

Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe



Trinidad, contexte historique et impact sur la musique : de l'interdiction des tambours à la naissance du *steelpan*

Freddy Marcin

Number 188, January–April 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077693ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077693ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'Histoire de la Guadeloupe

ISSN

0583-8266 (print)

2276-1993 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcin, F. (2021). Trinidad, contexte historique et impact sur la musique : de l'interdiction des tambours à la naissance du *steelpan*. *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (188), 133–145. <https://doi.org/10.7202/1077693ar>

Trinidad, contexte historique et impact sur la musique : de l'interdiction des tambours à la naissance du *steelpan*

Freddy MARCIN¹

INTRODUCTION

L'archipel de Trinidad et Tobago, situé au sud de l'arc caribéen et au large des côtes du Venezuela, est mondialement connu pour son carnaval, ses musiques enivrantes comme le calypso et la soca mais aussi comme étant le berceau de stars internationales comme Machel Montano, Destra Garcia ou encore Kes the Band et d'un instrument musical intrinsèque à la culture historique des îles, à savoir le *steel pan*. Au cours de cet article nous nous replongerons dans l'histoire de la colonisation de Trinidad afin de comprendre comment les différentes occupations par les puissances européennes ont façonné la culture musicale de l'île.

La culture n'est pas un terme dépourvu d'ambiguïté, elle n'est pas un élément statique, figé, bien au contraire la culture est de nature dynamique, elle évolue à travers les temps et s'adapte. La culture met en relief la notion de normes tacites acceptées par le collectif. Dans ce sens, elle est un ensemble plus ou moins formalisé de manières de faire et d'agir, un ensemble d'impératifs moraux que partage un groupe social. Elle s'inscrit dans un grand nombre d'objets et d'institutions qui deviennent des traces du passé et les instruments de sa perpétuation.

Cependant, un point important reste à soulever, la non/homogénéité de la culture et de ce fait ; les habitants d'un même territoire partagent-ils la même culture ou existent-ils des cultures qui interagissent et parfois rentrent en conflit ? La culture se transmet de génération en génération et est véhiculée par les individus qui lors de déplacements ne pourront se départir de leur culture ancestrale et vont par conséquent, consciemment

1. Docteur certifié en études anglophones et interculturelité qualifié aux fonctions de maître de conférences

ou inconsciemment, la propager. Les déplacements deviennent un processus durant lequel la culture, inéluçtablement, ne restera pas intacte mais sera altérée par les différents acteurs culturels qu'elle rencontrera. Cette dynamique est au cœur de ce présent article car nous chercherons à comprendre comment l'acquisition de l'île par les Britanniques au travers d'un système d'interdictions a mis fin aux pratiques culturelles ancestrales héritées des esclaves et permises, sinon tolérée, par les autorités françaises pour faire naître par adaptation le *steelpan*.

COLONISATION ET MUSIQUE

La musique, ne doit pas seulement être considérée comme une forme festive d'art exhortant ses participants, musiciens et danseurs à s'amuser au rythme des instruments qu'ils soient des tambours, des *steelpan*s ou de la musique issue d'enceintes amplificatrices du volume. La musique a une composante unificatrice. En effet, la participation à une danse permet aux acteurs de créer un lien, de partager ne serait-ce que l'espace d'une session musicale une sensation unique. Pour preuve, dans son ouvrage *the sociology of music* en 1984 « Da Silva a qualifié la musique de conduite mentale subjective et partagée par une collectivité qui définit parfois les limites d'une communauté. »²(Aho, 26)

Durant la période esclavagiste, la musique revêtait une importance particulière pour les esclaves. En effet, les musiques jouées étaient profondément chargées en double entendre criant la souffrance de l'arrachement à la terre mère, la désorientation et déterritorialisation après ce que les chercheurs post coloniaux ont nommé le *Middle Passage*. Ce concept traite de l'éloignement entre l'Afrique et le Nouveau Monde ainsi que de la séparation physique et maritime, véritable barrière infranchissable que représente l'océan Atlantique qui par les profondeurs d'un bleu profond était censé faire perdre tous les repères et relents culturels d'attachement à l'Afrique. Les musiques jouées étaient également synonymes de préservation et transmission d'un bagage culturel important. Pour preuve :

« Les Africains n'ont jamais considéré les arts comme de simples divertissements frivoles. La musique et l'art étaient des moyens de communication importants pour l'homme noir; ils étaient, et sont encore aujourd'hui, des sujets d'importance pour la communauté, dans la mesure où ils servaient le but sacré d'enregistrer les événements et de préserver ainsi l'héritage du peuple. »³ (Borde, p. 46)

Comme le reflet métaphorique des coups de fouet, les coups de main sur la peau animale tendue des tambours symbolisaient les dures réalités de la vie sur la plantation et dans les champs. C'est au travers de réunions festives autour du tambour, que les esclaves avaient la possibilité d'utiliser les rythmes comme exutoire. Par ailleurs, ces rassemblements

2. Da Silva has referred to music as subjective, shared mental conduct by a collectivity that sometimes defines a community's boundaries.

