

L'instrument de musique amérindien dans l'Est de l'Amérique du Nord : facture, usages et changements, des contacts à 1800

JEAN-FRANÇOIS PLANTE

Abstract

The problematic issue of the relations between Europeans and North American Aboriginal peoples has been widely studied during the twentieth century, but the European influence on native musical practices has not yet been explored as a general rule, nor in particular with regard to how their instruments were created and used. The voice, that manifestation of object-body-person, and its musical usage in song is without doubt the best documented musical fact in the narratives of the voyages of the civil and military officers of the New World. The historical ethnological study presented here is an initial analysis of ancient texts written between 1524 and 1800, whose purpose is to identify the changes that may have appeared in the instrumental and vocal cultures, which were closely linked to the musical art of the various Native peoples. A comparison of the collected data reveals a variety of trends in the development of native practices. In addition to these results, the work on native musical issues conducted by researchers since the end of the nineteenth century provides confirmation that in some cases acculturation and its symptoms became evident only in the nineteenth and twentieth centuries.

Résumé

La problématique des relations entre les Européens et les peuples autochtones d'Amérique du Nord a fait l'objet de nombreuses études au XX^e siècle, mais l'influence des Européens sur les pratiques musicales amérindiennes n'a pas encore été mesurée de façon générale ni particulièrement en ce qui a trait à la fabrication et l'usage des instruments. La voix, manifestation de l'objet-corps humain, et son utilisation musicale, le chant, constituent sans doute la portion du fait musical la mieux documentée dans les récits de voyages et la correspondance des officiers civils et militaires du Nouveau Monde. L'étude d'ethnologie historique présentée ici jette un premier regard sur des textes anciens écrits entre 1524 et 1800, afin de cerner les changements qui ont pu apparaître au sein des cultures instrumentale et vocale, très liées dans l'art musical des différents peuples autochtones. La confrontation des données recueillies permet de dégager des tendances dans l'évolution des pratiques. À ces résultats s'ajoutent les travaux sur les questions musicales amérindiennes menés par des chercheurs depuis la fin du XIX^e siècle, qui viennent confirmer dans certains cas que l'inculturation et ses symptômes se sont manifestés seulement aux XIX^e et XX^e siècles.

Au cours des dernières décennies, la problématique des relations entre les Européens et les peuples autochtones d'Amérique du Nord a fait l'objet de nombreuses études. Parallèlement à cela, la recherche sur la musique des Amérindiens s'est graduellement affirmée comme un domaine important de l'ethnomusicologie, tant au Québec que dans le reste du Canada et aux États-Unis. À la rencontre de ces deux champs d'étude, le phénomène d'acculturation musicale, plus précisément la place des instruments de musique dans ce processus,

a retenu mon attention. Il m'est apparu pertinent d'étudier l'évolution de ces instruments du point de vue de la fabrication et de l'usage afin de mieux comprendre les transferts culturels qui se sont produits entre Européens et Amérindiens, des contacts jusqu'à la fin du 18^e siècle.

Seulement quelques ouvrages ou articles traitant brièvement de construction et d'utilisation à des moments précis de l'histoire amérindienne, principalement aux 19^e et 20^e siècles, ont permis de comprendre un aspect ou l'autre de l'art musical

amérindien. Dès 1882, l'Américain Theodore Baker publiait à Leipzig sa thèse de doctorat *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*, qui était en fait la première étude sérieuse sur la musique amérindienne. Cet ouvrage, entièrement consacré aux Iroquois sénécas, présente principalement des transcriptions musicales, en plus des observations ethnographiques. Baker faisant œuvre de pionnier dans les études sur la musique amérindienne, il n'a pu consacrer que quelques pages aux instruments, se limitant à des descriptions. Autre moment important, Alan P. Merriam publiait aux États-Unis en 1964 *The Anthropology of Music*, de portée universelle. Dans son ouvrage, Merriam évite les analyses musicologiques et appréhende les faits musicaux dans leurs contextes d'origine. Mais il étudie les instruments surtout dans le but d'établir un classement selon les époques et les grandes régions culturelles du globe.

Plus près de nous, la revue *Recherches amérindiennes au Québec* publiait en 1985 un numéro spécial consacré à la musique. On y trouve un court article de Paula Conlon, traduit de l'anglais et intitulé « La flûte indienne d'Amérique du Nord », où l'auteure ne remonte pas plus loin qu'au début du 19^e siècle. Parmi les autres articles de ce numéro, il y a « Transformations musicales et culturelles chez les Cris de L'Est », de Richard Preston, qui s'ajoute aux nombreux essais de notation mélodique et rythmique des airs et formules de tambour supportant la danse et où la culture matérielle n'est pas abordée. Dans son ouvrage de 1977 intitulé *De l'oreille au cœur*, Paul-André Dubois a étudié l'introduction du chant religieux européen chez les Amérindiens christianisés, s'attachant surtout au rôle que ce chant a tenu dans le dialogue entre les deux cultures.

Quoique les travaux traitant de la musique chez les Amérindiens soient nombreux et variés, on constate que les auteurs qui ont travaillé la question musicale amérindienne ne l'ont pas abordée dans la perspective que je propose. L'influence des Européens sur les pratiques musicales amérindiennes n'a donc pas encore été mesurée dans son ensemble ni particulièrement en ce qui a trait aux instruments eux-mêmes. Dans cette étude, constituant un premier regard sur cet aspect particulier des pratiques musicales amérindiennes qu'est l'évolution des instruments, nous allons vérifier si les tambours et autres instruments de musique des peuples de la façade atlantique ont subi l'influence des Européens, des premiers contacts jusqu'à 1800. Comme les transferts culturels conduisent forcément aux métissages,¹ l'analyse de cet élément de la culture amérindienne pourra servir de révélateur, de baromètre du changement culturel. En

effet, la musique symbolise et reflète l'organisation des sociétés. De façon plus pointue, les circonstances extérieures qui accompagnent son exécution, soit le contexte, les instruments et l'attitude des participants, reflètent généralement les influences étrangères et les changements du mode de vie avant que le style musical lui-même ne se transforme à son tour.²

L'instrument de musique en tant qu'objet est au centre de notre intérêt. Ses différentes formes, la façon dont il est construit, ses variantes selon les peuples ou les régions sont autant d'éléments à examiner. Mais, comme pour tout objet, l'usage qu'on en fait est un élément important de l'étude. Cela comprend en premier lieu le jeu et la technique instrumentale (dextérité, force déployée et façon même d'utiliser l'instrument), qui varient souvent selon les groupes autochtones ou les régions. Il y a aussi le contexte d'utilisation, qui ne concerne pas l'instrument en tant qu'objet mobile mais bien en tant qu'objet signifiant, chargé de sens. Il s'agit souvent des occasions particulières dans lesquelles on se sert de l'instrument. Dans plusieurs cas, la documentation et les textes anciens ne permettent d'étudier que l'aspect contextuel de la question de l'usage.

Un élargissement du sujet est aussi possible dans le domaine vocal. La voix, manifestation de l'objet-corps-humain, et son utilisation musicale, le chant, est sans doute la portion du fait musical la mieux documentée dans les récits de voyage et la correspondance des officiers civils et militaires de la Nouvelle-France et des autres colonies nord-américaines. Les recherches en culture matérielle traitant maintenant le corps humain comme un objet, la voix est donc considérée comme un instrument de musique aux fins de l'étude. J'ai voulu voir si l'usage et la fonction de la voix chantée étaient des traits culturels amérindiens qui ont été modifiés par l'arrivée des Européens. Malgré quelques variantes dans son utilisation, le contexte demeure le principal critère permettant de distinguer les usages décrits dans les sources. Le rôle particulier de la voix dans le contexte religieux entourant le passage de la spiritualité traditionnelle au christianisme est traité en profondeur dans le livre de Paul-André Dubois, auquel je réfère les lecteurs. Le chant est souvent une des parties obligées de la diplomatie, mais l'utilisation de la voix parlée à des fins de rhétorique et d'éloquence n'entre pas dans cette étude.

Il s'agit donc de savoir si le processus d'acculturation entre les Européens et les Amérindiens a provoqué le transfert de quelques traits de la culture musicale européenne vers celle des autochtones. L'emprunt ou l'ajout à sa propre culture musicale

d'éléments sonores autonomes ou même d'instruments provenant de l'extérieur est une forme de métissage qui sera aussi traitée dans cet article bien que la quantité d'informations recueillies sous ce rapport soit très limitée. Même s'il est possible que les Européens se soient imprégnés de la tradition musicale amérindienne, cette partie de l'échange culturel ne sera pas étudiée.

Sources et documentation

Dans le corpus documentaire, outre les nombreux récits de voyages d'exploration faits principalement par des marins français et anglais, il faut remarquer les récits de Pierre-Esprit Radisson et, bien sûr, les Relations des Jésuites, qui m'ont fourni une quantité considérable d'informations. Deux ouvrages ethnographiques se sont aussi avérés très utiles. *Sources for the Ethnography of Northeastern North America to 1611* de David Quinn³ m'a permis de retracer de nombreux passages concernant la musique et ce, pour la période la plus ancienne. Pour le travail dans les Relations des Jésuites, j'ai utilisé l'article « The Jesuits and Allied Documents: Early Sources for an Ethnography of Music Among American Indians » de David Crawford,⁴ où l'auteur fait le relevé quasi exhaustif des faits musicaux décrits par les missionnaires. Les données ethnographiques présentées dans différents ouvrages canadiens et américains de la fin du 19^e siècle et du 20^e siècle s'ajoutent aux quelques données archéologiques récentes, complétant ainsi le corpus.

Il est bien clair que cette étude repose sur des témoignages d'observateurs européens et que cela peut biaiser la perspective qui se dégagera des pratiques instrumentales et vocales. En effet, ces descriptions ont en général un fond de comparaison avec la culture musicale occidentale. Toutefois, comme mon but n'est pas de produire des jugements ou comparaisons esthétiques mais de relever les changements, il est clair que le passage vers des pratiques ou conceptions musicales plus acceptables aux yeux des Européens témoigne aussi du changement. En outre, certaines périodes étudiées sont plus prolifiques que d'autres en observations ethnographiques relatives à la musique. On n'a qu'à penser aux années de parution des Relations des Jésuites, où les témoignages abondent. Pour les périodes où les sources sont lacunaires, j'ai tenté de combler les vides grâce aux informations recueillies entre 1880 et 1945 par des ethnologues canadiens et américains. On peut trouver étonnant de voir cités des auteurs du début du 20^e siècle après avoir lu un texte du 17^e siècle, mais il faut garder à l'esprit que les travaux de ces chercheurs rendent compte de la tradition orale amérindienne, qui transmet souvent des faits antérieurs à l'arrivée

des Européens. De même, certaines régions, comme les Grands Lacs ou la vallée du Saint-Laurent, sont mieux connues musicalement en raison d'une production soutenue de récits de voyages de toutes sortes. Cette étude reflète ce fait et porte principalement sur le Canada ancien et les régions que les Français ont occupées.

