

Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

(1980)

“Validation empirique de la méthode  
sémiologique en musique:  
le cas des indicatifs de tambour  
dans les cérémonies indiennes  
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](mailto: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

**“Validation empirique de la méthode sémiologique en musique : le cas des indicatifs de tambour dans les cérémonies indiennes en Martinique”.**

Un article publié dans **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 12, 1980, pp. 67-76. Sous la direction Norma McLeod (editor in Chief), Erich Stockmann and Yoshihiko Tokumaru (editors). Published by the International Folk Music Council, a member organisation of International Music Council under the auspices of the UNESCO. New York : Depart. of Music, Columbia University.

[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](mailto:monique.c.desroches@UMontreal.ca)

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

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

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

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

Édition numérique réalisée le 29 juillet 2008 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

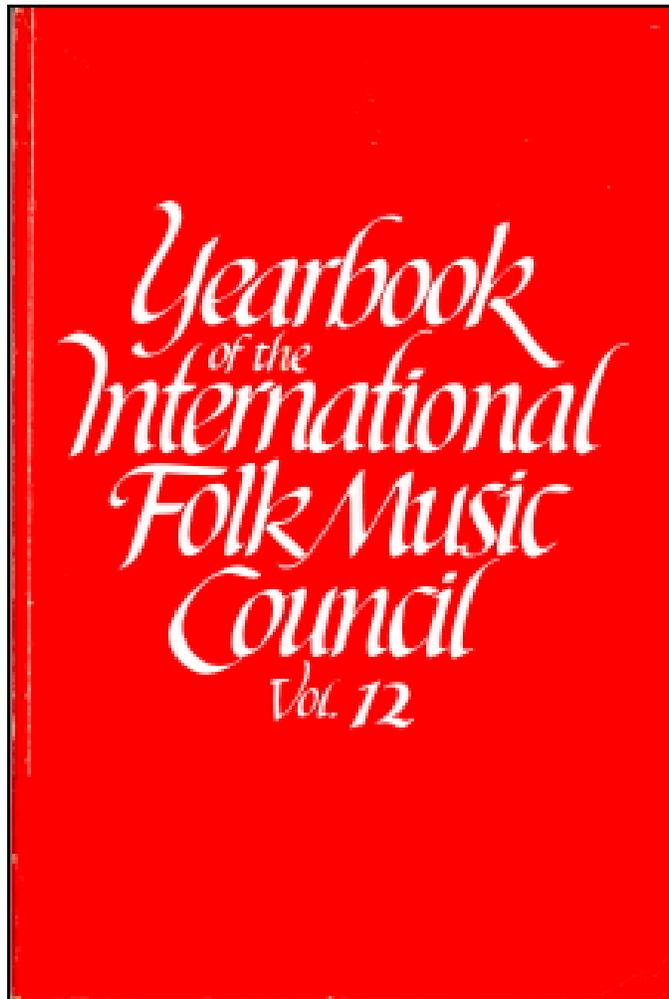
Texte relu et corrigé par Mme Roda Jessica, doctorante en ethnomusicologie, Université de Paris IV- Sorbonne / Université de Montréal, le 11 février 2009. Vérification finale à Chicoutimi, le 14 juin 2010.



## Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

### “Validation empirique de la méthode sémiologique en musique : le cas des indicatifs de tambour dans les cérémonies indiennes en Martinique”



Un article publié dans **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 12, 1980, pp. 67-76. Sous la direction Norma McLeod (editor in Chief), Erich Stockmann and Yoshihiko Tokumaru (editors). Published by the International Folk Music Council, a member organisation of International Music Council under the auspices of the UNESCO. New York : Depart. of Music, Columbia University.

Monique Desroches

**“Validation empirique de la méthode sémiologique en musique :  
le cas des indicatifs de tambour dans les cérémonies indiennes  
en Martinique”.**<sup>1</sup>

Un article publié dans **Yearbook of the International Folk Music Council**, vol. 12, 1980, pp. 67-76. Sous la direction Norma McLeod (editor in Chief), Erich Stockmann and Yoshihiko Tokumaru (editors). Published by the International Folk Music Council, a member organisation of International Music Council under the auspices of the UNESCO. New York : Depart. of Music, Columbia University.

