Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

(1996)

TAMBOURS DES DIEUX.

Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

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

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Montréal : L'Harmattan Inc., Éditeur, 1996, 180 pp.

[Autorisation formelle accordée par Mme Desroches le 4 septembre 2007 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''

Texte relu et corrigé par Mme [Jessica Roda](#), doctorante en ethnomusicologie, Université de Paris IV- Sorbonne / Université de Montréal, le 15 avril 2009.

Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule
en Martinique.

Montréal : L'Harmattan Inc., Éditeur, 1996, 180 pp.

Je voudrais remercier Mme [Jessica Roda](#), doctorante en ethnomusicologie, Université de Paris IV- Sorbonne / Université de Montréal, pour avoir relu attentivement et corrigé le texte de ce livre à partir de mes fichiers numériques.

Sans son aide, je n'y serais pas arrivé aussi rapidement à mettre en ligne de beau livre de Mme Desroches.

Merci.

Jean-Marie Tremblay

le 15 avril 2009.

Table des matières

Table des cartes
Table des figures
Table des planches couleurs hors-texte
Table des tableaux

[Quatrième de couverture](#)

[Remerciements](#)

[PRÉFACE](#) de *Jean-Jacques Nattiez*

[INTRODUCTION](#)

[Chapitre I.](#) Données historiques et sociales
[Chapitre II.](#) La religion des engagés avant leur arrivée aux Antilles
[Chapitre III.](#) L'hindouisme tamoul en milieu antillais
[Chapitre IV.](#) Les cérémonies *sèvis zendyen*
[Chapitre V.](#) La cérémonie : ses moments, sa musique et son déroulement
[Chapitre VI.](#) La composante musicale de la cérémonie
[Chapitre VII.](#) Les relations entre la musique et le culte

Chapitre VIII. [CONCLUSION](#)

[POSTFACE](#), de Jean Benoist.

[LEXIQUE TAMOUL/FRANÇAIS RELATIF AUX CÉRÉMONIES](#)

[BIBLIOGRAPHIE](#)

Table des cartes, figures et tableaux

[Carte 1.](#) Carte géographique des Petites Antilles.

[Carte 2.](#) Emplacement des chapelles indiennes ou *koilou* à la Martinique.

[Figure 2.](#) Le « Minindien » : sa décoration cérémonielle.

[Figure 3.](#) Disposition des composantes cérémonielles au sein de l'aire sacrée.

[Figure 4 \(a\).](#) Dappu (Inde) ou Tappu (Inde). Source : Deva 1974 : 106.

[Figure 4 \(b\).](#) Ouverture pour laisser passer la courroie Tambour tapou (Martinique). Source : Desroches 1984 : 39.

[Figure 5.](#) Position de jeu du tambour tapou.

[Schéma désormais classique en sémiologie de la pensée de Peirce.](#)

[Tableau 1.](#) Comportement démographique de la population indienne à la Martinique, de 1855 à 1900.

[Tableau 2.](#) Typologie des tambours martiniquais.

[Tableau 3.](#) Présentation des battements de tambour et des différentes phases cérémonielles.

[Tableau 4.](#) Transcription : M. Desroches. Transcription Midi : M. Essegulian.

[Tableau 5.](#) Présentation au hasard des différents battements de tambour.

[Tableau 6.](#) Mise en paradigme des battements. Transcription : M. Desroches. Transcription Midi : M. Essegulian.

[Tableau 7.](#) Isolement d'unités rythmiques. Transcription : M. Desroches. Transcription Midi : M. Essegulian.

[Tableau 8.](#) Paradigmatisation de l'ensemble cérémoniel. Transcription : M. Desroches. Transcription Midi : M. Essegulian.

Table des planches couleurs hors texte

<u>Planche 1.</u>	Quelques ingrédients pour la préparation des marinades.
<u>Planche 2.</u>	Purification des animaux avant le sacrifice.
<u>Planche 3.</u>	Les soins apportés au Minindien (liquide purificateur).
<u>Planche 4.</u>	Offrandes végétariennes et carnivores au pied du Minindien.
<u>Planche 5.</u>	Un assistant attend la sortie du prêtre.
<u>Planche 6.</u>	Offrandes du prêtre au Minindien.
<u>Planche 7.</u>	Tambourineurs accompagnant la cérémonie.
<u>Planche 8.</u>	Le prêtre en transe s'apprête à monter sur le coutelas.
<u>Planche 9.</u>	La montée sur le coutelas.
<u>Planche 10.</u>	Interventions curatives du prêtre auprès des sacrifiants.
<u>Planche 11.</u>	Interventions curatives du prêtre auprès des sacrifiants.
<u>Planche 12.</u>	La distribution des aliments végétariens à l'assistance.
<u>Planche 13.</u>	Encensement des animaux avant le sacrifice.
<u>Planche 14.</u>	Latitude relative laissée au mouton avant le sacrifice.
<u>Planche 15.</u>	Le sacrifice animal.
<u>Planche 16.</u>	Prélèvement des morceaux de chair des animaux sacrifiés.

À Michel

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

QUATRIÈME DE COUVERTURE

[Retour à la table des matières](#)

Quelle est la nature des liens entre la musique et la société ? En l'occurrence, les battements de tambour des cérémonies tamoules de la Martinique vont-ils au-delà d'un simple accompagnement sonore de leurs phases ? Les profils rythmiques sont-ils déterminés par le contenu du rituel ? Si oui, comment s'opère le processus d'attribution symbolique ? C'est à ces questions, entre autres, que ce livre tente de répondre.

Les Tamouls sont venus à la Martinique comme engagés, après l'abolition de l'esclavage, au milieu du XIX^e siècle. Ils venaient assurer la main-d'oeuvre dans les plantations alors désertées par les anciens esclaves. S'ils ont aujourd'hui perdu l'essentiel de leurs traditions d'origine, ils ont précieusement conservé une cérémonie religieuse que les créoles appellent bon *dyé kouli*.

Une des particularités de cette cérémonie réside dans la musique, dont la rythmie des tambours circulaires conduit à la possession du prêtre et à l'immolation des animaux. Première analyse ethnomusicologique de cette musique en aire créole, l'ouvrage montre comment la musique structure le rituel et régit la communication avec les dieux. Dans un chassé-croisé de considérations sociales et musicales, Monique Desroches, propose une démarche d'analyse dont le cadre d'application pourrait être transposé à d'autres cultures musicales.

MONIQUE DESROCHES est, depuis 1987, professeure d'ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et directrice du Laboratoire de recherche sur les musiques du monde. Elle y est aussi responsable de la Collection d'instruments de musique du monde. L'auteure est détentrice d'un doctorat de l'Université de Montréal et a réalisé des stages post-doctoraux aux Universités de Londres et d'Aix-Marseille III. Son champ de spécialisation porte sur les musiques créoles des Antilles françaises et des Mascareignes, territoires où elle a effectué de nombreuses missions de recherche.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

REMERCIEMENTS

[Retour à la table des matières](#)

La rédaction de ce livre n'aurait pu se réaliser sans l'encouragement, le support et l'assistance de nombreuses personnes. Je pense en premier lieu à Charles L. Boilès, décédé en 1984, alors professeur d'ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Dès les débuts de ma recherche, il m'a transmis la passion du terrain, le goût du détail, et inculqué l'importance d'une ethnographie exhaustive dans la conduite de l'analyse. Puisse cette recherche rendre hommage à sa mémoire. Mais si ce livre a pu voir le jour, c'est en grande partie grâce aux encouragements soutenus de Jean-Jacques Nattiez, professeur titulaire à la même institution. C'est lui qui m'a incitée à transformer ce qui était auparavant le contenu d'une thèse de doctorat en un essai d'ethnomusicologie. La démarche d'analyse de ce livre doit beaucoup à sa méthode sémiologique appliquée aux musiques de tradition orale. Ses lectures répétées du manuscrit et les nombreux échanges que nous avons eus, notamment au niveau du cadre d'analyse, ont été de puissants catalyseurs.

Mais l'ethnomusicologie n'aborde pas le phénomène musical que sous le seul angle musicologique. La démarche suppose une analyse des événements musicaux dans leur contexte social, historique, politique qui leur donne vie et sens. Cette dimension de l'ethnomusicologie permet de donner ici tout le relief qu'elle mérite à la contribution de Jean Benoist, maintenant professeur à l'Université d'Aix-Marseille III. C'est lui qui, alors qu'il était directeur du Centre de recherches caraïbes de l'Université de Montréal, m'a introduite à la communauté indienne de la Martinique. Au-delà des connaissances qu'il m'a transmises sur la culture et la

religion indiennes en milieu créole, ses encouragements répétés, ses nombreux conseils et la confiance qu'il m'a toujours témoignée ont soutenu mon cheminement tout au long de la recherche.

Je tiens également à remercier Mireille Helffer, directeur de recherche honoraire au CNRS et professeur à l'Université de Paris X-Nanterre où elle a enseigné l'ethnomusicologie jusqu'en 1992, pour sa lecture minutieuse du manuscrit et la pertinence de ses commentaires.

La matière première de l'ethnomusicologie provient des acteurs mêmes des événements, ceux qui créent la musique, ceux qui conduisent les rituels, ceux qui interprètent, chantent et dansent. Ceux aussi qui participent aux événements par leur présence et leur encouragement. La liste de ces personnes serait ici trop longue à énumérer. Je citerai néanmoins *l'interprète* des rituels, Zwazo, aujourd'hui décédé, avec qui la collaboration sur le terrain s'est vite transformée en un échange réciproque de confiance et d'amitié. Je mentionnerai également le tambourineur Nossin, les prêtres, André, Ponin et Loulou Carpin, les Associations culturelles, MartiniqueInde et ADEVI, Yves Gamess et Gerry l'Étang pour la qualité de nos échanges sur la religion et la culture tamoule à la Martinique et pour leur constante disponibilité. Je ne saurais finalement passer sous silence la chaleur de l'accueil de la population du quartier Fonds St-Jacques où j'ai séjourné pendant la majeure partie de mes recherches.

Je tiens aussi à remercier Marie-Pierre Bermond, Mihran Essegulian, Guy Lapointe, Elisabeth Crosnier et Lise Lapointe, ainsi que Claudette Bibeau, respectivement pour la première lecture du manuscrit, la version midi des transcriptions, les dessins à l'encre noire, la dactylographie et la mise en page électronique.

Enfin, j'exprime ma gratitude au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC), au Fonds FCAR du Ministère de l'Éducation du Québec, au Centre de recherches caraïbes et au Comité d'attribution des bourses de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

PRÉFACE

Jean-Jacques Nattiez

[Retour à la table des matières](#)

Lorsqu'on survole à gros traits l'histoire de l'ethnomusicologie, on peut reconnaître trois phases.

D'abord, avec les premières recherches d'Ellis, d'Hornbostel et de l'école de Berlin, celle de l'ethnomusicologie, l'intérêt est porté sur le matériau sonore, notamment les échelles, dont l'étrangeté - en comparaison de nos gammes majeures et mineures - surprend et intrigue ; on travaille sur de vieilles cires, on enregistre hors-contexte la musique du roi du Siam en visite chez le Kaiser, on décompte les intervalles, on établit des statistiques, on entreprend de vastes comparaisons, on élabore d'ambitieuses théories (comme celles des quintes soufflées). Bref, on analyse, avec les outils de l'époque, la musique extra-européenne. Les transcriptions et classifications de Bartok, les descriptions stylistiques de Herzog, de Helen Roberts et du premier Nettl ne modifient pas fondamentalement la perspective : le point de vue reste celui de la musicologie, appliqué aux musiques de tradition orale.

1954 : pour la première fois, David McAllester propose, avec *Enemy Way Music*, une monographie où la description ethnographique des événements musicaux et la transcription et l'analyse des productions musicales occupent une place égale. Mais les deux moments de l'entreprise sont seulement juxtaposés, sans qu'aucune passerelle ne soit établie entre les deux domaines.

Avec *The Anthropology of Music* de Merriam, en 1964, et *How musical is man ? (Le sens musical)* de Blacking, en 1973, la tendance initiale de la discipline se renverse : la consigne est désormais de commencer la recherche par la description du contexte socio-culturel à partir duquel on tentera de comprendre la musique concernée. On assiste alors au développement et à la construction d'une ethnomusicologie dans laquelle l'analyse du matériau musical est trop souvent reléguée à la seconde place, quand elle n'en est pas totalement absente.

Depuis, on a assisté à des tentatives plus ou moins isolées de construction d'une ethnomusicologie. La cantométrie de Lomax (1968) tente de relier style et culture par une gigantesque mise en relation, à l'échelle de la planète, des différents paramètres vocaux avec les traits culturels des aires correspondantes. Dans l'entreprise de Simha Arom (1985), la description de l'environnement culturel est repoussée à la périphérie de la démarche, l'accent est mis sur les structures musicales, mais la pertinence culturelle des unités exhibées est soigneusement recherchée et démontrée. D'autres chercheurs pour qui la description du contexte reste fondamentale, tenteront de dépasser la brisure entre le musical et le culturel : Anthony Seeger (1987), par exemple, en tentant d'établir le lien entre culture et musique au niveau de structures homologues, Regula Qureshi (1986), en déplaçant l'objet de l'analyse vers la performance musicale décrite et interprétée en fonction de son milieu culturel.

L'essai de Monique Desroches s'inscrit dans le paradigme de ces entreprises difficiles et courageuses qui tentent de transcender ce qu'on pourrait appeler le « syndrome de McAllester ». Il est même permis d'affirmer qu'avec cette description minutieuse et empathique des cérémonies sacrificielles des Tamouls de la Martinique, elle a réussi non seulement à les faire revivre et à analyser les battements de tambour qui en font partie intégrante, mais aussi et surtout à montrer comment les structures musicales, dégagées à partir de la méthode paradigmatique, prennent véritablement leur sens lorsque, mises en relation avec l'univers sémantique et religieux vécu par les protagonistes du rituel, elles renvoient aux divinités *Maliémin* et *Maldévilin*, et en dernière instance, à l'opposition du végétarien et du carnivore.

On ne sait ce qui séduit le plus dans cet ouvrage : la connexion profonde entre le culturel et le musical établie par l'intermédiaire de la sémantique d'unités structurales, ou la rigueur de la méthodologie mise en œuvre pour y parvenir. Toute la

démarche, en effet, repose sur des aller-retours entre l'analyse « faite à la table » et le terrain, de sorte que les unités musicales, d'abord déterminées avec les outils propres au chercheur, voient leur pertinence fonctionnelle peu à peu se raffiner et se préciser, et leur portée sémantique émerger. Les points de vue étiques et émi-ques trouvent ici leur exemplaire complémentarité. Du même coup, la légitimité de l'analyse dite du niveau neutre, si controversée, comme moment provisoire mais nécessaire de l'entreprise, est enfin démontrée : le succès de la démarche vient de ce que l'analyse structurale fait l'objet d'une expérimentation serrée *in situ* en même temps qu'elle la rend possible. L'étape de validation conduit à modifier les premières analyses du chercheur, mais il ne lui aurait pas été possible de l'entreprendre s'il n'avait pas disposé d'abord d'une analyse certes éti-que mais systématique.

Grâce à *Tambours des dieux*, les chances de voir une véritable ethnomusicologie émerger et s'affirmer n'ont jamais été si grandes. Que Monique Desroches en soit profondément remerciée.

Jean-Jacques Nattiez

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

INTRODUCTION

[Retour à la table des matières](#)

Pour saisir le sens des pratiques musicales dans leur contexte d'émergence, l'ethnomusicologue doit impérativement dépasser le champ de la seule réalité sonore, pour atteindre celui des représentations culturelles, là où l'objet musical se transforme en une pratique significative. C'est là l'enjeu majeur de l'ethnomusicologie. Conscient de l'absolue nécessité de cette incursion dans le social, le chercheur se heurte alors à un premier problème : celui du partage, voire, de l'équilibre entre « l'interne » et « l'externe », ou encore entre le musical et le social. Ainsi, cet Autre que l'on tente de comprendre dans sa réalité culturelle à travers l'observation et l'analyse des faits musicaux est-il prétexte à de multiples débats qui vont de la pertinence culturelle de l'analyse externe, à l'authenticité des traditions musicales contemporaines, aux processus de réécriture des événements observés, au sens de la démarche. Car les chercheurs adoptent des points de vue et des approches en fonction de leur propre conception de l'ethnomusicologie. Arom (1985), par exemple, préconise une démarche qui va de l'édification du système musical aux fonctions extra-musicales de ce même système, alors que Blacking (1980) propose, au contraire, d'entrer de plain-pied dans le social, pour appréhender dans un deuxième temps, le sens des structures musicales. L'objectif du présent ouvrage est de tenter d'aller au-delà de ces deux perspectives.

Quelle est donc la place de l'analyse musicale dans le processus d'interprétation culturelle ? La parole et le discours autochtones peuvent-ils (ou doivent-ils) à eux seuls, être la référence ultime d'interprétation ? Sinon, où se trouve la passe-

relle entre les traits sonores et les traits culturels ? Et comment mettre en lumière leur articulation fonctionnelle ? Si un accompagnement musical est tributaire du déroulement d'une cérémonie à caractère religieux, comment mettre en exergue sa mécanique opérationnelle ? Telles sont les questions qui m'ont accompagné tout au long de cette recherche appliquée à une musique cérémonielle d'origine tamoule à la Martinique, cérémonie aujourd'hui appelée en langue créole, *sèvis zendyen* (service indien) ou *bon dyé kouli* (bon dieu coolie). Le corpus offrait ainsi un champ intéressant de réflexions, principalement en raison du caractère sacré de cette musique d'accompagnement, de son profil expressif original, (une musique à tambour composée essentiellement de patterns cycliques où toute forme d'improvisation était absente), et de la dimension symbolique qui marquait chacune des exécutions musicales. Au plan social, la recherche présentait aussi un défi particulier, celui de l'étude d'une tradition ancestrale introduite dans le « nouveau monde » par intermédiaire d'une migration réglementée inscrite dans un temps historique précis et au terme de laquelle les migrants ont cessé d'être alimentés par la mère-patrie. Dans cette foulée, l'enjeu de la recherche s'est moins porté sur la découverte de nouveaux éléments expressifs (musicaux, linguistiques, religieux) encore inconnus, comme c'est souvent le cas dans les études des civilisations anciennes, que sur la compréhension d'une nouvelle dynamique culturelle née de la migration, de l'insertion dans le milieu d'accueil et de rencontres avec les autres cultures locales.

Les premières analyses musicales avaient fait ressortir la présence d'une relation particulière entre les battements de tambour et un référent extra-musical, à savoir, une étape précise du rituel. Mais le discours des acteurs cérémoniels semblait renvoyer à des réalités musicales distinctes des miennes dont les règles m'étaient inconnues. Aussi, après avoir enchâssé les battements de tambour dans une analyse musicale approfondie, fallait-il revenir au point de départ, la cérémonie, afin d'en mieux saisir la structure et le sens. Or, si la signification des battements de tambour semblait évidente pour les acteurs cérémoniels, le processus par lequel ce système symbolique était opérationnel demeurait, quant à lui, obscur. Les codes résidaient-ils dans la musique elle-même ? Si oui, comment les faire ressortir dans l'analyse ?

Dans ce travail, je m'appuie sur le modèle de la sémiologie musicale proposé par Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975, 1987). Les auteurs distin-

guent trois pôles d'analyse : celui de la production (poïétique), celui de la réception (esthétique) et celui des structures immanentes de l'objet musical étudié (analyse dite de niveau neutre). L'utilisation de ce cadre, en particulier la mise en rapport de la dimension immanente avec le poïétique et l'esthétique, m'a permis de mieux comprendre le fonctionnement de ce système et de cette pratique.

Toutefois, en prenant cette grille comme point de départ, j'ai voulu pousser plus loin le regard analytique, plus précisément au niveau du pôle de la réception ; pôle de l'écoute, ce niveau semblait répondre dans le contexte de cette recherche, à des normes, des valeurs et des règles non évidentes sur la base du point de vue externe. Distinction qui n'a rien d'étonnant quand on sait que la réception musicale, loin d'être un pôle passif, se caractérise par une démarche active au cours de laquelle chacun « construit » son écoute sur la base de processus sélectifs relevant du biologique, du psychologique et du social. Le musical est non seulement du sonore conçu et construit par un individu, une collectivité, mais aussi, du sonore perçu, reçu et interprété par ce même individu, cette même collectivité. Au regard musicologique externe se conjugue donc le regard culturel qui lui donne vie et sens.

C'est au cours de l'hiver 1979 que se dessina le projet de cet essai ethnomusicologique. J'étais alors résidente-responsable de la base locale du Centre de *recherches caraïbes* de l'Université de Montréal situé dans le nord-est de l'île, quand l'anthropologue Jean Benoist, spécialiste des aires créoles, me signala l'existence d'un groupe martiniquais de descendance tamoule originaire du sud-est de l'Inde. Les premiers tamouls, issus principalement des basses castes et des hors castes, étaient venus à titre d'engagés au milieu du XIX^e siècle, suite à l'abolition de l'esclavage en 1848, plus spécifiquement dans le cadre du Régime *d'immigration réglementée* (1852-1883). Ces immigrants étaient répartis entre les deux îles des Antilles françaises, la Martinique et la Guadeloupe. Plus de 25 000 Indiens ont été ainsi introduits à la Martinique ; leur nombre est de nos jours évalué à près de 5 000. On verra un peu plus loin les raisons pouvant expliquer cette chute drastique dans la composition démographique de l'île.

CARTE 1.

Carte géographique des Petites Antilles.

[Retour à la table des matières](#)

CARTE 1. Carte géographique des Petites Antilles.

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Si les descendants de ces migrants tamouls ont désormais perdu beaucoup de leurs éléments d'origine, dont la langue ¹ et les vêtements traditionnels, subsistent encore aujourd'hui des composantes de leurs pratiques religieuses d'origine, plus particulièrement une cérémonie sacrificielle et la musique tambourinée qui l'accompagne. Ces deux éléments constituent en quelque sorte les derniers bastions de la culture tamoule en terre antillaise. En outre, si la cérémonie, en Martinique et dans l'île voisine, la Guadeloupe, avait été remarquée par quelques chercheurs, aucun relevé systématique de cette musique rituelle n'avait été opéré. Sachant qu'en Inde, la caste d'appartenance et l'origine géographique, voire l'insertion des pratiques dans des milieux paysans ou urbains, façonnent tout particulièrement les

¹ La langue tamoule n'est désormais parlée que par un nombre infime de personnes dont la compétence linguistique est souvent limitée.

pratiques musicales, j'étais curieuse de voir si la continuité avec le milieu d'origine était maintenue, ou au contraire, si l'insertion dans le nouveau milieu avait laissé place à l'émergence de nouveaux traits, de nouveaux rapports avec le rituel et la musique qui l'accompagne. Enfin, intriguée par ce phénomène musical et socio-culturel récemment importé de l'Inde aux Antilles, je décidai d'en faire l'enjeu majeur de ma recherche.

Dès les premières présences aux cérémonies, mon attention s'est portée sur le jeu des battements de tambour qui accompagnait la quasi-totalité du rituel. La singularité organologique du tambour, le profil rythmique et cyclique des battements de tambour, les préparatifs entourant chacune des interventions musicales, le recours, enfin, à la langue tamoule lors de la possession du prêtre, tous ces éléments attestaient d'une tradition musicale originale, nettement distincte des musiques martiniquaises, et dont les règles d'exécution et de transmission étaient scrupuleusement respectées. La préoccupation fondamentale de la recherche fut alors de mettre en lumière les liens qui pouvaient exister entre la musique, le déroulement cérémoniel, les divinités invoquées, les symboles attachés à l'ensemble du rituel, pour ensuite placer ces données dans le cadre plus vaste de l'articulation « musique rituelle et dynamique sociale martiniquaise ».

Les enquêtes de terrain se sont principalement déroulées entre les années 1979 et 1986. Ultérieurement, des séjours ponctuels (1987, 1992 et 1995) m'ont permis d'approfondir et d'actualiser les données. L'essentiel de la démarche ethnographique a consisté en des enregistrements intégraux de cérémonies, des entrevues auprès de prêtres, de musiciens et de participants aux cérémonies ; elle s'est aussi alimentée de retours sur le terrain (technique de feedback) portant sur des précisions quant à la pratique musicale, ou encore sur des hypothèses spécifiques de recherche qu'il fallait approfondir. Au terme de ces étapes, j'avais assisté à une quinzaine de cérémonies qui avaient nécessité la participation de quatre prêtres (l'un d'entre eux est décédé en 1982), deux interprètes, (dont l'un est mort en 1992) trois chefs tambourineurs et une quinzaine de tambourineurs. Une partie importante du travail sur le terrain a consisté en des entrevues auprès de personnes impliquées dans le rituel. Elles ont porté plus spécifiquement sur les normes régissant les étapes du rituel, les relations entre les musiciens et le prêtre, sur la nature des interventions et des implications de chacun des acteurs au sein de la cérémonie, sur les modalités du déroulement de la cérémonie et le niveau d'orga-

nisation que nécessitait la tenue d'un service rituel, sur le mode de transmission des rôles et des connaissances, et surtout, sur le rôle ou la fonction des battements de tambour au sein de la cérémonie. Car, faisant nôtres les propos de Nattiez, « ... la théorie doit commencer par la reconnaissance et l'observation du mode spécifique d'organisation de la pensée sur la musique à travers un discours » (1981 : 48). Plus encore, les contacts sur le terrain doivent-ils donner lieu à de réels dialogues, au sens de Geertz (1973).

La démarche retenue a donc revêtu l'allure d'un processus dynamique entre les points de vue « étique » (celui du chercheur) et « émique » (celui des membres de la communauté et des acteurs cérémoniels). Dans cette foulée, on comprendra que les retours sur le terrain aient joué un rôle fondamental dans la recherche, non seulement parce qu'ils venaient préciser les connaissances sur la culture indomartiniquaise, mais aussi, et surtout, parce qu'ils permettaient de juger de la valeur et de la pertinence culturelle des hypothèses nées de l'analyse. Ainsi, s'est mis en place un processus dynamique allant d'étapes *in situ* à des moments d'analyse hors *contexte*. Au-delà d'une simple collecte de données, le terrain, que je préfère appeler la rencontre de l'Autre, s'est-il fréquemment transformé en une succession d'énigmes et de questions qui m'ont obligée à dépasser mon propre champ conceptuel, pour atteindre celui du culturel. Mais ici, tant les entrevues que l'apprentissage de la pratique musicale ne pouvaient tout révéler. J'aurais souhaité, par exemple, procéder à l'apprentissage de la technique de frappe des battements de tambour et ainsi être plus à même de saisir la complexité et la subtilité du jeu musical. Mais les contraintes socioculturelles ne me permettaient pas de m'y adonner, cette pratique musicale étant exclusivement réservée aux hommes. J'ai tenté de pallier cette difficulté par la conduite d'analyses approfondies de l'exécution musicale, telles la réalisation de documents audiovisuels axés sur la technique de frappe, l'analyse acoustique des battements de tambour et, enfin, des recherches ethnohistoriques sur cette tradition musicale et religieuse. Ces étapes externes ont apporté des éclairages intéressants dans la construction des hypothèses, d'autant plus que cette musique rituelle relève d'une tradition « orale », distincte de celle de la tradition « classique » indienne pour laquelle de nombreux textes, anciens et actuels, sont disponibles. Ici, aucun écrit. En outre, la dimension magique et sacrée de la cérémonie réduisait considérablement les possibilités d'échanges sur les modalités d'interprétation musicale des battements de tambour. Ainsi,

sont demeurés des espaces privés et secrets, des tabous et des « non-dits », des silences culturels, bref, tout un domaine conceptuel et pragmatique établi par la tradition, et que je me devais de respecter. Pour ces raisons, et à un niveau plus général, la relation « sujet observant/objet observé » qui caractérise le terrain ethnomusicologique demeure une expérience complexe et limitée ; et c'est pourquoi l'approche culturaliste, celle qui voudrait expliquer exclusivement le musical par le culturel, sans reconnaître l'existence d'un niveau autonome des structures musicales, ne pourra jamais, à elle seule, conduire à la structure profonde des réalités musicales. Dans la quête d'une compréhension « pertinente » de la musique cérémonielle au plan culturel, s'est alors imposée la nécessité d'une démarche externe.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre I

DONNÉES HISTORIQUES ET SOCIALES

Les Tamouls dans la dynamique sociale martiniquaise

[Retour à la table des matières](#)

La Martinique est une société récente née de l'apport de migrants d'origines diverses. L'île présente en effet un portrait multi-ethnique dont les principales composantes sont les « créoles », descendants des esclaves africains et leur métissage (plus de 95% de la population actuelle), les *békés* ou « blancs créoles », groupe endogame qui s'inscrit dans la lignée des premiers grands propriétaires français, et qui représente moins de 2% de la population. Le reste se partage entre les descendants des « engagés » (Indiens en majeure partie, (5 000 sur 320 000) et quelques Chinois), une population mobile d'une main-d'oeuvre spécialisée née en « Métropole » (France) et quelques ressortissants d'autres îles des Antilles (surtout, Haïti, La Dominique et Sainte-Lucie). Il faut souligner également qu'au moment de sa découverte par les Européens au XVe siècle, résidait dans l'île une population autochtone appelée « caraïbe ». Cependant, la trace de leur culture est aujourd'hui très difficile à cerner, le groupe ayant été presque entièrement anéanti lors d'affrontements sanglants avec les colonisateurs français au début du XVIIe siècle. Les quelques survivants au massacre ont fui vers les îles voisines des Antilles françaises, notamment à la Dominique et à Saint-Vincent.

Tous les Martiniquais sont, depuis la départementalisation en 1946, des citoyens français à part entière. Cependant, persistent à différents niveaux d'activités, des éléments culturels ou religieux spécifiques à chacun des groupes mentionnés précédemment et qui rejoignent la structure profonde du mode de pensée de chacun.

C'est par le recours à l'esclavage que s'est développée la Martinique, mode de développement qui supposait la présence massive d'une main-d'oeuvre servile et peu coûteuse. La majorité des esclaves provenait de la côte occidentale de l'Afrique, soit du Sénégal actuel jusqu'à l'Angola. L'opération s'est étalée sur une période de deux siècles, de 1650, environ, jusqu'à l'abolition de l'esclavage par la France en 1848.

La décision de mettre fin au système esclavagiste allait modifier de façon substantielle les dynamiques sociale, économique et politique des Antilles françaises. Une des premières transformations concerne la réorganisation du travail dans les plantations suite à la désertion massive des esclaves désormais libérés. Aussi, pour sauvegarder le système économique des grandes plantations fondé sur la présence d'une main-d'oeuvre nombreuse et peu rémunérée, la France élabore une législation autorisant l'engagement massif de travailleurs étrangers, politique qui permettrait à la plantocratie martiniquaise de poursuivre ses objectifs économiques. Benoist souligne à ce sujet, que, dans les faits :

l'abolition de l'esclavage n'a pas été du strict point de vue de l'organisation générale de la société, la coupure radicale qu'on imagine parfois ; des formes nouvelles d'une même relation se sont bien coulées dans les moules anciens sans les briser. (1972 : 26)

Les pages qui suivent tentent d'illustrer combien l'immigration indienne post-esclavagiste s'est profilée, même à son insu, dans les couloirs de l'idéologie dominante.

La Martinique à l'abolition de l'esclavage

LE RECOURS À UNE MAIN-D'OEUVRE ÉTRANGÈRE

Les Antilles françaises n'étaient pas les premières îles à connaître l'affranchissement de leurs esclaves. Quelques années auparavant, les colonies anglaises abolissaient le régime esclavagiste, provoquant à la fois une crise économique et sociale équivalente à celle des Antilles françaises.

Après l'abolition de l'esclavage, rappelle Cammaerst, près du tiers des esclaves peuplant l'Empire britannique quittaient le travail, malgré le salaire rémunérateur qu'on leur proposait, acculant un grand nombre de planteurs à la ruine. (Cammaerst 1913 : 5 1)

Pour compenser ce manque de main-d'œuvre, la Grande-Bretagne avait alors introduit entre 1841 et 1847, près de 25 000 Indiens répartis en Jamaïque, Trinidad, Guyana et Ile Maurice. S'appuyant sur le succès remporté par l'initiative britannique, la France décida de procéder à son tour au recrutement de travailleurs étrangers. Le nombre requis étant considérable, elle dut mettre en place un important programme d'immigration, pour déterminer notamment les sources d'approvisionnement en main-d'œuvre ainsi que les modalités d'installation de ces travailleurs.

L'INSTAURATION D'UN RÉGIME D'IMMIGRATION RÉGLEMENTÉE

C'est par un décret de Napoléon que la Martinique reçut, en 1852, l'autorisation de recruter des travailleurs étrangers pour ses plantations. Les clauses de ce décret stipulaient, entre autres,

qu'après expiration du nombre d'années de travail (en général, de trois à six ans) [...] l'immigrant aura droit, lorsqu'il n'aura encouru aucune condamnation correctionnelle ou criminelle, au passage de retour gratuit pour lui, sa femme et ses enfants non adultes [...]. Il aura pendant l'année qui suivra l'expiration du délai fixé, la faculté d'opter entre la

jouissance de ce droit et une prime d'une valeur équivalente aux frais de rapatriement. (David 1973 : 118)

Les engagés recrutés pour l'île de la Martinique provenaient de trois souches ethniques distinctes. Le plus récent groupe était constitué de Chinois. Leur engagement s'est étendu sur une année seulement, de 1859 à 1860, ceux-ci semblant démontrer davantage d'intérêt pour le commerce que pour les travaux agricoles. Un deuxième groupe fut essentiellement composé d'Africains. Leur engagement fut autorisé par un décret signé à Marseille le 14 mars 1857. Cette décision faisait suite à de nombreuses demandes et pressions de la part des planteurs qui voulaient renouer avec une main-d'œuvre qui s'était avérée efficace par le passé.

Arrivés à bord de 24 bateaux, nous dit David, la presque totalité (9,925 sur 10, 521) provenait du Congo-Brazzaville (Loango) ou du Congo-Kinshasa - (crique Banane dans l'Embouchure du fleuve Congo) [...] 254 furent recrutés en Sierra-Leone et ses environs ; 159 venaient du Gabon ; 183 étaient d'origine non-identifiée. (David 1973 : 128)

Leur recrutement dut cependant être interrompu suite à de nombreuses protestations du mouvement abolitionniste (Schœlcher), et aux réprobations et objections soutenues du gouvernement britannique, qui y voyait une poursuite déguisée de la traite des Noirs. L'arrivée de travailleurs indiens a ainsi constitué le troisième flux migratoire à la Martinique. Les premiers engagements débutent en 1852 et se poursuivent jusqu'en 1883 ².

Au cours de cette période, plus de cinquante-cinq convois, totalisant près de 29 000 Indiens ³ sont arrivés en Martinique. La plupart provenaient de la région

² Les Indiens recrutés la première année provenaient davantage des îles anglaises de la Caraïbe.

³ Il est étonnant de constater que, malgré le « caractère précis » auquel font allusion certains auteurs quant aux données relatives à la période d'immigration indienne, les chiffres diffèrent d'un auteur à l'autre. En fait, deux évaluations numériques sont signalées. L'une parle d'un total de 29 475 et est rapportée, entre autres, par Renard (1955 : 44), Bonniol (1973 : 119) et Benoist (1975 : 23), tandis que David (1973 : 119), Farrugia (1975 : 9) et Chauleau (1979 : 43) évaluent le nombre total d'engagés à 25 509, bien que David parle de la possibilité d'un chiffre « un peu supérieur » à celui-ci. Selon lui, un des problèmes viendrait des Annuaires de la Martinique qui ne semblent pas avoir comptabilisé les entrées de 1852 en provenance des îles anglaises.

sud-est (Madras), région des comptoirs d'échange français, bien qu'un petit nombre (804) ait été sélectionné dans la partie septentrionale ; leur recrutement avait été convenu lors d'une entente avec la Grande-Bretagne. Cette convention entre la France et l'Angleterre, signée le 1er juillet 1861, autorisait la France, en contrepartie du renoncement au recrutement africain, à puiser des engagés pour ses colonies, dans les Indes anglaises.

Aussi, écrit Singaravelou,

Selon les vœux maintes fois réitérés des Colonies françaises, le gouvernement britannique accepta-t-il que celles-ci puissent recruter dans la légalité (puisque des opérations clandestines de recrutement étaient menées par les Français dans les territoires anglo-indiens et ce, depuis les débuts du régime d'immigration réglementée), la main-d'oeuvre nécessaire dans l'Inde anglaise. (1976 : 119)

Suite à cette convention, des agences de recrutement furent ouvertes à Calcutta, Yanaon, Malie et Bombay (Renard 1955 : 59). Peu après, soit en 1867, une famine ayant ravagé le Haut Bengale, un nombre important d'engagements fut opéré dans cette région (David, 1973 : 121).