Au point de vue de la fiabilité des sources, le cas d'André Thévet (1516-1592) est matière à discussion. En effet, cet auteur prolifique de la Renaissance a encore aujourd'hui une réputation peu enviable de menteur puisqu'il n'a pas visité toutes les contrées dont il parle dans ses écrits. Frank Lestringant, spécialiste de la question, a publié de nombreuses études sur la vie, les écrits et les sources des travaux de Thévet. Dans *Thévet, cosmographe des derniers Valois*, il tente de reconstruire les faits entourant les prétendus entretiens entre le moine franciscain et Jacques Cartier en 1550-1551,⁵ qui lui auraient permis de rédiger son texte sur le Canada. Lestringant n'arrive pas à montrer de façon sûre qu'ils n'ont pas eu lieu. Il produit plutôt quelques éléments qui tendent à prouver le contraire.⁶ Par la suite, il considère que Thévet a laissé « la parole à son "amy" Jacques Cartier pour la description d'un Canada qu'il ne connaît que par oui-dire » et a basé ses écrits sur « les mémoires qu'il a recueillis » de Cartier et même de Roberval.⁷ Il semble donc difficile de départager le vrai du faux dans les travaux de Thévet. Il est aussi important de se rappeler que les illustrations d'époque sont le fait d'artistes qui, à leur tour, interprétaient une certaine réalité fournie par des témoignage écrit *ou verbaux* mais cela ne veut pas dire qu'ils déformaient forcément la réalité. J'ai donc choisi d'étudier quand même cette source et de voir comment elle pouvait poser le premier jalon d'une évolution.

L'ouvrage de Mark Q. Sutton, *An Introduction to Native North America*, a été très utile pour appréhender la complexité des nombreux groupes et sous-groupes autochtones. Même si chaque groupe amérindien avait un nom qu'il s'était donné lui-même, les arrivants ont vite pris l'habitude d'en attribuer un autre aux nations qu'ils rencontraient. Avec le temps, ces noms se sont imposés et les Amérindiens eux-mêmes en sont venus à les utiliser.⁸ J'ai donc conservé les appellations anciennes des tribus ou nations utilisées par les différents auteurs (en français ou *en anglais*) afin d'éviter les raccourcis arbitraires et les erreurs d'attribution et de traduction.

Cette étude a pour point de départ chronologique le récit du voyage de Giovanni da Verrazzano en 1524. Étant donné que les changements culturels se font en général sur de longues périodes,⁹ je propose l'an 1800 comme date butoir, ce qui nous

laisse une période de 275 ans où puiser des témoignages et observer les changements dans ces pratiques culturelles.

Les groupes autochtones étudiés étaient tous situés dans la partie est de l'Amérique du Nord. La côte de l'océan Atlantique, de la Floride aux zones arctiques, de même que les bassins des Grands Lacs et des fleuves Saint-Laurent et Mississippi forment la zone visée. À cette région s'ajoutent le pourtour de la Baie d'Hudson et le détroit de Frobisher.

Instrumentarium autochtone

J'ai recensé des instruments à vent appartenant à deux groupes distincts. Les premiers sont du type des flageolets tandis que les deuxièmes relèvent de la famille des trompettes. Les instruments de percussion sont largement présents et ils forment en fait la majeure partie de l'instrumentarium amérindien. Cette famille d'instruments se compose principalement des tambours de toutes sortes mais elle comprend aussi de nombreux hochets. La voix, dans son acception instrumentale expliquée plus haut, complète la gamme des moyens musicaux privilégiés par les Amérindiens. La guimbarde, appelée « bombarde » au Québec, a été retrouvée dans plusieurs sites archéologiques. Cet instrument, qui se classe parmi les emprunts, tels que définis plus haut, n'a donné lieu à aucune mention dans les textes antérieurs à 1800. Comme les objets changent souvent de sens et d'usage lors de transferts culturels,¹⁰ nous pouvons considérer pour l'instant qu'il n'a pas été utilisé à des fins musicales.

Conceptions amérindiennes du chant et de la musique

Dans la culture autochtone traditionnelle, la pensée présente derrière toute prestation musicale est très différente de celle qui est véhiculée par la culture occidentale ou euro-canadienne. L'Amérindien, lorsqu'il chante ou joue d'un instrument, ne se met pas en représentation devant ses pairs.

Close and continued observation has revealed that the Indian, when he sings, is not concerned with the making of musical presentation to his audience. He is simply pouring out his feelings, regardless of artistic effects. To him music is subjective: it is the vehicle of communication between him and the object of his desire.¹¹

Cet usage généralisé s'appuie sur la croyance que la musique, cette voix invisible, permet d'atteindre la puissance invisible présente dans toutes les formes de la Nature. C'est de cette façon que

l'Amérindien cherche à entrer en contact avec l'au-delà.¹² L'instrument de musique, tambour ou hochet, est l'objet physique privilégié pour atteindre ce but.

The shaman in his "ecstasy," a trance that is induced by drumming, the consumption of hallucinogens, or by some other means, was believed capable of such remarkable and super-human feats as communicating with the world of spirits, manipulating the vital energies of the world, and taking flights of the soul up to the sky or down to the underworld.¹³

L'idée que la musique possède une puissance supranaturelle est partagée par tous les Indiens d'Amérique du Nord.¹⁴ Auxiliaires importants pour la réalisation de désirs tels qu'une bonne chasse ou dans l'expression de préoccupations de nature intime, la voix humaine et les vibrations du tambour sont considérées indispensables. Donc, quand un individu se concentre sur l'idée de traquer des animaux ou sur toute autre chose qu'il désire accomplir, il se met à chanter et s'accompagne d'un tambour ou d'un hochet si de tels instruments sont à portée de la main. Si un chasseur recourt souvent à la puissance du son afin que son âme s'éveille et agisse en son nom, il conclut à la nécessité de se fabriquer un tambour. Parfois les matériaux ne sont pas disponibles tout près ou l'instrument devient un handicap dans la poursuite du voyage. À la place du tambour, il peut alors s'en remettre au hochet, qui agit de façon similaire au tambour mais est moins fragile et embarrassant. Plus généralement, l'artiste autochtone crée à partir du rituel organisé à la base de sa religion. Il considère ce rituel traditionnel comme étant la meilleure pratique pour stimuler les énergies ambiantes.¹⁵ En bref, le geste musical est considéré comme un moyen de renforcer l'âme et son principe actif (*Mista'peo* chez les Montagnais-Naskapis) qui sert de guide tout au long de la vie.¹⁶

Le tambour plus qu'un objet matériel

Dans son ouvrage de 1935, Frank Speck rapporte la tradition de la tribu Mistassini à propos de la « personnalité » du tambour. Selon son informateur, le tambour est plus qu'un simple objet. Il a la forme d'un être vivant car il a bien une tête et une queue, son corps étant le cadre du tambour. Cet autochtone affirme aussi que le tambour peut parler à celui qui comprend le langage qu'il nous tient lorsqu'on en joue. Mais cela n'est pas facilement accessible à tous. Seul celui qui a une âme forte et élevée peut, par exemple, connaître l'avenir. Parfois, le tambour s'adresse de sa propre initiative à l'âme de l'Amérindien pendant son sommeil et

l'exhorte à se réveiller. Une fois éveillé, celui-ci joue de son tambour dans le but d'en comprendre le message. Par le jeu de la baguette sur l'instrument, le message devient alors audible et même tangible. L'imagination du joueur de tambour peut ainsi s'approprier et comprendre le message qui lui est adressé.¹⁷

La musique comme moyen d'atteindre l'au-delà

D'après les conceptions amérindiennes de la vie, celui qui chante a la capacité d'agir sur le monde qui l'entoure.¹⁸ La Puissance de la Vie est ainsi transmise pendant les rêves du dormeur à partir des sphères intangibles, ce que Jérôme Lalemant a appelé « le Démon ».¹⁹ Elle apparaît principalement sous la forme de chants (ou chansons aux 17^e et 18^e siècles) mais aussi de danses, d'objets rituels et même de vêtements.²⁰ Lalemant nous a donné une description de ce processus en 1640.

Au bout de quelques temps il eut un songe, dans lequel il se vid assister à une de ces danses ou festins, & manier le feu comme les autres, & entendit en mesme temps une chanson, laquelle il fut estonné à son réveil de sçavoir en perfection. Au premier festin qui se fit de cette nature, il se mit à chanter sa chanson, & voila petit à petit qu'il se sent entrer en fureur.²¹

Ces chants considérés comme magiques sont comparables aux amulettes car ils ont une influence directe sur les esprits ou sur la nature.²² Ces objets sonores mais impalpables étaient hautement considérés. Les membres d'une tribu choisissaient parmi eux, à cause de leurs mémoires et de leurs belles voix, ceux qui allaient occuper les places éminentes de meneurs du chant. Ils avaient la tâche de transmettre et de préserver les chants et contes, qui perpétuaient souvent la mémoire de leurs sociétés.²³

Propriétaire d'une chanson et du droit de la chanter

Cela nous amène à une situation où, dans une société ne connaissant pas la propriété des objets physiques,²⁴ les chants, ces objets immatériels, étaient reconnus comme la possession d'un individu, d'un clan ou même d'une cérémonie. La propriété d'un chant s'accompagnait du droit de le chanter, qui pouvait aussi être acheté. Il était alors du devoir du vendeur de bien transmettre cet objet mobile intemporel. Une telle estime du chant en tant qu'objet amenait l'imposition d'une amende à quiconque chantait mal ou rendait incorrectement le contenu d'un chant, devenant ainsi la risée de tous.²⁵ Ce sens de la propriété a aussi amené quelques

excès. Marcia Herndon affirme que plusieurs de ceux qui recevaient des chants pendant leurs « songes » les gardaient secrets et ne les transmettaient qu'au seuil de la mort. Elle ajoute que, dans les tribus où le statut économique et les échanges de biens devenaient importants, le lien avec l'au-delà était éclipsé par le poids du prestige social, acquis plus souvent grâce à la possession de ces chants qu'à leur usage spirituel.²⁶ Cette assimilation d'un chant à un objet n'a pas seulement été constatée *a posteriori* par les ethnologues. Elle est aussi présente dans le discours autochtone, comme nous le rapporte Barthélémy Vimont, qui était dans l'assistance lorsque les Iroquois se sont adressés au gouverneur Charles Huault de Montmagny à Trois-Rivières en 1645 : « Nous avons des tas de chansons de guerre en notre pays, nous les avons toutes jettées par terre, nous n'avons plus que des chants de resjouissance. »²⁷

Voix et tambour indissociables

Toutes les cérémonies amérindiennes sont chantées, dansées et accompagnées du tambour. Le terme « danse » fait souvent allusion à une pièce musicale chantée et dansée car les chants sans danse sont rares, de même que les chants sans tambour ou autre percussion. De plus, l'usage du terme « accompagner », courant en musique occidentale, ne cerne pas la réalité puisqu'il suggère une division des acteurs ou même une sujétion du tambour à la voix, là où les Amérindiens n'en voient pas. Il sera très important de garder à l'esprit, lorsque nous aborderons les contextes vocaux, que les mots, la musique, le mouvement, la structure et le tambour se combinent pour former un seul geste expressif. Faire fi de cette prémisse amène inévitablement la dénaturaison d'un phénomène qui ne peut se considérer que dans son tout. La structure formelle d'une cérémonie est holistique, comme l'univers avec lequel elle se trouve en interaction.²⁸

Les mots anciens : chant et cri

J'aimerais présenter ici quelques idées critiques quant à la terminologie employée par les observateurs européens pour désigner les pratiques vocales amérindiennes. Les termes « hurlements », « cris » et « criaillements » sont fréquemment utilisés par plusieurs auteurs ainsi que les vocables « chants » et « chansons ». Mais lorsqu'un de ces voyageurs inclut dans son vocabulaire plusieurs de ces termes, je crois qu'il veut ainsi nommer des choses différentes. Jacques Cartier établit cette distinction dans ses écrits : « Et pour montrer qu'ils en étaient joyeux... ils commencèrent d'une commune voix, à faire trois cris et hurlements qui est leur signe de joie; et se mirent à danser et à chanter comme ils

avaient coutume ». ²⁹ Paul Le Jeune module son langage de la même façon.

