Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

(1981)

“Les pratiques musicales, image de l’histoire, reflet d’un contexte.”

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

“Les pratiques musicales, image de l'histoire, reflet d'un contexte”.

Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Jean-Luc Bonniol, **Històrial antillais. Tome I. Guadeloupe et Martinique. Des îles aux hommes**, pp. 491-500. Pointe-à-Pitre : Dajani Éditions, 1981, 591 pp.

[Autorisation formelle accordée par Mme Desroches le 4 septembre 2007 et par M. Benoist le 17 juillet 2007 de diffuser cet article 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 14 juillet 2008 à Chicoutimi,
Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

“Les pratiques musicales, image de l'histoire, reflet d'un contexte”

Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Jean-Luc Bonniol, **Historial antillais. Tome I. Guadeloupe et Martinique. Des îles aux hommes**, pp. 491-500. Pointe-à-Pitre : Dajani Éditions, 1981, 591 pp.

Table des matières

[Introduction](#)

[Aperçu des pratiques musicales caraïbes au début de la colonisation](#) [Les pratiques musicales d'origine africaine](#)

La calenda
Le laghia
Les contes « cric-crac »
Le bel-air

[La haute-taille : trace européenne en milieu rural](#) [Les pratiques musicales d'influence européenne](#)

La biguine
La « mazurka »
La valse

[Présence asiatique](#)

[Le carnaval](#)

[La chanson](#)

[Indications bibliographiques](#)

- [Figure 390.](#) *Calenda exécutée par les Ballets Martiniquais*
[Figure 391.](#) *Calenda exécutée par les Ballets Martiniquais*
[Figure 392.](#) *Damier exécuté par les Ballets Martiniquais*
[Figure 393.](#) *Tambour bel-air à la Martinique*
[Figure 394.](#) *Le boula, principal instrument rythmique de la musique de quadrille à Marie-Galante*
[Figure 395.](#) *Matalons tenant leur tambour au-dessus du feu, pour en tendre la peau*

Monique Desroches

“Les pratiques musicales, image de l'histoire, reflet d'un contexte”.

Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Jean-Luc Bonniol, **Hist**orial antillais. Tome I. Guadeloupe et Martinique. Des îles aux hommes, pp. 491-500. Pointe-à-Pitre : Dajani Éditions, 1981, 591 pp.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Les traditions ethniques exercent un impact sur la configuration des pratiques musicales d'un peuple. La société antillaise étant une société récente, née de l'apport de plusieurs ethnies (caraïbe, européenne, africaine, asiatique), le profil de ses pratiques musicales reflètera l'interpénétration de ces groupes culturels, dictée selon le mode d'organisation sociale.

Le texte qui suit présente, à cet effet, un panorama des pratiques musicales aux Antilles françaises, plus spécifiquement à la Martinique, en les situant dans leurs dimensions historique et sociale. Nous verrons, par exemple, comment le système des grandes plantations a favorisé une certaine forme d'expression musicale, tandis que l'établissement de la « petite propriété » et le développement des centres urbains au XIXe siècle, ont davantage permis l'évolution d'une autre forme de musique.

Sur la base des éléments musicaux des pratiques observés (rythmie, mouvement mélodique, modalités d'exécution, etc.), nous avons également tenté de les rattacher à l'influence ethnique qui prédomine. Cette démarche permettra de mettre en évidence une dynamique socio-culturelle, toujours présente de nos jours.

Aperçu des pratiques musicales caraïbes au début de la colonisation

[Retour à la table des matières](#)

Aux Antilles françaises, peu d'éléments du folklore caraïbe ont pu résister à l'envahissement européen, si bien qu'il nous faut recourir aujourd'hui aux documents d'époque pour y puiser l'information relative à leurs pratiques musicales, information qui est d'ailleurs extrêmement fragmentaire.

Le Père du Tertre ¹, dans son « Histoire générale des Antilles (1667-1671) », fait état d'assemblées au cours desquelles on dansait au son d'une flûte et d'une calebasse ² remplie de gravier. Ce jeu de calebasse serait attribué à une croyance caraïbe en les maboyas, mauvais esprits qui désirent manger le soleil ; le bruit produit par l'instrument atteste de la présence des maboyas bruyants et méchants et la danse viserait à les écarter de ce monde (Montplaisir, E., 1961 : 8). Les Caraïbes attribuaient à la musique un caractère magique et, pour cette raison, y avaient recours dans des circonstances spécifiques. Ainsi avaient-ils l'habitude d'exécuter une danse particulière lors des éclipses de lune, moment où la lune devait se fondre dans l'astre solaire pour l'en délivrer des mauvais esprits ; pour aider au succès de l'opération, des Caraïbesses encerclaient une jeune fille personnifiant la lune et jouant de la calebasse, tandis qu'autour d'elles des jeunes gens simulaient l'action du soleil. Signalons aussi une danse de guerre observée par Du Tertre à la Dominique ; (nous pouvons supposer que cette danse était exécutée de façon similaire aux Antilles françaises) :

¹ Nos connaissances sur la culture caraïbe proviennent plus exactement d'un prédécesseur de Du Tertre, le Père Raymond Breton, missionnaire français qui a passé la majorité de sa vie aux Antilles ; il est l'auteur d'un « dictionnaire caraïbe » dans lequel le Père Du Tertre a puisé la majorité de ses renseignements.

