réfèrent donc ici aux instruments utilisés dans l'île, qui sont, par ailleurs, identifiés par les musiciens et les facteurs d'instruments comme étant des éléments traditionnels de la culture martiniquaise et qui enfin se retrouvent au sein de la catégorie musicale que nous avons retenue, i.e., l'orale.

En conséquence, le lecteur trouvera le plus souvent la particularité martiniquaise ou, si l'on veut, "l'antillanité" ⁵ de cette organologie, non seulement dans la spécificité de facture de l'instrument, mais aussi et surtout, dans les composantes de l'activité musicale renvoyant au contexte d'insertion (carnaval, rituel religieux, lutte dansée...) ou encore, à la modalité d'utilisation (manière de jouer, ensembles d'instruments...)

La notion d'instrument de musique

Enfin, en vue de couvrir au maximum l'ensemble des pratiques instrumentales traditionnelles, il nous a semblé important d'élargir la conception habituellement acceptée par les termes "instruments de musique" ; car, ainsi que nous l'avons constaté au cours de notre étude la fonction musicale n'est pas toujours exercée que par des instruments utilisés en fonction de cette finalité. Des objets d'usage quotidien peuvent connaître un transfert de fonction pour épouser une vocation musicale. Cette observation a été soulignée par d'autres ethnomusicologues et selon, notamment, Deva, ce transfert de fonction non musicale en une fonction musicale pourrait être à l'origine de la création musicale instrumentale.

"More often than not, écrit-il, the beginnings
of music and musical instruments are to be found
in tools and activities entirely unmusical".

(Deva 1977 : 2) ⁶

⁵ Terme emprunté à l'écrivain martiniquais E. Glissant. Concept qu'il proposait en 1956.

⁶ Bien que trouvant plausible cette explication de l'origine de la musique instrumentale, nous n'écartons cependant pas l'hypothèse inverse, qui attribue aux objets musicaux une fonction d'abord musicale et qui auraient, par la suite, connu une fonction non-musicale. Tel semble avoir été le cas par exemple, de

Ainsi, en Martinique, par exemple, la conque de lambi, les cuillers serviront-elles parfois de soutien rythmique à un groupe de danseurs ou de chanteurs. Le caractère musical ponctuel de ce type d'objets nous a incitée à les inclure dans le présent inventaire organologique.

Système de classification retenu

Pour décrire, cataloguer et classifier les instruments de musique traditionnels, les organologues se réfèrent, le plus souvent, au principe mécanique de la production du son. Les deux théoriciens qui sont à l'origine de ce mode de classification sont Erich von Hornbostel et Curt Sachs. L'essentiel de leur science est livré dans un ouvrage publié en 1914 et qui s'intitule "Systematik der Musikinstrumente".

Leur grille d'analyse s'est avérée fructueuse et efficace, et c'est sans doute pour cette raison que la majorité des ethnomusicologues s'y réfèrent encore aujourd'hui. C'est également cette grille que nous avons retenue. Nous basant donc sur le mode de production sonore, notre classification procédera à partir de quatre familles distinctes d'instruments de musique, soit :

- 1) les membraphones,
- 2) les idophones,
- 3) les aérophones, et
- 4) les cordophones.

Tout comme leur nom l'indique, chacune de ces familles illustre les quatre principales sources de production sonore dont l'origine provient soit de la vibration :

l'arc musical qui aurait d'abord été conçu et utilisé pour ses particularités acoustiques et musicales et que l'on aurait ensuite employé pour lancer les flèches.

- 1) d'une membrane (un tambour, par exemple), ou encore,
- 2) de l'entrechoquement de deux pièces de bois ou de métal ou encore de deux pierres (idiophones)
- 3) de l'air (comme dans le cas d'une flûte), ou
- 4) d'une corde (lorsque l'on pince une corde du banjo ou de la guitare, par exemple).

Néanmoins, cette grille présente, à notre avis, quelques lacunes. La description acoustique de la production sonore d'un instrument est certes intéressante, nécessaire et utile à notre discipline. Cependant, nous nous permettrons d'émettre ici quelques réserves. Ne s'en tenir, par exemple, qu'à cette seule réalité pour découper, appréhender et comprendre le phénomène musical instrumental à la Martinique, serait concevoir une réalité du phénomène, qui serait loin de recouvrir toutes les catégories cognitives de la communauté. Ainsi, le caractère magique rattaché à certains instruments semble fournir à un autochtone une base beaucoup plus sérieuse et plus réaliste de regroupement d'instruments, nonobstant l'évidence d'une diversité éventuelle de leur source de production sonore.

De même, deux instruments d'une même famille, mais d'origine différente, le tambour bèlè (tambour bel-air) d'origine africaine, d'un côté et le tambour sacré d'origine tamoule, de l'autre, seront rarement classés par les Martiniquais comme des instruments de même catégorie.

Aussi, consciente de cette réalité au plan "émique" (interne à la culture), avons-nous cru valable de joindre à la description acoustique et physique des instruments, un tableau synoptique (Tableau 3) illustrant des regroupements d'instruments en fonction de leur contexte d'insertion.

Alphabet créole utilise dans cet essai

L'alphabet phonétique utilisé tout au long de cet ouvrage est emprunté au travail élaboré par le GEREC de l'Universitaire Antilles-Guyane.

Alphabet créole

Alphabet phonétique international (API)	Signes utilisés en créole	Se prononce comme dans le mot français	Exemple créole	Sens français de l'exemple créole
---	---------------------------	--	----------------	-----------------------------------

A. VOYELLES

1	a	a	patte	pak	parc
2	i	i	dix	di	dire
3	e	é	blé	pé	pouvoir
4	œ	è	maire	pè	peur
5	o	o	beau	bo	embrasser
6	ɔ	ó	botte	b ó	près de
7	u	ou	cou	boutou	gourdin
8	ɛ̃	en	bien	ayen	rien
9	ɑ̃	an	plante	kan	flanc, côté
10	ɔ̃	on	bon	won	rond

B. SEMI-VOYELLES

11	j	y	yeux	mayé	marier
12	w	w	ouistiti	won	rond

C. CONSONNES COMMUNES AU CRÉOLE ET AU FRANÇAIS

13	p	p	patte	pak	parc
14	b	b	botte	bo	embrasser
15	t	t	tige	tèbè	abruti
16	d	d	dé	di	dire
17	k	k	cou	kan	flanc, côté
18	g	g	gai	gadé	regarder
19	f	f	filie	fanm	femme
20	v	v	vert	voukoum	bruit
21	s	s	soie	sik	sucre
22	Z	z	zéro	zé	oeuf

	Alphabet phonétique international (API)	Signes utilisés en créole	Se prononce comme dans le mot français	Exemple créole	Sens français de l'exemple créole
23	f	ch	chaise	chouk	racine
24	ʒ	j	jour	jaden	jardin
25	m	m	mot	moun	personne
26	n	n	nez	nonm	homme
27	l	l	lac	loché	remuer
28	ɲ	g n	pagne	kangné	cagneux
29	R	r	rat	reté	rester
C. CONSONNES CRÉOLES N'EXISTANT PAS EN FRANÇAIS, EXISTANT EN ANGLAIS					
30	ŋ	n g	thing (= chose)	zing	petite quantité
31	h	h	hand (= main)	hak	rien
32	c	t j	child (= enfant)	tjok	coup de poing
33	J	d j	job (= travail)	djok	vigoureux

Les instruments de musique traditionnelle

DÉMARCHE

Les enquêteurs

[Retour à la table des matières](#)

Le choix et la détermination du nombre des enquêteurs relevait de la responsabilité du maître d'oeuvre délégué, le CERAG.

Pour notre secteur, quatre personnes à temps complet ont été retenues. Devant l'ampleur des données à recueillir, un cinquième enquêteur s'est joint à l'équipe, pour une durée d'un mois.

La formation des enquêteurs

La formation a porté sur :

1. les théories et méthodes en ethnomusicologie ;
2. une introduction aux pratiques musicales traditionnelles de la Martinique ;
3. une introduction aux techniques d'enquêtes ;
4. une initiation aux méthodes audio-visuelles (enregistrements) photographies, vidéo...).

Répartition du travail (Étape organologie.)

Le principe qui a régi l'organisation du travail sur le terrain fut d'abord et avant tout, d'identifier ou de repérer systématiquement les facteurs d'instruments de la Martinique en fonction des quatre grandes familles d'instruments de musique que nous avons présentées antérieurement.

À chaque enquêteur a été distribuée une famille d'instruments. Nos études antérieures ayant démontré, d'une part, la rare existence, pour ne pas dire l'absence de fabricants de "cordophones" à la Martinique et la variété des types de tambours, d'autre part, le travail a été réparti comme suit :

Membraphones :	Zéphirin ZAMEO
Membraphones :	Philippe FOURLIN
Aérophones :	Guy ALGER
Idiophones :	Jean-José PELLAN
Musique tamoule :	Bernard PERMAL.

Notre approche avait davantage comme point d'appui l'examen exhaustif des familles d'instruments traditionnels que la couverture de l'ensemble des régions, en tant que tel. Nos études préliminaires avaient néanmoins, identifié des régions plus riches que d'autres en tradition organologique (cf. Sainte-Marie, Rivière-Pilote), ainsi que repéré des facteurs d'instruments. C'est sur la base de ces connaissances que les enquêteurs ont amorcé leur travail.

Questionnaires

Les enquêteurs avaient en main deux types de questionnaires, un "fermé", l'autre "ouvert" que nous avons élaborés à l'automne 1984.

Le questionnaire "fermé" portait sur des données relatives au profil socio-économique des facteurs d'instruments, tandis que le questionnaire "ouvert" visait à recueillir le maximum d'information concernant la technique de fabrication des instruments.