Puis s'animant petit à petit, il se mit à siffler d'une façon sourde, & comme de loin; puis à parler comme dans une bouteille, à crier comme un chat-huant de ce pays-cy, qui me semble avoir la voix plus forte que ceux de France, puis hurler, chanter, variant de ton à tous coup. ³⁰

Outre ces deux témoignages, on constate de façon générale que le terme « chant » réfère vraiment à l'usage musical de la voix, c'est-à-dire dans un mode mélodique particulier et probablement inconnu des Européens, puisque les termes « cri », « criaillement » et « hurlement » apparaissent comme les degrés ascendants de la vocifération. La lecture des récits de Samuel de Champlain, Gabriel Sagard et Pierre-Esprit Radisson révèle aussi la même précision dans le vocabulaire. ³¹

Analyse des données

La facture des instruments

André Thévet, dans *Les singularitez de la France antarctique* (1558), est le premier auteur à avoir parlé de la fabrication du tambour, bien que ses informations lui soient parvenues de façon indirecte (voir plus haut). Il nous décrit ainsi les tambours des « Canadiens », qui sont les Amérindiens de la vallée du Saint-Laurent : « Leurs tabourins sont de certaines peaux tendues & bendées en maniere d'une herse, ou lon fait le parchemin, portée par deux hommes de chacun costé... » ³² La description est claire, quoique brève : une peau est tendue sur un support de forme circulaire. L'illustration accolée par Thévet ³³ nous montre que le tambour avait très peu de volume pour faire résonner le son. Mais l'artiste s'est sans doute attaché à la partie la plus évocatrice du témoignage, « ou lon fait le parchemin », laissant tomber « en maniere », et a reproduit en quelque sorte ce qu'il connaissait du traitement artisanal des peaux. Plus loin dans l'ouvrage, Thévet décrit de la même façon les tambours des Béothuks de Terre-Neuve et du Labrador. Après plusieurs études et collectes sur le terrain effectuées au 20^e siècle, il appert que, à une date aussi tardive que 1967, les tambours se fabriquaient toujours de la même façon, du moins dans les régions éloignées des zones urbanisées. ³⁴ Edward Rogers explique bien pourquoi.

The Mistassini have retained certain items such as mittens, moccasins, drums, wooden ladles, and certain bone tools, in spite of the fact that substitutes

might have been found. The reasons for this "traditionalism" are apparently diverse. Greater efficiency of the native item, or a belief that such is the case, and simply an adherence to a traditional way of life are some of the factors involved. ³⁵

Toutefois, chez les Amérindiens qui étaient régulièrement en contact avec les Européens des agglomérations, on peut noter certaines adaptations, non dénuées de sens pratique, comme l'a observé dès 1752 l'officier français Louis Franquet : « On nomme tourygan une espèce de tambourin fait d'une peau de chevreuil, apliquée sur un petit baril défoncé. » ³⁶ Si l'on se déplace plus au sud, on constate que les habitants des régions chaudes et moins boisées appliquaient leurs connaissances en cuisson de l'argile à la fabrication de leurs tambours. Les missionnaires détachés par le Séminaire de Québec en 1700 au pays des Illinois nous apprennent que les Tamarois chantent « en frappant sur des especes de tambours faits de pots de terre sur lesquels ils mettent une peau ». ³⁷ Chaque nation autochtone travaillait donc en fonction des matériaux propres à son milieu de vie et au climat régional.

D'autre part, les dimensions peuvent varier énormément selon les époques ou les régions. En effet, la peau tendue sur une herse « portée par deux hommes de chacun costé... » est un exemple rare de tambour aux grandes dimensions. Car, en plus de montrer qu'il faut deux hommes pour le porter, cette image nous permet d'évaluer sommairement le diamètre de ce tambour à tout près de 1,5 m. Ces dimensions, relatives à un

Fig. 1

Illustration provenant de André Thévet, Les singularitez de la France antarctique autrement nommée Amérique & de plusieurs terres & isles découvertes de notre temps (Paris : Chez les héritiers de Maurice de la Porte, 1558), folio 164 recto.



tambour de la première moitié du 16^e siècle, période des observations de Cartier et Roberval, sont les plus grandes que j'aie rencontrées dans mes recherches. À ce propos, Sygmunt Estreicher affirme que « L'histoire des instruments de musique nous apprend que le développement de certains instruments a pour conséquence la diminution de leurs dimensions ». ³⁸ Compte tenu de cette tendance quant aux dimensions, il semble logique que les plus grands tambours soient décrits dans les plus anciens témoignages connus, ce qui ajoute une part de vérité à ce que raconte Thévet dans ses deux ouvrages. Nous pouvons aussi noter qu'avec cette diminution du diamètre est apparue la possibilité d'augmenter la profondeur du tambour et d'ajouter une deuxième tête, c'est-à-dire une deuxième peau tendue à l'extrémité opposée du cadre de bois, permettant une meilleure résonance. Parmi les exceptions, notons les tambours des Sioux, où la deuxième tête ne semble pas avoir été nécessaire en raison du très grand volume de leurs caisses. ³⁹

Une variante ingénieuse du tambour est le tambour à l'eau. L'ajout d'eau à l'intérieur du corps permet d'obtenir un son plus doux et plus vibrant. Nous n'avons aucune mention de ce type de tambour avant 1800. Il est très présent chez les Iroquois du 20^e siècle mais les ethnologues n'ont pas obtenu d'information quant à l'époque où il serait apparu. ⁴⁰

Les hochets existaient sous plusieurs formes. Le hochet-tambour se retrouvait entre autres chez les Montagnais. Le jésuite Paul Le Jeune a décrit celui qu'il avait vu dans la région de Québec en 1634 et l'a comparé, dans ses dimensions, au tambour de basque des Européens. ⁴¹ Les grelots à l'intérieur étaient de petits cailloux ou parfois des graines de citrouille séchées. Une variante due au contact des Amérindiens avec les Européens et leurs armes à feu a été constatée en 1752 par l'officier Franquet à la mission des Deux-Montagnes. Les Abénaquis qu'il a rencontrés fabriquaient leurs hochets de vessies animales et y inséraient des légumineuses séchées ou des plombs de fusil récupérés de leurs amis français.

On nomme chichicoua une espèce de vessie enflée appliquée au bout d'un petit baton d'un pied de longueur dans laquelle sont des pois ou quelques grains de plomb. ⁴²

Considérant que l'appellation « tambour de basque » utilisée par les missionnaires français réfère généralement au hochet-tambour, j'ai aussi relevé un exemple d'emprunt d'élément externe à la culture chez les Abénaquis de Saint-François venus prêter

main forte aux Français en garnison à Carillon. La harangue funèbre d'un des leurs y a été prononcée.

Ensuite succédèrent les chants et les danses accompagnés du son des tambours de basque entourés de grelots. ⁴³

En effet, les grelots étaient ces clochettes ou autres éléments sonores apportés comme marchandises de traite par les commerçants européens dès la deuxième moitié du 16^e siècle, ceux-ci ayant eu tôt fait de remarquer l'attrait des autochtones nord-américains pour tous les phénomènes musicaux et sonores. Une recherche approfondie permettrait sans doute de repérer d'autres exemples de ce genre d'emprunt à des dates antérieures à 1757.

Une autre forme de hochet est celle fabriquée à partir d'une corne d'animal. Parmi la masse de sources à étudier, je n'ai pas encore relevé de hochet de ce type au 16^e, 17^e ou 18^e siècle. Mais Frank Speck nous informe que, selon la tradition orale, les Iroquois façonnaient leurs hochets à partir d'écorce d'orme ou de bouleau avant l'arrivée des Européens. Ceux-ci débarquant avec leurs bestiaux, les Iroquois ont graduellement adopté les cornes de ces animaux comme matériau de base pour leurs hochets, sans doute pour des raisons pratiques. ⁴⁴

Un troisième type de hochet est celui en forme de gourde. Il était fabriqué avec des courges, citrouilles ou autres cucurbitacées. Une fois le légume évidé et séché, on insérait les graines, petits cailloux ou osselets nécessaires à la production du son. On lui ajoutait ensuite un bâton en guise de manche. Plusieurs auteurs comme Ernest Gagnon et Frank Speck ⁴⁵ rattachent ce genre de hochet principalement aux nations iroquoises. Dès 1585, l'Anglais John With assistait à un festin « chez les indigènes de la Virginie » et constatait qu'ils utilisaient un hochet fait « d'un fruit ressemblant à un pavot ou à une courge » vidé, séché et rempli de pierres ou de grains. ⁴⁶ Mais nous avons un autre témoignage sur ce type de hochet chez les peuples situés plus au sud. Pierre Le Moyne d'Iberville nous décrit ce qu'il a vu chez les Oumas de la Louisiane.

On apporta au milieu de l'assemblée des tambours chychycouchy, qui sont des calebasses, dans lesquelles il y a des graines sèches avec un baston pour les tenir. ⁴⁷

Le dernier type est le hochet-tortue. Cette forme est particulière par le matériau de base. Dès 1639, le père Jérôme Lalemant a vu cet instrument chez les Hurons d'Ossossané.

*Cette Tortuë n'est pas une véritable Tortuë, il n'y a que l'escaille & la peau, disposez à faire une espece de tambour, dans lequel jettans certains petits noyaux, ils en font un instrument semblable à celui dont se servent quelques enfans en France pour jouer.*⁴⁸

Les données archéologiques provenant des sites sénécas de l'État de New York nous en disent beaucoup sur l'habileté des Iroquois à fabriquer ces instruments.⁴⁹ Les hochets complets retrouvés nous montrent que la carapace et le plastron étaient percés de trous qui se faisaient face, permettant de bien lier les deux faces du contenant ainsi formé. On peut supposer que l'artisan avait au préalable démembré l'animal afin de le vider. De plus, certains trous ne sont pas doublés sur l'autre face, ce qui dénote sans doute un souci acoustique. La même technique servait aussi à la confection de hochets à partir de crânes humains.⁵⁰ Dans son ouvrage de 1945, Frank Speck mentionne que le hochet-tortue se fabrique toujours chez les Iroquois des Grands Lacs et du Haut-Saint-Laurent.⁵¹ Il confirme aussi qu'une fois la tortue vidée, elle est conservée en entier : carapace, plastron, cou et tête. Gertrude Kurath nous apprend pour sa part que la tortue de mer, beaucoup plus grosse, était aussi utilisée par les chanteurs d'élite ou solistes alors que la plus petite tortue était plus rare et se retrouvait seulement dans certains rites exclusivement féminins.⁵² Pour conclure cette section sur la fabrication des hochets, il est important de citer d'Iberville, qui nous amène un des rares exemples d'emprunt d'élément extraculturel pour la création d'un nouvel instrument musical proche de la famille des hochets.