Les engagés étaient amenés par bateaux appartenant à diverses compagnies de transport avec lesquelles le Conseil Général de la Martinique avait conclu des accords. « Le premier contrat, nous dit David, fut signé le 27 mars 1852 avec le Capitaine Blanc. Ce contrat fut modifié le 15 avril 1854, transféré à la maison Le Campion et Thérould le 26 octobre 1854, et cédé par cette dernière à la Compagnie Général Maritime le 7 décembre 1855. Le 31 décembre 1865, le Conseil Général de la Martinique dénonça son traité avec la compagnie : désormais il y eut liberté d'introduction ». (1973 : 119)

L'essentiel des engagements s'est néanmoins opéré par le biais d'une société d'émigration fondée le 7 juin 1857 ; Renard écrit à ce sujet :

Le 7 juin 1857, une société d'émigration fut formée aux Indes, groupant les seize principales maisons de commerce françaises établies là-bas. Elle reçut le privilège de recruter les Indiens pour nos colonies. Son agent général résidait à Pondichéry et était associé d'un agent à Karikal. (Renard, 1955 : 59)

La durée des contrats de travail variait entre trois et cinq ans. Au terme de l'engagement, une clause stipulait un rapatriement sans frais, selon le désir et la volonté de l'engagé. On verra plus loin dans ce chapitre comment cette clause a été respectée par l'engageur.

ORIGINE GÉOGRAPHIQUE ET SOCIALE DES ENGAGÉS INDIENS

Ces nouveaux immigrants appelés *kouli* (de l'anglais, coolie⁴) par les habitants des îles anglaises et françaises appartenaient pour la plupart au groupe dravidien de langue tamoule. L'origine sociogéographique des émigrés a été récemment confirmée par une étude menée par le Père Xavier S. Thavy Nayagam, professeur d'études indiennes à l'Université de Kuala Lumpur. Il y révèle que 90% des noms relevés sur la liste des immigrants se dirigeant vers la Martinique pouvaient être rattachés à l'aire tamoule de l'État de Madras tandis que les autres étaient plutôt d'origine bengalie (cité par David 1973 : 122). Quant à leur origine sociale, d'après les informations inscrites dans les *Annuaire de la Martinique* de l'époque, la majorité d'entre eux appartenaient soit à des castes inférieures (Sudras), soit aux Intouchables (hors castes). Ils étaient, pour la plupart, cultivateurs ou artisans ; certains d'entre eux répondaient à la catégorie de « gens sans profession » ; enfin, un petit groupe se composait d'anciens prisonniers et leur engagement signifiait sans doute, pour eux, une façon plus viable d'expier leur faute. De façon générale, ces gens quittaient un pays où régnaient la misère, la sécheresse, la famine, le chômage... et les Antilles représentaient en quelque sorte une porte de salut.

⁴ Selon Cammaerst, l'origine du mot est incertaine : certains le rattachent à un groupe ethnique indigène de l'Hindoustan qui aurait fourni les premiers contingents ; d'autres l'associent au verbe tamoul *kuli* signifiant « louer ». Dans la pratique, le terme s'applique aux ouvriers introduits dans les colonies après l'abolition de l'esclavage ; on le retrouve notamment à Cuba pour désigner la main-d'œuvre chinoise ouvrière arrivée dans l'île au XIX^e siècle (1913 : 49). J'ai choisi d'écrire ainsi le terme *kouli* selon les règles de la phonétique créole généralement acceptées dans les pays créolophones.

LEUR INSERTION DANS LE CADRE ANTILLAIS

Dès leur arrivée aux Antilles, les Indiens ont dû s'intégrer à une structure socio-économique établie depuis le XVII^e siècle, celle de la « grande plantation ». S'étendant sur une centaine d'hectares, le cadre matériel de celle-ci comprenait la maison du maître, les bâtiments d'exploitation (purgerie, distillerie, magasins et entrepôts) et les cases familiales pour abriter les travailleurs agricoles. Ces modestes maisonnettes de deux ou trois pièces étaient généralement concentrées en groupe de dix, à proximité des champs de canne à sucre. À cette époque, la « plantation » constituait une micro-société quasi autonome, c'est-à-dire qu'elle était soumise à des règles de fonctionnement qui lui étaient propres (Lasserre 1953 : 359). L'insertion de l'Indien s'est située dans le prolongement direct de ce cadre matériel qui prévalait au temps de l'esclavage.

Concrètement, les engagés ont connu des conditions de vie différentes des anciens esclaves. À certains égards, ils ont bénéficié de meilleurs traitements que ceux réservés à ces derniers ; parmi ces améliorations, citons le fait qu'on leur attribuait une case familiale à proximité de la plantation, et le règlement qui les autorisait à conserver l'unité familiale d'origine. Cette dernière pratique dénote une nette amélioration sur le sort qu'ont connu les esclaves africains, car, pour éviter tout regroupement qui aurait pu s'avérer propice à l'émergence de rébellion, les *békés* avaient délibérément réparti les membres d'un même groupe ethnolinguistique dans des plantations différentes. De plus, alors que les esclaves s'étaient vus interdire toute pratique à caractère africain ⁵, les Indiens, eux, ont pu se livrer librement à l'exercice de leurs traditions. Les propriétaires des plantations avaient même encouragé la construction de petites chapelles à proximité des aires de travail, pour leur faciliter l'exercice du culte. Ces traitements privilégiés ont eu sans conteste des incidences directes sur la conservation et le maintien de la tradition religieuse à la Martinique.

⁵ À ce sujet, voir le rapport du Conseil Souverain de 1795 : « Règlement sur la police des esclaves ».

Nonobstant ces considérations, les Indiens allaient connaître des conditions de travail ardues, contraignantes, voire abusives. Farrugia précise à ce sujet que

les neuf heures et demie de travail prévues par la convention, deviennent aisément treize et même quatorze heures... La nourriture fournie est insuffisante. La case qu'on donne pour l'Indien et sa famille n'est qu'une pièce obscure de neuf à dix mètres carrés.

Singaravelou abonde dans le même sens dans son importante étude sur les *Indiens de la Guadeloupe*. On y lit que :

suite à une enquête, on constate qu'aucun travailleur ne possède de carnet d'engagement... On les rudoie, on les malmène : les mauvais traitements de la période d'avant 1848 à l'égard de la main-d'oeuvre noire leur sont encore appliqués. (Singaravelou 1975 : 72)

Devant l'évidence du mauvais traitement réservé aux Indiens, et constatant le chiffre élevé de décès depuis leur arrivée en Martinique (soit 14 809), Schœlcher, celui-là même qui s'était dévoué à la cause de l'abolition de l'esclavage aux Antilles françaises, n'hésitera pas à dénoncer la situation et défendra officiellement la cause indienne :

Si l'immigration, écrit-il, n'est pas l'esclavage proprement dit, elle est incontestablement une servitude de la glèbe. L'engagé ne s'appartient plus, il appartient à l'habitation, et, comme les serfs de la glèbe, il passe, lorsqu'elle est vendue, aux mains du nouveau propriétaire. (Schœlcher 1883, *L'immigration aux colonies*, cité par Farrugia 1975 : 15)

LA CAUSE DU RAPATRIEMENT

Pour les Indiens, l'adaptation à leur nouveau milieu fut donc très difficile, si bien que des 29 000 qu'ils étaient à la fin du XIX^e siècle, ils représentent maintenant un peu plus de 1% de la population locale ⁶, soit près de 5 000. (La population totale de la Martinique se situe aujourd'hui autour de 325 000 habitants). Les

⁶ À la fin de la « période d'immigration réglementée », la population totale de la Martinique se chiffrait à 175 755 habitants (Chauleau, 1979 : 43).

facteurs qui ont contribué à restreindre leur part dans le chiffre total de la population martiniquaise actuelle sont nombreux. Qu'on pense aux conditions pénibles de travail et de survie en terre antillaise au moment de la période de l'immigration réglementée (les statistiques rapportent près de 10 000 décès), au rapatriement de certains travailleurs dans leur terre natale, à la poursuite d'une émigration, si minime soit-elle, des descendants de ces travailleurs engagés, et enfin, à l'assimilation des tamouls au groupe créole noir, notamment par les unions entre femmes d'origine indienne et hommes créoles (de descendance africaine).

On peut se demander pourquoi, considérant leurs conditions pénibles d'insertion, ces travailleurs, venus aux Antilles pour une période déterminée, ne se sont pas prévalus en plus grand nombre de leur droit au rapatriement ? Car, selon les chiffres officiels, à peine plus de 4 000 seraient retournés en Inde.⁷

Une des raisons signalée par David peut expliquer ce faible taux de rapatriement.

Ce qui est certain, écrit-il, c'est que l'administration française mit de la mauvaise volonté à laisser repartir les immigrants, malgré les protestations réitérées du gouvernement anglais... Ainsi, alors qu'en septembre 1870, 2 720 Indiens attendaient leur rapatriement, il n'y eut aucun rapatriement cette année-là, et on n'en compte que 25 en 1871, 272 en 1872, etc. (David 1973 : 126)

Il apparaît qu'il n'était pas du seul ressort de l'Indien de décider si oui ou non il retournait en Inde. Certaines pressions étaient exercées sur lui pour l'inciter à s'établir aux Antilles. Ainsi, au terme de son premier contrat d'engagement, une forte prime (équivalant au coût du voyage en Inde) lui était offerte, l'incitant à signer un deuxième contrat, lequel lui faisait perdre, *ipso facto*, son droit au rapatriement. Il semble donc que la Métropole ait voulu profiter au maximum d'une main-d'œuvre dont elle avait d'abord assumé les coûts de transport et qui, de plus, s'avérait vaillante et soumise. Farrugia (1975 : 11) ajoute que ceux qui ont connu le rapatriement sont des colons dits de « non-valeur », c'est-à-dire ceux qui étaient dans un tel état de vieillesse ou de maladie qu'ils coûtaient plus à la Métropole

⁷ Encore ici, les chiffres divergent quant au nombre exact de rapatriements. Benoist (1975 : 23) et Bonniol (1980 : 274) parlent de 4,260 rapatriements, tandis que Chauleau (1979 : 43) a évalué à 4 551 le nombre d'Indiens qui se seraient prévalus de ce droit.

qu'ils ne rapportaient. La moyenne des décès de 10% relevés sur les navires les ramenant en Inde atteste d'ailleurs de l'état pitoyable des rapatriés.

Néanmoins, qu'il eût délibérément choisi de demeurer aux Antilles ou qu'on l'y eût contraint de manière détournée, il n'en demeure pas moins que l'engagé, ainsi que le rappelle Singaravelou (1975), n'a pas eu l'occasion de s'appropriier son milieu et d'y façonner son propre réseau de relations à l'image de celles qu'il connaissait en Inde. Dès son arrivée, une place lui était assignée et son rôle social, taillé à l'avance. Son action s'inscrivait dans un cadre déjà bien structuré et bien hiérarchisé, mais néanmoins contesté. Car, il faut se rappeler qu'elle s'est inscrite à l'intérieur même d'un contexte dont on essayait de se départir (c'est-à-dire cette forme simulée d'esclavage qui rendait possible la survie de l'économie de plantation), et de par sa seule présence, le *kouli* venait contrecarrer une volonté exprimée par la majorité de la population en 1848. Le groupe créole allait donc réagir contre cette présence que l'on qualifiait « d'étrangère ».

RÉACTION DES MARTINQUAIS À L'IMPLANTATION GRADUELLE DES INDIENS DANS L'ÎLE ET ARRÊT DE L'IMMIGRATION RÉGLEMENTÉE

L'opinion publique face au problème de l'immigration indienne en Martinique fut dès les débuts des années 1880, divisée en deux groupes. Un premier, identifié au « Parti républicain » (appelé aussi « groupe Schœlcher »), regroupait des hommes de couleur, patriotes et partisans de l'égalité et de la liberté. Leur action a consisté principalement à dénoncer les abus et les inégalités de l'immigration réglementée et à appuyer les revendications proposées par Schoelcher concernant l'arrêt de celle-ci. À cette époque, le parti contrôlait la vie politique. Bien que représentatif d'une élite politique (petite bourgeoisie créole), son idéologie fut vite répandue à travers la masse de population de couleur, à qui on venait tout juste d'ailleurs d'attribuer le droit de vote. Le deuxième groupe, désigné « Parti réactionnaire », s'est prononcé en faveur de l'immigration et était essentiellement composé de Blancs créoles (Achéen 1972 : 5). On comprendra les intérêts économiques cachés derrière la politique de ce parti.

Chauleau (1979), dans son livre *les Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher*, résume en ces termes la réaction des Martiniquais envers le groupe indien à cette époque :

Les Mulâtres les accablent de leur dédain, les travailleurs agricoles noirs les accusent de leur faire de la concurrence sur le plan du travail, tout en les méprisant d'accepter des besognes qu'ils ont délaissées depuis 1848. (Chauleau 1979 : 191)

Ainsi, parallèlement à la volonté des *békés* de les voir s'installer dans l'île, naissait envers les engagés indiens un sentiment de haine et de mépris. Cette situation ambivalente dans laquelle se trouvaient ces derniers est également constatée par Benoist (1979) à propos des engagés destinés à une autre colonie française (La Réunion), et dont la trajectoire est similaire à celle suivie par les Indiens de la Martinique :

Les Indiens, dit-il, se trouvaient enfermés dans la soute d'une société qui avait besoin de leur travail mais ne voulait pas d'eux comme composante. (Benoist 1979 : 136)

ARRÊT DE L'IMMIGRATION RÉGLEMENTÉE

La discrimination dont l'Indien faisait l'objet dès son arrivée n'a cependant pas toujours joué contre lui. Un des facteurs majeurs qui a provoqué un sentiment d'hostilité des martiniquais de couleur envers les engagés, provenait de la rémunération plus élevée du travail de ces derniers. Car leur salaire était fixé par décret et correspondait souvent à un montant deux fois plus élevé que celui des Martiniquais de couleur qui travaillaient dans le même secteur. C'est en grande partie contre l'institution du régime d'immigration faisant de l'Indien un individu non-soumis au droit commun que se sont élevées les oppositions du parti républicain.

L'Indien, explique Achéen, est soumis encore au régime exceptionnel tel que l'avait fait l'Empire, mais aggravé par une réglementation toute spéciale, « l'Immigrant », tandis que le créole demeurait un « travailleur soumis au droit commun. (1972 : 12)

De plus, depuis 1882, la Martinique était confrontée à une crise économique aiguë, due à la concurrence de la betterave à sucre et des sucres étrangers. Or, à cette époque, les travailleurs immigrés représentaient le tiers de l'effectif employé dans le secteur de la canne (Achéen 1972 : 4). Devant la pénurie croissante d'emplois, on a tôt fait d'étiqueter le travailleur indien de « voleur d'emploi ». En outre, dans un contexte économique difficile où la concurrence se faisait de plus en plus forte et où la rentabilité des grandes plantations, établies au siècle précédent, devenait moins intéressante, « l'Immigrant » devenait plus onéreux à supporter pour le propriétaire des plantations, et conséquemment, moins intéressant.

Ainsi ces difficultés économiques, combinées au climat d'hostilité de la population de couleur et aux pressions soutenues du Parti républicain concernant les contradictions sous-jacentes aux principes de l'immigration, allaient-elles mener en 1885 (plus exactement le 18 décembre 1884) à l'arrêt officiel de l'immigration réglementée.

La communauté indienne à l'arrêt de l'immigration

CADRE DÉMOGRAPHIQUE ÉTROIT

Cette décision allait se répercuter à différents niveaux de la vie sociale et culturelle de l'engagé indien. Elle signifiait d'abord pour sa communauté qu'elle cessait d'être alimentée, quant à ses coutumes et traditions, par le biais de nouveaux arrivants en provenance de la mère-patrie. La dynamique socio-culturelle allait désormais se jouer à l'intérieur d'un cadre démographique assez restreint, soit 13 271 engagés d'après les statistiques de 1885 citées par Renard (1955 : 44). De plus, le rapatriement en Inde s'est poursuivi jusqu'en 1900 et leur nombre chuta considérablement⁸. Tel que mentionné précédemment, ils sont maintenant évalués à environ 5 000.

⁸ Voir à ce sujet le tableau suivant, p. 36. [Le tableau I]

AFFAIBLISSEMENT DU SYSTÈME DES « GRANDES PLANTATIONS »

Parallèlement à ce tarissement sur le plan démographique, le support matériel que constituait la plantation, commence à connaître des transformations. Comme on l'a déjà vu, la structure économique de la fin du XIX^e siècle se modifiait, et le système des grandes plantations dut graduellement céder sa place au profit d'usines centrales, de petites propriétés et du développement urbain (Achéen 1972 : 31). Néanmoins, pour l'Indien, la plantation formait un véritable microcosme qui, au-delà d'un lieu d'habitation et de travail, constituait un endroit privilégié pour le maintien des traditions et de l'exercice du culte. La modification du système économique venait donc mettre en péril le maintien des traditions tamoules.

ASSIMILATION AU GROUPE MMORITAIRE CRÉOLE

Le système économique de la plantation s'affaiblissant et le groupe tamoul se faisant de plus en plus restreint, le métissage avec le groupe créole fut une des conséquences naturelles de cette situation. Le métissage s'est concrétisé par les unions interethniques surtout entre femme indienne et homme de couleur, d'origine africaine, ce dernier étant, semble-t-il, attiré par le profil différent de la femme indienne immigrante (cf. les opinions recueillies de plusieurs informateurs tamouls de la Martinique). Ces croisements se sont accélérés lorsque, vers 1930, la Métropole accordait officiellement à toute personne d'origine indienne, la citoyenneté française, éliminant ainsi toute barrière juridique (mais non sociale et psychologique) entre le créole d'origine africaine et celui d'origine indienne. L'obtention du statut de la citoyenneté française venait, par ailleurs, couronner les années d'effort et de luttes acharnées menées par les leaders indiens. C'était du moins un des messages livrés par Sidambarour dans sa préface à *Procès politique*, ouvrage dédié aux hommes de sa race nés aux colonies (1872) :

À côté des trois éléments ethniques qui composent *ici* la société coloniale, nous ne sommes même pas comptés pour former la quatrième roue du char social... pourtant nous payons l'impôt. Cultivateurs et agriculteurs... nous n'avons toujours été qu'une chair à sacrifier, des

bêtes de somme n'ayant que des devoirs sans aucun droit. Les faibles doivent être écrasés. (Cité par Farrugia 1975 : 23-24)

Les revendications des leaders indiens ne visaient cependant pas une intégration au sens d'assimilation au groupe démographique majoritaire ; elles cherchaient davantage à donner à l'Indien un statut social égal à celui du Martiniquais.

TABLEAU 1

Comportement démographique de la population indienne
à la Martinique, de 1855 à 1900

[Retour à la table des matières](#)

Année	Popula- tion au premier janvier	Introduc- tion pen- dant l'an- née	Nais- sances	Décès	Rapa- trie- ment	Reste au 31 décem- bre
1855	1 248	381	30	94	1	1 564
1859	5 291	1 891	68	422	68	6 760
1860	6 760	1 078	130	482	70	7 416
1870	9 602	937	146	393	—	10 292
1875	11 135	766	113	410	368	11 236
1880	12 639	893	187	530	—	13 189
1883	13 111	925	216	599	—	13 653
1884	13 653	—	177	623	281	12 926
1885	12 926	—	183	382	818	11 909
1890	8 712	—	100	381	—	8 431
1895	5 077	—	126	228	228	4 793
1900	4 665	—	63	90	874	3 764

Source : Annuaire de la Martinique 1901 : 274

Ainsi coincés entre les mouvements de créolisation et les poussées de francisation dans l'île, la majorité des Indiens a-t-elle oublié bon nombre d'éléments de sa culture d'origine, dont la langue ; les classes paysannes agricoles se sont plutôt assimilées au groupe linguistique créole, tandis qu'un petit nombre, les plus instruits et les plus urbanisés, se sont davantage francisés. Aujourd'hui, seules quel-

ques personnes âgées se rappellent de certains mots du vocabulaire tamoul. Il arrive parfois d'entendre des chants et incantations tirés des traditions indiennes, mais dans de tels cas, il semble que le système linguistique (phonétique et phonologique) ait subi de sérieuses transformations ⁹. La récente création d'associations indo-martiniquaises (*Association Martinique-Inde* (1983), *Association Les pratiquants de l'hindouisme* (1990) et *Association pour le développement des valeurs indiennes* [ADEVII]), l'édition de revues culturelles indiennes et la tenue de festivals mettant en évidence la spécificité indienne à la Martinique sauront-ils donner à la population indo-martiniquaise le souffle et l'énergie nécessaire pour dynamiser leur culture ?

Même si les descendants des premiers Tamouls ont perdu des éléments de leur culture d'origine, une activité est venue assurer une certaine cohésion du groupe, c'est la religion, dont la principale manifestation consiste en la tenue de cérémonies sacrificielles, les *sèvis zendyén*. Mais pour bien cerner la portée de ces cérémonies, il importait de remonter aux traditions religieuses en Inde et, tout particulièrement, aux pratiques des milieux ruraux, d'où provenait l'essentiel des engagés tamouls de la Martinique.

⁹ C'est du moins ce que révèle une enquête menée en février et mars 1981 auprès d'une linguiste tamoule établie à Londres depuis une dizaine d'années ; après avoir pris connaissance des chants et légendes recueillis en Martinique au cours des années 1979 et 1980, la linguiste Ruku Brotherton n'a pu reconnaître et identifier que certaines syllabes seulement et la syntaxe des phrases lui est apparue incompréhensible.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre II

LA RELIGION DES ENGAGÉS AVANT LEUR ARRIVÉE AUX ANTILLES

Intégration du social au religieux

[Retour à la table des matières](#)

En Inde, le religieux et le social forment un tout indissociable rendant extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, l'établissement d'une démarcation entre le sacré et le profane. Le comportement de chaque hindou est, en effet, régi par un ensemble de règles précises qui lui dictent, par exemple, la place qu'il doit occuper dans la société, le genre de travail qu'il peut accomplir, la nourriture à laquelle il a droit, les dieux qu'il doit vénérer ainsi que les modes d'adoration. Les traditions varieront donc selon l'appartenance à une classe précise dans la hiérarchie sociale. Cet encadrement de la société s'est cristallisé dès les temps anciens et apparaît clairement dans les textes sacrés des *Codes des lois de Manu* ainsi que dans *L'art de gouverner (Artha-Sastra)*. Ces textes stipulent d'abord une division de la société en quatre grandes classes sociales, les castes, et précisent ensuite pour chacune d'elles, des rôles socio-religieux spécifiques. Ainsi :

- * aux « Brahmanes », le Créateur assigna d'enseigner et d'étudier, de sacrifier pour eux-mêmes et pour les autres (comme officiants), de donner et de recevoir des dons ;
- * aux « Ksatriyas », de protéger les créatures, de donner, de sacrifier pour eux-mêmes et d'étudier, ainsi que de ne pas s'attacher aux objets des sens ;
- * aux « Vaisyas », il enseigna de protéger le bétail, de donner, de sacrifier et d'étudier, de faire commerce, du prêt à intérêt et de cultiver la terre ;
- * aux « Sudras », le Tout-Puissant enjoignit une seule activité, l'obéissance sans murmure aux trois premières classes. (Trad. par Biardeau et Malamoud, 1976 : 26)

Cette répartition des activités entre les castes a entraîné une distribution variable de celles-ci à travers le pays. Il semble, en effet, que les castes se soient regroupées dans des régions où leur présence était requise et où l'environnement allait faciliter l'accomplissement de leurs fonctions quotidiennes. Cependant, l'observation directe des phénomènes vécus rapportés dans la littérature contemporaine révèle que la division en castes ne serait pas aussi rigide, imperméable et sclérosée que semblent le démontrer les textes anciens. Il arrive quelquefois, rapporte Srinivas (1952 : 30), que des éléments propres aux castes supérieures soient empruntés par les castes inférieures. Ces emprunts se retrouvent, réinterprétés à des niveaux quelconques de la vie religieuse, sociale et culturelle, et constituent ainsi ce qu'on appelle le phénomène de sanskritisation. L'hindou qui respectera entièrement la liste des devoirs spécifiques à sa caste d'appartenance, se verra réincarner, après sa mort dans une caste supérieure. Benoist souligne à ce sujet que cette idéologie, diffusée par les castes supérieures, permet à chacun d'accepter sa place dans la hiérarchie sociale, puisque le respect de celle-ci et des devoirs qui y sont associés est le gage d'un accès à une connaissance supérieure (1979 : 128).

Le panthéon indien

L'ensemble des pratiques religieuses indiennes se rattache à l'hindouisme, c'est-à-dire à la croyance en un Esprit Absolu appelé Brahman. La présence de ce dernier se manifeste à travers une trinité, dénommée Trimurti, composée de Brahma, le créateur, Vishnu, le conservateur et Civa, le destructeur et producteur de vie. Brahma ne fait pas l'objet d'un culte spécial. Par contre, les Brahmanes dédient à chacun des deux autres un culte particulier. Ces deux cultes ont donné naissance à deux grandes traditions religieuses indiennes : les vishnuites et les civaïstes. Les vishnuites croient en la théorie de la réincarnation. Ils sont à la recherche d'un dieu personnel qui est en quelque sorte un avatar de Vishnu. Dans cette recherche individuelle, Krishna, lui-même avatar de Vishnu, occupe une place prépondérante. Civa, pour sa part, est connu comme étant à la fois un dieu destructeur et régénérateur. Les paysans l'associent aux mystères de la reproduction.

Mais il faut souligner que la religion indienne ne possède pas de dogme monolithique applicable à l'ensemble de la population ; une large interprétation du mystique caractérise, en fait, chacun des niveaux de la hiérarchie sociale. Yarrow écrit à ce sujet :

The Hindu generally does not follow any rigid dogma ; there is a great deal of interpretation between the various views of the divine... (1958 : 201)

Cependant, malgré la diversité socio-religieuse apparente entre les divinités invoquées et conséquemment entre les modalités cultuelles, Benoist insiste sur le fait que la discontinuité entre la religion issue des grands textes sacrés, pratiquée par les castes supérieures, et la religion dravidienne des castes inférieures, n'est pas aussi radicale qu'elle peut le laisser paraître :

Par-delà la multiplicité des dieux et des rites, écrit-il, des analogies profondes permettent une vision unitaire et hiérarchique de l'hindouisme... Tout se passe, poursuit l'auteur, comme si chaque sous ensemble social (famille, caste, tribu), s'était accroché en quelque point du continuum religieux hindou, dont il fait le centre de sa vie reli-

gieuse, tout en s'adressant pour telle ou telle fin précise à d'autres points situés plus ou moins loin et occupés par d'autres sous ensembles sociaux dont on sollicite les services. (Benoist 1979 : 138)

Cette conception du phénomène religieux hindou est fondamentale, principalement en ce qui a trait à sa composante dynamique dans un système qui, à première vue, apparaît rigide et figé.

La religion des castes inférieures

Pour mieux saisir la nature des activités religieuses des descendants tamouls en terre antillaise, je livrerai maintenant quelques particularités concernant les pratiques religieuses de leur caste d'origine. Les connaissances sur l'hindouisme proviennent principalement des textes anciens et des écrits plus récents d'indianistes qui se sont penchés sur les principes de la grande tradition sanskrite. La littérature est néanmoins beaucoup moins abondante quand il s'agit de l'examen des pratiques religieuses des castes inférieures, dont un bon nombre se retrouve dans les milieux ruraux du sud de l'Inde. Cette religion y rassemble aujourd'hui plus de 80% de la population. Elle présente, en outre, des caractéristiques uniques qui la distinguent nettement de l'hindouisme brahmanique.

Ainsi que Jean Benoist et moi l'avions déjà souligné,

malgré ses liens étroits, sa continuité avec l'hindouisme, il s'agit là d'une religion dont les manifestations sont faites de violence, de tortures corporelles, de sacrifices sanglants, de possession du prêtre qui n'est ni brahmine, ni végétarien... (Desroches et Benoist 1982 : 42)

Malgré la vision unitaire signalée préalablement, il existe des variantes importantes entre les pratiques religieuses des castes inférieures et celles des castes supérieures, notamment au niveau de la pratique. Un premier élément concerne les ministres du culte. Ceux-ci ne constituent pas à l'instar des brahmanes une caste sacerdotale en soit. En Inde, les prêtres sont sélectionnés selon leur aptitude, leur sensibilité et leur habileté à agir en de telles circonstances (Gonda 1965). Leur sensibilité extrême leur permet, entre autres, d'entrer en transe, moment particulier où le prêtre emprunte la voix du dieu dont il est l'incarnation. Car l'un des enjeux majeurs des cérémonies est la possession du prêtre par le plus puissant des dieux.

Ce n'est qu'alors, souligne le sociologue Harper, que le prêtre se tiendra debout, sur le côté tranchant de la lame d'un sabre sans pour autant se blesser la plante des pieds. Harper poursuit en rapportant les mots mêmes d'un de ses informateurs de la région de Mysore :

Ramappa is carried while standing on two sword's blades resting on the shoulders of two men. This is done because when the deity comes to him it says : - Now I have come. To show my presence I want you to stand on the swords, so that no one will disbelieve me. (1957 : 269) De toute évidence, la manifestation de la transe par la montée sur le coutelas se veut une preuve tangible de la présence des dieux sur terre. (On constatera au prochain chapitre, comment cette composante signalée par Harper se situe, elle aussi, au cœur du déroulement cérémoniel tamoul à la Martinique).

La religion des castes inférieures se distingue également du brahmanisme des castes supérieures puisque ses adeptes, ainsi que le spécifie l'indianiste Gonda (1965), redoutent et implorent d'autres dieux que Civa et Vishnu auxquels les brahmanes rendent hommage dans les grands temples urbains. Les dieux invoqués par les castes inférieures sont donc des divinités mineures mais qui sont néanmoins en relation avec Civa et Vishnu.

Robertson souligne lui aussi la distinction des pratiques villageoises avec les coutumes brahmaniques. Parlant de la dévotion aux Ammas (mères), divinités mineures du sud de l'Inde, il écrit :

In South India every village has its collection of Ammas or Mothers... Frequently one of these is the head of the sorority, while the others are local deities manifesting particular powers or having control over limited subjects... The priests of such deities are not brahmins. (1976 : 3)

Selon Harper (1959), ces divinités mineures sont de trois sortes : les dieux végétariens ou *devarus*, les dieux carnivores ou *devatas* et les dieux sanguinaires, les *devas*, avec lesquels il n'est pas recommandé d'entrer en contact (op. cit. : 227-228). La distinction entre les domaines végétarien et carnivore demeure une dichotomie fondamentale et on verra, encore là, combien cette dimension s'est profilée dans le déroulement cérémoniel à la Martinique. Le rôle essentiel des divinités consiste à veiller au bon déroulement de la vie quotidienne des villageois. Pour

s'assurer de leur bienveillance, les paysans leur offrent des cérémonies incluant des sacrifices d'animaux (buffles, pores, moutons, poules).

La majorité des divinités mineures sont des figurines féminines dont l'adoration s'est développée au temps des Guptas (IV^e siècle a.d.), conjointement avec le développement des rites magico-religieux. Ce dernier aspect constitue à son tour une autre spécificité des pratiques inférieures. Yarrow écrit à ce sujet :

Low castes always gave interest in the cults of feminine divinities and in the practices of magico-religious rites which were believed to lead to salvation or to supernatural power and which often contained licentious and repulsive features. (1958b : 189)

Cet hindouisme villageois duquel émane l'essentiel du rituel indo-martiniquais souscrit donc à sa manière aux grands principes de la philosophie brahmanique ¹⁰.

Rang social des musiciens

Les actions rituelles paysannes étant généralement accompagnées d'une musique spécifique, quel est alors le rôle ou la place du musicien en Inde ? On sait déjà que tout contact direct ou indirect avec le monde animal doit, au sein de cette catégorie sociale, être évité. Le tambourineur devant nécessairement manipuler la peau animale essentielle à la fabrication de ses instruments, se retrouve forcément au bas de la pyramide sociale. Cependant, la position du musicien n'en demeure pas moins ambiguë. Ainsi que l'a noté Schneider (1960), le musicien, malgré son appartenance aux castes inférieures ou aux hors-castes, est parfois considéré comme un être privilégié doté d'un pouvoir particulier qui lui permet de communiquer avec le monde des esprits. Il devient alors le médiateur entre les dieux et les hommes, et le prestige que lui confère son statut est souvent perçu par l'ensemble de la population avec une certaine « angoisse » : on craint, par exemple, qu'il n'abuse de son pouvoir, qu'il n'interfère dans le déroulement de la vie quoti-

¹⁰ Le terme est ici comme étant la « systématisation du védisme (religion la plus ancienne de l'Inde qui remonterait aux temps des Aryens) duquel devait sortir ultérieurement l'hindouisme » (Pike and Huston 1954 : 160).

dienne des individus. C'est pourquoi, selon Schneider, est-il en quelque sorte expulsé des réseaux sociaux habituels et se retrouve-t-il malgré lui au sein des hors-castes, des Intouchables.

Le sacrifice : élément fondamental de l'hindouisme

Le caractère « ancien » du sacrifice contemporain hindou, constitue la première conclusion d'une intéressante étude menée par Biardeau et Malamoud (1976). Partant des recherches effectuées par Bergaigne (1878-1897) sur la religion védique, par Hubert et Mauss qui publiaient en 1899 *L'essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, et s'appuyant à la fois sur les textes sacrés et sur les études de certains indianistes dont Gonda (1962-1965), les auteurs du *Sacrifice dans l'Inde ancienne* voient dans la pratique du sacrifice le tronçon commun au Védisme, au Brahmanisme et à l'Hindouisme. Véhiculé depuis les temps védiques, le thème du sacrifice forme selon les auteurs, l'unité fondamentale de la religion des hindous. Voyons maintenant quelques données relatives au « sacrifice » en Inde. Cette présentation succincte aidera le lecteur à mieux saisir l'enjeu de la dimension sacrificielle des cérémonies en contexte martiniquais.

Sacrifice : nourriture des dieux

Selon la philosophie hindoue, le sacrifice est le moyen qui assure la primauté du sacré dans la vie quotidienne. Les textes védiques spécifient en effet, qu'il revient aux hommes de veiller à la substance et au bien-être des divinités qui, en retour, envoient la pluie dans les temps requis. Médiation entre les êtres visibles et invisibles, le sacrifice est, pour l'hindou, nourriture offerte aux dieux et c'est par le feu sacrificiel que celle-ci pourra atteindre le royaume des cieux

Agni, le feu, et notamment le feu sacrificiel est la bouche des dieux. Les oblations qui sont faites directement dans le feu et qui sont consommées montent ainsi vers le ciel pour nourrir les dieux qui les inhalent. (Biardeau et Malamoud 1976 : 22)

Il est intéressant de noter dans cette conception, une interdépendance directe entre le ciel et la terre, voire un rapport de causalité (matérielle) car, si l'homme ne sacrifie pas, c'est-à-dire n'offre pas de nourriture aux dieux, ceux-ci s'affaibliront et ne pourront intervenir sur terre aux moments voulus. Le sacrifice serait donc un moyen utilisé pour renforcer la puissance des dieux. Les sacrifices d'animaux pratiqués en Inde aujourd'hui demeurent l'apanage des castes inférieures et, bien que ces sacrifices aient été réprouvés par la religion officielle, les castes inférieures des villages ont continué à les pratiquer. Thurston (1912 : 137) ajoute qu'auparavant, et ce, jusqu'à son abolition en 1852, la coutume voulait que l'on offrît en sacrifice une personne humaine (généralement un adolescent fort et robuste) dans le but de s'assurer la bienveillance des dieux et de connaître une année prospère et sans cataclysme. Les animaux que l'on offre maintenant semblent être en quelque sorte un substitut de la personne humaine que l'on avait coutume de sacrifier autrefois.

Ainsi,

le végétarisme devint le privilège exclusif des castes supérieures pures, dont les brahmanes, tandis que la consommation de viande, associée au sacrifice sanglant, est tombée dans le domaine des classes populaires. (Singaravelou 1980 : 299)

Néanmoins, que l'on appartienne à une caste supérieure ou inférieure, certains principes doivent être respectés dans l'accomplissement du rituel sacrificiel.

Conditions requises à l'accomplissement d'un sacrifice

Pour que l'opération sacrificielle soit féconde, certaines conditions de réalisation s'avèrent essentielles. Le sacrifiant et les participants au sacrifice doivent, en premier lieu, suivre une préparation qui aidera le sacrifiant à s'introduire dans le monde des dieux : un jeûne et une abstinence sexuelle sont généralement respectés. La durée de cette préparation peut varier de quelques jours à plusieurs semaines selon la décision personnelle du sacrifiant.

En deuxième lieu, le sacrifice doit se fonder sur un acte d'abandon, c'est-à-dire que le sacrifiant doit se départir de biens personnels en faveur des dieux. Cette

offrande comprend, outre les honoraires à verser ¹¹ aux officiants du sacrifice (le prêtre et ses assistants), de la nourriture destinée aux divinités : riz cuit et animaux d'élevage (buffles, porcs, moutons, poules) qui seront ultérieurement sacrifiés.