² Correspond à l'actuel « cha-cha », instrument à percussion qui accompagne les danses (mazurka, haute-taille, bel-air). La calebasse est maintenant remplacée par une bombe d'aérosol évidée, et des grains rouges et noirs appelés « négli-ses » sont substitués au gravier.

« Trois ou quatre des plus adroits se font frotter par tout le corps d'une eau gommée et collante pour faire tenir des plumes sur eux.

Ils font mille postures... l'un tient son bras droit étendu sur les épaules d'un autre et celui-ci son bras gauche autour du col de son compagnon, et tous les autres les suivent ainsi, deux à deux, dansant autour du Carbet... Ces assemblées ont lieu une fois par semaine. (Du Tertre, 1667-1671, ré-éd, 1958 : 365)

Les narrateurs ne nous ont cependant transmis aucune information relative aux rythmes employés et à la mélodie accompagnant les danses, outre le commentaire de Du Tertre sur la mélancolie, qu'il qualifiait de triste et lugubre. De même, aucun chant, aucune berceuse ne semblent avoir été relevés de leur folklore.

Les pratiques musicales d'origine africaine

[Retour à la table des matières](#)

Au début du XVIII^e siècle, se créait aux Antilles françaises un régime esclavagiste basé sur une économie de monoculture. Afin d'assurer le travail dans les grandes plantations de sucre et de café, les propriétaires des terres firent appel à une main-d'œuvre servile d'origine africaine dont la majeure partie provenait du Congo et de la Guinée, soit de la côte ouest de l'Afrique actuelle, depuis le Sénégal jusqu'à l'Angola. Les esclaves provenaient de souches tribales diversifiées ; pour exercer un contrôle sévère sur cette population, les membres d'une même tribu étaient délibérément répartis dans des plantations différentes, évitant ainsi toute possibilité de regroupement. De plus, une série de règlements prohibant diverses activités ont émis par les européens, tel le règlement du *Conseil Souverain* de 1795 :

« ... Règlement sur la police des esclaves. Conformément à l'ordonnance du 25 octobre 1783 faisant très expresses inhibition et défense 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 pour la première fois et de plus graves peines en cas de récidive ».

Certes, ces ordres restrictifs et quelque peu abusifs ont cloisonné voire même refoulé une forme d'expression musicale africaine essentiellement basée sur les danses et le tambour.

La calenda

Les ordonnances ont visé plus particulièrement une danse très appréciée des esclaves, probablement originaire de Guinée, la « calenda ». Jugée barbare, licencieuse et sensuelle par les Français, ils en avaient interdit l'exécution une première fois en 1654 ; néanmoins, elle continua d'être pratiquée et fit ainsi l'objet de multiples règlements au cours de l'histoire. Le Jacobin, J.B. Labat, syndic aux Antilles françaises à la fin du XVIIe, début XVIIIe siècles, nous raconte que les Noirs y trouvaient un tel « plaisir » que, malgré les ordonnances, ils se retrouvaient, le soir, dans les bois avoisinants de l'habitation pour s'adonner à leur danse favorite (au-delà du « plaisir », devons-nous voir dans sa persistance une sorte de défi face au groupe dominant ?).

La littérature signale la présence de la calenda jusqu'autour de 1950. Depuis lors, des troupes de danse professionnelle, comme celle des « Ballets Martiniquais », ont adapté pour la scène une chorégraphie stylisée de la calenda, permettant ainsi une forme de conservation de la culture locale. La danse se déroule ainsi : au son du tambour³ et des ti-bois⁴, les danseurs se placent en rangée, les hommes face aux femmes. Aux commandements du tambour les danseurs placent leurs mains au-dessus de leur tête, virevoltent, s'approchent à deux pas les uns des

³ En Martinique, le tambour utilisé est le « bel-air » ; en Guadeloupe, on utilise le tambour « gros-ka ». Le nombre de tambour varie selon les danses. De façon générale, un seul tambour (parfois deux) accompagne les danses martiniquaises tandis qu'en Guadeloupe on retrouve souvent une batterie de cinq. Pour en jouer, le tambourineur couche son tambour sur le sol et s'assoit, pieds nus, sur la partie avant. Il frappe avec ses mains sur la peau du tambour (peau de mouton ou de cabri brossée) en faisant intervenir occasionnellement le bout de son talon pour obtenir la sonorité désirée.

⁴ Les ti-bois sont deux baguettes de bois de 15 à 20 cm on les frappe sur la partie arrière du tambour ou encore sur une tige de bambou déposée sur deux chevalets.

autres, puis après s'être frappés la cuisse, reculent en cadence en tournant sur eux-mêmes. Le rythme joué sur le plus gros des tambours correspond à :

Tandis que le petit tambour, le tambour solo, improvise des rythmes souvent syncopés, en fonction des mouvements des danseurs.