*Peu de temps après il y vint vingt jeunes gens de vingt à trente ans et quinze jeunes filles... Plusieurs avoient des chaudières en forme d'assiettes aplaties, deux et trois ensemble, attachées à leur ceinture, pendant à hauteur du genouil, qui faisoient du bruit et aidaient à marquer la cadence.*⁵³

Il semble donc que les Oumas se soient appropriés des ustensiles métalliques, en raison de leurs propriétés sonores, pour en faire un dispositif musical réagissant aux mouvements du corps et permettant de soutenir la danse ainsi que le font les différents types de hochets. Cet exemple confirme que, dans le transfert d'une culture à l'autre, l'usage de l'objet est modifié par le groupe qui se l'approprie.⁵⁴

La terminologie des instruments à vent dans l'aire géographique et pour la période nous concernant est assez imprécise. Le terme « flageolet » est utilisé assez régulièrement par les auteurs du 20^e siècle sans que nous puissions réellement savoir

de quel instrument il s'agit. Le flageolet (même terme en français et en anglais) possède une embouchure à biseau du type de celle de la flûte à bec. Le nombre de trous est variable, ce qui permet de faire une échelle plus ou moins grande de notes. Cet instrument et son appellation étaient déjà connus en France au 17^e siècle. D'autre part, plusieurs auteurs ont plutôt employé le terme « flûte » (anglais : *flute*), sans préciser si on en jouait sur le côté ou devant. Mais notre documentation ne nous révèle aucune flûte traversière amérindienne dans l'est de l'Amérique du Nord avant 1800. Le vocabulaire à ce sujet ne s'étant pas standardisé avant la fin du 18^e siècle et la publication de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert (terminée en 1772), j'engloberai les « flustes » des témoignages anciens dans la grande famille des flageolets. Le témoignage le plus ancien pour cet instrument est d'André Thévet qui nous dit que « Leurs flustes sont faites d'os de jambes de cerf, ou autre sauvagine ». ⁵⁵ Thévet parle encore ici des autochtones de la vallée du Saint-Laurent. Par cette description, on comprend qu'il s'agit d'os évidés pour obtenir le tube nécessaire. Le terme très général de « cerf », signifiant sans doute le chevreuil, le caribou ou l'original, ainsi que la longueur et le diamètre du tube formé par de tels os de pattes animales nous laissent supposer des flûtes d'une bonne longueur. La description des flûtes contenue dans une version subséquente de l'ouvrage de Thévet nous le confirme : « Leurs flustes sont faites d'os de bestes sauvages haut enjambees... ». ⁵⁶ Notons ici la parenté entre ces flûtes amérindiennes et celles de l'Antiquité, telles que décrites par le Français Pierre Trichet en 1640 dans son *Traité des instruments de musique*.

*Le nom latin tibia est grandement général, lequel dénote en sa première signification l'os de la jambe. Mais il a par après été attribué à la fluste parce qu'au commencement on faisoit des flustes de cette manière.*⁵⁷

Par son matériau de base, l'instrument devait aussi démontrer une bonne robustesse. Comme dans le cas des tambours, Thévet indique que les Béothuks avaient des flûtes comme celles des « Canadiens ». Mais toutes ces descriptions de Thévet ne nous disent évidemment pas le type d'embouchure ni le nombre de trous, ce qui pourrait nous donner une idée du registre de l'instrument. Rappelons que les récits de Thévet doivent du reste être considérés avec circonspection, surtout dans un tel cas d'instrument à vent. Comme il n'a pas été témoin direct de ce qu'il décrit, il a pu succomber à la tentation de rapprocher les peuples du « Canada » et des « Terres

Neufves » des peuples de l'Antiquité, idéalisant ainsi leur « état de nature » et leur attribuant des techniques proches de celles des Anciens.⁵⁸

Au début du 17^e siècle, Marc Lescarbot, dans son *Histoire de la Nouvelle-France*, nous raconte ce qu'il a vu et entendu de la tribu des Sacos à Chouakoet (Maine).

*Le Sieur de Poutrincourt ayant pris terre à ce port, voici parmi une multitude de Sauvages des fifres en bon nombre, qui jouoyent de certains flageollets longs, faits comme de cannes de roseaux, peints par dessus, mais non avec une telle harmonie que pourroient faire noz bergers.*⁵⁹

Le sens du texte et les anciens traités de musique nous indiquent que les « fifres » sont les instrumentistes.⁶⁰ L'utilisation du terme « flageolet » est la plus ancienne que j'aie relevée. Comme Lescarbot est un érudit, nous pouvons penser qu'il connaissait la différence entre une flûte (à l'époque : « fluste d'Allemagne »), présente dans la musique savante et se jouant sur le côté, et un flageolet, instrument plus populaire se jouant devant.⁶¹ L'utilisation du roseau, ajoutée à celle des os d'animaux notée plus haut, nous indique que les Amérindiens ne possédaient pas encore les techniques de perçage du bois. L'instrument, décrit comme plus long que les flageolets européens, devait avoir une tessiture assez étendue si, bien sûr, il était percé de trous multiples pour profiter de cet ambitus potentiel. Dans le cas contraire, il devait produire un seul son, plutôt grave. Mais la description de Lescarbot ne permet pas de déterminer ce point. Il faut aussi savoir que ce flageolet est un support d'expression picturale, dénotant le soin dans la fabrication et donnant plus de sens à l'instrument.

Une autre source nous amène au début du 18^e siècle. Éditées en 1904 par Rochemonteix, les lettres de l'intendant Antoine-Denis Raudot se basent sur les écrits de La Porte de Louvigny et le mémoire de Delite traitant des Illinois et des Miamis.⁶² La « Lettre XXIX^e », rédigée en 1709, décrit les occupations des « sauvages dans leurs villages, [qui] y jouent quelquefois d'une espece de flutte qu'ils font avec du roseau, dont le son est désagréable. » L'utilisation du roseau nous indique que ces informations se rapportent effectivement aux habitants du pays des Illinois, région où pousse ce végétal. Par la suite, quelques témoins nous parlent d'instruments qui sont sans aucun doute des aérophones mais dont la description ne permet pas d'établir s'il s'agit de flûtes, de flageolets ou d'autres instruments à vent, le critère déterminant étant le type d'embouchure. En 1767, John Carver

a séjourné en Louisiane et constaté que, dans leurs danses de guerre, les *Naudowessies* « use a kind of fife, formed of a reed, which makes a shrill harth noise. »⁶³ Le voyageur britannique Isaac Weld, de son côté, a parcouru le Canada de la fin du 18^e siècle, nous laissant une description assez précise de la « flûte » qu'il a entendue :

*La flûte, ou le chalumeau indien, est un jonc épais, semblable à celui que l'on trouve sur les bords du Mississipi... On lui donne deux pieds et même plus de longueur, et elle est percée de huit ou neuf trous sur une même ligne. On la tient de la même manière que le haut-bois ou la clarinette; et le son qu'elle produit, au moyen d'une embouchure, ressemble à celui d'un sifflet ordinaire. (...) Tout Indien qui peut en boucher les trous et en obtenir un son se croit très habile.*⁶⁴

Le premier témoignage fournit peu d'informations sur la facture instrumentale de ces tribus du sud. La mention « formed of a reed » signifie l'utilisation d'un matériau autre que le bois, à nouveau le roseau. Le second récit décrit bien le jonc choisi, l'épaisseur apportant une solidité proche du bois. La longueur et les nombreux trous donnent la possibilité mélodique la plus grande que j'aie rencontrée. L'embouchure demeure une énigme mais j'ai la confirmation que l'instrument ne se tenait pas sur le côté. Le terme « chalumeaux » est courant depuis le début du 18^e siècle dans le langage poétique et pastoral. Il nous ramène aussi au roseau (*calamus*) car il fait généralement référence à une forme d'instrument champêtre fait d'un roseau percé de trous. Ma connaissance des instruments utilisant le roseau comme moyen de production sonore me permet de rapprocher ces instruments du « chalumeau » que Mersenne décrit dans son *Harmonie universelle*.⁶⁵ Ce genre d'instrument s'est tout naturellement développé dans les régions où se retrouve ce végétal, autant dans les régions tempérées d'Amérique du Nord que dans le pourtour méditerranéen.⁶⁶

Les autres descriptions de flûtes amérindiennes⁶⁷ faites à partir d'études sur le terrain au 20^e siècle ne sont attribuées à aucune tribu en particulier. Seul Frank G. Speck parle d'une flûte connue chez les *Penobscots*, mais dans un passé lointain et indéfini.⁶⁸ De son côté, Diamond Jenness parle des flageolets des Amérindiens de l'Est du Canada, sans donner de précisions sur les lieux ou les dates.⁶⁹ Dans tous ces cas, il n'y a aucun détail de construction. Au début du 20^e siècle, Frederick R. Burton a constaté que plusieurs nations, dont les *Ojibwe*, avaient développé une technique leur permettant de fabriquer des flûtes en bois. Il s'agissait de fendre

la pièce de bois en deux demi-tubes, permettant ainsi de creuser l'intérieur à la profondeur voulue puis de coller les deux morceaux.⁷⁰ Cette astuce de fabrication ne semble pas être apparue avant 1800.

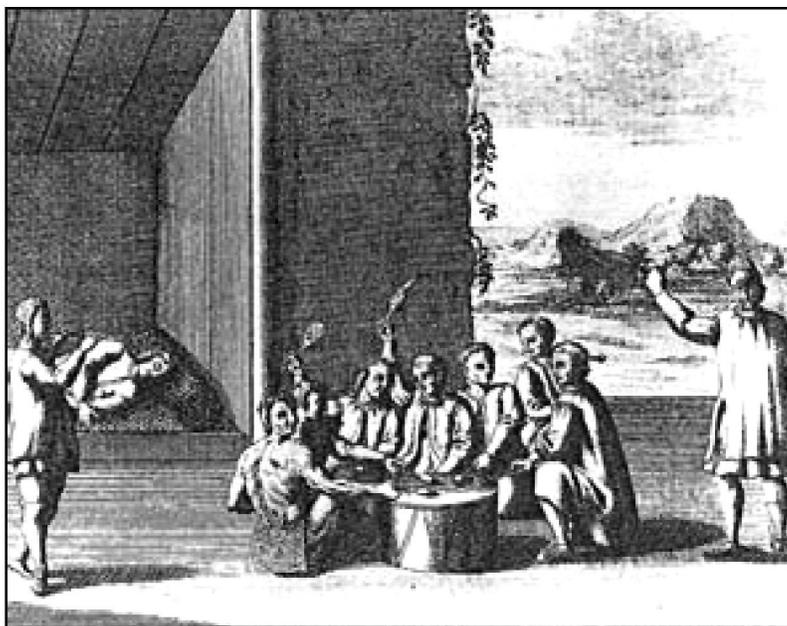
Une forme primitive de trompette a été décrite en 1564 par Jacques Le Moyne, membre de l'expédition en Floride commandée par Laudonnière.