Suite à l'abolition de l'esclavage en 1848, la Martinique dut faire appel à une main-d'oeuvre étrangère afin de poursuivre le travail des anciens esclaves noirs dans les grandes plantations sucrières du nord de l'île. C'est ainsi que de 1854 à 1883, près de 26,000 Indiens furent introduits en Martinique. La majorité de ces immigrants étaient recrutés dans la région du Sud-Est de l'Inde et appartenaient au groupe dravidien de langue tamoule. Bien qu'aujourd'hui leur langue parlée soit le créole, cette relative homogénéité de provenance a permis la conservation de certains traits tamouls, tant culturels que religieux, dont les cérémonies du culte. Ces 'Bon Dié Coolie' on lieu les dimanches, dès qu'une famille (créole ou indienne) en fait la demande à un prêtre appelé aussi 'abbé-coolie'.

Le but principal du culte est alors de rendre grâce aux divinités pour faveur obtenue. Les chapelles, au nombre de sept, sont toutes situées au Nord de l'île, région où l'on retrouve encore de nos jours, la majorité de ce groupe ethnique.

---

<sup>1</sup> Cet article est la version révisée d'une communication présentée au congrès de la Society for Ethnomusicology à Montréal en octobre 1979. Je remercie Charles L. Boilès, Jean Benoist et Yves Gamess pour les conversations que j'ai eues avec eux à ce sujet ainsi que J.-J. Nattiez pour son aide apportée à l'établissement du texte définitif.

Les temples sont dédiés à des divinités indiennes dont le nom peut varier, les ministres du culte ayant eux-mêmes oublié l'appellation originelle de leurs dieux. Transmis uniquement par tradition orale, trois noms semblent dominer leur monde spirituel. Il s'agit de Mariémen, déesse de la fécondité, connue en Inde sous le nom de Mariamma. La deuxième divinité ou deuxième saint invoqué est Maldevilin, appelé aussi Maddevilin ou encore Maldè. C'est le plus puissant des dieux. Il peut correspondre en Inde à la divinité Maturai Viren. On le représente toujours à cheval, armé d'un trident. On vénère enfin Nagoura Mira (en Inde Nagour Mira) pour se protéger des tempêtes et des naufrages. C'est à lui que l'on dédiera l'élévation du drapeau à la fin de la cérémonie : il symbolise les conditions pénibles de traversée qu'a connues ce groupe ethnique avant d'atteindre la Martinique au siècle dernier. Notons enfin que bon nombre de divinités sont confondues avec des personnages de la religion catholique à laquelle les Indiens sont presque tous convertis. Ce syncrétisme est d'ailleurs présent à chaque étape du déroulement d'un Bon Dié Coolie.

Les principaux acteurs d'une cérémonie coolie sont le prêtre qui s'adresse directement aux saints en tamoul, l'interprète qui traduit du tamoul au créole les propos du prêtre en transe, les célébrants-demandeurs, c'est-à-dire ceux qui offrent la cérémonie et les sacrifices d'animaux, et enfin les joueurs de tambour appelés 'matalons' ; ceux-ci frappent sur la peau d'un tambour à l'aide de deux baguettes de facture différente : un bâton cylindrique, tenu dans la main droite, marque les temps forts et des languettes de feuilles de cocotiers séchées frappent, de l'autre main, les coups légers. Le tambour est de type basque et il est retenu à l'épaule à l'aide d'une courroie.

Du déroulement d'une cérémonie, on peut dégager neuf étapes. Plusieurs auteurs ont d'ailleurs opéré un découpage analogue dont Horowitz (1963), Farrugia (1975) et Singaravélou (1975). Le point culminant du rite consiste en la possession du prêtre par Maldévilin. C'est alors que, pieds nus, il montera sur le côté tranchant de la lame d'un coutelas et conversera en tamoul avec la divinité. Cependant, le moment le plus spectaculaire – et c'est celui que chacun attend avec impatience – demeure le sacrifice des animaux, en l'occurrence, deux brebis et un coq. Les bêtes doivent être décapitées d'un seul coup de sabre, sinon, ce serait un très mauvais présage pour les demandeurs. Néanmoins, l'importance et la durée