Figure 390. Calenda exécutée par les Ballets Martiniquais

[Retour à la table des matières](#)

390. Calenda exécutée par les Ballets Martiniquais

Figure 391. Calenda exécutée par les Ballets Martiniquais

[Retour à la table des matières](#)

Le laghia

Du Dahomey, les Antilles ont hérité d'une danse guerrière, le laghia ⁵, danse que nous pouvions encore admirer il y a une dizaine d'années à l'occasion des fêtes patronales. Le laghia implique deux majors de quartier, c'est-à-dire des hommes robustes et forts et perçus comme tels par la communauté. Cette lutte qu'on avait coutume d'exécuter au soir de la paie, pouvait parfois mener à la mort d'un des participants ; elle est d'ailleurs maintenant interdite pour cette raison. La

⁵ Il convient de faire ici une mise au point quant à l'utilisation de deux termes pour désigner cette danse. certains auteurs parlent de « damier » pour désigner le « laghia ». Cependant, le damier est la simulation dansée d'un combat ou si l'on veut la réalisation stylisée du laghia. Ce dernier demeure un combat réel exécuté au son du tambour et des ti-bois.

conque de lambi, coquillage longtemps utilisé pour avertir de la mort d'une personne à l'intérieur d'un quartier, annonce le combat.

Au son du tambour, les ti-bois frappent le rythme suivant :

pendant qu'une foule endiablée encercle les combattants. Le tambourineur peut ici influencer largement le dénouement du combat : par une frappe sèche sur son instrument, il peut en effet favoriser le partenaire qui se trouve dans une position avantageuse par rapport à son adversaire, car les mouvements des combattants sont inséparables des coups de tambour et vice-versa. Le choix du tambourineur doit, pour cette raison, être partagé de chacun d'eux.

Pour les soutenir, la foule de spectateurs répondra aux improvisations chantées du soliste en répétant les mêmes paroles tout au long du combat. De ces airs chantés, certains se sont conservés par tradition orale, comme celui de « En bas pont Abel ». Cependant, il est très difficile de les noter en raison de l'extrême souplesse mélodique et du haut niveau d'improvisation rythmique.

Figure 392. Damier exécuté par les Ballets Martiniquais

[Retour à la table des matières](#)

La regrettée Anca Bertrand, productrice à RTF en Martinique, pionnière dans la collecte et la conservation du folklore martiniquais, a comparé le laghia à la « capôira » du nord du Brésil. Cette région a également reçu un nombre considérable d'Africains. Le Brésil ayant interdit le port d'armes pour les esclaves, ces derniers avaient développé des techniques de combat corps-à-corps dont la capôira serait une simulation.

Les contes « cric-crac »

De l'Afrique viennent également les contes dits « cric-crac ». Ils ont lieu au moment du décès d'une personne et sont racontés uniquement par des hommes, à la tombée du jour. Le but premier de ces contes est de divertir la famille éprouvée, en racontant aux sympathisants les diverses péripéties de « compè lapin et de compè tigre », ou encore de « Ti-Jean », d'« Adélaïde et Jasmin » ou de « Joseph

et Joséphine ». Tout l'art de cette tradition orale réside dans la manière de raconter, car l'essentiel de l'histoire est connu de tous. Au long « Y-é-Cric » lancé par le conteur, les gens se rassemblent à l'extérieur de la maison et rétorquent à l'appel par un « Y-é-Crac ». Puis, il poursuit son préambule :

(conteur)	- Y-é-MISTICRIC
(assistance)	- Y-é-MISTICRAC
(conteur)	- Est-ce que la cour dort ?
(assistance)	- Non la cour ne dort pas.

Alors ponctuée de « Missié zé dames » et de « é Cric », s'amorce une histoire où règnent le mystère, le merveilleux et le fantastique. Ici, le verbe est roi et le détenteur de la parole devient soudainement un magicien qui manipule les agirs de ses personnages au gré de son imagination. Pour agrémenter l'histoire, le conteur pourra introduire à l'occasion un court refrain chanté, dont une partie sera reprise par les gens qui l'écoutent, tel ce refrain :

Ces contes Cric-Crac sont encore entendus, mais de manière sporadique lors de veillées funèbres dans les communes de la Guadeloupe et de la Martinique, mais ne font plus partie du rituel urbain. De plus, la religion catholique s'est depuis longtemps prononcée contre cette pratique qu'elle jugeait déplacée dans des circonstances qui commandaient la tristesse et l'affliction.

De nos jours, il est possible d'entendre quelques-uns de ces contes indépendamment du contexte funèbre ; il s'agit néanmoins d'une pratique culturelle en voie de disparition.