*En avant d'autres hommes s'avancent en soufflant dans des trompes en écorce d'arbre, étroites à l'embouchure, plus larges à l'autre extrémité, percées seulement de deux trous, l'un en haut, l'autre en bas. À ces instruments pendent de petites boules d'or, d'argent, de cuivre, dont l'entrechoquement rend un son harmonieux.*⁷¹

Le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot,⁷² premier dictionnaire français publié, nous apprend que les termes « trompe » et « trompette » s'employaient indifféremment en France à cette époque. D'autre part, Anthony Baines nous informe que ce type de trompette était largement répandu dans le monde tropical. Pour la fabrication, on enroulait l'écorce mouillée d'un arbre particulier afin d'obtenir un tube conique. Cette écorce se soudait en séchant. On insérait alors un tube mince dans la petite extrémité du cône pour parfaire l'embouchure. Deux baguettes de bois servaient de charpente extérieure à l'instrument.⁷³ Les deux trous percés dont parle Le Moyne ne sont peut-être que les deux ouvertures à l'extrémité de ces trompes, mais l'exemple précédent des flageolets nous laisse croire que les Timucuas avaient eux aussi constaté que l'ajout de trous le long d'un instrument à vent pouvait augmenter le nombre de notes disponibles. Les éléments sonores métalliques attachés à cette trompette complètent l'effet musical et montrent bien le sens artistique qu'ils avaient développé. Cette occurrence unique d'une trompette dans notre aire d'étude s'explique sans doute par le fait que les Timucuas étaient situés à la limite nord de la zone de dispersion de cet instrument. Cette tribu était très différente de celles qui vivent dans le reste de l'Amérique du Nord et se rattachait plutôt au monde équatorial et tropical, du moins pour la question musicale.

L'usage des instruments

Les sources anciennes nous donnent quelques détails sur la façon dont les Amérindiens jouaient de leurs tambours. Sur la question de la force déployée pour frapper la peau tendue, la plupart des textes témoignent d'une vigueur bien sentie. Thévet nous dit « le plus impetueusement qu'il luy est possible » (1558) ou « le plus rudement qu'il luy est possible » (1575) en parlant des « Canadiens » alors que Paul Le Jeune nous décrit en 1634 un



Montagnais « faisant bruire son tambour de toutes ses forces ». ⁷⁴ Seul John Davis (1585) a entendu un tambour « making a noyse like a small drumme » chez les *Eskimos*.⁷⁵ En ce qui a trait à la technique proprement dite, il ne semble pas y avoir d'uniformité. Les « Canadiens » décrits par Thévet utilisent un bâton dans chaque main.⁷⁶ Les *Eskimos* se distinguent en frappant non pas la peau mais le cadre de bois et du côté opposé où la peau est tendue, amenant tout de même celle-ci en vibration.⁷⁷ Nous ne savons pas si cette technique est séculaire ou le fruit de transferts plus nombreux après 1800. Mais un problème est présent pour tous les utilisateurs de tambour : la tension de la peau peut souvent diminuer au point d'éteindre toute sonorité, en général par temps humide. En effet, un minimum de tension est nécessaire pour qu'un niveau sonore acceptable soit atteint. La solution varie alors selon les régions. Dans les contrées chaudes et humides, on expose le tambour à la chaleur du feu afin que la peau se tende et atteigne le son désiré tandis que dans les régions arctiques, on réinstalle la peau conservée gelée à chaque occasion sur son cadre en ayant soin au préalable de bien la mouiller.⁷⁸

Pour ce qui est de l'aspect contextuel de la question de l'usage, on peut affirmer que le tambour faisait partie de la plupart des moments forts de la vie des Amérindiens : danses, invocations, festins, maladies, joies et peines. Parmi les danses accompagnées par cet instrument, on peut noter la danse de guerre, qui se faisait avant d'aller à l'ennemi, et la danse d'invocation, pour une chasse heureuse. Du côté de la vie spirituelle, j'ai aussi relevé une

Fig. 2

Hommes jouant du tambour, un autre dort sur une natte derrière un joueur de flûte, illustration tirée de Charles-Claude Le Roy Bacqueville de la Potherie, *Histoire de l'Amérique septentrionale* (Paris : Nyon, 1753), tome 3, p. 24.

danse d'offrande du tabac. Le jésuite Jean Allouez raconte ce qu'il a vu en 1666 chez les Alimouecks du pays des Ottawas :

Ils reconnoissent plusieurs genies ausquels ils font sacrifice; ils pratiquent une sorte de dance, qui leur est toute particuliere, ils l'appellent la dance de la pipe à prendre tabac... On prendroit cette danse comme un balet en posture, qui se fait au son du tambour.⁷⁹

Les cérémonies de guérison par des sorciers, que les jésuites nomment le plus souvent « Charlatans », ont fait l'objet de nombreux témoignages de la part de ces missionnaires. Celui de Paul Le Jeune, travaillant en 1634 parmi les Montagnais de la région de Québec, est particulier pour l'usage non musical que fait le sorcier de son instrument.

Il baissoit le teste, souffloit sur son tambour: puis vers le feu, il sifflait comme un serpent, il ramenoit son tambour sous son menton, l'agitait & le tournoyant: il en frappoit la terre de toutes ses forces, puis le tournoyoit sur son estomach: il se fermoit la bouche avec une main renversée, & de l'autre, vous eussiez dit qu'il vouloit mettre en pieces ce tambour, tant il en frappoit rudement la terre.⁸⁰

C'est ce type d'usage qui était le plus fortement combattu par les évangélisateurs venus d'Europe. Comme le tambour était une partie importante de l'attirail du shaman, qui l'utilisait pour s'accompagner dans les chants et danses de nature religieuse, les missionnaires ont ciblé cet instrument comme étant le premier élément à faire disparaître de la culture musicale amérindienne. Ils croyaient sans doute qu'ils parviendraient à éteindre ces cérémonies « payennes » en éliminant le principal objet matériel faisant partie du rituel.⁸¹ Ce fut souvent le cas. Le père Paul Le Jeune explique comment le père Buteux réussit à convaincre un sorcier attikameck de la région de Trois-Rivières « qu'il ne falloit jamais plus manier son tambour: car il estoit du mestier des Jongleurs, ou des Charlatans du país ». Le sorcier se rend aux arguments du père et « prens son tambour, le met en pieces, & le jette à ses chiens ». L'objet conflictuel est maintenant éliminé et les croyances associées à son usage traditionnel ont cédé la place à la religion de l'Autre.

[Le sorcier-néophyte :] *Au reste j'ay resolu de quitter pour jamais nos anciennes façons de faire; je n'ay plus de voix pour les chants superstitieux, mon tambour n'a plus de son, & ma bouche n'a plus de souffle, pour tromper les malades; car toutes ces niaiseries ne leur scaurait rendre la*

santé, je veux obeir à Dieu, & tout ce qu'il defend, me sera interdit pour tousjours.⁸²

Nous sommes donc en présence d'une des manifestations de l'entreprise visant à la désappropriation du tambour, en raison du caractère chargé de sens de cet objet dont les significations sont contraires aux visées des pères jésuites.

La fonction du hochet dans la musique amérindienne était importante mais pouvait varier. Cet instrument était utilisé autant en conjonction avec le tambour qu'en remplacement de celui-ci, ainsi que je l'ai expliqué précédemment. La technique de jeu la plus courante consistait à secouer le hochet de façon rythmique afin que les éléments mobiles produisent le son attendu. Toute une variété de sons étaient alors possibles selon la nature et le volume du contenant ainsi que la quantité et le type des éléments mobiles. Dans ses écrits de 1634, Paul Le Jeune nous parle des hochets qu'utilisaient les Montagnais voisins de Québec et raconte qu'« Ils ne se battent pas comme font nos Europeans: mais ils le tournent & remuent, pour faire bruire les caillous qui sont dedans. » Ce qui nous rend compte de l'utilisation attendue d'un hochet. Mais Le Jeune ajoute aussitôt qu'« Ils en frappent la terre, tantost du bord, tantost quasi du plat, pendant que le sorcier fait mille singeries avec cet instrument. »⁸³ Le hochet n'était plus un simple contenant d'éléments sonores mais il devenait instrument de percussion proprement dit. Claude Dablon a constaté la même technique vingt-deux ans plus tard chez les Iroquois d'Onnontagué : « Le voisinage s'assemble pour voir cette superstition, qui n'est autre, sinon que le Magicien frappant de sa Tortuë sur une natte ». ⁸⁴ Mais, à nouveau, l'utilisation « payenne » d'un instrument, précisément le hochet, intrigue visiblement les missionnaires jésuites. Voyons ce qu'en dit Jérôme Lalemant, travaillant chez les Hurons d'Ossossané en 1639, après avoir assisté à une cérémonie de guérison :

Cette Tortuë n'est pas une veritable Tortuë, il n'y a que l'escaille & la peau, disposez à faire une espece de tambour... Il y a je ne sais quoy de misterieux dans cette apparence de Tortuë, à laquelle ces peuples attribuent leur origine.⁸⁵

L'utilisation d'une carapace de tortue augmentait sans doute le symbolisme de l'instrument et troublait les jésuites dépêchés en Nouvelle-France. Compte tenu de la présence assez généralisée du hochet-tortue dans l'est de l'Amérique du Nord, les témoignages recueillis par Frank Speck en 1945 chez les Iroquois des Grands Lacs nous éclairent sur ce symbolisme animal. Selon ces informateurs

de Speck, la cosmologie iroquoise illustre la terre entière reposant sur le dos d'une tortue rituelle (le hochet-tortue).⁸⁶ Mais les nombreuses séances de traitement des malades n'étaient pas les seules occasions où l'on se servait des hochets de toutes sortes. Que ce soit pour la recherche d'une jeune fille égarée dans les bois, pour l'accueil des ambassadeurs étrangers ou pour la danse préluant au supplice des prisonniers, les devins, sorciers ou jongleurs faisaient grand usage de cet objet-symbole.

Les allusions claires à la façon de jouer du flageolet provenant de sources anciennes sont très peu nombreuses dans mon relevé préliminaire. Dans le texte que j'ai cité plus haut, où il parle d'Amérindiens « qui jouoyent de certains flageolets longs », Marc Lescarbot nous fournit la seule mention technique sur un instrument à vent qui, encore aujourd'hui, est très étonnante. Il dit que « pour montrer l'excellence de leur art, ilz siffloient avec le nez en gambadant selon leur coutume. »⁸⁷ Comme je pense qu'il s'agit d'un instrument se jouant devant (voir plus haut), le musicien a la possibilité de se boucher une narine à l'aide d'un doigt, augmentant ainsi le débit d'air qu'il peut produire. Ces instrumentistes de la tribu des Sacos sur la côte du Maine semblent avoir développé une façon tout à fait singulière d'insuffler l'air nécessaire à la production du son. Le capitaine James Cook constatera, dans ses voyages des années 1770, que les peuples de la Polynésie possèdent eux aussi cette technique et il ramènera quelques-unes de ces flûtes nasales.⁸⁸

La variété des contextes d'usage relevés pour ces flageolets est assez intéressante, si l'on ajoute les écrits de Thévet ainsi que ceux de Jacques Le Moyne, eux aussi contestés.⁸⁹ Outre le cas précédent, démontrant aussi que le flageolet était utilisé dans une situation de joie et d'accueil de l'Autre, Thévet situe les « fluttes » des habitants de la vallée du Saint-Laurent dans un contexte guerrier.

