



HAL
open science

Créolisation et usages du tambour malbar dans l'espace social réunionnais : Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement

Stéphanie Folio-Paravéman

► **To cite this version:**

Stéphanie Folio-Paravéman. Créolisation et usages du tambour malbar dans l'espace social réunionnais : Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Côte d'Azur, 2020. Français. NNT : 2020COAZ2004 . tel-02895126

HAL Id: tel-02895126

<https://theses.hal.science/tel-02895126>

Submitted on 9 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Créolisation et usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais

Stéphanie FOLIO-PARAVÉMAN

Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés
(LIRCES)

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Arts vivants,
dominante musique
de l'Université Côte d'Azur**
Dirigée par : Luc Charles-Dominique,
Monique Desroches
Soutenue le : 12 mars 2020

Devant le jury, composé de :
Charles-Dominique Luc, Professeur,
Université Côte d'Azur
Damon-Guillot Anne, Maîtresse de
conférences, Université Jean Monnet
Desroches Monique, Professeure,
Université de Montréal (Québec)
Govindin Sully Santa, Maître de
conférences, Université de La Réunion
L'Étang Gerry, Maître de conférences,
Université des Antilles-Guyane
Rinaudo Christian, Professeur, Université
Côte d'Azur

Créolisation et usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais.

Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement

Jury :

Rapporteurs

Anne Damon-Guillot,	Maîtresse de conférences,	Université Jean Monnet
Gerry L'Étang,	Maître de conférences,	Université des Antilles-Guyane

Invité

Sully Santa Govindin,	Maître de conférences,	Université de La Réunion
-----------------------	------------------------	--------------------------

Directeurs de thèse

Luc Charles-Dominique,	Professeur,	Université Côte d'Azur
Monique Desroches,	Professeure,	Université de Montréal (Québec)

Et

Christian Rinaudo,	Professeur,	Université Côte d'Azur
--------------------	-------------	------------------------



Cette œuvre est mise à disposition sous licence Attribution - Pas de Modification 4.0

International. Pour voir une copie de cette licence, visitez

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

RÉSUMÉ

Créolisation et usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais. Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement

D'origine indienne, le *tambour malbar* est un tambour à une membrane sur cadre circulaire qui, à La Réunion, est utilisé dans le cadre des manifestations religieuses hindoues notamment depuis le XIX^e siècle. Fortement relié à cette circonstance en raison de sa principale fonction d'appel des divinités et en tant qu'instrument de musique sacrée, le *tambour malbar* a longtemps été réservé à un usage exclusivement religieux. Si cette culture musicale est véhiculée à travers les thèmes littéraires, par exemple, de la musique créole réunionnaise du XX^e siècle, c'est à partir du milieu des années 1980 qu'un nouveau regard est porté sur cet instrument, par certains artistes locaux, et en particulier à travers son intégration physique au sein des musiques de concert. Cette thèse sur les usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais vise à décrire les phénomènes de créolisation de ce tambour qui émanent non seulement de la diversification de ses usages depuis cette période mais également de la relocalisation des pratiques culturelles d'origine indienne dans l'espace social réunionnais dès le XIX^e siècle.

Le *tambour malbar* peut être considéré comme une pratique symbolique en perpétuel réajustement dans la mesure où il répond aux attentes spécifiques de chacun des contextes au sein desquels il est simultanément utilisé. Source d'appauvrissements pour certains, de richesses pour d'autres, l'éclatement des usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais donne à cet instrument une identité à la fois plurielle et contrastée qui, nécessairement instable, le transforme continuellement (que ce soit au niveau de sa facture comme de sa musique) en même temps que ses circonstances de jeu évoluent. Aussi ce travail de thèse propose-t-il une approche du *tambour malbar* selon les différents points de vue à partir desquels il est possible de l'aborder aujourd'hui à La Réunion.

Mots-clés : ethnomusicologie, *tambour malbar*, créolisation, *malbarisation*, symbolisation, institution, *maloya*, usage, société réunionnaise, identité, tradition musicale, discours, religion, sacré, profane

ABSTRACT

Creolization and uses of the *tambour malbar* in Reunionese social area. Ethnomusicology of a symbolical practice permanently readjusted

Of Indian origin, the *tambour malbar* is a one skin and circular drum which is used, in Reunion Island, on Hindu religious manifestations particularly since the 19th century. Strongly connected to those circumstances because of its main function to call deities and as an instrument of sacred music, during a long time, the *tambour malbar* has been exclusively reserved to religious use. If this musical culture is present, for example, in literary themes of creole Reunionese music in the 20th century, it's from the mid-1980s that a new look is given to this instrument, by some local artists, and particularly with its physical integration inside concert music. This thesis on the uses of the *tambour malbar* wants to describe its creolization phenomena; those phenomena are not only given by the diversification of its uses since this period but also by the re-localization of cultural practices from India in Reunionese creole area as early as the 19th century.

The *tambour malbar* can be considered as a symbolical practice permanently readjusted because it answers to specific expectations given by each context where it is simultaneously used. Source of impoverishment for some people, of richness for others, the explosion of the uses of the *tambour malbar* in the Reunionese social area gives to this instrument an identity both plural and contrasted, necessary unstable, which transforms it continually (in terms of form and music) as the circumstances of its use evolve. This research thus proposes different points of view enabling an approach of the *tambour malbar* on Reunion Island nowadays.

Keywords: ethnomusicology, *tambour malbar*, creolization, *malbarization*, symbolization, institution, *maloya*, use, Reunionese society, identity, musical tradition, speeches, religion, sacred, profane

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	2
ABSTRACT.....	3
TABLE DES MATIÈRES	4
TABLE DES ILLUSTRATIONS	9
Liste des figures	9
Liste des tableaux	17
Liste des vidéos	19
TABLE DES ABRÉVIATIONS	20
CONVENTIONS D'ÉCRITURE.....	21
AVERTISSEMENT	22
AVANT-PROPOS	23
Exposé des raisons et objets de la recherche entreprise	23
Justification du choix du sujet.....	25
Bref exposé de la méthode adoptée.....	28
Remerciements	30
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	32
Présentation du corpus	33
Particularités terminologiques.....	35
Méthodologie de la recherche	41
Les modalités d'approche du répertoire musical.....	44
La notion de créolisation	46
Le rapport au terrain de recherche.....	49
État de la recherche	54
Structure de la thèse	56
PARTIE 1. LA CRÉOLISATION DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> DANS L'ESPACE ET DANS LE TEMPS : UNE MISE EN REGARD DE SA SITUATION ACTUELLE ET DE SA SITUATION HISTORIQUE.....	59
CHAPITRE 1. LA CONTEXTUALISATION DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> DES POINTS DE VUE HISTORIQUE ET SYMBOLIQUE : HYPOTHÈSES ET RÉFLEXIONS.....	60
1. 1. Les enjeux coloniaux.....	61
1. 1. 1. Exploitation économique et esclavage	62
1. 1. 2. Engagisme indien du XVIII ^e et du XIX ^e siècle.....	71
1. 2. Un sacré à toute épreuve	80
1. 2. 1. Du sacré au respect en passant par « <i>toute z'affaire lé sacré</i> »	80

1. 2. 2. Le cas des « Tambours Sacrés De La Réunion »	88
1. 2. 3. La question du rapport à l'argent	95
CHAPITRE 2. LES IDENTITÉS MUSICALES DANS L'ESPACE SOCIAL RÉUNIONNAIS : LES CAS DU <i>SÉGA</i> , DU <i>MALOYA</i> ET DE LA MUSIQUE <i>MALBAR</i> ..	104
2. 1. Les identités musicales réunionnaises dans l'espace social	105
2. 2. La quête de l'identité créole de la musique réunionnaise	116
2. 3. La quête de l'identité d'origine de la musique réunionnaise	128
2. 4. Les discours identitaires autour du <i>tambour malbar</i>	135
CHAPITRE 3. UNE FACTURE INSTRUMENTALE ET UN RÉPERTOIRE DE JEU HÉRITÉS D'UNE PRATIQUE MUSICALE CRÉOLISÉE	148
3. 1. L'organologie du <i>tambour malbar</i>	148
3. 1. 1. Les étapes de la fabrication	151
3. 1. 2. Les autres techniques de fabrication	158
3. 1. 3. La terminologie locale employée	168
3. 2. Le répertoire du <i>tambour malbar</i>	175
3. 2. 1. Le répertoire « formel »	175
3. 2. 2. Le répertoire « informel »	184
3. 2. 3. Les modalités de transmission du répertoire	189
CHAPITRE 4. LE PASSAGE DU MONDE INDIEN AU MONDE INDO-RÉUNIONNAIS OU LA PHASE DE « <i>MALBARISATION</i> » DU TAMBOUR.....	197
4. 1. Les conditions de pratique des rituels d'origine indienne.....	199
4. 1. 1. L'investissement géographique des lieux	199
4. 1. 2. L'investissement symbolique des lieux.....	209
4. 2. Les conditions de poursuite des rituels d'origine indienne	218
4. 2. 1. La reconfiguration de la musique d'origine indienne	219
4. 2. 2. La revalorisation de la musique du <i>tambour malbar</i>	229
CHAPITRE 5. LE PASSAGE DU MONDE INDO-RÉUNIONNAIS AU MONDE RÉUNIONNAIS OU LA PHASE DE CRÉOLISATION DU TAMBOUR.....	243
5. 1. Les phénomènes de créolisation musicale	245
5. 1. 1. La créolisation des pratiques liées aux fêtes du Pongol	245
5. 1. 2. L'appropriation des pratiques musicales créolisées	254
5. 2. Les phénomènes de créolisation culturelle.....	264
5. 2. 1. L'édification de la figure du <i>jako</i> en terre créole	264
5. 2. 2. La mythologie face à l'épreuve créole	275

CHAPITRE 6. DE LA RÉSISTANCE <i>MALBAR</i> AU « PROJET CRÉOLE » : UNE MISE EN COMMUN À LA FOIS NÉCESSAIRE ET CONFLICTUELLE	288
6. 1. Le processus de symbolisation du <i>tambour malbar</i>	290
6. 1. 1. L'institution du <i>tambour malbar</i> en terre créole réunionnaise	290
6. 1. 2. Le rapport du <i>tambour malbar</i> aux autres composantes du rituel.....	300
6. 2. Le prolongement contemporain des processus de créolisation	309
6. 2. 1. La place accordée aux « contre nations » dans la résistance <i>malbar</i>	309
6. 2. 2. La place accordée au <i>tambour malbar</i> dans le « nouveau projet créole »	319
 PARTIE 2. UNE ETHNOMUSICOLOGIE DES USAGES DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> DANS LEUR DIMENSION CONTEMPORAINE : ÉTUDE D'UNE PRATIQUE SYMBOLIQUE EN PERPÉTUEL RÉAJUSTEMENT	332
 CHAPITRE 7. LES ENJEUX ET LES STRATÉGIES AUTOUR DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> : VARIABILITÉ ET CRÉOLISATION MUSICALE	333
7. 1. Les pratiques distinctives dans l'usage du <i>tambour malbar</i>	334
7. 1. 1. Des distinctions dans la façon de jouer les rythmes du <i>tambour malbar</i>	335
7. 1. 2. Des distinctions dans la façon de se présenter avec le <i>tambour malbar</i>	345
7. 2. Les pratiques situées entre tradition et innovation	354
7. 2. 1. Les modalités du recours aux factures synthétiques et traditionnelles.....	354
7. 2. 2. Les modalités d'interactions entre milieux rituel et non rituel.....	364
 CHAPITRE 8. LES USAGES CONTEMPORAINS DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> À DES FINS RELIGIEUSES.....	376
8. 1. Le rituel de la marche dans le feu	377
8. 1. 1. Description des rites du onzième jour avant la marche dans le feu	377
8. 1. 2. Analyse.....	387
8. 2. Le rituel funéraire.....	396
8. 2. 1. Description des rites pratiqués le jour de l'enterrement.....	397
8. 2. 2. Analyse.....	406
 CHAPITRE 9. LES USAGES CONTEMPORAINS DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> À DES FINS RÉCRÉATIVES.....	420
9. 1. La scène musicale créole réunionnaise	421
9. 1. 1. Description du concert des groupes « Kréolokoz » et « 4 Roul'man ».....	421
9. 1. 1. 1. Le concert du groupe « Kréolokoz »	421
9. 1. 1. 2. Le concert du groupe « 4 Roul'man »	426
9. 1. 2. Analyse.....	431
9. 2. Le spectacle musical du festival.....	442
9. 2. 1. Description des <i>dipavali</i> de Saint-Paul et de Saint-André	442

9. 2. 1. 1. <i>Le dipavali de Saint-Paul</i>	442
9. 2. 1. 2. <i>Le dipavali de Saint-André</i>	448
9. 2. 2. Analyse.....	453
CHAPITRE 10. LES USAGES CONTEMPORAINS DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> À DES FINS COMMÉMORATIVES	466
10. 1. Les pratiques mémorielles liées à l'Histoire	467
10. 1. 1. Description des commémorations liées à l'esclavage et à l'engagisme.....	468
10. 1. 1. 1. <i>La commémoration de l'abolition de l'esclavage</i>	468
10. 1. 1. 2. <i>La commémoration de la fin de l'engagisme</i>	473
10. 1. 2. Analyse.....	479
10. 2. Les pratiques mémorielles liées à la Nation.....	489
10. 2. 1. Description des fêtes de la musique et du nouvel an tamoul	489
10. 2. 1. 1. <i>La Fête de la musique</i>	489
10. 2. 1. 2. <i>La fête du nouvel an tamoul</i>	494
10. 2. 2. Analyse.....	499
CHAPITRE 11. LES USAGES CONTEMPORAINS DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> À DES FINS ÉDUCATIVES	511
11. 1. Se former au <i>tambour malbar</i> : pédagogie et apprentissage	512
11. 1. 1. Description d'un examen de fin d'année et d'une séance d'entraînement.....	513
11. 1. 1. 1. <i>L'examen de fin d'année de Jonathan Itéma</i>	513
11. 1. 1. 2. <i>La séance d'entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion »</i>	518
11. 1. 2. Analyse.....	523
11. 2. La démocratisation du <i>tambour malbar</i> : promotion et diffusion.....	534
11. 2. 1. Description d'un congrès et d'un musée	534
11. 2. 1. 1. <i>Le Congrès tamoul des descendants dravidiens</i>	534
11. 2. 1. 2. <i>Le Musée des musiques et instruments de l'océan Indien</i>	540
11. 2. 2. Analyse.....	545
CHAPITRE 12. LES USAGES CONTEMPORAINS DU <i>TAMBOUR MALBAR</i> À LA RÉUNION : BILAN ET PERSPECTIVES	559
12. 1. Entre identité musicale et musique identitaire	560
12. 1. 1. Un usage religieux pour plusieurs fonctions rituelles	561
12. 1. 2. De l'identité religieuse à une identité plus largement culturelle	572
12. 2. Entre mise en mémoire et mise en patrimoine	582
12. 2. 1. Une mise en patrimoine du <i>tambour malbar</i> et de sa pratique	583
12. 2. 2. Les différents modes de mise en mémoire du <i>tambour malbar</i>	593

CONCLUSION GÉNÉRALE	607
Un processus de symbolisation multidirectionnel.....	614
La redéfinition d'une authenticité	616
La redéfinition d'un rapport au sacré	620
La redéfinition d'une place religieuse	624
Entre <i>malbarité</i> et créolité.....	627
L'entrecroisement des musiques <i>malbar</i> et créole	629
 BIBLIOGRAPHIE	 634
 TABLE DES ANNEXES.....	 655
ANNEXE 1. Expérimentations organologiques autour du <i>tambour malbar</i>	656
ANNEXE 2. Transcription de quelques-unes des formules rythmiques qui composent le répertoire rituel du <i>tambour malbar</i>	660
ANNEXE 3. Proposition de lecture du <i>nargoulan</i> , à partir d'un examen de ses propriétés mécaniques	663
ANNEXE 4. Proposition de traduction des paroles du <i>séga</i> « <i>Oté Malbar</i> » de Michel Fontaine (1973)	666
ANNEXE 5. Dispositions de jeu du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion ».....	668
ANNEXE 6. Transcription du <i>séga</i> « Boul'vard la Providence » dans sa version originale (6/8) et dans une version binaire (3/4)	670
ANNEXE 7. Programmation d'activités dans le cadre de la fête du nouvel an tamoul célébré à Saint-Paul en 2014	672
ANNEXE 8. Programmation d'activités (extraits) dans le cadre du <i>dipavali</i> célébré à Saint-André en 2015	673
ANNEXE 9. Article de presse sur l'actualité musicale du <i>maloya</i> , avec présence du <i>tambour malbar</i>	680
 GLOSSAIRE.....	 681

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Liste des figures

Figure 1 : Technique de jeu du tambour malbar. Saint-Paul, 2014. Photo : SFP.....	32
Figure 2 : En compagnie du « danseur jako » René Kalindave, devant son domicile. Saint-Louis, 2017. Photo : SFP.....	35
Figure 3 : Aires de jeu du tambour malbar. Schéma : SFP	41
Figure 4 : Exemple de technique de transcription des rythmes du tambour malbar. Transcription : Thierry Abmont	42
Figure 5 : Convention d'écriture adoptée dans cette thèse. Transcription : SFP.....	43
Figure 6 : « Indians Immigrants In Mauritius-1900s ». Source : vintagemauritius.org	74
Figure 7 : « Liste des objets entrant au Lazaret de la Ravine à Jacques le 1 ^{er} septembre 1858 » (à gauche) et « emportés du Lazaret de la Ravine à Jacques à la Grande Chaloupe ». Source : ADLR (série 5M57).	75
Figure 8 : « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors des fêtes du nouvel an tamoul. La Saline, 2015. Photo : SFP.....	90
Figure 9 : Le groupe « Ziskakan » sur scène accompagné de deux membres de l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion ». Saint-Denis, 2019. Photos : SFP	92
Figure 10 : Usage du tambour malbar (au centre, en peau synthétique blanche) dans un concert de séga/maloya, par le groupe « Kréolokoz ». Saint-Leu, 2015. Photo : SFP	121
Figure 11 : Usage du tambour malbar (à gauche, en peau animale) dans un concert de maloya, par le groupe « 4 Roul'man », lors des 35 ans de carrière de Gramoun Baba. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP.....	122
Figure 12 : Usage du tambour malbar (au centre, en peau animale) dans un concert de maloya, lors du 10 ^e anniversaire du groupe « Lindigo ». Saint-Denis, 2014. Photo : SFP	124
Figure 13 : Expression scénique d'une mise en avant musicale des valeurs africaines et malgaches du maloya. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP	132
Figure 14 : Vue arrière du tambour malbar. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP.....	149
Figure 15 : Exemples de tenues du baguèt' pour un jeu souple (à gauche) ou raide (à droite). Saint-Pierre, 2017. Photos : SFP	150
Figure 16 : Loulou au tambour malbar. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.....	151
Figure 17 : Technique de laçage « dessus-dessous » (vue de profil). Schéma : SFP.....	153
Figure 18 : Étape de serrage du tambour malbar : plaquage de la membrane contre la surface collante du cadre métallique en tirant sur la ficelle. Saint-Paul, 2014. Photo : SFP.....	154
Figure 19 : Étape de cordage arrière du tambour malbar : passage d'une seconde ficelle à travers les liens de la première. Saint-Paul, 2014. Photo : SFP	154
Figure 20 : Tambours malbar en vente dans un commerce. Saint-André, 2017. Photo : SFP.....	158
Figure 21 : Baguèt' l'amusement. Transcription : SFP.....	185
Figure 22 : Baguèt' le jeu. Transcription : SFP	187
Figure 23 : Le matalon parmi les musiciens du « banc », lors d'une représentation d'un extrait de bal tamoul. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP	202
Figure 24 : Photo d'Alexandre Viot. Source : Fonds Viot, musée « Stella Matutina ».....	205
Figure 25 : Grossissement d'un plan de l'esquisse de Mortier de Trévise, 1866. Source : IHOI	212
Figure 26 : « Cortège funèbre malabar dans le camp de La Grande Ravine, Saint-Leu, 1906 ». Photo : Alexandre Viot (Source : Fonds Viot, musée « Stella Matutina »).....	214
Figure 27 : Stratification sociale relative aux deux niveaux de stigmatisation au sein des cultes malbar. Schéma : SFP	229

Figure 28 : Photographie prise d'Armon Mounichy marchant sur le feu avec le tambour malbar dans les années soixante-dix. Source : Collection personnelle d'Armon Mounichy	238
Figure 29 : Cliché Vidal (1911 ?) intitulé « Yamsé - Danse des Tigres ». Source : IHOI.....	250
Figure 30 : Baguèt' la rivière. Transcription : SFP	261
Figure 31 : Formule mnémotechnique de 1 (bloc 1) + 2 (bloc 2) mesures. Transcription : SFP	262
Figure 32 : Enchaînement rythmique de deux phrases mnémotechniques. Transcription : SFP	263
Figure 33 : « Jako folklore » accompagné de trois tambours malbar. La Saline, 2013. Photo : SFP	269
Figure 34 : Attirail du « jako folklore ». La Saline, 2013. Photo : SFP	272
Figure 35 : Baguèt' nargoulan interprété avant la levée du « pavillon » / baguèt' jako interprété lorsque le dévot « fait sa parade ». Transcription : SFP	274
Figure 36 : Baguèt' nargoulan interprété après la levée du « pavillon » / baguèt' jako interprété lorsque le dévot « danse ». Transcription : SFP	274
Figure 37 : Procession religieuse précédée des musiciens rituels. Saint-Louis, 2019. Photo : SFP	308
Figure 38 : Formule rythmique inspirée du baguèt' la rivière, interprétée à la batterie dans le séga « Oté Malbar » de Michel Fontaine. Transcription : SFP	320
Figure 39 : Danyèl Waro et son épouse marchant dans le feu à la « chapelle la misère ». Source : Collection privée de l'association « Oubli Pa Nout Tradition Tamoul »	322
Figure 40 : Usage du tambour malbar dans un espace profane. Petite-Île, 2014. Photo : SFP	327
Figure 41 : Baguèt' karlon tel qu'en vigueur dans la région du Sud-Ouest de La Réunion. Transcription : SFP.....	336
Figure 42 : Baguèt' Soulien tel qu'en vigueur dans le quartier du Portail, à Saint-Leu, d'après Mickaël Janio. Transcription : SFP	336
Figure 43 : Le karlon avant sa préparation (à gauche) et porté par un fidèle (à droite), lors de la « fête Karli ». Saint-Louis, 2019. Photos : SFP	338
Figure 44 : Musiciens rituels lors d'une procession religieuse hindoue. Saint-Paul, 2017. Photo : SFP	346
Figure 45 : « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors des festivités du nouvel an tamoul. La Saline, 2015. Photo : SFP.....	347
Figure 46 : Groupe de Gaëtan Veletchy sur scène lors des festivités du nouvel an tamoul. Saint-Pierre, 2015. Photo : SFP	349
Figure 47 : Tenues de mêmes couleurs portées par un groupe de tambourier lors du dipavali. Saint-André, 2016. Photo : SFP	350
Figure 48 : Méthode d'accordage alternative du tambour malbar en salle de répétition. Saint-Pierre, 2014. Photo : SFP	361
Figure 49 : Personnalisation d'un tambour malbar dans sa version synthétique aux couleurs du mouvement rastafari. Saint-Paul, 2016. Photos : SFP.....	362
Figure 50 : Groupe de tambourier vêtus de blanc et portant un chapeau brillant défilant lors du dipavali. Saint-André, 2016. Photo : SFP	366
Figure 51 : Boucle rythmique interprétée lors de la onzième cérémonie de préparation à la marche dans le feu. Transcription : SFP	378
Figure 52 : Cycle rythmique de quatre temps ternaires interprété lors de la onzième cérémonie de préparation à la marche dans le feu. Transcription : SFP	379
Figure 53 : Composition du cortège formé au temple lors du transport de la divinité Karli. Schéma : SFP	380
Figure 54 : Cycle récurrent du baguèt' Karli. Transcription : SFP.....	380