Le bel-air

Aux Antilles, le joueur de tambour jouissait et jouit encore d'un prestige peu commun, le tambour étant considéré comme l'instrument de prédilection pour exprimer les états d'âme. Cette conception du tambour est d'ailleurs typiquement africaine. Aussi, se trouve-t-il à la base de la formation rythmique de la majorité des danses antillaises. Tel est le cas du « Bélé », du français « Bel-air » : danse représentative du milieu rural du nord de la Martinique aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles (jusqu'en 1960 environ) ⁶. Il se compose de huit figures différentes dont les plus connues sont le bel-air, le grand bel-air, le bélia, la biguine, le canigwé et le ting bang ; cependant, chacune d'elles peut faire l'objet d'une performance indépendante. La chorégraphie (suite des déplacements) peut s'apparenter aux quadrilles européens de cette époque, mais les pas, les déhanchements et la façon de chanter dénotent l'influence de l'Afrique. La danse s'exécute au son de la « voix », du tambour, et des ti-bois. Elle débute par le chanteur principal qui émet une longue phrase improvisée, suivie des ti-bois et du tambour soutenu par un chœur qui donne « la voix » (courte phrase répétée par le chœur pendant toute la durée de la danse). Les rythmes des ti-bois et du tambour sont indicatifs des figures dansées. Deux rythmes de base sont frappés par les ti-bois :

pour le bel-air, grand bel-air, biguine, ting bang et canigwé et

⁶ À la musique « bel-air » martiniquaise peut-être assimilée la musique « gros-ka » guadeloupéenne.

pour le bélia, marzurka de bel-air.

Les danseurs forment d'abord un cercle puis s'agencent en couples aux commandements du soliste et des battements de tambour ; les danseurs tournent vers la droite puis vers la gauche, se déhanchent en sautant, puis les couples se modifient, alors que les hommes se promènent autour du quadrille.

393. Tambour bel-air à la Martinique

[Retour à la table des matières](#)

393. Tambour bel-air à la Martinique

Les mouvements de base pour chacun des danseurs constituent en une alternance d'un saut sur un seul pied, suivi d'une frappe sèche sur les deux pieds posés bien à plat sur le sol. Les jambes sont écartées et fléchies et le tronc est légèrement penché vers l'avant. Puis, tour à tour, les couples exécutent une montée au tambour, le saluent puis retournent à leur place, rivalisant de souplesse et d'originalité de mouvements. Au moindre signe de fatigue, les danseurs sont relayés par d'autres qui s'insèrent au cercle des danseurs. La danse peut ainsi se poursuivre pendant une bonne partie de la nuit.

De nos jours, les groupes de Ti-Émile Caséus et de Ti-Raoul de la commune de Ste-Marie comptent parmi les derniers représentants du bel-air en Martinique.

Les airs les plus célèbres demeurent ceux de : « Abraham, soulagé moin », « Six mois au bois », « Bélia Ste-Marie », « Mangouste là coupé tèt poule moin a ».

La haute-taille : trace européenne en milieu rural

[Retour à la table des matières](#)

La popularité du « bel-air » dans le nord de la Martinique trouve son équivalent dans la « haute-taille » au sud de Ille, au même titre d'ailleurs que la « haute-jeanne », les « quadrilles » et les « lanciers » directement venus d'Europe. Dans la « haute-taille », contrairement au « bel-air », l'influence de l'Europe se fait davantage sentir tant au niveau des instruments qui l'accompagnent (accordéon, tambour et chacha) que de la chorégraphie apparentée aux quadrilles, mais dansée sur un rythme de polka. Cette danse n'a jamais connu de popularité, semble-t-il, dans les communes du nord. ⁷

⁷ À la « haute-taille » martiniquaise correspond le « quadrille » guadeloupéen ou marie-galantais.

Il est difficile d'expliquer ici les raisons de ces différences régionales quant à la présence ou l'absence de certaines pratiques musicales.⁸ Peut-être qu'au sud, la naissance de la « petite propriété », qui ne faisait appel qu'à un nombre restreint d'esclaves, a-t-elle permis l'émergence d'un folklore plutôt teinté d'influence européenne, tandis qu'au nord, le système des grandes plantations persistant aurait davantage favorisé le maintien d'une expression authentiquement africaine.

Les pratiques musicales d'influence européenne

[Retour à la table des matières](#)

Exception faite de la « haute-taille », l'Afrique a jusqu'ici fourni la part constitutive de l'expression musicale des campagnes antillaises. Cependant, depuis le XVIII^e siècle, s'installait aux Antilles une petite bourgeoisie composée de commerçants et d'artisans français à laquelle est venu se greffer un petit nombre d'hommes de couleur libres. Cette population s'est concentrée dans une ville portuaire de la côte ouest de la Martinique : Saint-Pierre. Cette ville connaissait alors un essor économique et culturel considérable, essor qui s'est maintenu jusqu'à sa complète destruction par l'éruption du volcan Pelée en mai 1902.