Un troisième point concerne le mode de mise à mort. Car en Inde, les castes supérieures ont hérité de l'aspect non-violent (offrandes végétariennes) du sacrifice, tandis que certaines castes inférieures prônaient une mise à mort violente ¹² de leurs victimes, par décapitation des animaux offerts aux divinités. Cet aspect violent du sacrifice peut sembler difficile à comprendre, mais les castes inférieures ont une conception particulière du sacrifice sanglant : selon la croyance populaire, l'acte de décapitation, de par son insertion dans l'acte sacrificiel, acquiert un caractère sacré, car le sacrifice rend non-violent ce qui serait violent en dehors de lui.

Cette forme violente de mise à mort semble tirer son origine de l'épopée du *Mahabharata*, où Krishna, accablé d'injures par un de ses cousins, le tue en lui tranchant la tête. L'épopée continue en ces termes :

Les témoins racontent que, peu de temps après la mort, on a vu sortir de la victime, quelque chose qui pourrait s'apparenter à son énergie vitale, qui, par la suite, est allée se fondre dans le corps même de Krishna. (*Mahabharata*, 11 (45) : 25)

Ces sacrifices font également intervenir le personnage du possédé par l'intermédiaire duquel ce n'est plus seulement un homme qui officie, mais un homme investi par la divinité et qui ne fait qu'accomplir la volonté de celle-ci. Les divinités présentes entretiennent, par ailleurs, de bonnes relations avec les divinités supérieures des hautes castes, et la violence inhérente à ce sacrifice est acceptée par tous.

Enfin, un dernier point concerne le sort des animaux sacrifiés : le sacrifice étant, rappelons-le, nourriture des dieux, certaines parties de l'animal leur seront réservées et aucun humain ne sera autorisé à les consommer. Ces parties, la tête et

¹¹ Selon Malamoud, la raison profonde de ce geste viendrait de la volonté du sacrifiant de conserver une certaine autonomie face au prêtre, lequel agit en son nom.

¹² Biarreau et Malamoud (1976) font remonter l'origine de cette coutume à une période pré-aryenne et non védique où le principe de la non violence était prohibé.

les pattes avant de l'animal, seront déposées scrupuleusement aux pieds des divinités. Quant au reste, la chair, elle sera cuite sur le feu et consommée le jour même par les officiants et les participants. Ce repas communautaire où les victimes seront transformées en nourriture sacrée pour les êtres humains, constitue la dernière étape essentielle à l'obtention des faveurs demandées.

Il est intéressant de noter déjà qu'une pratique rituelle analogue à celle décrite ici semble être encore en vigueur dans certains villages de l'Inde du Sud (Dumont 1957 ; Gonda 1965 ; Reiniche 1979).

Un culte s'est ainsi construit autour du sacrifice, et ce sont des éléments de ce culte qui ont été importés par les « engagés », dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, aux Antilles françaises. De cette conception sacrificielle, l'essentiel semble avoir été préservé par les descendants des Tamouls aux Antilles françaises. Je pense notamment aux éléments matériels du sacrifice, à la musique tambourinée, aux rôles des acteurs cérémoniels, aux offrandes végétariennes, au sacrifice animal, à la possession du prêtre et aux divinités invoquées.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre III

L'INDOUISE TAMOUL EN MILIEU ANTILLAIS

[Retour à la table des matières](#)

Avant d'aborder en détail la description d'une cérémonie en Martinique, quelques questions se posent quant au maintien des pratiques religieuses tamoules en milieu antillais. Car la pérennité de la pratique religieuse est d'autant plus étonnante que le fait religieux en Inde est complexe. De plus, les actions cultuelles sont appuyées sur un ensemble de structures sociales qui sont, du moins en apparence, inexistantes à la Martinique. Pourquoi donc les Martiniquais de descendance tamoule ont-ils persévéré dans l'exercice de leur culte ¹³, alors qu'ils abandonnaient d'autres éléments de leur tradition, notamment le costume et la langue ? Les cérémonies exercent-elles dans leur nouveau contexte des fonctions spécifiques (sociales, religieuses, économiques) qui en assurent le maintien ? La cérémonie rituelle déborde-t-elle du rôle sacrificiel véhiculé dans l'Inde ancienne ? Les facteurs conjoncturels (relative homogénéité de provenance, arrivée récente

¹³ La définition correspond à celle proposée par le *Committee of the Royal Institute of Great Britain and Ireland*. On y définit le culte comme étant : - The sum of organized beliefs and ritual concerned with a specific spirit or spirits, generally associated with particular objects and places, together with the ritual worship and officiants. Sacred persons (Priests, divine kings) and sacred animals may themselves be objects of cults... It may be spread over a wide area, even beyond tribal boundaries, it may be restricted to a locality, a clan, a lineage, and individual, or a secret society o (*Notes and Queries on Anthropology*, 6e ed. : 180).

dans l'île, concentration dans les plantations du nord), bien qu'ayant facilité la conservation des pratiques, ne peuvent expliquer à eux seuls la survivance de cette forme spécifique de la tradition hindoue, qu'est la cérémonie *bon dié kouli*. La réponse réside-t-elle dans la dimension sacrée, ce caractère particulier des cérémonies qui fait que le religieux, forme symbolique, est plus fort que tout ?

Plusieurs hypothèses peuvent être émises et il apparaît que les deux composantes, sacrée et sociale, aient pu jouer un certain rôle. Voyons en premier lieu la dimension sociale du sacrifice tamoul.

Les Indiens, minoritaires dans l'ensemble communautaire martiniquais, ont cessé d'être alimentés par la mère-patrie dès le début du siècle. Dans un tel contexte, l'assimilation au groupe majoritaire créole semblait inévitable. Conscients de cette réalité, les Tamouls ont pu vouloir se donner des outils solides pour contrer cette tendance. Besoin était de se regrouper, d'échanger et de poursuivre des traditions que l'on jugeait fondamentales. Parmi celles-ci se trouvaient, au premier plan, les pratiques religieuses, dont la concrétisation se résume en l'adoration des divinités hindoues par l'intermédiaire de services rituels et de sacrifices d'animaux. Bien qu'impératives au plan religieux, ces cérémonies ne bouleversaient en rien les relations quotidiennes avec le groupe créole, les services ayant lieu les dimanches autour des petites chapelles situées à l'extrémité des champs de canne à sucre ou des plantations de bananiers. Ainsi, les cérémonies ont-elles pu exercer un rôle quant au regroupement des membres, favorisant ainsi une forme de solidarité et de cohésion du groupe tamoul.

Par ailleurs, les cérémonies tamoules comportent un éventail de pratiques exclusives, étrangères aux habitudes socio-culturelles des créoles. De telles pratiques assurent aux Tamouls une certaine distance culturelle face au groupe créole majoritaire. Parmi ces pratiques, citons la transe du prêtre, le recours à une langue étrangère (la langue tamoule lorsque le prêtre est en transe et les invocations chantées), la manière inusitée d'abattre les animaux lors du sacrifice, le type de tambour utilisé, la manière d'en jouer, etc.... À ces égards, la poursuite de ces pratiques peut être vue comme une sorte de *perpetuative nativistic movement* (continuation d'une pratique d'origine) au sens de l'anthropologue Linton. Un *perpetuative movement*, écrit-il, correspond à :

Any conscious, organized attempt on the part of a society's members to perpetuate selected aspects of its culture. (Linton 1965 : 499)

Il s'oppose au *revivalistic nativistic movement*, (revitalisation d'une pratique d'origine) qui suppose une interruption ou un arrêt temporaire de la pratique d'une tradition pour connaître ensuite une renaissance, avec un pouvoir souvent accru, de celle-ci. La résurgence de la « musique à tambour », au début des années soixante à la Martinique, s'inscrirait dans ce type de mouvement de revitalisation. Ces comportements semblent inévitables aux yeux de Linton, car, poursuit-il :

When a society becomes conscious that there are cultures other than its own, certain current or remembered elements of culture are selected ; the more distinctive such elements are, the greater potential as symbols of the society's unique character.. Because they are opposed to assimilation into the alien society which surrounds them. (op. cit. : 499-500)

Un phénomène analogue a été observé au Brésil par Pierson. Parlant du culte *candomblé* pratiqué par les descendants des Africains dans le nord du pays, il souligne que le culte fournit à ses fidèles :

une forme de distanciation avec la population européenne tout en mettant en avant une mesure de solidarité et de conscience collective. (Pierson 1947 : 304) (notre traduction)

À un niveau plus général, cette idée de distanciation volontaire du groupe majoritaire rejoint la thèse de Girard (1972) concernant la nécessité de conserver les différences culturelles dans les sociétés pluralistes. Faisant l'éloge et l'apologie de la différence, l'auteur de *La violence et le sacré* voit dans les tendances assimilatrices, un facteur générateur de conflits. Girard offre ici des éléments intéressants pour éclairer le questionnement sur le rôle et la situation du sacrifice rituel à la Martinique. L'auteur s'appuie, entre autres, sur la littérature mythique et rappelle dans son livre l'animosité entre les frères Caïn et Abel, ou entre Remus et Romulus. Il évoque également l'état ambivalent de la situation des jumeaux et des problèmes vécus quant à l'identité de ces deux êtres distincts, mais très proches génétiquement. La nature indifférenciée des deux êtres (et on pourrait dire ici de deux

groupes ethno-culturels ¹⁴) serait à la base d'une forme de violence entre les deux composantes. Ainsi, les tendances assimilatrices ne viseraient, selon Girard, qu'à amoindrir, voire annihiler cette distanciation néanmoins essentielle au fonctionnement harmonieux de toute société. L'auteur aurait sans doute vu dans le caractère unique véhiculé par les cérémonies, une tentative de contrecarrer, du moins à ce niveau de la vie collective, les pressions exercées par la société martiniquaise pour assimiler ce groupe de descendance tamoule au groupe majoritaire ; ces cérémonies répondraient au désir des Tamouls de se distinguer de l'ensemble et de protéger ainsi leur identité culturelle.

Outre la préoccupation de se démarquer du groupe majoritaire, un autre facteur peut avoir incité les Indiens à conserver leurs pratiques religieuses. L'on sait que, dès leur arrivée aux Antilles, ils ont été victimes d'ostracisme car ils permettaient la survie d'un système esclavagiste (sans que les rapports sociaux soient changés), système dont les créoles de descendance africaine voulaient se départir. Ce conflit idéologique dans lequel s'est trouve coincé, malgré lui, le groupe tamoul, a alimenté une forme de mépris de la part de la communauté créole et engendré une tension entre les deux groupes. Cependant, malgré ce malaise social, l'affrontement direct avec le groupe majoritaire ne pouvait être possible sans mettre en danger la survie déjà fragile du groupe minoritaire. Or, la tenue d'une cérémonie sacrificielle, avec les composantes violentes et spectaculaires qui la caractérisent, telles la mise à mort d'animaux et la transe du prêtre, peut constituer un canal exutoire d'agressivité générée par la situation sociale particulière des Indiens en terre antillaise. Ce rôle exutoire du sacrifice est d'ailleurs évoqué par Girard (1972). Selon l'auteur, l'efficacité du sacrifice serait assurée par son caractère sacré qui aurait pour résultat de rendre la violence non-destructrice impliquant pas de réels affrontements entre les hommes) et ainsi, acceptable socialement : l'animal sacrifié serait en quelque sorte un substitut de la personne humaine vers qui cette agressivité serait autrement dirigée. Si on adhère à cette conception du sacrifice rituel, les cérémonies tamoules s'inséreraient alors dans une dynamique sociale complexe, où l'élément sacrificiel jouerait une fonction tampon, permettant une polarisation et une canalisation d'une frustration vécue par le groupe. Rappelons ici que la composante sacrificielle exerce en Inde un rôle analogue. Comme évo-

¹⁴ Je pense notamment à la citoyenneté française combinée à la langue créole et à la couleur de la peau.

qué antérieurement au chapitre portant sur l'origine du sacrifice dans l'Inde ancienne, la violence occupe une part importante dans les cérémonies des castes inférieures ; elle se concrétise notamment par des tortures corporelles, des sacrifices sanglants, des possessions. Même si l'aspect « frustration » vécu par les Indiens de la Martinique semble un phénomène propre au nouveau contexte, on peut supposer que le sacrifice a pu exercer également en Inde, un rôle exutoire d'agressivité. Un aspect fonctionnel du culte dans la communauté tamoule, la possibilité d'exprimer une frustration collective acceptable socialement viennent donc fournir à leur tour des éléments valables de réponse quant au maintien de cette pratique culturelle au sein de la société martiniquaise.

Comme j'aurai l'occasion de le décrire de façon détaillée un peu plus loin, les cérémonies contiennent une part importante de magie et de moments spectaculaires, comme la transe du prêtre et les nombreuses montées sur le coutelas, les appels des divinités et les sacrifices d'animaux. Tous ces rituels intriguent les créoles, et certains se trouvent d'ailleurs parmi les spectateurs. Ne retrouve-t-on pas là l'attitude soulignée par Annezer, Begot et Manlius (1980 : 466) : l'attrait de la « magie de l'autre », magie de l'étranger souvent considérée comme plus redoutable, parce qu'ignorée ? Vue sous cet angle, la méconnaissance, par les créoles, de la magie indienne intégrée au culte, conférerait à celle-ci un certain pouvoir dans la culture locale. La tenue d'une cérémonie, en plus du caractère sacré qu'elle revêt pour l'Indien, peut à cet égard contribuer à rehausser son statut social dans l'ensemble de la communauté : la transe, expression du vécu magique, viendrait rappeler clairement aux descendants africains la puissance du prêtre tamoul, et par extrapolation, celle de l'Indien. Contre-épreuve de cette situation : il n'est pas rare de voir des créoles recourir aux services du prêtre kouli, que ce soit pour obtenir une faveur que le sorcier martiniquais (le quimboiseur) n'a pu leur accorder, ou encore pour les départir d'un mauvais sort jeté par ce dernier. On attendra plus exactement du prêtre *kouli* les recettes de l'antidote nécessaire à l'évacuation du mauvais sort jeté par le quimboiseur. Dans ces moments, tout se passe comme si les créoles reconnaissaient au culte indien, un certain pouvoir, mais néanmoins étranger à leurs pratiques. Dans ces occasions, le prêtre indien s'introduit dans un réseau extrêmement complexe du monde magico-religieux des créoles, univers habité par les *fantom* (fantômes), les *soukougnan* (esprits parfois maléfiques), les *rèvnan* (revenants), *dorlis* (revenants nocturnes) et *kenbwazè* (quimboiseurs, sor-

ciers). Car, en contrecarrant l'action du sorcier martiniquais, le prêtre tamoul agit alors comme agent anti-quimboiseur.

Ainsi, les cérémonies confèrent aux descendants des Indiens une identité culturelle propre, une distanciation par rapport au groupe créole, et permettent aussi à l'Indien de rehausser son image sociale. En outre, le sacrifice animal peut favoriser la neutralisation d'une frustration sociale par l'évacuation de celle-ci sous une forme sacrée, donc acceptable socialement, tout en assurant un certain équilibre communautaire.

Il faut noter cependant que depuis quelques années, et plus particulièrement depuis la départementalisation de 1946, le cadre social martiniquais a changé. À partir de cette date, l'Indien s'est vu assujetti aux mêmes lois sociales, juridiques que les autres Antillais. La base économique de la grande plantation s'est estompée pour laisser place à la petite plantation, le commerce, les services publics. Parallèlement à cette modification, on observe une baisse importante du secteur secondaire, notamment celui de la transformation, secteur qui est maintenant opéré par les industries de la Métropole. Le fort taux de chômage insulaire, le service militaire obligatoire, les contraintes familiales, la formation universitaire, la recherche d'emploi, tous ces facteurs expliquent en partie l'exode des jeunes Martiniquais vers la France. Ces données sociales ont bouleversé la dynamique des échanges entre les groupes créole et tamoul. Chacun de ces groupes ayant maintenant tendance à se diriger vers des zones de spécialisation ¹⁵ différentes, la tension autrefois observée entre les deux groupes diminue graduellement, et les Indiens ne sont plus considérés comme une main-d'œuvre concurrentielle.

Si le rôle et le statut des cérémonies étaient évidents par le passé, elles font aujourd'hui l'objet d'une certaine remise en question. Certains n'y voient qu'un geste de folklorisation d'une coutume ancestrale. D'autres, au contraire, les considèrent comme des marqueurs identitaires. Dans cette foulée, la création récente d'associations tamoules (*l'Association Martinique-Inde* (1983) et *l'Association des Pra-*

¹⁵ Alors que les créoles s'adonnent à la culture de la terre, les services, l'administration, les Indiens vont de plus en plus vers le commerce même si certains d'entre eux ont conservé leur titre de travailleurs agricoles dans les grandes plantations du nord de l'île.

tiquants de l'hindouisme (1991)) exercera sûrement un impact sur le statut ¹⁶, la fonction et le rôle des cérémonies au sein de la société martiniquaise.

¹⁶ L'insertion d'une cérémonie tamoule au *Festival de l'Inde*, Commune du Marin, en août 90, en est un exemple révélateur.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre IV

LES CÉRÉMONIES *SÈVIS ZENDYEN*

Cadre général des cérémonies

[Retour à la table des matières](#)

Les cérémonies sont célébrées sur une base sporadique ; elles résultent d'une demande spécifique d'une famille indienne ou d'un membre de la communauté créole auprès d'un prêtre tamoul. Les cérémonies ne peuvent néanmoins avoir lieu en tout temps. Outre la planification et la préparation qui s'imposent aux célébrants, ceux-ci doivent respecter des règles strictes concernant notamment les périodes de l'année propices à la tenue d'une cérémonie. Ainsi, un *sèvis zendyen* ne peut généralement prendre place qu'un dimanche. De même, certaines règles du calendrier liturgique catholique sont-elles respectées : par exemple, une cérémonie ne peut avoir lieu durant la période du Carême ou encore durant celle de l'Avent. Ce respect de la religion catholique se retrouve à d'autres niveaux de la réalité religieuse indo-antillaise et constitue une des caractéristiques marquantes du rituel tamoul aux Antilles. Enfin, il semble peu recommandé de tenir une cérémonie au moment de la saison des pluies, laquelle s'étale en Martinique, de la mi-août à la fin novembre. La raison principale de cette coutume provient, sans doute, du fait que la majorité du rituel se déroule à l'extérieur de la chapelle, où se tient également la foule invitée.

Deux périodes de l'année apparaissent comme des moments propices ou favorables à la tenue d'un sacrifice. Il s'agit de la période allant du mois de décembre au début du mois de mars, et celle couvrant les mois de juin et de juillet. La première correspond à la saison sèche et se termine avec le début du Carême. La deuxième coïncide avec les vacances scolaires : il est alors plus aisé de regrouper la majorité des parents et amis.

Les lieux du culte

LE CADRE PHYSIQUE DE « L'HABITATION » (PLANTATION)

Un des éléments originaux des cérémonies réside dans son emplacement physique intégré aux lieux mêmes de la grande plantation antillaise.

Les lieux culturels indiens occupent, en effet, la région nord-est de l'île, zone de forte concentration des grandes plantations sucrières dans lesquelles se sont insérés les premiers engagés tamouls au XIX^e siècle. Les chapelles sont situées à la périphérie des limites physiques des bourgs principaux des communes, la contrainte majeure de leur emplacement étant, ainsi que nous le mentionnions précédemment, la proximité de la grande plantation sucrière, lieu de travail des anciens engagés.

En 1986, on comptait sept lieux de culte à la Martinique : les *koïlou ou sapel* ¹⁷ du Galion (commune de Trinité), de Fourniol (commune de Ste-Marie), de Gradis (commune de Basse-Pointe), de Moulin l'Étang (commune de Basse-Pointe), de Pécoul (commune de Basse-Pointe), de St-James (commune de St-Pierre) et du Lamentin (commune du Lamentin).

¹⁷ Bien qu'en Inde l'appellation habituelle pour désigner la demeure des dieux est « temple », le terme chapelle ou koïlou est employé aux Antilles françaises en raison des dimensions restreintes et de la simplicité de la décoration. Notez ici le rapprochement avec la terminologie catholique du lieu de culte.

Carte 2.

Emplacement des chapelles indiennes ou *koïlou* à la Martinique

[Retour à la table des matières](#)

Carte 2. Emplacement des chapelles indiennes
ou *koïlou* à la Martinique

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

C'est généralement un chemin de terre battue, étroit et cahoteux, traversant un champ de canne à sucre ou une bananeraie qui nous y conduit. La chapelle est donc souvent difficile d'accès et peu visible des bourgs principaux. Elle constitue néanmoins le cœur des activités religieuses des Indiens dont la majorité s'est installée sur les lieux de « l'Habitation ». Autour de cette chapelle, vivent, encore de nos jours, une dizaine de familles de descendance indienne dont les membres, à l'instar des premiers engagés tamouls, œuvrent comme travailleurs agricoles. Ces familles habitent dans de petites maisons dispersées à proximité des bâtiments de travail (purgerie, distillerie,...). Ces maisons de même que la chapelle ont été construites lors de la période de l'immigration réglementée aux frais mêmes du propriétaire de la plantation, le *béké*.

Légèrement à l'écart et se distinguant nettement de l'allure modeste des maisons des travailleurs agricoles, se dresse la maison *du béké* ¹⁸. Elle vient compléter, avec les bâtiments agricoles et les petites maisons des travailleurs le cadre architectural de « l'Habitation », cadre vital dans lequel s'est inséré l'engagé tamoul dès son arrivée à la Martinique.

Les emplacements les plus représentatifs de ce type d'organisation demeurent aujourd'hui les quartiers de Gradis et du Galion.

Description d'un koïlou

L'allure des *koïlou* varie selon les lieux du culte. Le plus souvent, il s'agit d'une construction modeste dont la base est rectangulaire. Les dimensions sont d'environ quatre (4) mètres de longueur par 2.5 mètres de largeur pour une hauteur de 2.5 mètres. Une seule exception : la chapelle du Galion dont les dimensions sont plus importantes.

La structure du bâtiment est une combinaison de bois et de maçonnerie, sauf pour les chapelles du Lamentin et de Pécol, entièrement construites en bois et en tôle ondulée. Le toit a la forme d'un pignon.

¹⁸ De style colonial, elle se caractérise par ses deux étages et par son rez-de-chaussée surélevé entouré d'un balcon.

Les murs extérieurs sont peints de couleurs qui peuvent varier. À Ste-Marie et à Gradis, par exemple, les chapelles sont en bleu, blanc et rouge ¹⁹, tandis qu'au Galion, la structure est entièrement blanche.

Sur le côté extérieur du cadre de porte sont déposés en triangle, trois morceaux de bouse de vache. L'habitude veut que l'on place un morceau au centre supérieur du cadre de porte et les deux autres, sur les côtés. Comme en Inde, ils sont la marque de respect et de purification de la demeure des dieux. Des fleurs et des dessins de feuilles argentées viennent généralement compléter l'ornementation de la façade.

Les ouvertures sont peu nombreuses : une unique porte placée sur un des côtés les plus étroits de la structure rectangulaire et une petite fenêtre qui permet l'aération ainsi que l'évacuation de l'encens au moment des cérémonies. L'intérieur est donc plutôt sombre et humide.

Les chapelles indo-martiniquaises se distinguent des chapelles indiennes, et même de celles des îles Maurice et de la Réunion (océan Indien), par leurs dimensions modestes et par la sobriété de leur décoration.

L'intérieur de la chapelle comprend une seule pièce. Tout au fond, brûlent en permanence de l'encens et des lampions, signes tangibles des demandes et offrandes diverses des fidèles. Quelques fleurs coupées, le plus souvent des arums et des lilas, sont déposées dans un vase à proximité des lampions. Derrière celles-ci se dresse une série de statues qui représentent les divinités du panthéon indien, divinités qui seront invoquées durant les cérémonies. Hautes d'environ un mètre, ces statues sont peintes en jaune, bleu, blanc et rouge. Généralement vêtues d'un sari indien aux couleurs chatoyantes., elles sont également parées de bijoux (colliers, broches, bracelets, boucles d'oreilles). Un collier de fleurs vient parfois compléter cette parure.

D'une chapelle à l'autre, le nombre des statues peut varier. On en trouve quatorze à Gradis, neuf au Galier et une douzaine à la chapelle de Fourniol. Les va-

¹⁹ Peut-on voir ici un rapprochement avec les couleurs nationales françaises ?

riations peuvent résulter du fait que ces statues ne sont plus fabriquées dans l'île ²⁰ et que leur acquisition devient de plus en plus difficile pour les insulaires.

L'aire sacrée

Les abords de la chapelle sont sacrés, c'est pourquoi on a conçu autour d'elle un espace réservé uniquement aux déploiements de l'action cultuelle. Seules les personnes qui sont directement impliquées dans le rituel cérémoniel sont autorisées à y pénétrer. Au cours des cérémonies, la foule invitée se tient donc à l'extérieur de cette aire sacrée.

L'enclos est délimité par une légère clôture haute d'environ 75 centimètres. Il peut arriver cependant qu'une simple dénivellation du sol en assure la démarcation, comme c'est le cas à la chapelle de Gradis. Outre la chapelle, l'aire sacrée comprend un abri rudimentaire destiné aux tambourineurs, un endroit réservé à la cuisson du riz au lait et à la préparation de la nourriture pour les divinités. S'y trouve également, déposée sur un promontoire de ciment face à l'entrée de la chapelle, une statuette de béton grossièrement sculptée, haute d'une trentaine de centimètres. Elle représente le gardien de la chapelle, celui que l'on appelle à la Martinique, le *Minindien*. Derrière celui-ci, accolé pratiquement au promontoire de béton, se dresse une tige de métal d'environ un mètre de haut. Au bout de cette tige verticale, est fixée une autre tige horizontale sur laquelle sont érigées trois

²⁰ On rapporte que les premiers engagés tamouls se seraient embarqués sur les bateaux avec certaines de leurs statues, mais la trace de celles-ci serait désormais perdue (Farrugia 1975). Les statues que l'on retrouve aujourd'hui à la Martinique proviendraient pour la plupart d'une île anglaise de la Caraïbe, Trinidad, un des rares endroits des Antilles où l'on poursuit la fabrication d'objets de culte indiens. Plus encore qu'à la Martinique, cette île a accueilli un nombre considérable d'Indiens après l'abolition de l'esclavage. Cependant, l'origine géographique et sociale de ces engagés différerait de celle des engagés tamouls destinés aux Antilles françaises. L'emprunt des objets de culte en provenance de Trinidad a pu exercer des modifications profondes ou superficielles sur la conception des divinités en milieu antillais francophone, sur le rôle qu'elles peuvent jouer, et conséquemment sur les modalités du déroulement rituel. Il serait sûrement intéressant d'exploiter dans une étude future cette autre avenue de recherche.

pointes de métal. Au cours des cérémonies, chacune de ces pointes est recouverte d'un citron vert en signe de purification.

Figure 2.

Le « Minindien » : sa décoration cérémonielle

[Retour à la table des matières](#)

Figure 2.

Le « Minindien » : sa décoration cérémonielle

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Figure 3.

Disposition des composantes cérémonielles au sein de l'aire sacrée.

[Retour à la table des matières](#)

Figure 3.
Disposition des composantes cérémonielles
au sein de l'aire sacrée.

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Enfin, généralement non loin de la chapelle, se dresse un arbre que l'on qualifie de sacré. Il s'agit du *vépélé*, arbre que les engagés auraient introduit à la Martinique à la fin du siècle dernier. Les fidèles lui attribuent des qualités protectrices contre certaines maladies.

Les acteurs cérémoniels

LE PRÊTRE OU MINISTRE DU CULTE

Le déroulement d'une cérémonie fait intervenir différents types d'acteurs. L'acteur prééminent, il va de soi, est le prêtre ²¹. Personnage central, c'est lui qui oriente et dirige les différentes phases du rituel. Son rôle principal consiste à entrer en contact avec diverses divinités, par l'intermédiaire de la musique et de la transe, et d'agir ainsi dans le monde des humains. On attendra par exemple de sa part, le remède à une maladie quelconque, ou encore l'assurance d'une protection lors d'un voyage à l'étranger.

À la Martinique, tout homme qui le souhaite, peut accéder à la fonction de prêtre. Cette personne est généralement pressentie par la communauté en raison de sa présence fréquente aux cérémonies, ou de son intérêt manifeste à devenir ministre du culte, et surtout, en raison de son caractère émotif et de sa grande sensibilité, deux qualités essentielles pour faciliter l'état de transe.

Le futur prêtre est le plus souvent initié par un autre ministre du culte que le jeune novice aura lui-même choisi. Car à la Martinique, chacun des prêtres dirige le culte avec un style qui lui est personnel. J'ai connu des prêtres qui exerçaient avec beaucoup d'éclat et de force, notamment par des cris au moment de la transe, d'autres manifestaient peu d'exubérance et se caractérisaient, au contraire, par une certaine réserve. À cet égard, la communauté indienne se regroupe souvent autour du prêtre en fonction de son style personnel. Ce qui peut provoquer une certaine rivalité entre les ministres du culte. La variété de styles cultuels chez les prêtres

²¹ La moyenne d'âge des prêtres (3) que nous avons rencontrés au début des années 80 est d'environ cinquante-cinq ans. Prêtre est le nom vernaculaire utilisé à la Martinique.

peut s'expliquer par le mode de transmission (tradition orale) qui a prévalu jusqu'à maintenant, mais aussi et surtout, en raison de la nature même du rituel cérémoniel. En effet, le déroulement d'une cérémonie, bien que comprenant un nombre constant de phases rituelles, comporte des variantes selon la nature des demandes des sacrifiants. L'emphasis mise sur certaines des phases, ou encore, le comportement du prêtre est souvent lié à ces demandes. De plus, il est difficile de savoir si, au départ de l'Inde, on avait recruté comme engagés, des gens correspondant à la catégorie « prêtre » ou de « ministre du culte ».

C'est pourquoi tout en respectant l'essentiel de la pratique religieuse transmise oralement, chacun des prêtres a pu introduire des interprétations du rituel selon ses convictions personnelles et créer des styles de pratique qui le singularisent. La préférence qu'ont les fidèles pour certains prêtres est d'ailleurs souvent reliée à ce phénomène.

Le vatialou ou l'interprète

Sa connaissance du rituel et de la langue tamoule conjugée à son attitude calme et paisible lors de la transe du prêtre, assurent à l'interprète le respect de l'ensemble de la communauté. Son rôle se rapproche de celui d'un sage, d'un conseiller, d'un modérateur et, surtout, d'un médiateur. Sans lui, le prêtre n'est rien. Car c'est le *vatialou* qui traduit du tamoul au créole, les propos du prêtre en transe lorsqu'il se tient debout, en équilibre sur le coutelas. Le prêtre incarne alors la divinité *Maldévilin*.

Deux interprètes étaient particulièrement actifs pendant ma recherche et m'ont affirmé être les seuls à tenir ce rôle en Martinique. L'un d'entre eux *Zwazo* est décédé en 1992, à l'âge de 90 ans, et l'autre est âgé d'une cinquantaine d'années. La connaissance de la langue tamoule leur a été transmise, dans les deux cas, par leur mère, née en Inde. Les nouvelles associations culturelles indiennes sauront-elles ou voudront-elles prendre la relève de l'enseignement du tamoul. Et la seule connaissance linguistique suffira-t-elle pour conférer à une personne le statut d'interprète dans les cérémonies ?

Le sacrificateur

La cérémonie fait également intervenir un sacrificateur. Assistant en quelque sorte du prêtre ²², son rôle consiste le plus souvent à immoler les animaux lors des cérémonies. Il correspond généralement à un homme d'âge mûr, reconnu par la communauté pour sa force physique. Car son implication dans le rituel cérémoniel, bien que ponctuelle, c'est-à-dire lors du sacrifice animal, n'en demeure pas moins importante. En effet, on le verra au chapitre suivant, la réussite du sacrifice animal se mesure par une décapitation rapide et nette, gage du succès global de la cérémonie. C'est pourquoi il est choisi avec minutie, soit par le prêtre, soit par ceux qui offrent la cérémonie.

Les sacrifiants

Les sacrifiants sont les personnes (membre d'une famille nucléaire, voire un individu) qui offrent la cérémonie. Il s'agit le plus souvent d'une famille de descendance tamoule ou d'une famille métissée (créole/tamoule). Mais il peut aussi arriver qu'un non Indien (créole d'origine africaine) en soit le sacrifiant principal. Ici l'important est de croire à l'efficacité de l'action cultuelle. Les motifs qui incitent les sacrifiants à requérir un service rituel peuvent être variés. Le plus souvent, il s'agit d'une promesse faite aux divinités suite à l'obtention d'une demande ou d'un vœu exaucé. Ce sont eux qui assument les coûts de la cérémonie (honoraires, achats de nourriture, de vêtements pour les acteurs cérémoniels, les animaux à sacrifier).

Les tambourineurs

²² Le prêtre peut occasionnellement se faire aider dans les différentes étapes du rituel. Le transport et la cuisson des aliments, l'immolation des animaux sont des gestes généralement dévolus à d'autres personnes que le prêtre. Ces personnes sont souvent des parents du prêtre (frères, cousins, ou encore des amis personnels). On les appelle « assistants ».

Mises à part les invocations chantées par le prêtre, l'accompagnement rythmique des tambours balise la totalité du déroulement rituel. Cet accompagnement est assuré par un groupe de tambourineurs dont le nombre peut varier, mais en règle générale, ils sont groupés en nombre impair, le plus souvent, entre trois et neuf

Les tambourineurs se tiennent à l'intérieur de l'aire sacrée, derrière le *Minidien* et sont disposés sur une même rangée de telle sorte que tous peuvent faire face à l'entrée de la chapelle. Le groupe est guidé par un chef-tambourineur dont le rôle consiste à s'assurer d'un jeu rythmique harmonieux, car tous frappent ensemble un même battement. Les changements de patrons rythmiques (ou de battements de tambour) relèvent aussi de l'autorité du chef tambourineur. Ils sont généralement annoncés aux autres musiciens par un déplacement d'accents, au sein du battement en cours ; ce déplacement d'accents tient lieu de signal pour les autres musiciens. Puis, ensemble, ils attaquent franchement le nouveau patron rythmique dont le profil est tributaire, comme on le verra, de l'action cérémonielle qu'il doit accompagner.

Comme les autres acteurs cérémoniels, les tambourineurs n'exercent pas l'unique métier de musicien. La plupart d'entre eux sont des travailleurs agricoles peu rémunérés et l'accompagnement musical des cérémonies vient leur procurer un revenu supplémentaire. Néanmoins, pour plusieurs, cette fonction rituelle signifie beaucoup plus qu'un simple revenu d'appoint. La croyance en l'efficacité de la musique sur les sacrifiants est fondamentale et j'ai remarqué à ce sujet que les tambourineurs observaient scrupuleusement les règles relatives non seulement à l'accompagnement des *sèvis zendyen*, mais aussi celles relevant des conditions de pratique et d'apprentissage de la tradition musicale. Comme pour tous les autres acteurs cérémoniels, les règles stipulent pour l'apprenti qu'il doit observer un jeûne, un isolement relatif de la communauté (l'individu) est alors souvent dans un abri rudimentaire situé à quelques kilomètres du lieu familial), une abstinence sexuelle et, enfin, il doit se livrer quotidiennement à des invocations aux divinités pendant une période pouvant aller de neuf à vingt et un jours précédant la première séance d'apprentissage.

À la Martinique, toute personne qui souhaite apprendre la technique de frappe des tambours cérémoniels peut s'y adonner, même si cette personne n'est pas de descendance indienne. La seule condition imposée est le strict respect des règles reliées à l'apprentissage et à la pratique des battements de tambour.

Les musiciens exercent un rôle privilégié au sein de la société indienne, soit celui de « médiateur » entre les mondes des dieux et des hommes. À cette situation sociale particulière, vient s'ajouter la marginalité dans laquelle vivent les Tamouls à la Martinique. En effet, en plus de leur position frontière entre le monde des dieux et celui des hommes, les musiciens de descendance tamoule doivent ici évoluer en marge du monde des *békés* (maîtres-plantateurs), et de celui des noirs créoles, les indiens ayant perpétué, par leur travail dans les plantations, une forme d'esclavage dont les noirs essayaient de se départir. Isolés sur les plantations, victimes d'ostracisme, les engagés indiens ont été confinés à évoluer au sein d'un réseau extrêmement étroit, parallèle au circuit martiniquais.

Néanmoins, déjà sensibilisé à cette exclusion sociale en raison de son statut antérieur en terre indienne, le musicien est peut-être celui qui, parmi ses compatriotes, a pu le moins souffrir de cet isolement social et poursuivre ainsi, sans connaître de trop profondes transformations, ses occupations habituelles. Le faible taux de mariage inter-ethnique au sein du sous-groupe des musiciens indomartiniquais peut d'ailleurs attester du phénomène de quasi isolat des musiciens, au sein du groupe tamoul global à la Martinique.