En plus de soumettre ces questionnaires aux diverses personnes contactées, nous avons demandé aux enquêteurs : de recueillir et de consigner les objets (outils, matériaux) nécessaires à la fabrication ; dans la mesure du possible, de se procurer les instruments fabriqués de photographier le facteur d'instrument à l'oeuvre, et ce, pour les différentes étapes de fabrication de l'instrument, de photo-

graphier également les outils, les matériaux et l'instrument de musique et, enfin, de fixer sur pellicule les diverses façons d'en jouer. Toutes les entrevues ont été enregistrées sur cassettes.

Les instruments de musique traditionnelle

PRÉSENTATION DES PRINCIPALES FAMILLES D'INSTRUMENTS

[Retour à la table des matières](#)

Les instruments de musique traditionnelle

LES MEMBRANOPHONES

Généralités

[Retour à la table des matières](#)

Cette famille d'instruments regroupe cinq types de tambour, soit le "tanbou bèlè" (tambour bel air), le "tanbou ka" (tambour ka), le "tanbou dibas" (tambour basse), le "tanbou dé bonda" et le "tanbou tapou" (tambour indien) ⁷.

Les quatre premiers (bèlè, ka, dibas et dé bonda) peuvent s'intégrer à un éventail d'événements sociaux ou culturels ; certains sont plus structurés que d'autres, comme les fêtes publiques (dites fêtes patronales) au cours desquelles des troupes professionnelles ou semi-professionnelles exécutent diverses danses accompagnées par le tambour. Dans d'autres circonstances, le tambour peut dénoter un caractère plus ponctuel et plus spontané ; c'est le cas par exemple, des chants de coup de main où le rythme de l'instrument vient scander le travail manuel des ouvriers. Le tambour indien connaît, pour sa part, un contexte d'utilisation assez particulier. Il est en effet considéré par la communauté tamoule ⁸ comme un instrument sacré, destiné à accompagner les cérémonies religieuses sacrificielles. Les contextes d'insertion du tambour sont donc variables, et le lecteur trouvera à la fin

⁷ Autrefois, l'on fabriquait également un tambour à deux peaux appelé "débon-da". Il accompagnait, notamment les orchestres de manège dits "chouval bwa". Mais, maintenant il est quasi tombé en désuétude.

⁸ Groupe ethnique minoritaire (5 000 sur une population totale de 320 000 habitants) originaire du sud-est de l'Inde. Les tamouls sont venus en Martinique à la fin de la période esclavagiste de 1852 à 1883, pour prendre la relève de la main-d'oeuvre noire dans les grandes plantations sucrières du nord de l'île.

de ce chapitre, un tableau schématique (cf tableau 1 : p. 47) illustrant cette diversité contextuelle.

Contexte d'insertion des membranophones

[Retour à la table des matières](#)

Globalement, nous pouvons affirmer que rares sont les événements musicaux qui se produisent sans la présence d'un ou de plusieurs tambourineurs. Mais, l'histoire nous apprend qu'il n'en a pas toujours été ainsi. On sait qu'aux Antilles, la tenue d'une soirée musicale nécessite normalement la présence d'un nombre important de participants, comprenant, danseurs, instrumentistes et chanteurs. Or, durant la période esclavagiste (du XVII^e au milieu du XIX^e siècle), des ordonnances du Conseil Souverain interdisaient le rassemblement d'esclaves, sous peine d'amendes extrêmement sévères⁹. Les propriétaires des plantations voulaient surtout éviter toute forme de regroupement qui aurait pu être propice à l'émergence de rébellion. Ces règlements, quelque peu abusifs, ont occulté de façon substantielle les traditions musicales des esclaves. Néanmoins, ces derniers ont maintenu secrètement un minimum de pratiques associées à leurs racines africaines, et c'est grâce à cette persévérance qu'une certaine forme de musique à tambour s'est transmise jusqu'à nos jours.

Les efforts des anciens pour le maintien de leurs traditions, en dépit des embûches sociales énormes, n'ont cependant pas toujours été considérés comme un effort prestigieux de la part de leurs descendants. En effet, au dire de certains informateurs, cette musique ne connaissait autrefois qu'un caractère officieux et était même ignorée d'une certaine proportion de la population qui continuait tou-

⁹ Les écrits du Conseil Souverain sont assez explicites à ce sujet tel ce règlement sur la police des esclaves de la fin du XVIII^e stipulant en ces termes : "Conformément à l'ordonnance du 25 octobre 1783 faisant très expresses inhibition et réserve à tous nègres, esclaves appartenant à différents maîtres de s'assembler en quelque lieu et sous quelque prétexte que ce soit sans une permission par écrit visée du procureur du roi, sous peine de fouet et d'une heure de carcan la première fois et de plus graves peines en cas de récidives". (Compte-rendu du Conseil Souverain de 1795).

jours de l'associer aux conditions sociales inférieures des anciens esclaves. Il aura fallu attendre la montée de la négritude pour que la musique à tambour soit jouée publiquement et constituée en "une mode". Cette recrudescence s'est en partie inscrite dans le prolongement des idées mises en avant par Aimé Césaire, poète et écrivain martiniquais qui s'est impliqué activement dans la lutte pour la revendication des droits des Noirs aux Antilles françaises. Les idées de cet écrivain visaient à rétablir un certain équilibre social en promouvant, notamment, toute forme d'expression artistique noire. Son idéologie s'est incarnée dans un mouvement socio-politique appelé négritude. Le tambour, de par son association aux racines africaines, est alors devenu symbole de revendication et aussi de distanciation des Noirs face au groupe dominant minoritaire, les Européens et leurs descendants, les "békés" ou Blancs créoles. Le caractère socio-politique spécifique attaché au tambour lui confère aujourd'hui une place privilégiée dans l'ensemble de l'expression musicale martiniquaise.

La période du Carnaval constitue un des moments musicaux les plus importants aux Antilles. Pendant les quatre jours gras (du dimanche au mercredi des Cendres), les participants, en bandes, défilent dans les rues des bourgs et villages, entraînés par les rythmes endiablés des tambours.

Les tambours utilisés à la période du Carnaval sont de toute sorte, allant du tambourin aux tambours "ka" et "bèlè". Les tambours de Carnaval, souvent plus petits que ceux utilisés dans l'accompagnement d'une soirée de danse, ils sont tenus autour du cou par une lanière, ce qui permet aux musiciens de déambuler aisément dans les rues et d'accompagner le "vidé".

Les participants se placent généralement derrière une rangée de musiciens qui ouvrent le parcours. Cette coutume ne remonterait-elle pas à une ancienne croyance qui voulait que le musicien, de par son rythme ou ses mélodies, éloignait les mauvais esprits et purifiait ainsi le parcours que devaient emprunter les célébrants ? (Voir à ce sujet, les écrits de Boiles, 1968, 1974).

***Modes de transmission de la tradition
(cf. Photos 1 & 2).***

[Retour à la table des matières](#)

L'apprentissage des battements de tambour s'exerce principalement par imitation spontanée, i.e., que l'instrumentiste imite d'abord les gestes d'un tambourineur expérimenté, et par essais répétés, atteint progressivement la maîtrise des techniques de frappe et conséquemment un certain niveau de compétence. Cependant, le début des années 70 a vu naître des programmes d'enseignement spécialisé dispensés par des animateurs professionnels. Cet enseignement se donne à Fort-de-France, notamment au SERMAC (Service Municipal d'Activités Culturelles), ainsi que dans les MJC (Maisons de Jeunes et de la Culture) réparties dans diverses communes de la Martinique. L'étudiant y apprend les techniques de base de son instrument dans un contexte institutionnalisé ; un des objectifs de ces organismes est de former des animateurs et des enseignants dans le domaine culturel. L'acquisition des connaissances s'opère là aussi de manière orale et c'est également par le processus imitatif que l'apprenti-étudiant y acquiert la maîtrise de son art.

Fait à noter, en Martinique, à l'instar de la majorité des instruments musicaux, le tambour est l'apanage des hommes. Quelques filles s'y adonnent occasionnellement, mais elles demeurent des cas isolés. Au dire de certains informateurs, la force musculaire exigée et la dureté de la frappe auraient éloigné les candidates. Cette interprétation est, selon nous, quelque peu superficielle et subjective, car la femme martiniquaise a depuis toujours exercé des métiers dont la force et l'endurance étaient les, caractéristiques premières. Il faudrait, à notre avis, davantage situer cette dichotomie sexuelle dans un cadre plus général du partage des tâches et des fonctions selon le sexe à la Martinique, de même que dans le contexte symbolique des tabous et coutumes auxquels se greffe la pratique du tambour.

Photo 1.

Tambours de Carnaval

- Cliché : Monique Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Photo 2.

Défilé des diables rouges (Mardi gras)

- Cliché : Monique Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

• "Tanbou Bèlè" (Tambour Bel air)

[Retour à la table des matières](#)

Matériaux et outils nécessaires à la fabrication du tambour (par ordre alphabétique).

- 1) Banc à racler (support qui permet de travailler les lattes de bois).
- 2) Bois de chêne.
- 3) Cerceaux de fer (généralement au nombre de 3).
- 4) Clous.
- 5) Colombe (sorte de rabot servant au lissage des lattes).
- 6) Compas.
- 7) Davier, appelé aussi chien à racler (barre de fer recourbée en crampon).
- 8) Djiga (instrument servant à égaliser les bouts du tonneau)
- 9) Doloire (hache de tonnelier servant à amincir le bois).
- 10) Fers à colombe (sortes de lames pour nettoyer les lattes).
- 11) Ficelle épaisse.
- 12) Galon à mesurer.
- 13) Goulons.
- 14) Jabloir ou "jabwé" (Rabot servant à marquer les douves pour fixer ensuite le fond du tambour).
- 15) Marteau de fer.
- 16) Paille séchée de bananier.
- 17) Peau de cabri (femelle).
- 18) Perce-bombe ou tire-fond.
- 19) Plane (couteau à deux manches).
- 20) Rabot servant à égaliser et à aplanir le fond du tonneau.
- 21) Récipient à trempage.
- 22) Scie à châtonnet.
- 23) Serre-joint et écarteur au centre.
- 24) Vis.

