

Monique DESROCHES : *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*

Montréal : L'Harmattan Inc., 1996

Yves Defrance



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/917>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 308-311

ISBN : 2-8257-0579-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Yves Defrance, « Monique DESROCHES : *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/917>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Monique DESROCHES : Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique

Montréal : L'Harmattan Inc., 1996

Yves Defrance

RÉFÉRENCE

Monique DESROCHES : *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Montréal : L'Harmattan Inc., 1996. 180 p.

- 1 Sans en avoir l'air, ce petit livre n'a pas d'équivalent dans la littérature ethnomusicologique de langue française. L'intention est de décrypter les codes symboliques de l'accompagnement musical d'une cérémonie sacrée. Il s'agit du culte rendu à des divinités hindoues par l'intermédiaire de services rituels et de sacrifices d'animaux. L'action ne se déroule pas en Inde mais sur le territoire français. Les acteurs sont d'ailleurs de nationalité française. Originaires de l'Inde du Sud, ils sont membres de la minorité tamoule établie sur l'île de La Martinique (Antilles françaises) dans le cadre du *Régime d'immigration réglementée* (1852-1983) instauré par la France, suite à l'abolition de l'esclavage en 1848. Aujourd'hui encore, bien que la langue ait disparue, des cérémonies religieuses sont organisées occasionnellement. En créole elles portent le nom de *Sèvis zenyien* (« services indiens »). L'auteur nous donne toutes les précisions quant aux circonstances (lieux, dates, intervenants, etc.). Le cadre du culte est très dépouillé et l'assistance plutôt réduite (généralement guère plus d'une vingtaine de personnes). Un prêtre officie durant près de trois heures. Il entre plusieurs fois en transe et monte alors en équilibre, les pieds nus, sur la lame d'un coutelas, porté par deux hommes. Mises à part ses invocations chantées, la totalité du déroulement rituel est accompagnée par des tambourinaires (en nombre impair, le plus souvent de trois à neuf). Ceux-ci jouent avec

des baguettes sur des tambours sur cadre confectionnés par leurs soins. Les mêmes rythmes sont battus par tous les musiciens en même temps, créant ainsi un continuum sonore tout au long du rituel. Un chef tambourinaire décide des changements de formules rythmiques. Monique Desroches compte une petite dizaine de « patrons » (*patterns*). Pas de quoi impressionner les ethnomusicologues ! Mais là n'est pas la question. Nous ne sommes plus au temps d'une musicologie comparée. La problématique se veut autre. L'exploitation de ce matériau, musicalement plutôt limité (pas d'échelles mélodiques originales, pas de grandes improvisations, pas de polyphonies spectaculaires, pas d'organologie inédite, pas de système musical étrange, etc.) prend ainsi une direction assez nouvelle. Car c'est bien dans le traitement du corpus recueilli que Monique Desroches innove. Quand Simha Arom préconise d'aller de l'édification du système musical aux fonctions extra-musicales, John Blacking propose, lui, d'entrer de plein pied dans le social, pour appréhender dans un deuxième temps, le sens des structures musicales. Dans cet « essai ethnomusicologique », Monique Desroches tente « d'aller au-delà de ces deux perspectives ».