Figure 55 : Cycle récurrent du baguèt' « Marliémen la marche ». Transcription : SFP.....	380
Figure 56 : Variation du cycle récurrent du baguèt' « Marliémen la marche ». Transcription : SFP	381
Figure 57 : Boucle rythmique du baguèt' avsion. Transcription : SFP	381
Figure 58 : Interprétation rythmique jouée « staccato » pour indiquer la réalisation d'une action rituelle particulière. Transcription : SFP	382
Figure 59 : Boucle rythmique interprétée après le sacrifice d'un coq. Transcription : SFP...	382
Figure 60 : Baguèt' avsion. Transcription : SFP.....	383
Figure 61 : Disposition de la statue d'Alvan devant le brasier et en face de laquelle les pénitents défilent. Saint-Leu, 2015. Photo : SFP	384
Figure 62 : Frappes faibles interprétées pendant le rite d'ouverture des yeux d'Alvan. Transcription : SFP.....	385
Figure 63 : Extrait du baguèt' karlon. Transcription : SFP.....	386
Figure 64 : Exemple de panneau affiché sur un pilier du temple dit « sapèl la mizèr », avec les principales recommandations à l'attention du public. Saint-Gilles-Les-Hauts, 2014. Photo : SFP	396
Figure 65 : Cycle rythmique récurrent de deux mesures, joué au morlon. Transcription : SFP	398
Figure 66 : Motif rythmique linéaire dans le jeu du morlon. Transcription : SFP.....	399
Figure 67 : Interprétation du baguèt' la mort au tambour malbar. Transcription : SFP	400
Figure 68 : Variation du jeu en « staccato » de l'orchestre rituel du tambour malbar. Transcription : SFP.....	402
Figure 69 : Boucle rythmique succédant au jeu en « staccato » de l'orchestre rituel du tambour malbar. Transcription : SFP	402
Figure 70 : Effet de tuilage entre deux motifs rythmiques. Transcription : SFP	404
Figure 71 : Parties mélodique et rythmique de l'interlude. Transcription : SFP	423
Figure 72 : Pendant l'interlude. Saint-Leu, 2015. Photo : SFP.....	424
Figure 73 : Chauffage des tambours malbar en amont du spectacle sur scène. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP.....	427
Figure 74 : Motif rythmique joué en homorythmie pour introduire le « Titine ». Transcription : SFP	428
Figure 75 : Frappes jouées en homorythmie au tambour malbar et à la caisse claire. Transcription : SFP.....	429
Figure 76 : Mélodie interprétée par le soliste (exposition) et reprise par le chœur (réexposition). Transcription : SFP.....	430
Figure 77 : Mélodie interprétée par le soliste (deux premières mesures) et poursuivie par le chœur (deux dernières mesures). Transcription : SFP	430
Figure 78 : Motif de conclusion joué en homorythmie au tambour malbar, au pikèr, à la caisse claire et au roulèr. Transcription : SFP	431
Figure 79 : Motif rythmique du tambour malbar pendant l'interlude de « Dousman sanm ou toultan ». Transcription : SFP	433
Figure 80 : Instruments de musique joués simultanément par Tyéri Abmon. Saint-Pierre, 2014. Photo : SFP.....	437
Figure 81 : Tyéri Abmon au jeu de plusieurs instruments de musique. Saint-Pierre, 2014. Photo : SFP	438
Figure 82 : Début du motif d'introduction de « Wi anin » joué en homorythmie au tambour malbar, au roulèr, au pikèr et à la caisse claire. Transcription : SFP	439
Figure 83 : Extrait du baguèt' karlon interprété au dipavali. Transcription : SFP.....	443
Figure 84 : Cycle récurrent du baguèt' « Marliémen la marche » interprété au dipavali. Transcription : SFP.....	444

Figure 85 : Motif rythmique interprété au tambour malbar pendant le dipavali. Transcription : SFP	444
Figure 86 : Ensemble instrumental composé de membranophones de type indien. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP	445
Figure 87 : Brouette surmontée d'une représentation divine. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP	448
Figure 88 : Char représentant la divinité Krishna (à gauche) avec fleurs, fruits et lampe en contrebas (à droite). Saint-André, 2018. Photos : SFP.....	449
Figure 89 : Reconstitution d'une interprétation rythmique donnée dans le cadre du dipavali. Transcription : SFP.....	451
Figure 90 : Boucle rythmique interprétée au moment où le groupe se remet en mouvements. Transcription : SFP.....	453
Figure 91 : Recueillement ritualisé à la lampe devant les divinités hindoues Vishnu et Lakshmi en amont du défilé du dipavali. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP	455
Figure 92 : Figuration d'enfants au tambour malbar (à gauche) et au morlon (à droite). Saint-André, 2018. Photos : SFP	460
Figure 93 : Reconstitution d'une cabane d'esclave exposée dans le cadre de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP	468
Figure 94 : Stand décoré de tambours malbar, dans le cadre de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP	469
Figure 95 : Rythmes interprétés par l'association « Ganga » lors du défilé de la fête Kaf. Transcription : SFP.....	470
Figure 96 : Musiciens et musiciennes de l'association « Ganga » jouant du tambour malbar lors du défilé de la fête Kaf. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP.....	471
Figure 97 : Danse traditionnelle chinoise du dragon, réalisée lors du défilé de la fête Kaf. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP	472
Figure 98 : Exposition de tambours malbar et de morlon en vente dans un stand, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP	473
Figure 99 : Exemple de rythmes interprétés au tambour malbar pendant le convoi menant à la mer, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP.....	474
Figure 100 : Cycle rythmique binaire joué au tambour malbar à l'approche du lieu d'arrivée du cortège, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP	474
Figure 101 : Les musiciens de l'orchestre rituel, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP	474
Figure 102 : Exemple de deux des mesures interprétées lors de la commémoration de la fin de l'engagisme et extraits du baguèt' « avsion amar kap ». Transcription : SFP.....	475
Figure 103 : Rituel réalisé par des officiants malbar lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP	475
Figure 104 : Interprétation d'une version du baguèt' avsion (extrait) lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP	476
Figure 105 : Interprétation d'une version du baguèt' Soulien lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP	476
Figure 106 : Boucle rythmique interprétée au tambour malbar pendant le retour du cortège lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP	477
Figure 107 : Rythme interprété au moment où la procession se met en marche sur le chemin du retour, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP.....	477
Figure 108 : Interprétation du cycle rythmique du baguèt' la mort lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP	478
Figure 109 : Motifs rythmiques interprétés à la fin du cortège qui revient de la mer, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP.....	478

Figure 110 : Défilé de danseuses en tenues de séga lors du défilé de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP	481
Figure 111 : Mise en scène d'une Afrique lors du défilé de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP.....	482
Figure 112 : Participation de Comoriens à la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP.....	483
Figure 113 : Danse chinoise traditionnelle des lions, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2015. Photo : SFP	484
Figure 114 : Usage d'un tambour malbar pour l'exécution d'un bhajan (à gauche) et agrandissement du tambour personnalisé (à droite) lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photos : SFP	487
Figure 115 : Orchestre couramment rattaché à la tradition brahmanique de l'hindouisme réunionnais, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2015. Photo : SFP.....	488
Figure 116 : Accordage des peaux des membranophones de l'orchestre malbar, lors de la Fête de la musique. Source : EXO FM RADIO.....	490
Figure 117 : Exemple de rythmes interprétés au tambour malbar lors de la Fête de la musique. Transcription : SFP.....	491
Figure 118 : Exemple de motif rythmique joué au morlon, lors de la fête de la musique. Transcription : SFP.....	491
Figure 119 : Interprétation apparentée au cycle rythmique récurrent du baguèt' « Marliémen la marche » au tambour malbar, lors de la Fête de la musique. Transcription : SFP.....	492
Figure 120 : Extrait du baguèt' Soulien interprété au tambour malbar, lors de la Fête de la musique. Transcription : SFP.....	492
Figure 121 : Interprétation apparentée au baguèt' karlon au tambour malbar, lors de la Fête de la musique. Transcription : SFP	492
Figure 122 : Trois des tambourier jouant du tambour malbar pour la Fête de la musique dans le studio d'une chaîne de radio. Source : EXO FM RADIO.....	493
Figure 123 : Commentaires échangés sur la page Facebook de l'émission de radio, lors de la Fête de la musique. Saint-Paul, 2018. Photo : SFP	494
Figure 124 : Initiation à la danse indienne dans le cadre des festivités du nouvel an tamoul. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.....	495
Figure 125 : Nettoyage de la membrane animale servant à la confection du tambour malbar. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.....	496
Figure 126 : Passage de la ficelle à l'intérieur des trous pratiqués à la perceuse dans la membrane du tambour malbar. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.....	497
Figure 127 : Resserrage du cordage arrière du tambour malbar. Saint-Leu, 2017. Photos : SFP	498
Figure 128 : Accordage du tambour malbar à la fin de l'atelier de fabrication instrumentale. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.....	499
Figure 129 : Exposition des instruments rituels utilisés dans la religion malbar lors de la fête du nouvel an tamoul. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP.....	501
Figure 130 : Membres du public avec le tambour malbar lors des festivités du nouvel an tamoul. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.....	504
Figure 131 : Utilisation d'un cadre circulaire dont les rebords recouverts de peau indiquent qu'il a déjà servi à la confection d'un précédent tambour malbar. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP.	506
Figure 132 : Jonathan Itéma au tambour malbar (à gauche) et au roulèr (à droite) lors de son examen de fin d'année. Saint-Benoît, 2015. Photos : SFP.....	513

Figure 133 : Instrumentarium du maloya « Fierté » présenté par Jonathan Itéma lors de son examen de fin d'année. De gauche à droite : mridangam/morlon, triangle, kayamb, roulèr, tambour malbar et pikèr/sati. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP	514
Figure 134 : Marquages vocaux et corporels sur le solo mélodique du chanteur. Transcription : SFP	515
Figure 135 : Jeux du mani (à gauche) et du tarlon (à droite) dans le maloya « Fierté », lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP	516
Figure 136 : Mélodie et rythme du second texte de la partie D du maloya « Fierté » interprété lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Transcription : SFP.....	517
Figure 137 : Marquage rythmique final du roulèr et du tambour malbar en homorythmie du maloya « Fierté » interprété lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Transcription : SFP	518
Figure 138 : Danseur-musicien de la troupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors d'une séance d'entraînement. Saint-Pierre, 2015. Photo : SFP	519
Figure 139 : Rythme dansé du répertoire des « Tambours Sacrés De La Réunion », interprété lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP.....	520
Figure 140 : Disposition de jeu des « Tambours Sacrés De La Réunion » adoptée lors d'une séance d'entraînement. Saint-Pierre, 2015. Photos : SFP	521
Figure 141 : Rythme dansé avec geste chorégraphique interprété par « Les Tambours Sacrés De La Réunion », lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP.....	521
Figure 142 : Marquage chorégraphique sur un des rythmes du répertoire des « Tambours Sacrés De La Réunion », interprété lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP.....	522
Figure 143 : Motif rythmique déclenché par le signal du sati interprété par « Les Tambours Sacrés De La Réunion », lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP.....	523
Figure 144 : Usage d'un tambour sur cadre circulaire lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP	524
Figure 145 : Jonathan Itéma passant son examen de fin d'année au Conservatoire. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP.....	529
Figure 146 : Un des motifs rythmiques accompagnant la « danse en zigzag » des « Tambours Sacrés De La Réunion », interprété lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP	532
Figure 147 : Danseur-musicien du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors d'une séance d'entraînement. Saint-Pierre, 2015. Photo : SFP.....	533
Figure 148 : Ensembles instrumentaux présents au deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP.....	535
Figure 149 : Solennisation du début du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP.....	536
Figure 150 : Formule rythmique jouée au tambour malbar pour illustrer le « coup de baguette quand on va à la rivière », lors du deuxième congrès tamoul des descendants dravidiens. Transcription : SFP.....	539
Figure 151 : Formule rythmique jouée au tambour malbar pour illustrer le « coup de baguette pour Mardévirin », lors du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Transcription : SFP.....	539
Figure 152 : Formule rythmique jouée au tambour malbar pour illustrer le rythme joué pour le nargoulan, lors du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Transcription : SFP	540
Figure 153 : « Maison Morange », actuel Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photo : SFP	540
Figure 154 : Exposition d'un tel transportant des objets rituels malbar, au milieu de la salle, à l'entrée du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photos : SFP	541

Figure 155 : Exposition d'instruments de musique du maloya (à gauche) et d'une illustration photographique (à droite) sur un coin de la salle, à l'entrée du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photos : SFP	541
Figure 156 : Exposition d'instruments de musique d'une fanfare de séga (à gauche) et d'une illustration photographique (à droite) sur un coin de la salle, à l'entrée du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Source : maisonmorange.fr	542
Figure 157 : Plan du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Source : maisonmorange.fr.....	543
Figure 158 : « Salon de Musique d'un Maharadjah » (en haut, à gauche), « Musiques du Rajasthan » (en haut, à droite), « L'Inde tribale et ses musiques » (en bas, à gauche) et « Musiques indiennes » (en bas, à droite), présentés au Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photos : SFP.....	545
Figure 159 : Ensembles instrumentaux exposés au musée « Stella Matutina », avec la distinction des « instruments de musique sacrée » (en haut), ceux du maloya (en bas, à gauche) et ceux du séga (en bas, à droite). Saint-Leu, 2015. Photos : SFP	547
Figure 160 : Arloi (à gauche) et lami (à droite) exposés près des « instruments de la musique sacrée » où le tambour malbar tient une place importante, au musée « Stella Matutina ». Saint-Leu, 2015. Photos : SFP.....	548
Figure 161 : Cartel placé sur le tel, au Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photo : SFP	550
Figure 162 : Exposition dans la salle dédiée à la Chine, au Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photo : SFP	552
Figure 163 : Le conférencier Clovis Pavaye (à gauche) et le modérateur Alain Cataye (à droite) intervenant au sujet du tambour malbar au deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP	553
Figure 164 : Entrée en transe possessionnelle de Loulou, avec appel de l'esprit (en haut, à gauche) et montée sur le coutelas (en bas, à gauche) lors d'un rituel domestique. Saint-Leu, 2017. Photos : SFP	564
Figure 165 : Interprétation de « avsion goulou » telle qu'en vigueur dans l'Est du département (Saint-André). Transcription : SFP	564
Figure 166 : Interprétation du baguèt' goulou telle qu'en vigueur dans l'Ouest du département (Saint-Paul). Transcription : SFP	565
Figure 167 : Tambourier jouant dans la partie extérieure de l'espace rituel. Saint-Louis, 2019. Photos : SFP	568
Figure 168 : Tâches de sang observées sur la membrane du tambour malbar pendant l'accompagnement de la « fête Karli ». Saint-Louis, 2019. Photos : SFP.....	579
Figure 169 : Interprétation du rythme entendu au concert de Danyèl Waro et verbalisé par Bill. Transcription : SFP.....	580
Figure 170 : Diffusion en ligne de l'invitation à la célébration des Journées européennes du patrimoine transmise par l'association Tamij Sangam.	586
Figure 171 : Retour du cortège sur le site du lazaret après l'hommage rendu en bord de mer lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photo : SFP.....	587
Figure 172 : Aménagement d'un espace de prière (à gauche) ainsi que d'un endroit pour recevoir le public (à droite) lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP	588
Figure 173 : Mise en avant musicale du retrait des marlé sur le portrait de Shiva lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP.....	589
Figure 174 : Rituel réalisé devant la stèle dressée en hommage aux ancêtres sur le site du lazaret, lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP	590

Figure 175 : Animations de la journée organisée en hommage aux ancêtres engagés, lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP.....	591
Figure 176 : Réalisation d'un rythme de tambour malbar sur un des congas du Conservatoire. Saint-Paul, 2016. Photo : SFP	597
Figure 177 : Interprétation d'un motif rythmique en boucle destiné à être joué au tambour malbar au Conservatoire. Saint-Paul, 2016. Transcription : SFP.....	597
Figure 178 : Orchestre rituel conduisant la procession religieuse lors de la « fête Karli ». Saint-Louis, 2019. Photos : SFP	602
Figure 179 : Transcription d'un extrait de séga selon deux versions à 6/8 et à 3/4. Transcription : SFP	631
Figure 180 : Expérimentation d'un mode d'attache sans repli de la membrane (à gauche) et avec repli (à droite). Saint-Pierre, 2017. Photos : SFP	656
Figure 181 : Détail du cadre métallique recouvert de ficelle et jouant ainsi un rôle de fixation non négligeable dans l'usure du tambour malbar. Salazie, 2015. Photo : SFP.....	657
Figure 182 : Travail du cordage arrière du tambour malbar. Saint-André, 2014. Photos : SFP	658
Figure 183 : Expérimentation d'une technique de fabrication utilisant le bambou pour la confection du cadre circulaire du tambour malbar. Saint-Pierre, 2017. Photos : SFP	659
Figure 184 : Exemple de cerf-volant traditionnellement fabriqué à La Réunion. Saint-Paul, 2019. Photo : SFP.....	663
Figure 185 : Positionnement qu'adoptent « Les Tambours Sacrés De La Réunion » les uns par rapport aux autres lors des défilés. Schéma : SFP.....	668
Figure 186 : Analyse d'un pas de danse mis au point par le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion ». Schéma : SFP.....	669
Figure 187 : Modalités de passage d'un style binaire (3/4) à un style binaire à subdivision ternaire (6/8). Transcription : SFP.....	671

Liste des tableaux

Tableau 1 : Convention d'écriture proposée par Monique Desroches et Stéphanie Folio-Paravéman	42
Tableau 2 : Situation géographique de La Réunion (à gauche) dans l'archipel des Mascareignes (à droite).	60
Tableau 3 : Représentation des diverses occupations des habitants de la colonie (à gauche) et agrandissement de certaines d'entre elles concernant les Indiens (à droite), par Jean Baptiste Louis Dumas, entre 1827-1830. Source : IHOI	69
Tableau 4 : Types de recouvrement du cadre métallique par du tissu à l'intérieur et un reste de membrane à l'extérieur (à gauche), et par de la ficelle (à droite). Photos : SFP	159
Tableau 5 : Jeu du morlon lors de cérémonies religieuses, avant le départ pour la marche dans le feu (à gauche) et lors de la « fête Karli » (à droite). Photos : SFP	172
Tableau 6 : Représentation d'un tambour sur cadre circulaire lors de « fêtes » d'origine indienne. Source : IHOI	249
Tableau 7 : Tambours malbar avançant en tête de cortège lors de la procession d'un char. Source : IHOI	249
Tableau 8 : Phrases mnémotechniques chantées en créole pour aider à la mémorisation des rythmes du répertoire rituel du tambour malbar. Transcriptions : SFP	260
Tableau 9 : Poteau rituel dit kodi, Almal kodi ou encore nargoulan. Photos : SFP	268
Tableau 10 : Les deux composantes rythmiques du baguèt' jako tel qu'interprété dans sa pratique folklorisée. Photos et transcriptions : SFP	270
Tableau 11 : Reproduction du rituel d'invocation des esprits par le oulké, lors de la cérémonie visant à faire entrer le jako en transe (tableau à lire de gauche à droite pour l'évolution de cette entrée en transe). La Saline, 2013. Photos : SFP	276
Tableau 12 : Comparaison entre « adi Karli » et « adi Marliémen », d'après le CD annexé à l'ouvrage de Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour. Transcriptions : SFP	339
Tableau 13 : Schématisation de trois modèles d'interprétation des rythmes du répertoire rituel du tambour malbar. Transcriptions : SFP	343
Tableau 14 : Couleurs uniformes des habits portés dans les cadres rituel et non rituel de la pratique du tambour malbar. Photos : SFP	349
Tableau 15 : Tenues blanches et sobres portées dans les cadres rituel et non rituel de la pratique du tambour malbar. Photos : SFP	351
Tableau 16 : Port de vêtements du quotidien dans les cadres rituel et non rituel de la pratique du tambour malbar. Photos : SFP	352
Tableau 17 : Exemples d'usage du tambour malbar dans sa version synthétique	358
Tableau 18 : Exemples d'usage du tambour malbar dans sa version originelle	360
Tableau 19 : Comparatif entre deux interprétations rythmiques présentant des points communs. Transcription : SFP	386
Tableau 20 : Jeu du morlon avec et sans narslon. Transcription : SFP	399
Tableau 21 : Exemples de rythmes interprétés au matalon et aux tarlon. Transcription : SFP	401
Tableau 22 : Composition des trois orchestres mobilisés le jour de l'enterrement. Schéma : SFP	407
Tableau 23 : Usage des instruments en fonction des moments de la chanson. Schéma : SFP	422
Tableau 24 : Passage du kayamb au tambour malbar sur scène. Saint-Leu, 2015. Photos : SFP	424
Tableau 25 : Différence de traitement appliquée à l'usage du tambour malbar en concert, à travers les exemples des groupes « Kréolokoz » et « 4 Roul'man ». Schéma : SFP	441

Tableau 26 : Tripartition d'une interprétation rythmique donnée au tambour malbar dans le cadre du dipavali. Transcription : SFP	450
Tableau 27 : Comparaison entre deux rythmes interprétés dans le milieu rituel (à gauche) et le milieu non rituel (à droite). Transcription : SFP	451
Tableau 28 : Comparaison entre deux rythmes interprétés dans le milieu rituel (en haut) et le milieu non rituel (en bas). Transcription : SFP	452
Tableau 29 : Musique interprétée dans le cadre de la commémoration de la fin de l'engagisme, avec équivalent religieux. Schéma : SFP	485
Tableau 30 : Comparatif des motifs rythmiques interprétés dans le cadre de la commémoration de la fin de l'engagisme et dans le cadre du dipavali. Schéma et transcription : SFP	486
Tableau 31 : Structure de la partie D du maloya « Fierté » présenté lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Schéma : SFP.....	530
Tableau 32 : Tambours malbar présentant un important déchirement des trous où passent le laçage « dessus-dessous » étiré par le cordage arrière. Photos : SFP.....	657

Liste des vidéos

[Vidéo 1.](#) Fabrication du *tambour malbar*, par le groupe « *Tambourier Sans-Souci* »

[Vidéo 2.](#) Fabrication du *tambour malbar*, par Andy Pouniandy

[Vidéo 3.](#) Fabrication du cadre du *tambour malbar*, par Dharma

[Vidéo 4.](#) Tenue des baguettes du *tambour malbar*, par Dana Virama Coutaye

[Vidéo 5.](#) Interprétation de quelques-unes des formules rythmiques rituelles du *tambour malbar*, par le groupe « *Tambourier Sans-Souci* »

[Vidéo 6.](#) *Servis malbar* chez Loulou

[Vidéo 7.](#) Dix-huitième jour du cycle rituel de la marche dans le feu

[Vidéo 8.](#) Festival du *dipavali*

[Vidéo 9.](#) Commémoration de l'abolition de l'esclavage

[Vidéo 10.](#) Étoffe relative au culte du *nargoulan*

TABLE DES ABRÉVIATIONS

ADLR : Archives Départementales de La Réunion

AHIOI : Association Historique Internationale de l'Océan Indien

Chap. : Chapitre

CNR : Conservatoire National de Région

CNED : Centre National d'Éducation à Distance

CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique

CRR : Conservatoire à Rayonnement Régional

DEM : Diplôme d'Études Musicales

DOM : Département d'Outre-Mer

DOM-TOM : Département et Territoire d'Outre-Mer

DROM : Département et Région d'Outre-Mer

Fig. : Figure

IHOI : Iconothèque Historique de l'Océan Indien

Introd. : Introduction

LIRCES : Laboratoire Interdisciplinaire Cultures Récits Et Sociétés

PCI : Patrimoine Culturel Immatériel

PCR : Parti Communiste Réunionnais

PRMA : Pôle Régional des Musiques Actuelles

SFP : Stéphanie Folio-Paravéman

Tabl. : Tableau

CONVENTIONS D'ÉCRITURE

Le mot composé « *tambour malbar* » est envisagé, dans ce travail, comme une expression et est, à ce titre, entièrement écrite en italique ; c'est la raison pour laquelle elle apparaît, dans le résumé en anglais, sous cette même forme. Cette expression doit être comprise dans le sens de « tambour qui est *malbar* », d'où l'écriture du terme « tambour » en français et ce, indépendamment des graphies créoles que l'on peut trouver telles que « *tanbour malbar* » par exemple.

Toutes les phrases écrites en langue autre que française (par exemple en anglais) sont en italique. Tous les mots en créole réunionnais et en langues indiennes (créolisées ou non) sont aussi écrits en italique et adoptent une graphie phonétique française ; ils ne s'accordent pas en genre et en nombre et ne font pas, exception faite des termes définis dans le glossaire, l'objet d'une traduction systématique. Aussi tous les noms propres des divinités ou personnages de l'hindouisme portent-ils par exemple une majuscule et sont en italique.

Tous les extraits d'entretiens réalisés en créole sont, dans cette thèse, systématiquement traduits en français et directement dans le corps du texte.