accordée à chacune des étapes peut connaître des variantes selon le prêtre, le nombre et la nature des demandes adressées aux divinités. Un élément reste présent pendant toute la durée du rituel : ce sont les battements de tambour dont le rythme ou la façon de battre varie selon le cheminement de la cérémonie. À intervalles réguliers, ils se taisent, car les matalons doivent chauffer leur tambour au-dessus d'un feu alimenté de feuilles séchées de bananiers. Au dire des informateurs, cette pratique, du fait qu'elle étire et assèche la peau, confère une meilleure sonorité au tambour, qui a ainsi plus des chances de plaire aux oreilles des divinités.

Sans faire une description détaillée de chaque étape de la cérémonie, nous les mettrons ici en parallèle avec les rythmes entendus lors de chacune d'elles. Les rythmes ici décrits correspondent en majorité aux coups frappés par la main droite avec le bâton cylindrique. Ce sont d'ailleurs les seuls coups facilement perceptibles.

Les deux premiers rythmes, R-1 et R-1' sont joués lors de préparatifs qui peuvent durer deux heures. Les célébrants-demandeurs apportent de la nourriture, des fleurs, on enduit le sol de la chapelle de bouse de vache, etc... Vient ensuite le rythme R-2. À ce moment, le prêtre, à l'intérieur de la chapelle avec l'interprète dépose par terre un cabaret contenant la nourriture que l'on offre aux divinités. Ce même rythme précèdera ultérieurement le sacrifice des animaux et sera joué à nouveau lors de l'élévation du drapeau indien.

L'offrande des aliments étant terminée, le prêtre entonne une invocation à Mariémen. Les tambours cessent alors de battre pour reprendre aussitôt, mais cette fois avec les rythmes identifiés sur le tableau-synthèse par R-3 et R-4.

Pendant ce temps, le prêtre fait des ablutions aux quatre points cardinaux avec un liquide composé d'urine de moutons, de citron et de *mandja*. Ces ablutions ont pour fin de purifier le lieu où se déroule la cérémonie. Puis il retourne dans la chapelle. Les tambours se taisent à nouveau.

**Tableau I**

DÉTAIL CIRCONSTANCIÉ

Rythme ou battement de tambour  
entendu

Préparatifs. Purification et offrande des aliments aux Divinités.



R-1  
R-1'

Offrande des aliments  
- on dépose le Trey par terre à l'intérieur de la chapelle (acc. de clochettes)  
- juste avant de tuer les animaux  
- Élévation du drapeau



R-2

Juste après l'invocation à Mariémen  
Purification avec le *mandja*



R-3  
R-4

Cuisson du riz au lait (plat sacré)

Cette partie rythmique ne suit pas toujours les patterns R-3 et R-4 ;

On peut également la trouver au début de la cérémonie, précédant alors de pattern R-1



R-5

Précède chaque montée sur le coutelas  
Le prêtre en transe, se dandine et saute en pivotant sur lui-même.



R-6

Communion (on boit le riz au lait dans des demi-cocos)



R-7

R-3

Tout juste après le sacrifice des animaux, quand on dépose la tête des animaux au pied du Minindien. (Le Minindien est une petite statue, de pierre grossièrement sculptée, et représente le gardien du Temple).



R-8

Légende :

	coup frappé avec bâton	}	partie supérieure du tam- bour		avec bâton	}	partie inférieure du tambour
	coup frappé avec lan- guettes				avec languet- tes		

Soudainement le prêtre crie : "Et battez tambours". C'est le temps de la cuisson du riz au lait. L'abbé-coolie agit maintenant comme un véritable chef d'orchestre en ordonnant aux tambours de battre au premier signe d'ébullition du lait. Selon Laurent Farrugia (1975), l'intensité et la vitesse du rythme sont liés à la durée de l'ébullition du lait. Il ne faut surtout pas que le lait déborde du vase lors de la cuisson car ce serait encore là un très mauvais présage. Le rythme qui l'accompagne est cependant très flexible et varie d'une cérémonie à l'autre. Il débute généralement par un tempo lent en valeurs longues, puis, coïncidant avec la diminution des valeurs rythmiques, le battement devient un jeu complexe de déplacements d'accents joués en *accelerando* pour retourner ensuite à des valeurs longues. Cet ensemble rythmique correspond au R-5 du tableau-synthèse. Néanmoins, R-5 n'est pas toujours attesté dans les cérémonies, et certains informateurs ont plutôt associé R-3 et R-4 à cette étape de cuisson. Ces deux interprétations feront donc l'objet d'investigations particulières lors d'un prochain terrain.