*Quand ces Canadiéens vont en bataille, ils marchent quatre à quatre, & font des urlements forts effroyables, lors qu'ils approchent à fin qu'ils intimident leurs ennemys. (...) Au reste, ils usent de tabourins... Leurs fluttes sont faites d'os de bestes sauvages haut enjambees, lesquelles ils font correspondre au son du tabourin assez habilement.*⁹⁰

Lorsqu'il parle des Béothuks, il indique de même que « Leurs instruments incitans à batailler, sont peaux de bestes tendues en maniere de cercle, qui leur servent de tabourins, avec fleustes d'ossemens de cerfs, comme ceux des Canadiens. »⁹¹ Jacques

Le Moyne, membre de l'expédition française en Floride de 1564, parle d'une cérémonie religieuse d'offrande au soleil dans laquelle le « mannequin [d'un cerf] est transporté sur un terrain spécial et très vaste, au son des flûtes et de chants harmonieux ». ⁹² Le cadre religieux pourrait suggérer ici un instrument aux sonorités douces s'alliant bien au rituel et aux « chants harmonieux ».

John Carver et ses *Travels through the Interior Parts of North-America* nous ramènent au monde de la guerre. Comme nous l'avons vu plus haut, il raconte que « In their war dances they likewise use a kind of fife, formed of a reed, which makes a shrill harth noise. »⁹³ L'instrument qu'il décrit semble avoir été très bien choisi en fonction du contexte d'utilisation. En effet, le son aigu et strident évoqué par Carver convenait parfaitement à une danse de guerre, qui n'était pas encore une



Fig. 3
Cérémonie de guérison, illustration tirée de Samuel de Champlain, *Voyages et découvertures faites en la Nouvelle-France depuis l'année 1615 jusques à la fin de l'année 1618* (Paris : Chez Claude Collet, 1619), p. 90.

Fig. 4

En quelle pompe la reine est conduite au Roi, illustration de Théodore De Bry, tirée de Jacques Le Moyne, « Brève narration de ce qui arriva aux Français en Floride », dans *Voyages en Virginie et en Floride* (Paris : Ducharte et van Buggenhoudt, 1927), p. 300.



représentation préparée pour des visiteurs européens, car l'ancienne colonie française vivait encore à cette époque des moments troubles.

Comme pour les autres instruments de musique amérindiens, il convient maintenant de parler du signifié de ces flageolets et flûtes, tout en se rappelant que la musique instrumentale pure était totalement inconnue des Amérindiens. Le flageolet ne servait donc que de substitut à la voix, généralement celle d'un amoureux faisant sa cour ou parfois dans le contexte guerrier ou amical des exemples précédents. À ce titre, aucune mélodie n'était composée ou imaginée spécialement pour lui.⁹⁴

Dans sa description d'une trompette rencontrée en Floride (voir plus haut), Jacques Le Moyne nous dépeint les autochtones « soufflant » dans leurs trompes. À propos du verbe « souffler », le dictionnaire de Jean Nicot⁹⁵ donne, parmi ses usages spécifiques, « souffler dedans un cornet », le cornet étant cet instrument à vent du 16^e siècle proche de la trompette. L'emploi du verbe « souffler » par Le Moyne nous permet de penser que les Timucuas ne se servaient pas de la trompe comme d'un porte-voix mais bien comme d'un instrument musical. L'illustration originale accompagnant le texte du voyageur français est coiffée d'un titre, *En quelle pompe la reine est conduite au roi*, qui nous fait remarquer que le contexte dans lequel la trompette était employée par les Timucuas est singulièrement semblable à celui où les Européens

l'utilisaient. Dans les deux cas, cet instrument accompagnait les événements importants et empreints d'une grande solennité.

Les pratiques vocales

Technique vocale

La plupart des Européens qui entendaient pour la première fois les chants des autochtones d'Amérique du Nord étaient frappés par cette musique toute nouvelle à leurs oreilles. Plusieurs, comme René de Laudonnière qui a côtoyé les Timucuas de la Floride en 1562, n'ont guère aimé ce qu'ils ont entendu.

*Lors qu'ils commencerent à entrer au meillieu du rond, dançans et chantant lamentablement.*⁹⁶

François-Joseph Le Mercier, qui a séjourné parmi les Hurons d'Ossosané en 1637, n'a pas du tout apprécié.

*24. personne furent designees pour chanter & faire toutes les ceremonies: mais quel chant & quels tons de voix, pour moi je crois que si les demons & les damnez chantoient dans l'enfer, ce seroit à peu près de cette sorte, je n'ouï jamais rien de plus lugubre & de plus effroiable.*⁹⁷

Ces témoignages nous suggèrent la production de sons graves et émis avec force dans une esthétique totalement inconnue des Européens. Les quelques

repères techniques qui se dégagent donc ici à travers des considérations musicales plus globales rendent compte d'un usage primaire de la voix. Claude Dablon a entendu tout autre chose en 1655, chez les Iroquois d'Onnontagué.

*Ils commencerent leur remerciement par six airs, ou six chants, qui n'avoient rien de sauvage, & qui exprimoient tres-naïvement, par la diversité des tons, les diverses passions qu'ils vouloient représenter. (...) Agochiendeguesé commençoit seul... puis tous les autres repetoit, et sa note & sa lettre, s'accordant merveilleusement bien. (...) La troisième chanson avoit un agreement par un refrain fort melodieux. (...) Le quatrième chant avoit un autre agreement, par la cadence que gardoient ces Musiciens, en frappant des pieds, des mains, & de leurs petunoirs contre leur natte, mais avec un si bon accord, que ce bruit si bien réglé, mêlé avec leurs voix, rendoit une harmonie douce à entendre.*⁹⁸

Outre les paramètres mélodiques et rythmiques, qui sont hors de cette étude, il se dégage des propos de Dablon l'impression d'une certaine douceur dans l'émission des voix et probablement une absence de tout effet guttural ou stomacal. L'allusion à la théorie des passions, appliquée à la rhétorique musicale depuis la fin du 16^e siècle,⁹⁹ nous amène à penser que ce qu'il a entendu était acceptable à ses oreilles européennes, contrairement à la plupart des autres témoignages.

Contextes des pratiques vocales

La guerre était un des temps de la vie amérindienne où le chant tenait une place importante. La quantité des exemples nous permet de reconstituer une expédition guerrière avec ses moments chantés. Le premier temps est la nuit passée dans l'attente des combats.

*...aussitost que le soleil se leveroit, ils nous livreroient le combat: ce qui fut accordé par les nostres: & en attendant toute la nuit se passa en danses & chansons, tant d'un costé, que d'autre, avec une infinité d'injures.*¹⁰⁰

Lors de la rencontre avec l'ennemi, le chant continue.

Là la vanité commence à se découvrir, aucun ordre n'est observé parmi eux. L'un chante, l'autre se met en posture de [combattre] sans [qu'il y ait de] mauvaise rencontre. (...) Nous restâmes près les uns des autres pour [nous] acharner sur ce qui était notre intention. Nous nous mîmes à crier et à chanter. (...) Les Iroquois se mirent à tirer... (...) Les

*Iroquois chantaient comme des diables, et faisaient souvent de brusques attaques pour nous faire abandonner.*¹⁰¹

Les vainqueurs prennent alors le chemin de leur village pour fêter la victoire.

*Ils s'en retournent avec cinquante blessez des leurs, & trois hommes morts desdicts Montagnets & Algoumequins, en chantant. (...) Tout ce jour se passa avec les sauvages en danses & chansons.*¹⁰²

Tous participent maintenant aux réjouissances.

*Or, après avoir achevé leur tabagie, ils commencerent à danser... Il y en a un ou deux qui chantent en accordant leur voix par la mesure de leurs mains, qu'ils frappent sur leurs genoux; puis ils s'arrestent quelquefois en s'escriant: Ho, ho, ho, & recommencent à danser... Ils faisoient cette resjouissance pour la victoire par eux obtenue sur les Iroquois.*¹⁰³

Mais le sort des prisonniers ne fait aucun doute.

*Quand nos Hurons ont pris en guerre quelqu'un de leurs ennemis, ils lui font une harangue des cruautés que lui et les siens exercent à leur endroit et qu'au semblable il devait se résoudre d'en endurer autant... ce qu'ils endurent avec une constance incroyable, chantant cependant avec un chant néanmoins fort triste et lugubre.*¹⁰⁴

Les prisonniers ramenés par les vainqueurs ne connaissaient pas tous cette fin horrible. Plusieurs étaient adoptés par des membres de la tribu. Radisson a connu cette pratique puisqu'il a lui-même été adopté. Il nous a raconté les échanges qui prenaient place lors de ce conseil ou « tribunal d'adoption ».

Mon père se leva et fit une harangue... À ce moment même arrive ma mère... Sitôt arrivée, elle se met à chanter et lance un de ses colliers au milieu de la place. (...) Alors mon frère se lève et, sa hache à la main, chante un chant de guerre. (...) Mon père se lève pour la seconde fois et chante... Je pensais que tous leurs présents, chants et harangues ne feraient rien pour moi. (...) Mon père chante un moment; cela fait il fait une harangue... et coupe la corde qui me retenait, et me fait lever. (...) Il me demande d'être joyeux, me fait chanter, ce à quoi je consentis de tout cœur. Pendant que je chantais, ils poussèrent des cris et des exclamations de tous côtés. Le vieillard me dit:

« Sois toujours joyeux, mon fils! ». Cela fait, ma mère, mes sœurs et le reste de leurs amies [chantèrent] et dansèrent.¹⁰⁵

Cela nous montre bien que la rhétorique, cet art de convaincre et d'émouvoir important chez les Amérindiens, était renforcé par l'usage du chant. En plus d'être présent dans toutes les situations générées par la guerre, le chant occupait une large place dans la diplomatie :

Quans les Ambassadeurs arrivent et qu'ils sont à cinq cens pas du grand Chef, ils s'arrêtent et chantent la paix. (...) Six des mieux faits, et qui sont les meilleures voix, marchent de front; ils sont suivis des autres qui chantent pareillement, réglant la cadence avec le sicicouet, les six femmes font le dessus. (...) Ceux qui ont les calumets chantent et dansent avec beaucoup de légèreté (...) Le soir au Soleil couchant, les Ambassadeurs, le calumet à la main, vont en chantant chercher le grand Chef.¹⁰⁶

La seule manifestation vocale amenant des pressions missionnaires que j'aie relevée se situe dans l'Acadie de 1620. Le père Biard y essayait, par l'entremise d'un converti, de modifier certaines habitudes entourant les agonisants :

Je luy dis donc que pour l'adieu et deuil modéré, et encores pour la tabagie, cela se pourroit tolerer; mais que le carnage des chiens, et les chants et danses sur un trespassant, et beaucoup moins l'abandonnement d'iceluy, ne me playsoyent point.¹⁰⁷

Plusieurs autres circonstances de la vie des autochtones donnaient lieu à l'expression chantée. La joie de la capture d'une baleine,¹⁰⁸ la rencontre de l'Autre,¹⁰⁹ les sueries,¹¹⁰ les festins¹¹¹ et les funérailles¹¹² étaient autant d'occasions de chanter. Le Jeune a bien cerné l'étendue du phénomène :

Les Sauvages sont grands chanteurs, ils chantent comme la plupart des nations de la terre par recreation, & par devotion; c'est à dire en eux par superstition. (...) Pour leurs chants superstitieux, ils s'en servent en mille actions... toute leur religion consiste quasi à chanter. (...) Ces pauvres ignorants chantent aussi dans leurs peines, dans leurs difficultez, dans leurs perils & dangers.¹¹³

Expliquer pourquoi et comment la musique s'inscrivait dans ces rituels quotidiens nécessiterait une recherche complète, qui déborde d'ailleurs des cadres de cette étude sur l'évolution des pratiques instrumentales et vocales. Elle pourrait être lancée

à partir des éléments que j'ai énoncés dans la section sur les conceptions musicales amérindiennes.