Étapes de fabrication

Les étapes de fabrication du "Tanbou Bèlè" sont nombreuses et elles demandent toute une attention et un soin particuliers. C'est pourquoi sa facture est généralement léguée à des spécialistes.

La fabrication d'un tambour comporte deux grandes phases : une première a trait au façonnage et au modelage du tambour, et la deuxième concerne, plus spécifiquement, le travail de la peau.

Modelage du tambour (Forme extérieure)

Travail du bois

Le bois du tambour provient le plus souvent des lattes d'un baril de bois de chêne ¹⁰, désormais désuet. Le facteur de tambour doit donc retirer, dans un premier temps, les lattes de chêne qui composaient le baril. Puis, à l'aide d'une scie à chatonnet, il taille chacune d'elles, afin de lui donner la longueur désirée. Les planches sont ensuite déposées sur un banc à râler ¹¹ ou un banc à racler où elles sont égalisées avec un couteau à râler (ou "couteau à racler"). Vient ensuite l'étape du lissage, lequel se fait à l'aide d'une colombe.

Cette opération terminée, on met les lattes dans un bac où elles doivent tremper dans de l'eau pour une quinzaine de minutes ; ceci vise à attendrir et à ramollir le bois, en vue de faciliter l'étape ultérieure d'assemblage des lattes (cf. Photo 3).

¹⁰ Il est préférable de n'utiliser que du bois dur pour la fabrication du tambour.

¹¹ A. Acélor, dans un rapport-diaporama remis à jeunesse et Sports (s.D.), parle d'un banc à "râler". Certains de nos informateurs ont, néanmoins, utilisé le terme banc à "râcler" pour désigner cet outil de l'artisan.

Assemblage des lattes et façonnage du tambour

Les lattes sont rassemblées perpendiculairement et le facteur recrée alors la forme du baril en s'aidant de trois cerceaux de fer. Ces cercles sont dispersés à des hauteurs variées sur le corps du tambour (généralement, on en dépose un vers le bas, un deuxième dans la partie médiane et le troisième vers le haut), Les cerceaux sont enfilés le long du tronc principal, soit le corps du tambour, à l'aide de deux marteaux. Acélor (cf note no 11) précise qu'un feu doit être maintenu pendant l'ajustement des cercles-moules. De temps a autre, le facteur arrosera cependant le bois, afin qu'il ne fendille pas trop. Une fois le tambour modelé, le facteur retire délicatement les cercles-moules, laissant greffés au tronc même du baril les cerceaux de métal qui tiendront définitivement les lattes ensemble. Une dernière étape de lissage peut être effectuée à l'aide du "couteau à racler".

Photo 3.

Facteur de tambours travaillant les lattes de bois

- Cliché : Annick Acélor.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Le corps du tambour répond le plus souvent à un diamètre d'une soixantaine de centimètres et l'épaisseur du bois peut varier entre quatre et six centimètres. Le diamètre des cerceaux de fer est ici directement proportionnel à la hauteur du baril utilisé : plus ce dernier est haut, plus important sera le diamètre des cerceaux.

Travail de la peau

Trempage de la peau

Le facteur fait d'abord tremper pendant trois jours la peau du mouton ou de cabri ¹² (De préférence, la peau d'une femelle) dans une solution de carbure, ce qui facilitera l'enlèvement des poils avec le grattoir. Cette étape terminée, la peau doit être bien asséchée. Pour ce faire, elle est exposée pendant une douzaine d'heures à la lumière tamisée, suspendue au mur par des clous.

Ajustement de la peau sur le corps du tambour (cf. Photos 4 & 5)

Lorsque la peau est bien asséchée, le facteur entoure en premier lieu le cerceau de fer avec de la paille séchée de bananier : celle-ci adhère au cercle à l'aide d'une corde et d'une ficelle fine ; la paille, la corde et la ficelle sont passées perpendiculairement et en mouvements spiralés sur la totalité de la surface du cercle, tel que le montre la photo qui suit.

On recouvre ensuite l'extrémité ouverte du tambour avec la peau de l'animal et on dépose sur celle-ci, le cerceau de fer déjà ficelé. À l'aide du marteau de fer et d'un bout de bois dur, le facteur frappe sur le cerceau et tente de l'ancrer solidement le long du corps du tambour. La tension de la peau est fonction de l'étirement de celle-ci, donc de l'emplacement du cerceau sur le dessus du baril reconstitué. C'est d'ailleurs par des déplacements du cerceau sur le corps du baril que l'instrumentiste ajustera et accordera son tambour.

¹² La peau de cabri est généralement préférée à celle du mouton, en raison de sa sonorité que l'on juge supérieure.

Contexte d'insertion du tambour

Le "tanbou bèlè" accompagne la majorité des danses rurales de la Martinique. Le nom même de l'instrument est identique à la danse "bèlè" ¹³ qu'il accompagne, danse populaire du nord de l'île, notamment dans la région de Ste-Marie.

Le "tanbou bèlè" est parfois associé également aux groupes de musiciens professionnels et semi-professionnels, alors qu'il scande le rythme des danses lors des spectacles livrés dans les grands hôtels et salles publiques de la Martinique (cf Photo 6).

Photo 4.

Cerceau entouré de paille séchée de bananier
- Cliché : Monique Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Photo 5.

Peau maintenue tendue sur le cadre de l'instrument par le cerceau de fer
- M. Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

¹³ D'essence africaine par le pas, les déhanchements, les postures des danseurs et par son accompagnement rythmique, la série de danses "bélè" dénote également une influence européenne, par sa chorégraphie disposée en quadrille.

Conception particulière rattachée au "tanbou Bèlè"

En Martinique, quand on demande s'il existe un tambour martiniquais, représentatif de l'île, c'est le "tanbou bèlè" que les informateurs identifient automatiquement. Il est difficile de savoir pourquoi les Martiniquais opèrent une telle association. Car, à l'instar de bien d'autres tambours antillais, le "bèlè" est fabriqué à partir d'un baril de bois analogue à celui que l'on retrouve dans l'ensemble de l'espace culturel caraïbéen. Néanmoins, sa forme allongée, la sonorité qui en résulte, ses procédés de fabrication (fixation de la peau, dimension, type de bois utilisé) dénotent un caractère spécifique le rendant unique, propre à l'expression musicale martiniquaise.

- "Tanbou ka" ou "Ka gwadeloupéyen"
(Tambour "ka")

Description

[Retour à la table des matières](#)

Venu de la Guadeloupe, il est depuis une quinzaine d'années environ, très populaire en Martinique. À l'instar du tambour martiniquais, il est fait d'un baril de bois dont les dimensions sont néanmoins différentes : il est plus court de 200 à 250 cm et son diamètre est plus large d'une vingtaine de centimètres. Cette modification dans la forme le distingue aisément du "tanbou bèlè" et la qualité sonore qui en résulte fait du "tanbou ka" un instrument d'une résonance unique. Le son est plus grave, plus sourd que celui du "bèlè".

Son appellation vient du terme anglais "quart" (pour quart de baril) qui, prononcé en langue créole, est devenu "ka". Sa fabrication et la manière d'en jouer sont très similaires de celles du "bèlè", exception faite de la technique utilisée pour étirer et ajuster la peau de cabri.

Photo 6.

Tanbou bèlè - Cliché : Monique Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 1.

"Tanbou -bèlè " (Tambour bel air).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 2.

Manière de jouer le "Tanbou Bèlè".

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Celle-ci est entourée de cordes reliées à des chevilles de bois ou clés, lesquelles permettent d'ajuster la tension. -Le "bèlè" ne possède pas de chevilles. - Les clés sont reliées à une corde appelée "zoban" (cf. Photo 7).

La rythmique "gro ka" est assurée par deux tambours différents appelés "boula" et "maké" (marqueur) en Guadeloupe. En Martinique, ces deux tambours sont dénommés l'un et l'autre "gro ka".

- Le premier tambour ("boula" à la Guadeloupe et "gro ka" à la Martinique), fournit un support rythmique de base composé de deux sons différents, l'un aigu et l'autre grave. L'alternance de ces deux sons est continue et forme ainsi une formule cyclique qui est maintenue tout au long de la danse.

- Le deuxième tambour ("maké" en Guadeloupe et parfois appelé aussi "gro ka" à la Martinique) joue également sur cette alternance de sons aigus et graves, mais les rythmes qu'il exécute sont plus nombreux et plus variés, et ne forme pas dans ce cas-ci un rythme cyclique, Le. un même pattern répété inlassablement. Son rôle en est un d'improvisation, l'instrumentiste déterminant sa frappe en fonction du chant ou des mouvements de la danse qu'il accompagne (cf. Photo 8).

- Les différents rythmes joués sont le "toumblak", le "léroz", le "roulé", le "mendé", le "kalandja", le "graj" et le "granjabel". L'ensemble de ces rythmes est désigné sous l'appellation "gro ka".

Contexte d'insertion du tambour "ka"

On le retrouve, maintenant, très souvent intégré au groupe de danses "bèlè", où il semble avoir détrôné le "tanbou bèlè", les Martiniquais semblant préférer la sonorité du "ka" guadeloupéen. On l'utilise également pour accompagner les danses guadeloupéennes parfois dansées en Martinique, dont les danses "gro ka".