Afin de respecter le caractère d'abord oral de la langue créole, les mots de cette langue utilisés pour ce travail ne s'accordent pas en genre et en nombre. Aussi les règles grammaticales françaises, tels les accords, comme par exemple pour les termes « *malbar* » ou « *kaf* » lorsqu'il sont utilisés dans une phrase comme qualificatif ou comme nom, ne leur sont-elles pas appliquées.

Une seule exception vaut toutefois pour l'usage des noms propres « *Malbar* » et « *Kaf* », commençant par une lettre majuscule, et qui désignent l'homme réunionnais respectivement d'origine indienne et africaine/malgache, et dont l'équivalent féminin est « *Malbaraise* » et « *Kafrine* ».

J'ai choisi de ne pas traduire en français certains termes créoles comme *gramoun* (l'ancêtre) ou encore *bondié* (le bon dieu) en raison de leur très fréquente utilisation au sein des discours autochtones.

AVERTISSEMENT

Sont considérés comme des figures non seulement les photographies mais aussi les transcriptions musicales et les schémas.

Toutes les transcriptions musicales apparaissant dans la thèse ne sont jamais qu'une des interprétations possibles des rythmes effectivement donnés sur le terrain. À cet égard, toutes les analyses musicales données dans ce travail concernent exclusivement le milieu « populaire » de la religion *malbar* (cultes sacrificiels) – et non le milieu « savant » à caractère brahmanique (cultes végétariens) de cet hindouisme réunionnais.

Sont par ailleurs regroupés dans des tableaux les cas de comparaisons et dès lors qu'est présenté un ensemble de transcriptions, de schémas ou de photos ; dans ce dernier cas, ce sont les ensembles de photos ne se rapportant pas à la même circonstance qui sont présentés au sein de tableaux.

Dans ce travail, le numéro de toutes les figures et de tous les tableaux se suivent d'un bout à l'autre de la thèse, au contraire des notes de bas de page qui sont réinitialisées à chaque nouveau chapitre ; de même la référence à un même auteur d'un chapitre à l'autre fera-t-elle à nouveau apparaître la date de publication de l'œuvre citée à chaque début de chapitre.

En raison des nombreuses références à la Professeure Monique Desroches dans cette thèse, toutes les citations provenant des travaux de cette auteure mentionnent systématiquement la date de publication de l'œuvre citée.

Dans la bibliographie, certaines références sont données tantôt avec une indication de pages, tantôt avec un lien internet ; dans ce dernier cas, les liens (URL) indiquent au lecteur qu'il s'agit d'une version électronique de l'œuvre citée. Seuls les livres et parfois les thèses informent du nombre total de pages qu'ils contiennent.

Le bon fonctionnement des sites internet donnés en bibliographie a été vérifié une dernière fois le 30 octobre 2019.

AVANT-PROPOS

Passionnée de piano et de dessin depuis l'âge de dix ans, j'ai toujours hésité entre des études de musique et des études d'art. Dans les deux cas, je savais qu'il y avait beaucoup de chances pour que ce soit en France hexagonale que se déroulent mes études, l'Université de La Réunion ne dispensant pas ces filières en l'occurrence. Si c'est à l'Université Paris IV Sorbonne que j'ai été diplômée de ma Licence en Musique et Musicologie, mon inscription dans cet établissement ne fut pas immédiate. En effet, après avoir obtenu mon bac en 2007 et quitté le cercle familial pour la première fois à l'âge de dix-sept ans, je me suis inscrite en première année de Licence à l'Université de Nice Sophia Antipolis ; bientôt prise par le mal du pays, il ne m'a pas fallu longtemps pour programmer et organiser mon retour à La Réunion dès que j'appris l'existence du Centre National d'Éducation à Distance (CNED), organisme qui m'est alors apparu comme le compromis idéal : cette alternative m'offrait en effet la possibilité de poursuivre mes études dans la musique tout en demeurant à La Réunion. La Sorbonne étant à cette époque la seule université proposant la formation « Musique et Musicologie » à distance, c'est donc dans cet établissement que je me suis inscrite durant les trois ans et demi à venir, de 2008 à 2011. Parallèlement à mes études, j'étais inscrite au Conservatoire National de Région (actuel Conservatoire à Rayonnement Régional) de La Réunion où je prenais des cours de jazz, de solfège et de musique réunionnaise. C'est ainsi après une longue période traversée non sans difficultés que j'obtins finalement ma Licence en janvier 2012.

Exposé des raisons et objets de la recherche entreprise

Après l'obtention de ma Licence, on m'encouragea à poursuivre mes études et c'est forte de cette première expérience universitaire que je me résignai à retourner en France hexagonale afin de m'inscrire en Master pour encore deux ans, de 2012 à 2014. À la Sorbonne qui était le dernier établissement que j'avais fréquenté, l'admission en Master se faisait alors sur la base d'un projet de recherche préétabli par le candidat et ce, avant même le début de l'année universitaire ; les propositions que je fis n'ayant pas convaincu les différents professeurs avec qui j'étais alors en contact, c'est finalement vers l'Université de Nice que je me suis tournée non seulement parce que les inscriptions ne nécessitaient pas la pré-constitution d'un projet de recherche mais également parce qu'il s'agissait d'un établissement que je connaissais déjà. C'est François Rodot, mon ancien professeur de musique au lycée, qui m'a le

premier orienté vers ce qui allait être le début d'une recherche en ethnomusicologie ; alors que j'avais discuté avec lui d'un projet pensé autour de la musicothérapie, François Rodot m'a suggéré de m'intéresser à un sujet de recherche plus concret, de me concentrer sur des expériences que j'avais déjà vécues comme par exemple celle que j'avais pu acquérir au Conservatoire, à travers les cours de musique réunionnaise notamment. C'est comme cela que j'ai produit, sous la direction du Professeur Luc Charles-Dominique, un mémoire de Master 1 intitulé « Transmettre et pratiquer la musique réunionnaise au sein du Conservatoire. Enjeux d'une institutionnalisation » sur la base de ma propre expérience de ces cours essentiellement.

Avant même que ne soit ficelée ma thématique de recherche actuelle autour du *tambour malbar*, les raisons qui m'ont poussée à entreprendre cette recherche sur les musiques traditionnelles de La Réunion sont qu'il s'agit avant tout d'un domaine qui m'est familier du fait non seulement des cours qui m'ont été donnés dans le cadre du Conservatoire mais également de mon approche spécifique et personnelle en tant que native de La Réunion ; ma pratique de cette musique s'inscrivait alors tout à coup, avec ce projet, dans une perspective universitaire. Cet angle de perception d'une musique jusque-là abordée selon d'autres points de vue m'a amenée, en tant qu'étudiante réunionnaise, à sculpter le regard que je posais sur un aspect de ma propre culture. C'est à ce niveau que s'opère un certain croisement, au sens où l'entendent Michael Werner et Bénédicte Zimmerman (2003), au sein de ma recherche ; en effet, j'abonde dans le sens des deux auteurs à ce sujet et qui écrivent plus précisément que si « le croisement auquel on pense sans doute le plus spontanément est celui qui est intrinsèquement lié à l'objet de recherche », « il peut aussi être celui des points de vue et des regards portés sur l'objet » (*ibid.* : 17). Aussi poursuivent-ils en ces termes :

[Le croisement] peut également être envisagé en termes de rapports entre l'observateur et l'objet, et engager ainsi une problématique de la réflexivité. [...] [Le croisement] requiert un observateur actif pour le construire, et c'est dans un mouvement d'aller-retour entre le chercheur et son objet que se dessinent conjointement les dimensions empiriques et réflexives de l'histoire croisée. [...] À travers [le croisement], c'est un processus cognitif articulatif objet, observateur et environnement qui se déploie (*loc. cit.*).

C'est donc dotée d'une certaine expérience musicale dans le domaine mais à la fois novice dans le milieu de la recherche que je fis mes premiers pas en ethnomusicologie. L'objet de la

recherche entreprise était en fait d'aborder les musiques traditionnelles de La Réunion sous un angle scientifique et de présenter ce terrain d'études par ailleurs moins bien connu en France hexagonale ; amorcer ce projet de recherche sur La Réunion dès le Master 1 par ailleurs, c'était un peu comme vivre mon île tout en demeurant à près de dix mille kilomètres d'elle. En produisant un mémoire consacré à la question de l'institutionnalisation des musiques réunionnaises en première année, je savais qu'il me faudrait ensuite examiner plus en profondeur certains des points que j'y aurais abordés en deuxième année ; c'est de cette conscience qu'est né le sujet de recherche de mon Master 2 – sujet qui allait devenir également celui de ma thèse – sur le *tambour malbar*. En quelque sorte, l'objectif du Master a été d'esquisser une thématique de recherche et de mesurer tant l'intérêt du projet que ma capacité à le conduire sur un plus long terme. Ce sont donc pour toutes ces raisons et dans ce but que j'ai entrepris ces travaux de recherche sur le terrain réunionnais en général, et sur le *tambour malbar* en particulier.

Justification du choix du sujet

À l'issue de la soutenance du mémoire de Master 1, j'ai opéré un changement de direction sensible au sein de mon projet de recherche. Alors que j'avais présenté le contexte institutionnel des musiques réunionnaises dispensées au Conservatoire, j'ai voulu approfondir le cas de quelques-uns des instruments de musique qui y étaient enseignés ; j'ai alors centré mon attention sur l'usage du djembé et des congas qui ont en commun le fait d'être des instruments de musique non spécifiquement réunionnais mais d'origine respectivement africaine et afro-cubaine. Je trouvais effectivement intéressant le fait d'englober ces deux instruments dans l'enseignement de la musique réunionnaise au Conservatoire, au même titre que les instruments traditionnels de La Réunion. À cette liste, j'ai voulu rajouter un troisième instrument qui aurait lui aussi la particularité d'être utilisé dans la musique réunionnaise tout en renvoyant à une identité musicale autre ; les trois cas d'étude auraient ainsi idéalement permis de constituer les trois parties de mon futur mémoire. Or, il se trouve que c'est finalement sur le *tambour malbar*, un instrument dont je n'avais alors jamais entendu parler jusqu'à ce moment, que j'ai été amenée à travailler de façon exclusive ; contrairement aux autres instruments de musique auxquels j'avais été initiée au Conservatoire, ce tambour n'était effectivement pas enseigné dans le cadre de cette institution ; une série de questions me traversa alors l'esprit : comment un instrument apparemment réunionnais, bien que provenant d'une

culture musicale d'origine indienne, pouvait-il ne pas être enseigné au Conservatoire quand d'autres, plus récemment introduits sur l'île comme le djembé ou les congas, bénéficiaient d'un enseignement au sein des musiques réunionnaises ? La somme d'informations que me délivrèrent ensuite mes premières investigations sur cet objet fut telle qu'il m'est finalement apparu doté d'une ampleur bien plus considérable que celle des deux premiers instruments de musique auxquels j'avais d'abord pensé. Le choix de mon sujet de recherche actuel a donc été motivé par un double questionnement : qu'est-ce que le *tambour malbar* et pourquoi, en tant que native, n'en ai-je jamais eu connaissance ? Pour moi-même et pour la communauté scientifique locale dont les travaux se concentrent essentiellement sur les pratiques musicales issues de l'esclavage (voir introduction générale), il m'a paru dès lors particulièrement intéressant d'étudier une facette de la pratique musicale insulaire encore largement méconnue dans le milieu de la recherche à La Réunion.

Toujours dirigé par le Professeur Luc Charles-Dominique, mon mémoire de Master 2, intitulé « Le *tambour malbar* à La Réunion : du rituel hindou à la musique de spectacle », s'est principalement attaché à l'étude des discours et de la façon dont était perçu ce tambour chez les Réunionnais. Cette dimension de la recherche m'a amenée à effectuer un séjour de presque trois mois à La Réunion, durant lesquels j'ai pu, entre janvier et mars 2014, réaliser mes premières enquêtes de terrain. Tout en me détachant progressivement de la vision académique liée à l'étude de la musique traditionnelle dans le cadre institutionnel, ce (nouveau) projet de recherche me tenait particulièrement à cœur en raison des divergences d'opinion que la diversification de l'usage de cet instrument suscitait (et suscite encore) sur le terrain réunionnais ; le *tambour malbar* étant un instrument indispensable de la musique rituelle religieuse de l'hindouisme à La Réunion, l'éclatement de ce cadre d'origine à d'autres circonstances de jeu, sans pour autant rendre caduc le premier, donne à voir une certaine somme de pratiques instrumentales parallèles que j'ai cherché à saisir essentiellement du point de vue des discours. C'est effectivement la « prise de parole autochtone » (Desroches, 2003) que j'ai souhaité mettre en avant dans la mesure où je considère que ce sont les principaux concernés qui puissent le mieux parler de la situation que j'avais alors commencé à étudier ; tout en adhérant aux questionnements que soulève Monique Desroches, se basant elle-même sur « Clifford et Marcuse (1984) puis un peu plus tard, Emerson (1995) », au sujet de l'identité des « réels détenteurs de l'autorité ethnographique » (Desroches, 2003 : 207-208), le discours autochtone me semble être un point essentiel de toute recherche en sciences humaines et sociales. Je rejoins dans ce sens les propos de l'auteure qui rappelle que,

[...] loin de renvoyer à la seule part « verbale » de la communication, la parole autochtone atteint les attitudes, les affects, les regards, les émotions, les tabous, c'est-à-dire toute un monde qui relève du sensible, et qui oblige le chercheur à considérer aussi le *sujet* dans ses hypothèses de recherche (*loc. cit.*).

Tout comme la question de l'institutionnalisation des musiques réunionnaises avait représenté une entrée en matière dans l'étude des instruments de musique en question, l'analyse des discours sur le *tambour malbar* constituait également un prélude à une plus profonde étude de l'objet ; en effet, durant la courte année pendant laquelle se sont à la fois développés un sujet et un terrain, je me suis rendue compte qu'il ne s'agissait là que d'un examen sommaire d'une problématique qui ne s'était traduite que sous la forme d'un compte rendu d'entretiens mais qui, en réalité, demandait à être beaucoup plus développée : qu'est-ce que le *tambour malbar* au juste et d'où vient le caractère sacré qu'on lui confère ? Pourquoi ce caractère n'a-t-il pas la même signification pour tout le monde ? Comment cette pratique instrumentale est-elle conduite sur scène exactement et comment s'insère-t-elle dans les différents champs sociaux ? Que recouvrent d'ailleurs ces champs sociaux et combien peut-on en observer actuellement dans l'espace réunionnais ? Quel est le rôle du *tambour malbar* à travers les divers usages dont il fait l'objet et comment s'y déploie-t-il ? Tout en voulant dépasser la première question du pour ou du contre l'usage du *tambour malbar* à des fins autres que religieuses, je voulais maintenant élargir ma problématique de recherche dans d'autres directions. Pour pouvoir être étudié à fond, un thème de recherche comme celui que m'offrait l'étude de ce tambour de La Réunion demandait, nécessairement, beaucoup plus qu'une année de Master. La poursuite de cette recherche dans le cadre d'une thèse de doctorat s'est donc révélée être une évidence dans la mesure où elle était l'occasion de pouvoir examiner plus longuement la question des comportements ambivalents vis-à-vis de l'objet, tout en ne s'en tenant pas aux seuls discours. Le choix (en réalité, la conservation) de ce sujet se justifie donc par une volonté de confirmer l'envergure éminemment scientifique de l'objet de recherche et de le traiter plus en profondeur, notamment sous ses aspects historiques et ethnomusicologiques. Consciente du potentiel de cette recherche d'une part, et poussée par les encouragements de Luc Charles-Dominique et de quelques membres de mon entourage d'autre part, c'est donc tout naturellement que s'imposa la poursuite de ces travaux de recherche sur le *tambour malbar* dans le cadre d'un doctorat mené de 2014 à 2019.

Être native du terrain sur lequel allaient être menées toutes mes enquêtes compte pour beaucoup dans le choix de ce sujet d'étude. Le fait de partager la même langue maternelle que mes interlocuteurs a été un atout indéniable et déterminant dans la nature et la tournure des échanges qui s'en sont suivis ; la maîtrise de la langue créole doublée de celle de la musique réunionnaise ont été un lien solide entre le monde de la recherche et celui de mes enquêtés. Cela dit, et sans anticiper sur ce qui sera exposé dans l'introduction générale, des limites allaient très vite être atteintes – concernant par exemple ma condition de femme et de non hindoue –, limites qui, en réalité, se sont avérées être plus une « autolimitation » qu'autre chose.

Commencée en septembre 2014, ma thèse de doctorat a, dans le courant de l'année 2015, bénéficié de la codirection de l'ethnomusicologue Monique Desroches, Professeure émérite de l'Université de Montréal ; cette codirection m'a été proposée par Luc Charles-Dominique qui, en plus d'avoir déjà codirigé avec elle d'autres travaux, lui paraissait évidente au regard de la proximité de nos thèmes de recherche. En effet, ayant elle-même réalisé une thèse sur le même tambour d'origine indienne, mais en Martinique (voir introduction générale), les travaux de Monique Desroches sont une référence dans l'étude de cette pratique instrumentale tambourinée qu'elle a produite non seulement aux Antilles mais également à La Réunion où elle a notamment travaillé avec l'anthropologue Jean Benoist ; ses problématiques de recherche, bien que remontant aux années 1980-1990, ont été un support indispensable à la formation de mes propres thématiques de recherche qui, exclusivement centralisées sur le terrain réunionnais, réactualisent ainsi, à près de quarante années d'intervalle, les premiers jalons qu'elle y avait établis. C'est aussi en cela que se justifie et que se conforte le choix de mon sujet de recherche consacré à l'étude du *tambour malbar*.

Bref exposé de la méthode adoptée

Sans anticiper sur ce qui sera abordé de façon plus détaillée dans l'introduction générale, la méthode que j'adopte dans ce travail de recherche repose essentiellement sur la réalisation d'entretiens auprès d'acteurs du milieu tant religieux que non religieux. C'est effectivement à partir de certains des points soulevés dans les discours que j'ai orienté notamment mes premières enquêtes de terrain ; au début de la recherche, je me suis surtout intéressée à la question de l'organologie du *tambour malbar*. J'ai par exemple recueilli des propos qui affirmaient l'existence d'un cadre circulaire en bois parallèlement à l'usage du cadre en fer plus largement répandu dans la fabrication de ce tambour ; j'ai donc dans un premier temps creusé

cette piste qui, de fil en aiguille, m'a amenée à d'autres questionnements et vers d'autres informateurs. J'ai consacré les deux premières années de ma thèse au traitement des questions liées à l'organologie.

Parallèlement à l'étude organologique, j'ai mené mes investigations dans le milieu d'abord religieux de la pratique du *tambour malbar* ; étant donné qu'il s'agit d'un instrument issu avant tout de ce contexte, il m'a semblé judicieux de chercher à comprendre ce tambour en commençant par cet aspect de la pratique. Si beaucoup de fidèles de la communauté pratiquante hindoue voient d'un mauvais œil le détournement de l'usage du *tambour malbar* à des fins autres que religieuses, ce n'est pas l'ensemble de la communauté qui condamne ces nouvelles pratiques ; contrairement à la démarche que j'avais adoptée pour le Master et qui avait érigé en deux pôles les partisans et les détracteurs de la décontextualisation du *tambour malbar*, il m'a fallu ici nuancer ce diptyque et aborder les discours – toujours au cœur de ma recherche – selon d'autres points de vue. Dans la mesure où les enquêtes menées dans le cadre du Master étaient guidées par la problématique centrale de l'usage du *tambour malbar* en dehors de son cadre religieux d'origine, j'avais recueilli pêle-mêle les avis de tous les acteurs sociaux confondus, que ceux-ci s'inscrivent dans la pratique sacrée et/ou profane de l'instrument ; or, si mon projet de thèse s'envisage comme la poursuite des raisonnements exposés en deuxième année de Master, il se donne à voir également comme un approfondissement de ma problématique générale visant à rendre compte de la situation conflictuelle dans laquelle se situent certains Réunionnais divisés sur la perception qu'il ont du *tambour malbar*. J'ai donc repris chacun des deux partis pris que j'ai abordés comme deux cadres conceptuels de départ, mais en les examinant cette fois l'un (le cadre religieux) après l'autre (le cadre non religieux).

Dans la mesure où le *tambour malbar* est d'origine indienne, j'ai pensé, en tout début d'année, mener un terrain en Inde du Sud afin de me constituer une référence ethnographique de cette pratique musicale ; il m'est en effet apparu inconcevable de réaliser une thèse sur le *tambour malbar* sans m'intéresser au pays d'origine de cet instrument. Or, et c'est Monique Desroches qui m'en a fait prendre conscience, inclure une telle recherche au sein d'une étude déjà complexe, entre autres, par sa situation créole, aurait été une perte de repères plus qu'une source de clarification. Aussi la restriction du cadre spatial de ma recherche au seul terrain réunionnais fut-elle non seulement plus raisonnable mais aussi fructueuse ; en interrogeant l'histoire et le contexte originel du *tambour malbar* à La Réunion effectivement, l'objectif était alors de mettre en avant certaines particularités sociales et musicales susceptibles de conditionner, voire d'influencer la vision globale du Réunionnais sur cet instrument de musique, et de démontrer

ainsi la valeur locale de l'histoire du *tambour malbar* qui suffit bien souvent à expliquer quelques-uns des comportements que l'on observe aujourd'hui autour des usages qui sont faits de cet instrument à La Réunion. En mettant en perspective certaines pratiques passées et présentes du *tambour malbar*, cette thèse souhaite apporter un éclairage sur la façon dont cette pratique instrumentale est comprise (analyses des discours) et envisagée (analyses externes) aujourd'hui à La Réunion. Tout au long de la thèse, je soutiens l'hypothèse que le *tambour malbar* est une pratique qui procède d'une construction symbolique, que ce soit au niveau des discours comme des pratiques, en perpétuel réajustement.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Luc Charles-Dominique et à Monique Desroches, mes deux directeurs de thèse sans qui mes réflexions sur cette problématique de recherche n'auraient pas été ce qu'elles sont aujourd'hui. Je vous remercie, Luc, tant pour vos critiques et votre franchise que pour vos compliments et vos encouragements qui, depuis le Master, ont été un moteur incontestable dans l'avancement de mes recherches ; je vous remercie également, Monique, pour votre regard d'experte sur mon travail ainsi que pour votre remarquable bienveillance à mon égard. De par vos approches respectives, vous avez tous deux tenu un rôle particulièrement important dans la direction de ma thèse étant donné notamment la complémentarité au titre de laquelle vous êtes intervenus dans ce projet – Luc pour votre vision globale sur la forme de ma recherche et Monique pour votre sens du détail sur le contenu de celle-ci. Je vous remercie encore pour votre accompagnement tout au long de cette thèse.

De même, je remercie les documentalistes des Universités de Nice et de La Réunion pour leur aide ainsi que mon laboratoire de recherche, le LIRCES, pour avoir notamment financé une partie des séjours de recherche que j'ai effectués en France métropolitaine durant la préparation de mon doctorat.

Je tiens ensuite à remercier tout spécialement Dharma, un informateur important, qui m'a permis non seulement de rencontrer des personnes mais également d'accéder à des situations déterminantes. Merci infiniment pour ton aide.

Merci aussi aux étudiantes avec qui j'ai partagé plus que des terrains de recherche, en particulier à Céline Ramsamy-Giancone, à Natalie Lang, à Sangari Anandanadaraja et à Loreley Franchina. Merci par ailleurs à cette dernière, ainsi qu'à Florence Folio et surtout Alexandre Hoarau, pour leur relecture de mon résumé en anglais.