Bilan

La facture des instruments

Dans le cas des tambours, j'ai constaté que ceux fabriqués loin des villes n'ont pas subi de modifications, même jusqu'au 20^e siècle. Plus près des centres urbains, dans les missions ou chez les Amérindiens sédentarisés, on note certaines adaptations (baril défoncé servant de caisse) avant 1760, favorisées par le contact des Européens. Les dimensions ont diminué lentement mais il est impossible de savoir si cela est dû aux influences externes. Je n'ai pas non plus trouvé l'origine du tambour à l'eau : est-il le fruit de modifications plus ou moins récentes d'un instrument antérieur ou une idée ancienne précédant les contacts ?

Pour les hochets-tambours, j'ai noté un exemple d'adaptation quant aux éléments mobiles internes (plombs de fusil) ainsi qu'un emprunt partiel (grelots) modifiant la sonorité et ajoutant au volume, ces deux cas résultant du voisinage des Français. Les hochets de corne de vache ne sont pas présents dans les sources étudiées. Je n'ai pas non plus identifié dans la partie très ancienne du corpus le hochet d'écorce qui aurait été, selon Speck, sa forme antérieure.¹¹⁴ Les hochets-tortues et les hochets-gourdes ne semblent pas avoir subi l'influence des contacts.

Les flageolets et autres instruments à vent ne semblent pas avoir changé avant 1800. Les seules modifications de construction ont été constatées tard dans le 19^e siècle ou au début du 20^e, principalement par les travaux de Burton, publiés en 1909, qui font état de l'acquisition d'une nouvelle technique, utilisant le bois plutôt que le roseau. De même, la conception d'une flûte traversière autochtone semble relever de l'emprunt, réalisé au contact étroit des Européens tout au long du 19^e siècle. D'autre part, Speck a affirmé, sans les nommer, que plusieurs ethnologues considéraient le flageolet comme un emprunt direct fait aux Européens.¹¹⁵ Le témoignage de Lescarbot, qui date de 1606, nous amènerait plutôt à penser que les Amérindiens ont développé eux-mêmes cet instrument.

L'usage des instruments

Pour le tambour, j'ai bien noté certaines particularités, comme un exemple d'usage non musical, où l'instrument tenait lieu d'amulette. Mais les diverses techniques de jeu n'ont pas paru changer durant la période sous étude. Les contextes d'usage

étaient de nature à générer des pressions visant à instaurer des changements, car le tambour était pour les missionnaires l'attribut des « jongleurs », « charlatans » et « sorciers ». Ces religieux ont donc cherché à en faire abandonner l'usage par les autochtones. En accord avec Merriam,¹¹⁶ je pense que cela a été rendu possible par la présence d'un point commun entre les deux cultures. En effet, l'emploi d'instruments de percussion du type des tambours était partagé par les deux sociétés. L'absence de contexte technique ou artisanal propre à chaque groupe a facilité ces changements.

Le hochet a lui aussi donné lieu à des techniques inattendues, comme l'usage percussif de l'instrument. Le côté mystérieux du hochet-tortue a intrigué les jésuites et a sans doute amené des pressions pour bannir cette forme de hochet.

Les données sur la technique de jeu des flageolets étant peu nombreuses, aucun changement en raison d'influences extérieures n'a pu transparaître. Les contextes d'utilisation s'articulant autour de la joie ou de la guerre, tous d'intérêt commun, sont restés les mêmes durant la période en cause. Mais les ethnologues du 20^e siècle ont généralement proposé un usage plus privé de l'instrument, soit le remplacement de la voix de l'amoureux muet de timidité ou le jeu de chansons amoureuses à la « flûte ».¹¹⁷ Ces travaux récents nous laissent penser que le changement survenu dans les usages des flageolets serait postérieur à 1800.

Les pratiques vocales

J'ai relevé des usages divers dénotant parfois des techniques opposées en matière d'utilisation de la voix. Chez les Iroquois, l'usage de la voix semble d'ailleurs avoir été en contradiction avec les clichés habituels uniformisant le côté guttural du chant amérindien. Mais le corpus de données ne m'a pas fourni de preuves ou de signes de changement dans les façons de chanter.

Les pratiques vocales sont nombreuses car toute la vie amérindienne se passait en chantant. Mais, si l'on fait exception du père Biard, qui a exprimé vertement son désaccord face aux chants entourant les mourants, on peut conclure qu'il y

a eu peu d'actions visant la désappropriation des pratiques vocales. Les témoignages de Champlain et de Lescarbot nous indiquent plutôt une vision positive : la musique et les objets (matériels ou humains) qui la produisaient étaient créateurs de l'espace de rencontre.

Conclusion

Dès la rencontre entre Amérindiens et Européens, le processus d'acculturation s'est mis en place entre les deux groupes, menant par la suite à l'inculturation des individus dans toutes les sphères du comportement humain. L'inculturation musicale progressive des Amérindiens, dont on perçoit maintenant des signes, est autant le fruit de pressions que du simple contact avec les Européens. Ces pressions étaient généralement exercées par les missionnaires, qui avaient des objectifs de conversion avoués et dont nous avons vu les incidences sur les pratiques musicales. En plus de ces rapports coercitifs, les Amérindiens des missions éloignées côtoyaient aussi les coureurs de bois et soldats tandis que les domiciliés de la vallée du Saint-Laurent étaient en relations soutenues avec les colons. La fondation de Détroit s'est faite avec une volonté ferme de fusion culturelle dans le but de franciser et « civiliser » les indigènes. Cette volonté de francisation et d'assimilation des autochtones, exprimée très tôt par les Français, s'appuyait donc sur le modèle culturel que ceux-ci exportaient en Amérique et sur le christianisme.¹¹⁸

Même si les motivations et les différentes formes de l'expression musicale peuvent changer au cours de longues périodes, le besoin de musique demeure. L'intérêt pour la musique ne disparaît pas simplement lorsque les contextes ou occasions qui l'entourent sont modifiés par suite d'influences externes. Un groupement humain trouve toujours une façon de s'exprimer musicalement, en dépit de ces vecteurs de changement.¹¹⁹ Comme la musique nous révèle des valeurs et des comportements souvent réduits à l'essentiel, elle permet de comprendre les peuples et leurs comportements et d'analyser les cultures et les sociétés.¹²⁰

NOTES

1. Laurier Turgeon, « De l'acculturation aux transferts culturels », dans Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet, *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe, XVI^e-XX^e siècle* (Québec : Presses de l'Université Laval, 1996), p. 16.
2. Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston : Northwestern University Press, 1964), p. 13 ; Sigmund
- Estreicher, « La musique des Esquimaux-Caribous », dans *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie*, tome LI, fascicule 1, Nouvelle série no 6, 1948, p. 39.
3. David B. Quinn, *Sources for the Ethnography of Northeastern North America to 1611* (Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1981).

4. David E. Crawford, « The Jesuits and Allied Documents: Early Sources for an Ethnography of Music Among American Indians », dans *Ethnomusicology*, vol. XI, no 2 (mai 1967), p. 199-206.
5. Quinn, *Sources...*, p. 29 ; Frank Lestringant, *André Thévet, cosmographe des derniers Valois* (Genève : Librairie Droz, 1991), p. 73.
6. Lestringant, *André Thévet, cosmographe...*, p. 79 et 83.
7. Lestringant, *ibid.*, p. 92 et 267.
8. Mark Q. Sutton, *An Introduction to Native North America* (Needham Heights : Allyn and Bacon, 2000), p. 9-10.
9. Maija M. Lutz, *The Effect of Acculturation on Eskimo Music of Cumberland Peninsula* (Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1978), p. 2 ; Turgeon, « De l'acculturation... », p. 19.
10. Turgeon, « De l'acculturation... », p. 16.
11. Alice C. Fletcher, *Indian Story and Song from North America* (Boston : Small Maynard & Company, 1900), p. 116-117.
12. Fletcher, *Indian Story...*, p. 114.
13. Joan M. Vastokas et Romas K. Vastokas, *Sacred Art of the Algonkians* (Peterborough : Mansard Press, 1973), p. 35-36.
14. John Bierhorst, *A Cry from the Earth* (New York : Four Winds Press, s. d.), p. 3.
15. Marcia Herndon, *Native American Music* (Norwood, Pa. : Norwood Editions, 1980), p. 85.
16. Frank Gouldsmith Speck, *Naskapi: The Savage Hunters of the Labrador Peninsula* (Norman : University of Oklahoma Press, 1935), p. 33 et 174.
17. Speck, *Naskapi*, p. 176-177.
18. Bierhorst, *A Cry from the Earth*, p. 3.
19. Jérôme Lalemant, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, en l'année 1639 », dans Reuben Gold Thwaites, éd., *The Jesuit Relations and Allied Documents* (New York : Pageant Books Company, 1959), vol. 17, p. 152.
20. Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions* (Boston : Beacon Press, s. d.), p. 205.
21. Lalemant, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France ès années 1640 et 1641 », dans Thwaites, *The Jesuit Relations...*, vol. 17, p. 152.
22. Estreicher, « La musique des Esquimaux-Caribous », p. 3.
23. Fletcher, *Indian Story...*, p. 115.
24. Gabriel Sagard, *Le grand voyage du pays des Hurons* (Montréal : Bibliothèque québécoise, 1990), p. 175 et 277 ; Beverley Diamond, Sam Cronk et Franziska von Rosen, *Visions of Sound: Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern America* (Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1994), p. 26.
25. Fletcher, *Indian Story*, p. 115.
26. Herndon, *Native American Music*, p. 17-18.
27. Barthélémy Vimont, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, ès années 1644 & 1645 », dans Thwaites, vol. 27, p. 250-252.
28. Allen, *The Sacred Hoop*, p. 64.
29. Jacques Cartier, *Voyages en Nouvelle-France* (Montréal : HMH, 1977), p. 95.
30. Paul Le Jeune, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France sur le Grand Fleuve de S. Laurens en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 164.
31. Samuel de Champlain, G.-E. Giguère, éd., *Œuvres de Champlain*, volume 1 (Montréal : Éditions du Jour, 1973) ; Sagard, *Le grand voyage*, p. 286 ; Pierre-Esprit Radisson, *Les aventures extraordinaires d'un coureur des bois* (Québec : Nota Bene, 1999), p. 140, 171 et 196.
32. André Thévet, *Les singularitez de la France antarctique autrement nommée Amérique & de plusieurs terres & isles découvertes de nostre temps* (Paris : Chez les héritiers de Maurice de la Porte, 1558), folio 157 verso.
33. Thévet, *Les singularitez...*, folio 164 recto ; voir aussi <www.canadiana.org/ECO/mtq?id=349d51cceb&display=94751+0345>.
34. Speck, *Naskapi*, p. 175 ; Frank Gouldsmith Speck, *Penobscot Man: The Life History of a Forest Tribe in Maine* (New York : Octagon Books, 1970), p. 164.
35. Edward S. Rogers, *The Material Culture of the Mistassini* (Ottawa : National Museum of Canada, 1967), p. 125.
36. Louis Franquet, *Voyages et mémoires sur le Canada, 1752-53* (Montréal : Éditions Élysée, 1974), p. 48.
37. De Montigny, De St. Cosme et Thaumur de La Source, *Relation de la mission du Mississipi du Seminaire de Québec en 1700* (Nouvelle York : A la presse Cramoisy de Jean-Marie Shea, 1861), p. 39.
38. Estreicher, « La musique des Esquimaux-Caribous », p. 46.
39. Frederick R. Burton, *American Primitive Music, with Especial Attention to the Songs of the Ojibways* (Port Washington, N.Y. : Kennikat Press, 1909), p. 80-81.
40. Frank Gouldsmith Speck, *The Iroquois: A Study in Cultural Evolution* (Bloomfield Hills, Michigan : Cranbrook Institute of Science, 1945), p. 80 ; Gertude P. Kurath, *Dance and Song Rituals of Six Nations Reserve, Ontario* (Ottawa : National Museum of Canada, 1968), p. 131.
41. Le Jeune, Paul, « Relation de ce qui s'est passé... en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 184 et 186.
42. Franquet, *Voyages et mémoires sur le Canada*, p. 48.
43. « Lettre du P. [Roubaud], missionnaire chez les Abnakis, De Saint-François, le 21 octobre 1757 », dans Thwaites, vol. 70, p. 150.
44. Speck, *The Iroquois*, p. 81.
45. Ernest Gagnon, *Les sauvages de l'Amérique et l'art musical* (Québec : Dussault & Proulx, 1907), p. 8 ; Speck, *The Iroquois*, p. 77-78.
46. John With, « Images prises sur le vif et coutumes des habitants de cette région de l'Amérique qui a été appelée Virginie par les Anglais », dans *Voyages en Virginie et en Floride* (Paris : Ducharte et van Buggenhoudt, 1927), p. 80.
47. Pierre Le Moyne d'Iberville, « Journal de la navigation de Lemoyne D'Iberville aux cotes septentrionales du golfe du Mexique pour l'occupation du Mississipi », dans Pierre Margry, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et dans le sud de l'Amérique septentrionale*, vol. IV (Paris : Maisonneuve Frères, 1887), p. 175-176.