Photo 7.

Musiciens accordant le "Tanbou ka".

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Photo 8.

Le "boula" et le "maké"

(Troupe des Ballets Martiniquais de L. Boislaville)

- M. Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 3.

"Tanbou ka" (Tambour ka).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Il est à noter qu'en Martinique, un seul tambour accompagne les danses, alors qu'en Guadeloupe on retrouve une batterie de tambours (le plus souvent cinq). Certains voient dans ce phénomène une accentuation du caractère revendicateur de la culture noire en Guadeloupe. La Martinique aurait été, à cet égard, plus timide et n'aurait conservé qu'un seul tambour pour appeler ses membres à la danse.

• "Tanbou dibas" (Tambour basse, ou encore tambour basque)

[Retour à la table des matières](#)

Le tambour est fabriqué à partir de trois cerceaux de bois dur (du chêne de préférence) de dimension différente, d'une peau de cabri femelle ou de brebis et d'un bout de ficelle.

On doit d'abord laisser sécher la peau de l'animal. Pour accélérer ce processus, celle-ci peut être recouverte d'un peu de cendre ; on peut aussi la faire tremper dans de la chaux vive, pendant deux ou trois jours.

On gratte ensuite la peau pour en arracher le poil et la rendre lisse. Vient ensuite l'étape de durcissement de la peau. Pour ce faire on la fixe sur une planche à l'aide de clous, en prenant bien soin de l'étirer et de la tendre uniformément. Une fois la peau bien séchée, on amorce l'étape de recouvrement des cerceaux. On débute en tendant la peau de cabri au-dessus du plus petit cerceau de bois. Ensuite, on place le deuxième cerceau de dimension intermédiaire par-dessus le plus petit de sorte que la peau ainsi coincée entre les deux est assurée d'une tension uniforme sur le petit cerceau. On ajoute ensuite le dernier cercle, le plus grand, et on attache le tout en faisant passer de la ficelle dans les trous préalablement perforés sur les contours du premier et du troisième cerceaux. Les trous sont distants de 10 cm. environ et sont dispersés en forme de triangle. En plus de maintenir les cerceaux bien serrés, la ficelle facilite l'accordement de l'instrument en permettant d'ajuster la tension de la peau et ainsi d'obtenir les diverses tonalités et sonorités désirées (cf. Photo 9).

Photo 9.

"Tanbou dibas" - Cliché : Annick Acélor.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 4.

"Tanbou Dibas" (Tambour basse ou basque).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 5.

Manière de jouer le "Tanbou Dibas".

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

La dimension totale du tambour est d'environ 45 cm. de diamètre par 12 cm. de largeur (cf figure 4). Pour en jouer, le tambourineur s'assoit sur une chaise ou un banc et place son instrument sur son avant-jambe en tenant le tambour dans une position verticale, c'est-à-dire que le cadre du tambour est appuyé sur son avant-jambe. Le rythme est assuré par une succession saccadée de frappe du revers des doigts, sur la peau. Ce type de tambour se retrouve surtout dans le Sud de l'île pour accompagner les danses d'origine européenne (valse, haute-taille) ¹⁴.

• "Tanbou Tapou" (tambour sacré d'origine indienne)

Origine et technique de fabrication

Originaire du Sud de l'Inde, il a été introduit aux Antilles par les engagés tamouls au cours de la période d'immigration réglementée, à la fin du XIX^e siècle (de 1853 à 1883).

Il est fabriqué à partir d'une peau de cabri femelle que l'on fait adhérer à un cercle de fer à l'aide d'une colle forte. La peau doit être bien tendue et doit recouvrir une partie des côtés du cercle de métal.

Dimensions de l'instrument

Les dimensions du tambour sont variables, la grandeur dépendant du cercle de fer (généralement une roue désuète) dont on dispose. Néanmoins, il est possible de dégager des dimensions moyennes de ce type d'instrument, dimensions qui correspondent à celles du tambour le plus souvent rencontré en Martinique

¹⁴ La haute-taille peut s'apparenter à la danse dite "française" du XIX^e siècle, particulièrement à cause de sa chorégraphie en colonne double et de la présence d'un commandeur pour dicter les divers mouvements aux danseurs (Gallo 1979)

- Diamètre : 43 cm
- Largeur (bordure du cerceau) : 4 cm
- Épaisseur du cerceau de métal : 4 mm

À une distance de 2,5 cm de la peau et distancées de 35 cm environ, on perce deux ouvertures sur le côté du cerceau. Une corde est enfilée dans ces ouvertures. Elle tiendra lieu de courroie que les tambourineurs passeront à l'épaule.

Figure 6.

"Tanbou Tapou" (Tambour Tamoul) - (Tambour sacré).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Baguettes

Les rythmes sont frappés sur la peau du tambour à l'aide de deux baguettes dont les factures diffèrent.

L'une correspond à une baguette de bois rigide, longue d'une trentaine de centimètres elle est tenue dans la main droite, et frappe des coups fortissimo. L'autre ressemble davantage à un balai, résultant d'un ensemble de folioles de feuilles séchées (nervures centrales) de cocotier, attachées par le haut par une mince corde. Ce balai frappe des coups pianissimo.

Conception particulière rattachée au tambour et contexte d'insertion (cf. Photo 10) La particularité du tambour indien à la Martinique ne provient de sa dimension sacrée. Son utilisation est spécifique à des contextes religieux et cérémoniels, telles les cérémonies indiennes appelées en Martinique "Bon dyé kouli". Présents tout au long du rituel cérémoniel, les tambours structurent, en quelque sorte, les

mondes des dieux végétariens et carnivores qui sont invoqués pendant la cérémonie.

Tenant lieu d'appel aux diverses divinités hindoues, ils permettent entre autre, la transe du prêtre indien, moment culminant du service rituel. Les rythmes sont joués par des tambourineurs en nombre impair (de trois à sept généralement).

Dans le déroulement total de la cérémonie, neuf battements de tambour différents sont entendus ; ils sont joués simultanément par l'ensemble des tambourineurs, Le. que tous les tambourineurs frappent ensemble, le même rythme ¹⁵.

Ce tambour est encore utilisé en Inde où il est connu sous le nom de "dappu" ou encore "daff". Il est joué dans des contextes sacrés également, bien qu'il soit parfois intégré à des événements de nature profane, telles des danses. Il est réservé aux Intouchables et aux gens appartenant aux basses castes : la présence de la peau d'un animal empêche les personnes des castes supérieures de s'y adonner.

Il est bon de souligner ici que l'essentiel de la population qui a émigré aux Antilles provenait des souches inférieures, et notamment d'Intouchables.

Les critères rigoureux qui prévalaient en Inde quant à la sélection des candidats se sont néanmoins amenuisés. Aux Antilles, sauf le fait d'être réservé à la gent masculine, toute personne désireuse d'apprendre à battre le tambour indien, peut réaliser cette volonté. Certaines conditions préalables doivent être, cependant, respectées, tels un jeûne, un isolement relatif de la communauté, une abstinence sexuelle, des offrandes et des prières aux diverses divinités et ce, pendant une période pouvant aller de neuf à quinze jours précédant la première séance d'apprentissage.

¹⁵ L'analyse de ces battements de tambour a fait l'objet de la thèse de doctorat (PhD) de l'auteur, ainsi que de quelques publications (cf. Desroches 1982, Desroches-Benoist 1983).

Photo 10 .

*"Tanbou tapou", lors d'une cérémonie religieuse Tamoule en Martinique
- M. Desroches.*

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 6 bis.

Façon de jouer le tambour tapou - Source : Desroches 1986.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

• Tanbou dé bonda

[Retour à la table des matières](#)

Le "dé bonda" est en fait le seul tambour à double peau que l'on retrouve en Martinique. Le corps de l'instrument est fabriqué de lattes de bois, à l'instar du "tanbou bélè", mais il est maintenant possible d'en trouver à base de plastique ou encore de fibre de verre.

Les dimensions de l'instrument correspondent à 60 cm de long par 40 cm de diamètre.

Quand le facteur d'instrument a donné la forme cylindrée au tambour, il perce aux pourtours de ce dernier, une série d'ouvertures (de 5 à 9 selon le fabricant) qui permettront de passer la corde qui servira ensuite à accorder l'instrument.

On procède au laçage en insérant simultanément aux extrémités de l'instrument, deux cordes dans deux des ouvertures percées préalablement par le facteur. Les deux cordes se joignent au centre du cylindre et par une technique d'entrelaçage de celles-ci, on revient au cercle de départ (pourtours) pour enfiler les cordes dans deux autres ouvertures et ainsi de suite.

Des noeuds cordés sont effectués à proximité des ouvertures pour maintenir la tension de la corde désirée lors de l'étape de l'accordement.

Les deux peaux (de mouton ou de cabri) sont placées à chacune des extrémités du cylindre. Leur tension est maintenue sur le corps de l'instrument grâce à un mince cercle de métal.

Le "tanbou dé bonda" est joué avec deux baguettes : l'une possède à son extrémité un morceau de caoutchouc que l'on a ensuite recouvert d'un bout de tissu.

Elle est longue d'environ 35 cm. L'autre plus longue de 5 cm environ, consiste simplement en une baguette de bois.

Pour en jouer, le tambour est déposé sur un chevalet et le musicien agrmente les tours du "chouval bwa" par son rythme syncopé. Le "dé bonda" est généralement accompagné des :

- ti-bwa,
- chacha,
- akordéon,
- bélé ou groka (facultatif).

Il est à noter que c'est le "tanbou dé bonda" qui donne la couleur musicale particulière à l'orchestre "chouval bwa" auquel il est toujours associé. Il est désormais très rare d'entendre ce type de tambour à la Martinique. Sa relation avec la seule activité du manège de bois en serait-elle la cause ?