3. Africans never regarded the arts as merely frivolous forms of entertainment. Music and art were important media of communication for the black man; they were, and still are today, matters of serious import to the community-serious to the extent that they served the sacred purpose of recording events and thus preserving the heritage of the people.

musicaux permettaient de créer une véritable communauté de conscience autour d'une identité africaine forte. « Tout au long de leur histoire, les Trinidadiens de toutes races et classes ont considéré la performance musicale comme un moyen d'exprimer leur identité, leurs aspirations, leur résistance à l'oppression et leurs réponses aux changements sociaux⁴ ». (Brown, 82)

De plus, « en proie aux conditions sociales de l'esclavage, l'homme noir a cherché du réconfort auprès du seul instrument [...] qui avait appartenu à son style de vie dans le vieux pays, le tambour. Il a joué ses rythmes et a chanté les anciennes chansons qui l'ont ramené en mémoire dans son pays natal, emmenant en même temps son peuple avec lui ; lui permettant de s'échapper quelques instants de sa misère.⁵ » (Borde, 46)

L'histoire de Trinidad ainsi que sa mixité culturelle et musicale sont le fruit d'une colonisation multiple. Pour preuve, les Espagnols, Français et Britanniques se succédèrent tour à tour comme puissance gouvernementale à la tête de l'île. En effet,

« Les premières influences culturelles de Trinidad sont venues d'Espagne. Bien que l'île ait été une colonie espagnole de 1498 à 1797, l'Espagne n'a établi sa première colonie qu'en 1592 et la colonisation sur l'île n'a jamais été étendue car les Espagnols étaient préoccupés par le continent de l'Amérique du Sud. Enfin, réalisant que s'ils ne peuplaient pas l'île, ils pourraient la perdre, les Espagnols en 1783 invitèrent les immigrants catholiques et leurs esclaves à s'installer à Trinidad, en leur accordant de généreuses concessions de terres. Les esclavagistes français d'autres îles des Caraïbes ont saisi cette opportunité pour échapper aux incertitudes engendrées par les révolutions française et haïtienne, qui mettaient en lumière le combat pour les notions de liberté et d'égalité, en s'installant sur l'île.⁶ » (Brown, 83)

Par ailleurs, Riggio affirme que « les colons catholiques romains des pays alliés à l'Espagne qui étaient disposés à prêter serment d'allégeance à la couronne espagnole ont reçu des terres en fonction du nombre de personnes composant leurs ménages, y compris les esclaves. Des planteurs blancs ont reçu 32 demi-hectares chacun [...] Des planteurs africains et de couleur libres ont reçu 16 demi-hectares chacun [...]. De cette façon, un grand nombre de planteurs français, de propriétaires et

4. Throughout their history, Trinidadians of all races and classes have viewed musical performance as a means of expressing their identity, aspirations, resistance to oppression, and responses to social changes

5. Plagued by the social conditions of slavery, the black man sought comfort from the only instrument [...] that had belonged to his life style back in the old country, the drum. He played his rhythms and sang the ancient songs that took him back in memory to his home land, taking at the same time his people along with him, lifting them for a few brief moments out of their misery

6. Trinidad's first cultural influences came from Spain. Although the island was a Spanish colony from 1498 until 1797, Spain did not establish its first settlement until 1592, and settlement on the island was never extensive, for the Spanish were preoccupied with the mainland of South America. Finally, realizing that if they did not populate the island they might lose it, the Spanish in 1783 invited Catholic immigrants and their slaves to settle Trinidad, giving them generous grants of land. French slaveholders from other Caribbean islands seized this opportunity to escape the uncertainties engendered by the French and Haitian Revolutions, with their notions of liberty and equality, by settling on the island

ouvriers africains sont venus à Trinidad des îles voisines des Caraïbes⁷» (Riggio, 10). C'est la raison pour laquelle l'influence française sur la culture de l'île de Trinidad est indéniable notamment en ce qui concerne un élément majeur qui jusqu'à nos jours demeure essentiel à savoir le carnaval. Comme l'affirme Brown « bien que Trinidad soit devenue une colonie britannique en 1797, la culture de l'île est restée principalement africaine et française; il faudra aux Anglais plus de cent ans pour angliciser la culture de l'île à un degré qui soit significatif ⁸» (Brown, 83).

Comme énoncé dans notre propos introductif, lors des déplacements de populations pour une raison ou une autre, les individus formant cette communauté de conscience ne se départissent point de leur culture mais au contraire au travers de rites culturels leur permettant de se rappeler leurs origines vont se déplacer avec leur symbolisme culturel qu'ils vont chercher à reproduire et inéluctablement à adapter au nouveau lieu d'installation. Pour preuve, Borde argue que :

« Lorsque les Espagnols et les Français ont colonisé les îles pour y vivre, ils ont naturellement apporté avec eux leur propre culture. Un événement important de cette culture a été le Mardi Gras ou Carnaval qui avait lieu une fois par an juste avant le Carême et auquel tout le monde devait participer. L'Africain, n'ayant pas d'argent pour acheter des instruments européens, a façonné ses instruments pour la célébration à partir de tout ce qu'il pouvait trouver à portée de main. Il descendait dans la ville pendant la saison du Carnaval en jouant son tambour fait maison ⁹ » (Borde, p. 47).