Je remercie maintenant François Rodot, mon professeur de musique au lycée, pour m'avoir orienté le premier vers la recherche en ethnomusicologie ; je vous remercie entre autres pour vos conseils et pour vos encouragements. Merci aussi à Thierry Abmont (dit Tyéri Abmon), un des professeurs de musique du Conservatoire, notamment pour m'avoir initié à sa technique de transcription des rythmes du *tambour malbar* ; *c'est de out méthode que mi inspire amwin pou écrit mon band rythmes dans la thèse*¹ : merci donc d'avoir partagé cela avec moi. Je remercie de façon générale toutes les personnes qui m'ont accueillie chez elles et/ou qui m'ont accordé du temps lors des différents entretiens auxquels elles ont bien voulu se prêter. Merci entre autres à Denis Mangata pour m'avoir ouvert les portes de l'hindouisme et pour son accueil et sa disponibilité ; à Dana Virama Coutaye, pour son amour de la culture réunionnaise, son engagement militant envers elle et la richesse des témoignages dont il m'a fait part ; à Daniel Hoarau (dit Danyèl Waro), pour sa patience et pour son franc parler ; à Philippe M'Roimana, pour sa gentillesse, son dévouement et son intérêt pour ce projet de recherche. Merci encore à Allan et Brice Poty-Paquira, à Vincent Philéas, à Gaël Velleyen, à Rudy Taïlamée, à Auguste Gédéas, à René Kalindave, à Mickaël Janio, à Karl Atchama (dit Loulou), à Aristhènes Araye, à Armon Mounichy, à Bily Johny, à Willy Philéas et à bien d'autres. Je n'oublie pas non plus Pascaline François et Daisy Alamele qui, par le témoignage de leur expérience, m'ont éclairée sur l'organisation du *dipavali* à La Réunion, notamment au sein des mairies de Saint-Paul et de Saint-André pour lesquelles elles travaillent respectivement.

Je remercie enfin mes parents sans qui l'aboutissement vers cette thèse n'aurait matériellement pas été possible.

¹ « C'est de ta méthode que je m'inspire pour écrire les rythmes [que je transcris] dans la thèse ».

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le *tambour malbar* est un tambour à une membrane sur cadre circulaire (fig. 1). D'origine indienne, il est, à La Réunion, utilisé au sein des manifestations religieuses hindoues notamment depuis le XIX^e siècle, ainsi que dans le cadre de fêtes plus ou moins profanes et en marge du contexte religieux en particulier depuis la seconde moitié du XX^e siècle. L'objectif de cette thèse n'est pas seulement de faire un état des lieux des contextes de jeu du *tambour malbar* à La Réunion, mais de proposer des pistes de réflexion sur la façon dont cet instrument fait l'objet d'appropriations multiples dans l'espace social réunionnais ; en articulant les processus de créolisation de cette pratique instrumentale, à l'œuvre dès l'époque coloniale, aux usages passés et présents de son identité musicale, le but de ce travail est de mettre en avant la complexité situationnelle qui, hier comme aujourd'hui, fait du *tambour malbar* un pratique symbolique en perpétuel réajustement.



Figure 1 : Technique de jeu du *tambour malbar*. Saint-Paul, 2014. Photo : SFP

Cette thèse a pour objectif central de répondre à la question et problématique suivante : « en quoi la créolisation du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais fait-elle de cet instrument une pratique symbolique en perpétuel réajustement ? » De cette problématique principale découlent plusieurs autres problématiques secondaires quant à l'analyse des différents usages qui sont faits du *tambour malbar* notamment ; dans cette optique, il s'agira de montrer (1) en quoi cette analyse permet non seulement d'éclairer les conditions dans lesquelles les différents emprunts de cet instrument s'opèrent dans l'espace social réunionnais tout en

contribuant à l'édification de sa portée symbolique, mais également (2) de mieux comprendre son rôle dans la création d'univers qui font sens pour chacun des acteurs du terrain concernés. Par l'examen de sa situation historique, en l'occurrence, on se demandera (3) comment la monopolisation du *tambour malbar* par les acteurs du domaine religieux a contribué à la sacralisation de cet instrument en terre créole réunionnaise et (4) en quoi cet état de fait nous renseigne sur la façon dont il est aujourd'hui perçu par les Réunionnais ; ce faisant, je m'attacherai à démontrer (5) à quel point le caractère sacré du *tambour malbar* est en fait révélateur de l'histoire de cet instrument à La Réunion et (6) à quel point également l'objet relève d'une valeur qui est à la fois historique, symbolique et identitaire.

Présentation du corpus

Dans la mesure où « tout travail de recherche constitue une entreprise collective dans plusieurs sens » (Pelinski, 2004 : 754), j'accorde, dans cette thèse d'ethnomusicologie, une grande importance à la mémoire orale riche d'informations à la fois denses et contrastées. La « présence de voix diverses dans une recherche [n'étant] pas accidentelle », en plus de mettre « l'emphase sur la voix de l'autochtone, qui peut éventuellement être le protagoniste de la création du texte en tant que collaborateur ou coauteur [...], elle répond à l'intention de présenter divers points de vue, de favoriser des lectures avec des perspectives distinctes (Bakhtine, 1981) et de distribuer l'autorité ethnographique entre les chercheurs et les autochtones informateurs, collaborateurs ou amis, afin que ces derniers aient la possibilité de contrôler l'interprétation de leur propre histoire » (Pelinski, *op. cit.* : 754-755).

Au cours de la recherche doctorale, j'ai été en contact permanent avec celui que je considère comme mon informateur principal et de référence, Dharma (j'y reviendrai). Arrière-petit-fils d'une fille d'engagée et petit-fils d'un *vartial*¹, le savoir que Dharma a hérité de ses ancêtres et dont il m'a fait part ainsi que sa propre expérience de l'hindouisme et de la *malbarité* m'ont été particulièrement d'une grande aide quant aux problématiques actuelles du terrain. C'est donc la plupart du temps accompagnée de cet informateur que j'ai été à la rencontre de plusieurs personnes diversement engagées dans la vie culturelle réunionnaise et plus ou moins en rapport avec la question des différents usages que connaît le *tambour malbar* aujourd'hui. Dans la mesure où cet instrument est d'abord un accessoire rituel qui provient de la religion *malbar*, je

¹ Du nom de Stephen Gouilly encore appelé Antoine Sabady, le grand-père maternel de Dharma était un spécialiste des contes du *Mahabharata*.

me suis intéressée dans un premier temps au regard que portent les *pusarli*² sur cet objet ; le tout premier informateur interrogé dans cette catégorie est le *pusarli* Denis Mangata, officiant dans un temple de Saint-Gilles-Les-Hauts³. Viendront ensuite les *pusarli* Daniel Singaïny, Vél Mounigan, André Laksaya et dans une moindre mesure, Samy Carpanin. Le cas de Karl Atchama (dit Loulou) est particulier ; parallèlement à son statut de *tambourier*, il exerce également l'activité d'officiant non pas au sein d'un temple mais à son domicile où il organise différents services religieux annuels.

Afin d'en savoir plus sur ce que renferme cet objet d'étude, je me suis aussi attachée à le comprendre sous l'angle de sa facture organologique. Les premiers *tambourier* et facteurs que j'ai rencontrés à cet égard sont les frères Allan et Brice Poty-Paquira ainsi que leur chef de groupe Djanagan. Dans le cadre de l'approfondissement de cette facette de l'étude, j'ai ensuite rencontré les *tambourier* et facteurs Brice Mardama, Andy Pouniandy et Rudy Taïlamée, le *tambourier* Augustin Cherreau (dit Lanpok) et le facteur Christian Moutounaïk. À cette première liste doivent être rajoutés les *tambourier* Armon Mounichy, Dana Virama Coutaye, Auguste Gédéas, Aristhènes Araye, Mickaël Janio et Gaëtan Veletchy qui ont été plus globalement interrogés sur d'autres sujets comme par exemple leur interprétation du répertoire de jeu du *tambour malbar*, leur pratique de la musique rituelle religieuse ou encore leur vision sur la décontextualisation de cet instrument aujourd'hui.

Le cas de René Kalindave (fig. 2) est également singulier. Il s'agit du seul danseur rituel et dévot d'*Almal* (*Hanuman*) rencontré au cours de cette étude qui m'a permis d'avoir un aperçu de cette pratique rituelle tombée en désuétude dans le domaine religieux.

² Encore orthographié « *pouçari* », « *poussari* », « *pousari* », « *pousali* », « *pucari* » ou « *pusari* », le *pusarli* désigne l'officiant religieux de l'hindouisme populaire.

³ Denis Mangata est le Président d'une association culturelle religieuse dont sont membres les sœurs de Dharma. C'est avec cet officiant que j'ai notamment fait mes premiers pas dans l'hindouisme réunionnais.



Figure 2 : En compagnie du « danseur *jako* » René Kalindave, devant son domicile. Saint-Louis, 2017. Photo : SFP

Parallèlement aux enquêtes menées dans le milieu rituel de la religion *malbar*, je me suis également consacrée à l'étude du *tambour malbar* dans sa dimension non religieuse. Les premiers concernés de près ou de loin par cette dimension et vers qui je suis allée sont les artistes Danyèl Waro, Gaël Velleyen, Firmin Viry, Willy Philéas, Tyéri Abmon et Philippe M'Roimana. Plus tard, je complétais cette première série d'informateurs avec l'artiste et professeur Vincent Philéas et les artistes Nathalie Natiembé et Bily Johny.

Ce projet de recherche m'a par ailleurs amenée à des entrevues avec quelques personnalités du domaine scientifique local comme les ethnomusicologues Guillaume Samson et Jean-Pierre La Selve ou encore le photographe et enseignant Karl Kugel.

Particularités terminologiques

Tel qu'admis généralement par l'ensemble de la population réunionnaise, le *tambour malbar* est un des instruments du culte *malbar* qui sert à des fins religieuses. En raison de cette particularité, l'emploi du terme « instrument » doit être compris dans sa dimension avant tout utilitaire – un accessoire, un outil ; aussi la précision « de musique » n'est-elle pas systématique pour parler de cet objet, et à plus forte raison lorsqu'il s'agit de l'étudier dans le contexte rituel religieux. En revanche, lorsque l'objet s'inscrit par exemple dans la musique de divertissement, je lui accorderai plus volontiers le statut d' « instrument de musique ». De même l'usage du

terme « *tambourier*⁴ » sera-t-il préféré pour parler des instrumentistes – dits aussi « musiciens rituels » – du cadre religieux hindou ; je réserverai ainsi les termes « musiciens », « instrumentistes » voire « artistes » aux acteurs du domaine profane et ce, même si ces acteurs s’illustrent dans les deux espaces sacré et profane de la pratique.

Il est à noter par ailleurs que deux instruments de musique différents utilisés au sein de la musique créole et au sein de la musique *malbar* portent le même nom : « *sati* ». Dans le premier cas, il s’agit d’un idiophone (plaque de métal) percuté à l’aide de deux baguettes, et dans le second cas, il s’agit d’un membranophone (timbale) frappé à l’aide de deux baguettes. Afin de différencier ces deux réalités musicales, je préciserai systématiquement entre parenthèses le *sati* duquel il est question dans la thèse.

À ce propos, je qualifie rarement d’artistes les musiciens rituels que j’observe dans le domaine religieux, quand bien même la pratique instrumentale dont ils sont les détenteurs peut être considérée comme un « art traditionnel » dans la mesure où cet art est « ordonné à une fin particulière et emploie des moyens déterminés pour parvenir à sa fin » et qu’ « il est transmis de maître à élève depuis un passé immémorial » (Coomaraswamy, 1990 : 142, cité dans : Aubert, 2001 : 37) :

Si l’on en croit cet auteur, un art traditionnel comporterait donc un *style* propre, caractérisé par une série de critères relatifs à son esthétique ; il fait l’objet d’un *consensus* partagé par la société ou le groupe au sein duquel il se manifeste ; il a une *fin*, une raison d’être dans ce cadre, et il y est considéré comme efficace, c’est-à-dire doté non seulement d’une fonction, mais de pouvoirs, à un niveau ou un autre ; cette efficacité se manifeste, y compris sur les plans psychologique et symbolique, par l’application d’une série de *moyens*, de règles et de techniques spécifiques ; [...] (Aubert, *op. cit.* : 37-38).

Aussi le terrain réunionnais nous offre-t-il deux formes d’art, celle de caractère traditionnel qui se profile à travers l’esthétique musicale véhiculée dans l’espace religieux *malbar* et qui lui est attachée, et celle d’expression multiforme relative au monde de la scène et du spectacle. Pour autant, je réserverai la notion d’ « artiste » aux musiciens de la scène créole réunionnaise dans

⁴ Bien que des musiciens s’illustrent dans l’espace social réunionnais avec d’autres tambours, « *tambourier* » ne s’applique qu’au joueur de *tambour malbar*. S’il est difficile de dater précisément l’apparition de ce terme, il semble néanmoins que son usage soit assez récent dans l’espace social réunionnais.

la mesure où, bien qu'il soit possible que l'on ait affaire « à une esthétisation du culte ou des activités qui accompagnent sa célébration », « les arts qui se multiplient autour des cultes n'ont pas nécessairement "l'art" ou l'esthétique pour finalité : ils sont d'abord religieux » (Benoist, Desroches, L'Étang & Ponaman, 2004 : 102). Par ailleurs, ne pas qualifier les musiciens rituels de l'univers religieux *malbar* d'artistes permet également de réduire le risque de confusions entre les deux domaines musicaux étudiés.

À cet égard, j'ai souvent croisé des informateurs qui m'indiquaient qu'en Inde du Sud, les tambours sur cadre circulaire utilisés pour l'accompagnement d'offices religieux le sont aussi, actuellement, pour des événements qui sortent de ce cadre. « D'origine souvent religieuse », ainsi que le souligne Laurent Aubert (*op. cit.*) au sujet par exemple des musiques savantes mais qui correspond également à ce qu'on observe à La Réunion, « la plupart [des musiques savantes] se sont progressivement détachées de cette fonction rituelle dans leur pays d'origine même où, sous l'effet des mutations sociales, elles sont devenues des expressions "artistiques" dans un sens comparable à celui que ce terme a acquis chez nous » (*ibid.* : 48). À La Réunion, en effet, le passage à l'art (Tarabout, 2003) de la tradition musicale du *tambour malbar* a pris moins d'ampleur que dans son pays d'origine. Cela dit, « la translation d'une musique rituelle [...] en musique de concert en principe accessible à tous est [...] un processus qui se rencontre de façon semblable en différentes cultures, et qui est marqué par un relâchement des liens entre le fait musical et son rôle social » qui rend par ailleurs dès lors possible « l'exportation d'une telle musique, dans la mesure où elle est considérée plus comme un produit culturel que comme un agent culturel » (Aubert, *op. cit.* : 48-49). Bien que le lien entre fait musical (*tambour malbar*) et rôle social (musique rituelle religieuse) soit toujours d'actualité à La Réunion, force est de constater (éclatement social de cette pratique tambourinée) effectivement que ces liens se sont relâchés.

Le caractère sacré dont relève le contexte rituel religieux auquel est rattaché le *tambour malbar* à La Réunion doit être envisagé dans un sens large. S'il est intrinsèquement lié à toute manifestation religieuse, le sacré continue de s'imposer, même dans des mesures moindres, au-delà de l'espace religieux ; en effet, de même que « l'utilisation du terme "sacré" est problématique pour le contexte de l'Inde hindoue en raison de son association dichotomique et durkheimienne avec le "profane", notion difficilement envisageable sur cette terre sainte » (Trouillet, 2010b : 83), l'opposition sacré/profane procède d'une vision dichotomique qui n'est pas évidente sur le terrain réunionnais. Dans la thèse, on fera surtout référence à cette opposition lorsqu'il s'agira, par exemple, de différencier les espaces de jeu d'un point de vue donc

conceptuel ; mais de manière générale, l'usage du terme « sacré » sera plus souvent employé en dehors de son opposition classique d'avec le profane. En plus de caractériser les faits observés dans le domaine religieux, la notion de sacré sera en fait davantage convoquée pour parler des ressentis qui, même lorsqu'ils s'émancipent de ce domaine, restent au cœur des expériences sensibles de beaucoup de musiciens – rituels ou non.

Même si ce travail ethnomusicologique n'aborde pas en profondeur le fait religieux auquel le *tambour malbar* est subordonné, je dois néanmoins préciser que mon travail de recherche n'a concerné que l'univers religieux des Réunionnais hindous qui perpétuent les cultes d'origine indienne tels que les ont pratiqués les Indiens engagés du XIX^e siècle. Pour autant, le *tambour malbar* est aujourd'hui un instrument également et récemment utilisé au sein des pratiques religieuses d'inspiration brahmanique qui se sont développées, à La Réunion, dans la seconde moitié du XX^e siècle⁵. Cela étant, et dans la mesure où la tradition musicale tambourinée que j'étudie est issue des héritages religieux légués un siècle plus tôt, c'est donc tout naturellement que je me suis tournée vers les pratiques des descendants d'engagés et que j'y ai (con)centré toutes mes observations⁶.

À cet égard, je voudrais rajouter au sujet par exemple des phénomènes de transe qui caractérisent les pratiques religieuses héritées des engagés indiens, que dans la thèse, je les qualifie presque systématiquement de « possessionnelle » au sens où Gilbert Rouget (1980) l'entend. Dans la mesure où ces phénomènes correspondent en général à l'appel du *goulou*⁷ (maître spirituel décédé du dévot), l'objectif de cette entrée en transe est effectivement d'incarner l'esprit afin qu'il prenne littéralement possession du corps de son disciple ; une fois la possession effective, c'est le *goulou*, à travers le médium de l'homme en transe, qui agit et

⁵ Sans être systématique, cette situation résulte parfois de la coopération entre les deux niveaux de pratique de l'hindouisme dans l'organisation d'une cérémonie religieuse donnée. C'est en ce sens que Sully Santa Govindin (2014) constate également que « le *Temple de Portail* présente une image novatrice de l'hindouisme réunionnais car il conjugue les deux niveaux de croyance : le rituel végétarien du brahmanisme et le sacrifice sanglant dédié aux divinités sanguinaires » (*ibid.* : 222).

⁶ Grâce à une invitation de la part d'une équipe de *tambourier* composée d'Auguste Gédéas et de son fils Vincent, j'ai pu assister à une fête religieuse donnée au temple hindou d'inspiration brahmanique de Saint-Louis dans le cadre de la « fête de *Karli* » où jouaient notamment des *tambours malbar* ; contrairement à la célébration qu'en font les chapelles *malbar*, ce temple n'a procédé ni au sacrifice animal, ni à la transe possessionnelle. À cet égard, Monique Desroches (2005b) explique notamment que les « traditions villageoises des plantations [sont] considérées comme inférieures parce que notamment axées vers le sacrifice animal et la transe, deux composantes jugées négativement par les nouveaux adeptes d'un hindouisme plus brahmanique et plus végétarien » (*ibid.* : 21). De même Gerry L'Étang (1998) s'étonnait-il de « l'apparition à la Martinique de mantra sanskrits dans un rite végétarien voué à Kali » – alors qu'il s'agit d'une « déesse recevant habituellement des offrandes carnées » – comme étant « un effet indirect du processus de "sanskritisation" en cours à la Réunion » (*ibid.* : 246). Pour plus de détails au sujet des pratiques de l'hindouisme brahmanique à La Réunion, voir Barat (1989), Benoist (1998), Callandre-Barat (2013).

⁷ Bien que dérivé du terme « gourou » qui, dans l'hindouisme, renvoie au maître spirituel, je préfère employer le terme « *goulou* » dans cette graphie locale afin de ne pas renvoyer aux éventuelles connotations péjoratives que le terme recouvre dans l'imaginaire occidental.

parle pendant plusieurs minutes. Ainsi que le dit Judith Becker (2005) à cet égard, « la transe possessionnelle est l'exemple le plus clair de la faculté de prendre une autre identité » (*ibid.* : 477) :

La transe possessionnelle est intimement liée à la musique de possession qui traduit la présence d'un autre être. Rouget fait remarquer l'importance de la présence d'une mélodie identifiée à un esprit particulier en stimulant et en soutenant la transe possessionnelle qui permet à l'adepte de faire lui-même l'expérience qui consiste à incarner l'esprit ou la divinité, ainsi que d'identifier l'esprit pour le reste du groupe (Rouget, 1980, p. 98) (Becker, *loc. cit.*).

En ce sens, le *tambour malbar*, dans son contexte rituel, peut être considéré comme un instrument de « musique de possession » étant donné le rythme particulier qu'il produit à ce moment et qui permet non seulement de traduire « la présence d'un autre être » mais aussi « d'identifier l'esprit pour le reste du groupe ».

Bien-sûr, et contrairement à ce qui se passe dans les cultes de possession aux Antilles françaises (Desroches, 1996), ce n'est pas que le *tambour malbar* qui participe à la production d'une « musique de possession », comme nous le verrons plus loin, mais l'ensemble des autres instruments qui composent avec lui l'orchestre rituel ; or, dans la mesure où cette thèse d'ethnomusicologie se concentre avant tout sur le *tambour malbar*, toutes les observations et analyses émises sur et par rapport aux enquêtes de terrain menées en ce sens sont ramenées à cet instrument. Évidemment, le *tambour malbar* n'étant pas le seul instrument composant l'orchestre rituel *malbar*, il va de soi que ces considérations valent pour chacun des autres instruments qui se trouvent aux côtés du *tambour malbar* même s'ils ne sont pas systématiquement mentionnés. À cet égard, bien que certains chercheurs⁸ parlent des « tambours *malbar* » pour faire référence à tous les membranophones composant un orchestre rituel (*tambour malbar*, *morlon*, *sati*), dans cette thèse, et en raison de sa forte connotation locale, je réserverai l'expression « *tambour(s) malbar* » (au pluriel comme au singulier) pour parler de (des) l'unique(s) tambour(s) sur cadre circulaire de l'ensemble instrumental.

⁸ On le voit par exemple dans une des rubriques en ligne diffusée par le Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) de La Réunion consacrée à la présentation des instruments de percussion utilisés à La Réunion et où on peut lire l'usage de l'expression « tambours *malbar* » au pluriel pour parler de tous les tambours utilisés dans la musique *malbar*.

Une dernière précision reste à donner concernant l'usage de la notion de « paria » qui sera notamment abordée à partir du quatrième chapitre. Ici, c'est principalement dans son acception actuelle et locale qu'il faut l'entendre, à savoir celle qui désigne comme étant paria tout descendant d'Indiens ou de métis Indiens qui prend part au culte *malbar* de façon marginale (par ex. les *Malbar* ne pratiquant pas l'hindouisme de façon régulière) ou qu'on considère comme marginale (par ex. les musiciens rituels, en raison du souvenir du statut inférieur dont l'activité relève en Inde). Si « le terme francophone “paria” est d'ailleurs issu du nom de caste des Paraiyar », il faut savoir que ce nom de caste provient lui-même « du tambour (parai) dont ils jouent traditionnellement lors des rites funéraires, et c'est précisément ce lien entre leur caste et la mort, élément polluant par excellence dans l'hindouisme, qui explique leur intouchabilité⁹ » (Trouillet, *op. cit.* : 211-212). De même les notions de dalitisme¹⁰ et d'intouchabilité¹¹, récentes dans l'histoire de l'Inde et donc étrangères aux immigrations du XIX^e siècle, ne seront-elles pas évoquées dans cette thèse.

Afin de privilégier également son acception actuelle et locale, la notion de « Kaf » sera utilisée dans cette orthographe (plus rarement dans celle de « Cafre ») pour renvoyer avant tout aux Réunionnais qui tirent principalement leurs origines de l'Afrique et de Madagascar. Comme l'explique Rose-May Nicole (1996) effectivement, si les esclaves africains « sont appelés “Cafres” », il faut savoir que l'utilisation du « terme “Cafre” est proche par le sens du “Cafre” des Portugais des Indes qui, selon Pyrard de Laval, désigne les Noirs d'Afrique¹² » (*ibid.* : 31). Il est à noter également que « le lexème associe servitude et négritude » car « c'est sous l'appellation uniformisante de “noir” que l'esclave est désigné par la “société de plantation” bourbonnaise, quelle que soit son appartenance raciale » (*ibid.* : 30). C'est ainsi

⁹ En plus de renvoyer à des questions d'ordre rituel, le statut de paria renvoie plus généralement à des préoccupations d'ordre socioprofessionnel. « Dans tous les pays de l'Inde », observe par exemple l'abbé Jean Antoine Dubois (1916 [1825]) dès le début du XIX^e siècle, « les pariahs sont entièrement asservis aux autres castes, et traités partout avec dureté. Dans la plupart des provinces, il ne leur est pas permis de cultiver la terre pour leur propre compte, mais ils sont obligés de se louer aux autres tribus, qui, pour un modique salaire, les emploient aux travaux les plus pénibles » (*ibid.* : 65).

¹⁰ « Le terme Dalit, qui signifie littéralement “brisé, opprimé”, est le nom que se sont donné les militants issus des castes intouchables à la suite de leur leader Ambedkar, père de la Constitution indienne, qui l'employa dès les années 1930. Selon K. Srinivasulu, ce terme exprime une relation plus qu'une catégorie prise de manière isolée : il fait référence à la dialectique sociale de domination et de subordination inhérente au système des castes. Pour comprendre les mécanismes de pouvoir et d'oppression qui régissent la société indienne, il faut donc s'intéresser non seulement aux Dalit qui en sont les principales victimes, mais aux castes dominantes qui les mettent en œuvre » (Benbabaali, 2013 : 18).