Nous présenterons maintenant un tableau schématique de cette famille d'instruments (membraphones), classifiée selon quatre critères différents, soit :

- 1) la fixation de la peau sur le corps du tambour,
- 2) la forme extérieure,
- 3) la modalité de frappe sur la peau,
- 4) la position du tambour.

Nous n'avons pas inclus dans ce tableau les contextes d'insertion, ni la conception particulière rattachée au tambour, le tambour indien étant le seul à connaître un caractère sacré. Par ailleurs, nous présentons à la fin de ce travail, un tableau récapitulatif des divers contextes d'insertion de l'ensemble des instruments de musique utilisés en Martinique (cf. tableau 3)

Tableau 1.
Classification des tambours martiniquais (selon)

[Retour à la table des matières](#)

A) Forme extérieure	
Conique (allongée)	Circulaire (tambourin)
Bélè Gro-ka Dé bonda	Dibas Tapou

B) Fixation de la Peau sur le corps du tambour		
Laçage	Cheilles	Collage
Bélè Dibas Dé bonda	Ka Gwadeloupéen	Tapou

C) Modalité de frappe sur la peau du tambour	
Baguettes	Mains
Tapou Dé bonda	Bélè Ka Gwadeloupéen Dibas

D) Position du tambour		
Couché sur le sol	Suspendu à l'épaule	Autres
Bélè	Tapou	Dibas (tenu verticalement sur l'avant-jambe)
	Dé bonda	

E) Réglage de la tension de la peau		
Clés	Serrement du cadre de bois	Réchauffement de la peau au-dessus d'l feu
Ka Gwadeloupéen	Bélè	Tapou
	Dibas	
	Dé bonda	

Les instruments de musique traditionnelle

LES IDIOPHONES

Caractéristiques générales de cette famille d'instruments

[Retour à la table des matières](#)

Le son des idiophones provient de l'entrechoquement de deux matériaux solides, composés de deux morceaux de pierre, de bois, ou encore, à l'origine, de deux ossements animaux ou humains. Les organologues les classifient généralement selon leur sources de production sonore (cf. The Diagram Group 1976 : 91).

Cette famille regroupe des instruments dont la présence est attestée depuis les premiers temps de la civilisation. On attribue généralement leur développement aux expériences acoustiques des hommes primitifs. Ces derniers ayant noté une diversité sonore selon la nature des matériaux utilisés, ils auraient, par la suite, développé et raffiné les matériaux et ainsi agrandi graduellement l'éventail sonore de cette famille d'instruments.

D'autres, comme Schaeffner (1968), entrevoient leur évolution à travers les différents mouvements des danseurs, ces "hommes-sonnailles" dont l'intention première aurait été d'aboutir à des richesses sonores ou acoustiques (1968 : 38).

Les idiophones de la Martinique

Lors des enquêtes menées sur le terrain, nous avons pu noter cinq (5) façons différentes de produire un son. Ainsi, avons-nous trouvé les idiophones dont le son est produit par secouement, frappement, grattement, percussion et un dernier paradigme concernant plus spécifiquement les idiophones à caractère mélodique.

Le tableau 2 présenté à la fin de ce chapitre regroupe les idiophones sur la base même de leur source "mécanique" de production sonore.

Nous avons, par ailleurs, constaté que la majorité de ces instruments étaient destinés à une vocation rythmique et d'accompagnement, à l'exception du "stil dromm" (steel-drum) lequel peut exécuter des mélodies sur une base soliste.

Nous avons noté en effet qu'à la Martinique, les idiophones sont rarement joués seuls. Ils accompagnent presque toujours d'autres instruments tel le tambour ou encore le violon et l'accordéon. Les rythmes alors joués sont généralement fixes, c'est-à-dire constitués d'une formule cyclique répétée inlassablement ; c'est sans doute en raison de la faible part d'improvisation créatrice due à la répétition continue d'un pattern rythmique et la difficulté inhérente à jouer une ligne mélodique qui ont confiné la participation de cette famille d'instruments à la seule fonction d'accompagnement.

Les hochets

- Les "Malakas" (Maracas)

[Retour à la table des matières](#)

Instrument rythmique fabriqué à partir d'unealebasse séchée et évidée et dans laquelle on incorpore de petits grains rouges et noirs appelées "gwenn réglis" ou "gwenn négliis". Ces graines proviennent de l'intérieur des gousses séchées de la liane réglisse, arbre à fleurs rouges que l'on retrouve en de nombreux points de la Martinique.

Étapes de fabrication

On perce d'abord une ouverture à l'une des extrémités de la calebasse, puis on évide la coque en grattant l'intérieur à l'aide d'un petit crochet, d'un couteau ou de tout objet pouvant servir de grattoir. Lorsque la majeure partie de la substance adhérente a été retirée, on nettoie l'intérieur de la calebasse avec de l'eau. On per-

ce ensuite une deuxième ouverture de dimension plus petite, à l'extrémité opposée à la première. Cette deuxième ouverture permettra de faire glisser la baguette de bois qui tiendra lieu de manche. Avant de procéder à cette étape, le facteur doit, néanmoins, laisser sécher l'intérieur de la calebasse pendant au moins une semaine. Quand l'intérieur de la coque est bien sec, on y insère les éléments percussifs, soit les grains de réglisse ou, encore parfois, du petit gravier ou des petits cailloux, jusqu'à concurrence maximale de la moitié du volume de la calebasse.

Figure 7.

"Malakas" (Maracas).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Une fois les éléments percussifs introduits, on fait glisser par les deux ouvertures le manche de bois taillé généralement de l'arbre d'acajou ou d'un autre bois dur. La longueur du manche correspond environ au double du diamètre de la calebasse. Le manche doit adhérer hermétiquement à la calebasse. Pour ce faire, le facteur peut procéder à de légers ajustements en incorporant, par exemple, des petits copeaux autour de l'ouverture de manière à bien coincer le manche dans la calebasse. Pour s'assurer d'une prise solide et d'une cloison hermétique entre le manche et la calebasse, le facteur ajoute un peu de colle aux abords des deux ouvertures.

Manière de jouer

Pour en jouer, le musicien tient le manche de l'instrument dans la main ; s'il en joue deux à la fois, ils sont alors répartis dans chacune des deux mains ou encore tenus par la même main. Puis, par une série de mouvements verticaux saccadés, les grains se déplacent à l'intérieur de la calebasse et de leur frottement contre la paroi, résulte une sonorité qui tient lieu d'accompagnement rythmique.

Les "malakas" sont très appréciés dans les bals populaires ¹⁶, alors qu'ils accompagnent les danses d'origine latino-américaine, telles le cha-cha-cha et la rumba. Ils scandent aussi allègrement les "vidés" (polkas - marches) des groupes qui défilent dans les rues au moment du Carnaval.

La littérature historique antillaise signale leur utilisation depuis le temps des Caraïbes ¹⁷, peuple amérindien qui a exterminé les Arawaks (premiers habitants de l'île). On désignait alors l'instrument du nom de "chacha". Parallèlement à leur dimension musicale, les "malakas" connaissent chez ce peuple un pouvoir magique. À ce titre, le Père du Tertre, dans son Histoire générale des Antilles (1667-1671), fait état d'assemblées au cours desquelles les Caraïbes dansaient au son d'une flûte et d'unealebasse remplie de gravier.

Selon l'auteur, l'utilisation de laalebasse proviendrait d'une croyance caraïbe en les "maboyas", ces mauvais esprits qui désirent manger le soleil ; le bruit des cailloux sur la paroi interne de laalebasse était alors indicateur de la présence des maboyas et la danse viserait à les écarter de ce monde (Du Tertre cité par Montplaisir - 1961 : 8).

Cette interprétation n'est pas surprenante, car ainsi que le soulignent les auteurs du Traité d'organologie intitulé "Musical instruments of the world" (1976), ce type particulier d'idiophone a, depuis des milliers d'années, bénéficié d'un pouvoir surnaturel. C'est sans doute pourquoi on les retrouve si souvent intégrés aux pratiques rituelles à caractère magique de par le monde entier (The Diagram Group 1976 : 94).

¹⁶ Il s'agit de soirées dansantes organisées dans les bourgs principaux des communes de la Martinique. Ces bals ont lieu dans une salle publique (temporaire ou permanente) et chacun doit payer un prix d'entrée. L'argent perçu sert, entre autres, à défrayer les honoraires des musiciens qui composent l'orchestre. Les instruments que l'on rencontre sont la guitare, la trompette, trombone, piano, guitare basse, batterie, "tibwa", "chacha" et "malakas".

¹⁷ A la Martinique, le raid organisé par les Européens, en 1658, a éliminé la majorité de la population caraïbe. Ceux qui ont échappé au massacre se sont réfugiés dans la partie Est de l'île, pour ensuite émigrer vers les îles voisines, notamment à la Dominique et à Saint-Vincent.

Le "Chacha"

[Retour à la table des matières](#)

Distinct des "malakas", cet instrument propre aux Antilles françaises, consiste en une bombe d'aérosol évidée dans laquelle on a incorporé une légère quantité de gros sel, de sable ou de cailloux et de petits grains végétaux, comme les graines de toloman. L'air est évacué du tube original en retirant le couvercle qui assure le degré de tension et de pression à l'intérieur. On perce ensuite une série de trous minuscules le long de la capsule évidée. Après avoir introduit les éléments percussifs (sable, grains ou végétaux), on referme le contenant en recollant soigneusement son couvercle.

Pour en jouer, le "chacha" est tenu horizontalement par les deux extrémités et on le secoue par un mouvement vertical en prenant soin de le suspendre bien droit au bout de ses bras. La précision rythmique est tributaire du contrôle du mouvement et surtout du déplacement des grains à l'intérieur du contenant ; bien que paraissant aisé à jouer, sa manipulation exige une grande habileté de la part du musicien.