Les divinités invoquées

Il est étonnant de voir combien les descendants des premiers engagés ont conservé un ensemble vivant et cohérent de leurs pratiques rituelles, contrairement à un tarissement observé au niveau des structures sociales et familiales. Bien que certains comportements d'origine aient été abandonnés ou occultés avec les générations (à titre d'exemple, les cérémonies familiales relatives à la naissance et à la mort), les engagés ont continué d'invoquer leurs dieux par l'entremise de cérémonies religieuses propres à leur culture indienne.

Parmi les éléments les plus marquants, signalons la présence de sacrifices sanglants au sein des rituels, l'absence de sacerdoce pour les ministres du culte et la possession du prêtre lors du rituel cérémoniel. Cette forme populaire du culte, dont l'origine remonterait à une époque pré-aryenne (Biardeau et Malamoud 1976 : 100), est généralement ignorée des grands livres sacrés. Son panthéon, à

l'instar de la strate sociale à laquelle appartiennent ses fidèles, occupe le bas de la hiérarchie.

En dépit de leur forte intégration à la société martiniquaise majoritairement catholique, la fidélité des descendants des engagés aux structures indiennes est frappante. Il suffit de lire les descriptions des cultes de village en pays tamoul écrites par Beck (1981), Dumont (1957), Elmore (1915), Reiniche (1979) ou encore Whitehead (1921), pour s'en convaincre.

Transmis uniquement par tradition orale, trois noms semblent désormais dominer le monde spirituel indo-antillais. Il s'agit de *Maliémin* (ou *Mahémen*), de *Maldévilin* ²³ (ou *Maldévilin*) et de *Nagoulou Mila*, trois divinités.

Maliémin

À la différence du culte exercé à la Guadeloupe, *Maliémin* n'occupe pas à la Martinique la place centrale du rituel (Horowitz 1961, 1963 et Singaravelou 1980). Ici c'est *Maldévilin*, celui que l'on qualifie de plus puissant des dieux, qui exerce ce rôle central. Contrairement à *Maldévilin* à qui l'on offrira le sacrifice d'animaux, *Maliémin* ne reçoit que des offrandes végétariennes et, notamment, le plat sacré du riz au lait. Cette composante végétarienne procure à la divinité une place et un statut hiérarchique supérieur à *Maldévilin*. *Maliémin* est issue de la divinité indienne *Mari-amma*. En Inde, son rôle est associé au culte des « ammas », c'est-à-dire des mères (Gonda 1965 ; Yarrow 1957). On l'invoque surtout pour se protéger de certaines épidémies, principalement de la variole. Ce culte de la déesse-mère, écrit Farrugia (1975), est un culte profondément enraciné en Inde (Fauteur fait remonter le culte à une coutume pré-dravidiennne, donc à plusieurs millénaires). En Martinique, c'est aussi l'image de mère qui prédomine. On sait, par ailleurs, peu de choses sur la vie mythique de la déesse. Chacun la conçoit et la perçoit de façon personnelle. Cependant, il est possible de tracer un profil global qui la caractérise. Ainsi, beaucoup diront qu'elle incarne la bonté, la magna-

²³ Dans le présent texte, j'ai opté pour l'appellation *Maliémin* et *Maldévilin*, ces deux termes correspondant aux appellations les plus fréquemment utilisées par les informateurs.

nimité. Nul ne lui associera de pouvoir maléfique. Néanmoins, Farrugia (1975) souligne, et ceci a été corroboré lors des entrevues sur le terrain, que malgré ses qualités maternelles, on craint et redoute son tempérament vengeur dans les situations d'infidélité ou de tromperie envers elle. Aussi, pour éviter son courroux, ses fidèles lui doivent respect et obéissance.

Implantée en terre antillaise, *Maliémin*, tout comme les autres divinités indiennes, doit côtoyer et vivre en harmonie avec le dogme et la croyance chrétienne. Ce qui a souvent amené à des interprétations d'ordre mythique. Ainsi, l'image maternelle dominante de *Maliémin*, la fait correspondre au personnage de la Vierge Marie. Certains l'appellent encore « Marie-Aimée » :

Elle est la Mère, la mère du Christ, de notre Christ, explique *Zwazo* (1979). C'est elle qui veille sur nous.

Le syncrétisme avec la religion catholique est un élément qui caractérise l'ensemble du déroulement cérémoniel indo-martiniquais. Et ainsi qu'on a déjà pu le constater, le rapprochement avec Marie déborde du simple plan phonétique (*Maliémin*/Marie-Aimée), il s'applique au niveau du vécu sémantique de *Maliémin*. On dit qu'elle est en quelque sorte la « mère du Christ », « l'épouse de Joseph ». On imagine déjà la distance d'interprétation mythique qui sépare Mari-amma de *Maliémin* : de l'épouse de Shiva, siégeant aux côtés des divinités supérieures en raison de sa qualité de végétarienne, elle devient en Martinique, la mère du Christ, ce fils de Dieu fait homme pour expier les péchés de l'Humanité. Cependant, dans ce transfert d'interprétation, *Maliémin* a conservé certains traits qui relèvent directement de l'hindouisme villageois (il suffit de penser à ses dimensions végétariennes et maternelles par exemple). Ce qui nous amenait à écrire déjà :

Dans la mesure où l'univers divin supérieur de l'hindouisme a été télescopé par l'univers chrétien, la dénomination chrétienne de *Maliémin* ne fait que confirmer et reprendre aux Antilles, sous un apparent paradoxe, sa position dans le système hindou. (Desroches et Benoist 1982 : 45)

L'interprète *Zwazo* (1979) signalait que

ce n'est pas tellement la « forme » que peut prendre la déesse qui importe ; il vaut mieux connaître les raisons pour lesquelles on l'implore, il faut bien saisir son rôle, sa nature.

Ces réinterprétations mystiques viennent illustrer comment l'univers divin hindou a pu cohabiter avec le monde religieux chrétien de la Martinique, sans perdre pour autant son essence.

Maldévilin

Le profil de *Maldévilin* diffère quelque peu de celui de *Maliémin*. En Inde, le dieu correspond à *Madurai Viran*, c'est-à-dire le « guerrier de Madurai ». Son étiquette de guerrier lui est venue de son caractère courageux et combatif. Contrairement à *Maliémin*, *Maldévilin* est carnivore, c'est pourquoi l'offrande des animaux lui est dédiée, tandis qu'à ce moment précis de l'immolation, on prend soin de bander les yeux de *Maliémin* afin qu'elle ne soit, en aucune manière, mise en contact avec l'acte d'offrande animale.

Il peut paraître étonnant, de prime abord, de rencontrer au sein d'une même chapelle des dieux végétariens et carnivores. Mais comme mentionné auparavant, cet aspect est une des caractéristiques marquantes des traditions paysannes en Inde. Biarreau et Malamoud écrivaient à ce sujet :

Aux côtés d'un dieu végétarien, souffre près de lui, un ministre non végétarien (car dieux purs et impurs doivent cohabiter) ; un simple écran lui cachera alors le sacrifice animal offert à son ministre. (1976 : 140)

Le ministre dont parlent les auteurs du *Sacrifice dans l'Inde ancienne* est le *Madurai Viran*. Puis ils ajoutent :

Le *Viran* est manifestement le dieu propre à la caste (carnivore) on vient lui sacrifier des boucs, des coqs, lui offrir de l'alcool. De vilain démon, le *viran* est devenu dévot et gardien de la déesse. (op. cit. : 145)

À la Martinique comme en Inde, on le représente à cheval, armé d'un trident. Ici, il est le fidèle compagnon et le protecteur de *Maliémin*. Cet attribut, lui vient directement des qualités du *Viran* que je viens d'évoquer. On le considère aussi comme le plus puissant des dieux. C'est lui, par exemple, qui viendra posséder le

prêtre lors de la cérémonie et permettre à ce dernier d'exercer son pouvoir pour exorciser le mal, guérir les malades ou encore protéger les fidèles.

Il semble donc que, dans l'ensemble, les descendants des engagés aient su conserver l'essentiel des éléments reliés à la divinité dans son milieu d'origine. D'un autre côté, à l'instar de *Maliémin*, on note une réinterprétation sémantique, notamment en ce qui concerne sa place au sein du panthéon indo-martiniquais. Côtayant le monde chrétien, *Maldévilin*, de par sa représentation équestre et de par sa domination sur les autres dieux, est confondu avec l'archange St-Michel. En outre, son lien privilégié avec *Maliémin*, dont la réinterprétation en milieu antillais, rappelons-le, la rapproche de la Vierge Marie, fait de *Maldévilin* le pendant de Saint-Joseph, fidèle compagnon de Marie.

Relation Maliémin/Maldévilin

Dans l'ensemble du panthéon indo-martiniquais, *Maliémin* et *Maldévilin* forment un couple qui domine la totalité du déroulement cérémoniel (Desroches et Benoist 1982). Leurs qualités respectives les amènent à vivre un rapport privilégié que l'on pourrait qualifier à la fois d'opposition et de complémentarité. Cette relation particulière se concrétise, entre autres, par la présence des composantes végétarienne et carnivore associées à l'une ou l'autre des divinités. Reiniche (1979) fait aussi mention de cette complémentarité oppositionnelle dans son étude sur les cultes de villages en Inde du Sud. La relation privilégiée entre les deux divinités aurait donc été conservée en terre antillaise. L'analyse de la cérémonie, par le biais particulier de l'examen des battements de tambour, viendra préciser cette complémentarité.

Nagoulou Mila

Une des dernières étapes du rituel consiste à remercier les saints et les dieux qui étaient présents à la cérémonie. Ce remerciement est exprimé dans les invocations du prêtre. Parmi celles-ci, figure l'invocation au saint *Nagoulou Mila*. Il s'agit, en fait, d'un saint musulman originaire de la région de Nagore au sud de Karikal, où il est connu sous le nom de *Nagour Mira* (Farrugia 1975 : 66). Son

invocation est chantée le plus souvent à proximité de l'arbre sacré, le *vépélé*, au moment de l'élévation du drapeau indien. De couleur bleue, blanche et rouge, le drapeau est dessiné d'étoiles, d'un bateau et d'un croissant de lune ; il symbolise la traversée pénible des Indiens au siècle dernier. On raconte à ce sujet que les engagés, entassés dans la cale des navires les conduisant vers les Antilles françaises, ont invoqué ce saint musulman pour les protéger des tempêtes et des naufrages. À leur arrivée en terre antillaise, les engagés lui ont élevé un mât en reconnaissance de sa protection. L'invocation rappelle alors aux célébrants les conditions qu'ont connues leurs ancêtres au XIX, siècle.

D'autres noms sont invoqués lors de la cérémonie mais sur une base beaucoup moins constante que ceux que je viens de mentionner. Les enquêtes sur le terrain ont notamment révélé le recours à *Kaliai*, *Mariai* et *Kataravayen*. Mais on n'attribue à aucun d'eux un rôle spécifique.

Quant aux autres statuettes figurant aux côtés des divinités principales, les descendants des engagés semblent avoir oublié leur appellation originale. On les désigne tout simplement par l'attribut « petits acolytes ».

Dans le cas des trois divinités, *Maliémin*, *Maldévilin* et *Nagoulou Mila*, j'ai pu relever des invocations spécifiques et des battements de tambour cérémoniels qui leur sont destinés. Plus encore, on verra combien la musique et la structure cérémonielle sont interreliées, depuis le déroulement du rituel, à l'appel spécifique des divinités et à la philosophie indienne qui chapeaute l'ensemble. Plus qu'un simple accompagnement, la musique contribuera à l'efficacité même de l'acte cérémoniel.

Le Minindien

Statuette de ciment située à l'extérieur de la chapelle, face à la porte d'entrée, son nom vient fort probablement du tamoul *Minédi*, signifiant « qui est devant ». En Martinique, les Indiens l'appellent aussi le gardien de la chapelle, car son rôle principal consiste à empêcher les mauvais esprits de pénétrer à l'intérieur de celle-ci. Pour s'assurer de sa vigilance, on lui apporte aux moments des cérémonies, un soin particulier ; on l'entoure de fleurs, on l'arrose d'un liquide composé d'urine de mouton, de citron et de *mandja tani* (éléments purificateurs), on lui offre égale-

ment de la nourriture végétarienne déposée sur une feuille de bananier, et à l'étape du sacrifice animal, on déposera à ses pieds, la tête des animaux et une partie des pattes-avant des moutons sacrifiés.

Le culte du *Minindien* martiniquais provient du rituel civaïste consacré au *linga*. Le *linga* indien consiste en une pierre brute symbolisant le phallus de Civa ²⁴. Il fait l'objet d'un rituel particulier au cours duquel on l'entoure de fleurs de toutes sortes et on lui fait des ablutions. En Inde, ce rituel se veut un hommage à la vie, à la fertilité. Biardeau et Malamoud font remonter l'origine de cette pratique au 3^e millénaire avant J.C., donc à une époque pré-aryenne (1976 : 100).

Ainsi, malgré le syncrétisme apparent du rituel tamoul martiniquais avec la religion catholique, il semble, rappelle Farrugia, que :

le temps n'a usé que l'inessentiel... permettant même, en quelque sorte, d'épurer la signification profonde du culte. (1975 : 145-150).

Les significations fondamentales dont fait état l'auteur sont le culte de la virilité, de la fécondité, de la vie. Mais comment concilier d'une part un syncrétisme, apparent avec la religion catholique religion dominante dans l'île, et une épuration des significations profondes qui semblent caractériser le rituel à la Martinique ? À cet égard, Farrugia (1975) voit dans les fondements mêmes des coutumes hindoues, les raisons qui ont pu inciter les Indiens à modifier leur attitude en terre antillaise, voire, à maquiller leurs croyances sous forme de symboles moins explicites. Car un culte à la fécondité où à la virilité ne pouvait cohabiter avec les principes de la religion catholique. Ainsi, dans leur désir de poursuivre leur culte à caractère phallique, précise-t-il, les engagés indiens ont dû habiller leur rituel d'une pléniade de symboles. Le *linga* devient le gardien de la chapelle, celui qui empêche les mauvais esprits de pénétrer dans la demeure des divinités ; *Maliémin* et *Maldévilin* sont identifiés au couple Marie et Joseph ; le trident phallique de Shiva servira à trancher la tête des animaux sacrifiés ; enfin l'auteur voit dans l'érection du mât, l'appropriation magique collective de la virilité et s'appuie à cette fin sur le mythe fondamental de *Maldévilin*.

²⁴ Biardeau et Malamoud (1976) rapportent à ce sujet un mythe du Matsyapurana III, 32-34) selon lequel Brahma et Vishnu essayaient désespérément d'atteindre le sommet du *linga* de Civa (op. cit. : 101).

Le vieux roi de Bénarès est impuissant, écrit-il. Il faut qu'il conduise sa femme au mâât pour qu'elle soit fécondée. Et pour ce faire, elle doit monter sur l'aiguille du mâât. (Farrugia, 1975 : 151)

Le mâât sacré que l'on érige à la fin de la cérémonie et que l'on met en relation avec la traversée pénible des premiers engagés à la fin du siècle dernier, pourrait être également appréhendé comme un symbole de la virilité. Ce mâât se retrouve à proximité de toutes les chapelles martiniquaises que nous avons visitées. Le rituel tamoul célèbre ici la virilité, la sexualité, la fécondité, trois éléments rattachés à un tronc commun, celui de la vie et de la survie de la communauté.

Éléments matériels des cérémonies rituelles

NOURRITURE DES DIVINITÉS

La tenue d'une cérémonie requiert un minimum d'éléments matériels dont la majorité concerne les offrandes de nourriture pour les divinités. Leur rôle est fondamental car sans la nourriture, les divinités ne pourraient descendre sur terre pour participer à la célébration communautaire. L'ensemble des offrandes peut être divisé en deux grandes catégories : les éléments végétariens et les éléments carnivores.

Les offrandes végétariennes se composent de fruits frais (bananes, citron vert (lime), de noix de coco sèches, de riz au lait, de pain et de plats préparés pendant le service rituel et de « marinades ». Deux types de « marinades » sont offertes aux divinités, soit les marinades salées et les marinades sucrées. Les marinades salées comprennent le *vardé*, le *kandji*. Le *vardé* est préparé avec de la crème de riz, de la farine, du sel, de l'ail, des bananes, un léger morceau de *mandja tani* (racine comestible) et des pois verts écrasés. Une fois ces ingrédients bien mélangés, on les fait frire par petites quantités dans un poêlon contenant une huile chaude. Le *kandji* correspond au riz au lait (riz, sel, morceaux de cocos secs, oignons) ; il est servi dans des demi-cocos au moment de la cérémonie. Le *pania-*

ran, marinade sucrée, est composé des mêmes ingrédients que le *vardé*, à l'exception du sel et de l'ail qui sont remplacés par du sucre.

La majorité des offrandes végétariennes est préparée aux abords de la chapelle, le plus souvent, à proximité de l'endroit réservé à la cuisson du riz au lait (cf. le schéma illustrant l'aire sacrée, figure 3). Les ingrédients requis pour la préparation des « marinades » sont généralement déposés sur une feuille de bananier taillée, ou encore, dans les contenants apprêtés à cette fin.

Les offrandes carnivores consistent en sacrifice d'animaux, en l'occurrence, des moutons et des coqs. Trois bêtes (ou un chiffre impair supérieur) sont généralement sacrifiées. Avant l'immolation, elles sont d'abord encensées. En plus de jouer un rôle purificateur, on dit que cette pratique vise à tranquilliser les animaux. Ensuite on verse au-dessus de leur tête une partie du liquide purificateur composé d'urine de mouton et de morceaux de citron vert (lime).

C'est le sacrificateur qui met à mort les bêtes consacrées. Pour ce faire, il aura recours à un sabre (coutelas) fraîchement aiguisé dont la lame a été préalablement purifiée avec du camphre, des cendres et un bout de citron vert planté à sa fine pointe.

La majeure partie de cette viande sacrificielle sera consommée par les sacrifiants et la foule invitée, à l'exception de certaines sections de l'animal qui seront réservées exclusivement aux divinités présentes. Ces parties sacrées concernent la tête des animaux sacrifiés et pour ce qui est des moutons, un morceau de chair prélevé à même une de leurs cuisses et la section inférieure d'une patte avant, viennent s'ajouter à l'offrande divine. De l'alcool (rhum et vin sucré), des boissons gazeuses et des cigarettes complètent généralement la série d'offrandes offertes aux divinités.

Cette distinction observée entre les deux types d'offrandes (végétarienne et carnivore) est fondamentale car elle structure l'ensemble du rituel cérémoniel.

Les éléments purificateurs

Tout objet relié aux offrandes ou au sacrifice doit être purifié à l'aide d'éléments que l'on dit purificateurs. Parmi ceux-ci, citons l'encens, le camphre, la

bouse de vache, le citron vert (lime), l'urine de mouton et le *mandja* (racine locale comestible). L'aspect pureté ou propreté revêt un caractère fondamental tout au long du rituel depuis les préparatifs jusqu'aux agapes. C'est pourquoi, toutes les personnes ayant un rôle actif au sein du rituel doivent porter des vêtements neufs, de préférence de couleur blanche, en signe de pureté et de respect pour les divinités. Le respect de ces règles est, dit-on, un des gages de réussite de la cérémonie.

Le feu

Le feu, par le dieu Agni, occupait au sein des rituels des castres inférieures un rôle important. Weiler (1958) souligne à ce sujet qu'en Inde, le feu est considéré comme l'élément médiateur entre le monde des dieux et celui des hommes. À la Martinique, il exerce encore, bien que dans une moindre mesure, ce rôle médiateur. C'est, par exemple, au-dessus d'un feu alimenté de feuilles séchées de bananier que les tambourineurs viendront occasionnellement suspendre leur tambour : cette technique vise à tendre la peau de l'instrument afin d'obtenir la hauteur et la sonorité désirées. Sans cette étape, la peau du tambour aurait une sonorité dont la fréquence serait trop basse, ce qui déplairait, selon les répondants, « aux oreilles des divinités ». Le feu permet donc d'obtenir cette sonorité optimale appréciée des divinités, qui, en reconnaissance, descendront sur terre lors de la cérémonie.

C'est également au-dessus d'un feu que l'on fera cuire les aliments pour l'agape, ainsi que le riz au lait, dont une partie de la cuisson est destinée, rappelons-le, au panthéon indien.

Toutes ces étapes reliées à la cuisson de même qu'à l'accordage des tambours se déroulent en des endroits précis situés à l'intérieur de l'aire sacrée.

Les honoraires

Tout comme en Inde, les honoraires constituent à la Martinique une partie importante des composantes cérémonielles. Au moment de nos enquêtes il en coûtait près de 5 000 francs (environ \$1 000) ²⁵ par famille pour offrir une cérémonie. Ce montant versé sert à défrayer les coûts professionnels demandés par le prêtre, l'interprète, le chef des tambourineurs, et ces derniers. Il comprend aussi l'achat des animaux sacrifiés, la nourriture pour les divinités, la nourriture et la boisson pour les invités, et l'acquisition de vêtements cérémoniels blancs.

Le tambour

Le tambour utilisé par les descendants des Tamouls lors des cérémonies est spécifique aux cérémonies religieuses, c'est-à-dire qu'on n'y a recours que lors de ces services rituels. Il revêt un caractère sacré. Il s'agit d'un tambour à une membrane sur cadre circulaire. On le nomme *tapou*. Cette appellation vient du sud de l'Inde où un instrument analogue, encore en usage, notamment dans les milieux ruraux, est connu sous le nom de *dappu* (cf. les écrits de Day (1977), Deva (1974, 1977) et Krishnaswami (1976 »).

L'illustration qui suit vise à montrer la parenté existant entre les deux types de tambours et les modalités d'exécution. Selon les musicologues précités, ce type de tambour est généralement intégré, en Inde, à des contextes sacrés, bien qu'il soit parfois associé à des événements de nature profane, telles des danses. Dans ces occasions, il semble que le tambour assure des fonctions différentes de celles observées dans le contexte sacré. En Inde, il est réservé aux intouchables et aux gens appartenant aux basses castes. Les procédés de fabrication, de même que les techniques d'exécution, se sont transmises oralement en terre antillaise.

²⁵ Ces chiffres sont ceux du début des années 80.

Figure 4 (a).

Dappu (Inde) ou Tappu (Inde). Source : Deva 1974 : 106

[Retour à la table des matières](#)

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Figure 4 (b).

Ouverture pour laisser passer la courroie Tambour *tapou* (Martinique).

Source : Desroches 1984 : 39

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

À la Martinique, le *tapou* est fabriqué à partir d'un cerceau de fer (généralement une vieille roue) sur lequel on a tendu une peau de chèvre. La peau adhère au cadre circulaire à l'aide d'une colle forte fabriquée à partir de graines de tamarin écrasées, mélangées avec un peu d'eau. Cette pâte est appliquée sur les rebords extérieurs du cadre circulaire sur lequel on dépose et tend la peau de chèvre. Les dimensions du tambour varient en fonction du cadre circulaire disponible. Les mesures moyennes correspondent à : 43 cm de diamètre, par 4 cm de largeur (bordure du cadre), par 4 mm d'épaisseur.

Sur le cadre, bien centrées par rapport à la largeur du cadre et distanciées d'environ 35 cm, on distingue deux ouvertures. Elles servent à enfiler la corde qui tiendra lieu de suspension en position de jeu.

Figure 5. Position de jeu du tambour *tapou*.

[Retour à la table des matières](#)

Figure 5.
Position de jeu du tambour *tapou*.

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Pour jouer, les tambourineurs passent la corde à l'épaule et frappent sur la peau du tambour à l'aide de deux baguettes de facture différente. L'une, en bois rigide, est longue d'une trentaine de centimètres ; les musiciens l'appellent *koutchi*. L'autre s'apparente à un petit balai ; il est fait de nervures centrales de feuilles de cocotier séchées, attachées par le haut avec une mince ficelle. Ce balai est désigné *nèl koutchi* (cf. illustration précédente).

Le profil organologique du *tapou* lui confère un caractère « unique » dans l'instrumentarium martiniquais, ainsi que tente de l'illustrer le tableau suivant. Le tableau 2 vise à mettre en évidence les distinctions du point de vue de la structure, de la fixation de la peau, de la modalité de frappe, et de la position de jeu.

Ainsi que le montre le tableau précédent, le tambour *tapou* se distingue nettement des autres tambours martiniquais ²⁶ tant par ses caractéristiques de facture que par sa technique de jeu. En effet, à l'exception du cadre circulaire qu'il partage avec le tambour *dibas*, le *tapou* est le seul tambour de la famille des membranophones à être joué à la Martinique avec des baguettes. De même se distingue-t-il des autres tambours par sa position de jeu. La façon particulière de tendre la peau, c'est-à-dire, collée sur le cadre métallique lui confère une autre spécificité. Enfin, même s'il n'apparaît pas au tableau 2, un autre élément le particularise davantage : le caractère sacré attribué à l'instrument, qualité qui limite le recours au tambour à des contextes spécifiques reliés au rituel religieux tamoul et qui exige le respect de certaines règles lors de l'apprentissage.

Le tambour *tapou* participe ainsi, à sa manière, au processus d'identité culturelle tamoule dans l'ensemble social martiniquais.

²⁶ On trouvera les détails organologiques concernant les tambours martiniquais dans une publication éditée par le Conseil régional de la Martinique, Bureau du Patrimoine (Desroches 1989).

TABLEAU 2.**TPOLOGIE DES TAMBOURS MARTINICAIS**[Retour à la table des matières](#)

Critères de typologie retenus		Type de tambour			
		<i>BÉLÈ</i>	<i>DIBAS</i>	<i>GRO-KA</i>	<i>TAPOU</i>
Caractéristiques physiques	FORME EXTÉRIEURE DU TAMBOUR				
	* Tonneau (lattes de bois) Conique allongés à une membrane	X	—	X	—
	* Circulaire (tambourin) à une membrane	—	X	—	X
	MÉTHODES DE FIXATION DE LA PEAU				
	* Laçage	X	X	—	—
	* Chevilles	—	—	X	—
	* Collage	—	—	—	X
Modalité d'exécution	MODALITÉS DE FRAPPE SUR LA PEAU DU TAMBOUR				
	* Baguettes	—	—	—	X
	* Mains	X	X	X	—
	POSITION DE JEU				
	* Couché sur le sol	X	—	X	—
	* Suspendu à l'épaule	—	—	—	X
	* Tenu verticalement sur avant-jambe	—	X	—	—
Légende :		Le « X » est employé pour désigner la caractéristique propre à chacun des tambours.			
		Le « — » signifie que le tambour n'a pas la caractéristique observée.			

Planches couleurs hors-texte

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Planche 1.	Quelques ingrédients pour la préparation des marinades.
Planche 2.	Purification des animaux avant le sacrifice.
Planche 3.	Les soins apportés au Minindien (liquide purificateur).
Planche 4.	Offrandes végétariennes et carnivores au pied du Minindien.
Planche 5.	Un assistant attend la sortie du prêtre.
Planche 6.	Offrandes du prêtre au Minindien.
Planche 7.	Tambourineurs accompagnant la cérémonie.
Planche 8.	Le prêtre en transe s'apprête à monter sur le coutelas.
Planche 9.	La montée sur le coutelas.
Planche 10.	Interventions curatives du prêtre auprès des sacrifiants.
Planche 11.	Interventions curatives du prêtre auprès des sacrifiants.
Planche 12.	La distribution des aliments végétariens à l'assistance.
Planche 13.	Encensement des animaux avant le sacrifice.
Planche 14.	Latitude relative laissée au mouton avant le sacrifice.
Planche 15.	Le sacrifice animal.
Planche 16.	Prélèvement des morceaux de chair des animaux sacrifiés.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre V

La cérémonie : ses moments, sa musique et son déroulement

Description de la cérémonie

[Retour à la table des matières](#)

La première description d'un rituel tamoul à la Martinique remonte à 1855. Elle provient d'un planteur du « François » (sud est de l'île), description que reprenait Singaravelou (1975a) dans son étude sur les *Indiens de la Guadeloupe* et que rapportait un peu plus tard Chauleau (1979) dans son livre sur *Les Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher*. Cet observateur de l'époque raconte que les contrats d'engagement stipulaient un arrêt de travail de quatre jours au début de chaque année, afin de permettre aux engagés de célébrer leur fête du Pongal, c'est-à-dire la fête du riz, festivité agraire donnée en l'honneur de la terre, du soleil et du bœuf (Singaravelou 1975a : 167). Sa description est intéressante car elle permet de mettre en relation certains éléments de ce rituel, avec ceux observés dans les cérémonies *sèvis zendyên*, dernier bastion de la tradition religieuse hindoue dans l'île. Les moments culminants de la fête du Pongal correspondent en tous points aux moments cruciaux des cérémonies auxquelles j'ai assisté. Je pense notamment à l'étape de la cuisson du riz au lait, à la transe du prêtre avec les montées successives sur le coutelas et enfin, aux sacrifices d'animaux.

On peut aussi retrouver d'autres traits cérémoniels tels la décoration de la demeure des divinités, le recours à des éléments purificateurs lors du rituel (bouse de vache, citron vert, etc.), la coupe bipartite des noix de coco, l'encens et les vêtements du prêtre aux coloris variés. Certains gestes semblent, par contre, avoir disparu du rituel contemporain. Ainsi, le rasage de la tête des célébrants, la prosternation de la foule et les étapes au bord de mer ne font plus partie intégrante du rituel. À cet égard, il est permis de se demander si les cérémonies actuelles ne seraient pas un rituel résiduel de cette fête du riz, aliment auquel les descendants tamouls attribuent encore de nos jours un caractère sacré. Car, aujourd'hui, l'essentiel du rituel se déroule aux abords de la chapelle, au sein de l'aire sacrée. Il est maintenant rare de voir, ainsi qu'on avait coutume de le faire au siècle dernier, une série de rituels relatifs à la construction de la pagode, à la décoration des grottes ou au bain purificateur au bord de la mer. À une seule occasion, j'ai assisté à une cérémonie similaire, avec bains rituels des célébrants et transport d'un pot de fleurs que portait sur sa tête le prêtre qui officiait. Il s'agit de la cérémonie du Gailion enregistrée le 24 juin 1979. Cependant, lors de l'enquête auprès des différents acteurs cérémoniels concernant ces étapes non habituelles conduites à l'extérieur de l'aire sacrée, nul ne l'a associé à la *Fête du riz ou Fête du Pongal*. Le *vatialou* qui officiait ce jour-là a, par ailleurs, expliqué que les gestes du prêtre lui avaient été dictés lors d'un songe au cours duquel les dieux lui avaient signifié les actions rituelles précises qui renvoyaient à la nature spécifique de la démarche du célébrant.

Mis à part cette cérémonie, l'essentiel des étapes cérémonielles se déroule généralement au sein de l'aire sacrée, accompagné de battements de tambour. La durée moyenne d'une cérémonie est de trois heures mais, d'une cérémonie à l'autre, le déroulement rituel peut connaître de légères modifications. Ces variations peuvent être dues au style personnel du prêtre qui officie, ou encore, à la nature et au nombre de demandes adressées aux divinités. Néanmoins, un élément reste constant pendant toute la durée du rituel : les battements de tambour qui constituent en quelque sorte la charpente de l'ensemble cérémoniel.

À la différence des descriptions cérémonielles relevées dans la littérature (Horowitz 1961 ; Farrugia 1975, Singaravelou 1975b), je vais présenter ici les phases successives d'une cérémonie en mettant en évidence cette musique à tambour qui accompagne l'ensemble cérémoniel. Car, outre la montée sur le coutelas, les seuls

moments de silence ne surviennent que lorsque les tambourineurs éprouvent le besoin d'accorder leurs instruments ; ils tendent alors leurs tambours au-dessus d'un feu de feuilles séchées de bananier. Mis à part ces moments, la rythmie des tambours accompagne la totalité de la trame du culte. Le tableau 3 livré à la page 88 met en évidence l'aspect cyclique des patrons rythmiques. En effet, seulement *sept* patrons distincts seront exécutés pendant la totalité du rituel. C'est dire ici toute l'importance de la répétition au sein de la cérémonie.

Ce tableau synthétise les faits musicaux relevés et les met en parallèle avec les différentes étapes cérémonielles qu'ils accompagnent.

Je détaillerai maintenant phase par phase le déroulement du culte en rattachant à chacune d'elles, le battement de tambour qui lui est propre. Cette description prend appui sur une cérémonie enregistrée à la chapelle du Galion, le 10 juin 1979. Tant dans le déroulement des phases que dans le profil des patrons rythmiques, cette cérémonie est représentative des autres cérémonies qu'il m'a été donné de voir.

Préparation des offrandes et purification des lieux

Peu de temps après l'aube et durant Plus de deux heures, les sacrifiants, le prêtre et quelques assistants s'affairent aux préparatifs nécessaires à la tenue de la cérémonie. On décore la chapelle avec des fleurs (lilas, arums, feuilles de *vépélé*) qu'on dépose aux pieds des statuettes à l'intérieur de la chapelle et à l'extérieur du bâtiment, tout autour du cadre de la porte. On étale aussi sur le sol de l'aire sacrée le liquide purificateur (*mandjatani*) qui, rappelons-le, est fait de poudre de turmeric, de jus de citron vert, d'huile et d'urine de vache ou de mouton dilués dans de l'eau de mer. Puis le prêtre lance en direction des quatre points cardinaux des morceaux de citron vert en vue de chasser les mauvais esprits.

D'autres personnes s'affairent pendant ce temps à l'intérieur de la chapelle : elles recouvrent les statuettes de vêtements de circonstance, généralement un tissu de toile de couleurs jaunes, blanches, bleues ou rouges. Les informateurs se réfèrent à cette étape en disant qu'il faut « habiller les saints » en l'honneur de la cérémonie qui leur est adressée. Il faut aussi se rappeler que les déesses végétarien-

nes ne doivent pas entrer en interaction avec les éléments impurs du rituel, à savoir le sang et le sacrifice des animaux.

Aux abords de la chapelle, un petit groupe prépare les ingrédients qui seront cuits pendant la cérémonie. On se préoccupe notamment de la qualité et de la quantité de ceux requis pour l'étape de la cuisson du riz au lait et des « marinades » salées et sucrées.

Enfin, on apporte un soin particulier au *Minindien* : on l'enduit d'un liquide purificateur, on l'entoure de fleurs et de feuilles de lilas et on plante une tige verticale à l'arrière du bloc de ciment sur lequel repose la statuette. Au bout de cette tige sont érigées trois branches métalliques sur la pointe desquelles est fixé un morceau de citron vert. La présence de ce dernier, en purifiant l'espace sacré, vient rappeler au *Minindien* la vigilance qu'il doit assurer envers la demeure des dieux.

Pendant tous ces préparatifs, les tambourineurs exécutent deux battements distincts identifiés par B-1 et B-l' au tableau 3.

TABLEAU 3.

Présentation des battements de tambour
et des différentes phases cérémonielles

[Retour à la table des matières](#)

TABLEAU 3
Présentation des battements de tambour
et des différentes phases cérémonielles

BATTEMENTS DE TAMBOUR/3 ENTENDUS	N°s. typ.	PHASES DE LA CÉRÉMONIE
<p>Temps rapide</p> <p>1^{er} air</p> <p>2nd air</p>	<p>B-0</p> <p>B-1</p>	<p>Préparation : purification et offrande des aliments aux divinités.</p>
<p>Temps rapide</p> <p>1^{er} air</p>	B-2	<p>Offrande des aliments.</p> <p>On dispose le "sac" par terre à l'intérieur de la chapelle.</p> <p>Pour se débarrasser des aliments, utilisation du couteau.</p>
<p>1^{er} air</p> <p>2nd air</p>	<p>B-3</p> <p>B-4</p>	<p>Chant d'invocation à Mahébourg.</p> <p>Chant de sa sa sa.</p> <p>Purification avec le "sac" (sac).</p>
<p>1^{er} air</p> <p>2nd air</p> <p>3rd air</p> <p>Finale</p>	B-5	<p>Appartenance à différents moments de la cérémonie.</p>
<p>1^{er} air</p> <p>2nd air</p>	B-6	<p>Traiser du pain : le tambour joue chaque seconde sur le couteau.</p>
<p>1^{er} air</p>	B-7	<p>Commencer les offrandes commencent les offrandes végétales.</p>
<p>1^{er} air</p>	B-8	<p>Tout (sac) après le sacrifice des aliments, quand on dispose les aliments sur le sac du tambour.</p>

LEGÈRE

d = coup-tappe avec bâton
 l = coup-tappe avec languette
 f = coup-tappe avec bâton
 F = coup-tappe avec languette

} Vers le centre du tambour
 } Hors du cadre du tambour

Transcription : M. Desroches

Transcription *Midi* : M. Essegulian

Transcription : M. Desroches. Transcription *Midi* : M. Essegulian

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Offrande des aliments aux divinités

Puis, vient le moment des offrandes végétariennes, nourriture divine, destinée en tout premier lieu à *Maliémin*. Un ensemble des aliments est contenu dans un plateau appelé, *tray*. La quantité de nourriture peut varier suivant la nature des demandes de sacrifiants. Les plateaux sont d'abord déposés par terre puis leur contenu, réparti minutieusement aux pieds des divinités, y compris le *Minindien* à l'extérieur de la chapelle. (Une partie du contenu de ces plateaux aura également servi à la préparation des marinades). Pendant ce temps, le prêtre, avec adresse et précision, coupe en deux sections des noix de coco sèches. Il trempe alors l'une des sections dans le bassin contenant le liquide purificateur, puis il la dépose minutieusement sur la feuille de bananier étendue au pied du *Minindien*.