48. Lalemant, Jérôme, « Relation de ce qui s'est passé... en l'année 1639 », dans Thwaites, vol. 17, p. 152.
49. Lorraine P. Saunders et Martha L. Sempowski, *Dutch Hollow and Factory Hollow: The Advent of Dutch Trade Among the Seneca, Part Two* (Rochester: Collection Department, Rochester Museum and Science Center, 2001), p. 602.
50. Charles F. Wray *et al.*, *The Adams and Culbertson Sites* (Rochester: Collection Department, Rochester Museum and Science Center, 1987), p. 45-46.
51. Speck, *The Iroquois*, p. 78.
52. Kurath, *Dance and Song Rituals...*, p. 131.
53. Le Moyne d'Iberville, « Journal de la navigation... », p. 175-176.
54. Turgeon, « De l'acculturation... », p. 16.
55. Thévet, *Les singularitez...*, folio 157 recto.
56. Thévet, *La cosmographie universelle d'André Thévet, cosmographe du roy: illustrée de diverses figures des choses plus remarquables veues par l'auteur, & inconnues de noz anciens & modernes*, volume 2 (Paris: Chez Guillaume Chandière, 1575), folio 1012 verso.
57. Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique* (Genève: Minkoff Reprint, 1978), p. 56.
58. Frank Lestringant, « Introduction », dans André Thévet, *Les singularités de la France antarctique* (Paris: La Découverte, 1983), p. 7; Paolo Carile, *Le regard entravé: littérature et anthropologie dans les premiers textes sur la Nouvelle-France* (Sillery: Septentrion, 2000), p. 164.
59. Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France* (Paris: Chez Jean Millot, 1611), p. 561-562.
60. Trichet, *Traité des instruments de musique*, p. 77.
61. Marin Mersenne, *Harmonie universelle, livre cinquième*, volume 3 (Paris: Éditions du CNRS, 1975), p. 232-242.
62. Donald J. Horton, « Raudot, Antoine-Denis », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2 (1701-1740), p. 578.
63. John Carver, *Travels through the Interior Parts of North-America, in the Years 1766, 1767 and 1768* (London: s. n., 1778), p. 276-277.
64. Isaac Weld, *Voyage au Canada dans les années 1795, 1796 et 1797*, tome troisième, traduit de l'anglais par Isaac Weld (Paris: Gérard, 1801), p. 142.
65. Livre cinquième, Proposition IV, 3e et 5e illustrations.
66. Michel de Lannoy, éd., *Le roseau et la musique* (Aix-en-Provence: Édisud, 1988), p. 26-35.
67. Burton, *American Primitive Music...*, p. 83-84; Frances Densmore, « The Study of Indian Music », *Smithsonian Annual Report for 1941* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1941 [1972]), Publication 3651, p. 545.
68. Speck, *Penobscot Man*, p. 164.
69. Diamond Jenness, *The Indians of Canada* (Ottawa: National Museum of Canada, 1932), p. 204.
70. Burton, *American Primitive Music...*, p. 83-84.
71. Jacques Le Moyne, « Brève narration de ce qui arriva aux Français en Floride », dans *Voyages en Virginie et en Floride* (Paris: Ducharte et van Buggenhoudt, 1927), p. 300.
72. Jean Nicot, *Thresor de la langue française tant ancienne que moderne* (Paris: David Douceur, 1606), p. 645, sur le site Web du ARTFL Project, <www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>.
73. Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development* (London: Faber & Faber, 1976), p. 37-39.
74. Le Jeune, Paul, « Relation de ce qui s'est passé... en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 186 et 188.
75. Albert Hastings Markham, éd., *Voyages and Works of John Davis, the Navigator* (London: Printed from the Hakluyt Society, 1880), p. 7.
76. Thévet, *Les singularitez...*, folio 157 recto; Thévet, *La cosmographie universelle*, folio 1012 verso.
77. Charles F. Hall, *Narrative of the Second Arctic Expedition* (Washington: Pr. Office, 1879), p. 96-97.
78. Burton, *American Primitive Music...*, p. 80-81; Hall, *Narrative...*, p. 96-97.
79. Claude Jean Allouez, « Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable en la Nouvelle France les années 1666 et 1667 », dans Thwaites, vol. 51, p. 46 et 48.
80. Le Jeune, Paul, « Relation de ce qui s'est passé... en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 186 et 188.
81. Lutz, *The Effect of Acculturation...*, p. 6.
82. Le Jeune, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France es années 1640 et 1641 », dans Thwaites, vol. 20, p. 286 et 288.
83. Le Jeune, Paul, « Relation de ce qui s'est passé... en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 186 et 188.
84. Claude Dablon, « Relation de ce qui s'est passé en la Mission des Peres de la Compagnie de Jesus, au pays de la Nouvelle France es années 1655 & 1656 », dans Thwaites, vol. 42, p. 146 et 148.
85. Lalemant, Jérôme, « Relation de ce qui s'est passé... en l'année 1639 », dans Thwaites, vol. 17, p. 152.
86. Speck, *The Iroquois*, p. 77-78.
87. Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, p. 561-562.
88. Les instruments de musique du monde entier (Paris: Albin Michel, 1978), p. 23; Mervyn McLean, « Nose flute » dans Grove Music Online, L. Macy, éd., consulté le 6 février 2004, <www.grovemusic.com>.
89. Frank Lestringant, « Transfert culturel et cartographie: l'interaction des savoirs dans la construction de l'espace américain au Brésil et en Floride (XVIIe siècle) », dans Turgeon, Delège et Ouellet, *Transferts culturels et métissages...*, p. 399.
90. Thévet, *La cosmographie universelle...*, folio 1012 verso.
91. Thévet, *Les singularitez...*, folio 164 recto.
92. Le Moyne, « Brève narration de ce qui arriva aux Français en Floride », p. 296.
93. Carver, *Travels...*, p. 276-277.
94. Burton, *American Primitive Music...*, p. 83-84.
95. Nicot, *Thresor de la langue française*, p. 603.
96. René de Laudonnière, « L'histoire notable de la Floride située es Indes occidentales », dans Suzanne Lussagnet, *Les Français en Amérique pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle: les Français en Floride* (Paris: PUF, 1958), p. 69-70.
97. François-Joseph Le Mercier, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France en l'année 1637 », dans Thwaites, vol. 14, p. 58 et 60.
98. Dablon, « Relation de ce qui s'est passé... es années 1655 & 1656 », dans Thwaites, vol. 42, p. 114.
99. Philippe Beaussant, *Vous avez dit « baroque » ?* (Paris: Actes Sud, 1988), p. 99-100.

100. Champlain, *Œuvres de Champlain*, p. 342.
101. Radisson, *Les aventures...*, p. 140, 169 et 171.
102. Champlain, *Œuvres de Champlain*, p. 365.
103. Champlain, *Œuvres de Champlain*, p. 72.
104. Sagard, *Le grand voyage...* p. 239.
105. Radisson, *Les aventures*, p. 55-56.
106. Mathurin Le Petit, « Lettre au Père d'Avagour, de la Nouvelle-Orléans », dans Thwaites, vol. 68, p. 56, 58 et 60.
107. « Lettre du P. Biard au R.P. Provincial à Paris », dans Thwaites, vol. 1, p. 14 et 16.
108. James Rosier, « A true relation of the most prosperous voyage made this present yeere 1605, by Captaine George Waymouth in the Discoverie of the land of Virginia », dans Henry S. Burrage, *Early English and French Voyages, 1534-1608* (New York : Charles Scribners, 1906), p. 392.
109. Cartier, *Voyages en Nouvelle-France*, p. 56, 58, 89, 92 et 95.
110. Paul Le Jeune, « Relation de ce quy s'est passé... en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 188.
111. Jean de Brébeuf, « Relation de ce qui s'est passé dans le pays des Hurons en l'année 1636 », dans Thwaites, vol. 10, p. 178-184.
112. Marc Lescarbot, « Relation dernière de ce qui s'est passé au voyage du sieur de Poutrincourt en la Nouvelle-France depuis 20 mois ençà », dans Lucien Campeau, *Monumenta Novae Franciae, vol. 1 : la première mission d'Acadie (1602-1616)* (Québec : Presses de l'Université Laval, 1967), p. 174.
113. Paul Le Jeune, « Relation de ce quy s'est passé... en l'année mil six cens trente-quatre », dans Thwaites, vol. 6, p. 182, 184 et 192.
114. Speck, *The Iroquois*, p. 81.
115. Speck, *The Iroquois*, p. 79-80.
116. Merriam, *The Anthropology of Music*, p. 28.
117. Kurath, *Dance and Song Rituals...*, p. 27 ; Speck, *Penobscot Man*, p. 163-164 ; Burton, *American Primitive Music...* p. 83-84.
118. Gilles Havard, *Empire et métissages* (Sillery : Septentrion, 2003), p. 542-544.
119. Lutz, *The Effect of Acculturation...*, p. 1-2.
120. Merriam, *The Anthropology of Music*, p. 13.