Le but initial des danses carnavalesques était la parodie et la satire sociale de l'ordre dominant. En effet, « les carnavaliers faisaient aussi des danses satiriques qui caricaturaient les manières des Européens comme la "Dame Lorraine", "Pierrot Grenade", "le Boroquite"¹⁰ » (Borde, 47)

Brown exprime la même ligne argumentaire lorsqu'il dit que :

« La plupart des personnes prenant part aux mascarades exprimaient à travers leurs costumes une identification à la culture européenne, en représentant des rois, des reines, des nobles et d'autres personnages aristocratiques. Certaines femmes blanches, par ailleurs, portaient les costumes colorés de leurs servantes mulâtres et certains hommes blancs étaient habillés en esclaves des champs [...]. Les hommes et les femmes faisaient

7. Roman Catholic settlers from countries allied with Spain who were willing to swear an oath of allegiance to the Spanish crown were given land according to the numbers of persons in their households, including the enslaved: white planters received 32 acres each [...] African and free-coloured planters were given 16 acres each [...] In this way, large numbers of French planters and African estate owners and workers came to Trinidad from neighboring Caribbean islands

8. Although Trinidad became a British colony in 1797, its culture remained predominantly African and French; it would take the English more than one-hundred years to Anglicize the culture of the island to any significant degree

9. When the Spanish and the French colonized the islands there to live, they naturally brought with them their own culture. An important event of that culture was the Mardi Gras or Carnival which was held once a year just before Lent and in which everyone to participate. The African, not having money to purchase European instruments, fashioned his instruments for use in the celebration from whatever he could find at hand. He would come down into the city during Carnival season playing his home made drum

10. Carnival dancers also performed satirical dances that caricatured the mannerisms of the Europeans, the "Dame Lorraine," the "Pierrot Grenade," the "Boroquite"

des danses d'esclaves dans les promenades. La nuit, des hommes défilait [...] durant la procession de Camboulay, une procession aux flambeaux qui imitait les marches forcées des esclaves envoyés pour éteindre les incendies dans les champs de canne à sucre ¹¹ » (Brown, 83).

Le jeu de rôle ne serait-ce que le temps de la parade était très important. Métaphoriquement le carnaval provoquait un bouleversement social voire un chambardement symbolique. En effet, les classes sociales établies selon des codes bien définis en fonction du milieu social et de la couleur, étaient interchangées. Pour preuve, un autre point crucial de la culture musicale de l'époque hérité des racines africaines était le *Kalinda* qui peut être décrit comme « une danse acrobatique avec des bâtons qui était populaire auprès des esclaves de nombreuses régions des Caraïbes. Cette danse est vraiment une version à peine voilée de l'art martial africain du combat au bâton qui est toujours accompagnée de chants. [...] Les chants *kalinda* sont devenus une force majeure dans la culture trinitadienne, surtout après l'émancipation des esclaves africains. ¹² » (Brown, 85)

Cet art était notamment mis en valeur durant les cérémonies du *Canboulay* qui peut être traduit en français par cannes brûlées. Par ailleurs, Borde affirme que « c'est est une belle «danse au bâton», généralement exécutée par des hommes de grande habileté ¹³ » (Borde, 47).

De même que Thomas qui détaille le rôle essentiel du meneur des combattants au bâton « stickfighters » durant les processions du *Canboulay*.

OCCUPATION BRITANNIQUE ET INTERDICTION DU TAMBOUR

La fin de l'occupation espagnole et le début du règne britannique ont fortement marqué un tournant dans la vie culturelle Trinitadienne. En effet, au centre d'enjeux géopolitiques et de luttes de pouvoir entre puissances, la colonisation s'accompagne de conflits et de luttes armées afin d'asseoir son régime politique passant par la répression, l'interdiction de l'utilisation d'une langue ou des pratiques culturelles. Ce changement débuta au début du 19^{ème} siècle.

« Les Espagnols contrôlèrent Trinidad de 1498 à 1797, lorsque le gouverneur Don Jose Maria Chacon se rendit au général britannique Sir Ralph Abercromby, l'Espagne cédant officiellement l'île aux Britanniques avec le traité de paix d'Amiens en 1802¹⁴ » (Riggio, 10).

11. Most masqueraders expressed through their costumes an identification with European culture, portraying kings, queens, nobles, and other aristocratic characters. Some white women, however, dressed in the colorful costumes of their mulatto maids, and some white men dressed as field slaves [...]. Both the men and the women performed slave dances in the promenades. At night, men paraded [...] in Camboulay procession, a torch-light procession that imitated the forced marches of the slaves who were sent to put out fires in the sugar-cane fields

12. An acrobatic dance with sticks that was popular with slaves in many part of the Caribbean. This dance is really a thinly-veiled version the African martial art of stick fighting, and it is always accompanied with singing. [...]. Kalinda songs became a major force within Trinidadian culture, especially after Africans were emancipated from slavery.

13. This is a beautiful "stick dance," generally performed by men possessing great skill.

14. The Spanish controlled Trinidad from 1498 until 1797, when Governor Don Jose Maria Chacon surrendered to British General Sir Ralph Abercromby, with Spain formally ceding the island to the British in the Peace of Amiens in 1802.