Les offrandes déposées comprennent une variété de fruits locaux (bananes, demi-noix de coco sèches), du riz, des « marinades » salées fraîchement préparées, ainsi que des beignets sucrés appelés *paniaran*. À cette nourriture se joignent du rhum, des boissons gazeuses et des cigarettes. Ces offrandes sont déposées sur une feuille de bananier bien étalée aux pieds des divinités, et surtout, du *Minindien*. À ces offrandes végétariennes, viennent s'ajouter au terme de la cérémonie, plus précisément à l'étape de l'immolation animale, les têtes des bêtes, ainsi qu'une section d'une patte antérieure de chacun des moutons. Ces offrandes carnivores ne sont déposées qu'aux pieds du *Minindien*, les divinités végétariennes qui reposent à l'intérieur de la chapelle devant être préservées de toute souillure liée au sacrifice animal. Le prêtre est aidé dans cette tâche par les sacrifiants, l'interprète et les assistants du prêtre. À périodes régulières, il entre à l'intérieur de la chapelle, accompagné de ses assistants. De l'extérieur, il est parfois possible d'entendre le bruit de petites clochettes provenant de la chapelle.

Puis, la porte s'ouvre ; le prêtre tient au bout de ses bras, deux poêlons d'où s'échappe une fumée blanche à l'odeur de camphre et d'encens. Il élève les deux poêlons en direction des quatre points cardinaux, en récitant une prière en langue tamoule.

Il retourne à l'intérieur de la chapelle puis il en ressort pour venir boire, au pied du *Minindien*, de l'eau de coco à même la coque.

Le temps requis pour ces offrandes de nourriture est accompagné de B-2, battement que l'on retrouvera ultérieurement, peu avant le sacrifice des animaux, puis de nouveau lors de l'élévation du drapeau à *Nagoulou Mila*. Ce drapeau, où sont réunies une main, une étoile et la lune, émane d'une vieille tradition musulmane que l'on a intégrée aux cultes en Inde.

La cuisson du riz au lait

Après le dépôt de ces offrandes, le prêtre entonne, à l'intérieur de la chapelle, un chant à *Maliémin* ; les tambours alors se taisent. À la fin de l'invocation, il s'écrie, en créole : « E baté tanbou ! » (Et battez tambours 1) C'est le moment de la cuisson du riz au lait que des assistants préparent sur un feu de bois, à proximité de la chapelle (cf. le schéma des lieux, figure 3).

On aura apporté un soin minutieux à cette étape de cuisson et certaines manipulations auront dû être respectées. Les informateurs ont insisté sur certains points de la préparation de ce plat sacré ; il importe par exemple, d'ajouter d'un seul trait le sel dans la marmite et sans y goûter, car, disent-ils, « ce sont les dieux qui doivent manger les premiers ». Puis on précise que, « lorsque le riz a monté trois fois », les tambourineurs doivent frapper un battement précis, identifié au tableau 3 par la formule B-3. Certains informateurs ont indiqué que ce battement s'intitulait : *pungy*²⁷. La croyance veut que les battements de tambour empêchent ici le lait de déborder de la marmite, ce qui serait un très mauvais présage pour les participants.

L'étape de cuisson terminée, des assistants transportent le riz à l'intérieur de la chapelle. Le battement de tambour qui accompagne ce court interlude correspond à B-2. Vient alors une phase de transition, marquée par un nouveau battement de tambour (B-4). Ce dernier ne semble pas être associé à une phase particulière du rituel. Les informateurs ont précisé qu'il s'agissait d'une forme de divertissement, d'intermède, qui visait principalement à accorder et à rendre harmonieux l'ensem-

²⁷ Selon un informateur tamoul contacté à Londres parle linguiste Baker, ce mot signifierait un juron très offensif. D'après Baker, le terme tamoul qui pourrait référer à cette étape cérémonielle serait *kangy*, signifiant une variété de hors-d'œuvre salé.

ble des tambours. Car, il faut se rappeler que c'est par le son que l'on attirera les dieux sur terre. Il est donc primordial de se doter du « bon son », ainsi que le qualifient les tambourineurs. Il est à noter également que ce battement, bien que pouvant être exécuté à n'importe quel moment du rituel, doit être demandé par le chef-tambourineur et suit généralement une période d'arrêt durant laquelle les tambourineurs font chauffer les peaux des tambours au-dessus du feu. J'ai également remarqué que ce battement précédait souvent une phase marquante de la cérémonie, telle la possession du prêtre. Sans doute faut-il alors s'assurer de la qualité sonore pour ces moments cruciaux de la cérémonie. Cette technique vient, à mon avis, confirmer le rôle médiateur des musiciens dans l'appel des divinités.

La transe du prêtre

Puis, le prêtre retourne à l'intérieur de la chapelle. Les informateurs ont expliqué qu'il doit, à ce moment, invoquer les « saints » et tout particulièrement le plus puissant d'entre eux, *Maldévilin*. La porte de la chapelle s'ouvre. Le prêtre en sort en sautant d'un pied sur l'autre. La pulsation est ressentie d'autant plus fortement qu'il porte à ses chevilles des clochettes qui scandent sa « danse ». Puis, il se saisit du coutelas que lui tend un assistant, une main à la garde, l'autre à la pointe. Dirigeant le tranchant vers lui, il se frappe à plusieurs reprises à la hauteur de la ceinture, tout en continuant à sauter. Il crie, puis il vacille. Il est possédé par *Maldévilin*.

Les tambourineurs attaquent immédiatement le battement B-5. Le rôle fondamental de cette pulsation, ont précisé les tambourineurs, est de faciliter la « danse du prêtre » et de « conserver l'esprit sur lui ». La pulsation rythmique accompagne donc de façon harmonieuse les mouvements cadencés du prêtre en transe. Au moindre signe de fatigue, les battements deviennent plus lents, le tempo étant intimement lié à la condition physique du prêtre possédé. En fait, tout se passe comme si la pulsation des tambours contrôlait davantage la transe qu'elle ne la déclenchait.

À un certain moment pendant la « danse », le prêtre redonne le cimenterre à deux assistants. Ceux-ci le tiennent solidement par ses deux extrémités. Ils se baissent près du sol, en tenant le côté tranchant de la lame vers le haut.

Soudainement, le prêtre s'élance et monte, pieds nus, sur le tranchant de la lame. Pour rester en équilibre, il s'appuie d'une main sur la tête d'un assistant. Ici, la croyance populaire veut que si l'état de pureté habite alors le prêtre, il ne subira aucune blessure. Les tambours se taisent.

L'interprète s'approche maintenant du prêtre : ils conversent ensemble en tamoul car une des manifestations concrètes de la présence de *Maldévilin* provient du fait que le prêtre, une fois possédé, parle en tamoul. On dit qu'il parle « langage ». L'interprète joue ici un rôle capital, car l'ensemble de la population de descendance indienne vivant à la Martinique ne connaît plus sa langue d'origine. L'interprète se tourne parfois vers les sacrifiants pour leur transmettre les propos du prêtre possédé ; il lui adresse ensuite les questions qu'on le charge de poser.

La nature des échanges concerne le plus souvent les causes du problème vécu par le sacrifiant, et les conseils prodigués par le dieu qui habite alors le prêtre.

Il arrive fréquemment qu'au moment de la transe, le prêtre intervienne directement auprès des sacrifiants. Il procède alors à une cure spécifique, se transformant ainsi en une sorte de sorcier guérisseur. L'intervention du prêtre vise à soulager le sacrifiant des problèmes qui l'assaillent.

La montée sur le coutelas est, comme le veut la croyance, la preuve tangible de la présence divine. Il peut y en avoir plusieurs au sein d'une même cérémonie. Au cours de la cérémonie du Galion de février 79, par exemple, il y en a eu onze !

Alors que les tambours sont muets aux instants mêmes de la présence du prêtre sur le coutelas, dès que ce dernier touche le sol, ou si l'on veut, entre chaque montée sur le sabre, les tambours scandent la transe par le battement B-5. Ainsi que je le signalais un peu plus haut, cette pratique vient renforcer la conception indienne du rythme comme médiation entre le monde des hommes et celui des dieux. En effet, les seuls moments où les battements de tambour ne sont pas entendus dans la cérémonie se résument aux montées sur le coutelas, moments précis où le prêtre n'est plus en fait un être humain, mais l'incarnation même de *Maldévilin*. C'est le dieu qui parle par lui.

La possession se termine de manière peu spectaculaire : le prêtre descend du coutelas et se prosterne. Son état redevient presque soudainement normal. Les prêtres interviewés à ce sujet ont affirmé qu'au sortir de la transe, ils n'arrivent pas à se souvenir des événements qui se sont déroulés pendant leur état de transe. La

mémoire de ces moments cérémoniels, ajoute un des prêtres, est assurée par l'interprète, et ce dernier pourra, au besoin, intervenir auprès du prêtre et des sacrifiants.

La consommation collective des offrandes végétariennes

Après ces instants émouvants, des personnes reliées à la famille des sacrifiants distribuent à l'assistance les aliments végétariens que l'on a préparé pendant la cérémonie. Pendant ce partage, que plusieurs appellent *communion*, les tambours frappent le battement B-6 illustré au tableau 3. Il est à noter qu'il arrive parfois que ce

battement précède ou suive directement cette phase cérémonielle. Dans ces cas, il n'est pas joué pendant la distribution d'aliments végétariens, phase qu'on appelle la communion.

Il peut arriver parfois que l'on profite de ce court échange avec la foule pour faire une quête monétaire, chacun est alors invité à

donner une somme d'argent sur une base strictement volontaire. L'argent recueilli servira à défrayer entre autres, une partie des coûts encourus pour la tenue du sacrifice rituel.

L'immolation

Vient alors le moment le plus attendu, le sacrifice animal. Les moutons (ou cabris) sont sacrifiés les premiers. Un assistant les tient par un licou et conduit une première bête au milieu de l'aire sacrée, à proximité du *Minindien*.

Le prêtre passe autour du corps de chacune des bêtes, un poêlon d'où s'élève une fumée à forte odeur de camphre.

Comme mentionné précédemment, il s'agit là d'une technique qui vise à purifier les victimes ; elle sert également à calmer l'animal avant le sacrifice. Car nul, dit-on, ne peut forcer l'animal à se placer là où l'immolation doit se dérouler. L'animal doit venir se placer de lui-même, sous la lame du coutelas.

Pendant toute cette attente, les tambours jouent B-2 ; mais le moment même de l'immolation est silencieux. La tête doit être alors tranchée d'un seul coup. Si la tête ne tombe pas de façon radicale, ce sera, encore là, le signe d'un mauvais présage. Ce moment est donc empreint d'une certaine tension et la foule, silencieuse, attend impatiemment l'instant spectaculaire de la mise à mort.

Les corps des bêtes sacrifiées sont ensuite déposés dans la benne d'une camionnette. Les cadavres sont emportés après qu'on ait déposé la tête des animaux sacrifiés devant le *Minindien*, en prenant soin de placer la patte-avant gauche dans la gueule du mouton. Il est à noter que ces offrandes laissées aux abords de la chapelle sont déposées directement sur le sol, et non sur la feuille de bananier, espace réservé aux offrandes de nature végétarienne.

Un fragment de la cuisse de chacun des moutons est découpé puis brûlé derrière la chapelle. Il est destiné aux dieux carnivores. Le reste des carcasses est conduit à la maison des sacrifiants. Cette viande sera à la base du repas où seront conviés les participants et les invités qui auront assisté à la cérémonie.

Fin de la cérémonie

Les sacrifiants s'affairent à rassembler les éléments matériels nécessaires à la préparation du repas collectif Puis les acteurs cérémoniels sortent de l'aire sacrée et se dirigent alors vers la maison des sacrifiants. Ils sont accompagnés dans leur déplacement par les tambours qui jouent alors le battement B-7 (cf. tableau 3). Auparavant, le prêtre aura pris soin de remercier les dieux de leur présence au service rituel par une incantation (généralement à *Maliémin*).

La cérémonie se termine généralement près de l'arbre sacré (le *vépélé*) d'où on élève le drapeau indien, symbole du courage et de la ténacité des premiers engagés arrivés à la Martinique. Cette élévation du drapeau est accompagnée du battement B-2.

La mise en correspondance de la musique avec les phases de la cérémonie conduit à se poser bien des questions. Pourquoi, par exemple, associe-t-on un battement spécifique soit à une, soit à plusieurs phases de la cérémonie ? Que signifient ces battements pour les célébrants ? Cette musique tambourinée a-t-elle une

signification propre, au-delà du simple fait d'accompagner le rituel ? En d'autres termes, pourquoi un battement de tambour spécifique est-il joué à un moment cérémoniel ? C'est à ces questions que le chapitre suivant tentera maintenant de répondre.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre VI

LA COMPOSANTE MUSICALE DE LA CÉRÉMONIE

La signification des battements de tambour

[Retour à la table des matières](#)

Un système symbolique complexe ne signifie pas pour autant qu'il est ambigu. Ainsi que le souligne Meyer, « un même son peut avoir des sens et des significations différentes sans pour autant induire une ambiguïté dans la chaîne de communication » (1956 : 46).

L'hypothèse de départ était de vérifier si la relation observée entre un patron rythmique et une phase spécifique de la cérémonie était pertinente au plan culturel. Dans l'affirmative, la musique serait alors porteuse d'un message extramusical. Pour vérifier cette hypothèse, une démarche auprès des auditeurs et des acteurs cérémoniels s'imposait, d'autant plus que le relevé des battements opéré jusqu'à maintenant (cf. tableau 3) ne se basait que sur une observation *étique* (pour reprendre la terminologie de Pike (1947), c'est-à-dire d'un point de vue *externe* au contexte culturel, ou, en d'autres termes, selon le point de vue du chercheur. En outre, pour mieux saisir la série de questions sous-jacentes à la recherche, je comprends par composante *étique* une démarche par laquelle l'analyste observe et classe les phénomènes musicaux (ou culturels en général) en fonction de ses propres critères conceptuels et perceptuels. Dans cette optique, le ta-

bleau 3 révèle bien une première organisation implicite du matériau sonore selon le point de vue du chercheur, mais il ne peut prétendre à une vision pertinente de la musique cérémonielle, au plan *émique* ou culturel. Car les attributs d'une approche *émique* commandent que le matériau musical soit compris, classé, analysé selon les catégories cognitives et perceptuelles des autochtones. Mais loin de constituer deux niveaux opposés et indépendants, l'approche *étique-émique* est marquée par l'interaction des deux niveaux, car la découverte de la pertinence *émique* n'aurait pas été possible sans la phase *étique* préliminaire. Ainsi, dans le déroulement de la recherche, *l'émique* est-il venu ponctuellement combler les lacunes et les limites de *l'étique* dans la quête de la pertinence culturelle, comme l'a par ailleurs démontré Boilès (1967-73) dans son étude chez les Tepehua du Mexique. Alors captivé par des intervalles mélodiques de cérémonies religieuses à portée symbolique, Boilès s'est attaché à décrypter les structures sémantiques reliées aux traits intervalliques. Son approche a ici guidé l'orientation de la recherche.

Au plan méthodologique, une série d'enregistrements cérémoniels ont été soumis à des personnes associées au rituel, soit à trois tambourineurs, à un prêtre, un interprète et à une famille indienne ²⁸. Pour faciliter la démarche, un montage sonore a été élaboré regroupant les battements de tambour exécutés pendant la cérémonie. Le premier montage correspondait à la série de battements présentés au tableau 3. Chacune des personnes devait indiquer les différents battements qu'elle percevait et préciser si ces battements avaient pour elle une signification spécifique. L'enjeu majeur de cette démarche en aller-retour entre le terrain et l'analyse était de vérifier la reconnaissance culturelle d'un contenu extramusical au battement de tambour. La démarche visait également à montrer s'il y avait coïncidence ou non entre le poïétique (les acteurs cérémoniels) et l'esthésique (les réponses alors livrées par la famille indienne).

En juxtaposant au tableau 3 (démarche *étique*) les réponses livrées par les informateurs (étape *émique*), on obtient un tableau à trois entrées, soit, l'enchaînement des différents des battements de tambour, les étapes cérémonielles associées à chacun d'eux, et la consignation des réactions verbales des informateurs.

²⁸ Ces étapes se sont réalisées lors de plusieurs missions de recherche.

En consultant le tableau 4, on remarquera que les répondants ne se contentent pas d'identifier les sept patrons rythmiques des diverses phases de la cérémonie. Certains d'entre eux donnent en effet, une interprétation complémentaire différente des observations consignées lors des cérémonies. Ainsi, les battements B-1, B1', B-3, B-3' et B-6 sont tous désignés comme battements pour la divinité *Ma-liémin*, tandis que le battement B-5 est relié à *Maldévilin*. Quant aux autres battements, B-2, B-4 et B-7, ils demeurent associés à des phases de la cérémonie. Ainsi, par-delà le lien « battement de tambour - phase cérémonielle » surgit une relation qui renvoie cette fois à un autre niveau, celui de l'association « battement de tambour - divinité ».

De ce volet émique, une première conclusion se dégage : pour les informateurs, il y a bien correspondance entre les battements du tambour et le déroulement de la cérémonie. Plus encore, certains battements sont doublés d'une association de caractère symbolique qui met cette fois en jeu le panthéon indien. Bien que progressant dans l'analyse, cette étape culturelle ne donnait par ailleurs aucune indication sur le processus d'association sémantique. Pourquoi par exemple, tel rythme renvoyait-t-il à telle divinité et pas à une autre ? Sur la base de quels critères s'opérait cette association ? Ces nouvelles données et les questions qu'elles ont suscitées ont commandé une étape additionnelle de recherche, celle de l'investigation des règles de fonctionnement de ce système de signes. Car la correspondance symbolique pouvait fort bien résider dans la configuration même du battement de tambour. Mais il se pouvait également que les informateurs aient rattaché divers battements de tambour à une même divinité, uniquement sur la base de phases de la cérémonie, phases elles-mêmes associées à cette divinité. Dans ce cas, la musique ne serait pas l'unique porteuse du message.

Il est alors devenu nécessaire de soumettre à nouveau les battements de tambour au groupe témoin de l'étape précédente, mais en faisant cette fois succéder au hasard les différents *patterns*, et non en suivant l'ordre du déroulement de la cérémonie, comme ils avaient été présentés antérieurement. Car ne sachant si la réponse alors donnée par les collaborateurs se fondait uniquement sur le profil des battements de tambour, ou sur l'ordre d'apparition de ceux-ci dans le déroulement cérémoniel, il fallait les présenter de façon désordonnée. L'objectif de cette seconde démarche sur le terrain (février 1981) visait à vérifier l'authenticité de la

référence symbolique des battements telle qu'identifiée par les informateurs l'année précédente.

Les résultats obtenus (cf. tableau 5) montrent que même si l'enchaînement syntagmatique des battements n'a pas été respecté, on a maintenu l'association de chacun d'eux au contenu sémantique de l'année précédente, confirmant ainsi que la relation symbolique pouvait prendre racine dans le profil même du battement de tambour, et non dans l'enchaînement des phases du culte.

À ce stade, la recherche se trouvait placée devant une autre question : comment des cellules rythmiques apparemment aussi différentes que B-1, B-3 et B-6 pouvaient-elles renvoyer à une même divinité ? Quel était, au sein de chaque configuration rythmique, le trait pertinent permettant une association extra-musicale ? Comment les changements de signification s'opéraient-ils ? L'enchaînement syntagmatique suivait-il un ordre défini ?

Les discours culturels ont certes une importance capitale dans la compréhension des sociétés. Mais l'on sait que tout ne passe pas nécessairement par le verbal, état de fait qui caractérise par surcroît les activités à caractère sacré. Devant ces limites liées au contexte rituel, il fallait revenir à une analyse externe pour progresser dans la compréhension du système musical. Un élément de compréhension a pu entre autres, être obtenu par la *mise en paradigme* des battements (tableau 6).

TABLEAU 4.[Retour à la table des matières](#)**TABLEAU 4**

PHASES DE LA CÉRÉMONIE	BATTEMENTS DE TAMBOUR	Premier classement	RÉPONSES LIVRÉES PAR LES INFORMATEURS	Classement culturel
Purification et offrande d'aliments végétariens offerts aux divinités. (Préparation)		B-1 B-1'	Rassemblement et appel à Maliémin.	B-1 B-1'
Offrande des aliments. Quand on dépose le plateau par terre. Avant d'immoler les animaux. L'élévation du mât.		B-2	Purification et offrandes d'aliments.	B-2
(Suivant l'invocation à Maliémin) Cuisson du riz au lait.		B-3 B-3'	Appel à Maliémin. Cuisson du riz au lait.	B-1" B-1"
Intervient à différents moments.		B-4	Battement pour accorder les tambours (demandé par le chef-tambourneur).	B-3
Transe du prêtre.		B-5	Appel à Maldévilin.	B-4
Communion.		B-6	Appel à Maliémin.	B-1"
Après le sacrifice des animaux on se dirige vers la maison des célébrants.		B-7	Appel pour toutes les divinités.	B-5

Transcription : M. Desroches

Transcription *Midi* : M. EssegulianVoir [Les Classiques des sciences sociales](#).

La méthode consiste à regrouper les patrons rythmiques selon leur similitude ou leur parenté structurale. Le regroupement forme un paradigme ou un axe d'équivalence, démarche qui a été mise en avant par Levi-Strauss dans son analyse des mythes. Cette démarche n'est pas étrangère à la musicologie. C'est Nicolas Ruwet (1966 et 1972) qui, le premier, l'appliqua à la musique dans son étude de mélodies médiévales et de Debussy. Ruwet décrit en ces termes la méthode paradigmatique :

Les séquences équivalentes sont, autant que possible, écrites au-dessous les unes des autres, dans une même colonne... Ainsi, certains traits de structure sont immédiatement apparents (1972 : 116-7) grâce notamment au découpage et à la délimitation des unités, et à la dialectique de la répétition et de la variation.

Ce sont ces principes qui ont ici guidé la grille paradigmatique du tableau 6.

Cette méthode d'analyse n'est pas non plus nouvelle en ethnomusicologie puisque déjà, en 1970, Simha Arom y avait recours pour ses recherches africaines. Par la suite, Monique Brandily (1976) l'appliquait à son corpus tchadien (Tibesti). Mais c'est par le biais du Groupe de recherches en sémiologie musicale (GRSM) dirigé par Jean-Jacques Nattiez de l'Université de Montréal, que la méthode a pu être soumise à un vaste corpus, celui des jeux de gorge Inuit. Elle devait conduire à la première synthèse sur ce sujet (Nattiez 1983).

De ces recherches, l'essentiel a porté sur la description stylistique, c'est-à-dire sur les procédés d'organisation du matériau musical. Les analyses étaient alors davantage orientées vers l'élaboration d'une grammaire générative que sur les données sémantiques. C'est grâce à la recherche de Charles Boilès (1967, 1973) chez les Tepehua du Mexique que l'intérêt pour la sémantique musicale s'est développé au sein de l'ethnomusicologie. Le chercheur y a démontré de façon convaincante l'existence d'un lien intrinsèque entre des traits intervalliques et des renvois extra-musicaux. C'est ce modèle de décryptage sémantique qui a inspiré mes premiers travaux sur les indicatifs de tambour des cérémonies tamoules à la Martinique (Desroches 1980, 1982), démarche qui a été reprise un peu plus tard, par Nicole Beaudry en Haïti (cf. sa recherche sur le langage tambouriné des cérémonies vaudouesques (1983). Cette liste partielle des recherches ethnomusicologiques montre toute l'importance que la sémiologie, et plus particulièrement la méthode paradigmatique, a exercé et exerce toujours sur la discipline.

Tableau 5.

Présentation au hasard des différents battements de tambour

[Retour à la table des matières](#)

PATRON RYTHMIQUE	No. batt.	CONSIGNATION DES RÉPONSES	
		Étape du rituel	Divinité
B-5	Transe du prêtre.	Maldévilin Maddéon *
B-2	Quand on dépose le plateau par terre. Au début de la cuisson du riz au lait. Avant d'immoler les moutons. Avant l'élévation du mât.	Aucune
B-7	Après la cérémonie; cortège des assistants chez la famille des demandeurs.	Aucune
B-4	Battement pour accorder les tambours; il vise à mettre en évidence la supériorité du chef batteur.	Aucune
B-6	Cuisson du riz au lait; il sert à faire baisser le lait, une fois que celui-ci a bouilli. Communion (consommation du riz au lait).	Maliémin
B-3	Offrande d'aliments, surtout, des cocos secs. Cuisson du riz au lait.	Maliémin
B-1	Rassemblement; début de la cérémonie.	Maliémin
B-1'	Appel à Maliémin.	Maliémin

* Un informateur (tambourineur) a associé ce battement à un dieu nommé *Maddéon*. Ce dernier semble inconnu des autres tambourineurs et nous n'avons pas trouvé trace de ce nom dans la littérature. D'après cet informateur, *Maddéon* est le petit frère de *Maliémin*. Les enquêtes menées ultérieurement n'ont pas permis de saisir le rôle et la place de cette divinité dans le panthéon indien martiniquais.

Transcription : M. Desroches. Transcription *Midi* : M. Essegulian

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

Devant les limites culturelles imposées par le contexte rituel, la sémiologie offre des outils analytiques intéressants, dont la mise en paradigme. Un des objectifs de la démarche était de mettre en exergue l'opérationnalité du système symbolique. Dans cette foulée, la mise en paradigme des battements de tambour doit être vue comme une tentative pour établir les liens entre les structures rythmiques et les aspects extra-musicaux auxquels ces structures renvoient.

À la lecture du Tableau 6, quatre paradigmes s'imposent. Le premier regroupe les battements B-1, B-V ; B-3 et B-6 car ils présentent tous la cellule : (voir figure ci-contre). Le fait remarquable est que tous ces battements de tambour ont été associés par les informateurs à *Maliémin*. On peut alors émettre l'hypothèse que le trait pertinent d'association à *Maliémin* correspond à cette cellule tripartite dont la seule présence, indépendamment des autres composantes du battement, assure la référence à *Maliémin*.

Le second thème paradigmatique correspond à un battement composé de la succession régulière de croches (voir figure ci-contre). Cette pulsation revient à plusieurs reprises durant la cérémonie, et surtout lors des périodes de transition, par exemple, lorsqu'on dépose les plateaux d'offrandes alimentaires, puis avant d'immoler les animaux, et enfin lors de l'élévation du drapeau. Le battement est caractérisé par des pulsations régulières, sans accentuation. Lors de la présentation des battements de tambour, les informateurs n'ont pas signalé d'association particulière à B-2, sinon, celle de la transition.

Tableau 6.

Mise en paradigme des battements.

[Retour à la table des matières](#)

I	II	III	IV
<p>B-1</p> <p>B-1'</p>
	<p>B-2</p>
<p>B-3</p> <p>B-3'</p>
		<p>B-4</p> <p>...vers la fin</p> <p>et...</p>
			<p>B-5</p>
<p>B-6</p>	<p>B-7</p>

Transcription : M. Desroches. Transcription *Midi* : M. EssegulianVoir [Les Classiques des sciences sociales](#).

À l'opposé, le troisième paradigme montre un ensemble complexe marqué par des changements de valeur rythmique et de dynamique (accents, liaison, nuances). Cette montée en crescendo suivie d'un ralentissement et d'une augmentation des valeurs rythmiques forme un tout, et diffère totalement des battements cycliques (répétition d'une même formule rythmique) entendus précédemment ²⁹. On a précisé que ce battement peut intervenir à différents moments de la cérémonie et qu'à l'instar de B-2, aucune association spécifique ne le caractérise.

La dernière colonne du tableau renvoie au battement pour la divinité *Maldévilin*. Plus lent et moins syncopé, il se distingue des trois autres têtes de paradigme. Quant au septième patron rythmique, des informateurs ont considéré qu'il n'appartenait pas vraiment à la cérémonie. Il est joué, ont-ils précisé, à la fin de celle-ci, quand les participants se rendent au festin, (repas donné à proximité de la maison des célébrants). Son association à une étape de transport de nourriture, la parenté avec le profil rythmique B-2 conjuguée au rapprochement dans l'association sémantique m'ont incitée à le classer dans le même paradigme que B-2. Toutefois, il faut souligner que l'aspect cyclique de B-7 et la présence des accents dans le jeu de ce patron rythmique aurait pu commander un paradigme indépendant, car B-2, pour sa part, est exécuté sans accent.

²⁹ Un spécialiste des musiques indiennes, le Dr. R. Widdess de la « School of Oriental and African Studies » de l'Université de Londres et J. Cohen, musicologue, à qui on a fait entendre le battement B-4 ont trouvé certaines similitudes avec la façon de jouer dans le nord de l'Inde. Cette similitude avec le style musical du nord peut s'expliquer de deux manières. Premièrement, une fraction des immigrants engagés a été recrutée dans le nord du pays ; parmi eux, pouvaient se trouver des batteurs de tambour qui ont ensuite initié leurs collègues venus du sud au nouveau procédé rythmique. D'autre part, les échanges avec les Indiens vivant en Guadeloupe et à Trinidad, dont un bon nombre provenait du nord, se sont maintenus, voire même, multipliés depuis ces dernières années ; dans cette foulée, le battement B-4 a pu être emprunté aux voisins guadeloupéens.

L'unité pertinente d'association à Maliémin

Il devenait alors nécessaire de vérifier les hypothèses nées du classement paradigmatique, étape qui, rappelons-le, correspond à la démarche *étiquette* de l'enquête. Si, comme le dit Arom (1982), le sens musical se trouve dans la structure, comment vérifier si la relation signifiant-signifié établie lors de cette analyse est en accord avec le milieu culturel ? Comment s'assurer de la pertinence culturelle de cette interprétation analytique ? L'hypothèse symbolique issue de l'analyse devait faire l'objet d'une vérification sur le terrain avec l'aide d'un deuxième montage, au cours duquel des fragments extraits des battements associés à la divinité contenaient au moins l'unité pertinente d'association à *Maliémin*, soit la cellule tripartite : (C.KJ). Deux d'entre eux, n'étaient composés que de ces trois valeurs, même si leurs tempi et dynamiques respectifs étaient différents (l'un étant extrait du battement B-1 et l'autre de B-3). Ce deuxième montage a été présenté à un prêtre et à trois batteurs de tambour (deux d'entre eux étaient déjà intervenus lors d'une étape antérieure (tableau 4)). Le tableau suivant montre le contenu et l'ordre du montage, ainsi que les résultats obtenus.

Tableau 7.

Isolement d'unités rythmiques.

[Retour à la table des matières](#)

No. batt.	FRAGMENTS	Tempo	CONSIGNATION DES RÉPONSES
B-6		Rapide	Maliémin. Pour faire baisser le riz au lait. Même battement que le premier: ici on double, tout simplement.
B-1		Rapide	Maliémin.
B-2		Modéré	Quand on dépose le "tray" par terre. Quand on transporte le riz cuit à l'intérieur. Avant de tuer les moutons.
B-3		Modéré	Maliémin. Début cuisson du riz. Maddéon.
B-5		Lent	Maldévilin a dit.
B-4		Lent	Musique pour accorder les tambours. Met à l'épreuve le chef-tambour.
B-7		Rapide	Après la cérémonie: le cortège.
B-5		Lent	Maldévilin a dit.
B-1		Rapide	Maliémin.

Transcription : M. Desroches. Transcription *Midi* : M. Essegulian.Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

On déduit de ce tableau que les informateurs ont associé à *Maliémin* tous les battements qui comprenaient la cellule tripartite de base, et tout particulièrement ceux qui n'étaient composés que de celle-ci. L'hypothèse est donc valable, à tout le moins pour ce groupe de personnes. De plus, ces résultats ne sont pas sans intérêt quant aux aspects sémiotiques de l'exécution musicale. En effet, en dépit des variations de tempo et de dynamique entre les fragments extraits des battements B-1, B-3 et B-6, les informateurs ont retenu la même référence sémantique, *Maliémin*. À cet égard, le tempo et la dynamique des battements de tambour ne semblent pas être considérés par les informateurs comme des caractéristiques *commutables*, selon la terminologie de Hjelmslev (1968), mais comme des éléments *substituables*. En d'autres termes, un changement dans les modalités expressives n'a pas conduit à un changement dans le contenu sémantique. Ces changements ne sont pas pertinents par rapport à la divinité.

Les éléments constitutifs du battement de tambour

Sans remettre en cause les résultats analytiques obtenus jusqu'à maintenant, résultats qui font reposer le fondement de l'association symbolique sur la configuration même du patron rythmique, donc sur une structure musicale précise, d'autres questions sont venues alimenter la suite de la recherche. N'y aurait-il pas, par exemple, d'autres paramètres expressifs du battement de tambour qui interviendraient dans la dynamique référentielle et qui n'auraient pas encore été pris en charge par la transcription et l'analyse musicologique ? Car, la transcription du battement de tambour établie jusqu'alors rendait compte de l'aspect purement rythmique du jeu musical, c'est-à-dire, de la relation espace-temps. Mais, la détermination de l'aire de frappe sur le tambour, le jeu des deux baguettes de frappe, les paramètres acoustiques du battement (timbre, fréquence, spectre harmonique, etc.) n'avaient pas été pris en compte dans l'actuelle transcription. Ces éléments qui relèvent de la *performance practice* pouvaient-ils à leur tour, jouer un rôle dans le processus d'attribution symbolique ? Dans l'affirmative, le fondement de l'association *cellule rythmique-divinité* ne se baserait pas sur un seul des paramètres de la structure musicale (le rythme), mais plutôt sur une convergence de critères expressifs.

Pour éclairer cette série de questions, les battements cérémoniels ont été soumis à une analyse électro-acoustique en laboratoire. La démarche, en plus de vouloir répondre aux questions précédentes, permettrait de vérifier d'une part, la validité de mes transcriptions, mais aussi de voir si, par l'entremise de cette instrumentation raffinée de description sonore, ne ressortiraient pas des éléments qui auraient échappé à ma perception auditive mais non à celle des informateurs aux moments de l'écoute des montages sonores ; car il faut souligner que la prise en charge des paramètres musicaux en cause dans la pratique des battements de tambour s'est avérée ardue et complexe. Premièrement, le respect de l'aire sacrée ne m'a pas toujours permis d'obtenir les conditions optimales d'enregistrement de la musique cérémonielle. De plus, il faut rappeler que les enregistrements des battements proviennent d'un groupe de tambourineurs (et non d'un seul musicien) au sein duquel on pouvait souvent percevoir de légers décalages rythmiques entre les exécutants. Cette situation a rendu parfois très difficile la captation et la transcription de la trame sonore. C'est pourquoi l'ethnomusicologie prône, dans la mesure du possible, l'apprentissage des pratiques musicales *in situ*. Néanmoins, comme je l'ai déjà mentionné, l'apprentissage du tambour sacré m'était interdit, du fait que je suis une femme. L'étape de laboratoire se voulait donc un palliatif technique à cette contrainte d'ordre culturel.

L'instrumentation électro-acoustique permettait de traiter, voire d'approfondir sur une base isolée chacun des éléments constitutifs du matériau sonore. De plus, par sa visualisation du sonore, elle mettait en relief un certain niveau *objectif* de transcription, dimension à laquelle l'oreille peut rarement prétendre. Avec la collaboration de mon directeur de recherche d'alors, Charles L. Boilès (1985), du professeur Louise Gariépy et de son assistant, Pierre Fortin, une chaîne électro-acoustique a été constituée en vue de répondre aux trois objectifs de recherche suivants :

- 1) traduire graphiquement la dimension rythmique du battement,
- 2) mettre en évidence certains paramètres relevant des modalités d'exécution de cette pratique musicale (dynamique des coups de baguettes, aire de frappe sur le tambour par exemple),

- 3) mettre en relief les composantes acoustiques et articulatoires des battements de tambour (fréquence, distribution et spectre harmonique).