La biguine

Nous retrouvons dans cette ville des pratiques musicales populaires des campagnes et des mornes, mais sous un visage quelque peu métamorphosé. Ainsi, la « biguine », une des figures du « bel-air » rural, s'est vue adjoindre une instrumentation complexe : chaque semaine, à l'exception du Carême, les gens allaient s'amuser dans les casinos et salles de bals tenus par les Européens, pour danser

⁸ Cette remarque s'applique également à certains instruments musicaux. Ainsi, le sillak, instrument à percussion qui ressemble à un grattoir, est très répandu dans le sud et pratiquement inconnu dans le nord de la Martinique. De la même manière, l'accordéon si populaire au sud n'est pratiquement jamais entendu au nord. Par contre, le tambour « bel-air », tout comme la danse qui porte son nom, trouve ses adeptes dans les communes du nord, particulièrement dans la région de Sainte-Marie.

jusqu'aux petites heures du matin au son de l'orchestre composé d'une clarinette, d'un banjo, d'un trombone à coulisse, d'un piano, d'une basse et d'une batterie.

Les danses les plus populaires étaient la « biguine », la « valse », la « mazurka » et le « tango ». La biguine s'est, à ce moment, développée pour devenir une pratique autonome, représentative du milieu urbain. Dans ce glissement ou ce passage du rural à l'urbain, un élément est resté commun aux deux types de biguine, c'est le rythme. Joué par les ti-bois en milieu rural, il sera tenu par la batterie en milieu urbain, mais dans les deux modes d'expression, il gardera sa division binaire

$$\frac{2,4}{4,4}$$

et son allure syncopée, caractérisée par la frappe :

Quant à la mélodie, elle diffère totalement de la « biguine-bel-air » structurée à la manière d'un « calland-response », guidée par les improvisations du soliste. En ville, la ligne mélodique se simplifie, ne comportant que 15 à 20 mesures agencées selon la forme couplets/refrain. Quand la biguine est chantée, la clarinette double la voix du soliste, tandis que le trombone l'accompagne virtuosiquement par un contre-chant syncopé. Le piano et la basse assurent, pour leur part, un soutien harmonique.

Pour danser la biguine, les couples se tiennent par les hanches ou les épaules et font deux pas glissés à droite, puis deux pas à gauche à peine indiqués d'un déhanchement. Léona Gabriel Soïme nous a laissé un recueil de chansons créoles caractéristiques de cette belle époque de Saint-Pierre ; il s'intitule « Ça, c'est la Martinique » et le lecteur y trouvera, condensés, les meilleurs spécimens.

394. Le boula, principal instrument rythmique de la musique de quadrille à Marie-Galante

[Retour à la table des matières](#)

La « mazurka »

Appréciée elle aussi en milieu urbain, la « mazurka » était très goûtée dans les bals publics, sans doute à cause de son deuxième thème doux et langoureux appelé « la nuit ». Sa chorégraphie, vraisemblablement venue d'Espagne, se compose de deux figures distinctes : le « piqué », énergique et bien rythmé et la « nuit » dont nous venons de faire mention. La danse consiste en sept séquences de trois pas ; à la huitième séquence, on pique le pied droit pour une durée de deux temps (le 2e et le 3e temps de cette séquence). Cette figure s'appelle le « piqué ». Puis on

recommence les huit séquences initiales jusqu'à la deuxième figure. La cavalière se couche alors sur l'épaule de son cavalier : la musique est devenue plus douce, plus langoureuse. Après une trentaine de mesures jouées dans cet atmosphère, on revient à la première figure et l'orchestre offre à nouveau aux danseurs un jeu vif et syncopé. L'exemple qui suit illustre bien la structure des huit mesures répétées, au bout desquelles s'effectue le « piqué » :

La danse est accompagnée par l'orchestre créole (semblable à celui de la bi-guine). Les chachas jouent ici un rythme continu qui, avec les roulements de la batterie en anacrouse, caractérise la mazurka antillaise ; ce rythme se lit ainsi :

Nous remarquons que ce rythme est le même que celui frappé dans le « bélia » figure du « bel-air » rural. Le passage du rural à l'urbain se serait-il principalement manifesté par des changements au niveau des modalités d'exécution : instrumentation, chorégraphie, façon de chanter ?

La valse

La valse, malgré l'influence nettement marquée de l'Europe, diffère légèrement de la valse européenne particulièrement à cause de la variété de son tempo. Aussi, trouvons-nous aux Antilles, la « valse pasillo » ou « *pasio* », la « valse lente » et la « valse langoureuse », selon que le tempo est rapide, modéré ou lent. Accompagnée en ville par l'orchestre créole, elle a également connu un certain essor dans les campagnes grâce à la pénétration graduelle de l'accordéon, du violon et du banjo dans les communes du sud de la Martinique au XIXe siècle.

Présence asiatique

[Retour à la table des matières](#)

Après l'abolition de l'esclavage en 1848, les maîtres planteurs ont dû faire appel à une main-d'œuvre étrangère afin d'assurer la continuation du travail dans les grandes plantations sucrières. La France possédant des comptoirs dans le sud-est de l'Inde, l'essentiel du recrutement de ces engagés s'opéra à partir des ports de Pondichéry et de Karikal ⁹. Cette nouvelle population provenait pour la plupart de la région de Madras et appartenait au groupe dravidien de langue tamoul. Le nombre d'engagés entrés en Martinique pendant la période d'immigration organi-

⁹ « Le 7 juin 1857, une société d'émigration fut formée aux Indes, groupant les 16 principales maisons de commerce françaises établies là-bas... Son agent général résidait à Pondichéry et était assisté d'un agent à Karikal. Le 1er juillet 1861, une convention entre la Grande-Bretagne et la France autorisa cette dernière en contrepartie du renoncement au recrutement africain, à se fournir dans les Antilles anglaises ».