Pour les autorités, les rassemblements d'esclaves rythmés par les tambours étaient une barrière culturelle qui ne faisait en rien partie de leur sphère. Cette dernière semblait être régie par des codes qu'ils ne pouvaient comprendre créant de fait une dialectique du *US versus Them*. La musique était donc considérée comme une musique autre. Nous devons alors nous arrêter un instant sur la puissance de cette dénomination d'aspects culturels différents comme étant autres. *L'autre* est particulièrement ambivalent car il nous est vital pour exister mais nous ne voulons pas lui ressembler. C'est ce que Rocchi appelle *othering* et que nous traduisons par processus d'*autruïsation*. Rocchi nous met face au questionnement suivant : « Qu' est-ce que faire l'expérience de l'autre veut dire pour notre impossible rapport racial? Faire l'expérience de l'autre est un jeu voué à l'échec, comme la race est insaisissable en moi... Cette impossible réflexivité, c'est la mort de l'autre qui la signe » (Rocchi, 25).

En effet, à cause d'une incompréhension et d'un gouffre culturel mais aussi face à un désir de saisir l'impossible, les autorités ont mis en place un système d'annihilation de la culture autre. Par ailleurs, une attitude réfractaire à l'égard du carnaval, véritable étendard de la culture indigène se mit rapidement en place au profit de l'importation/imposition de rites culturels britanniques. « [Le carnaval] avait tendance à occulter l'importance de Noël, la célébration la plus importante de l'année dans la société britannique. Particulièrement il y avait des objections au Canboulay, qui avait lieu le dimanche, le premier jour du carnaval, en célébration de l'émancipation de l'esclavage [...]. En 1881, le gouvernement a tenté d'interdire le tambour, une composante de Camboulay. La police, cependant, n'a pas réussi à employer un nombre suffisant de personnes pour faire respecter la loi, ce qui a provoqué des émeutes à Canboulay au cours desquelles des centaines de personnes ont été blessées. ¹⁵ » (Brown, 87).

Ces émeutes sont les témoins vivants et parlants de l'opposition culturelle qui régnait sur l'île à l'arrivée des Britanniques qui voulurent asseoir leur domination au travers d'une annihilation culturelle des mœurs de la population indigène. De surcroît, au-delà du clivage racial, existait une dichotomie religieuse et culturelle entre les communautés britannique et française formant l'élite de l'île. Comme l'affirme Riggio :

« le conflit entre les élites de Trinidad, en particulier entre la bureaucratie anglicane qui dirigeait le pays et les planteurs catholiques romains qui possédaient de nombreux domaines, était crucial pour l'évolution du Carnaval. Pendant une période entre 1840 et 1860, les prêtres anglicans étaient les seuls officiers religieux légaux de l'île. Les sacrements catholiques (comme le mariage) n'étaient pas reconnus par les autorités britanniques. Une telle situation résultait en partie du fait que les créoles français catholiques romains qui contrôlaient la culture n'érigeaient pas les lois. Sous la domination britannique, il y avait effectivement deux traditions créoles à Trinidad: le créole français, des planteurs qui étaient principalement nés

15. [Carnival] tended overshadow the importance of Christmas, the most important event of the year in British society. Particularly there were objections to Canboulay, which took place on Sunday, the first day of Carnival, in celebration of the emancipation of slavery: [...]. In 1881 the government attempted to ban drumming, an essential component of Camboulay. The police, however, failed to employ sufficient numbers to succeed in enforcing the law, and the result were the Camboulay Riots in which hundreds were wounded.

dans les Caraïbes et le créole africain, créé par l’asservissement. L’antagonisme envers la domination britannique a créé une tolérance submergée et partielle parmi les élites catholiques pour les réjouissances du Canboulay de la population créole africaine, qui après tout parlait largement le patois afro-français et était influencée par la religion catholique, sinon convertie.¹⁶ » (Riggio, 10-11).

Par ailleurs, comme l’affirme l’historien trinidadien Kim Johnson : « le carnaval de Trinidad ne serait pas ce qu’il est aujourd’hui s’il n’y avait pas eu cette relation particulière entre une classe supérieure française [...] et les Noirs qui parlaient le créole français [...] Quand le gouvernement a essayé d’interdire le carnaval des Noirs, les riches français se sont alliés aux Noirs¹⁷ ». Cependant, malgré des révoltes et un vent d’opposition à l’interdiction de l’utilisation des tambours, « en 1884, le gouvernement réussit à interdire le Canboulay, réduisant le carnaval à un festival de deux jours. Dans le même temps, les processions de tambours de rue et les groupes de kalinda ont été interdits¹⁸ » (Brown, 87). La population n’était néanmoins pas prête à céder devant une privation d’un pan important de leur culture. Pour preuve : « le 30 mars 1891, les agents sont entrés pour confisquer les tambours des dévots de Shango à Arouca. Les foules ont riposté avec des bouteilles et des pierres et ont réussi à s’emparer de la ville pendant plusieurs heures avant d’être chassées jusqu’à la savane de Piarco où environ trente personnes ont été arrêtées¹⁹ » (Campbell, 17-18).