Deux types d'appareils se sont avérés particulièrement féconds : l'enregistreur de niveaux (*level recorder*) et le *high resolution signal analyzer*. L'enregistreur de niveaux livrait l'enveloppe dynamique globale du signal sonore sur un rouleau de papier se déroulant à vitesse constante (dans ce cas-ci : 10 mm/sec.). Les coups fortissimo (ceux frappés au centre du tambour) se traduisaient graphiquement par des pointes plus élevées que les coups pianissimo, coups frappés à proximité du cadre de métal mais exécutés avec moins de force. En permettant de graver sur papier la succession d'un patron rythmique répété, l'appareil a mis en relief les occurrences de variations d'interprétation lors de l'exécution de ce *pattern*. Par extension, ce procédé technique a permis de visualiser une des particularités d'exécution des battements de tambour, à savoir, le nombre de coups frappés consécutivement au sein d'une même aire. Finalement, le calcul en termes de mm/sec. de la distance séparant chacune des pointes graphiques a facilité la détermination du tempo propre à chacun des patterns.

Le *high resolution signal analyzer* possède deux types de fonction : la « fonction temps » et la fonction spectre. Les graphiques émanant de la fonction temps illustrent la relation de l'amplitude des variations de pression d'air en fonction du temps, l'amplitude correspondant à l'ordonnée (coordonnée verticale) et le temps, à l'abscisse (coordonnée horizontale). L'amplitude se mesure alors par l'importance de l'écart vertical par rapport à la ligne horizontale centrale, et le temps (ou le rythme) par le calcul en mm/sec. séparant chacun des coups illustrés sur le graphique. Trois échelles de lecture (vitesse) permettent d'inscrire dans un seul enregistrement graphique la totalité d'un pattern rythmique. La durée moyenne de ce dernier est d'environ trois (3) secondes. Par ailleurs, en réduisant la demande d'information en terme de fréquences, on peut accroître le temps d'enregistrement, lequel n'a pas dépassé ici, le temps réel de l'exécution d'un seul pattern rythmique.

La fonction spectre illustre la distribution de l'énergie sonore en fonction de la fréquence. Cette particularité fonctionnelle a fourni des indications intéressantes quant à la distribution des composantes harmoniques et non-harmoniques de chaque coup frappé sur le tambour, à la fréquence de chacune de ces composantes

mais surtout, en ce qui concerne le timbre, puisqu'il permet de suivre l'évolution du spectre dans le temps.

Examen du nombre de coups frappés consécutivement sur une même aire

J'ai déjà signalé qu'une des particularités de cette pratique musicale cérémonielle, outre le recours à deux types distincts de baguettes de rythme, provenait d'un accompagnement rythmique fondé sur l'utilisation systématique de deux aires de frappe sur la peau du tambour, la première localisée près du centre et l'autre se situant à proximité du cadre de métal. À chacune de ces aires est attribuée une dynamique spécifique : le *centre* du tambour se caractérise généralement par des coups *fortissimo*, tandis que les rythmes frappés près du *cadre* sont le plus souvent *pianissimo*. Cette alternance dans la production sonore est assurée par une seule des baguettes de rythme, le bâton cylindrique (*koutchi*), qui dispense d'ailleurs les seuls coups facilement perceptibles à l'oreille. Le petit balai (*nel koutchi*), quant à lui, ne frappe qu'à un seul endroit sur la peau de tambour : près du cadre. Toutefois, dans le jeu combiné des deux baguettes, la rythmique de ce petit balai n'est pas facile à percevoir isolément.

Cette étape se voulait donc moins une tentative de révéler des aspects encore inconnus de la technique de jeu, qu'une volonté de vérifier, par l'intermédiaire d'une instrumentation électroacoustique raffinée, le fruit des observations ethnographiques et des premières analyses.

Elle a entre autres révélé que les profils rythmiques renvoyant à la divinité *Maliémin* semblaient se distinguer nettement de ceux qui sont associés à *Maldévilin*. En effet, sur la base du nombre de coups frappés consécutivement au sein d'une même aire sur la peau du tambour, il est apparu que la séquence, dans le cas de *Maliémin*, s'organisait entre une série de coups frappés en nombre impair dans la partie centrale du tambour, (timbre sourd) suivie d'un nombre pair frappé cette fois près du cadre de métal (frappe sèche). Plus précisément, les battements B-1, B-3 et B-6, patrons associés à *Maliémin*, étaient constitués d'abord de :

- trois frappes pour B-1,
- trois frappes pour B-3,

- sept frappes pour B-6.

Cette série est suivie de :

- * quatre frappes pour B-1 et B-6,
- * deux frappes pour B-3, si l'on tient compte des frappes du balai, frappes facilement perceptibles à l'oreille parce que jouées isolément.

Ainsi l'alternance entre nombre de coups impairs et nombres pairs est toujours organisée dans le cas de *Maliémin* par une séquence rythmique répartie de façon spécifique sur une aire de frappe du tambour. Au plan de la technique de jeu, l'appel à la divinité *Maliémin* peut alors se traduire par une alternance autre

- 1° Nombre impair - centre du tambour,
- 2° Nombre pair - près du cadre.

Quant au battement pour *Maldévilin*, la démarche en laboratoire a démontré qu'à l'instar de *Maliémin*, il est organisé en une alternance de coups impairs et pairs sauf que la séquence est organisée de façon différente, soit :

- * deux coups frappés près du centre,
- * un coup frappé près du cadre,
- * un coup près du centre,
- * deux coups près du cadre.

Pour *Maldévilin*, le nombre de coups frappés au centre du tambour s'élèvent à trois, à l'instar de B-1 et de B-3 ; mais si l'on tient compte de la modalité d'exécution, cette série de trois coups est exécutée successivement dans le cas de *Maliémin*, tandis que dans le cas du battement B-5 associé à *Maldévilin*, les trois premiers coups sont exécutés de façon décomposée soit deux coups au centre du tambour, suivis d'une frappe près du cadre pour revenir avec un coup frappé près du centre, et deux autres à proximité du cadre, ce qui signifie que la séquence du pattern rythmique est en alternance.

Autre caractéristique propre à *Maldévilin*, sans tenir compte cette fois de l'enchaînement syntagmatique des frappes au sein d'un même *pattern* rythmique (modalité d'exécution), le nombre total de coups frappés près du centre égale ceux exécutés près du cadre de métal, ce qui ne peut être évidemment pas le cas pour *Maliémin* puisque la somme des coups frappés pour cette divinité est un nombre impair. En effet, six coups au total composent la cellule cyclique de *Maldévilin*

tandis que celle de *Maliémin* se compose d'une séquence de sept coups pour B-1, trois pour B-3 et de onze coups pour B-6. Mais déjà, on constate aisément que le profil des battues paires/impaires se présente différemment selon que l'on joue pour *Maliémin* ou pour *Maldévilin*.

Ainsi, pour tous les battements associés à *Maliémin* (cf. B-1, B1', B-3, B-6), le nombre de coups composant la première séquence rythmique, celle effectuée au *centre* du tambour, se compte toujours en nombre *impair* (respectivement : 3, 5, 3 et 7) alors que la deuxième, celle frappée près du *cadre*, est composée d'un nombre *pair* (4, 2 et 4).

Pour ce qui est du battement associé à *Maldévilin* (B-5), contrairement aux battements reliés à *Maliémin*, les frappes effectuées au centre et à proximité du cadre sont jouées en alternance et non en continu. Au total, trois frappes sont jouées au centre du tambour et trois autres vers le cadre. Ce sont des frappes en nombre *pair* (2) qui démarrent au *centre* du tambour, suivies d'un nombre *impair* (1) près du *cadre*.

Quant à la *somme* des coups frappés dans les deux aires du tambour, il semble là encore que les battements associés à *Maliémin* se distinguent de ceux renvoyant à *Maldévilin*. En effet, la somme des frappes exécutées pour les appels à *Maliémin* est impaire :

* B-1 et B-1' : 7		Somme impaire
* B-3 : 3 + (2)		
* B-6 : 11		

alors que celle exécutée pour *Maldévilin* est paire :

* B-5 : 6		Somme paire
-----------	--	-------------

Le nombre de coups frappés consécutivement au sein d'une même aire du tambour n'est donc pas aléatoire. Cette donnée de l'exécution musicale relève, elle aussi, du système symbolique qui renvoie aux deux divinités. En effet, la conjonction du nombre de coups avec l'aire de frappe révèle une dimension au plan de

l'exécution rythmique qui contribue à la distinction entre les divinités *Maliémin* et *Maldévilin*.

Conséquemment, loin d'infirmier l'hypothèse de départ, l'examen de cette modalité d'exécution apporte un autre élément de cohésion au processus d'attribution symbolique tout en précisant les paramètres qui agissent comme signifiants.

***Examen des fréquences fondamentales des battements
associés à Maliémin et à Maldévilin et de la distribution
des harmoniques***

Jusqu'à maintenant, l'analyse a porté sur les modalités de réalisation des battements de tambour par la prise en compte de la rythmie, de la dynamique, de l'aire de frappe sur le tambour et des coups de baguettes. Mais les enquêtes sur le terrain avaient aussi révélé l'importance d'un autre paramètre : le timbre. Les tambourineurs ont en effet insisté sur la recherche de la *bonne sonorité* lors des accompagnements, gage premier pour plaire aux divinités et les attirer sur terre. Les arrêts successifs des tambourineurs au cours desquels ils font chauffer la peau du tambour au-dessus d'un feu, s'inscrivent dans cette recherche du *bon son*. La sonorité, voire le timbre, semble donc une donnée fondamentale pour les tambourineurs : elle est à la source même de l'efficacité de la technique d'appel des divinités et conséquemment, du rituel.

Mais l'analyse du timbre ne peut se faire par la transcription. Elle suppose à son tour, un détour technologique. Parmi la pléiade de recherches axées sur l'origine et la détermination du timbre en musique, se dessine un consensus selon lequel le timbre serait défini sur la base du profil de la distribution des harmoniques du son dans le spectre (cf. Bismarck 1971, Bruijn 1978). Souscrivant à cette approche, j'ai procédé à l'examen du profil harmonique des fréquences associées à *Maliémin* et à *Maldévilin*. Sans livrer ici les détails technologiques qui seraient fastidieux, il faut préciser que les fréquences livrées plus bas correspondent aux coups du *koutchi* (bâton cylindrique), frappés dans la partie centre du tambour ; car pour procéder à une analyse comparative valable, il fallait adopter une certaine homogénéité dans la modalité de la production sonore. Selon les analyses, les

fréquences moyennes associées à chacune des divinités en fonction des battements se lisent ainsi

Battement Fréquence

B-1	175 hz	
B-1'	175 hz	
B-3	116 hz	(variation entre 112 et 120 hz)
B-5	162 hz	
B-6	177 hz	(variation entre 176 et 179 hz)

La première conclusion qui se dégage est que le recours à une fréquence précise apparaît peu significatif dans le processus d'attribution symbolique en ce sens que, d'une part les fluctuations sont trop fréquentes au sein même des éléments signifiants renvoyant à un même signifié (*Maliémin*) et d'autre part, les écarts entre les signifiants renvoyant à des signifiés différents (*Maliémin* et *Maldévilin*) sont parfois moins importants qu'entre ceux référant à une même divinité (ex. la différence fréquentielle entre B-1 et B-3).

Par ailleurs, la lecture de la distribution des composantes harmoniques de chacune des fréquences semble, elle, plus significative, du moins en ce qui a trait à la mise en évidence d'un spectre harmonique distinctif, selon que l'on s'adresse à *Maliémin* ou à *Maldévilin*.

En effet, la distribution des harmoniques des battements B-V, B-3 et B-6 présente un profil similaire au sein duquel la fondamentale est clairement repérable de même que la première harmonique ; de plus, comme la distribution harmonique s'étale de façon graduée, il est aisé de déterminer la hauteur des différentes harmoniques. Par contre, le graphique du battement B-5 montre un spectre où les composantes harmoniques sont plus difficiles à cerner et où la fondamentale ressort nettement du profil d'ensemble. Me reportant maintenant aux théories mises de l'avant par Bismarck (1971) et Bruijn (1978) concernant la nature de la qualité sonore, il semble que pourrait résider là, le fondement d'une distinction de timbre entre les battements associés à *Maliémin*, et celui relié à *Maldévilin*. L'existence

de timbres distinctifs rattachés aux deux associations sémantiques a donc pu jouer un rôle déterminant dans le processus de différenciation sémantique, plus encore, selon moi, que la hauteur du son (fréquences). Il apparaît dès lors que les informateurs aient très bien pu répondre non seulement à la dimension rythmique du battement mais aussi à la variable « timbre » du battement de tambour.

Et, puisque le point de départ de cette étape de falsification au sens de Popper (1972), visait à mesurer l'importance du profil rythmique de la cellule tripartite (voir figure ci-contre) dans le processus d'association à la divinité *Maliémin*, les analyses électro-acoustiques ont fait ressortir la nécessité d'inclure les modalités d'exécution dans la transcription rythmique du tambour. Ainsi, alors qu'auparavant les battements B-2 et B-7 étaient placés sous une même tête de paradigme, la prise en compte de l'aire de frappe sur le tambour a démontré que B-2 était frappé sur une seule et même aire tout au long de l'exécution du pattern, tandis que B-7 alternait entre le centre et le cadre de métal. Seul B-5 était exécuté par un aller retour entre les deux aires, ce qui l'aurait apparenté, sur cet aspect de l'exécution musicale, à B-7. On voit donc que les rapprochements structuraux opérés précédemment devraient être ajustés à la lumière des éléments révélés par cette étape d'analyse.

En résumé, l'examen visait à trouver des composantes articulatoires du battement qui auraient pu être à la base du déclenchement de l'association référentielle. À cet égard, il semble que le timbre (spectre harmonique), l'aire de frappe sur le tambour, le nombre de coups frappés au sein de chaque aire et bien sûr, le rythme effectué sur le tambour aient tous agi comme traits pertinents dans la dynamique référentielle. L'hypothèse initiale qui faisait reposer sur le seul profil rythmique la clé de l'association aux divinités ou aux différentes phases cérémonielles, doit maintenant laisser place à une *convergence de traits signifiants*. Un schéma de cette chaîne où chaque élément conjugué aux suivants, assure le juste renvoi à une divinité, se lit donc ainsi :

Rythme + Aire de frappe + Nombre de frappes + Type de Baguette + Timbre (fréquence) = Telle divinité.

Espaces sonores et espaces sacrés

Si loin qu'on puisse aller dans le raffinement de l'analyse musicale, il ne faut pas oublier la finalité première de la cérémonie qui est un sacrifice aux divinités hindoues. Comment donc l'analyse musicologique peut-elle aider à mieux saisir la portée culturelle du culte tamoul à la Martinique ? Ce retour sur la cérémonie s'est alimenté de nombreuses discussions avec l'anthropologue Jean Benoist, discussions qui ont conduit à la publication d'un article conjoint dans la revue *Études créoles* (1982 : 39-58). Les lignes qui suivent présentent de façon condensée le fruit de ce dialogue entre la musicologie et l'anthropologie.

Le paradigme dominant qui se dégage de la lecture cérémonielle est sans aucun doute le rapprochement, par les répondants, de plusieurs phases de la cérémonie, regroupement qui s'est opéré sur la seule base de l'accompagnement rythmique des tambours. Ces rapprochements ont d'abord été d'autant plus étonnants, qu'ils se sont réalisés sur une base musicale qui semblait foncièrement explicite pour les répondants, et qui semblait par ailleurs complexe et surtout hétérogène. Plusieurs battements ou plusieurs séquences qu'on aurait pu considérer comme totalement différents, du moins selon une conception occidentale de perception et de classification musicale, ont été immédiatement rassemblés par les informateurs comme se rattachant à *Maliémin*. Et ces regroupements se font sur un laps de temps important du déroulement cérémoniel car les phases précises où apparaissent ces battements associés à *Maliémin* sont séparées par d'autres battements, ou d'autres moments du culte, dont la transe du prêtre.

Or les phases cérémonielles qui sont associées à *Maliémin* peuvent se regrouper en trois moments distincts soit :

- l'offrande des fleurs et des aliments de nature essentiellement végétarienne (période initiale de la cérémonie)
- la cuisson du riz au lait

- la consommation en commun de la nourriture végétarienne (phase finale).

C'est ici la totalité des phases végétariennes du culte qui se trouve réunie dans un espace sonore commun circonscrit par le battement de tambour référant à *Maliémin*. En effet, chaque fois qu'une nourriture végétarienne est offerte, les informateurs ont immédiatement rattaché le nom de la divinité à cette étape d'offrandes (B-1, B-1). Le riz au lait est couramment intégré aux offrandes divines en Inde, mais là où, dans la cérémonie, *Maliémin* occupe la place dominante, ce plat lui est particulièrement associé (B-3). À la fin de la cérémonie, le caractère végétarien de l'espace symbolique réservé à *Maliémin* est à nouveau réaffirmé, alors que les battements de tambour (B-6) accompagnent la distribution de la nourriture végétarienne, moment qui précède l'agape où seront consommées les bêtes immolées.

Le temps du végétarien se trouve donc ainsi concentré autour des trois battements (B-1, B-3, et B-6) associés à *Maliémin*, tandis que le carnivore est au contraire affirmé par le battement B-5, pulsation qui précède chacune des montées sur le coutelas, alors que le prêtre est en transe. C'est à *Maldévilin*, le plus puissant des dieux, que ce battement est dédié. Le silence observé durant la décapitation des animaux offerts en sacrifice ne permet pas de rattacher leur immolation au même espace sonore que *Maliémin*. Les informateurs disent d'ailleurs explicitement que la décapitation est destinée à *Maldévilin*, et non à *Maliémin*. En recevant ainsi l'offrande majeure tout juste après la transe, le panthéon carnivore s'inscrit en contrepoint de *Maliémin* végétarienne qui introduit et clôt la cérémonie.

En circonscrivant les phases carnivore et végétarienne, le tambour vient répondre à une nécessité du sacrifice hindou, celui de séparer le pur et l'impur, les offrandes végétariennes du sacrifice sanglant. À l'instar de la structure du temple où cohabitent divinités supérieures et inférieures, la structure du culte et celle de la musique assurent la coexistence de ce qui est complémentaire tout en étant opposé. En charpentant le temps du végétarien et celui du carnivore, l'accompagnement rythmique des tambours forme une entité qui répond, tel un écho, à la structuration de l'espace divin : elle la confirme et la renforce.

Le tableau qui suit correspond à une mise en paradigme de l'enchaînement syntagmatique des différents battements de tambour. Il vise à démontrer l'omniprésence de B-1 (et de B-1, B-3 et B-6 identifiés à *Maliémin* par opposition à la

présence plus minime, mais concentrée de B-5 (*Maldévilin*) ; le battement B-5 ainsi que l'illustre le tableau est confiné à un espace bien précis dans le déroulement cérémoniel. Il démontre surtout, telle une structure musicale ABA, l'encadrement du carnivore (B) par le végétarien (A). Car même si le temps du carnivore est moindre que celui du végétarien, il occupe le cœur de la cérémonie, et il vient ainsi confirmer la place et le statut du sacrifice animal qui, en Inde comme en Martinique, caractérise ce groupe social.

Tableau 8.

Paradigmatisation de l'ensemble cérémoniel.

[Retour à la table des matières](#)

Transcription : M. Desroches. Transcription *Midi* : M. Essegulian.

Voir [Les Classiques des sciences sociales](#).

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre VII

LES RELATIONS ENTRE LA MUSIQUE ET LE CULTE

[Retour à la table des matières](#)

Si, comme l'a démontré Rouget (1979) dans son livre sur la *Musique et la transe* ³⁰, le lien entre ces deux derniers éléments était davantage d'ordre psychologique et culturel que purement physiologique et acoustique, si, comme l'a noté Meyer (1960), ce lien relevait d'un choix culturel, à savoir que les modalités de sensibilisation et de déclenchement de la transe varient d'une culture à une autre, pourquoi les Tamouls ont-ils opté d'appeler leurs dieux par l'intermédiaire du tambour ? Ce choix relève-t-il d'une décision arbitraire, ou s'inscrit-il au contraire

³⁰ L'étude de Rouget se base sur une analyse des phénomènes de transe et d'extase. Son étude nous apprend notamment que les mécanismes de déclenchement de transe ou d'extase varient considérablement d'une culture à l'autre. Chez certains peuples, la transe est déclenchée par un instrument à cordes, chez d'autres par des instruments à vent ; dans certaines cultures, la transe est atteinte grâce à l'intervention de membranophones tandis que dans d'autres cultures, aucun élément intermédiaire de nature musicale ne semble jouer ce rôle. Il est dommage par ailleurs que l'auteur ait porté si peu d'attention à l'Asie, voire, à l'Inde où les phénomènes de transe sont pourtant importants. (Voir à ce sujet les études de Helffer (1993) au Népal).

dans le prolongement d'un contexte particulier (historique, écologique, socio-religieux, esthétique...) ? Et comment une communauté minoritaire, coupée de son milieu d'origine depuis près d'un siècle, a-t-elle pu conserver un tel niveau d'originalité et de spécificité sur le plan musical ? L'élément religieux ou culturel aurait-il joué un certain rôle, question qui recoupe ici toute la problématique entourant la persistance du symbolique dans les sociétés traditionnelles à caractère oral.

Ces questions imposent, dans un premier temps, un retour sur les fondements des traditions tamoules pratiquées à la Martinique. Les descendants des engagés installés dans l'île ayant pour la plupart oublié les détails historiques concernant leurs pratiques musicales, il a fallu recourir aux textes anciens pour creuser les fondements de leurs traditions musicales et religieuses.

L'observation, l'étude et l'analyse des traditions musicales indiennes sont complexes. Selon que l'on habite les régions méridionales ou septentrionales, selon aussi que l'on appartient aux castes inférieures ou encore que l'on relève de la caste des brahmanes, les profils des traditions culturelles, musicales, religieuses, connaîtront des variantes importantes. Néanmoins, la majorité des musicologues spécialistes de l'Inde (dont Baker, Daniélou, Deva, Widdess ...) et des indianistes (Gonda) reconnaissent un partage des pratiques musicales selon deux grandes traditions : les musiques régionales (*desi*) d'un côté, et les musiques savantes (*marga*), de l'autre ; la première est généralement l'apanage des gens des castes inférieures des milieux ruraux, tandis que la deuxième relève d'une tradition écrite, sophistiquée et complexe, réservée davantage aux castes supérieures.

La littérature musicologique indienne accuse néanmoins un déséquilibre important en ce qui a trait à la quantité d'ouvrages disponibles sur la tradition savante comparativement à ceux qui traitent des traditions musicales paysannes. Ces derniers sont rares, pour ne pas dire, quasi inexistantes. Par contre, la littérature se fait plus abondante en ce qui concerne les musiques rituelles, la philosophie musicale et la théorie métaphysique du son, éléments qui ont façonné les pratiques et traditions de l'ensemble de la population indienne.

Le *Bharatanatya sastra* constitue le texte le plus ancien sur la théorie musicale indienne et la danse. Six chapitres sur trente-six sont consacrés uniquement à la musique. Le rôle de la musique y apparaît clairement : on insiste notamment sur

le pouvoir de la musique dans la société, sur sa capacité d'infléchir le cours des choses, voire celui de l'Univers, et sur la nécessité d'intégrer la musique à toute action culturelle. C'est du moins ce que nous révèlent les études du musicologue Bake qui a consacré la majeure partie de sa vie à dépouiller et analyser les textes indiens anciens en vue de mieux comprendre les fondements du comportement musical en Inde.

Les textes védiques (tradition la plus ancienne de l'Inde) précisent à ce sujet que toute action culturelle déployée sans musique reste faible car c'est au son que les rites doivent leur efficacité. Les Indiens ont, en effet, une conception métaphysique du son qui ramène la musique (ou le son) à l'origine même de la création. Cette théorie veut que :

... le monde actuel a reçu sa forme concrète grâce à la matérialisation de données acoustiques ; à partir de cette hypothèse, l'essence ou substratum de chaque créature est forcément de nature acoustique [...] et le rythme contient l'essence sonore de son porteur. (Schneider 1960 : 13-14)

Le geste musical n'est donc pas vécu en Inde comme un acte purement esthétique mais aussi et surtout, comme un phénomène mystique, comme une manifestation des dieux dans le monde des hommes. On peut d'ores et déjà comprendre toute l'importance des pratiques musicales : l'insertion de celles-ci dans un contexte rituel ne peut qu'accroître, voire même systématiser leur rôle. Car, en Inde, la musique demeure le véhicule privilégié dans la recherche de l'homme vers le principe créateur (Bake 1960).

Ainsi, au-delà de sa dimension esthétique et purement musicale, le statut et l'importance de chaque instrument de musique sont généralement définis en fonction du rôle que celui-ci assure à l'intérieur même des contextes rituels (voir à ce sujet les écrits de Krishanawani 1976).

Se basant sur cette conception métaphysique, la théorie musicale indienne stipule l'existence de deux types de son. Un premier est appelé *unstruck* (non frappés) ou encore *unmanifested sound*. Le son émane alors du corps humain, comme il en est pour la voix. Le deuxième est dit *struck* (frappés) ou *manifested sound* si le son provient d'une autre source que le corps humain. Le premier de cette catégorie peut correspondre à ce que, en Occident, on appelle la musique vocale et le

deuxième à la musique instrumentale. La musique vocale est considérée dans cette dichotomie du monde sonore comme étant un phénomène primaire et pur. De la jonction de ces deux éléments en est né un troisième : la danse.

La musique concernée par cette étude : celle des cérémonies religieuses indomartiniquaises, se rattache au deuxième type, c'est à-dire, à la musique *struck*. Outre les invocations chantées par le prêtre aux divinités *Maliémin*, *Maldévilin* et *Nagoulou Mila*, ce sont, comme on l'a vu, des battements de tambour qui assurent le continuum sonore tout au long du rituel. Examinons donc la composante rythmique du battement de tambour. La littérature musicologique fournit des éléments intéressants à ce sujet. Ainsi que le rappelle le musicologue Wallaschek (1893), le rythme est souvent vu en Inde comme l'élément fondamental, la forme la plus primitive de l'expression musicale :

The origin of music, écrit-il, must be sought in a rhythmical impulse in man... Rhythm, taken in a general sense to include « keeping in time » is the essence in its simplest form as well as in the most skillfully elaborated fugues of composers. (1893 : 159).

Schneider écrit pour sa part, qu'en Inde le rythme est connu comme un élément de contrôle qui assure l'équilibre cosmique. Non seulement se charge-t-il des relations terrestres, mais il règle également les liens entre le ciel et la terre (1960 : 14).

C'est sans doute pour cette raison qu'un des rares moments où les tambours n'accompagnent pas une action définie du service rituel est lorsque prêtre se tient debout, pieds nus, sur le côté tranchant d'un coutelas alors tenu par deux assistants. À ce moment précis, *le dieu descend sur lui*. Le prêtre est possédé par le plus puissant des dieux, *Maldévilin* ; il en est la manifestation humaine. Dans cette optique, il apparaît logique et cohérent que chacune des montées sur le coutelas ne soit pas accompagnée de musique puisque les tambours n'ont plus à assurer cette médiation entre les dieux et les hommes. Par contre, dès que le prêtre descend du coutelas, les tambourineurs jouent à nouveau. Cette manière de recourir aux battements de tambour vient ici confirmer la conception du rythme comme élément médiateur entre le monde des dieux et celui des hommes.

Il est nécessaire aussi de s'attarder quelque peu sur l'aspect répétitif ou cyclique des patrons rythmiques qui accompagnent la cérémonie (cf. tableau 3). Cette

façon de fixer des motifs sur une base répétitive n'est pas étrangère à certaines notions métaphysiques du son en Inde.

En effet, dans la musique sacrée, rappelle Ries (1969)

... the fixing of intervals and modes is determined by motives of magical efficacy which, as in the case of prayer formulae tends to be in rigid and fixed modes. (1969 : 29)

Dans cette optique, l'aspect cyclique répétitif peut être vu comme un processus spécifique, en vue de renforcer, voire d'assurer l'efficacité de la fonction magique attachée à la musique.

Les textes anciens stipulent que toute musique exécutée dans un contexte rituel ou religieux doit suivre des règles strictes quant aux modalités d'exécution (type d'instruments à utiliser, le nombre de musiciens requis, leur rang social...). Car, en Inde, le comportement, voire le geste, c'est la croyance. Toute modification à ce niveau de l'expression signifierait ipso *facto* un changement important dans le système de croyances jusqu'alors observé par l'ensemble de la communauté.

Ces règles rigoureuses s'appliquent également aux pratiques musicales, et par surcroît, à celles intégrées à un contexte religieux. *Caste, culture, musique* constituent, en fait, trois éléments d'un tout cohérent et indissociable. C'est, sans doute, à cause de ces liens sociohistoriques et religieux privilégiés entre ces trois éléments que les descendants des engagés tamouls de la Martinique, communiquent encore aujourd'hui avec leurs dieux par ce médium précis que sont les battements de tambour des cérémonies indo-martiniquaises. Ce phénomène vient attester de la trajectoire particulière que suivent les formes symboliques, dont les pratiques musicales, et démontre que celles-ci évoluent rarement, ainsi que le rappelle Meyer (1967) au même rythme que les événements sociaux. Il est étonnant de constater par ailleurs qu'à d'autres plans de l'activité humaine, les descendants des Tamouls connaissent un niveau de destructuration quasi totale : la langue tamoule, par exemple, n'est connue que par une faible quantité de personnes, et est rarement utilisée dans les activités quotidiennes. La communication avec les divinités serait-elle plus importante que la communication entre êtres humains dans un contexte d'assimilation ?

Ainsi, les rythmes entendus lors des *sèvis zendyen*, les techniques de fabrication du tambour, la manière d'en jouer, les principes qui guident la sélection des musiciens, la portée symbolique rattachée aux battements de tambour, la pensée musicale sous-jacente à la pratique attestent-ils de l'appartenance strictement indienne de cette pratique musicale spécifique en terre antillaise.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

Chapitre VIII

CONCLUSION

La musique comme signe

[Retour à la table des matières](#)

Selon Granger, l'approche sémiologique de Peirce représente « le schéma le plus suggestif du fonctionnement des signes linguistiques (et du signe en général) » (1968 : 113). Par sa théorie des interprétants multiples le philosophe américain, Peirce, définit un signe ou « representamen » en ces termes : Une chose reliée sous un certain aspect à un second signe, son « objet », de telle manière qu'il mette en relation un troisième signe, son interprétant" avec ce même objet et ceci de façon à mettre en relation une quatrième chose avec cet objet et ainsi de suite ad *infinitum*... (1968 :114) La pensée de Peirce est complexe et difficile à saisir. Granger l'a néanmoins synthétisée dans ce schéma désormais classique en sémiologie et qui se lit ainsi :

Légende :

S = signe; O = objet; I= interprétant

Ce schéma indique que la relation entre le signe et ce à quoi il renvoie n'est pas univoque : le signe peut faire l'objet d'interprétations multiples et en nombre infini. Non seulement les stratégies de production sont-elles complexes, mais cette complexité de l'objet atteint aussi le pôle de la réception, celui des conduites d'écoute. Unanimes à reconnaître la multi-dimensionalité du signe, les sémiologues se sont depuis toujours attardés soit à proposer des modèles d'analyse permettant d'aborder la complexité des formes symboliques, soit encore à essayer de dégager la dynamique en cause dans le processus de production et de réception de l'objet (Boilès 1973, 1983), Molino (1975), Nattiez (1975, 1987), Eco (1976).

Si l'on endosse la théorie des interprétants multiples pour un signe donné, on peut s'étonner ici d'une stabilité référentielle certaine dans la chaîne « phase cérémonielle - musique - divinité ». Comment, en effet, la mise en évidence de règles de fonctionnement symbolique a-t-elle pu être possible ? Une réponse à cette question se trouve dans la spécificité même de l'objet d'étude, soit une musique cérémonielle à caractère sacré.

Un contexte singulier

Plusieurs paramètres liés au cadre cérémoniel et au rituel tamoul lui-même, participent à la délimitation de balises à l'intérieur desquelles les possibilités expressives et interprétatives des battements de tambour sont définies. Qu'on se rappelle en premier lieu, qu'en Martinique, à l'instar du milieu d'origine, l'Inde, la relation « musique, caste et religion » forme un tout indissociable, une entité où des règles rigoureuses stipulent les conditions d'apprentissage et de pratique musicale. Ici, le geste musical est considéré comme un acte mystique. Cette philosophie musicale alloue à chacun des paramètres sonores, un rôle spécifique, une fonction particulière. Parmi ces paramètres, le rythme exerce souvent la fonction de médiation. Nul n'est donc autorisé à en disposer à sa guise. Aussi, ai-je observé que, durant les cérémonies, le groupe de tambourineurs doit frapper ensemble le même *pattern* rythmique comme si l'accompagnement, m'a-t-on dit, n'était assuré que par un seul musicien. Par ailleurs, l'enchaînement des *patterns* rythmiques est régi par le déroulement cérémoniel, lequel suit un ordre défini. C'est le chef-tambourineur qui, par un léger déplacement d'accent dans le jeu rythmique exécu-

té, signale le changement de *pattern* d'accompagnement. Tout cela suppose donc qu'il existe, du moins entre ces acteurs cérémoniels et plus particulièrement parmi les tambourineurs, un minimum de convention du côté poétique.

Une musique référentielle

Des recherches en ethnologie et en ethnomusicologie ont permis de confirmer que certaines musiques sont plus référentielles que d'autres. Qu'on pense notamment à la recherche de Schaeffer (1951) chez les Kissi d'Afrique, aux liens mis en évidence par Calame-Griaule (1957) entre la musique et la parole dans une société africaine, aux codes sémantiques des intervalles mélodiques chez les Tepehua du Mexique (Boilès 1967, 1973), au mode de pensée musicale chez les Africains Dan (Zemp 1971), au langage tambouriné des Rukuba d'Afrique (Müller 1976), à la symbolique musicale au Népal (Helffer 1977), et aux études de Dauphin (1985) sur la musique vaudouesque. Ces recherches montrent bien que la dimension référentielle de ces musiques conditionne et façonne la conception et la pratique de celles-ci. Là, l'efficacité du système musical est tributaire du respect d'un ensemble de règles qui stipulent des modalités particulières d'exécution musicales ; et c'est sur la base de ces modalités expressives spécifiques que se définissent les renvois extra-musicaux. La musique à tambour des cérémonies tamoules à la Martinique s'inscrit dans cette lignée.

Comme il a été souligné dans les chapitres précédents, une dimension symbolique extra-musicale est étroitement associée aux battements de tambour (cf. la corrélation entre les battements et les divinités). La musique n'est donc pas vue ici comme une fin en soi, mais comme un moyen, une médiation ; car sa finalité réside dans la mise en contact avec le monde des dieux. Et la preuve tangible de cette efficacité symbolique se traduit dans la transe du prêtre : le « bon son » est donc celui qui permet cet état de possession. La dimension « communication » sous-jacente à la possession du prêtre me porte à considérer celle-ci comme un procédé sémiologique. Dans cette foulée, j'aimerais revenir sur le livre de Rouget, *La musique et la transe* (1979) un des livres sans doute les plus complets jamais écrits sur les liens entre la musique et la transe, et que son auteur a sous-titré à propos « Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la posses-

sion ». Rouget y présente un riche et exhaustif panorama des musiques de transe et d'extase à travers le monde, panorama qu'il situe par ailleurs dans le temps, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le *leitmotiv* de sa vaste étude peut se résumer ainsi : la transe semble régie par autant de logiques culturelles différentes qu'il y a de systèmes musicaux. En d'autres termes, le rôle et l'efficacité exercée par la musique dans les phénomènes de transe semblent davantage relever de critères culturels que de particularités acoustiques objectives qui agiraient sur l'organisme des êtres humains. C'est là la thèse centrale de l'auteur. Mais bien qu'ayant fait ressortir avec force l'assise culturelle du déclenchement de la transe, l'auteur ne semble pas se poser par ailleurs les questions : pourquoi, au nom justement de ce déterminisme culturel, un groupe ethnique donné a-t-il recours à tel type spécifique d'instrument pour entrer en contact avec ses dieux ? Quels mécanismes assurent par ailleurs l'efficacité de la relation musique-possession ? Le chercheur n'aborde malheureusement pas le problème sous ces angles. Pourtant, Rouget reconnaît que cette relation semble structurellement organisée :

Il faudrait considérer, écrit-il, les relations de la musique et de la possession sous l'angle de la logique qui règle leur système, car il semble bien qu'elles en constituent un. (1979 : 438) Encore plus, il aborde la transe comme un signe : La transe est un système de signes, pour le possédé par rapport à lui-même... et par rapport au groupe. (*ibid.* : 174)

Dans un autre passage, il asseoit encore plus solidement le rôle de signal exercé par la musique. Parlant du « dhirk » chez les musulmans, il rapporte que :

l'on est en droit de présumer que cet « air approprié » n'est rien d'autre que « l'air juste »... autrement dit l'air convenu qui a la valeur d'un signal et qui est reconnu comme tel. (*ibid.* : 423)

En fait, Rouget est bien prêt à envisager le rôle du médium musical dans la possession à l'instar d'un signe, mais il n'ouvre aucune porte d'analyse, avenues qu'avaient par ailleurs explorées Boilès dans ses recherches (*op. cit.*).