David, B., 1973 : *Les origines de la population martiniquaise au fil des ans*, Mémoires de la soc. d'histoire de la Martinique, No 3, p. 12.

sée (1853-1883) a été évalué à 25,000, et ce chiffre peut être cinq fois plus élevé pour la Guadeloupe.

Néanmoins, les conditions pénibles de survie en terre antillaise, le retour de quelques-uns des engagés dans leur pays natal et le métissage (surtout entre indiennes et créoles noirs), ont contribué à restreindre largement leur part dans le chiffre total de la population locale. Actuellement, nous évaluons ce groupe ethnique à 5 000 en Martinique et à plus de 25 000 en Guadeloupe ¹⁰. Leur récente arrivée dans les îles, combinée avec leur relative homogénéité de provenance, ont permis à ce peuple de conserver certains traits culturels d'origine dont les cérémonies du culte appelées aux Antilles : « Bon Dié coolies ». À période régulière (durant la saison sèche, entre janvier et août, exception faite de la période du Carême), ils offrent à leurs dieux des cérémonies et sacrifices d'animaux au cours desquels des battements de tambour sont entendus. Le rythme, le tambour, la façon de jouer diffèrent totalement du folklore d'origine africaine. Le tambour en est un de type basque, retenu à l'épaule par une mince lanière. Les *matalons* ou joueurs de tambour battent le rythme à l'aide de deux baguettes de facture différente : dans la main gauche, un petit balai fait de folioles de feuilles de cocotier séchées, attachées ensemble par le haut, frappent des coups légers dans la partie supérieure du tambour. Tandis que la main droite frappe des coups forts à l'aide d'un bâton cylindrique, en alternant les coups dans la partie supérieure et inférieure du tambour.

Quant aux rythmes qui sont joués au cours de la cérémonie, ils sont destinés à appeler les dieux hindous (Mariemin, Maldévilin, Nagoura Mira). Les Indiens associent, en effet, à chacun des patterns rythmiques un contenu sémantique, en l'occurrence une divinité indienne ou une action précise du déroulement de la cérémonie ¹¹.

¹⁰ En Martinique, la population indienne est regroupée dans le nord de l'île ; en Guadeloupe, la région du Moule accueille une forte proportion d'Indiens.

¹¹ Pour l'étude symbolique du langage tambouriné des cérémonies indiennes, voir l'article de l'auteur dans « Cahiers d'Ethnomusicologie », No 1, Université de Montréal, à paraître.

**395. Matalons tenant leur tambour au-dessus du feu,
pour en tendre la peau**

[Retour à la table des matières](#)

395. Matalons tenant leur tambour au-dessus du feu, pour en tendre la peau

Le carnaval

[Retour à la table des matières](#)

Le Carnaval est le moment musical le plus important des Antilles. Bien qu'ayant subi des modifications depuis la départementalisation en 1946, les festivités se concrétisent comme par le passé par une effervescence de musique traditionnelle à laquelle s'ajoutent des pratiques antillaises plus récentes (steel band). L'apothéose des activités carnavalesques se situe les quatre derniers jours, soit du dimanche gras au mercredi des cendres. Défilés, mariages burlesques, mascarades, déguisements, bals publics, tout est prévu et préparé par des comités organi-

sateurs dispersés dans chaque quartier et dans chaque commune, ce qui favorise une participation populaire à l'échelle de l'Île.

Chaque année, les activités sont réparties selon un calendrier relativement identique. C'est le concours de la chanson créole qui ouvre généralement la période du Carnaval. Ce concours, créé en 1948 par le « Rassemblement féminin », alors présidé par Paulette Nardal, permet aux compositeurs et paroliers de rivaliser dans trois catégories imposées, soit la Mazurka, la Valse et la Biguine. Les thèmes des rengaines peuvent être sentimentaux, descriptifs ou satiriques. Le concours se déroule dans une grande salle publique et la chanson primée sera entendue tout au long de la période carnavalesque. Vient ensuite un bal d'ouverture, l'élection d'une reine par commune (en vue du couronnement de « la reine du Carnaval ») et de multiples bals sont organisés dans tous les quartiers.