Cette interdiction précipita la transition du tambour à un autre instrument fait à base de bambou. « Ils ont découvert qu’en coupant les gros troncs de six centimètres de diamètre du bambou d’environ cinq pieds de long et en battant les morceaux de tige creusés, ils pouvaient produire un son «boom, boom, boom» qui ressemblait à celui d’un tambour et qui pouvait servir en tant que basse dans les performances musicales [...] ainsi est né le soi-disant Tamboo-Bamboo Band! [...] remplissant le vide laissé par l’interdiction²⁰ » (Borde, 47-48).

16. Crucial to the evolution of Carnival was the conflict among the elites of Trinidad, particularly between the Anglican bureaucracy which ruled the country and the Roman Catholic planters who owned many of the estates. For a period between the 1840s and 1860s, Anglican priests were the only legal religious officers of the island; Catholic sacraments (such as marriage) were periodically unrecognized by the British authorities. Such a situation resulted in part from the fact that the Roman Catholic French Creoles who controlled the culture did not make the laws. Under British domination, there were effectively two Creole traditions in Trinidad: the French Creole, of planters who had mostly been born in the Caribbean; and the African Creole, created by enslavement. The antagonism toward British rule created a submerged and partial tolerance among the Catholic elites for the canboulay revelry of the African Creole population, who after all largely spoke Afro-French patois and were Catholic-influenced if not converted.

17. Film de Gerard Maximin : Trinidad le plus grand carnaval des caraïbes sur Guadeloupe 1ere le 06 Fevrier 2020

18. In 1884 the government was successful in banning Canboulay, reducing Carnival to a two-day festival. At the same time, drumming street processions and kalinda bands was banned

19. On March 30, 1891 constables moved in to confiscate drums from Shango devotees at Arouca. Crowds battled back with bottles and stones and managed to take over the town for several hours before being chased as far as the Piarco savanna where about thirty people were arrested

20. They discovered that by cutting the large six-inch in diameter trunks of the bamboo about five feet long and beating the hollowed pieces of stalk ground, they could produce a “boom, boom, boom” sound that was similar to that of a drum and that could serve as a

Le même argumentaire est utilisé par Brown qui explique qu'en « quelques années, les tambours interdits avaient été remplacés par des groupes de bambou tamboo, qui consistaient en des longueurs accordées de bambou qui étaient martelées sur le sol pour produire un son très semblable à la batterie, mais pas aussi fort »²¹ (Brown, 87). Mais « les autorités coloniales, [...] trouvèrent cela à nouveau, offensant. À la hâte, ils ont passé des lois condamnant les groupes Tamboo-Bamboo au même sort que les tambours²² » (Borde, 48).

NÉCESSITÉS D'ADAPTATION ET NAISSANCE DU *STEELPAN*

Suite à l'interdiction du tambour et de son successeur le tambou bambou, les Trinidadiens ont fait preuve d'ingéniosité pour continuer à exprimer leur art musical et ont créé le *steelpan*. En effet, « Les jeunes hommes des villes désespérés ont commencé à battre leur rythme sur tout ce sur quoi ils pouvaient mettre la main. Les enfants noirs pouvaient être vus ou, plus fréquemment, entendus tard dans la nuit, jouant sur des jantes en acier jetées sur des tas de déchets ou sur des boîtes de conserves qui traînaient, expérimentant les sons.²³ » (Borde, 48)

Aho affirme également que cette disposition à jouer du *pan* provenait en grande majorité des quartiers dits défavorisés. Il argue d'ailleurs, « qu'à partir des années 1930, ils [les pans] ont été créés et raffinés dans les quartiers les plus pauvres de la capitale de Trinidad, Port of Spain, par de jeunes hommes d'origine africaine avec peu d'éducation formelle ou de formation musicale. Au début, les tambours étaient de simples boîtes à biscuits, [...] des poubelles ou leurs couvercles [...] Progressivement, grâce à l'expérimentation et au raffinement, des nuances ont été ajoutées en martelant à l'intérieur et à l'extérieur de la surface supérieure des tambours, et des tambours de profondeurs variables ont été créés pour produire différentes gammes²⁴ » (Aho, 27).

La tendance à jouer sur du *pan* s'est amplifiée et affirmée durant la seconde guerre mondiale et l'arrivée des futs de pétrole. Pour preuve : « avec la guerre est venue l'armée américaine, qui a établi des bases à Trinidad. Sans le vouloir, les Américains ont fourni du matériel à partir

bass in musical performances [...] thus was born the so-called Tamboo-Bamboo Band! [...] filling the void that was left by the banning

21. Within a few years, the outlawed drums had been replaced by tamboo bamboo bands, which consisted of tuned lengths bamboo that were stamped on the ground to produce a sound very like drumming, but not as loud

22. But the colonial authorities, [...] found this kind of music, too, offensive. Hurriedly, they passed laws condemning the Tamboo-Bamboo Bands to the same fate as the drums.

23. The young men of the cities in desperation began to beat their rhythms on anything they could put their hands on. Black children could be seen or, more frequently, heard late at night, playing on the steel rims wheels discarded on some junk heap or on tin cans lying about, experimenting with sounds.