Deux rythmes tenus par le "chacha" accompagnent les danses binaires et ternaires.

Figure 8.
"Chacha".

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Le rythme pour les danses binaires est le suivant

et pour les danses ternaires :

Ces deux rythmes doublent la pulsation des "tibwa", baguettes de rythme qui seront décrites ultérieurement.

Le "chacha" accompagne les danses des bals publics des milieux urbains dont la mazurka ("mazouka"), la valse ("vals") et la biguine ("bidjin"). Cet instrument est également intégré aux orchestres des campagnes du sud de l'île où il accompagne les danses d'origine européenne, notamment, la haute-taille ("ot tay"), la haute-jeanne ("ot jann") et les quadrilles ("kadri"). Il se retrouve également au sein de l'orchestre de manège appelé aussi orchestre "chouval bwa" lequel fait l'objet d'attraction lors des fêtes publiques dans les bourgs de la Martinique. Le manège de bois tourne, actionné par la force humaine et le tour est agrémenté par la musique dispensée par l'accordéon, le tambour "dibas" et le "chacha".

Autres catégories d'idiophones

"Tibwa" (Baguettes de rythme)

[Retour à la table des matières](#)

Les "tibwa" consistent en deux baguettes de bois dur, dont la longueur se situe approximativement entre 15 et 20 cm et ils sont utilisées pour scander le rythme. On les frappe sur la partie arrière du tambour ("bèlè" ou "ka") ou encore sur une tige de bambou déposée sur deux chevalets.

Ils scandent un rythme fixe dont la formule cyclique peut être de deux types, soit :

1) :

2) :

Légende :

D : Main droite
G : Main gauche.

Légende : D : Main droite
G : Main gauche.

Figure 9.

Manière de frapper les "Tibwa" (Ti-Bois) à l'arrière du tambour.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 10.

Tige de "Tibwa" (Tige Ti-Bois) et support.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Ils sont, en général, inséparables du tambour et on les retrouve accompagnant l'ensemble des danses traditionnelles martiniquaises (exception faite de la valse, de la haute-taille, la contredanse et la haute-jeanne).

De nos jours, ils sont intégrés aux orchestres urbains des salles de danse, mais demeurent aussi présents dans les divers groupes de danseurs des soirées amicales des campagnes.

Faciles à manipuler et à contrôler, ils sont joués par l'ensemble de la population. Leur sonorité percutante et les rythmes fixes constituent parmi les éléments les plus représentatifs et les plus typiques de l'expression musicale instrumentale de la Martinique.

- "Siyak" (racleur)

[Retour à la table des matières](#)

Il est construit à partir d'une tige de bambou dont l'un des côtés est parsemé de sillons que l'on a sculptés à l'aide d'un couteau. Les sillons sont semblables à ceux que l'on retrouvait autrefois sur les planches à laver, ou s'ils sont plus étroits, à ceux d'une râpe.

Pour en jouer, on tient le morceau de bambou dans une main et dans l'autre main, un grattoir ; la forme de ce dernier peut varier, allant d'un simple bout de bois dur ou de métal, à des grattoirs plus sophistiqués composés d'un manche et de dents métalliques. Le musicien fait alors glisser le grattoir sur la partie striée de la tige de bambou et par des mouvements consécutifs de "va-et-vient", produit un accompagnement rythmique saccadé.

L'explication la plus couramment livrée par les informateurs veut que l'instrument tire son nom de l'imitation du son produit quand on en joue.

Figure 11.
"Siyak" (Racleur).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Assez curieusement, son usage est peu répandu dans le nord de l'île. Il est, par contre, très populaire dans le sud où il accompagne la majorité des danses.

- **"Rara" (Crécelles)**

[Retour à la table des matières](#)

En Martinique, les crécelles, espèce de moulinet métallique, se retrouvent aux côtés d'instruments carnavalesques joués par les adolescents et adolescentes qui défilent dans les rues, du dimanche gras au mercredi des Cendres. Leur bruit strident souligne alors l'aspect loufoque et libertin qui caractérise l'évènement. Leur usage n'est cependant pas relié aux fêtes de la Semaine Sainte, comme il en est pour Haïti ¹⁸.

- **"Klochèt" (Clochettes)**

[Retour à la table des matières](#)

La même appellation est donnée à deux types de clochettes métalliques. L'un s'intègre à un contexte cérémoniel (celui des cérémonies tamoules - hindoues - du nord de l'île et l'autre, aux activités du carnaval.

¹⁸ Cf. Dauphin (1983)

Idiophone mélodique "Stil Dronm" (Steel drum)

[Retour à la table des matières](#)

L'ensemble de "stil dronm" utilisé à la Martinique est identique à celui que l'on rencontre à Trinidad, Barbade ou Tobago (ancien baril métallique dont une des extrémités sert de clavier circulaire aux joueurs de steel-drum). L'ensemble de "stil dronm" s'appelle un "stil bann" (steel band).

Fait à noter : le *steel dronm* est un des rares instruments traditionnels à être né aux Antilles.

Matériaux requis pour la fabrication

- 1 fût de tôle (tonneau d'huile),
- 1 compas,
- 1 marteau à bout arrondi,
- 1 mètre à mesurer,
- 1 poinçon,
- 1 masse en forme circulaire,
- 1 burin.

Étapes de fabrication

Celles-ci peuvent être groupées en trois phases distinctes, soit

- a) *l'enfoncement* qui consiste à incurver le dessus du tonneau d'huile, ou en d'autres termes, à donner la courbure concave globale au clavier circulaire ;
- b) *le marquage et l'emplacement des plages*, à partir desquelles seront ar-rêtées et identifiées les notes de la gamme.

- c) *l'accordement*, phase délicate qui consiste à allouer la hauteur sonore précise à chacune des dénivellations convexes comprises dans le plateau circulaire.

L'enfoncement

Cette étape est effectuée à l'aide d'un marteau. Il s'agit de former un bassin à même le dessus d'un fût. Le degré de concavité est ici fonction du type d'instruments que l'on veut fabriquer. Le "piano" (ou ping pong) est celui qui reçoit la concavité la plus importante. Le point délicat dans cette étape consiste à donner la courbure désirée à la tôle sans pour autant, l'abîmer ou trop l'enfoncer. L'épaisseur du matériau aide à la tâche du facteur. À ce sujet, Monsieur Desroc du SERMAC nous a expliqué que la sonorité du "stil dronm" était tributaire de l'épaisseur de la tôle ; ainsi une tôle mince donnera un son aigu, tandis qu'un matériau plus épais excelle davantage dans les sons graves.

Marquage et emplacement des plages

Lorsque le tonneau possède la courbure désirée, le facteur procède au marquage des plages à l'aide d'un poinçon. Ces rainures minuscules (canaux de séparation) jouent un rôle fondamental dans le jeu mélodique, puisque c'est grâce à la délimitation de ces plages que le son frappé ne se propagera pas à l'ensemble des plages composant le clavier circulaire, ce qui évidemment donnerait lieu à une réelle cacophonie. Il s'agit ensuite de couper le tonneau à l'aide d'un burin. La hauteur du fût dépend du type de "stil dronm" que l'on veut créer. La "basse" constitue la totalité du tonneau initial, (sans son dessous), tandis que le "ténor" est coupé au 3/4 du fût ; pour produire la "guitare", le tonneau est coupé de moitié (1/2), tandis que le "piano" ne constitue que le quart (1/4) du baril.

Figure 12. "Stil dronm" (Steel drum).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

L'accordement

Le "stil dronm" est d'abord mis à chauffer au-dessus d'un feu, afin d'augmenter la malléabilité de la tôle. On le plonge ensuite quelques secondes dans l'eau froide. Vient alors l'étape délicate d'accordement de chacune des plages. Au dire des facteurs, c'est là l'étape la plus difficile et, souvent, la plus longue. Ce sont par des frappes successives sur chacune d'elles que le fabricant obtiendra la gamme sonore souhaitée. La hauteur acoustique de la note est directement reliée à l'allure convexe des plages. Dans l'ensemble instrumental, le clavier dont les touches sont les plus nombreuses est le "piano" (2 octaves 1/2), tandis que la basse ne comprend que cinq plages distinctes.

Pour en jouer, le "stil dronm" est déposé sur un support métallique, le clavier circulaire légèrement incliné vers le musicien. Le clavier n'est pas totalement fixé au support, ce qui permet un ajustement de l'inclinaison. Le musicien frappe sur les plages à l'aide de deux baguettes de bois recouverte d'un bout de caoutchouc ou encore d'un morceau d'éponge.

Surtout populaires au moment du Carnaval où ils sont alors juchés sur des camions pour accompagner les "vidés" (airs populaires traditionnels pour le Carnaval), on les retrouve parfois dans les bals populaires antillais, et ils animent très souvent, les soirées dansantes dans les grands hôtels.

Malgré leur présence en Martinique dès le début des années 60, leur popularité est encore limitée.

Tableau 2 :
Catégories d'idiophones regroupés selon leur mode de production sonore.

[Retour à la table des matières](#)

Secouement	Frappement (*)	Percussion	Grattement	Mélodique
Chacha	Tibwa	Boutey	Siyak	Stildronm (**)
Malakas	Kuyè	Stildronm (**)		
Klochèt				
Rara				
(*) Frappement d'objets de matière identique. (**) Idiophone mélodique. Leur unicité nous a incitée à les placer sous une deuxième rubrique, soit les idiophones mélodiques.				

Les instruments de musique traditionnelle

LES AÉROPHONES

Cette famille regroupe quatre principaux types d'instruments traditionnels, soit la flûte de bambou, la flûte droite, le lambi et le siflet.