¹¹ Pierre-Yves Trouillet (2010b) précise à cet égard que le terme d' « intouchable » est « aujourd'hui tabou en Inde, du fait notamment de l'abolition officielle de l'intouchabilité en 1950 et de la montée en puissance du “dalitisme” » (*ibid.* : 211-212).

¹² Rose-May Nicole (1996) précise à cet égard qu'en Inde, les Portugais « utilisaient “cafres” pour désigner les noirs, “cafres” vrais ou non. Dans l'Inde française (1736, Journal d'Anandarangapoullé) “cafres” s'oppose à “blancs” [...] » (*ibid.* : 31).

pour ne pas entrer dans toutes ces considérations que l'orthographe « *Kaf* » sera essentiellement employée dans la thèse.

Méthodologie de la recherche

Pour aborder le *tambour malbar* des points de vue musicaux et musicologiques, je m'inspire de la technique de transcription qu'a développée le professeur de musique réunionnaise Thierry Abmont auprès de ses élèves du Conservatoire et qu'il m'a exposée en mai 2016. Elle vise à représenter par écrit les différentes frappes effectuées par chacune des deux baguettes de jeu du tambour (fig. 3) et tente ainsi de rendre compte de la performance et des modalités de réalisation. Sans anticiper sur ce qui fera l'objet d'un développement dans le troisième chapitre, les « frappes vives » (nuance *forte*) sont en général effectuées simultanément aux deux baguettes *kouti* et *baguèt'* tandis que les frappes faibles (nuance *piano*) le sont de façon alternée.

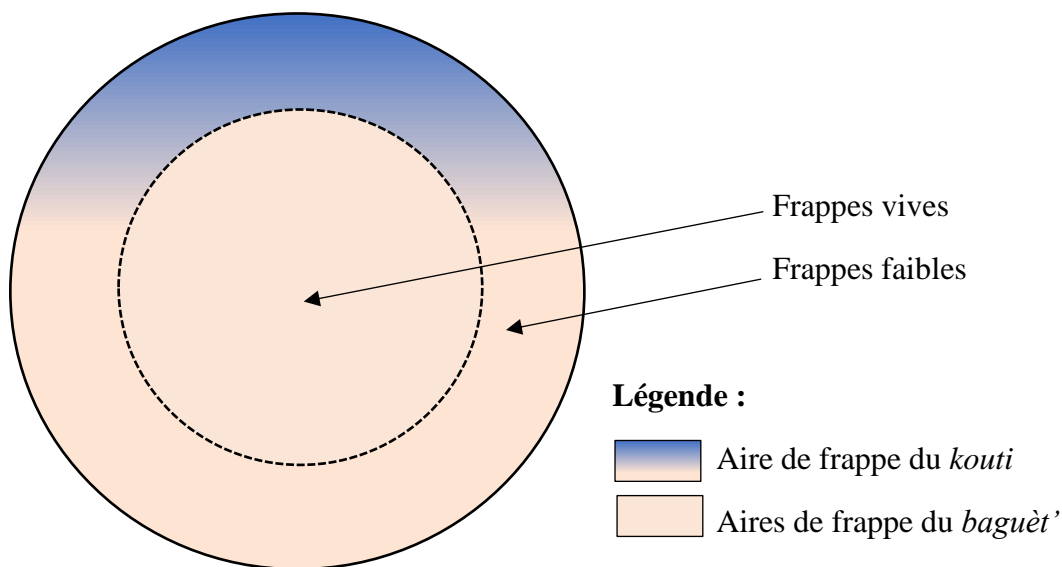


Figure 3 : Aires de jeu du *tambour malbar*. Schéma : SFP

Dans la transcription adoptée pour cette thèse, je ne précise pas de quelle main sont effectuées les frappes au *baguèt'* (baguette épaisse), et au *kouti* (baguette fine) ; contrairement à Thierry Abmont qui indique par des ronds et par des points les frappes respectivement faites à la main droite et à la main gauche (fig. 4), j'ai choisi de ne pas faire apparaître ces informations dans la

mesure où il existe des musiciens droitiers et gauchers – qui tiendront donc le *baguèt'* de la main droite ou de la main gauche, en fonction du cas. De même, au contraire de Thierry Abmont, je ne fais pas apparaître le fla¹³ dans ma transcription afin principalement d'en alléger la lecture.

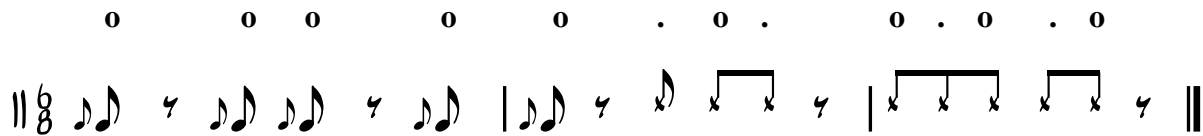


Figure 4 : Exemple de technique de transcription des rythmes du *tambour malbar*.
Transcription : Thierry Abmont

Sans nécessairement faire mention de frappes « gauches » et « droites », Monique Desroches et moi avons réfléchi à une convention d'écriture afin d'établir une partition modélisée qui différencierait les frappes qui seraient effectuées au *kouti* de celles qui le seraient au *baguèt'*, notamment lors des frappes faibles. Trois données apparaissaient ainsi (tabl. 1) : les frappes vives du *baguèt'* et du *kouti* (jeu simultané), les frappes faibles du *kouti* et les frappes faibles du *baguèt'* (jeu alterné).

Frappes vives du <i>baguèt'</i> et du <i>kouti</i> (jeu simultané)	
Frappes faibles du <i>kouti</i>	
Frappes faibles du <i>baguèt'</i>	

Tableau 1 : Convention d'écriture proposée par Monique Desroches et Stéphanie Folio-Paravéman

Dans la mesure où l'application de ce principe qu'on a établi en théorie est fastidieux à observer sur le terrain, je n'ai pas retenu cette méthode de transcription dans ce travail de thèse ; en effet, étant donnée la difficulté que présente la transcription même d'une formule rythmique donnée, une telle précision suppose qu'ait été saisie chacune des notes qui composent ladite formule ; or, ne pouvant prétendre à un tel degré de précision en l'état actuel de mes connaissances (j'y reviendrai), et dans la mesure où le but n'est pas de restituer une conduite de jeu relativement

¹³ Double coup de baguette frappé sur un tambour. Source : larousse.fr.

immuable qui, en pratique, ne l'est évidemment pas, la partition modélisée que je propose dans ce travail se contente de différencier les frappes vives et les frappes faibles qui dressent le profil expressif des rythmes interprétés au *tambour malbar* (fig. 5).



Figure 5 : Convention d'écriture adoptée dans cette thèse. Transcription : SFP

Contrairement à la dernière méthode expérimentée (*cf.* tabl. 1), la technique de transcription que j'adopte ici ne retient que deux des données préalablement exposées¹⁴ : le jeu simultané du *baguèt'* et du *kouti* pendant les frappes vives, et les frappes faibles (sans distinction de baguettes puisqu'on sait maintenant que leur jeu est *en général* alterné).

Il est à noter que la transcription de la suite de notes réalisée pendant les frappes faibles (dont je qualifie également le jeu de « monnayage ») du *tambour malbar* est approximative ; lors des diverses réexpositions de motifs – que ce soit dans le domaine religieux ou non d'ailleurs –, les monnayages diffèrent sensiblement non seulement du modèle capté une première fois par l'enregistrement lors de la retranscription écrite globale, mais aussi d'une interprétation musicale à l'autre. Aussi une combinaison de trois croches successives peut-elle être remplacée par une combinaison noire-croche ou croche-noire en fonction des interprètes ; dans la mesure où il ne s'agit que de rythmes de surface (Clayton, 1997), on peut penser que le respect de chaque note soit moins primordial que dans le cas des frappes vives qui sont censées restituer les rythmes composant le répertoire rituel du *tambour malbar* (j'y reviendrai).

L'indication du tempo d'exécution de la musique tambourinée *malbar* est également estimative. Tournant autour de 120 pulsations à la noire pointée, la vitesse d'exécution des rythmes est, dans la plupart des cas, plutôt rapide ; aussi n'est-elle pas systématiquement donnée à chaque exemple sonore transcrit dans la thèse, sauf lorsqu'elle présente un intérêt ou qu'elle sert à illustrer un aspect précis de l'analyse. Ainsi que le notent Estival et Cler (2012), en citant Alén, les transcriptions polyrythmiques « sont seulement le produit d'une approximation de leurs vraies valeurs, dans le but de pouvoir les représenter avec les relations simples que nous offre la métrique musicale, le phénomène rythmique étant en réalité beaucoup plus complexe (Alén, 1986 : 89, notre traduction) » (Estival & Cler, *op. cit.* : 5).

¹⁴ De plus, comme dans le cas du fla, la méthode de transcription telle que proposée dans le tableau 1 alourdit la lecture dans la mesure où elle fait apparaître au moins trois données.

Les modalités d'approche du répertoire musical

Bien que les rythmes recueillis sur le terrain soient globalement présentés dans la thèse selon un système binaire à subdivisions ternaires (mesure à 12/8 ou 6/8¹⁵), leur appréciation effective reste extrêmement délicate¹⁶. Si le fait de reconnaître les rythmes à l'oreille est déjà d'une grande complexité, le passage à l'écrit de cette musique de tradition orale n'en demeure pas moins problématique ; en fait, à part trois ou quatre formules rythmiques que je sais actuellement reconnaître formellement, la plupart des autres rythmes me paraissent être des déclinaisons les uns des autres.

L'enregistrement de cette musique sur le terrain se présente comme une polyrythmie instrumentale rendant souvent ardue la transcription d'une seule ligne rythmique, celle donnée par les *tambours malbar* en l'occurrence ; jouant en homorythmie, ces tambours sur cadre donnent à entendre un jeu qui se caractérise en outre par des différences de frappes, de timbres et d'intensité sonore, qui rend parfois brouillonne la captation globale. Lorsqu'apparaît une telle situation, il m'arrive de rencontrer, au fil de la transcription, des problèmes de carrure et des enchaînements rythmiques qui me semblent bancales¹⁷ ; dans ce cas précis, l'identification des rythmes devient alors pénible dans la mesure où la transcription s'avère complexe à réaliser. Aussi ai-je tendance, dans ces conditions, à assimiler les rythmes me posant des problèmes de carrure ou d'accentuation à d'autres jugés plus justes dans leur déroulement¹⁸ en raison même des similitudes que je perçois entre les différentes formules rythmiques qui composent le répertoire du *tambour malbar*. Le fait de préciser, au cours de la thèse, qu'il ne s'agit jamais que de « versions » d'un *baguèt'* ou de rythmes « s'apparentant à » un *baguèt'* rend compte de cette complexité dans la réalisation des transcriptions musicales données pour ce travail.

¹⁵ C'est le cas également des formules rythmiques interprétées au *tambour malbar* en dehors du cadre religieux, et c'est d'ailleurs plus généralement le cas des musiques créoles réunionnaises (*séga* et *maloya*).

¹⁶ Dans la mesure où la base rythmique binaire subdivisée est commune à l'immense majorité des rythmes en 12/8 du répertoire rituel du *tambour malbar*, son analyse est d'autant plus complexe que la distinction entre deux formules rythmiques données ne semble tenir, on va le voir, que dans l'ajout ou le retrait de quelques croches tant au niveau du *baguèt'* que du *kouti*.

¹⁷ De façon générale, lors de la transcription d'un rythme, j'ai souvent l'impression que les pulsations sont « hachées » ou que les *tambourier* « mangent des temps » ci et là dans leur interprétation. Cette impression est d'autant plus justifiée que, sur d'autres terrains d'étude, comme par exemple chez les Wolof du Sénégal, « les jeunes » voulant « jouer toujours plus vite » « omettent des frappes » et « peu à peu, le rythme n'est plus le même » (Aubert, Desroches, Penna-Diaw, 2016 : 14).

¹⁸ Je qualifie ce phénomène d'« illusion auditive » car une fois consciente de ce possible rapprochement entre deux rythmes du répertoire du *tambour malbar* – conscience qui commence alors à rectifier ma perception du rythme à transcrire –, il m'est alors quasiment impossible de revenir à la première perception que j'en avais.

De façon générale, je perçois comme un noyau commun à beaucoup de rythmes composant le répertoire rituel du *tambour malbar* et qui ne se distinguent les uns des autres que dans l'ajout ou le retrait de quelques croches ou de quelques mesures ; or, le terrain montre qu'il y a au contraire autant de rythmes à part entière qu'il y aurait de rythmes présentant des « variantes » et ce, même si la différence se résume parfois, du point de vue de l'écriture, à une ou deux croches. Là encore, c'est aussi parce que les discours émique et étique ne se basent pas sur une même approche musicale que les précautions employées (voir *supra*) dans la restitution de ces rythmes à l'écrit se sont avérées être de rigueur.

Le fait que l'interprétation des formules rythmiques du répertoire religieux diffère en fonction des régions de La Réunion (voir chapitre 7) complique par ailleurs également le travail de transcription sur le terrain. Aussi la présence du *tarlon* (crotales qui matérialisent la pulsation) au sein de l'orchestre rituel permet-elle en général de rendre la tâche plus aisée ; de même, dans la mesure où la majorité des rythmes appartenant au répertoire du *tambour malbar* est effectuée sur une mesure binaire à subdivisions ternaires (12/8), les rythmes exécutés au *baguèt'* (frappes vives assénées au centre de la membrane) se placent rythmiquement sur une succession de croches en continu (frappes faibles exécutées en périphérie de la membrane au *baguèt'* et au *kouti*) qui assurent la subdivision. Aussi la présence continue du son du *kouti* est-elle indispensable dans la transcription des rythmes sur partition : c'est sur elle que je me base en général pour prendre des repères quant à la carrure et à la structure du phrasé¹⁹.

Si on a supposé plus haut que les problèmes d'identification des formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* liés à la variation des rythmes de surface (Clayton, *op. cit.*) semblaient mineurs par rapport à ceux entraînés par la variation des frappes vives censées restituer ces formules, ce n'est pas tout à fait ce qu'en pensent les informateurs interrogés à ce sujet²⁰. En effet, chaque combinaison de notes en plus ou en moins dans la série des frappes faibles comme dans celle des frappes vives singularise une formule rythmique donnée ; ainsi le placement de certains silences par exemple sur des temps de la subdivision ternaire (des frappes vives comme des frappes faibles) a-t-elle son importance dans la caractérisation des formules du répertoire religieux. Dans cette thèse, je m'attache à relever les différences perçues avant tout au niveau des frappes vives et dans une moindre mesure au niveau des frappes faibles. Il

¹⁹ Aussi m'est-il impossible, si ce n'est qu'approximativement, d'identifier une formule rythmique quand ces continuités de croches ne sont pas perceptibles, par exemple lorsqu'on entend un *tambour malbar* de loin.

²⁰ Lorsque je déclare à Mickaël Janio que les frappes faibles me semblent être une façon, pour les *tambourier*, de faire passer le temps, entre deux interprétations rythmiques, il réagit vivement en me faisant savoir que la durée de ces frappes faibles, aussi longue puisse-t-elle être, n'est pas le fruit du hasard mais s'inscrit strictement dans l'interprétation d'un rythme donné (échange réalisé à Saint-Leu, en 2019).

est à noter par ailleurs que toutes ces différences que l'analyse ethnomusicologique relève dans l'interprétation d'une même formule rythmique donnée sont une réalité dont les musiciens rituels eux-mêmes sont conscients²¹ (voir chapitre 7) ; cela ne les empêche cependant pas de rester tout de même précis dans la détermination de chacun des rythmes qu'ils jouent dans la mesure où ils sont considérés, par les musiciens rituels, comme des formules à part entière, et non comme émanant d'une formule unique plus ou moins variée.

La notion de créolisation

La démarche que j'ai adoptée pour parvenir à résoudre les problématiques de recherche exposées au début de cette introduction suit un déroulement chronologique qui a pour ambition de retracer le cheminement symbolique de cet instrument, à La Réunion, depuis les premiers témoignages concrets de son usage au XIX^e siècle jusqu'aux observations qui peuvent aujourd'hui être émises à son sujet. Dans la mesure où elle est « à la fois l'image de la société et le produit des mémoires entrecroisées qui constituent son histoire culturelle » (Aubert, 2011 : 37), on voit en fait que, « pour se survivre à elle-même » (*loc. cit.*), l'expression musicale du *tambour malbar* s'adapte constamment à son époque et à son environnement.

En abordant l'étude du *tambour malbar* en tant qu'objet créolisé plutôt que créole, je mets l'accent avant tout sur un processus de transformation plutôt que sur un aboutissement qui, dans ce dernier cas, n'a pas vraiment de sens étant donnée la nature instable du caractère créole. Datant des commencements de la colonisation ibérique, le terme *créole* a une étymologie qui reste obscure²² ; si en portugais, le terme *crioulo* désigne « l'esclave né chez son maître, par opposition au *bossale*, né en Afrique²³ », il sert ensuite, « par une étrange inversion de son premier sens en portugais », « à nommer les blancs nés dans la colonie et y étant installés, contrairement aux Européens de passage²⁴ » (Bonniol, 2013 : 242). Dans la

²¹ La plupart des *tambourier* interrogés à ce sujet savent que d'une région à l'autre, l'interprétation des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* varie. Aussi est-ce difficile pour eux d'identifier formellement un rythme de ce répertoire, surtout lorsque ce rythme est joué dans une autre région que la leur, et par un autre groupe que le leur. C'est donc avec prévenance qu'ils tentent d'identifier, pour moi, le rythme que je leur présente, et toujours en précisant que la réponse qu'ils donnent n'est qu'une proposition parmi tant d'autres puisqu'elle ne correspond jamais qu'à ce qu'ils considèrent être l'équivalent, chez eux, de ce qu'ils jouent.

²² Jean-Luc Bonniol (2013) indique que l'étymologie « la plus probable est celle qui implique le verbe *criar*, "élever", lui-même issu du latin *creare* » (*ibid.* : 242).

²³ « C'est dans les années 1560 que le mot *criollo* commence à être attesté dans les colonies espagnoles », « d'abord [en tant qu'] attribut catégoriel, à valeur distinctive, pour spécifier une classe d'êtres vivants, humains ou non humains, nés sur place sans être indigènes » (Bonniol, *op. cit.* : 242).

²⁴ Selon Sully Santa Govindin (*op. cit.*), « le vocable "créole" désigne aussi toute personne née dans l'île, ainsi les enfants nés des esclaves indiens sont désignés "créole" dans les statistiques » (*ibid.* : 79).

thèse, les Créoles renvoient à tous les Réunionnais sans distinction d'origine mais dont la présence dans l'île est suffisamment ancienne pour qu'ils soient tous caractérisés par une relative uniformité culturelle. Comme le soulève si bien Claude Prudhomme (2009) au sujet des sociétés créoles,

la notion de société ou culture en situation créole met en avant la construction permanente d'une communauté de destin qui réunit des populations aux origines diverses, par-delà les frontières ethniques et confessionnelles (*ibid.* : 18).

Dans le cadre de mon étude, j'emploie surtout le terme « créole » sinon pour parler d'un individu (dans ce cas « Créole » prend une majuscule), du moins pour opposer un ensemble de personnes, à la fois composite et homogène²⁵, à l'ensemble *malbar* relativement moins disparate et un peu plus aisément identifiable culturellement²⁶. Lorsque je caractérise un objet ou une pratique de « créole », c'est que je fais avant tout référence au résultat d'un métissage communément admis entre deux ou plusieurs entités, au produit issu d'un mélange à la fois phénotypique et culturel, à un aboutissement ; ainsi en est-il par exemple des musiques créoles réunionnaises ou encore de l'identité créole. Dans les deux cas, j'insiste sur la forme présente sous laquelle j'étudie ces faits de culture. Aussi est-ce la raison pour laquelle je préfère, comme dit plus haut, parler de pratiques créolisées du *tambour malbar*, plutôt que de pratiques créoles du *tambour malbar*, sauf quand il s'agit précisément de mettre en avant une dimension de finalité. Certes, un objet créolisé est un objet créole ; mais parler selon la première expression permet de se placer du point de vue évolutif de ce caractère et de mettre en exergue son statut inachevé ainsi que le stade transitoire dans lequel l'objet se trouve. Adopter cette forme grammaticale, c'est aussi être plus en phase, à mon sens, avec ma problématique de recherche qui vise à aborder l'ethnomusicologie du *tambour malbar* en tant que pratique symbolique en perpétuel réajustement, soit en tant qu'élément d'un processus dont on ne peut ni déterminer, ni saisir et ni prévoir à l'avance les résultats.

²⁵ En effet, l'intérêt de cette thèse n'est pas d' « identifier la créolité à un peuple créole insaisissable mais de prendre en compte une histoire partagée qui accouche d'une langue nouvelle, de valeurs et d'usages qualifiés localement de créoles » (Prudhomme, 2009 : 18).

²⁶ Si la célébration des cultes d'origine indienne témoigne d'une diversité phénotypique de plus en plus prononcée aujourd'hui, les pratiques et les formes que prennent les manifestations religieuses hindoues continuent de marquer une territorialité qui confirme la présence de la *malbarité* qui, quoiqu'en évolution, persiste néanmoins dans l'espace social réunionnais.

Il faut savoir que, « dans ses divers usages, le terme “créole” n’a pas évoqué, du moins jusqu’au XIX^e siècle, l’idée de mélange et d’interpénétration des cultures, qui imprègne au contraire [...] son dérivé “créolisation” lorsqu’il apparaît dans les années 1880 » (Bonniol, *op. cit.* : 245-246) ; c’est surtout « dans le domaine de la linguistique que ce nouveau terme va véritablement accéder à la dignité de concept, intégrant cette fois-ci la prise en compte des situations de contacts, en l’occurrence linguistiques » (*loc. cit.*). Parce que l’idée de « créolisation » traduit une action en cours ou en train de se faire, qu’elle « n’est intelligible qu’en tant que processus [et] qu’elle n’a pas de contenu culturel fixe » (*ibid.* : 274), c’est justement dans cette veine que sont notamment abordés les usages du *tambour malbar* dans cette thèse ; tout en ayant un projet plus modeste que celui dont fait part Jean Benoist (2012), « l’utilisation du concept de créolisation » que je fais ici « traduit le fait que [je m’]interroge moins sur le point de départ des transformations [que] sur la façon dont les changements remanient l’état présent des cultures et des sociétés [...] » (*ibid.* : 25). « En tant que concept opératoire », précise Raymond Massé (2013), la créolisation renvoie « à la désignation du processus complexe de production de sociétés et de cultures “créoles”, soit des sociétés issues du brassage racial et culturel mettant en présence obligatoirement (mais non exclusivement) des populations africaines et européennes, dans le contexte de sociétés de plantation » (*ibid.* : 137) :

Plusieurs analystes s’entendent pour définir, comme conditions nécessaires de la créolisation, une diversité culturelle et raciale fondatrice, un métissage à la fois physique et culturel, l’invention d’une langue créole, l’existence de rapports asymétriques de couleur (ou raciaux) expliquant la reproduction des inégalités sociales et l’émergence d’une nouvelle identité collective métissée (*loc. cit.*).

Dans la mesure où je différencie, dans la thèse, les usages qui sont faits des termes « créole » et « créolisé », la notion de créolité²⁷ a l’avantage d’englober ces deux visions d’un même phénomène. Aussi la différence entre « créolisation » et « créolité » se trouve-t-elle dans « la morphologie même de ces deux mots [qui] suggère que la créolisation est un processus et la créolité un attribut » avec « d’un côté une dynamique, de l’autre une essence » (Bernabé, 2012 :

²⁷ Selon l’historien Edward Kamau Brathwaite, la notion de créolité renvoie « à deux processus complémentaires : l’acculturation (domination d’une culture sur une autre) [et] l’interculturalité (qui réfère à la relation d’osmose non planifiée résultant de cette domination) » (Bonniol, *op. cit.* : 250).

78). Certes, « les langues, tout comme les cultures évoluent » ; « mais si la créolisation linguistique aboutit à des langues que l'on a qualifiées de créoles, en revanche, la créolisation culturelle n'implique pas un type de culture que l'on puisse qualifier de créole en soi, sauf à tomber dans l'essentialisme » (*loc. cit.*).