24. Beginning in the 1930s, they were created and refined in the poorer sections of Trinidad's capital, Port of Spain, by young men of African heritage with little formal education or musical training. At first the drums were simple biscuit tins [...] dustbins or their covers [...] Gradually, through experimentation and refinement, pitches were added by pounding in and out on the top surface of the drums, and drums of varying depths were created to produce different ranges.

duquel les musiciens de Trinidad pouvaient fabriquer leurs instruments. Les Américains jetaient par centaines des fûts en acier vides dans lesquels ils stockaient de l'huile pour leurs nombreux véhicules. Les jeunes Trinidadais, trouvant ce matériau plus robuste que ceux qu'ils utilisaient, ont découvert qu'en les chauffant [...] ils pouvaient revivifier l'âme de leurs tambours perdus en recréant le «boum, boum, boum» qui leur manquait tant »²⁵ (Borde, 48).

Cependant, créer un *steelpan* et savoir en jouer ne sont pas des choses aisées. Ceci demande d'avoir des qualités de musiciens indiscutables, mais aussi une oreille affûtée pour faire la distinction entre les notes qui vont du plus grave au plus aigu selon la profondeur du trou initialement formé. Aho affirme que : « la fabrication et le réglage de fûts en acier nécessitent des connaissances considérables, de l'expérience, de la patience et une bonne oreille²⁶ » (Aho, 27).

Seeger dans un article intitulé « *the steel drum: a new folk instrument* » a mené une enquête remarquable sur l'utilisation, la forme et l'acoustique des *pan*s à l'aide de schémas précis. Il détaille la façon dont les *steelpan*s sont constitués ainsi que le processus de transition de la barrique de pétrole à instrument à musique.

RECONNAISSANCE DU STEELPAN

Bien qu'à ce jour le *steelpan* soit considéré comme étant un élément emblématique de la culture musicale trinidadienne qui est écouté de par le monde et a obtenu des lettres de noblesse; les débuts de cet instrument ne furent pas faciles. En effet :

« Couramment les parents des jeunes, ne voulaient pas que leurs enfants traînent avec la foule qui fréquentait les lieux de création du *pan* dans les premières années. Beaucoup d'hommes là-bas se livraient aux jeux, à l'alcool et aux combats et étaient généralement considérés comme un mauvais élément – les «badjohns» dans le langage de Trinidad – qui avaient souvent des problèmes avec la loi²⁷ » (Aho, 36). De surcroît les parents ne voulaient pas que leurs enfants parlent des *steelpan*s avec admiration comme l'affirme Brown en traitant de l'enfance de Bertie Marshall grande figure du *steelpan* à Trinidad

Aho affirme également « qu' à l'apogée de l'ère des *steelbands*, de 1945 à 1965 environ, il y avait une violence considérable dans le mouvement. Il y avait de la violence entre les groupes [eux-mêmes] et entre les groupes

25. With the war came United States army, which established bases in Trinidad. Unintentionally, the Americans provided materials from which the musicians of Trinidad could make their instruments. The Americans threw away by the hundreds the empty steel drums in which they stored oil for their many vehicles. The young Trinidadians, finding the drums to be sturdier than the ash cans they had been using, discovered that by heating them, [...] they could revivify the souls of their lost drums, recreating the "boom, boom, boom" that they missed so much

26. Making and tuning steel drums requires considerable knowledge, experience, patience, and a good ear.

27. Often parents of young people, didn't want their children hanging out with the rough crowd that frequented the panyards in the early years. Many of the men there engaged in gambling, drinking, [...] and physical fighting and were generally thought to be a bad element-"badjohns" in Trinidad parlance-who were often in trouble with the law.

et la police. Il est généralement admis que le conflit entre les groupes et les groupes était lié au bruit et au fait de défiler dans les rues sans permis, à voler des poubelles et d'autres objets à utiliser comme instruments²⁸» (Aho, 37).

Des émeutes urbaines pouvaient éclater à n'importe quel moment pour n'importe quel motif. Pour preuve : «la rivalité entre groupes était liée à la territorialité, aux disputes en raison des petites amies, aux accusations quant au fait de dérober des chansons des uns et des autres, de fans et de supporters trop enthousiastes²⁹» (Aho, 37).

Pour pallier cela et redonner ses lettres de noblesse au *pan* « en 1948, le conseil de la jeunesse de Trinité-et-Tobago a demandé au gouvernement de créer un comité pour identifier les causes de la violence des steelbands présidé par le chanoine Farquhar. Ce comité a formulé des recommandations marquantes, notamment la création de la Trinidad Tobago Steelbandmen's Association pour fournir un mécanisme de résolution des conflits et de promotion de la musique des *steelbands*. L'association a eu du succès et la radio locale a commencé à diffuser des programmes de musique des *steelbands* pour la première fois, signe de sa réhabilitation officielle. Les changements d'attitude envers les *steelbands* et le calypso faisaient partie d'un changement général d'attitude envers la culture indigène de Trinidad, enraciné par la prise de conscience du gouvernement britannique que le colonialisme ne durerait pas éternellement et qu'il serait préférable de préparer les Trinidadiens [...] à gouverner le pays. »³⁰ (Brown, 94)