Le « vidé » ¹² est l'élément musical caractéristique du Carnaval antillais. Créé pour accompagner les défilés populaires dans les rues, il est composé d'une courte phrase que l'on chante inlassablement sur un rythme de polka-marche, en courant et en dansant derrière les orchestres créoles, (trombone, clarinette, trompette, tambours) juchés sur des camions. La scène politique, les hommes publics, les détenteurs de l'ordre, rien n'échappe à la perspicacité des auteurs de « vidés », tel cet adjudant -de police qui a été démis de ses fonctions pour abus de pouvoir et visées politiques ; aussi, avant de déposer son sabre pour la dernière fois, lui au-

¹² Pour une connaissance plus approfondie de ce genre musical, le lecteur pourra consulter l'ouvrage de Victor Coridun, *Le Carnaval de Saint-Pierre* (1923, rééd. 1980) ; plus d'une cinquantaine de « vidés » y sont transcrits.

rait-il donné le baiser d'adieu ! Il n'en fallait pas plus aux Antillais pour faire jaillir ce « vidé » humoristique de Boféa.

Dans cette atmosphère de fête, chacun des trois derniers « jours gras » est caractérisé par une activité qui lui est propre. Le lundi gras est la journée des « mariages burlesques » ; cette journée, les travestis, l'humour, la satire et le ridicule sont rois. Pour accompagner le mariage de sa majesté « Vaval » (espèce de poupée géante faite de papier mâché, représentant l'esprit du Carnaval), des couples d'adolescents et d'adolescentes, déguisés de manière farfelue, défilent à tour de rôle sur le podium du bord de mer pour prendre époux et épouse devant le « djab ». Les mariages se terminent par une danse populaire, où valse, mazurka, biguine et tango sont à l'honneur : c'est le « bal grand'moune », encore apprécié par une grande proportion de jeunes ; lors des fêtes patronales, dans les communes.

Le mardi gras, c'est une journée des « diables rouges ». Vêtus de costumes rouges et constellés de miroirs ¹³, des milliers de diabolins cornus descendent dans les rues, brandissant leurs tridents noirs et dorés. L'incognito de chacun est assuré par le masque. Des groupes de « Nèg gros sirop » ¹⁴, des ensembles de steel-drums et des orchestres créoles s'intercalent aux défilés de ces diables rouges. C'est le trombone qui règne en maître et guide la foule en donnant le ton pour la majorité des « vidés », tel cet air du diable, spécialement entendu la journée du mardi gras :

¹³ Les miroirs de Carnaval sont de tout-petits miroirs collés directement sur les vêtements. Ils visent à protéger celui ou celle qui les portent car chasser le «diable» tenté de s'y regarder, s'en éloignerait aussitôt constatant alors sa laidure. Ces miroirs agissent donc ici comme des éléments protecteurs.

¹⁴ Les «nèg gros sirop» sont des fêtards qui défilent dans la rue au moment du Carnaval. Ils sont ainsi appelés en raison de leur corps qui est enduit de sirop noir. Cherchant à frôler des gens dans la foule, cet enduit rend alors difficile voire, impossible, celui ou celle qui tente de les attraper. Les «nèg gros sirop» assurent ainsi à leur façon l'ambiance de fête qui doit régner au moment du carnaval.

Le soir venu, les salles de bal accueillent dans leur enceinte des centaines de danseurs qui, assoiffés de rythmes et de musique, danseront jusqu'au lever du jour.

Le mercredi des cendres demeure la journée la plus typique du Carnaval. C'est la journée du grand « vidé en noir et blanc », couleurs de deuil, présage de la mort de Vaval. À partir de midi, on annonce les obsèques de Vaval, lesquelles auront lieu au bord de mer, dans chacune des communes. Se refusant à le voir partir, la foule déchaînée chante :

À la tombée du jour, Vaval est incinéré, puis jeté à la mer. A minuit, les salles de bal fermeront leur porte et les tambours resteront muets jusqu'à Pâques. Vaval est mort : c'est la fin des festivités carnavalesques.

La chanson

[Retour à la table des matières](#)

La chanson créole était présente dès la période esclavagiste, où elle épousait la forme de berceuses, chants de travail et complaintes ; son développement a, en quelque sorte, suivi celui de la langue créole.

Nous la trouvions aussi intégrée au cercle des danseurs des milieux ruraux (nous nous référons ici aux danses « bel-air » et « Iaghia », au cours desquelles un chœur répondait aux improvisations du soliste).

Néanmoins, la chanson a émergé comme forme ou pratique autonome, à Saint-Pierre, au XIXe siècle, issue des compositions satirico-politiques des « rouleuses de bout » (vendeuses de cigares), à la période du Carnaval. La langue créole est encore à la base de ce genre musical ; mais plus qu'autrefois, elle est devenue symbole de l'identité culturelle noire face à la culture dominante. Les auteurs parlent de politique, de chômage, de femmes, de problèmes de surconsommation, bref la chanson demeure un miroir, mais un miroir critique de la société. La chanson a suivi le courant de revalorisation qui a pris naissance autour des années cinquante, avec le concept de négritude d'Aimé Césaire. Ce courant peut être caractérisé par l'utilisation d'instruments tels les tambours bel-air et gros-ka, autrefois dénigrés parce que rappelant les racines africaines. S'inscrivent dans ce courant, le flûtiste et chanteur Eugène Mona, des groupes comme Ti-Émile, Léon Ste-Rose, et à la Guadeloupe, un groupe comme celui de Guy Conquête.