En première partie de thèse, j'insiste sur le passage intermédiaire qu'a constitué la phase de « *malbarisation* » – là encore un processus – et qui, en fait, consiste en la jonction entre les univers indiens et réunionnais. C'est dans cet espace intrasocial que se définit le profil éminemment créolisé que prendront bon nombre d'éléments culturels d'origine indienne – dont le *tambour malbar* ; du fait par ailleurs du fondement créole du profil insulaire de cet instrument, l'ethnomusicologie du *tambour malbar* amène ainsi à entrevoir cet objet de recherche selon des réalités multiples. Aussi l'actualisation constante dont cet instrument fait l'objet dans l'espace social réunionnais a-t-elle pour effet d'accentuer cette créolité, tout en la déclinant sous diverses facettes, en fonction des contextes et des individus.

Le rapport au terrain de recherche

Réunionnaise de souche, je fais partie de ces familles aujourd'hui désignées « les *Yab* » dont les premiers ancêtres originaires de France se sont installés dans l'île dès son peuplement (fin XVII^e – début XVIII^e siècle). Ma famille étant originaire du Sud du département (Cilaos, Saint-Pierre, Petite-Île), j'ai grandi dans un petit quartier des hauts de Saint-Pierre dans un milieu majoritairement *kaf* ; ayant été éduquée dans le catholicisme, ce n'est qu'à l'âge de dix ans que je poursuis ma scolarité au sein des établissements privés catholiques de La Réunion. L'hindouisme tel qu'il était pourtant pratiqué à quelques pâtés de maisons de chez nous, au sein des quelques familles *malbar* de notre voisinage, m'a longtemps été inconnu ; étant petite, je me souviens avoir aperçu de loin des processions religieuses défiler dans la rue, la première fois alors que je marchais sur le bas-côté de la route avec un membre de ma famille, la seconde, lorsque j'étais en voiture avec un parent. Je me souviens alors de la réaction des plus grands m'accompagnant, l'un changeant de côté de trottoir, pressant le pas et regardant par terre tout en me mettant les mains devant les yeux²⁸, l'autre allongeant le bras pour me presser contre le

²⁸ De même lorsqu'avec un membre de la famille nous passions à pied au niveau de carrefours au milieu desquels trônaient souvent des offrandes rituelles (fruits, boissons, encens, parfois volailles sacrifiées), nous déviions notre passage de façon à ce que nous marchions à l'extrême périphérie de l'intersection (quitte parfois à déborder dans un champ en friche à proximité). Il est à noter que même lorsque n'apparaissait aucun ornement de ce genre au milieu d'une croisée, on nous intimait l'ordre de ne jamais marcher au centre des carrefours.

siège et éviter que je ne sorte la tête par la fenêtre de la voiture pour regarder la manifestation²⁹. Je devais alors avoir entre six et dix ans.

Alors que sa musique était omniprésente dans mon quotidien, le *tambour malbar* était un instrument que je n'avais ainsi jamais pu voir au moins jusqu'à l'âge de vingt ans ; durant toute mon enfance et toute mon adolescence, c'est comme si j'avais été littéralement mise à l'écart de tout un univers culturel pourtant accessible, sans le savoir, tout près de chez moi. Ne sachant pas à quel point le *tambour malbar* pouvait être lié à la religion *malbar*, c'est de prime abord sans craintes ni appréhensions spécifiques que je commençais, dans le cadre de ma thèse, à suivre son évolution dans ce contexte³⁰, quand bien même je portais en moi tout le poids des croyances et des superstitions qui stigmatisaient le milieu *malbar*. Aussi est-ce dans une démarche mêlée malgré moi de méfiance et d'exotisme³¹ que je menais mes premières investigations dans ce contexte de jeu particulier du *tambour malbar* ; si je n'appartenais à ce milieu ni par mes origines (*yab*), ni par mon éducation religieuse (catholique), je n'en demeurais pas moins une Réunionnaise interrogeant d'autres Réunionnais. Non seulement le statut que j'ai en commun avec la plupart de mes enquêtés ne me préserve-t-il pas forcément « des biais auxquels est confronté le chercheur en situation d'altérité culturelle la plus totale » (Ouattara, 2004 : 11), mais en plus il trouve une nouvelle atténuation dans le milieu *malbar* dans la mesure où ma présence peut être comprise comme celle d'un individu à la fois familier (identité réunionnaise) et étranger (identité non *malbar*) aux faits de culture qu'il étudie. En effet, ainsi que le reconnaît très justement Fatoumata Ouattara (*op. cit.*) à cet égard, « le lien d'appartenance à une société ne signifie pas nécessairement que le chercheur en partage tout l'espace culturel ou qu'il adhère au sens commun des enquêtés » et qu'en fait, « le chercheur qui travaille dans sa société d'origine cumule proximité culturelle et distance sociale » (*loc. cit.*).

²⁹ Je me souviens aussi avoir demandé à ce parent pourquoi il avait eu ce geste envers moi, ce à quoi il me répondit : « c'est pour te protéger ».

³⁰ C'est en 2016 que je fus saisie pour la première fois d'une vieille peur d'enfance qu'avait inopinément réactivée les battements de tambour un soir de décembre, lors d'une cérémonie religieuse donnée au temple en l'honneur du dieu *Alvan*. À un moment tout particulier du rite où je me trouvais à moins d'un mètre des *tambourier* qui produisaient l'accompagnement musical, la telle intensité sonore qu'une position statique et une longue durée de jeu renforçaient a provoqué chez moi un sentiment d'angoisse qui s'est caractérisé par une accélération du rythme cardiaque et un étourdissement ; le souffle court, ma perception du timbre de la musique tambourinée semblait littéralement se déformer jusqu'à donner comme une mélodie que j'entendais se réaliser à des fréquences si aiguës qu'elle échappait parfois au spectre auditif humain. Plus je portais mon attention sur cette mélodie imaginaire, plus tout autour de moi devenait calme et silencieux alors que la musique ne s'était pas interrompue. Alors que je faisais vraisemblablement l'expérience d'un phénomène acoustique au niveau physiologique, j'ai été rattrapée par mon éducation religieuse et ai cru, en l'espace de quelques secondes, être la proie d'un esprit cherchant à me posséder et à me mettre en transe.

³¹ Comme le note Fatoumata Ouattara (2004), « la tendance à exotiser le "réel des autres" guette autant le chercheur étranger à la culture que celui qui en est issu » (*ibid.* : 11).

Lors de mes investigations, Dharma a joué le rôle d'intermédiaire entre les membres du milieu *malbar* – en général des hommes, dans la mesure où je rencontrais essentiellement des *pusarli* (officiants religieux de l'hindouisme populaire) et des *tambourier* (musiciens rituels) – et moi ; du fait que les réponses aux questions que je posais étaient données par l'informateur parfois en s'adressant à Dharma, elles entraient quelques fois dans des détails et dans un jargon qui ne m'étaient pas forcément familiers mais que mon informateur de référence pouvait, de ce fait, me traduire par la suite. D'une manière générale, la plupart des enquêtes menées non seulement dans le milieu *malbar* mais aussi créole se sont donc faites en binôme, ce qui m'a permis d'accéder à certains terrains, même si du point de vue de la recherche les choses ont parfois été un peu compliquées, notamment à propos de la fonction actuelle du *tambour malbar* comme instrument de concert. Dans la mesure où il me paraît vain de (pré)tendre à une certaine objectivité de et dans ces échanges – étant donnée la multiplicité de paramètres entrant en jeu et échappant à notre contrôle – je n'ai pas cherché à maîtriser les tournures que pouvait prendre, pour paraphraser Yves Defrance (2012), cette « sorte de triangle à géométrie variable » (*ibid.* : 4), en l'occurrence ici, l'enquêté, l'informateur de référence et moi. Ainsi que le constate François Laplantine (2001), « la perturbation que l'ethnologue impose par sa présence à ce qu'il observe et qui le perturbe lui-même, loin d'être considérée comme un obstacle épistémologique qu'il conviendrait de neutraliser, est une source infiniment féconde de connaissance » (*ibid.* : 183) :

S'inclure non seulement socialement, mais subjectivement fait partie de l'objet scientifique que nous cherchons à construire, ainsi que du mode de connaissance caractéristique du métier d'ethnologue. L'analyse, non seulement des réactions des autres à la présence de ce dernier, mais de ses réactions aux réactions des autres, est l'instrument même susceptible de procurer à notre discipline des avantages scientifiques considérables, pour peu que l'on sache en tirer parti (*loc. cit.*).

Comme le pense Monika Stern (2016), « il est important de se laisser influencer par son terrain afin de lui correspondre et de s'harmoniser avec lui » (*ibid.* : 66-67). C'est précisément dans une des différentes directions qui se sont imposées à moi en amont de la recherche que j'ai choisi d'aborder le *tambour malbar* dans sa réalité insulaire selon une certaine vision ; à cet égard, je ne sous-estime pas le poids des relations personnelles entretenues avec certains agents sociaux avant même la mise sur pied du projet de thèse et qui a inéluctablement influencé mes

choix dans la façon dont j'ai ensuite traité mon objet d'étude. En effet, après avoir vécu dix ans auprès des membres de la famille de Dharma et ainsi côtoyé de manière intime leur univers religieux (l'hindouisme) en les accompagnant dans leur quotidien sans toutefois y être totalement intégrée, j'ai en quelque sorte été sensibilisée à leur approche du divin et à leur manière de voir et de vivre leur culture en terre créole réunionnaise. Comme le remarque Michel Naepels (1998) à ce sujet, « l'implication subjective de l'enquêteur dans la relation qu'il crée avec certaines personnes » ne va pas à l'encontre d'une « extériorité par rapport aux enjeux sociaux d'une situation » (*ibid.* : 14) ; dans cette foulée, « une telle relation d'amitié n'est pas nécessairement celle qui fournit le plus grand nombre d'informations (ce que sous-entend au contraire la notion d'informateur privilégié), mais plutôt celle qui permet à l'ethnographe de participer à la situation qu'il cherche à décrire, au plus près d'un sujet, mais de l'extérieur » (*loc. cit.*). Aussi la question de la décontextualisation du *tambour malbar* joué à des fins récréatives (vécue parfois comme une désacralisation de l'instrument) est-elle une question sensible et houleuse dans le cadre relationnel précis où je suis insérée, et qui entre considérablement en ligne de compte dans mon rapport personnel à l'objet d'étude. Se basant sur les travaux de Sherryl Kleinman et Martha Coop (1993), Christian Ghasarian (1997) rappelle que, « lors de l'immersion dans le terrain, l'ethnographe s'engage avec sa sensibilité et son monde intérieur (investissement émotionnel qui n'est pas sans laisser de traces dans sa vie personnelle) » (*ibid.* : 194) ; aussi « le manque d'attention de l'enquêteur envers ses émotions » le conduit-il « finalement à être plus influencé par celles-ci que s'il en avait pleinement conscience » (*loc. cit.*) :

C'est pourquoi ce qui est perçu et ressenti sur le terrain doit non pas être ignoré ou considéré comme un obstacle à l'analyse, mais au contraire envisagé comme une donnée à part entière qu'il est important de prendre en compte. Le vécu du terrain est riche en données et en significations, et l'ethnographe aurait aussi avantage à se demander au nom de quoi il parle lorsqu'il produit des textes. Il gagnerait aussi à ne pas oublier que son analyse est le produit de son interaction avec les acteurs sociaux sur le terrain. Même lorsqu'il essaie de maintenir une distance, il est engagé dans une construction de sens comme un acteur social parmi d'autres (*loc. cit.*).

Dans la mesure où « l'ethnologue n'est pas un être objectif observant des objets mais un sujet observant d'autres sujets » (Ghasarian, 2002b : 10), je ne néglige pas l'importance qu'ont eue

ces relations non seulement dans le choix de mon objet d'étude et de ma problématique mais aussi dans le regard que je porte aujourd'hui sur le *tambour malbar*, en tant que symbole traduisant avant tout une identité religieuse actuellement mise à mal dans certains de ses aspects par les promoteurs de la créolité.

En raison non seulement de mes particularités familiales mais également de la sensibilisation dont j'ai fait l'objet en amont de la recherche, je n'ai pas cherché à m'initier personnellement au *tambour malbar* durant la préparation de la thèse. Pourtant, une telle initiation aurait permis de me familiariser davantage avec la logique rythmique du répertoire de jeu de cet instrument qui me pose, je l'ai dit, un certain nombre de problèmes quant à la transcription de cette musique par écrit ; par l'observation participante, j'aurais ainsi « pu accéder “par corps” à leur-s pratique-s » et cela aurait été « bénéfique à la compréhension » et au fait de considérer « l'activité corporelle, partagée (par eux ; par eux et par moi), [comme] le point de départ des échanges » (Sizorn, 2008 : 7). Or, respectueuse des interdits que recouvre l'instrument dans le domaine religieux et qui ont été portés très tôt à ma connaissance, et même si ces prescriptions ont été passées outre dans la musique de divertissement qui s'est aujourd'hui approprié cet art traditionnel religieux, me former à cette pratique instrumentale serait entré en contradiction avec mes présupposés épistémologiques et aurait été un non-sens dans la démarche scientifique que j'avais choisie d'adopter pour ce travail³². « Quelle que soit sa relation de départ avec les gens chez qui il travaille », précise Fatoumata Ouattara (*op. cit.*) à ce sujet, « le chercheur met en œuvre des stratégies marquant une dés-implication dans les jeux sociaux et les enjeux locaux même si ceux-ci l'intéressent dans la mesure où ils éclairent ou constituent son objet d'étude » (*ibid.* : 8). Aussi ma stratégie a-t-elle été d'obéir avant tout aux règles dictées par l'usage du *tambour malbar* localement et non à celles que préconise la méthodologie de la recherche dans le monde académique. Selon Francesco Callegaro et Charles Girard (2011), les sciences humaines et sociales « ne peuvent pas nous indiquer “ce que nous devons faire et comment nous devons vivre”, mais seulement exposer le conflit des valeurs que seul l'individu peut et doit résoudre par sa libre décision » (*ibid.* : 261). C'est donc pour toutes ces raisons que je n'ai pas choisi de faire l'expérience du *tambour malbar* par moi-même.

³² Il se trouve que j'ai eu deux fois l'occasion de me mettre à la pratique du *tambour malbar* dans le courant de la thèse ; d'abord par l'intermédiaire de l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion » au sein de laquelle j'avais pensé m'inscrire, ensuite par l'intermédiaire du conservatoire où un enseignement de cet instrument était dispensé. Dans le premier cas, j'ai été découragée par le travail qu'une telle maîtrise de l'instrument nécessitait, dans le second cas, l'établissement où je m'étais inscrite ne disposait pas encore du matériel nécessaire à la mise en place du nouveau projet pédagogique. Après l'échec de ces deux premières tentatives, je n'ai donc plus cherché à m'y initier.

État de la recherche

Si les sciences humaines de la zone de l'océan Indien intègrent dans leur champ disciplinaire des études consacrées non seulement à l'esclavage (XVII^e-XVIII^e siècle) mais aussi à l'engagisme de la période post-abolition (XIX^e-XX^e siècle), c'est surtout aux faits historiques des époques coloniale et postcoloniale qu'elles se rattachent. Dans les études liées à la première période historique et notamment à l'esclavage, on peut par exemple citer les thèses de Joseph Morizot (1838) faisant état de la situation médicale de Bourbon à l'époque de l'esclavage et du géographe Jean Defos Du Rau (1960) consacrée au contexte économique et social réunionnais des années 1940-50 ; plus proches de nous, on peut également retenir les travaux des historiens Prosper Ève (1992, 1994) et Jean-François Géraud (2004) sur le statut des esclaves à Bourbon, l'ouvrage de Rose-May Nicole (*op. cit.*) sur les « noirs, cafres et créoles » de La Réunion ou encore les travaux de l'historien Robert Bousquet (2011) au sujet des esclaves et des affranchis. En ce qui concerne la seconde période et notamment l'engagisme, on peut mentionner les thèses portant sur l'immigration indienne du XIX^e siècle de Paul Guiral (1911) et de Roger Soupramanien Paquiry (s. d.), les deux premiers volumes de l'ouvrage consacré aux Indiens de La Réunion de l'historien Firmin Lacpatia (1982, 1983), la contribution de l'anthropologue Jean Benoist (1989) à une « histoire des économies et sociétés de plantation à la Réunion », les travaux des historiennes Michèle Marimoutou-Oberlé (1989a, 1989b) au sujet des « engagés du Sucre » et Édith Wong-Hee-Kam (2000) sur l'engagisme chinois, les rapports du linguiste réunionnais Sully Santa Govindin (2010) sur les convois d'immigration et les recherches de l'historien Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012, 2014) menées autour de l'intégration des Indiens à La Réunion.

Si certaines de ces études sur l'histoire traitent de musique, elles ne s'attardent guère aux musiques étant précisément d'origine indienne. Bien qu'ait été dressé un premier bilan des instruments de musique utilisés dans les cultes religieux hindous dès 1984 avec la sortie de la première édition de l'ouvrage de Jean-Pierre La Selve (2015 [1984]) consacré aux « Musiques traditionnelles de La Réunion », ce sont surtout les traditions culturelles d'origine africaine et/ou malgache qui attirent majoritairement l'attention des chercheurs (Desrosiers, 1992, 1996 ; Géraud, 2004). Les recherches en ethnomusicologie développées ces dernières années dans la zone de l'océan Indien font en effet une large place à l'étude des musiques liées à l'esclavage ; qu'il s'agisse par exemple des travaux menés par l'ethnomusicologue Guillaume Samson aux îles de La Réunion (Samson, 2006, 2011 ; Samson & Araste, 2012) et de Rodrigues (Samson, 2001) ou encore ceux que le sociologue Yu-Sion Live a menés dans la région (Live, 2006), les

recherches en ethnomusicologie prennent avant tout en compte le contexte colonial esclavagiste et s'intéressent aux pratiques traditionnelles tambourinées éventuellement créolisées qui puisent leur origine notamment en Afrique et à Madagascar.

Une part de l'histoire du XIX^e siècle réunionnais consiste par ailleurs en des études sur la religion. Du catholicisme (Prudhomme, 1982, 2009 ; Lacpatia, 1990 ; Gerbeau, 2009 ; Nicaise, 2009) aux cultes des ancêtres africains (Dumas-Champion, 2008), en passant par l'hindouisme (Barat, 1980, 1989 ; Benoist, 1996a, 1998 ; Govindin, 2006 ; Callandre-Barat, 2013), certains travaux de cette dernière catégorie s'intéressent parfois plus particulièrement à des formes d'art comme par exemple le théâtre rituel religieux hindou dit encore « bal tamoul » (Ramsamy-Nadarassin, 2009 ; Govindin, 2014). Sans que ne soit systématiquement prise en compte la dimension musicale dans le milieu religieux, des études s'intéressant plus généralement à l'hindouisme des sociétés créoles sont assez nombreuses, non seulement à La Réunion mais aussi aux Antilles avec les recherches de l'anthropologue Gerry L'Étang (1998), ou encore à Maurice, avec celles de l'ethnologue Mathieu Claveyrolas (2010b, 2014).

Il faut attendre la dernière décennie du XX^e siècle pour voir apparaître les premiers travaux ethnomusicologiques consacrés exclusivement aux pratiques musicales tambourinées d'origine indienne. Notamment conduites par la codirectrice de cette thèse, ethnomusicologue et professeure Monique Desroches, ces études font l'objet d'un développement cela dit plus prononcé dans la zone des Caraïbes que dans celle de l'océan Indien ; après avoir effectivement consacré sa thèse d'ethnomusicologie à « la musique rituelle tamoule à la Martinique³³ » (Desroches, 1987), un des premiers résultats de recherche que Monique Desroches publie sur le terrain réunionnais, conjointement avec l'anthropologue Jean Benoist, date de 1997³⁴. Étudiée dans son milieu religieux en dehors duquel elle ne s'exprime pas franchement encore à cette époque, la pratique tambourinée d'origine indienne est, selon la chercheuse, abordée et définie avant tout dans son rapport au rite qu'elle accompagne et scande (Desroches, 1980, 1987, 1996, 2003, 2005b ; Desroches & Benoist, 1982, 1997).

³³ Dans la mesure où les tambours sur cadre circulaire d'origine indienne véhiculés en Guadeloupe et en Martinique (le *tapou*) et à La Réunion (le *tambour malbar*) sont le produit d'un même contexte historique, les observations faites en général dans un cas valent pour l'autre.

³⁴ Monique Desroches et Jean Benoist, 1997, « Musiques, cultes et société indienne à la Réunion », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 21, n° 1 : 39-52.

Structure de la thèse

Cette thèse d'ethnomusicologie sur les usages du *tambour malbar* dans l'espace créole réunionnais est scindée en deux grandes parties composées chacune de six chapitres. Délimités par une introduction et une conclusion, ces douze chapitres suivent une progression logique ; ils posent d'abord le cadre historique de l'objet d'étude avant de le décliner ensuite dans ses divers contextes de jeu actuels.

La première partie aborde l'objet d'étude dans une perspective diachronique ; elle consiste à proposer une approche du *tambour malbar* sous un angle historique tout en confrontant cet angle à la situation actuelle de cet instrument dans l'espace social réunionnais. Si le premier chapitre pose les contextes historique, économique et social du terrain de recherche, le deuxième chapitre s'attache précisément à décrire l'espace réunionnais d'aujourd'hui ; après avoir présenté le paysage musical réunionnais dans sa globalité, il s'agira de comprendre la place qu'occupe le *tambour malbar* dans ce paysage mais également de le situer par rapport aux autres musiques créoles locales. Le troisième chapitre se consacre plus concrètement à la description de l'objet d'étude dans sa dimension organologique et dans celle de son répertoire de jeu ; un exemple de fabrication instrumentale sera notamment développé et une analyse des variantes que présentent certaines factures actuelles et passées du *tambour malbar* sera par ailleurs proposée ; les questions du vocabulaire musical, des techniques de jeu mais aussi du répertoire de cet instrument, dans son fonctionnement et dans ses modalités de transmission, seront également soulevées au cours de ce chapitre.

Les quatrième, cinquième et sixième chapitres forment le « noyau historique » de la thèse. La transition (géographique, sociale et symbolique) que représentent la délocalisation puis la relocalisation des cultures indiennes (surtout religieuses) sur l'île est ici abordée sous l'angle d'une créolisation qui se fait en deux temps. En effet, s'il est question de passer de l'Inde à La Réunion, je m'intéresserai dans un premier temps (chap. 4) à une « escale » qui intervient dans ce cheminement non seulement géographique mais aussi symbolique, et qui constitue en fait la phase de restructuration et de relocalisation de l'identité culturelle indienne – et de la tradition musicale qui lui est attachée – en terre créole réunionnaise ; dans un second temps (chap. 5), j'aborderai les liens qui se tissent déjà entre cet espace microsocial en reconstruction (indo-réunionnais) et l'espace social environnant (réunionnais), notamment en termes de pratiques musicales. Quant au sixième chapitre, en plus de proposer une théorisation des phénomènes observés lors de cette période transitoire que constitue le passage des mondes indien à réunionnais, il prolonge le processus de créolisation (qui résulte des modalités d'acclimatation

de la pratique tambourinée d'origine indienne d'une part, et des interactions avec l'environnement local d'autre part) dans des dimensions plus contemporaines ; aussi sera-t-il question, dans ce chapitre, de revenir à des considérations plus actuelles quant à la créolisation du *tambour malbar* aujourd'hui dans l'espace social réunionnais, en regard de sa situation historique.