Par ailleurs, le *pan* a une résonance particulière pour les jeunes des quartiers défavorisés de Port of Spain car « ils n'avaient pas beaucoup de possibilités de reconnaissance, de réussite ou d'épanouissement personnel dans les domaines habituels de la réussite – éducation, emploi ou carrière – alors ils ont canalisé leurs énergies et des talents dans tous les domaines qui leur étaient accessibles »³¹ (Aho, 32). Le *pan* est comme un exutoire leur permettant de faire face à un manque d'opportunité de

28. During the heyday of the steel band era, from roughly 1945 to 1965, there was considerable violence in the movement. There was violence between bands and between bands and the police. It is generally accepted that the police-steel bands conflict was related to the noise the bands made, parading on the streets without a permit, stealing dustbins and other items to use as instruments

29. Interband rivalry was related to territoriality, arguments over girlfriends, accusations of theft of each others' tunes, too-enthusiastic followers and supporters

30. In 1948 the Trinidad and Tobago Youth Council asked the government to establish a committee to identify the causes of violence among the steelbands. Chaired by Canon Farquhar, this committee made landmark recommendations, including the creation of the Trinidad Tobago Steelbandmen's Association to provide a mechanism for resolving conflicts and promoting steelband music. The Association was successful, and local radio began broadcasting programs of steelband music for the first time, a sign of its official rehabilitation. The changes in attitude toward steelband and calypso were part of a general shift in attitude toward Trinidad's indigenous culture, rooted in the British government's realization that colonialism would not last forever and that it would be best to prepare Trinidadians [...] to rule the country

31. Young people in these areas [underprivileged areas of Port of Spain] did not have much opportunity for recognition, success, or self-fulfillment in the customary areas of achievement-education, job, or career-so they channeled their energies and talents into whatever areas were available to them

travail. Le *pan* recrée un ordre sociétal dans lequel ils ont toutes leur place et peuvent à nouveau exister. Le *pan* a réussi à créer une véritable communauté de conscience autour d'un instrument emblématique qui reflète l'histoire des locaux avec les puissances coloniales.

Aho affirme que faire partie d'un *steelband* est aussi une source de fierté. En effet, cela redonne confiance en soi, en se sentant partie intégrante d'un groupe qui partage la même expérience sociale et historique. Il prend en exemple « une réunion professionnelle d'un professeur d'université trinidadien employé au Canada qui lui a montré le tatouage symbolique de son groupe sur son bras et semblait aussi fier de cela que de son doctorat »³²(Aho, 34). Aho relate les recommandations d'un comité Farquhar sur le *steelband* qui affirme que « le mouvement des *steelbands* est un mouvement populaire. Il a capturé l'imagination et les énergies de la jeunesse de nos masses et a fourni une entité toute faite autour de laquelle tout un système d'activités éducatives et d'intérêts récréatifs peut être avantageusement organisé Le mouvement du *steelpan* et les problèmes qui en découlent doivent être considérée comme faisant partie intégrante du schéma général de la vie sociale et économique propre aux masses de la colonie. Dans ce contexte, une conclusion sous-jacente se dégage: il est impératif d'éveiller un sens national de la responsabilité communautaire³³ » Aho,44).

Par ailleurs, au même titre que le *steelpan* se développa durant la seconde guerre mondiale avec la prépondérance des barils de pétrole, matière première à la conception des *pans*, la reconnaissance et l'engouement pour cet instrument proviennent aussi des soldats qui apprécieraient de plus en plus cette musique. En effet, « la Seconde Guerre mondiale, avec son énorme afflux de GI américains dans les Antilles, a apporté plus d'acceptation pour le calypso et les *steelbands* en raison de l'enthousiasme des « envahisseurs » pour la musique. »³⁴ Brown,92). De surcroît, Borde argue que « les militaires américains étaient fascinés par les sons des *steelbands*. Leur parrainage et soutien enthousiaste à la nouvelle musique [a] poussé les administrations locales à agir avec prudence dans leurs efforts pour écraser le mouvement des *steelbands*.³⁵ » (Borde, 49) Comme nous le remarquons, la reconnaissance du *steelpan* n'est pas venue de Trinidad mais lors des différentes représentations à l'extérieur et notamment

32. An example of the enduring pride former steel bandmen often have in their bands was revealed to me at a professional meeting by a Trinidadian university professor employed in Canada. He showed me his band's symbolic tattoo on his arm and seemed as proud of that as of his PHD

33. The steelband movement is a people's movement. It has captured the imagination and energies of the youth of our masses, and provides a ready made entity around which a whole system of educational activities and recreational interests can be advantageously organized The steelband movement and the problems which stem from it must be viewed as an integral part of the general pattern of social and economic life peculiar to the masses of the colony. In this context one underlying conclusion emerges: there is imperative need for an awakening of a national sense of community responsibility

34. World War II, with its huge influx of American GIs into the West Indies, brought more acceptance for calypso and steelbands because of the enthusiasm of the "invaders" for the music.