Outre l'importance sociale de son contenu, la chanson est marquée d'une interpénétration rythmique des autres Îles de la Caraïbes. Les contacts entre les îles se faisant plus nombreux, les Martiniquais et Guadeloupéens emprunteront les rythmes de leurs voisins. Ainsi, les musiciens ont-ils intégré à leurs pratiques, la « cadence-rampa » ¹⁵ d'Haïti, popularisée, dans les Îles par le groupe haïtien « Coupé Kloe ». Elle est caractérisée par le rythme joué souvent par la cloche et qui se lit ainsi :

¹⁵ La cadence-rampa est à la fois, un rythme, une danse et une façon de chanter un long texte à connotations sexuelle ou politique. Elle est née en Haïti, puis importée par les Haïtiens aux Antilles françaises par le truchement du disque et de la radio, ainsi que par la migration massive des Haïtiens aux Antilles françaises. Sa popularité dans ces îles remonte à la fin des années 70.

Le groupe martiniquais « La Perfekta » a composé sur ce rythme sa chanson « Ayouscous », qui a d'ailleurs connu un succès phénoménal.

Le « reggae » jamaïcain semble également connaître une popularité non négligeable. Né dans les Antilles anglaises, ce rythme est devenu le mode d'expression du mouvement rastafarian (mouvement religieux appelé ainsi en l'honneur de l'Empereur Rastafari, d'Éthiopie). Il s'est infiltré aux Antilles françaises parallèlement avec la pénétration de ce mouvement philosophique.

De la Dominique, provient la « cadence-lypso », surtout incarnée par la chanteuse Ophélia. Cette cadence est, en quelque sorte, un compromis entre le calypso trinitadien et la cadence rampa d'Haïti.

Enfin, le courant afro-américain, dont l'influence se manifeste particulièrement lors de festivals intercaribéens, a fait jaillir aux Antilles françaises une musique de jazz assez complexe que représentent, entre autres, les groupes « Fal Frett » et Marius Cultier.

Avec ces nouveaux rythmes, s'est développée une orchestration raffinée où les trompettes interprètent, souvent avec brio, les mélodies syncopées des nouvelles compositions ; elles sont généralement accompagnées d'un ensemble de saxophones, de trombones à coulisse, d'une basse, d'une cloche, d'une batterie et d'un assortiment d'instruments à clavier.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

[Retour à la table des matières](#)

BASTIDE, (R.), *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Payot, Paris, 1967.

BENOIST, (J.), et collectif, [*L'Archipel inachevé*](#), Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1975. [Livre disponible dans Les Classiques des sciences sociales. JMT.]

_____, *Les composantes raciales de la Martinique*, in *Les Sociétés antillaises*, Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montréal, Montréal, 4^{ème} édition, 13-29, 1975.

CARBET, (M. M.), *Comptines et chansons antillaises*, Leméac, Bibliothèque Nationale du Québec, 1975.

CORIDUN, (V.), *Le Carnaval de Saint-Pierre*, Fort-de-France, 1923 (réed. 1980).

DU TERTRE, (J.B.), *Histoire générale des Antilles*, Société d'Histoire de la Martinique, Fort-de-France, 1958, Réed. de 1667-1671.

EDA-PIERA, (A.), *Danses et chansons*, in *Horizons Caraïbes*, juin à août, 3^{ème} année, No 22 à 24.

FARRUGIA, (L.), *Les Indiens de la Martinique et de la Guadeloupe*, Paris 1975.

GABRIEL-SOIME, (L.), *Ça, c'est la Martinique*, Imprimerie La Production, Paris, 1966.

GALLO, (G.), « Music, Dance and Theater », *Revista interamericana*, Vol. III, No 7, Part 1, Puerto Rico, 1978-1979.

JARDEL, (J.P.), *Le conte créole*, Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montréal, 1977.

LABAT, (R.P.), *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, Éditions des Horizons Caraïbes, Fort-de-France, Martinique

MONTPLAISIR, (E.), *La Martinique et ses danses*, Conférence faite au Ciné-théâtres le 1er décembre 1961, Fort-de-France, Martinique, 1961.

NOURRY, (P. A.), *À la Martinique ant-isles de l'Amérique*, Éditions d'Histoire et d'Art, 1967, 220 p.

PIERRE-CHARLES, (L.), *Femmes et chansons*, Éditions Louis Soulanges, Paris, 1975.

SERALINE, (Y.M.), *Misik*, Nos 1 et 4 (articles sur le folklore martiniquais), Fort-de-France, Martinique 1976.

Misik, Nos 13 et 15 (articles sur le folklore martiniquais), Fort-de-France, Martinique, 1977

SUVELOR, (R.), *Folklore, exotisme, connaissance*, in *Acoma*, No 2, Fort-de-France, 1977

TENAILLE, (F.), *Les vingt-huit rythmes de tambour*, in *Évasion*, Fort-de-France, Martinique, 1979, pp. 73-74.

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