Puis le prêtre sort de la chapelle en reculant prudemment, commence à sauter d'un pied sur l'autre, vacille un peu, pousse des cris : il est possédé par Maldévilin. Les tambours entament aussitôt le rythme R-6, lequel précède chaque montée sur le coutelas (il peut y en avoir une dizaine à l'intérieur d'une cérémonie). Quand le prêtre est debout sur le sabre, les tambours cessent de battre car le prêtre, alors possédé, converse avec l'interprète en langue tamoule. Après ces moments impressionnants, vient la communion. Une personne circule dans l'assistance en offrant à chacun des demi-cocos remplis de riz au lait ; du vin sucré, et des marinades à base de cari appelées kangy ; pendant ce temps, les matalons frappent le rythme R-7 et reprennent parfois R-3.

Enfin, après le sacrifice des animaux, tous les rythmes peuvent être entendus car la cérémonie est maintenant terminée. Les nouveaux rythmes sont souvent

plus longs que ceux joués pendant le rituel du service, comme le R-8 identifié au tableau.

Il est particulièrement intéressant de noter que chacun de ces rythmes est associé à une étape précise de la cérémonie : la piste symbolique peut s'avérer pertinente. Mais des éléments sont encore manquants. Que signifient ces rythmes pour les officiants et les célébrants ? Ont-ils une signification dépassant le simple accompagnement d'un événement lors de la cérémonie ? En d'autres termes, pourquoi entendons-nous tel rythme à tel moment du rituel ?

Pour répondre à une partie de ces questions, nous avons fait entendre à une dizaine d'informateurs <sup>2</sup> la bande sonore d'une cérémonie. Nous leur avons demandé d'identifier les différents rythmes qu'ils entendaient et de préciser si ces rythmes avaient une signification quelconque pour eux.

Première conclusion : sur les huit rythmes que nous avons distingués, les informateurs n'en ont différenciés que quatre. Cet élément est important et nous y reviendrons ultérieurement.

Deuxièmement, sur ces quatre rythmes, deux épousaient le nom de divinités et les deux autres se rattachaient à une action précise du déroulement de la cérémonie. En reprenant le tableau précédant et en y ajoutant les nouveaux renseignements, nous arrivons aux résultats que présente le Tableau II.

Ainsi, les rythmes R-1, R-1', R-3, R-4 et R-7 ont été regroupés, car ils ont été identifiés à la divinité Mariémen. Quant à R-2, il correspondait à une offrande et une purification d'aliments ; R-6 pour sa part, s'appelait "Rythme à Maldévilin" ; et les autres battements n'étaient associés à aucune divinité en particulier. Les informateurs ont en quelque sorte associé un contenu sémantique à chacun des rythmes.

---

<sup>2</sup> Les informateurs ont été regroupés pour écouter la bande sonore. Le groupe comprenait un interprète, deux batteurs de tambour et des habitants des quartiers Saint-Jacques et Gradis.

Quels sont donc les éléments qui assurent cette fonction symbolique des battements de tambour ? Car nous sommes en face d'un système de signes dont les règles demeurent inconnues. La correspondance symbolique réside-t-elle dans la configuration même du pattern rythmique ? Si oui, quel élément du pattern doit-on conserver pour assurer la même référence sémantique lors d'une variation rythmique ? Quelle pourrait être l'unité minimale de signification d'un pattern ? Comment les changements de signification s'opèrent-ils ? L'enchaînement syntagmatique suit-il un ordre défini ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons procédé à la mise en paradigme des différents rythmes, c'est-à-dire que nous les avons regroupés selon leur similitude ou parenté structurale. (cf. le tableau III).