De par les citations précédentes, on peut soupçonner l'intérêt qu'aurait présenté l'approche sémiologique dans l'étude de Rouget, approche dont la spécificité est de considérer le phénomène musical comme un système de signes et de proposer des méthodes pertinentes pour l'analyser en ce sens. Dans la présente recherche, le choix de cette approche a permis par exemple, de comprendre cette musique non

seulement comme un code, mais aussi de voir comment ce code était *opérationnel* dans l'appel des dieux et le déclenchement de la transe. Par ailleurs, la section traitant de la relation entre musique et culte, a révélé que le choix du médium instrumental, le tambour, n'était pas arbitraire, mais s'inscrivait au contraire dans une logique et une esthétique qui remontaient à l'Inde ancienne.

Ces particularités inhérentes au système musical du rituel tamoul à la Martinique m'ont incitée à l'aborder comme un code : d'une part, il y a intention de communication, la finalité première de l'accompagnement rythmique résidant dans la mise en contact avec le monde des dieux, et d'autre part, il existe une certaine stabilité dans la dimension référentielle au sein du groupe, ou, à tout le moins, pour les personnes qui se situent à l'intérieur même du cadre rituel. Car le contexte dans lequel s'insèrent les battements de tambour était suffisamment « caractérisé » pour conclure à la présence d'un code ou de signaux, au sens de Mounin (1970 : 124). Restait à savoir si les éléments signifiants des battements relevaient davantage de critères « formels » que de critères « circonstanciels », autrement dit, si la musique portait le message en elle ou pas.

Les approches ou théories sémiologiques ne partagent pas nécessairement des objectifs communs. Certaines, comme celles de Ruwet (1972), de Nattiez (1975, 1987) et d'Arom (1985) essaient de dégager à travers une musique donnée, la présence éventuelle d'une hiérarchie d'unités signifiantes, unités qui d'abord examinées sur une base indépendante, sont par la suite replacées dans la totalité de l'oeuvre, dans l'entité « formelle » qui caractérise celle-ci. Ces recherches ont surtout révélé des connaissances quant aux stratégies de production ou de reproduction de celles-ci. C'est sans doute pourquoi les notions de grammaire générative ou encore, de modèles étaient au coeur même de leurs analyses. Ma recherche visait un autre objectif : celui de saisir au sein de la musique elle-même, par le biais d'un regard croisé de l'analyse musicale et du discours culturel, les fondements de la sémantique. D'autres chercheurs partagent, avec leur approche et leur méthode, cette préoccupation. Outre Boilès (1973, 83), pensons, entre autres, à Dauphin (1985) et à Qureshi (1987). Alors que Dauphin s'inscrit dans la continuité de la pensée de Boilès, par les associations structurelles qu'il a identifiées entre les divinités et la musique vaudouesque en Haïti, Qureshi pousse un peu plus loin la réflexion pour inclure les modalités d'exécution, la « performance practice ». Mais indépendamment de l'entrée retenue, l'articulation du musical et du culturel

occupe, comme c'est le cas ici, le centre de la recherche. Après les études de Francès (1958) et d'Imberty (1970) sur la perception musicale, le champ est désormais ouvert aux études de la sémantique. Cette approche est celle proposée par Nattiez, depuis son travail de 1975, dans son livre *Musicologie générale et sémiologie* (1987).

Pour Boilès, les symboles musicaux n'existent que pour ceux qui les perçoivent, ce qui le rapproche, sur cet aspect, du behaviorisme de Morris (1970) :

Musical phenomena, écrit-il, become symbols when they are interpreted as such by a mentality that has physiological contact with them.
(1983 : 24)

On peut donc comprendre à partir de cette prémisse, l'importance qu'il a toujours accordée au « processus » d'attribution symbolique, aux façons par lesquelles un individu dans une société donnée perçoit un signe. Une critique que l'on pourrait aujourd'hui lui adresser est qu'il a toujours restreint la mise en paradigme à un seul trait, celui des intervalles mélodiques, alors que Ruwet (1972) prônait davantage la multiplicité des relations paradigmatiques, ce que j'ai tenté de faire dans la présente étude. À l'analyse poïétique se conjugue nécessairement celle des niveaux neutre et esthétique ainsi que le propose Nattiez (1975, 1987). C'est pourquoi aux côtés des analyses des stratégies de production des battements de tambour, se sont imposés les regards sur les modalités de réception du message musical, des analyses de laboratoire et le recours à la méthode paradigmatique.

Globalement, l'objectif de la recherche visait à comparer et ce, de façon systématique, les attitudes culturelles révélées lors des enquêtes sur le terrain avec les conclusions tirées de l'analyse musicale. Car, c'est de la projection systématique du musical sur les données ethnographiques, et réciproquement, que peuvent être établies les règles essentielles du processus d'attribution symbolique au matériau musical. L'ethnomusicologie contemporaine accorde beaucoup d'importance au discours culturel et juge même que les informateurs devraient désormais être considérés, dans bien des cas, comme des co-auteurs (Clifford et Marcuse 1986). Cette autorité du regard culturel et son implication dans l'analyse suppose un changement méthodologique et théorique qui a tendance à reléguer parfois au second plan les analyses externes, celles menées par le chercheur. Mais, si cette recherche a pu faire ressortir que les traits musicaux étaient porteurs de sens, c'est

parce qu'elle a précisément projeté de façon systématique les analyses musicales (point de vue externe) sur les discours culturels (point de vue interne) et réciproquement. Plus encore, l'analyse a mis en évidence des dimensions que le discours n'avait pas révélées, ainsi que l'avait également constaté Boilès :

... Regular features of cultural behaviour, écrit-il, may be established by means of paradigmatic analysis of descriptive ethnography. Regular features of musical systems that employ symbols may be discovered by means of paradigmatic analysis of pertinent musical phenomena. The collective results of both descriptive ethnography and related musical phenomena, are susceptible to comparative analysis when comparative analysis reveals a unique relationship that exists between a unique pattern of behaviour and a unique musical phenomenon, it is possible to identify the determinate characteristics of a musical symbol. (1983 : 25)

C'est par la projection systématique et dynamique du musical sur les données ethnographiques que peut être trouvée la clé des règles en cause dans le processus d'attribution symbolique.

Le sens de la démarche

La conjugaison des volets ethnologique et musicologique m'amène maintenant à spécifier le sens de la trajectoire empruntée tout au long de cette recherche. Pour l'ethnomusicologue Arom, le sens de la démarche semble clair il faut aller du « particulier » au « général ». Il écrit à ce sujet :

Étant donné les connexions multiples qui existent entre certains paramètres strictement musicaux (particulier) et d'autres de caractère ethnologique (général), il n'est pas nécessaire de procéder du général au particulier, mais plutôt d'envisager une démarche en sens contraire. Si l'on opte pour cette dernière, on peut s'attendre à ce que des données culturelles extra-musicales viennent corroborer les résultats fournis par l'investigation de la musique elle-même. (1982 : 199-200)

Si cette trajectoire semble optimale et évidente pour Arom, il importe ici d'émettre quelques réserves. Le chercheur suppose qu'en s'appuyant exclusivement sur une analyse du matériau sonore de la pratique musicale, il est possible d'en reconstituer le sens, car, pour lui, tous les éléments potentiellement signi-

fians de l'expression musicale sont présents dans la structure musicale. Selon Arom, la réponse est donc claire : le sens réside dans la structure musicale et pas ailleurs. Mais la musique peut-elle être réduite à sa seule structure immanente ? L'expression musicale ne rassemble-t-elle pas une variété de données externes qui vont des conditions de pratique « performance practice » jusqu'au contexte d'insertion. Ces données ne conditionnent-elles pas à leur tour, non seulement les modalités de production musicale, mais aussi les stratégies de perception et les conduites d'écoute ? Et même si la musique contenait en elle-même les structures sémantiques, comment les mettre explicitement en évidence ? Par définition, l'analyse musicale des structures ne peut donner accès aux interprétants vécus et reliés à ces structures.

Il faut se rappeler, dans ce débat, que le symbolique possède une existence et une trajectoire quasi-autonomes, c'est-à-dire qu'il n'évolue pas au même rythme que les institutions sociales, politiques, culturelles. Le cas des Tamouls de la Martinique en est ici un exemple révélateur. En effet, en dépit de la migration et de la coupure avec la mère-patrie, malgré également l'effondrement de certaines spécificités sociales (par exemple, le système de castes, la langue, le vêtement traditionnel), des éléments reliés à la musique ou à la religion ont persisté. L'évolution du symbolique, auquel participe notamment la musique, ne suit donc pas nécessairement celle du social. C'est là, à mon avis, que réside l'ambiguïté de la démarche proposée par Arom. Comment, sur la base des connaissances strictement musicales, aurait-il été possible de révéler ou de mettre à jour des principes organisationnels qui sont intimement liés aux contraintes socio-culturelles et religieuses ? Comment, en outre, être assuré que les conclusions de l'analyse musicale soient « attestées par des critères culturels internes », ainsi que le pense Arom (op. cit. : 200) ? Et cela a d'autant plus de résonance dans le cas présent, qu'il s'agit d'une musique qui a migré dans un nouveau contexte. On se rend vite compte que la connaissance de la « systématique musicale », même si elle est essentielle ne peut à elle seule, conduire aux structures profondes du social. Car la recherche ethnomusicologique ne rencontre pas que des « objets » musicaux ; elle rencontre aussi des interprétations, des regards, des écoutes, des points de vue. C'est là tout un monde de « relations » qui font vivre et particularisent les objets sonores et l'enjeu de la recherche est de capter ces rapports.

Revenons maintenant au point spécifique du sens de la démarche. Cette recherche a d'abord démarré par une approche ethnographique (général) (cf les chapitres sur les données ethnographiques du groupe tamoul, la description de la cérémonie, la relation musique et culte en Inde, le fondement du sacrifice dans la culture indienne, etc.) pour ensuite aborder plus spécifiquement le système musical des cérémonies (particulier) (cf. les sections analyse musicale et approfondissement des paramètres relatifs aux modalités d'exécution...) et finalement revenir sur la cérémonie afin de voir en quoi les éléments révélés lors de l'analyse musicale pouvaient aider à mieux saisir la signification de l'événement rituel (cf. la section « Espace sonore, espace sacré »). La projection de l'analyse musicologique sur l'analyse ethnologique est alors venue confirmer (et non, révéler) une structuration sonore implicite, elle du carnivore et du végétarien. La démarche empruntée ici peut donc se résumer ainsi : du général au particulier puis au général. Et c'est dans ce processus interactif que réside toute la pertinence d'une démarche ethnomusicologique, dans un va-et-vient répété entre les niveaux particulier et général, plutôt que dans une vision linéaire et à sens unique. Car, l'étape ethnographique ne s'est pas seulement déroulée *avant* l'analyse musicologique, mais aussi *pendant* et *après* celle-ci. J'inclus d'ailleurs dans cette phase à caractère ethnographique, non seulement la prise de connaissance de la littérature, mais également, les nombreux retours sur le terrain au cours desquels les hypothèses de travail portant sur la compréhension du système musical symbolique se sont consolidées et raffermies. Ces étapes de falsification (ou si l'on veut, de confrontation des hypothèses de travail avec les informateurs) sont, à mon avis, trop peu exploitées en ethnomusicologie. Et pourtant, la recherche montre bien les compléments irremplaçables des informations révélées lors des étapes *émiques*, informations qui sont venues confirmer ou infirmer les hypothèses établies lors des moments *étiques*.

Néanmoins, la démarche *émique* possède aussi des limites. Le médium par lequel se fait l'essentiel de ce moment de recherche est la verbalisation. Ainsi, c'est sur la base des réponses explicites livrées par les acteurs cérémoniels que le rapprochement entre le profil du battement de tambour et les associations extra-musicales s'est établi. On soupçonnera ici, l'importance accordée à la compétence des informateurs. C'est pour cette raison que l'essentiel des entrevues s'est déroulé auprès de tambourineurs, de prêtres et d'un interprète.

Cependant, les discours, en plus d'être forcément entachés d'un conditionnement socio-culturel, peuvent connaître des biais d'ordre perceptuel ou conceptuel. Prenons, par exemple, l'étape de présentation des montages sonores représentant la trame musicale de la cérémonie. Il fut alors demandé aux répondants de livrer leurs connaissances sur le contenu même du montage. Comment pouvais-je être en mesure de contrôler si les personnes avaient bien compris et interprété la question ? Comment savoir si, par les réponses alors livrées, j'avais épuisé la totalité des significations assignées à un battement de tambour ? De plus, la phase *émique* doit souvent se heurter à une autre contrainte qui relève cette fois de l'indicibilité. Dans un contexte rituel et sacré de surcroît, on avait tout lieu de s'attendre à ce que certains aspects du phénomène magico-religieux auxquelles la musique était associée, demeurent volontairement cachés.

J'ai tenté de pallier ces inconvénients de *l'émique*, ces « trous » du discours, par la conduite d'analyses *étiques* approfondies (cf la paradigmatisation des unités rythmiques et la section portant sur l'approfondissement des paramètres expressifs du battement de tambour), étape qui s'est avérée féconde en ce qu'elle a permis de dégager certains éléments de cette pratique musicale non révélés lors de la phase *émique*. Et surtout, la mise en paradigme a fait apparaître une constante, la cellule tripartite reliée à *Maliémin*, qui n'avait été nullement mentionnée lors des entrevues.

Les liens entre musique et culte en Inde se concrétisent non seulement par l'existence de références extra-musicales au matériau musical, mais aussi par la présence d'un symbolisme autoréférentiel, c'est-à-dire des symboles intramusicaux. Je pense notamment au choix du médium instrumental, le tambour, ainsi qu'aux dimensions rythmique et cyclique des battements. Ces éléments ont été par la suite réintroduits lors d'une phase *émique*, et c'est ainsi que l'*étique* est venu périodiquement alimenter l'*émique*, et réciproquement.

La recherche était dictée par un double objectif Dans un premier temps, il s'agissait de dégager les règles de fonctionnement du système de signes qui régissaient l'accompagnement rythmique des tambours cérémoniels. Dans un deuxième temps, elle visait à juger de la fécondité d'une approche qui place dans une relation dynamique, l'analyse musicale et l'enquête de terrain.

Car les informations recueillies initialement sur le terrain avaient révélé que chacun des battements de tambour était exécuté soit en fonction de la phase cérémonielle qu'il accompagnait, soit en vue d'appeler une divinité spécifique du panthéon indien. Néanmoins, il est apparu à l'analyse que certains battements que j'aurais qualifiés de dissemblables, étaient associés par les informateurs à une seule et même divinité (*Maliémin*). Ces mêmes *patterns* rythmiques accompagnaient des phases distinctes du déroulement cérémoniel. L'enjeu de la recherche a consisté, alors, à dégager les éléments expressifs qui pouvaient assurer dans ce processus d'attribution symbolique, l'identification à une divinité, d'une part, et la différenciation des étapes cérémonielles, d'autre part. Mais j'ai également voulu faire ressortir les composantes articulatoires du battement de tambour (et non seulement rythmiques) qui pouvaient agir comme signifiants dans le processus d'attribution symbolique. La recherche a ainsi révélé qu'il semble bien exister dans la musique cérémonielle tamoule, une forte corrélation entre la configuration d'un *pattern* musical précis et un contenu sémantique qui lui est constamment associé.

Mais si loin que soit poussée l'analyse, elle n'épuisera jamais la totalité des significations. Après avoir décrypté les diverses articulations reliant le social au musical, examiné de près les stratégies de production et de perception des battements de tambour cérémoniels, ce que les résultats de cette recherche ont mis en relief est une stabilité référentielle, sorte de cohérence formelle et expressive existant entre des traits sonores et des traits culturels. Elle a aussi révélé l'importance de l'analyse musicale immanente dans le processus de compréhension globale de la cérémonie.

À l'heure où une certaine ethnomusicologie questionne le rôle et le statut de l'analyse externe, cherche l'authenticité et la validité de son propos par le biais du seul discours autochtone, j'é mets ici le souhait que cette recherche, malgré les limites de sa réalisation, ait su montrer l'importance et la fécondité d'une approche intégrée de l'analyse musicale et du discours culturel.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

POSTFACE

Par Jean Benoist

[Retour à la table des matières](#)

Quand l'oeil écoute...

C'est le titre d'un livre de Paul Claudel, « L'œil écoute », qui m'a semblé dire au mieux, alors qu'il porte sur toute autre chose, le territoire de l'ethnomusicologue, ce territoire que Monique Desroches parcourt dans ce livre avec force et clarté. Elle a observé et écouté tout à la fois ; plus exactement elle a littéralement écouté avec l'oeil, observé avec l'oreille, accédant ainsi aux dimensions d'une musique qui ne peut se cantonner aux sons des instruments ni aux gestes des exécutants. Une musique qui est aussi fait social.

Car, pour connaître à quel point, et de quelle façon, la musique entre dans le jeu des relations, des échanges, des pouvoirs et des symboles qui animent une société, il ne suffit pas de l'écouter, ni de l'analyser en elle-même, comme si elle était un objet intemporel. L'oeil doit être là. Œil de l'ethnologue, qui observe qui fait quoi, quand, avec qui. Mais cet œil ne comprend pas tout, lui non plus. Car si la musique construit la relation, ou exprime le symbole à travers les échanges de ceux qui la jouent, elle est aussi elle-même offrande. Une offrande qui porte en elle le message du don. Et l'on ne donne pas n'importe quoi, n'importe quand, à n'importe qui. La musique est en même temps le message et l'objet donné, et le rythme, les instruments, la mélodie fondent d'un même geste la musique et son message.

Lorsque, dans le lointain, passe la procession indienne, on entend les battements des tambours. Ils ne sont pas là seulement pour ceux qui suivent la procession, mais pour tout l'environnement qui sans la voir l'entend. La musique est toujours l'enveloppe immatérielle des rituels, étendant leur espace bien au-delà de celui où ils se tiennent. Ce halo sonore construit l'espace sacré, et la « structure sonore d'un espace sacré » étudiée dans ce livre rend sensible, et intelligible cette construction. À mesure que l'on s'approche de la cérémonie, le son se fait plus fort comme si l'espace sacré devenait plus dense. Musique indispensable pour qu'existe cet espace. Car quand les tambours sont muets, les hommes peuvent bien s'agiter, dire leurs prières ou tendre leurs sacrifices, les Dieux ne viennent pas. Sans cette enveloppe sonore, le rituel est mort, figé comme une planète sans air où ne soufflent plus les vents.

Certes, l'œil de l'ethnologue écoute toujours ; bruits d'enfants dans une cour, appels dans le lointain, rires dans le voisinage sont des signes, des messages de la vie sociale qui l'entoure. Mais lorsque ces sons s'organisent en musiques, toujours plus savante que ne saurait le déceler l'ethnologue mal instruit de la musique, les messages se perdent et c'est là que le relais de l'ethnomusicologue devient essentiel. Relais, dans un parcours sans rupture, où les connaissances de l'un et de l'autre déchiffrent ensemble l'inconnu.

C'est ainsi d'ailleurs qu'a commencé l'aventure de ce livre. Entendant les rythmes du tambour circulaire des Indiens de la Martinique, ces « couplets » que l'on me disait être des appels aux Dieux, je ne parvenais ni à les noter, ni à les saisir. Il y avait là à la fois un art et un langage, une musique et une prière, mais je restais sur la rive de l'ethnologue sans savoir comment pénétrer dans la musique. Faille infranchissable à l'ignorant en musique que j'étais. Il fallait que le relais soit pris. Et on peut juger par ce livre qu'il l'a été, admirablement. La recherche ethnomusicologique a répondu aux questions de l'ethnologue. Puis elle s'est posé d'autres questions ; elle a déployé ses propres techniques ; elle a travaillé dans son champ propre. Elle est ensuite revenue vers l'ethnologue, et, à son tour, elle l'a interrogé.

Qui de nous a perçu le premier que la musique est espace, qu'elle est structure de cet espace ? Ni l'un ni l'autre sans doute, mais l'exemplaire dialogue qui s'est alors noué. Cette enveloppe sonore du lieu rituel, comme l'atmosphère autour de

la terre, fait partie de ce lieu et l'étend ainsi bien au-delà du visible. Elle est aussi un support essentiel de sa vie.

Car autour du rituel tous les sens parlent. Comme autour du poète « les sons et les parfums tournent dans l'air du soir », et ils sont indissociables des gestes, des offrandes, des regards. Parfums de l'encens brûlé et des fleurs répandues, saveurs multiples des offrandes partagées, couleurs des vêtements, des Dieux, des fleurs, des animaux et du sang. Tout semble se passer comme si, pour les objets les plus matériels, pour les êtres humains les plus lourdement soudés au sol par la pesanteur, ces parfums, ces couleurs et ces sons figuraient une autre nature, plus immatérielle, dans laquelle ils pourraient se mouvoir sans contraintes et rencontrer les Dieux. La musique est bien plus qu'une part du rituel, bien plus qu'un langage, bien plus qu'une composante de la prière. Elle crée cette autre nature. Elle n'est ni un ajout aux choses, ni même un lieu pour elles, elle est le lieu de leur sens.

Tout cela nous a été enseigné par des gens pauvres et dominés, dont les visages, comme celui du chanteur *Zwazo*, étaient marqués par un demi-siècle de travail dans les champs. En apportant de l'Inde leurs cultes et leurs Dieux, ils avaient su les maintenir vivants justement parce qu'ils avaient soigneusement préservé leurs musiques.

Les Dieux ont voyagé avec les immigrants. Ils ont franchi l'océan indien, puis traversé l'Atlantique. Ils seraient morts si, comme les poissons que l'on transporte dans un bocal rempli d'eau, ils n'avaient pas été emmenés avec la musique qui leur donnait sens et vie.

Ce livre, par sa richesse ethnographique, par la qualité de ses sources, par son souci d'être complet dans l'exploration de la musique, nous permet de comprendre tout cela justement parce que son auteur tout en le comprenant l'a ressenti, ce qui l'a mise en harmonie avec ceux qui, loin de n'être que ses « informateurs », ont été ses partenaires et ses amis au cours des longues journées des cultes et des heures d'écoute.

Quand l'oeil écoute, il voit l'invisible. Et cela, l'ethnomusicologue l'a enseigné à l'ethnologue.

Jean Benoist

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

LEXIQUE TAMOUI-FRANÇAIS
RELATIF AUX CÉRÉMONIES

[Retour à la table des matières](#)

Le vocabulaire tamoul utilisé lors des cérémonies « Bon Dyé kouli » peut être divisé en cinq rubriques distinctes, soit :

- 1) les objets du culte
- 2) les aliments et nourriture offerts aux divinités
- 3) les animaux sacrifiés
- 4) les divinités et les esprits invoqués
- 5) la musique

Apparaît d'abord le nom tamoul tel qu'employé à la Martinique ; vient ensuite l'interprétation en français, livrée par les informateurs, à laquelle j'ai ajouté les explications du linguiste britannique Philip Baker ³¹.

³¹ La source des informations concernant l'étymologie des termes indiens utilisés en Martinique provient du Tamil Lexicon (1928) et est indiqué dans le texte par le signe « réu » : Tlex.

Le terme « réu » utilisé occasionnellement dans le texte réfère au créole de la Réunion tandis que « mau » renvoie au créole de l'île Maurice.

LES OBJETS DE CULTE

APPELATION MARTINICAISE	INTERPRÉTATION À LA MARTINIQUE	TERMINOLOGIE ET SIGNIFI- CATION EN INDE
Koïlou	Chapelle	ko-v-1 , temple , Tlex (1). Cf. réu kovil/koil/kyoilu/koelu/koylu id.
Velkou	Lampe à l'intérieur de la chapelle	kuttu-vilakku, « standing brass lamp », kamatci-vilaku « brasse lamp in the form of a woman who holds with her both hands a hollow vessel for oil and wick, used during marriage ceremonies » Tlex.
Vépélé (1)	Arbre sacré situé à proximité de la chapelle	Origine non déterminée
Chamblani	Cendres composées de camphre, benjoin et de braises de charbon	campirani, « benzoin » Tlex

LA NOURRITURE SACRÉE

APPELATION MARTINICAISE	INTERPRÉTATION À LA MARTINIQUE	TERMINOLOGIE ET SIGNIFI- CATION EN INDE
Tenga Tanga	Noix de coco sèche	Cf. : ten-kay, tenkan-kay « coconut » Tlex
Mandja	Racine de couleur jaune qui sert d'épice de base à la majorité de la nourritu- re sacrée	Cf. : « mandiatani » « liquide purifica- teur » (Desroches et Benoist 1982 : 4) tannir signifie « eau » mancanir « wa- ter mixed with turmeric (turmeric = « safran des Indes » (racine de cou- leur jaune) - and other ingredients, for use on auspicious occasions » Tlex.
Vadè	Marinade à base de madja	(Cf. vatai « a cake made of black gram, fried in ghee or oil » Tlex). Cf. réu vade « gâteau pimenté » Barat.
Pangnalon	Marinade sucrée	Cf. pani-y-a « to be dissolved, as jag- gery or sugar » Tlex.
Roundé	Voir kotè	
Kotè	Plat à base de lentilles ou encore, à base de pois	Cf. : mau kolkote, parfois gato kote « espèce de petit gâteau rond » de tamoul kolukkotai « a cake » Pillay et al. 1951.
Koromili	Préparation des épices ; mélange de coriandre et de riz blanc grillé	Kottamalli « coriander » Tlex (mau kotomili id.)
Yénin	Huile	Cf. ney « ghee, clarified butter » Tlex.
Kandji	Combinaison de riz cuit à l'eau de coco, du sel, de l'oignon haché et des noix	Kanci « gruel » Tlex. (gruau)

APPELATION MARTINICAISE	INTERPRÉTATION À LA MARTINIQUE	TERMINOLOGIE ET SIGNIFI- CATION EN INDE
	de coco sec hachés. Cette préparation est destinée à la divinité « Maliémin »	
Masalè	Combinaison de mandja écracé et des épices suivantes : piment, ail, civès et kotomili	macalai « condiments, spices, curry stuffs » Tlex.
Lason (ou) Moltani	Préparation à base de madja, épices et piments (masalè), du citron vert, les têtes et les pattes du mouton cuites. Doit être consommé chaud.	Molani : milaku-t-tannir « mulligatawny » Tlex (mau muluktani id.) Lason : iracam « 1. flavour, taste... 6. Mulligatawny », paruppu-racam « pepperwater » Tlex (mau rason id.)
Paoka (mangé kouli)	Fruit à chair jaune et avec des graines rouges	

LES DIVINITÉS INVOQUÉES

APPELATION MARTINICAISE	INTERPRÉTATION À LA MARTINIQUE	TERMINOLOGIE ET SIGNIFI- CATION EN INDE
Maliémin	Marie-Aimée, Vierge Marie	Mariamman. L'élément « amman » signifie mère.
Maddévilin Maldévilin	Le plus puissant des dieux : Saint-Michel, Saint-Joseph	Madural Virenn
Nagoulou Mira	Saint, protecteur des Indiens, durant la traversée de l'Inde à la Martinique (19e siècle)	Cf. réu nargulan « nom d'une divinité », ou encore Nagour Mira, saint musulman.
Minindien	Gardien de la chapelle (placé à l'extérieur de la chapelle, devant la porte d'entrée)	Réu mini (spren) ; mau minisprens « devant »
Pisasi	Mauvais esprits	picacu « devil, goblin, spirit of a malevolent character » Tlex réu pisas Tlex.
Kalmandon	Cérémonie que l'on fait quarante (40) jours après la mort de quelqu'un	Karumantarain « final ceremony, usually performed among non-Brahmans on the 16th day after death » Tlex. (mau, réu karmadi) Tlex.

LA MUSIQUE

APPELATION MARTINICAISE	INTERPRÉTATION À LA MARTINIQUE	TERMINOLOGIE ET SIGNIFI- CATION EN INDE
Tapou	Tambour : tambour sur cadre circulaire à une membrane	Tappu "a small tomtom" Tlex. Nous croyons que le terme pourrait provenir également de « dappu », tambourin utilisé dans les milieux ruraux du sud de l'Inde (Deva 1977).
Matalon	Tambour cylindre à deux membranes utilisé après la cérémonie	mattalam "a kind of drum" Tlex.
Koutchi	Bâton cylindrique que l'on frappe sur le "tapou"	kucci "splinter peg, stick" Tlex.
Nèl koutchi	Baguettes faites à partir de folioles (*) séchées de feuilles séchées de feuilles de cocotier ; on les frappe aussi sur le "tapou"	nel kucci tam. nel "rice plant" + kucci "stick" Tlex. Selon un informateur dont la langue maternelle est le tamoul, au moment de la récolte, on enlève les grains de riz et on utilise parfois la tige (avec l'épi sans les grains) pour jouer le tambour.
Talom	Petites cymbales métalliques utilisées lors des danses qui suivent la cérémonie	talam "a small cymbal for keeping time in music" Tlex.

* Bûchettes : nervure centrale d'une tige de cocotier séchée pendant quelques heures au soleil.

LES ANIMAUX SACRIFIÉS

APPELATION MARTINQUAISE	INTERPRÉTATION À LA MARTINIQUE	TERMINOLOGIE ET SIGNIFI- CATION EN INDE
Kodji	Coq	Selon Baker semble représenter les deux premières syllabes de "kozhich-cheval" que Knight, Spaulding + Hutchins donnent pour le tamoul pour « cock » (Tlex ne donne que cheval « cock »).
Kèda	Bélier, cabri ou mouton	D'après Baker, le terme semble représenter les deux dernières syllabes de semmarikkada et/ou de attukkada, les deux mots que KSH donnent pour l'anglais ram.

TAMBOURS DES DIEUX.
Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.

BIBLIOGRAPHIE

[Retour à la table des matières](#)

ABOU, S.

1981 *L'identité culturelle*, Éd. Anthropos, Paris.

ACHEEN, R.

1972 « Le problème de l'immigration indienne devant l'opinion martiniquaise » (1882-1885), *Cahiers du CERAG*, no 27, Fort-de-France.

ALEXIS, G.

1975 « Avatars du vaudou en Martinique ». *Conjonction*, no 126, Institut français d'Haïti : 33-48.

ALTMAN, C.F.

1981 « Intratextual rewriting : textuality as language formation ». *The Sign in Music and Literature*, Steiner ed., University of Texas Press : 39-51.

ANNEZER, J.C. D. BEGOT, J. MANLIUS

1980 « L'univers magico-religieux », *Historial antillais*, Tome I, Paris, Ed. Adjani.

Annuaire de la Martinique 1901, Fort-de-France, Archives départementales de la Martinique.

AROM, S.

- 1969 « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse ». *Revue de musicologie*, LV-2 : 172-216.
- 1970 *Contes et chantefables Ngbaka Ma'bo*, Paris, Bibli. SELAF.
- 1982 « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie*, nos 1-2 : 198-212.
- 1984 « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *Revue de Musicologie*, Tome 70/1 : 5-36.

AROM, S. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Structure et méthodologie, Paris, Éditions de la SELAF, 2 vol.

ASCH, M.

- 1972 « A grammar of slavery drum dance music : an application of linguistic methodology to music analysis », *Society for ethnomusicology*, Annual Congress, Toronto, ronéo.

BAKE, A.

- 1960 *Ancient and Oriental Music*, vol. 1, The New Oxford History of Music, London : 195-227.

BALAKRISHNAN, Nayar T.

- 1963 « Where did the dravidians come from ? » *Tamil culture*, 8 (4) : 121-133.

BALDINGER, K.

- 1980 *Semantic theory, towards a modern semantics*, Basic Blackwell, Oxford, Grande-Bretagne.

BARTHES, R.

- 1970 (1957). *Mythologies*, Collection Pierres vives, Éditions du Seuil, Paris.

BARTOK, B.

- 1948 *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? (Législation du folklore musical)*, Archives nationales de musique populaire, Genève.

BASTIDE, R.

- 1960 *Les Religions africaines au Brésil*, Paris, P.U.F.
- 1967 *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Payot, Paris.
- 1971 *African civilization in the New World*, Harper Torchbooks, New York.
- 1977 *Art et Sociétés*, Paris, Payot.

BEAUDRY, N.

- 1983 « Le langage des tambours dans la cérémonie vaudou haïtienne », *Revue de musique des universités canadiennes*, 4 : 125-140.

BECK, B.E.F.

- 1981 « The Goddess and the Demon. A local South Indian festival and its wider context ». *Autour de la déesse hindou*, études réunies par Biardeau, EHSS, Paris.

BECKER, H.

- 1958 « Problems of inference and proof in participant observation », *American Sociological Review*, XXIII : 652-60.

BECKER, J.A.

- 1981 « A Musical Icon : Power and Meaning in Javanese Gamelan Music », STEINER ed. *The sign in Music and Literature*, University of Texas Press : 203-215.

BENEDICT, B.

- 1961 *Indians in a plural society : a report on Mauritius*, London.

BENOIST, J.

- 1975 « Les composantes raciales de la Martinique ». *Les sociétés antillaises*, Centre de recherches caraïbes, Université de Montréal, 4e édition : 13-29.
- 1976 « Engagés asiatiques et sociétés créoles. Quelques conclusions », Actes du XIIIe Congrès International des Américanistes, volume I, Paris : 165-169.
- 1979 « L'organisation sociale des Antilles », *Études créoles*. AUPELF, Montréal et Ottawa : 11-34.
- 1979 « Ethnologie régionale II », *Encyclopédie de la Pléiade* : 1407-1423.
- 1979 « Religion hindoue et dynamique de la société réunionnaise », *Annuaire des pays de l'Océan Indien*, CERSOI, Volume VI : 126-166.

BENOIST, J. et coll.

- 1972 [*L'archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*](#), Presses de l'Université de Montréal.

BHATTACHARVA, U.

- 1980 *The Spirit of Indian Culture : Saints of India*, New Delhi, Metropolitan.

BIARDEAU, M.

- 1981 *L'hindouisme, anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion.

BIARDEAU, M. et MALAMOUD, C.

- 1976 *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, PUF, Biblio. de l'école des Hautes études, Volume LXXIX, Paris.

BISMARCK, G. Von

- 1971 « Timbre of steady sounds : scalings of sharperess », *Proc. 7th Inter. congress on Acoutics*, td. Budapest, vol. 3 : 637-640.

BLACKING, J.

- 1971 « Towards a theory of musical compétence », *Man : Anthropological Essays* Ed. E.J. De Jager, 19-34.

- 1973 *How musical is man ?* Seattle, University of Washington Press.
- 1977 « L'homme producteur de musique », *Musique en Jeu*, No 28 : 54-67.
- 1981 « The Problem of "Etic" Perceptions in the Semiotics of Music », *The Sign in Music and Literature*, Steiner ed., University of Texas Press, 184-194.

BLOOMFIELD, L.

- 1939 « Linguistic aspect of science ». *International Encyclopedia of United Science*, ed. Newrath, Carnap, Morris, The University of Chicago Press, 12-13.
- 1957 « A set of postulates for the science of language », *Readings in linguistics* I, Ed. Joos, The University of Chicago Press, 4th ed. : 26-28.

BOILÈS C.L.

- 1967 « Tepehua Thought-Song : a Case of Semantic Signaling », *Ethnomusicology*, XI-3 : 267-292.

BOILÈS C.L.

- 1973 « Sémiotique de l'ethnomusicologie », *Musique en jeu*, No 10, Éditions du Seuil : 34-41.
- 1973 « Les chants instrumentaux des Tepehua : un exemple de transmission musicale de significations », *Musique enjeu*, No 12, Éditions du Seuil : 81-100.
- 1978 *Man, Magic and Musical occasions*, Collegiate Publishing, Inc., Columbus, Ohio, USA.
- 1983 Processes of musical semiosis - Yearbook *for traditional music* : 24-44.

BOILÈS, C. et J.J. NATTIEZ

- 1977 « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », *Musique enjeu*, No 28, Éditions du Seuil, Paris : 26-54.

BOITARD, O.

- 1978 *Magie, sexualité et délire à la Martinique*, Mémoire de médecine pour le CES de Psychiatrie, Académie de Paris, Université de Paris-V

BOUCKSON, G. et B. EDOUARD

1972 *Les Antilles en question*, Désormeaux, Fort-de-France.

BRAILOIU, C.

1931 « Esquisse d'une méthode de folklore musical », *Revue de musicologie*, XII (40) : 233-267.

1970 « Outline of a Method of Musical Folklore », *Ethnomusicology*, XIV (3) : 389-417.

1973 (1931). *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Éditions Minkoff, Reprint, Genève.

BRANDILY, M.

1976 « Un chant du Tibesti (Tchad). *Journal de la Société des Africanistes*, LXVI- 1-2 : 127-192.

BRATHWAITE, G.