- 2 Le projet consiste à mettre en perspective la production musicale avec les structures immanentes de l'objet et avec la réception qu'en ont les acteurs. Dès lors, la méthodologie se situe au cœur même de la démarche scientifique. Est-ce le terrain qui a imposé la méthodologie, ou est-ce la séduction que peut exercer une nouvelle théorie qui induisit ce terrain ? Il semblerait que, comme tout chercheur, Monique Desroches ait longuement hésité sur la façon de conduire ce passionnant travail, ce qui explique la durée de l'enquête, entamée dès 1979. Le résultat n'en est que plus probant. Toujours est-il qu'elle s'appuie sur le modèle de la sémiologie musicale proposé par Jean Molino, puis Jean-Jacques Nattiez. Ils distinguent trois pôles d'analyse le poïétique, l'esthétique et le « niveau neutre ». Le second pôle, qui correspond à celui de la réception du message sonore, fut l'objet d'une analyse particulièrement poussée. « Pôle d'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 » (p. 17). Après un exposé sur la problématique et la méthodologie envisagées, l'auteur apporte des données historiques, sociales et religieuses fort utiles à la démonstration. L'ethnomusicologue risque ici de s'impatienter, car il faut attendre la page 80 avant qu'il ne soit vraiment question de musique. Mais comment étudier un fait musical en ignorant le contexte de sa production C'est néanmoins dans les chapitres VI, VII et VIII que Monique Desroches s'avère la plus convaincante. La rigueur avec laquelle est conduite la vérification d'une reconnaissance culturelle d'un contenu extra-musical au battement de tambour est remarquable. Oui, la famille indienne qui offre la cérémonie, perçoit une signification symbolique à travers l'identification de sept « patrons » rythmiques qui ponctuent diverses phases. A ce stade de l'analyse, on s'étonne pourtant qu'une question ne soit pas posée. Y-a-t-il un rapport significatif entre le motif rythmique pertinent et la désignation linguistique de la divinité à laquelle il semble se rattacher *Ma-lié-min* L'étude des techniques de jeu et des moyens mnémotechniques de classification du répertoire rythmique vernaculaire – chez les tambourinaires – aurait peut-être apporté des éléments de réponse utiles à l'analyse. Respectueuse des interdits sexuels qui frappent le jeu de ce tambour, le *tapou*, l'auteur n'a pas cherché à les transgresser (pp. 21 et 111). L'obstacle que constitue une règle sociale inviolable interdit à la chercheuse toute observation franchement participante. Cependant l'utilisation d'une instrumentation électro-acoustique sophistiquée l'aida à contourner, en partie, cette difficulté de terrain. L'analyse de laboratoire permit, au

demeurant, d'aller plus loin dans la définition sonore de l'objet étudié. Forte de l'exploitation de ces résultats techniques, Monique Desroches est à même d'affirmer (p. 115) « [...] 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* ». La vérification scientifique apporte ici la confirmation d'une intuition qui vient naturellement au fil des pages. Et d'ajouter (p. 118) « [...] 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 référencielle ».

- 3 Cet exemple de fait musical présenté, en conclusion, comme fait social total mérite toute notre attention. Une fois de plus, le lien qui unit le musical au culturel ne fait aucun doute. La perception de l'un comme de l'autre ne peut plus se faire sans l'interrogation des acteurs, eux-mêmes incapables d'en démontrer le mécanisme mais, en tant que récepteurs d'une « convergence de traits signifiants », les mieux placés pour en livrer les messages. Durant cette cérémonie religieuse, le jeu des tambours n'est pas un simple décor sonore. « 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 » (p. 120).
- 4 *Tambours des Dieux* représente pour moi un modèle d'analyse. Monique Desroches s'y adonne même à une autocritique, traçant les limites de sa recherche (p. 138). Jean-Jacques Nattiez ne s'y est pas trompé, qui écrit dans sa préface : « 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 structurelles, ou la rigueur de la méthodologie mise en œuvre pour y parvenir » (p. 12). C'est en effet la méthodologie qui retient le plus mon attention. Grâce au suivi d'une recherche se développant sur de nombreuses années, Monique Desroches a su interroger ses sources, les analyser en laboratoire, retourner sur le terrain avec de nouveaux questionnements, et travailler sans cesse en va-et-vient entre les données d'analyse et celles des informateurs. Elle ne s'est pas contentée d'une description minutieuse du fait musical. Patiemment, elle a réussi à construire son objet, dépassant très largement les données proprement musicales pour en faire émerger la portée sémantique. Cartes, plans, dessins, photographies, transcriptions musicales, lexique et tableaux paradigmatiques illustrent un texte agréable à lire. Chemin faisant, la chercheuse mène le lecteur, dans un mouvement *accelerando* et *crescendo*, à des conclusions tout à fait pertinentes. Comme le relève l'anthropologue Jean Benoist, auteur d'une postface dense et pénétrante, l'ethnomusicologie conduite de cette façon, peut apporter un éclairage lumineux à des questions anthropologiques essentielles. La musique est, en même temps, le message et l'objet donné. Le rythme, les instruments, la mélodie fondent d'un même geste la musique et son message. Plus qu'une part du rituel ou d'une composante de la prière, ce halo sonore, qui construit l'espace sacré, dépasse le niveau du langage. Le fait musical crée cette autre nature. Il n'est ni un ajout aux choses, ni même un lieu pour elles, il est le lieu de leur sens.