La seconde partie est éminemment plus synchronique ; elle rassemble plusieurs ethnographies réalisées lors d'enquêtes de terrain menées dans le cadre de la recherche doctorale et vise à donner un aperçu des usages qui sont actuellement faits du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais. Quatre types d'usages correspondant à quatre grands types de situations où l'instrument a été observé au cours de ces cinq années de recherche ont été, de façon nécessairement arbitraire, retenus pour illustrer le propos. Avant d'en venir précisément à ces quatre usages, c'est d'abord à une certaine actualité musicale du *tambour malbar* que le septième chapitre s'intéresse ; il y sera abordé, notamment sur le plan religieux, le caractère variable de cette pratique instrumentale aujourd'hui qui s'exprime tant dans la façon de manipuler son répertoire de jeu que dans la façon qu'ont les musiciens de se présenter dans l'espace public avec leur instrument – que ce soit au sein de circonstances sacrées ou profanes d'ailleurs. Puis seront décrits les quatre types d'usage en eux-mêmes avec, pour commencer, le huitième chapitre présentant l'usage qui est fait aujourd'hui du *tambour malbar* à des fins religieuses ; si le cadre religieux de cette pratique instrumentale a fait l'objet d'un développement dans le contexte de l'époque (première partie), il est intéressant de voir ce qu'il en est des conditions actuelles de l'exercice de ce culte à La Réunion ; deux des rituels religieux auxquels j'ai pu assister sur le terrain y seront, à ce titre, analysés. Le neuvième chapitre aborde l'usage du *tambour malbar* dans le cadre de la musique de divertissement ; deux concerts de musique locale et un festival où cet instrument a été constaté seront donnés en exemple ; ce chapitre est également l'occasion de questionner le rapport de ce tambour aux autres instruments de la scène musicale créole réunionnaise et de réévaluer la place qu'il occupe aujourd'hui dans l'espace public. Le dixième chapitre se consacre aux usages contemporains du *tambour malbar* à des fins commémoratives ; pouvant être envisagées à plusieurs échelles, quelques-unes des commémorations célébrées à La Réunion et où le *tambour malbar* tient une place plus ou moins centrale seront examinées. Le onzième chapitre s'intéresse enfin aux usages du tambour qui sont faits à des fins éducatives ; la dimension éducative de cet usage doit être prise au sens large et inclure les processus qui ont trait à la pédagogie, à la diffusion et à la communication, voire à la vulgarisation et à la sensibilisation ; des thématiques variées comme

la formation ou encore l'institutionnalisation seront abordées autour de plusieurs cas d'étude relatifs au Conservatoire, aux répétitions de spectacle, aux congrès et aux musées.

Quant au chapitre 12, il se propose de faire la synthèse de tous les usages contemporains du *tambour malbar* qui ont été recensés dans le cadre de cette seconde partie de thèse ; ce chapitre de synthèse est par ailleurs l'occasion de développer certains des points qui ont été esquissés et de les soumettre notamment à la problématique de l'identité.

PARTIE 1. LA CRÉOLISATION DU *TAMBOUR MALBAR* DANS L'ESPACE ET DANS LE TEMPS : UNE MISE EN REGARD DE SA SITUATION ACTUELLE ET DE SA SITUATION HISTORIQUE

Si le *tambour malbar* relève aujourd'hui d'une pratique musicale qui s'est largement créolisée à La Réunion, sa créolisation dans l'espace social réunionnais est loin d'être un phénomène récent. En effet, la créolisation de cet instrument qu'on observe, par exemple à travers la multiplication de ses espaces de jeu dès la fin du XX^e siècle, s'inscrit également dans le temps, mais sous des déclinaisons différentes. Afin de mieux appréhender la pratique du *tambour malbar* à La Réunion et, dans une moindre mesure, ses contextes de jeu actuels, il convient de faire le point sur sa situation historique. Le but de cette première partie n'est pas de retracer l'histoire de cet instrument à proprement dit, mais plus simplement de fournir quelques éléments de compréhension sur son passé réunionnais – d'où l'usage de la locution « situation historique » préférable à celle d' « histoire ». La limitation au terrain réunionnais dans cette étude historique répond par ailleurs à un double objectif, celui de comprendre les circonstances dans lesquelles le *tambour malbar* évolue dans cet espace afin de mettre en valeur les particularités de son insularité.

La dimension historique du *tambour malbar* qui le caractérise, entre autres, dans ses rapports à la société plus largement réunionnaise, doit se comprendre « comme le cadre dans lequel s'est déployée et se déploie toujours la dynamique de l'échange entre les deux niveaux » (Kilani, 2009 : 261) du micro-local (l'univers indo-réunionnais) et du local (l'univers réunionnais). Aussi ai-je englobé les six premiers chapitres de cette thèse dans cette première grande partie consacrée à la mise en regard des situations actuelle et historique du *tambour malbar* ; après avoir présenté le contexte historique et géo-social (chap. 1) dans un premier temps, je décrirai l'espace social réunionnais dans ses dimensions musicales et identitaires (chap. 2) dans un second temps. Puis, une fois ces contextes définis, j'aborderai l'objet en tant que tel, c'est-à-dire sous l'aspect de son organologie et de son répertoire de jeu (chap. 3). Enfin, j'entrerai plus en profondeur dans la situation historique du *tambour malbar* et exposerai notamment l'approche méthodologique du concept de créolisation que j'ai appliqué à ce travail (chap. 4, 5 et 6).

CHAPITRE 1. LA CONTEXTUALISATION DU *TAMBOUR MALBAR* DES POINTS DE VUE HISTORIQUE ET SYMBOLIQUE : HYPOTHÈSES ET RÉFLEXIONS

La Réunion est une île située dans l’océan Indien, à l’Est de Madagascar et à l’Ouest de l’île Maurice. Elle forme avec les îles de Maurice et de Rodrigues (anciennes colonies anglaises), les trois îles principales de l’archipel des Mascareignes (tabl. 2). D’une superficie de 2512 km², La Réunion est, depuis sa départementalisation en 1946 et à l’instar des autres anciennes colonies françaises outre-Atlantique de Guadeloupe, Martinique et Guyane, un département français d’outre-mer¹ (comme aussi Mayotte, plus récemment).



	
<p style="text-align: center;">Source : Wikipédia</p>	<p style="text-align: center;">Source : David Chevassus, Cirad, 2016²</p>

Tableau 2 : Situation géographique de La Réunion (à gauche) dans l’archipel des Mascareignes (à droite).

Comme l’explique Frédéric Piantoni (2008) à cet égard, « les statuts de l’outre-mer français sont des reflets de l’histoire coloniale (à l’exception du cas de Mayotte) » (*ibid.* : 1-2) ; en effet, si « les quatre départements (Guadeloupe, Martinique, Guyane, Réunion), également région d’outre-mer (DROM), sont associés à une présence coloniale ancienne (XVII^e siècle) fondée sur l’esclavagisme », « l’origine servile et exogène de la composante majoritaire de la population, ainsi que la faible occupation humaine indigène initiale (ou sa réduction rapide), ont joué un rôle majeur dans la forme du processus de décolonisation orienté vers l’intégration à la nation » (*loc. cit.*).

¹ Départements pouvant également être qualifiés de « DOM-TOM » (Département/Territoire d’Outre-Mer) ou simplement « DOM » (Département d’Outre-Mer) voire « DROM » (Département et Région d’Outre-Mer).

² Cité dans JOFFRE Grâce, LE MOAL Marion, MINIER Jérôme, GROSSE Olivier *et alii* (2016).

Dans le cadre de ce chapitre destiné à circonscrire le champ et l'objet de la recherche, on commencera par faire le point sur la dimension historique de l'étude dans un premier temps, et on terminera sur un aperçu des perspectives symboliques propres à l'insularité du *tambour malbar* et plus largement à celle des objets musicaux dans un second temps. Le premier sous-chapitre a pour but de donner au lecteur les clés pour comprendre la nature de la société coloniale au sein de laquelle s'instaurera la pratique tambourinée d'origine indienne par la suite ; il met également en avant un type de situation créole par ailleurs propice au développement des caractéristiques éminemment créolisées que prendra progressivement cette pratique instrumentale. Le second sous-chapitre sera quant à lui l'occasion de saisir sinon l'ambivalence du moins la fluctuation dont fait l'objet le *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais ; à partir d'une notion donnée, celle du « sacré » en l'occurrence, on discutera notamment des discours et des pratiques tout aussi divers que variés qui entourent l'usage de cet instrument aujourd'hui, nous permettant d'ores et déjà de l'apprécier comme une pratique protéiforme.

1. 1. Les enjeux coloniaux

Ce premier sous-chapitre abordant la contextualisation du *tambour malbar* du point de vue historique a pour objectif de situer l'histoire de cet instrument par rapport à celle de La Réunion plus largement. À cette fin, on exposera les enjeux coloniaux qu'a présentés ce territoire d'outre-mer notamment pour la France, en développant essentiellement les cas de l'esclavage et de l'engagisme, importants au regard de toute étude sur les traditions musicales réunionnaises en général, et sur le *tambour malbar* en particulier. Tout en proposant un rapide tour d'horizon du contexte historique mais aussi économique et social réunionnais qui vise à bien saisir le contexte colonial dans lequel le *tambour malbar* s'insérera par la suite, ce sous-chapitre sera par ailleurs également l'occasion de tester quelques hypothèses de recherche.

1. 1. 1. Exploitation économique et esclavage

Connue des navigateurs depuis le XVI^e siècle³, ce n'est qu'à partir de 1663 que la Réunion, future colonie française, sera habitée. Les premiers Français à s'y installer arrivent en compagnie de domestiques – des Malgaches et des Indo-portugaises – qui par la suite s'échapperont dans les hauteurs de l'île afin de s'y réfugier. Selon Jean-Luc Bonniol et Jean Benoist (1994), c'est dès « la fondation de la colonie » que le métissage est à l'œuvre « puisque l'île fut peuplée de colons blancs échappés de Madagascar qui avaient convolé avec des femmes malgaches ou indo-portugaises, puis de divers matelots qui épousèrent leurs filles... » (*ibid.* : 17) ; à cette époque et durant tout le siècle suivant, l'île porte le nom de « Bourbon » ou « Île Bourbon ». Il faudra attendre la Révolution française de 1789 pour que la colonie prenne le nom qui est actuellement le sien, non sans quelques remaniements⁴. Pouvant aujourd'hui être appelée « Île de la Réunion » ou « la Réunion », c'est sous la graphie « La Réunion » (avec une majuscule à chaque mot) que ce lieu d'étude sera mentionné dans ma thèse. Essentiellement abordée dans une perspective contemporaine (sur une période allant de la fin du XX^e siècle au début du XXI^e siècle), cette thèse d'ethnomusicologie sur le *tambour malbar* accorde néanmoins une importance non négligeable à la dimension historique de la pratique instrumentale.

Si c'est effectivement sur l'esclavagisme que se fonde cette présence coloniale ancienne (Piantoni, *op. cit.*), c'est également sur une économie de plantation que se base le peuplement de l'île, notamment avec les cultures du coton et surtout celles du café ; en effet, dès 1715 par exemple, Bourbon connaît un véritable essor grâce à la culture du café. C'est la Compagnie française des Indes orientales qui, à cette époque et dès sa création en 1664, a le monopole du commerce dans la région⁵. Si la canne à sucre est, à cette période, cultivée dans de moindres proportions que par la suite⁶, il faut attendre la restitution de l'île par les Anglais à la France⁷ –

³ D'abord dénommée « Dina Morgabin » (1505), l'île est encore baptisée « England Forest » et « Pearl Island » (1613). Elle prendra tour à tour les noms de « Île Bourbon » (1649, 1665, 1810), « Île Bonaparte » (1802) et « Île de la Réunion » (1794, 1848).

⁴ Avec l'accession de Napoléon Bonaparte au pouvoir, l'île se verra appelée « Île Bonaparte » à partir de 1802, avant de changer de nom, quelques années plus tard, au moment de la défaite de l'empereur face aux Anglais ; devenue anglaise en 1810, l'île reprend effectivement son nom de « Île Bourbon » pour finalement retrouver celui de « Île de la Réunion » à partir de 1848.

⁵ Créée par le ministre Jean-Baptiste Colbert pour Louis XIV, cette compagnie commence à perdre le monopole qu'elle exerçait dans la région à partir de 1769 ; c'est à partir de cette période que les Mascareignes cessent d'être sous l'administration de la Compagnie.

⁶ Au XVIII^e siècle, cette culture ne concernait qu'un petit nombre de propriétaires et était uniquement destinée à une production locale.

⁷ « Françaises jusqu'aux défaites de Napoléon, les Mascareignes sont occupées par les Anglais à partir de 1809 (Rodrigues) et de 1810 (Bourbon et Maurice). Aux traités de paix, seule l'île Bourbon est rendue aux Français » (Carter, 1994 : 4).

c'est-à-dire à partir de 1815 – pour voir cette culture prendre de l'ampleur à La Réunion. C'est dans ce contexte précis que le développement du système esclavagiste sera notable.

Avant d'aborder ce point, il faut savoir que Robert Chaudenson (2003) divise la période esclavagiste en deux phases consécutives qui constituent la société d'habitation⁸ d'une part, et la société de plantation d'autre part. Selon le linguiste, la phase d'habitation⁹ « va des toutes premières installations jusqu'au moment où vont se trouver réunies les conditions de mise en place du système de production agro-industrielle des denrées coloniales : café, sucre, indigo, épices » (*ibid.* : 97) ; à cet égard, Sully Santa Govindin (2014) note qu' « au début du XIX^e siècle, une mutation s'opère dans l'île, de colonie agricole La Réunion devient industrielle » (*ibid.* : 213). Chaudenson (*op. cit.*) précise pour sa part que « dans la plus grande partie de cette période coloniale, qui dure en général de 30 à 100 ans, les Blancs sont plus nombreux que les Noirs » dans la mesure où, dit-il, « on n'a pas encore besoin des grands nombres d'esclaves que rendront nécessaires, dans la seconde phase, les productions du sucre ou du café » (*loc. cit.*). Karin Speedy (2007) explique en fait que « lors de cette première phase de colonisation [que Chaudenson] désigne comme “société d'habitation”, caractérisée par de petites exploitations agricoles (les habitations) ayant peu d'esclaves, les Noirs sont intégrés à la famille blanche » ; de la sorte, dit-elle encore, « les Noirs et les Blancs entretiennent des contacts très étroits » puisque « les maîtres et leurs esclaves travaillent côte à côte aux champs » (*ibid.* : 1). Un peu plus loin, l'auteure poursuit en ces termes :

La deuxième phase de colonialisation, « la société de plantation », est une période dans laquelle le système économique dépend d'une vaste unité de production. Les cultures comme la canne à sucre ou le café nécessitent une main d'œuvre nombreuse et, par conséquent, la colonie commence l'importation massive et constante d'esclaves parlant diverses langues. L'évolution du schéma économique veut dire que ces nouveaux-venus

⁸ Selon Sully Santa Govindin (2014), l'habitation correspond aux propriétés des colons : « Les colons sont propriétaires de domaines appelés “habitation”. L'habitation est constituée de bâtiments et de terres sur lesquelles travaillent les Noirs d'origine africaine, malgache ou indienne. Plusieurs habitations proches constituent le quartier. Un établissement de sucrerie comprend en plus les dépenses de l'habitation, un magasin, un camp, un hôpital et un bâtiment pour le moulin » (*ibid.* : 213). Sur le terrain, beaucoup de Réunionnais descendants d'Indiens engagés associent les anciens domaines des exploitations sucrières (l'usine) à « la société » (l'usine étant comprise au sens institutionnel d'entreprise).

⁹ « “Société d'habitation” fait référence à la dénomination locale ancienne de l'unité de production initiale des sociétés coloniales. “Habitation” et “habitant” sont en effet les termes dont on va user, dès les débuts de la colonisation française, pour désigner “l'unité de production agricole” et “l'exploitant agricole”. [...] À Bourbon, on en vient rapidement à distinguer le lieu où l'on habite (“emplacement”) du terrain que l'on cultive (“habitation”) » (Chaudenson, 2003 : 88-89).

ou « bossales » n'ont pas le même contact avec le maître [...] qu'avaient leurs confrères pendant la phase d'habitation (*ibid.* : 2).

Bien que l'esclavage fût, dès 1670, et à la demande du ministre Jean-Baptiste Colbert, officialisé en France, c'est en 1724 qu'il fut officiellement institué à Bourbon, notamment avec l'édition du Code Noir¹⁰. S'il est difficile de dater précisément le début des pratiques esclavagistes à La Réunion¹¹, « la grande période de la traite se situe entre 1769 et 1793, période pendant laquelle 80 000 esclaves sont acheminés vers les Mascareignes, soit la moitié de la population servile amenée dans ces îles de 1670 à 1810 » selon Françoise Dumas-Champion (2008) qui précise encore que « Filliot évalue cette population comme venue de Madagascar pour 45%, de l'Afrique [*sic*] de l'est pour 40 %, mais aussi de l'Inde, pour 13 %¹² [...] » (*ibid.* : 8). Cela étant, c'est dès 1735 que l'anthropologue Christian Barat (1980) dénombre la masse servile comme étant composée de « 7 % d'Indiens, 58 % de Malgaches, 12 % d'Africains et 23 % de créoles¹³ » (*ibid.* : 19). De même Logambal Souprayen-Cavery (2011) note-t-elle également que dès 1765, « un grand nombre d'esclaves en provenance de l'Afrique de l'est, “les Mozambiques”, sont envoyés à La Réunion » (*ibid.* : 15). À cet égard, Rose-May Nicole (1996) indique que « dans la première phase de colonisation, les esclaves africains sont peu nombreux » ; en effet, poursuit-elle, « introduits dans l'île en tant qu'esclaves, ils n'arrivent que tardivement à Bourbon, pour s'adjoindre à une population servile déjà existante¹⁴ » (*ibid.* : 31). Un peu plus tôt, l'auteure expliquait déjà que :

Érigés en modèles sociaux, les « esclaves créoles », « nénénes » (nourrices), esclaves chargés de tâches délicates ou spécialisées, domestiques à qui l'on épargne la dure condition des « noirs de pioche » « commandeurs » ou interprètes, investis de privilèges et/ou de responsabilités dans les affaires de « l'habitation », n'étaient pas étrangers au monde des maîtres. Ils ont été au centre de relations et de contacts inter-culturels [*sic*],

¹⁰ Sully Santa Govindin (*op. cit.*) précise à cet égard que « dans les règlements de la Compagnie des Indes l'esclavage était officiellement prohibé en 1664 et ce jusqu'à l'application du Code Noir en 1724 » (*ibid.* : 70).

¹¹ Le débarquement des premiers individus (voir *supra*) sur l'île en 1663 est en général considéré comme inscrit dans une pratique esclavagiste, les domestiques malgaches étant au service des Français.

¹² Sully Santa Govindin (*op. cit.*) indique que « l'importance de la traite et du commerce des esclaves à partir du territoire de Pondichéry est attestée dans les archives de la Compagnie des Indes. Cette compagnie orientale exportait ainsi des milliers d'esclaves vers les îles de l'océan Indien : de 1791 à 1793, La Réunion importa 5000 esclaves par an » (*ibid.* : 99).

¹³ « Les esclaves créoles sont ceux qui sont nés dans la colonie » (Speedy, 2007 : 2).

¹⁴ Nicole (1996) signale encore qu' « ils ne seront du reste jamais majoritaires, et n'ont pas été parmi les premiers esclaves importés » (*ibid.* : 31).

qui n'excluaient pas la réciprocité. Ces esclaves privilégiés ont permis à une acculturation obligée de se produire ambilatéralement. Nés dans l'île, coupés du pays de leurs ascendants indiens, africains ou malgaches, satisfaits d'un asservissement affectif, qui les privilégiait par rapport aux esclaves importés, et qui les maintenait dans la proximité du Blanc – dont ils subissaient la fascination, et auxquels ils voulaient ressembler – ils ont été des agents essentiels du phénomène de créolisation (*ibid.* : 23-24).

Ainsi que l'indique par ailleurs Karin Speedy (*op. cit.*), « les maîtres et leurs esclaves travaillent côte à côte aux champs et les unions inter-raciales, officielles ou officieuses, sont nombreuses, entraînant un rapide métissage de la population » (*ibid.* : 1). Si « les ethnies qui composent la masse servile sont diversifiées¹⁵ » (Barat, *op. cit.* : 19), l'apport d'esclaves en provenance d'Inde reste faible¹⁶ ; en 1808, par exemple, selon Christian Barat, « on dénombre sur un total de 54 000 esclaves 23 013 créoles, 17476 Mozambiques, 11547 Malgaches et 1690 Indiens ou Malais¹⁷ » (*loc. cit.*). Selon Sully Santa Govindin (*op. cit.*), c'est à 1672 que remontent les premières présences indiennes sur l'île, à travers « ces premiers “coopérants techniques” [qui] ont été bannis de l'Inde à Bourbon en 1672 sur demande de Regnault par le Vice-Roi des Indes afin de profiter gracieusement de leurs savoirs indispensables à l'essor de l'île » (*ibid.* : 380) ; d'après lui, « les puissances coloniales ont transporté les populations indiennes de préférence expérimentées voire “à talent” dès ses débuts, et ce pour la fondation de la *société d'habitation*¹⁸ ». Ce n'est que plus tard, « pour les besoins des cultures d'exportation liées au café et aux épices durant la période de la *société de plantation*, [que] les choix de la Compagnie des Indes se sont portés sur les esclaves de préférence jeunes, masculins et résistants » (*ibid.* : 342) :

¹⁵ « Le Docteur Yvan, [en 1884,] découvrant la population esclave de Bourbon, “reconnaît avec surprise qu'elle ne se compose pas seulement de nègres, mais encore de Malais, de Bengalis, de Malabars et même de Blancs [...]”. Ces derniers sont des esclaves créoles, dont le métissage peut faire illusion » (Gerbeau, 1978 : 8-9).

¹⁶ La représentativité servile indienne est néanmoins à tempérer car, selon Sully Santa Govindin (*op. cit.*), « l'insertion des esclaves nés de parents Indiens ou d'enfants métis dans la catégorie des “créoles” accentue leur infériorité numérique dans les statistiques » (*ibid.* : 342).

¹⁷ « Pour des commodités statistiques, lors des recensements, les habitants rangent dans la même rubrique esclaves indiens et malais. Ceux-ci ne semblent pourtant pas avoir de relations entre eux » (Gerbeau, *op. cit.* : 30). Ainsi qu'Hubert Gerbeau (1992) le souligne encore, « ce regroupement peut se justifier de diverses façons : faible total des deux groupes, proximité supposée de l'Inde et de l'Insulinde vues de la Réunion sous un commun dénominateur asiatique, laisser-aller des auteurs de déclarations » (*ibid.* : 23).

¹⁸ C'est en effet ce que note également Jean-Michel Filliot (1974) : « Ces esclaves [issus de l'Inde] furent remarquables parmi tous ceux qui étaient importés alors. Ils représentaient l'élite. [...] En revanche, ils n'étaient pas très forts : ils furent principalement employés comme domestiques, ou comme l'on disait, comme “esclaves à façons” ; leurs “talents” remplaçaient largement les muscles » (*ibid.* : 175-176).

C'est donc, pour marquer de façon nette la différence entre les premières périodes de ces colonies et les distinguer de celles dont la prospérité se fonde sur la « plantation », que j'ai choisi de leur opposer la « société d'habitation », caractérisée par ce terme, ancien et typiquement colonial, qui a servi, dès l'origine, à caractériser l'unité de production agricole. Bien entendu, l'habitation ne disparaît pas avec le début des agro-productions coloniales, qui coïncide avec l'apparition de la « plantation » (Chaudenson, *op. cit.* : 89)

Si les esclaves indiens¹⁹ sont présents dans la colonie dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, ce n'est pas seulement sous ce statut juridique que leur présence est attestée sur l'île. En effet, « parmi les Indiens, beaucoup ne furent pas esclaves » (Filliot, 1974 : 176) ; « touchant un salaire au mois » et « pouvant pratiquer leur religion²⁰ », « les “engagés” commencèrent à arriver dès 1729²¹ », comme l'indique Jean-Michel Filliot (*loc. cit.*). Ces Indiens engagés de la première période²² étaient des artisans qui étaient en général recrutés par la Compagnie des Indes ; il était courant, cela dit, que ce soient des particuliers qui, avec l'autorisation des administrateurs, en fassent « venir à leur compte sur les navires de la Compagnie » (*ibid.* : 179). « Aux arrivées serviles » se sont donc jointes « précocement des arrivées libres » (Gerbeau, 1978 : 10) puisque, dès 1729, « le Gouverneur général Dumas²³ introduit à Bourbon une centaine d'ouvriers indiens » (*loc. cit.*). Ainsi que le précise Sully Santa Govindin (*op. cit.*), c'est une « immigration de main d'œuvre qualifiée [qui] fut organisée dès le début du XVIII^e siècle » :

¹⁹ Selon Sully Santa Govindin (*op. cit.*), les populations indiennes asservies se composent de prisonniers, de domestiques et d'esclaves.

²⁰ Dans la mesure où ces Indiens « pérennisaient leurs traditions culturelles et religieuses » (Govindin, *op. cit.* : 350), Sully Santa Govindin estime que « les héritages hindous sont fort anciens et ont été déposés en strates successives par les premiers Indiens dans la société du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle » (*loc. cit.*).

²¹ Jean-Michel Filliot (*op. cit.*) précise encore que « leur engagement durant en général trois ans, bon nombre retournèrent dans leur pays natal (Bengale et Coromandel pour la plupart), d'autres demeurèrent aux îles » (*ibid.* : 176).