1978 « *Transcriptions and notations (drum rythms)* », *Jamaica Journal*, 11 (3-4 : 19-20).

BRERETON, B.

1981 *East Indians in the Caribbean Colonialism and the struggle for identity*, Kraus Int. ed.

BRIGHT, W.

1963 « Language and Music Areas for cooperation », *Ethnomusicology*, VII (1) 26-32.

1971 « *Points de contact entre langage et musique (1963)* », *Musique en Jeu*, No 4, Paris, Éditions du Seuil : 67-74.

BROWN, R.E.

1965 *The Mridanga : a study of drumming in South India*, thèse de doctorat, UCLA, California, USA, Volumes I et II.

BRUIJN, A. de

1978 « *Timbre-Classification of complex tones* » *Acustica*. 40 (2) : 108-114.

BURNETTE, M.

1978 « Pan and Caribbean drum rythms », *Jamaica Journal*. 11 (3-4) :14-19.

CAILLAT, E

1977 « Pour ne pas être sans objet, l'Ethnomusicologie doit-elle les penser tous ? » *Musique en Jeu*, no 28, Éditions du Seuil : 4-25.

CALAME-GRIAULE

1957 « Introduction à l'étude de la musique africaine », *La Revue musicale*, no 238.

CAMMAERTS, M.E.

1913 « L'importation des coolies dans les Indes occidentales », *Bulletin de colonisation comparée*.

CARPITELLA, D.

1972 « L'insuffisance de la sémiographie musicale dans les transcriptions ethnomusicales ». *Symposium international sur la problématique de la graphie musicale actuelle*, Rome, ronéo.

CELESTE, B., E. CHEVALIER et F. DELALANDE

1981 *L'enfant, du sonore au musical*, Éditions INA/GRM, Paris.

CHANDOLA, A.C.

1969 « Metalinguistic structure of Indian drumming : a study in musico-linguistics », *Language and Style*, II (4) : 288-295.

CASTELLS, M.

- 1970 « Les nouvelles frontières de la méthodologie sociologique ». *Social Sciences Information*, 9 (6) : 79-108.

CHAULEAU, L.

- 1979 *La vie quotidienne aux Antilles françaises au Temps de Victor Schœlcher, XIXe siècle*, Hachette, Paris.

CHENOWETH, V.

- 1972 *Melodic Perception and Analysis*, Summer Institute of Linguistics, Ukarumpa, Papua, New Guinea.

CHOMSKY ; N.

- 1968 « Linguistics and Philosophy ». *Language and Philosophy*, New York University Press : 51-55.
- 1975 *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Éditions du Seuil.
- 1979 *Reflections on language*, Fontana, W. Collins Sons & Co., Glasgow, Great Britain.

CLIFFORD J. MARCUSE G.E.

- 1986 *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, Los Angeles, University of California Press.

COMMITTEE OF THE ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF
GREAT BRITAIN AND IRELAND

- (s.d.) *Notes and queries on anthropology*, 6th ed., London, Routledge and Kegan Paul Ltd.

COOPER, R.

- 1973 « Propositions pour un modèle transformationnel de description musicale », *Musique en Jeu*, No 10, Éditions du Seuil : 70-90.

CORIDUN, V

- 1980 (1929). *Carnaval de Saint-Pierre (Martinique)*, Auguste Flaun, Fort-de-France, Martinique.

COURLANDER, H.

- 1939 *Haïti singing*, University of North Carolina Press.

DANIELOU, A.

- 1949 *Northern Indian Music, Theory and Technique*, Vol. I, Christopher Johnson ed., London.
- 1966 *Inde du Nord, Les traditions musicales*, Institut international d'études comparatives de la musique, Buchet/Chastel, Paris.
- 1978 *Sémantique musicale*, Essai de psycho-physiologie auditive, Éditions Hermann, Paris.

DAS V

- 1977 *Structure and cognition ; aspects of Hindu castes and ritual*, Delhi, Oxford University Press.

DAUPHIN, C.

- 1985 *Musique du Vaudou, fonctions, structures*, E. Naaman, Sherbrooke, Québec.

DAVID, B.

- 1973 « Les origines de la population martiniquaise au fil des ans » (1935-1902), *Mémoires de la Société d'Histoire de la Martinique*, No 3 : 118-129.

DAY, C.R.

- 1977 (1891). *The Music and musical instruments of Southern India and the Deccan*, B.R. Publishing Corporation, New Delhi, India.

DELALANDE, F.

1976 « *Pertinence et analyse perceptive* », *Cahiers Recherche/Musique*, INA-GRM : 73-91.

1986 « *Conduite et " effets "* ». *La Revue musicale, Recherche Musicale au GRM*, Paris : 394-397.

DEROSE, R.

1955 *Caractère, Culture, Vaudou*, Bibliothèque haïtienne, Port-au-Prince, Haïti.

DESROCHES, M.

1980 « [Validation empirique de la méthode sémiologique en musique : le cas des indicatifs de tambour dans les cérémonies indiennes en Martinique](#) », *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 12, Columbia University : 67-76.

1981 « [Les pratiques musicales aux Antilles françaises : image de l'histoire, reflet d'un contexte](#) », *Historial Antillais*, I, Éditions Adjani : 496-504.

1982 « Semiotic analysis and the music of tamil religious ceremonies in Martinique ». *Toronto Semiotic Circle*, No 4 : 59-70.

1984 *La musique traditionnelle de la Martinique*, Collection Rapports de recherches du Centre de recherches caraïbes, No 6, Université de Montréal.

1987 *La musique rituelle sacrée à la Martinique, structure sonore d'un espace sacré*, thèse de doctorat (Ph.D), Faculté de musique, Université de Montréal, Canada.

1989 [Les instruments de musique traditionnels à la Martinique](#), Coll. Bureau du Patrimoine, Conseil Régional de la Martinique, Martinique.

1991 « La musique aux Antilles françaises ». *La Grande Encyclopédie de la Caraïbe*, Éditions D. Begot, Sonoli, Italie.

1992 « [Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises](#) ». *Canadian Journal of Latin American Studies*, vol 17, n, 34 : 178-193.

1993 « *Tambours cérémoniels ou la trace d'une philosophie musicale de l'Inde* ». *TYAZVABA, Revue de la Société d'Anthropologie*, Université Antilles-Guyane : 117-122.

- 1994 « *Quand la diaspora indienne se met au diapason* », *Présences de l'Inde dans le monde*, textes présentés par G. Uttang, l'Harmattan : 327-337.
- 1996 « *Traditional Music in Martinique and the Quest for Cultural Identity* », *Garland Encyclopedia of World Music*, Olsen Ed., U.S.A. (sous presse).

DESROCHES, M. et J. BENOIST

- 1982 « [Tambours de l'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacré](#) », *Études créoles*, vol. V nos 1 et 2, Aupelf : 39-58
- 1991 *Musiques de l'Inde en pays créoles*. Disque compact de 65 min. Coll. Traditions, Éd. UMMUS, Université de Montréal.
- 1996 « [Musique, culte et société indienne à la Réunion \(océan Indien\)](#) », *Anthropologie et Société*, Université Laval, Québec. (sous presse)

DESROCHES, M. et B. DES ROSIERS

- 1995 « Notes "sur" le terrain », *Cahiers de musique traditionnelle*, n, 8, Ed. Georg., Genève : 1-12.
- 1996 « Music and Ethnicity on Reunion ». Garland : *Encyclopedia of World Music*, Alison Ed., U.S.A. (sous presse).

DEVA, B.C.

- 1974 *Indian Music*, Indian Council for cultural relations, New Delhi.
- 1977 *Musical Instruments (India - The land and the people)*. National Book, Trust India.

DEVA, B. C.

- 1968 « Meaning of Music : an empirical study of psychological responses to Indian music », *Sangeet Natak*, No 10, 54-93.

DUBOIS, J.A.

Mœurs, institutions et cérémonies du peuple de l'Inde. Éditions Métailié, Paris.

DUMONT, L.

- 1957 *Une sous-caste de l'Inde du Sud*, Mouton, La Haye.

DUMONT, L.

1966 *Essai sur le système des castes*, Gallimard, Paris.

DUTERTRE, J.B.

1958 *Histoire générale des Antilles*, (éd. de 1667-71), Société d'Histoire de la Martinique, Fort-de-France.

ELIADE, M.

1963 *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris.

ELLINGSON, T.

1980 « Ancient Indian Drum Syllables and 'Bu-Ston's Sham Pa ta'Ritual », *Ethnomusicology*, XXIV (3) : 431-452.

ELLIS, A.J.

1885 « On the musical scales of various nations », *Journal of the Society of Arts*, 33 : 485-527.

ELMORE, W.T.

1915 *Dravidian Gods in Modern Hinduism, (A study of the local and village Deities of Southern India)*, University Studies of the University of Nebraska.

FALARDEAU, R

1971 « Ce soir les hommes sont dieux. Cérémonies du sacrifice chez les Tamouls, minorité établie en Martinique », *Perspectives*, Hebdomadaire de Montréal, 22 mai.

FARRUGIA, L.

1975 *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Impr. Desmarais, Basse-Terre.

GARFINKEL, H.

- 1975 « *Studies in ethnomethodology* », *Social Theory and Political Practices*, Allen and Unwin Ltd., London.

FAYAUD, R.L.

- 1979 *Approche ethnopsychiatrique de la notion de maladie chez les Indiens de la Martinique*, Thèse de doctorat d'état, Médecine, Université de Bordeaux II.

FELD, S.

- 1982 *Sound and Sentiment, Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

FINNEGAN, R.

- 1977 *Oral Pætry*, Cambridge, Cambridge University Press, Great Britain.

FIRTH, R.

- 1957 « *Factions in Indian and overseas Indian societies* », *British Journal of Sociology*, 8 : 291-342.

FRAKE, C.O.

- 1962 « *The ethnographic study of cognitive system* », *Anthropology and Human Behavior* : 72-85.

FRAKE, C.

- 1964 « *A structural description of Subanum Religious Behavior* », W. Goode ed., *Explorations in Cultural Anthropology*, New York, McGraw Hill : 111-129.

FRANCES, R.

- 1958 *La perception de la musique*, J. Vrin, Paris.

FREEMAN, J.

1979 *Untouchable ; an Indian Life History*, Ed. Allen and Unwin, London.

GABRIEL-SOIME, L.

1966 *Ça ! c'est la Martinique*, Imprimerie la Productrice, Paris.

GALLO, WR.

1979 « *Creole Music and Dance in Martinique* », *Revista Review Interamericana*, VIII (4), San Juan, Puerto Rico. (Numéro spécial : Music, Dance and Theater).

GAMESS, Y

1979 « Les Indiens de la Martinique », *Encyclopedic Arawak* : 293-302.

GARDIN, I.C.

1965 « Analyse documentaire et analyse structurale en archéologie », *L'Arc*, No 26 : 64-68.

GEERTZ, C.

1973 *The Interpretation of Culture*, Basic Books, N.Y.

GEREC

1977 *Mofwaz*, N, 2, Fort-de-France, Martinique.

GERMAIN, R.

1980 *Grammaire créole*, L'Harmattan, Paris.

GHOSE, L.N.

1874 *The music and musical notation of various countries*, Presidency Press, Calcutta.

GIRARD, R.

1972 *La violence et le sacré*, Pluriel, Grasset.

GONDA, J.

1965 *Les Religions de l'Inde II. L'hindouisme récent*, Payot, Paris.

GOSWAMI, O.

1957 « The mixture of Tamil and Tulugu Music », *The Story of Indian Music*, Asia Publishing House : 194-195.

GRANGER, G.G.

1965 « Objets, structure et signification », *Revue internationale de philosophie*, Fasc. 3 (73-74) : 251-290.

1971 « Langue et système formel », *Langages*, No 21, Paris, Didier-Larousse : 71-87.

GREENWAY, J.

1976 « Ethnomusicology », *Basic concepts in anthropology*, Burgers Publishing, University of Michigan : 1-33.

GREIMAS, A.J. and F. RASTIER

1968 « The Interaction of Semiotic Constraints », *Game, Play, Literature*, Ehrmann ed., Beacon Press, Boston : 86-105.

GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS

1954 *Indian Music*, London, Editions Blom, IV : 456-460.

GROLLEMUND, P.

1978 « La musique de la Martinique », *Chant choral*, Éditions Mouvement international de chant choral « À cœur Joie » : 4-19.

GUILLAUME, P.

- 1937 *La psychologie de la forme*, Nouvelle Bibliothèque scientifique, Flammarion, Paris.

HANNA, J.L.

- 1979 « Toward Semantic Analysis of Movement Behavior : Concepts and Problems », *Semiotica*, 25 (1-2) : 77-110.

HARRIS, M.

- 1968 *The Rise of Anthropological Theory*, Columbia University New York.

HARRIS, Z.S.

- 1970 « La structure distributionnelle », *Langages*, No 20, Paris, Didier-Larousse : 14-34.

HARPER, E.B.

- 1957 « Shamanism in South India », *Southwestern Journal of Anthropology*, 13 : 267-287.
- 1959 « A Hindu Village Pantheon », *Southwestern Journal of Anthropology*, 15 : 227-234.

HARWOOD, D.L.

- 1976 « Universals in music : a perspective from cognitive psychology », *Ethnomusicology*, XX (3) : 521-533.

HAWKES, T.

- 1978 *Structuralism and Semiotics*, Methuen, New Accents, London.

HELFFER, M.

- 1977 « Une caste de chanteurs-musiciens : les Gain6 du Népal », *L'Ethnographie*, no 73.
- 1993 « A recent phenomena : The Emergence of Buddhist Monasteries around the Stupa of Bodnath ». *The Anthropology of Nepal : from tra-*

dition to modernity, prooeedings of the Franco-Napalese Seminar (1992), G. Toffin Ed. : 114-131.

HEMPEL, C.G.

- 1952 « Fundamentals of Concept Formation in Empirical Science », *Foundations of the Unity of Sciences (Encyclopedia)*, 11 (7), University of Chicago Press.
- 1962 « Explanation in Science and in history », *Frontiers of Sciences and Philosophy*, London, Allen and Unwin : 7-35.
- 1965 Aspects of scientific explanation, New York/London.

HERNDON, M. and N. McLEOD

- 1980 *Music as Culture*, Darby, Norwood, Pa.
- 1983 *Field Manual for Ethnomusicology*, Norwood ed., Pennsylvania.

HERSKOVITS, M. et F.S. HERKOVITS

- 1969 *Suriname Folklore, Vol. XXVII*, Ams Press, New York.

HERZOG, G.

- 1928 « Musical Styles in North America », *Proceedings of International Congress of Americanists*, No NXIII.

HJELSMLEV, L.

- 1968 *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.

HOCKETT, C.F.

- 1966 (1963). - The problem of Universals in language *Universals of Language*, The M.I.T.. Press, 2e ed. 8-13.

HOLTON, G.

- 1981 (Trad. ROBERTS J.F.) *L'imagination scientifique*, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard.

HOOD, M.

1960 « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology*, 55-59.

1971 *The Ethnomusicologist*, McGraw Hill, New York.

HOROWITZ, M.M.

1963 « The worship of South Indian Deities in Martinique », *Ethnology*, 11 (3) : 339-346.

1971 *Peoples and Cultures of the Caribbean*, The Natural History Press, New York, USA.

HOROWITZ, M.M. and M. KLASS

1961 « The Martiniquan East Indian Cult of Maldevidan », *Social and Economic Studies*, 10 (1), Jamaica 93-100.

HUBERT, H. and M. MAUSS

1968 « [Essai sur la nature et la fonction du sacrifice](#) », *Oeuvres I, Les fonctions sociales du sacré*, Éditions de Minuit, Paris.

IMBERTY, M.

1970 « Polysémie et cohérence sémantique du langage musical : I. La polysémie dans les réponses verbales associées à la musique et la construction d'une échelle circulaire des expressions musicales », *Sciences de l'Art*, Tome VII (1) : 77-93.

INDER JIT I.

1977 *Science of Symbols ; deeper view of Indian deities*, New Delhi, Geetanjah.

JACOBSON, R.

1956 *Fundamentals of Language*, S'Gravenhage.

JAKOBSON, R.O.

1975 « Coup d'œil sur le développement de la sémiotique »,

JAMESON, F. *Studies in Semiotics*, Volume 3.

JAIRAZBHOY, N.A.

1977 « The "objective" and subjective view in music transcription », *Ethnomusicology* : 263-273.

1972 The Prison-House of Language, Princeton University Press.

JUSTE-CONSTANT, V.

1976 « Approche ethnomusicologique du vaudou haïtien », *Folklore Americano* : 95-140.

KAEMMER, J.E.

1980 « Between the event and the tradition », *Ethnomusicology*, XXIV (1) : 61-74.

KARPELES, M.

1958 *The collecting of Folk Music and other Ethnomusicological Material, A manual for field workers*, International Folk Music Council of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London.

KAUFMANN, W.,

1967 *Musical Notations of the Orient : notational systems of continental East, South and Central Asia*, Bloomington, Ind. University Press.

KEILER, A.R.

1981 « Two Views of Musical Semiotics », *The Sign in Music and Literature*, Steiner ed., University of Texas Press : 138-168.

KLASS, M.

- 1961 *East Indians in Trinidad : a study of cultural persistence*, Columbia University Press, New York.

K(ETTING, J.

- 1970 « Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music », *Selected Reports, 1* (3), University of California, L.A. : 115-146.

KOLINSKI, M.

- 1959 « The evaluation of Tempo », *Ethnomusicology*, III: 45-57.

KUBIK, G.

- 1969 « Transmission et transcription des éléments de musique instrumentale africaine », *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research*, No II, Publ. UNESCO.

KUCERA, H. and E. COWPER

- 1978 « Functional sentence perspective revisited », *Sound, Sign and Meaning*, Ed. Ladislav Matejka, Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle, Ann Arbor, University of Michigan.

KUNST, J.

- 1958 *Some Sociological Aspects of Music*, The Library of Congress, Washington.
- 1959 *Ethnomusicology*, 3e ed., The Hague, Nihoff.

KRISHNASWAMI, S.

- 1976 « Drums of India through the Ages », *Journal of Music Academy*, Madras, 38 : 72-82.

LABAT, R.P.

- 1972 *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique*, Éditions des Horizons Caraïbes, Fort-de-France.

LASSERRE, G.

1953 « Les Indiens de la Guadeloupe », *Cahiers d'Outre Mer*, VI : 128-158.

LEIRIS, Michel

1955 [*Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*](#), UNESCO, Paris.

LAWRENCE, R, M.J. MEGGITT

1965 *Gods, Ghost and Men in Melanesia*, Melbourne.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1958 *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris

1964 *Le cru et le cuit*, Plon, Paris.

LÉVI-STRAUSS, C. et coll.

1977 *L'identité*, Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Grasset, Paris.

LIEBERMAN, F.

1971 « Working with cents », *Ethnomusicology*, XV (2) : 236-241.

LIENHARDT, G.

1961 *Divinity and Experience, the Religion of the Dinka*, Oxford Press.

LINSKY, L.

1974 (1967). *Le problème de la référence*, Éditions du Seuil, Paris.

LINTON, Ralph

1965 « Nativistic movements », *Reader in comparative religion : an anthropological approach*, UCLA et Harvard Press.

LIST, G.

- 1979 « Ethnomusicology : a discipline defined », *Ethnomusicology*, XXIII (1) : 1-4.

LOHISSE, J.

- 1974 *La communication tribale (La communication sociale dans les sociétés traditionnelles d'Afrique noire)*, Éditions Universitaires, Paris.

LOMAX, A.

- 1968 *Folksong, style and culture*, American Association for the advancement of Science, no 68, Washington, D.C.

LONGFORD, W.W. (Rev.)

- 1917 *Music and Religion*, Kegan Paul, Trench and Trubner Co. Ltd., London.

LORTAT-JACOB, B.

- 1977 « Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique », *Musique en Jeu*, No 28, Éditions du Seuil, Paris : 92-101.

LYONS, J.

- 1968 *Introduction to theoretical linguistics*, Cambridge University Press, London.
- 1981 « Structural Semantics in Retroaspect », *Language, Meaning and Style*, Leeds University Press, Great Britain : 73-90.

MALINOWSKI, Bronislaw

- 1954 *Magic, Science and Religion*, New York, Doubleday.
- 1968 [*Une théorie scientifique de la culture*](#), Paris, Points.

MALLESON (Lt Colonel)

- 1854 *Histoire des Français dans l'Inde depuis la fondation de Pondichéry jusqu'à la prise de cette ville (1674-1761)*, (Traduction de S. Le Page R, Librairie de la Société bibliographique, Paris).

MARCEL-DUBOIS, C.

- 1941 *Les instruments de musique dans l'Inde ancienne*, Paris.
1972 *Pour une analyse de contenu musical*, Paris, Musée National des Arts et Traditions populaires.

MARS, L.

- 1955 (1- édition 1946). *La crise de possession, Essais de psychiatrie comparée*, Bibliothèque de l'Institut d'Ethnologie de Port-au-Prince, Haïti.

MARTINET, A.

- 1955 *Phonology as Functional Phonetics*, Oxford, Basil Blackwell.
1969 *Langue et fonction*, Paris.

MASSEY, R. et MASSEY, J.

- 1976 *The music of India*, London, Kahn and Averill.

MAXIMILIEN, L.

- 1945 *Le vaudou haïtien*, Imprimerie de l'État, Haïti.

McALLESTER, D.

- 1954 *Enemy Way Music*, Cambridge, Harvard University Press.
1971 *Readings in Ethnomusicology*, New York and London, Johnson Reprints Corporation.

McLEOD, N.

- 1966 *Some techniques of Analysis for non-Western music*, Ph.D. dissertation. North western University, Ann Arbor University Microfilms, No 66-14, 028.

- 1974 « Ethnomusicological Research and Anthropology », *Annual Review of Anthropology*, 3 : 99-115.

MERRIAM, A.P.

- 1963 « The Purposes of Ethnomusicology, an Anthropological view », *Ethnomusicology*, VII (3) : 206-213.
- 1964 *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press.
- 1975 « Ethnomusicology today », *Current musicology*, XX : 50-60.
- 1977 « Definitions of "comparative musicology" and ethnomusicology' : an historical-theoretical perspective », *Ethnomusicology*, XXI : 189-204.
- 1981 « African Musical Rhythm and Concepts of Time-Reckoning », Thomas Noblitt, ed., *Music East and West : Essays in Honor of Walter Kaufmann*, New York, Pendragon Press : 123-142.

MEYER L.B

- 1956 *Emotion and meaning in music*, Chicago, Chicago University Press.
- 1960 « Universalism and relativism in the study of ethnie music », *Ethnomusicology*, IV : 49-54.
- 1967 *Music, the Arts, and the Ideas*, Chicago, University Chicago Press.

MIDGETT, D.K.

- 1977 « Performance roles and Musical Change in a Caribbean Society », *Ethnomusicology*, XXI (1), 55-73.

MILLER, G.A.

- 1956 « The magical number seven, plus or minus two : some limits on our capacity for precessing information », *Psychological Review*, 63 : 81-97.

MOL, H.J.

- 1976 *Identity and the Sacred*, Free Press, New York.

MOLINO, J.

- 1975 « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu*, No 17, Éditions du Seuil, Paris, 37-62.

MOUNIN, G.

- 1970 *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, Collection Le sens commun.
- 1972 *La linguistique du XXe siècle*, Collection SUP, Presses Universitaires de France.

MULLER, J.-C.

- 1976 « Interlude pour charivari et tambour silencieux ; l'intronisation des tambours chez les Rukuba », *L'Homme*, XVI (4) : 77-94.

NATTIEZ, J.-J.

- 1973a « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en Jeu*, No 10, Éditions du Seuil, Paris : 3-11.
- 1973b « Rencontre avec Lévi-Strauss : Le plaisir et la structure », *Musique en Jeu*, No 12, Éditions du Seuil, Paris : 3-10.
- 1973c « Analyse musicale et sémiologie : le structuralisme de Lévi-Strauss », *Musique en Jeu*, No 12, Éditions du Seuil, Paris : 59-80.
- 1974 « Problèmes et méthodes de la sémiologie », *Langages*, No 35 : 3-13.
- 1975a *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E., 10/18, no 1017.
- 1975b « De la sémiologie à la sémantique musicales », *Musique en Jeu*, No 17, Éditions du Seuil, Paris : 3-10.
- 1976 « Le statut sémiologique de l'objet sonore », *Cahiers Recherche/Musique*, no 2, INA-GRM : 91-106.
- 1979 « Récit musical et récit littéraire », *Études françaises*, 14 (1-2) : 93-121.
- 1981 « Paroles d'informateurs et propos de musiciens : quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique », *Year-book for Traditional music*, : 48-59.
- 1983 « Some aspects of the study of Inuit vocal Games », *Ethnomusicology*, XXXVII-3 : 457-475.
- 1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Éditions Christian Bourgois, Paris.
- 1990 « Arom, ou le sémiologue sans le savoir », *Analyse musicale*, 23 : 77-82.

- 1992 « *Nicolas Ruwet musicologue* ». *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Éditions L. Tamowski et A. Zribi-Hertz, Gand.

NATTIEZ, J.-J. et coll.

- 1971 « Dossier *Sémiologie de la musique* », *Musique en Jeu*, No 5, Éditions du Seuil.

NETTL, B.

- 1956 *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge.
- 1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press of Glencoe, Collier-McMillan Ltd.
- 1975 « The state of research in ethnomusicology and récent developments », *Current Musicology*, XX 67-78.
- 1978 « Musical Values and Social Values Symbols in Iran », *Journal of the Steward Anthropological Society*, 10/1 : 1-33.
- 1980 « *Paradigms in the history of ethnomusicology* », *College Music Symposium*, 67-77.
- 1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, University of Illinois Press, Urbana.

NEUMANN, D.N.

- 1977 « *Specialists in North India* », *Ethnomusicology*, XXI (2) : 233-245.

NIEHOFF, A. and J. NIEHOFF

- 1960 « *East Indians in the West Indies* », *Anthropology Public Museum Publications*, 6 : 1-192,

ORLOV, H.

- 1981 « *Toward a Semiotics of Music* », *The Sign in Music and Literature*, Steiner ed., University of Texas Press : 131-137.

PARIENTE, J.C. et G. BES

- 1973 *La linguistique contemporaine*, Dossiers Lojos, PUF.

PARSONS, E.C.

- 1933 *Folk-Lore of the Antilles*, French and English, 3 vol., New York, American Folk-Lore Society.

PEIRCE, C.S.

- 1978 *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil.

PIERSON, D.

- 1947 *Negros in Brazil*, Chicago, University of Chicago Press.

PIKE, K.L.

- 1947 *Language in Relation with a United Theory of Human Behavior*, La Haye, Mouton.

PIKE, R. and S. HUSTON

- 1954 *Dictionnaire des Religions*, PUF, Paris.

POCOCK, D.

- 1957 « Difference in East Africa : a study of Caste and Religion in Indian Society », *Southwestern Journal of Anthropology*, 13, 289-300.

POPPER, K.R.

- 1972 *Conjectures and Refutations*, London, Routledge and Kegan Paul.
1973 *La logique de la découverte scientifique*, Éditions Payot, Paris.

POUSTIS-BOU'YE, C.

- 1977 « La cérémonie du culte indien », *Atlas des départements français d'Outre-Mer*, 2. La Martinique, Centre d'études et de Géographie Tropicale du CNRS, Bordeaux.

POWERS, H.

- 1970 « An historical and comparative approach to the classification of ragas (with an appendix on ancient Indian tunings) », *Selected Reports*, 1 (3), UCLA : 1-78.

- 1980 « Language Models and Musical Analysis », *Ethnomusicology*, XXIV (1) : 1-60.

QURESHI, R.

- 1987 « Music Sound and contextual input : a performance model for analysis », *Ethnomusicology*, 31 (1) : 56-85.

RADCLIFFE-BROWN, A.R.

- 1952 [*Structure and Function in Primitive Society*](#), London, Oxford University Press.

- 1965 (1956). *Structure and Function in Primitive Society*, New York.

RAMACHANDRA DIKSHITAR, VR.

- 1983 (1930). « Dancing, music and other amusements », *Studies in Tamil Literature and History*, 288-300.

RAMANATHAN, S.

- 1960 « A survey of the Traditions of Music, Dance and Drama in Madras State », *Bulletin of the Institute of Traditional Cultures*, Madras, (part. II).

RAPPAPORT, R.

- 1974 « Obvious aspects of ritual », *Cambridge Anthropology*, 2 (1) : 3-69.

REID, J.

- 1977 « Transcription in a new mode », *Ethnomusicology*, XXI (2) : 415-427.

REINICHE, M.L.

- 1979 *Les Dieux et les Hommes (Étude des cultes d'un village du Tirunelveli, Inde du Sud)*, Cahiers de l'Homme, Mouton, Paris.

RENARD, R.

- 1955 *La Martinique de 1858 à 1870*, Diplôme d'Études Supérieure d'Histoire, La Sorbonne, Paris.

REVERT, E.

1951 *La magie antillaise*, Bellemant, Paris.

RICHARD, P.

1979 « Utilisation de langages symboliques dans l'analyse de données textuelles », *Ethnologie française*, IX (3), (Maison des Sciences de l'Homme et Musée des Arts et Traditions populaires), Paris : 216-234.

RIES, R.E.

1969 « The cultural setting of South Indian Music », *Asian Music*, 1 (2), New York : 22-31.

ROBB, J.D.

1964 « Rhythmic patterns of the Santo Domingo Corn Dance », *Ethnomusicology*, VIII (2) : 154-160.

ROBERTSON, L.D.

1976 *The Goddesses of India, Tibet, China and Japan*, Cesava Publication, Irlande, 3.

ROSEMAIN J.

1986 *La musique dans la société antillaise (1635-1902)*, l'Harmattan, Paris.

ROUGET, G.

1977 « Instruments de musique et musique de la possession », *Musique en Jeu*, No 28, Éditions du Seuil, Paris : 68-91.

1980 *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, NRF, Éditions Gallimard, Paris.

ROUILLARD, H.

1979 *Inde du Sud*, Guide Mondial, Office du Livre, Fribourg, Suisse.

RUBIN, V.

- 1975 « Les problèmes de la recherche anthropologique dans la Caraïbe ». *Les sociétés antillaises*, Centre de recherches caraïbes, 4e édition, Université de Montréal : 145-164.

RUWET, N.

- 1966 « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie*, 20 : 65-90.
- 1972 *Langage, Musique, Poésie*, Éditions du Seuil, Paris.
- 1975 « Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires », *Musique en Jeu*, No 17, Éditions du Seuil, Paris : 10-36.

SACHS, C.

- 1953 *Rhythms and Tempo*, New York, Norton.

SACHS, C.

- 1962 *The Wellsprings of Music*, The Hague, Martinus Nijhoff.

SAMBAMOORTHY, P

- 1927 *South Indian Music Series*, Primer and Book I, Madras.
- 1952 *A Dictionary of South Indian Music and Musicians*, Madras.

SCHAEFFNER, A.

- 1936 « Religion et magie », *Origine des instruments de musique* : 109-135.
- 1951 *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique*, Hermann, Paris.
- 1960 « Situation des musiciens dans trois sociétés africaines », *Les Colloques de Wégimont* : 331-349.
- 1968 (Rééd. de 1936). *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, La Haye, Mouton.

SCHNAKENBOURG, C.

- 1980 *Note sur l'histoire de l'usine du Galion (Martinique), 1865-1935*, Collection de réimpressions, Centre de recherches caraïbes, Université de Montréal.

SCHNEIDER, M.

- 1960 « Sociologie et mythologie musicales », *Les Colloques de Wégimont*, Bibliothèque, Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Liège, Les Belles Lettres, Paris : 13-22.

SEEGER, A.

- 1987 *Why Suyà sing. A musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge University Press.

SEEGER, C.

- 1958 « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *Musical Quarterly*, XLIV (2) : 184-195.
- 1960 « On the Moods of a Music Logic », *Journal of the American Musicological Society*, VIII : 224-261.
- 1966 « The Music Process as a Function in a Context of Functions », *Yearbook, Inter American Institute for Musical Research*, 11 (1) : 1-36.
- 1970 « Toward a Unitary Field Theory for Musicology », *Selected Reports*, 1 (3), UCLA : 171-184.

SELLTIZ, WRIGHTSMAN and COOK

(Traduction par BÉLANGER)

- 1953 (1976). *Les méthodes de recherche en sciences sociales*, Éditions HRW, Montréal.

SENART, E.

- 1927 *Les castes dans l'Inde, les faits et le système*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris.

SIMON, R.J.

- 1975 « Propositions pour un lexique des mots-clés dans le domaine des études relationnelles », *Pluriel Débat*, No 4 : 65-76.

SINGARAVELOU

- 1975a *Les Indiens de la Guadeloupe*, étude de géographie humaine, Thèse de doctorat du 3e cycle, Université de Bordeaux III.
- 1975b *Les Indiens de la Guadeloupe*, Imprimerie Deniaud, Bordeaux.
- 1976 « L'immigration indienne dans les possessions françaises d'Amérique », *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, Volume 1, Paris, 117-129.
- 1980 « L'apport culturel indien le cas de la Guadeloupe », *Historial Antillais*, Tome 1 290-304.

SKINNER, E.P.

- 1971 « Social Stratification and Ethnic Identification », *Peoples and Cultures of the Caribbean*, M.H. Horowitz ed., The Natural History Press, New York : 117-132.

SPRADLEY, J.P. and D.W. McCurdy

- 1972 *The Cultural Experience-Ethnography in Complex Society*, Science Research Associates.

SRINIVAS, M.N.

- 1952 *Religion and Society among the Coorgs of South India*, Oxford Clarendon Press.

STEINER, W.

- 1981 *The Sign in Music and Literature*, University of Texas Press, Austin, USA.

STONE, R.L. and VL. STONE

- 1981 « Events, feedback and analysis : Research media in the study of music events », *Ethnomusicology*, XXV (2) : 215-225.

STONE, R.L.

1982 *Let the inside be sweet : The interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*, Bloomington, Indiana University Press.

SUVELOR, R.

Revue *Acoma*, N, 2, Martinique.

TENAILLE, E

1979 « Les vingt-huit rythmes des tambours », *Évasion*, Martinique : 73-74.

THEODORE DE BARY, W. et coll. (éd.)

1958 *Sources of Indians Tradition*, Volume 1, Columbia University Press, New York.

THOMPSON, S.

1976 (1958). *The oral tales of India*, Westport, Conn., Greenwood press.

THURSTON, E.

1912 *Omens and Superstitions of Southern India*, T. Fisher Unwin, London.

TYLOR, S.A. (ed)

1969 *Cognitive anthropology*, New York.

ULLMANN, S.

1972 *Semantics : an Introduction to the science of Meaning*, Blackwell Paperback, London, U.K.

VANSINA, J.

1985 *Oral tradition as History*, University of Wisconsin Press, Madison, USA.

WADE, B.C.

- 1979 *Music in India : The Classical Traditions*, Prentice Hall History of Music Series, Hitchcock, H. W. ed., New Jersey.

WAGLEY, C.

- 1975 « Une aire culturelle : l'Amérique des Plantations », *Les sociétés antillaises, Centre de recherches caraïbes*, Université de Montréal, 4e éd. : 31-45.

WALLASCHEK, R.

- 1893 *Primitive Music*, Londres.

WEILER, R.

- 1958 « Brahmanism », Theodore de Barry ed., *Sources of Indian Tradition*, Volume 1, Columbia University Press, New York : 1-4.

WHITEHEAD, H.

- 1921 (1976). *The village Gods of South India*, Sumit Publication, Delhi.

WHITTEN, N.E. jr.)

- 1970 *Afro-American Anthropology, contemporary perspectives*, The Free Press, New York.

WIDDESS, R.

- 1983 « Rhythm and time-measurement in South Asian Art Music : Some observations on Tala », *Computers and Music Composition*, London : 131-138.

WILDEN, A.

- 1980 « Système et structure : essais sur la communication et l'échange », Éd. Boréal Express : 230-240.

YARROW, A.

- 1958a « Hinduism », Theodore de Bary ed., *Sources of Indian Tradition*, Volume 1, New-York, Columbia University Press. : 200-105.
- 1958b « The vehicle of the Thunderbolt and the decline of Buddhism in India », Theodore de Bary ed., *Sources of Indian Tradition*, Volume 1, New-York, Columbia University Press : 187-200.

ZEMP, H.

- 1971 *Musique dan, la musique dans la pensée et la vie sociale africaine*, Paris, Mouton.

ZIAJKA, A.

- 1981 *Prelinguistic Communication in Infancy*, New-York, Praeger Publication.

ZUCIÇENKANDL, V.

- 1956 *Sound and Symbol : Music and the External World*, New York.

ZUMTHOR, E

- 1983 *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Collection poétique, Paris.

Monique Desroches

Faculté de musique, Université de Montréal

Montréal, Québec H3C 3J7