Ainsi, quatre familles paradigmatiques semblent s'imposer, c'est-à-dire présentent un "thème paradigmatique"<sup>3</sup> propre. La première famille regroupe R-1, R-1<sup>1</sup>, R-1<sup>2</sup>, R-1<sup>3</sup> et R-1<sup>4</sup> parce qu'ils possèdent tous la même cellule .

Or ces rythmes, si nous retournons à leur fonction symbolique, sont associés à la divinité Mariémen. Nous serions donc en mesure d'émettre l'hypothèse que l'unité minimale de signification désignant Mariémen serait cette cellule dont la seule présence suffirait à assurer cette référence à Mariémen.<sup>4</sup>

La deuxième famille correspond au rythme composé de . Ce pattern semble toujours accompagner une purification et offrande d'aliments. En effet, on le retrouve 1) au moment où l'on dépose le cabaret par terre à l'intérieur de la chapelle, 2) avant qu'on ne tue les animaux et 3) lors de l'élévation du drapeau, dernière étape qui précède les agapes où tous les assistants sont conviés. Nous pourrions supposer que le rythme prend ici son caractère propre selon la situation qui est en jeu.

---

<sup>3</sup> Nous utilisons ici le terme proposé par Nattiez (1975 : 264) pour désigner "l'ensemble des critères au nom desquels des unités sont associées sur un même axe d'équivalence".

<sup>4</sup> La validation de cette hypothèse fait l'objet de recherches en cours, car les rythmes concernant cette cellule sont les seuls à présenter des variantes tout en renvoyant à la même divinité.

Nous trouvons ensuite la famille correspondant, pour certains informateurs à la cuisson du riz au lait. Les principales caractéristiques de ce paradigme proviennent des changements de valeurs rythmiques et de la dynamique (accents, liaisons, nuances). De plus, cette montée en crescendo suivie d'un ralentissement et d'une augmentation des valeurs rythmiques forme un tout mais peut connaître des variantes d'une cérémonie à l'autre, dépendant des batteurs de tambours ou encore du déroulement précis de cette étape du rituel.

*Tableau II*

DÉTAIL CIRCONSTANCIÉ				
Préparatifs. Purification et offrande des aliments aux Divinités.		R-1 et R-1	Rythme de rassemblement Appel à Mariemen	R-1 R-1'
Offrande des aliments -on dépose le Trey par terre à l'intérieur de la chapelle (acc. de clochettes) -juste avant de tuer les animaux -Élévation du drapeau		R-2	Purifications Offrandes des aliments	R-2
Juste après l'invocation à Mariemen Purification avec le mandja		R-3 R-4	Rythme à Mariemen	R-1" R-1"
Cuisson du riz au lait (plat sacré)		R-5	Cuisson du riz au lait	R-3
Précède chaque montée sur le coutelas Le prêtre en transe, se dandine et saute en pivotant sur lui-même.		R-6	Rythme à Maldevilin	R-4
Communion (on boit le riz au lait dans des demi-cocos)		R-7	Rythme pour les saints présents à la cérémonie	R-1" "
Tout juste après le sacrifice des animaux, quand on dépose la tête des animaux au pied du Minindien. (Le Minindien est une petite statue, de pierre grossièrement sculptée, et représente le gardien du Temple).		R-3 R-8	Rythme à Mariemen Rythme pour tous les saints présents car la cérémonie est maintenant terminée	R-5

Légende :

	coup frappé avec bâton coup frappé avec lan- guettes	}	partie infé- rieuse du tambour		avec bâton avec languet- tes	}	partie supé- rieure du tambour
--	--	---	--------------------------------------	--	------------------------------------	---	--------------------------------------

**Tableau III**

TABLEAU III

	I	II	III
R-1			
R-1'			
R-1 <sup>2</sup>			
R-1 <sup>3</sup>			
		R-2	
			R-3
			R-4
R-1 <sup>4</sup>			
R-1 <sup>5</sup>			

PARADIGME DES BATTEMENTS

Enfin, le rythme dédié à Maldévilin, plus lent, moins syncopé, ne présente aucune parenté avec les trois autres.