Flit (Flûte des mornes, flûte de bambou)

Caractéristiques générales

[Retour à la table des matières](#)

De par son embouchure latérale et de par la manière d'en jouer, cette flûte s'apparente à la flûte traversière, à l'exception près qu'elle ne possède aucune clé métallique. L'instrument est taillé dans la tige même d'un bambou dont un côté est percé de sept trous. L'air est insufflé dans une de ces ouvertures qu'on appelle embouchure. C'est par la pression de l'air dans le tube de bambou, c'est-à-dire, par la vibration de l'air compris entre l'embouchure et les différentes ouvertures que le flûtiste produira la variété de gammes sonores.

Étapes de fabrication

L'étape critique dans la fabrication d'une flûte, nous dit Max Cilla (flûtiste-compositeur et facteur de flûte) réside d'abord dans le choix même du tronc de bambou. Il faut choisir, explique-t-il, un arbre mûr, pas trop mou et pas trop humide. Un bois trop sec, insiste-t-il, se fendillerait très vite, en plus de rendre ex-

trêmement difficile un jeu, une sonorité. Le temps alloué pour assécher le bois est donc également une étape délicate.

À l'aide d'une torche, on perce d'abord une première ouverture par laquelle l'instrumentiste soufflera pour produire les différents sons. Cette première ouverture s'appelle "embouchure". Elle doit donc être située à proximité d'une des extrémités du tube en bambou. En y soufflant, le facteur établira le son de référence ou tonalité sur laquelle se fondera la gamme diatonique qui caractérisera la flûte.

Supposons un instant que ce premier son soit un "ré" ; pour obtenir la note suivante de la gamme, Le. le "mi", on perce une deuxième ouverture, à l'extrémité opposée de la première. Cette deuxième ouverture se situe normalement à $\frac{1}{5}$ de la distance séparant l'extrémité de la flûte de son embouchure, ainsi que l'illustre le schéma suivant :

Ces deux orifices étant percés, le facteur calcule ensuite la distance qui sépare l'un de l'autre. À l'aide d'un crayon, il marque alors sur le bambou l'endroit exact correspondant à la moitié de cette distance.

Le "X" identifie ici l'endroit équidistant entre les deux premières ouvertures. Cet emplacement correspondra à la septième et dernière ouverture qui sera percée sur le bambou. Il équivaut, donc, à la sixième note du flûtiste (si l'on exclut l'embouchure).

L'emplacement de la dernière ouverture étant identifié, il ne s'agit plus maintenant que de percer les quatre autres ouvertures qui permettront à l'instrumentiste de jouer une gamme diatonique complète.

Le diamètre et la détermination des autres ouvertures seront fonction du diamètre du tube de bambou. Plus ce dernier est important, plus longue est la flûte et plus importants seront les diamètres des orifices.

Dans toute cette démarche, le facteur doit trouver, de façon empirique, l'endroit optimal sur le tube qui permettra au musicien d'obtenir le son qui se rapproche le plus de la tonalité (hauteur du son) et du timbre désirés.

Le registre de l'instrument est donc tributaire de la longueur de la tige de bambou et de son diamètre ; plus ceux-ci sont importants, plus la flûte connaîtra un registre grave. La flûte en "ré" est la tonalité de base la plus grave qui est généralement fabriquée. Par contre, un tube plus petit sera destiné à la construction d'un instrument à registre aigu. Ainsi, une flûte basse pourra avoir une longueur et un diamètre qui dépasseront dix fois ceux d'une flûte soprano.

En Martinique, il existe douze familles distinctes de flûtes, chacune d'elles correspondant à un ton précis de la gamme chromatique. Dans la pratique, les tonalités de base s'étendent du "ré" au "si mineur". Les plus répandues sont celles en fa et en sol. Leur longueur est d'une trentaine de centimètres. Le registre de la flûte se situe entre deux octaves et demi, trois octaves ; cependant, il pourra s'étendre jusqu'à trois octaves et demi si le musicien dénote une habileté exceptionnelle. Il est également possible d'y jouer des harmoniques.

Considérations particulières liées à l'instrument

Bien qu'elle soit intégrée à l'orchestre de danse de certains groupes de campagne, son usage est beaucoup moins répandu que celui du tambour. Les flûtistes s'expliquent cette faible popularité de l'instrument par la difficulté inhérente à son apprentissage et à sa maîtrise. Les flûtistes la considèrent d'ailleurs comme l'ins-

trument des "sages", non seulement à cause de la patience et de l'effort requis pour la maîtriser, mais aussi à cause du son moins percutant que celui du tambour. On l'appelle parfois "l'instrument des solitaires".

Grâce aux efforts soutenus de Max Cilla, d'abord, puis de ceux d'Eugène Mona, la flûte de bambou ou flûte des Mornes est à connaître, depuis le début des années 80, une remontée spectaculaire au sein des musiques populaires. Devient-elle, à son tour, un véhicule idéologique à caractère politique ou national ?

Autres flûtes

[Retour à la table des matières](#)

Nos informateurs nous ont signalé la présence d'une autre flûte dont la longueur et le diamètre sont de quatre fois supérieurs à ceux de la flûte en "sol". Néanmoins, cette flûte n'est plus entendue dans l'île. On l'appelait "Vaksin". De toute évidence, cet instrument correspondait à la "vaskin" haïtienne, instrument encore très utilisé au sein des pratiques musicales coutumières d'Haïti.

On joue aussi parfois d'une flûte droite de type flageolet, faite de bambou qui proviendrait à l'origine de la Guyane française. Elle s'apparente à la flûte à bec en biseau. Son registre, ainsi que le doigté correspondent à ceux de la flûte à bec "ténor".

"Lanbi" (Conque de lambi)

[Retour à la table des matières](#)

L'instrument consiste en une conque de lambi, coquillage que l'on retrouve sur la quasi totalité du littoral caraïbéen. Le muscle du coquillage est comestible et la conque évidée sert d'instrument de musique (cf Photo 11).

Le son est produit lorsque l'on souffle dans la plus grande ouverture de ce coquillage. La quantité d'air nécessaire pour en faire sortir un son est néanmoins assez grande et exige de l'exécutant un effort soutenu. Le son produit, à la fois sourd et percutant, peut s'étendre sur une dizaine de kilomètres. C'est sans doute pour cette raison que l'instrument a tenu lieu de signal, d'appel ou d'avertissement au sein de la communauté. Par exemple, il y a encore une dizaine d'années, c'est la conque de lambi qui avertissait les habitants du bourg ou du quartier de la mort de quelqu'un. En fonction du signal sonore (un son soutenu, deux sons de hauteur différente), le voisinage pouvait déceler s'il s'agissait de la mort d'un homme ou d'une femme.

C'est ce même instrument qui signalait aux autres la tenue d'un combat dansé (le ladjia") dont le dénouement pouvait parfois mener à la mort d'un des combattants.

Il est, enfin, fréquemment utilisé pour signaler l'arrivée des pêcheurs.

Photo 11.

Conque de lambi - Cliché : Monique Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 14.

"Lambi" (Conque de lambi).

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Figure 15.

Manière de souffler dans la conque de lambi.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la figure sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

"Siflèt" (Sifflet)

[Retour à la table des matières](#)

Les sifflets sont utilisés durant la période du Carnaval, particulièrement lors des défilés de jeunes dans les rues des différents bourgs de la Martinique. Leur bruit strident scande les pas des groupes de participants et rehausse l'esprit d'allégresse qui caractérise cette période carnavalesque.

Ce sont des sifflets commerciaux, en métal, instruments qu'il est possible de trouver dans la majorité des établissements commerciaux de l'île.

Autres aérophones

D'autres instruments à vent sont utilisés en Martinique, mais leur parenté, voire leur similitude avec les instruments "occidentaux" ne nécessite pas de description particulière.

Il s'agit de la clarinette, du trombone à coulisse, de la trompette et du saxophone. Ces instruments se retrouvent intégrés aux orchestres de danse des milieux urbains, aux côtés du piano, de la contrebasse (ou de la basse électrique), de la batterie et des chachas. La guitare se joint parfois à l'ensemble. Ils accompagnent les danses "biguine", "mazurka", "tango", "valse" et "rumba".

L'accordéon se joint, pour sa part, aux orchestres de danse des milieux ruraux. Il est particulièrement populaire dans le sud de l'île. L'ensemble instrumental comporte généralement, outre l'accordéon, un tambour basse, un chacha et une flûte de bambou. Autrefois, le violon et le banjo venaient compléter ce groupe instrumental. Ces deux derniers sont maintenant rarement utilisés.

Les instruments de musique traditionnelle

LES CORDOPHONES

Généralités

[Retour à la table des matières](#)

Cette famille est le parent pauvre des instruments martiniquais. À l'exception des guitares et guitares basses énoncées précédemment, les cordophones sont rarement représentés.

De nos jours, il est encore possible d'entendre, néanmoins, dans les mornes, des airs de mandoline interprétés par des musiciens isolés. De même en est-il du banjo et du violon, deux instruments qui ont connu une popularité lors des soirées dansantes de Saint-Pierre et aussi dans les campagnes, au début du siècle.

Saint-Pierre qui regroupait une majorité d'Européens et d'hommes de couleur libres fut entièrement détruite lors de l'éruption de la montagne Pelée en Mai 1902.