35. The American servicemen were fascinated by the sounds of the steel bands. Their open patronage and enthusiastic support of the new music caused the local administrators to move cautiously in their efforts to crush the steelband movement

en Europe. « En 1951, sous le parrainage du Trinidad Youth Council, un groupe de steelband, appelé Trinidad All-Steel Percussion Orchestra (TASPO), a été envoyé en Angleterre pour jouer au Festival de Grande-Bretagne et en France. Le rapport Farquhar de 1952 a déclaré que le groupe « a démontré de manière convaincante les possibilités des orchestres de steelband comme une contribution distincte et originale au domaine de la musique.³⁶ » (Aho, 46).

Cette reconnaissance venue d'ailleurs et ce changement d'attitude hostile héritée des temps de la colonisation a également engendré un changement sociopolitique car les chanteurs de calypso ont commencé à obtenir une stature et des postes importants sur l'île. En effet, « les nouvelles attitudes à l'égard de la culture indigène de Trinidad ont permis pour la première fois aux artistes de la classe moyenne de devenir des élus ou nommés fonctionnaires. En 1950, le gouvernement colonial a créé un nouveau poste, directeur de la danse au ministère de l'Éducation, spécifiquement pour Beryl McBurnie. La même année, Atilla le Hun [...] a été élu au Conseil législatif de Trinidad³⁷ » (Brown, 95).

Cependant comme l'affirme Thomas dans une étude remarquable sur le panorama, qui est une compétition de *steelpan* le samedi avant le mardi- gras qui reprend un son soca ou calypso de l'année, « au début des années 1960, des changements importants dans la musique populaire (et les moyens de reproduire cette dernière) ont commencé à se faire sentir à grande échelle à Trinité-et-Tobago. L'amplification électronique est devenue plus courante pour les *steelbands* conventionnels ... La popularité des *steelbands* lors de ces événements a commencé à décliner.³⁸ » (Thomas, 99)

CONCLUSION

L'histoire de la naissance du *steelpan* et des *steelbands* à Trinidad est fascinante tant elle regorge de dynamiques historiques et culturelles complexes. En effet, originaire de la population indigène, la musique traditionnelle a évolué en fonction des puissances coloniales et de leur politique en matière d'acceptation des coutumes locales. Le *steelpan* est né de la fusion d'une demande pour la perpétuation d'arts ancestraux suite à l'interdiction des tambours. La population de Trinidad a donc

36. In 1951, under the sponsorship of the Trinidad Youth Council, an all-star steel band, called the Trinidad All-Steel Percussion Orchestra (TASPO) was sent to England to play at the Festival of Britain, and to France. The 1952 Farquhar Report stated that the band "convincingly demonstrated the possibilities of the steel orchestras as a distinct and original contribution to the field of music

37. The new attitudes toward Trinidad's indigenous culture made it possible for the first time for middle-class performers to become elected or appointed officials in government. In 1950 the colonial government created a new post, Director of Dance in the Ministry of Education, specifically for Beryl McBurnie. In the same year, Atilla the Hun [...] was elected to the Trinidad Legislative Council.

38. In the early 1960s significant changes in the sound of popular music (and the means of reproducing that sound) began to be felt on a large scale in Trinidad and Tobago. Electronic amplification became more common for conventional bands [...] The steel bands' popularity at these events began to wane

cherché par ses propres moyens à créer une musique afin d'exister. Des générations de musiciens ont lutté pour donner à cet instrument et cette musique ses lettres de noblesse, mais paradoxalement la reconnaissance est venue d'ailleurs faisant de l'île de Trinidad la capitale de la musique calypso.

BIBLIOGRAPHIE

- Aho, William R., *Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People's Music*, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 1(Spring – Summer, 1987), pp. 26-58.
- Borde, Percival, *The Sounds of Trinidad; The Development of the Steel-Drum Bands* *The Black Perspective in Music*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1973), pp. 45-49.
- Brown, Ernest D., *Carnival, Calypso, and Steelband in Trinidad*, *The Black Perspective in Music*, Vol. 18, No. 1/2 (1990), pp. 81-100.
- Campbell, Susan, *Carnival, Calypso, and Class Struggle in Nineteenth Century Trinidad*, *History Workshop*, No. 26 (Winter, 1988), pp. 1-27.
- Riggio, Milla C., *Introduction: Resistance and Identity: Carnival in Trinidad and Tobago*, Vol. 42, No. 3, *Trinidad and Tobago Carnival* (Autumn, 1998), pp. 6-23.
- Rocchi Jean-Paul, « En exorde : *The Other Bites the Dust*: La mort de l'Autre : vers une épistémologie de l'identité », in Jean-Paul Rocchi (dir.), *L'objet identité : épistémologie et transversalité. Les Cahiers Charles V*, n° 40, juin 2006, 1-28.
- Seeger, Peter, *The Steel Drum: A New Folk Instrument*, *The Journal of American Folklore*, Vol. 71, No. 279 (Jan. – Mar., 1958), pp. 52-57.
- Thomas, Jeffrey, *The changing role of the steel band in Trinidad and Tobago: Panorama and the carnival tradition*, *Studies in Popular Culture*, Vol. 9, No. 2 (1986), pp. 96-108.