Ces quatre têtes de paradigme correspondent de plus aux quatre battements distinctifs que les informateurs avaient préalablement identifiés. Le changement de signification entre chaque tête de paradigme proviendrait-il du changement dans la valeur expressive intrinsèque de chacun des patterns, c'est-à-dire dans la configuration même des patterns rythmiques, ou faut-il plutôt en chercher l'explication dans le lien établi par les informateurs entre le déroulement de la cérémonie, le rythme entendu et le nom de la divinité ? Il n'en demeure pas moins que les informateurs ont attribué une fonction symbolique à un élément musical. La relation signifiant-signifié serait donc explicite, du moins pour cette partie de la communauté que nous avons consultée.

Pour constater ces faits, nous avons dû opérer une classification selon deux niveaux bien distincts. L'un bidimensionnel, où l'élément sonore est classé d'après son caractère et sa fonction à l'intérieur du système musical (cf. tableau 1), l'autre, tridimensionnel où, en plus de la présence des deux autres niveaux, le critère d'identification de l'élément observé renvoie à sa fonction symbolique à l'intérieur de ce système.

Le dernier convoi d'immigrants indiens étant arrivé aux Antilles il y a à peine cent dix ans, il serait intéressant de comparer les pratiques rituelles du culte à Mariémen et à Maldévilin dans le Sud-est de l'Inde, avec celles des cérémonies coolies en Martinique. Cette analyse comparée, ethnologique et ethnomusicologique, pourrait aider à mettre en lumière la nature des processus de réinterprétation culturelle et de changement syncrétique.

## Conclusion

Cependant, à l'instar de beaucoup d'autres peuples de tradition orale, cette culture est en voie rapide de disparition. Un fait peut rendre la tâche plus difficile pour ce groupe ethnique minoritaire dans la lutte pour la conservation de sa culture : le culte coolie se perpétue en effet dans un milieu culturel radicalement diffé-

rent du sien qui, incessamment, le gruge et le disloque. Déjà, dans quelques cérémonies auxquelles nous avons assisté, le prêtre ne pouvait monter sur la lame du coutelas parce que trop âgé. Et la relève semble, là aussi, inexistante. Le métissage aidant, nous ne pouvons malheureusement que craindre la disparition graduelle de cet élément culturel original de l'Inde en Martinique.

## RÉFÉRENCES

Benoist, J.

1979 n.d. "Ethnologie Régionale 11", Encyclopédie de la Pléiade, 1407-1423.  
"Tamil in the French West Indies", Université de Montréal, 5 pages,  
Ronégr.

Boilès, C.L.

1978 Man Magic and Musical Occasions. Columbus : Collegiate Publications Inc.

Chauleau, L.

1979 La vie quotidienne aux Antilles françaises au Tempo de Victor Schoetcher, Hachette, Paris, pp. 171-198.

Falardeau, P.

1971 "Ce soir les hommes sont dieux. Cérémonie de sacrifice chez les Tamouls, minorité établie en Martinique", Perspectives, 22 mai.

Farrugia, L.

1975 Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique, Imprimerie Desmarais. Basse-Terre, 180 pp.

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, 92 pp.

Gonda, J.

- 1965 Les Religions de l'Inde, II. L'hindouisme récent, Paris, Payot, 422 pp.

Horowitz, M.M.

- 1963 "The worship of South Indian Deities in Martinique", *Ethnology*, vol. II, no. 3, pp. 339-346.

Horowitz, M.M. et Klass, M.

- 1961 "The Martiniquan East Indian Cult of Maldevidan", *Social and Economic Studies*, vol. 10, no. 1, Jamaica, pp. 93-100.

Lasserre, G.

- 1953 "Les Indiens de la Guadeloupe", *Cahiers d'Outre-Mer*, vol. VI, pp. 128-158.

Nattiez, J.-J.

- 1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, coll. 1018, Paris, 448 pp.

Poustis-Bouye, 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 C.N.R.S., Bordeaux, : 36.

Singaravelou

1975 "Les Indiens de la Guadeloupe, étude de géographie humaine", Thèse de doctorat de 3e cycle. Université de Bordeaux III, 239 pp.

Monique Desroches

Faculté de musique, Université de Montréal

Montréal, Québec H3C 3J7