Une partie de cette musique de St-Pierre a connu une seconde ère de popularité, au début des années 30, dans la ville de Fort-de-France, nouvelle capitale qui a remplacé l'ancienne St-Pierre. L'ensemble instrumental qu'on y retrouve est analogue à celui des musiques de dixieland - jazz band - (trompette, trombone, clarinette, guitare, piano, basse et batterie), style musical encore entendu de nos jours à la Nouvelle-Orléans. Il a été particulièrement apprécié par les amateurs de danse regroupés dans les salles publiques, alors désignées sous le nom de "casinos". Les ensembles excellaient dans l'interprétation des airs populaires traditionnels de la Martinique (biguines, valse, mazurkas). Même si les casinos sont aujourd'hui disparus, il existe quelques salles de danse où prédomine ce style populaire de l'avant-guerre.

Les instruments qui composent cet ensemble musical sont cités dans le tableau 3. Ce tableau-synthèse tente d'illustrer la variété des ensembles instrumentaux en fonction des diverses circonstances, des différents contextes d'insertion.

Tableau 3 : Martinique : Instruments et contextes

[Retour à la table des matières](#)

Contextes : Instruments	Danse
Rurale (Mizik bò kay)	Urbaine
<p>Ensemble de :</p> <div> <p>- Tanbou bélé ou groka ou dibas Tibwa et/ou Chacha, siyak ou (facultatif)</p> </div> <p>- Bandjo mandoline ou Akòrdéon Flit banbou ou Armonika</p>	<p>Ensemble de :</p> <div> <p>Klarinèt Tronbonn Sakao Trompèt Gitar (facultatif) Pyano Baa Batri Chacha</p> </div>

**Tableau 3 : Martinique : Instruments et contextes
(suite)**

[Retour à la table des matières](#)

Fête			Religieux	Autres
Fête patronale (Misik bò kay)	Carnaval	Noël	Cérémonie indienne	1) Signal, appel
<div> Misik de manèj ou chouval bwa Akòrdéon Tanbou débona ou bélé Tibwa Chacha </div>	<div> Misik Vidé Tanbou bélé Tanbou groka Tibwa Chacha Sifflè Siyak </div>	<div> Tibwa Kuiyè Sifflè </div> <div> (accom- pagnent canti- ques chantés) </div>	Tanbou Tapou Klochèt Ti tanbou (faculta- tif)	Lanbi 2) Travail <div> Orchestre Koud min Tanbou bélé Tibwa </div>
Musique de Bal Gran Moun ou de Bal dé Saj : cf Musique de danse rurale.	<div> Tronpèt Klarinèt Sakso Tronbonn </div> ou Stil band (facultatif)			

Les instruments de musique traditionnelle

CONCLUSION

[Retour à la table des matières](#)

Une des premières constatations qui se dégage du volet organologique est que celui qui s'adonne au métier de "facteur d'instruments" se consacre généralement à une seule et même famille d'instruments. Cette situation révèle, selon nous, le niveau d'habileté et de compétence que requiert la fabrication d'un type particulier d'instrument de musique et, de ce fait, confine le facteur à une spécialité instrumentale. En effet, même si nous avons noté une polyvalence de métiers au sein des facteurs d'instruments, c'est-à-dire qu'un fabricant ne peut généralement pas se limiter à la seule occupation de facture instrumentale pour gagner sa vie, il a tendance à se consacrer ou à se spécialiser dans la fabrication d'une seule famille d'instruments, voire d'un type d'instrument spécifique. Il apparaît évident que on a privilégié ici la dimension qualitative à la quantité.

Il semble que le métier soit de plus en plus délaissé par la jeune génération. Les relevés d'âge des questionnaires situent, en effet, la moyenne d'âge des fabricants d'instruments autour de la cinquantaine. Les seuls types d'instruments qui semblent présentement connaître un certain essor sont la flûte de bambou et le steel drum. Quant aux tambours "bèlè" et "dibas", ainsi que pour la majorité des idiophones, nos enquêteurs ont connu certaines difficultés à identifier et repérer les fabricants.

Les enquêtes ont, par ailleurs, révélé que quelques jeunes s'adonnent à la fabrication de certains instruments dits "traditionnels". Cependant, on semble privilégier dans l'enquête actuelle les techniques et objets qui s'inscrivent dans la lignée de la plus "pure" tradition. N'y a-t-il pas là un danger de concevoir de façon

trop statique, voire figée, une tradition orale dont le trait marquant est l'improvisation, le dynamisme et l'adaptabilité ?

Défilé du carnaval à Dominante (Marigot)

- Cliché. Monique Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

Musiciens entraînant la foule lors du "vidé"

du Mardi Gras à Fort-de-France - Cliché : M. Desroches.

[Retour à la table des matières](#)

Voir la photo sur le site [Les Classiques des sciences sociales](#)

À un autre niveau d'observation, il semble que le métier de "facteur d'instruments" soit presque exclusivement dévolu qu'à la gent masculine. En effet, outre l'école de fabrication de "stil dronm" du SERMAC, laquelle regroupe un nombre important de filles, nous n'avons relevé aucune femme-artisan qui répondait à la catégorie "facteur d'instruments". Il nous semble là qu'il y a lieu de sensibiliser davantage la population quant à cette lacune et, surtout, de mettre en place une forme de recrutement systématique auprès des jeunes, dans les écoles, par exemple, et ainsi rejoindre tant les adolescents que les adolescentes qui pourraient être intéressés par l'apprentissage de cette pratique traditionnelle.

Ce premier volet de l'enquête laisse supposer une absence marquée de facteurs d'instruments sur la côte Ouest-Caraïbe, ainsi que dans l'extrême Sud de l'île. Il y

aurait donc lieu de procéder à des enquêtes de contrôle dans ces parties du territoire.

Bien que venant enrichir de façon substantielle les archives, nous souhaiterions vivement que ce réservoir de données ethnomusicologiques puisse servir à l'élaboration d'un matériel didactique adéquat pour l'enseignement des musiques traditionnelles martiniquaises.

Nous espérons enfin que les media d'information (radio, télé, presse écrite) jouent un rôle accru dans la dynamisation et la mise en valeur des pratiques traditionnelles locales qui, rappelons-le, sont souvent noyées dans un flot d'importations culturelles originaires d'Europe ou du continent américain.

Les instruments de musique traditionnelle

LEXIQUE DES INSTRUMENTS MARTINICAIS

[Retour à la table des matières](#)

Akòrdéon
Armònika
Bandjo
Bas
Batri
Chacha
Chouval Bwa
Flit
Gitar
Klarinèt
Klochèt
Kuiyè
Lanbi
Mandolin
Pyano
Rara
Sakso
Siflèt
Siyak
Stil bann, stil drum
Tanbou bèlè
Tanbou dibas
Tanbou ka
Tanbou Tapou
Tibwa
Tròbonn
Tronpèt
Vyolon

Accordéon
Hamonica
Banjo
Basse, contrebasse
Batterie
Chacha
Musique de manège
Flûte de bambou, flûte des mornes
Guitare
Clarinette
Clochettes
Cuillères, cuillers
Conque de lambi
Mandoline
Piano
Crécelles
Saxophone
Sifflet
Sillak
Steel band, steel drum
Tambour Bel air
Tambour basse ou tambour basque
Tambour Ka
Tambour Tamoul
Ti-Bois
Trombone
Trompette
Violon

Les instruments de musique traditionnelle

BIBLIOGRAPHIE

[Retour à la table des matières](#)

ACELOR A. 1983 : *Technique de Fabrication d'un tambour*, Rapport à la Direction Départementale du Temps libre (jeunesse 1 sports - F de F).

BOILES, C.L. 1978 : *Man, Magic & Musical Occasions*, Collegiate publ. Columbia, Ohio.

DAUPHIN, C. 1981 *Guide d'organologie haïtienne*, Centre de Recherche Caraïbes et SRDMH, Montréal.

DAUPHIN, C. 1983 *Rapport de recherche du CRSHC*, Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montréal.

DESROCHES, M. 1980 : Les pratiques musicales aux Antilles Françaises, image de l'histoire, reflet d'un contexte", in *Historial Antillais*, Tome 1, 491-500 pp.

DESROCHES M. & BENOIST J. 1982 : Tambours de l'Inde à la Martinique, structure sonore d'un espace sacré, in *Études créoles*, vol. V, no 1-2, pp. 39-59.

DESROCHES M. 1984 : *La musique traditionnelle à la Martinique*. Collection Rapports de recherche, Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montréal.

DESROCHES, M. 1986 : *Structure sonore d'un espace sacré, la musique rituelle tamoule à la Martinique*, Thèse de doctorat (PhD), Faculté de musique, Université de Montréal.

DEVA, B.C. 1977 (1979) *Musical instruments*, National Book, Trust India.

DIAGRAM GROUP 1976 *Musical Instruments of the World*, Paddington Press, N.Y.

GUILBAULT, J. 1982 : *Rapport de terrain à Ste-Lucie 1981*, document interne de recherche, Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montréal.

KENDALL, A 1972 : *The World of Musical Instruments*, Hamlyn, London

MONTPLAISIR E. 1961 : "*La Martinique et ses danses*" Conférence prononcée au Ciné, Théâtre, Fort-de-France, Martinique.

NATTIEZ, J.J. 1972 *Notes de cours*, publication interne de l'Université de Montréal, Faculté de musique.

NATTIEZ, J.J. 1976 *Fondements pour une sémiologie de la musique*, Collection 10/18.

NETTL, B. 1975 : The State of Research in Ethnomusicology, in *CURRENT MUSICOLOGY*, XX, pp. 67-78.

ROUGET, G. 1977 : Instruments de musique et musique de la possession, in *MUSIQUE EN JEU*, no 28, Éditions du Seuil, pp. 68-91.

SCHAEFFNER, A 1936 : (Rééd. 1968) *Origine des instruments de musique*, Mouton, Lahaye.

TRANCHEFORT, F-F. 1980 : *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil, Coll. Points Musique, Tomes 1, 2.

Monique Desroches
Faculté de musique, Université de Montréal
Montréal, Québec H3C 3J7