²² Certains chercheurs désignent encore ces engagés du XVIII^e siècle comme « les Indiens libres » appartenant à la catégorie plus large des « libres de couleur » : « Les Indiens libres ont toujours circulé à l'île de La Réunion à l'instar des libres de couleur (un certain nombre étaient des Indiens) de la fin du XVIII^e siècle » (Ramsamy-Nadarassin, 2012 : 281). Sully Santa Govindin (*op. cit.*) les identifie encore sous le terme de « travailleurs contractuels » ou « libres contractuels ». Ces contractuels se différencient notamment des engagés du XIX^e siècle que les chercheurs appellent parfois « les engagés du sucre » (Marimoutou-Oberlé, 1989a) ou « les engagés de la seconde période ».

²³ Pierre-Benoît Dumas fut le gouverneur des Mascareignes de 1727 à 1735.

Présents dès 1729 à Bourbon, les libres contractuels désignent les *coulis*, ouvriers, artisans *Télingas* et *Tamouls* du XVIII^e siècle et les matelots *Lascars* et *Mukkuvars* musulmans. [...] Contractés en vue de travaux de construction, les lots des migrants sont constitués par des mouleurs, maçons, briquetiers, charpentiers et tailleurs de pierre. Plusieurs corps de métiers sont représentés par les migrants qui exercent les activités de fileuses, de forgerons, de serruriers, de dérouilleurs d'armes, de rotiniers, de boulangers, de porteur de palanquin, de domestiques, de jardiniers, de magnaniers et mêmes d'indigotiers²⁴ (*ibid.* : 82).

Il est à noter que l'orthographe du terme « *couli* » se différencie de celle du terme anglophone « *coolie*²⁵ » ; davantage véhiculé dans les possessions britanniques coloniales comme Maurice ou encore les Antilles anglaises, ce dernier terme « désignait, au XIX^e siècle (après l'abolition de l'esclavage), les travailleurs agricoles majoritairement d'origine asiatique et indienne considérés “bon marché” » (Parent, 2018 : 12). Aussi le *couli* du XVIII^e siècle, qui fait avant tout référence au statut de manœuvre de l'individu, se différencie-t-il du *coolie* du XIX^e siècle qui désigne plus vastement l'engagé, le salarié, le travailleur sous contrat, l'*indentured labor*²⁶. Une forme d'engagement – qui ne doit pas être confondue avec le système de l'engagisme du siècle suivant – existe donc à Bourbon (comme en Île de France, actuelle île Maurice²⁷) dès le début du XVIII^e siècle. Selon Hubert Gerbeau (*op. cit.*), la présence de ces contractuels issus d'Inde mais aussi de Malaisie a « pu contribuer à valoriser les esclaves appartenant à ces ethnies, lors d'une première période qui partait du XVIII^e siècle et s'achevait vers 1830 » (*ibid.* : 75) ; en effet, explique-t-il, « les esclaves malais et, plus encore, les esclaves indiens avaient

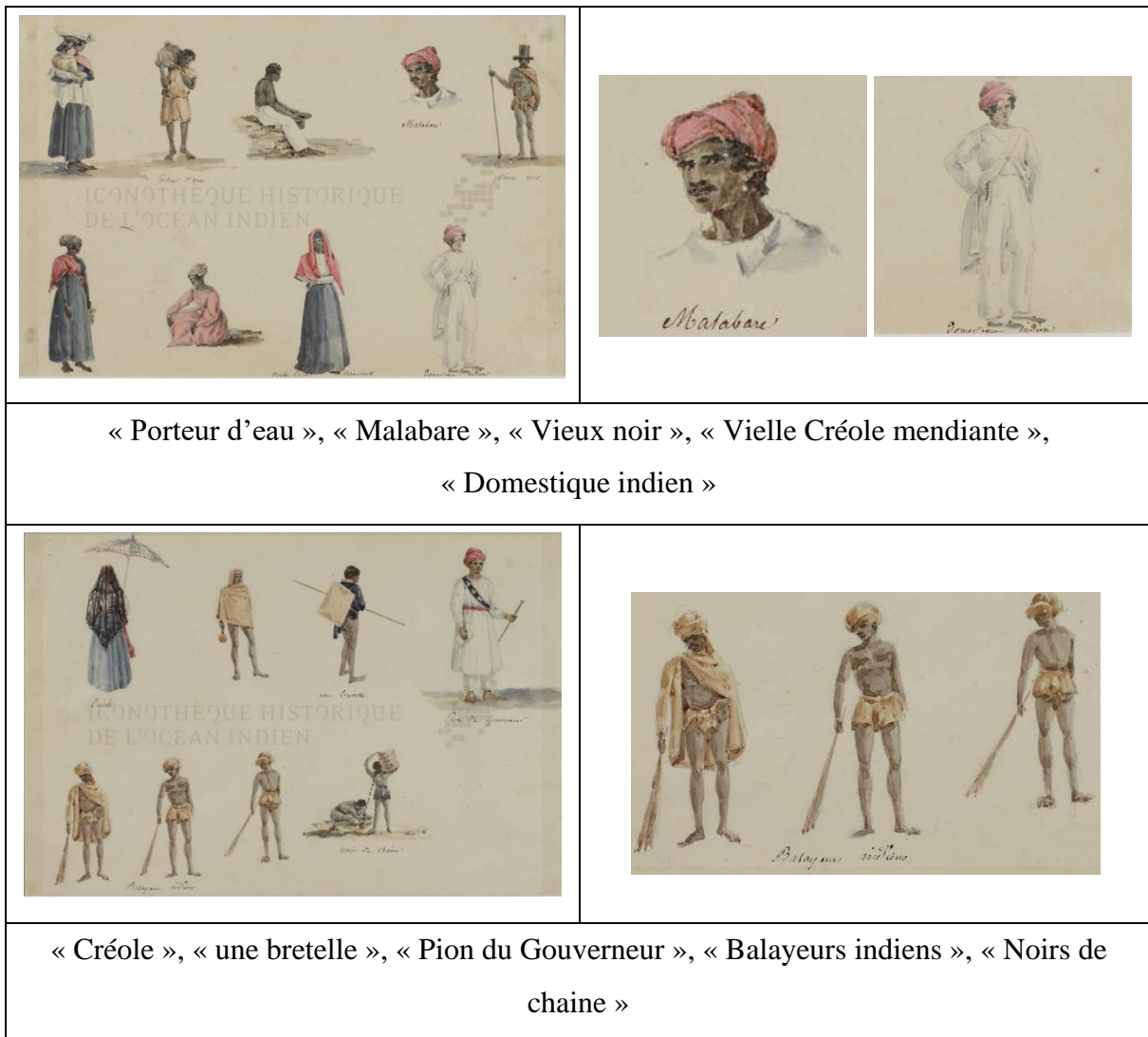
²⁴ Sully Santa Govindin (*op. cit.*) nous apprend encore que « les travailleurs contractuels du XVIII^e siècle viennent exclusivement de Pondichéry, pour des durées variables de deux à six ans. [...] Outre les travaux de construction pour les bâtiments de la Compagnie des Indes, d'aucuns travaillent dans l'artisanat et le textile. La plupart de ces travailleurs indiens sont désignés par le terme générique de *Malabard*. Le *Couli* désigne le manœuvre » (*ibid.* : 125).

²⁵ Dans sa thèse, Marie-Christine Parent (2018) indique que « le mot *coolie* serait issu de la langue tamoule ; *kuli* signifie “salaire”. Dans plusieurs îles créoles, cette dénomination se réfère à une connotation péjorative (*cheap labor*) » (*ibid.* : 12). Un bon exemple de ce phénomène est illustré dans la thèse de Gerry L'Étang (1998) : « Le mot [*Kouli*] subira à la Martinique un glissement sémantique. Alors qu'en Inde il caractérisait principalement un état professionnel marqué par la précarité, et secondairement l'émigration de travail issue de ce pays, il s'imposera dans la colonie comme l'ethnonyme désignant tout originaire de l'Inde. Il y prendra en outre une connotation dépréciative. On le retrouvera donc, en rapport avec le statut infamant des nouveaux arrivés, dans toutes les formules créoles flétrissant les Indiens [...] » (*ibid.* : 146).

²⁶ En français, « le travail sous contrat ».

²⁷ « Sous La Bourdonnais, gouverneur des Mascareignes de 1735 à 1746, on voit aussi des Indiens libres qui s'installent à Port-Louis comme tailleurs, cordonniers ou orfèvres. Ces artisans viennent du Sud de l'Inde. La religion de la majorité d'entre eux est l'hindouisme, mais les musulmans sont précocement présents, “Lascards” employés au cabotage et aux réparations navales, qui reçoivent, en 1805 l'autorisation d'édifier leur première mosquée » (Carter, *op. cit.* : 4). Ainsi que le précise encore Hubert Gerbeau (1978), « à l'Île de France les Indiens libres exercent des métiers variés : forgerons, maçons, charpentiers, marins (“Lascars”), surveillants ou garçons de courses (“pions”, terme dérivé peut-être de “péon”), hommes de peine (“coulis”) » (*ibid.* : 10).

été valorisés grâce aux diverses qualités que leur reconnaissent les maîtres », notamment quant à « leur aspect, leur intelligence, les services qu'ils rendaient – et qui semblaient réduire les frontières qui les séparaient de leurs homologues libres²⁸ » (*loc. cit.*). Aussi, lorsque la traite s'essouffle au tournant du XIX^e siècle²⁹ (tabl. 3), beaucoup d'esclaves indiens bénéficient encore « d'activités spécialisées, héritage des “talents” reconnus aux esclaves de leur ethnie par les auteurs des générations précédentes » (*ibid.* : 51).



²⁸ Hubert Gerbeau (*op. cit.*) indique encore, à cet égard, que « certains de ces esclaves avaient pu rejoindre par l'affranchissement le noyau d'Indiens libres qui, dès le XVIII^e siècle à Bourbon, et surtout à l'Île de France, occupaient une situation enviable parmi les libres de couleur » (*ibid.* : 74-75).

²⁹ « La traite des esclaves est interdite depuis 1807 dans les colonies anglaises (Acte de Plymouth) ; dans les colonies françaises elle l'est depuis le retour au pouvoir de Louis XVIII. Mais dans les îles Mascareignes, l'interdiction a été appliquée mollement au début de l'occupation anglaise. À Bourbon, redevenue française, la traite n'est officiellement condamnée qu'à partir de 1817 et les moyens de lutter contre elle avec efficacité ne sont donnés qu'après la promulgation de la loi du 4 mars 1831 » (Gerbeau, *op. cit.* : 18). Mais à Bourbon, « la traite continue, de façon indubitable, après 1830 » (*ibid.* : 43-44).

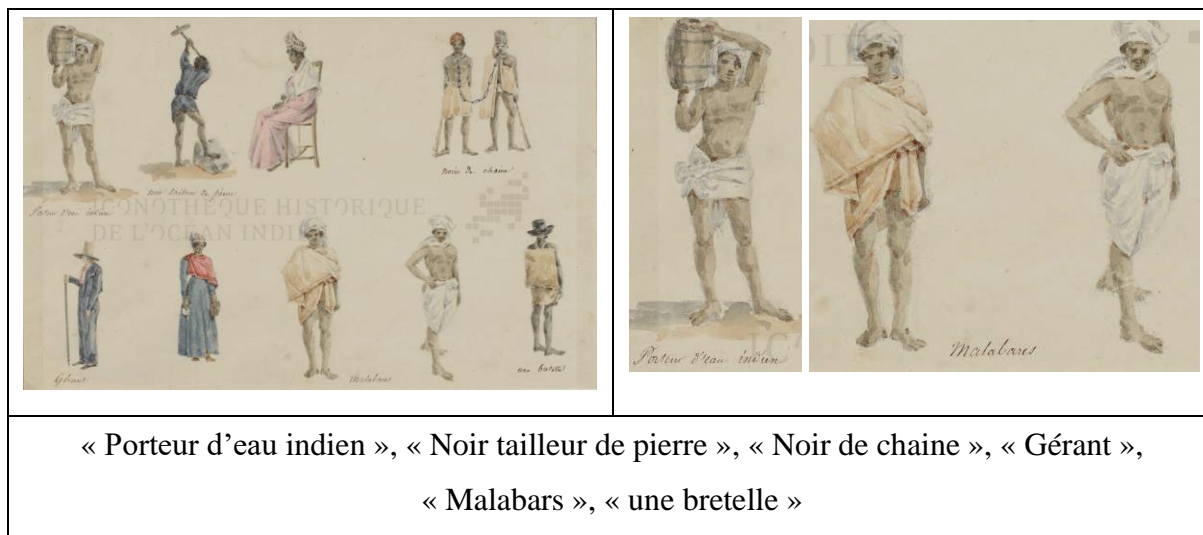


Tableau 3 : Représentation des diverses occupations des habitants de la colonie (à gauche) et agrandissement de certaines d'entre elles concernant les Indiens (à droite), par Jean Baptiste Louis Dumas, entre 1827-1830. Source : IHOI³⁰

Étant donné les conditions favorables dans lesquelles la forme d'engagement du XVIII^e siècle se déroule, il n'est pas impossible qu'un instrument indien utilisé à des fins religieuses et que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de *tambour malbar* soit issu de cette période coloniale³¹. Bien que je ne possède actuellement aucune information à ce sujet³², Firmin Lacpatia (1990) indique par exemple que « le XVIII^e siècle, malgré les directives du Code Noir, peut être considéré comme une période de relative tolérance religieuse³³ » (*ibid.* : 54) ; ainsi l'historien Prosper Ève (1992) note-t-il par exemple qu'au XVIII^e siècle, les premiers à pratiquer « leurs rites religieux ouvertement », « sont les lascars » (*ibid.* : 275) ; à cet égard, les témoignages de l'époque rapportent notamment l'organisation de promenades accompagnées d'une « escorte de la garnison » (*ibid.* : 275-276). Sans anticiper sur ce qui sera analysé dans le chapitre 4 de cette thèse, les documents qui témoignent de la poursuite de cette pratique au siècle suivant

³⁰ Iconothèque Historique de l'Océan Indien.

³¹ La période de l'esclavage n'est par ailleurs pas exempte de divertissements, ainsi que nous l'apprend Robert Chaudenson (1992), car « les esclaves bénéficient de quelques moments de liberté, le soir, le dimanche et les jours de fête, moins nombreux qu'en France à la même époque. Ils sont alors autorisés à se réunir, à faire de la musique et à danser » (*ibid.* : 183).

³² La plupart des récits qui témoignent de pratiques liées à la musique ou au chant des esclaves, affranchis ou engagés d'origine indienne et que j'ai pu collectés jusqu'à ce jour ne concerne que le XIX^e siècle.

³³ S'il n'est pas précisément question de pratiques religieuses, certains esclaves ont la liberté d'organiser des réjouissances ainsi qu'en témoigne par exemple Antoine Marrier d'Unienville (1838) pour le cas de l'île Maurice : « Les nuits du samedi au dimanche, sont particulièrement employées par les esclaves, à la danse en plein air, ou dans la case d'un commandeur, ou chef d'atelier. [...] Les jours de divertissement par excellence, sont ceux du nouvel an : c'est pour les noirs une fête, qui les occupe long-temps d'avance. [...] La nuit se passe en danses, en chants et en cris de joie. À la petite pointe du jour, des salves de coups de fusil, un tintamarre infernal de tam-tams et d'instruments, les plus bruyants possibles, mêlés aux violons, bombres, etc, et accompagnés des chants les plus discordants, forcent les maîtres à venir recevoir les vœux et les bouquets des noirs, qui se succèdent pour, à leur tour, recevoir les cadeaux en arack, en argent, et en vêtements, qu'il est d'usage de leur distribuer ce jour-là » (*ibid.* : 296-297).

attestent effectivement de l'accompagnement de la procession par des tambours sur cadre circulaire, lesquels sont tenus d'une main et battus par une mailloche de l'autre main. Si l'escorte rapportée dans les témoignages du XVIII^e siècle ne donne pas plus de précisions sur son contenu, Lacpatia (*op. cit.*) relate « l'ordonnance du 7/12/1767 [qui] reconnaissait implicitement l'existence de ces pratiques et les règlementait en stipulant que “*tous les Lascars, Malabars et Indiens*³⁴ *cesseront leurs danses et leur tam-tam à onze heures du soir*” » (*ibid.* : 54). Il est intéressant de noter que si les danses sont au pluriel, un type de tam-tam qui appartient à chacune des classes d'individus incriminée semble se singulariser. Dans la mesure où une relative³⁵ « tolérance religieuse » vis-à-vis des pratiques appartenant à certaines catégories de la population existe dès le XVIII^e siècle, il se peut alors que cette même tolérance puisse s'être appliquée aux éventuelles expressions musicales de l'époque³⁶. Le fait que le *tambour malbar* ne possède pas, à première vue, de nom à proprement dit – c'est un tambour que l'on qualifie comme étant *malbar* (voir chapitre 2) – peut par ailleurs justifier d'un usage qui serait alors antérieur à la venue massive des travailleurs indiens engagés. Si la présence de cet instrument date d'une précédente période, ce serait donc à la masse populaire servile³⁷ ou nouvellement affranchie respectivement du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, ou alors aux engagés indiens de la première période (du XVIII^e siècle), qu'il faudrait peut-être le rattacher. Aussi la probabilité pour que le *tambour malbar* ne soit pas une donnée immédiate de la culture importée par les engagés indiens du XIX^e siècle est-elle tout à fait soutenable.

³⁴ Hubert Gerbeau (1992) remarque à cet égard que « les musulmans [...] sont parfois confondus eux-mêmes avec les autres Indiens, sous l'appellation globale de “Malabards”. Leur groupe pourtant est mieux délimité. À Bourbon, les “lascars de religion mahométane” pratiquent leur culte librement et ont leur propre cimetière » (*ibid.* : 20).

³⁵ Relative, en effet, car « en dépit des tolérances royales de la fin du XVIII^e siècle, des mesures répressives contraignent progressivement les Indiens de la masse servile agrégée dans le groupe créole en ce début du XIX^e siècle à abandonner leur tradition religieuse » (Govindin, *op. cit.* : 350).

³⁶ À ce jour, je ne possède aucune autre information (que celle sur les promenades organisées par les lascars) relative aux réjouissances auxquelles les Indiens de la classe ouvrière auraient pu prendre part au XVIII^e siècle. Les quelques récits qui rapportent ce genre de témoignage, pour cette période, sont presque exclusivement consacrés aux pratiques originaires d'Afrique ou de Madagascar. Voir, à ce sujet, les travaux de Carloz (1979), La Selve (2015 [1984]), Chaudenson (1992), David & Ladauge (2004).

³⁷ Dans une conférence de Clovis Pavaye à laquelle j'ai pu assister sur le terrain (voir chapitre 11), la pratique du *tambour malbar* semble difficilement être le fait des esclaves : « *Tout à l'heure on avait dit que les premiers Indiens qui sont arrivés à La Réunion, ils ont été amenés ici en tant qu'esclaves. Et ces premiers Indiens-là, je ne pense pas qu'ils ont utilisé un tambour parce qu'ils n'avaient aucun droit, les esclaves ! Ça ne veut pas dire que les engagés avaient tous les droits ; mais ils avaient au moins la possibilité de construire leurs lieux de culte, un petit lieu de culte dans le camp, et ils utilisaient leurs instruments* » (extrait de l'intervention de Clovis Pavaye, donnée dans le cadre du deuxième congrès tamoul des descendants dravidiens, à Saint-Paul, en 2015).

1. 1. 2. Engagisme indien du XVIII^e et du XIX^e siècle

Si la présence des Indiens libres du XVIII^e siècle a été en faveur des traitements qui étaient réservés aux esclaves indiens de la même période, Sully Santa Govindin (*op. cit.*) ajoute que « la présence de ces Indiens libres a influencé le choix des colons réunionnais dans le transfert massif des engagés du dix-neuvième siècle [...] » (*ibid.* : 346). Selon Sully Santa Govindin (*op. cit.*), « trois phases de migration indienne déposent sur une période de cinquante-sept années 86 472 engagés indiens à l'île de La Réunion : 6 626 pour l'émigration libre, de 1828 à 1846 ; 47 279 pour l'émigration libre sous contrôle français, de 1848 à 1860 ; 32 533 pour l'émigration conventionnée par les Européens, de 1860/61 à 1882 ; et 34 après la dénonciation de la convention franco-anglaise de 1882 à 1885 » (*ibid.* : 343). Ainsi « l'émigration de la main-d'œuvre indienne se [déroule-t-elle] selon plusieurs modalités³⁸ » (*ibid.* : 344) :

Des formes les plus violentes liée [*sic*] à la traite et à la servitude de prisonniers, de domestiques et des épouses indiennes caractérisent les flux migratoires à l'époque de la Compagnie des Indes. Durant le XVIII^e siècle, le recrutement des *coulis* et la main-d'œuvre qualifiée par l'intermédiaire d'ouvriers, d'artisans et de marins complètent ce recrutement. Au XIX^e siècle, l'engagisme indien est prépondérant après l'abolition de l'esclavage mais le premier convoi arrive dès 1828 et le dernier rapatriement est réalisé en 1907 (*loc. cit.*).

Les Indiens engagés à partir de 1828³⁹ « sont amenés comme travailleurs agricoles à la faveur d'initiatives privées sans prime de l'État ni de la Colonie » (Barat, *op. cit.* : 33) ; mais la première « grande vague d'immigration indienne des années 1829 à 1832 » s'avère finalement être un « véritable échec⁴⁰ » qui se traduit par le départ, non compensé « par de nouvelles

³⁸ Govindin (*op. cit.*) rajoute néanmoins que ces « estimations de l'engagisme indien au XIX^e siècle doivent être majorées à cause des entrées clandestines dans l'île » (*ibid.* : 343).

³⁹ Si dès « le 16 mars 1828, quinze travailleurs de caste paria quittèrent Yanaon en direction de l'île Bourbon à bord de La Turquoise », « les autorités indiennes n'ont officiellement pris en compte le début de ce nouveau courant migratoire qu'à partir de 1830 » (Ramsamy-Nadarassin, 2014 : 13).

⁴⁰ Cet échec est dû, entre autres, aux révoltes des Indiens « contre la condition qui leur était faite » de cohabiter avec les esclaves, de partager les mêmes travaux, « sous la houlette d'un commandeur, souvent esclave ». En 1839, « le recrutement de travailleurs de l'Inde s'arrêta » (Robert & Barat, 1991). De même, Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) explique que « la raison principale de l'échec de cette première migration réside dans le non respect [*sic*] des règles des deux côtés. Les responsables de l'île, conscients qu'ils étaient confrontés à une nouvelle population plus pointilleuse, tentèrent de leur donner entière satisfaction en mentionnant les règles élémentaires du travail dans les premiers contrats. Mais souvent, les recommandations restèrent lettre morte sur nombre de propriétés où les habitudes de l'esclavagisme étaient encore prégnantes » (*ibid.* : 24-25).

arrivées », de « plus de la moitié des engagés arrivés dans l'île » pendant cette période, qui regagnent « leur pays au bout de deux ans » (Chane-Kune, 1993 : 134). « Malgré l'échec de l'expérience indienne de 1829 », continue l'auteure, « les grands propriétaires plaident en faveur de l'engagement pour se procurer la main-d'œuvre dont ils ont besoin » (*ibid.* : 165). Il faut donc attendre quelques années plus tard, au moment de l'abolition de l'esclavage en 1848⁴¹, pour voir arriver une nouvelle vague de travailleurs engagés indiens qui, jusqu'en 1852⁴², reste « l'affaire de particuliers⁴³ » (*loc. cit.*). Ainsi que le résume Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) dans sa thèse, « l'aventure des premiers travailleurs engagés, qui avait débuté en 1828 à Bourbon et s'était arrêtée sur demande expresse de la Grande-Bretagne, reprit avec l'abolition de l'esclavage » (*ibid.* : 13) :

Cette politique sera constamment décriée. Elle n'apportera pas les fruits escomptés⁴⁴. En réalité, la grande immigration connaîtra son heure de gloire avec la convention de 1860, sacralisée en 1861. Précisons que politiquement, l'immigration indienne a été clôturée officiellement en 1882, mais qu'elle continua pendant une dizaine d'années encore à déverser chaque année, dans l'île, quelques dizaines d'individus que l'on appela les travailleurs libres. Comme les artisans, ils remplirent un ou deux contrats avant de réclamer des autorités la permission de rester dans l'île par le biais d'un permis de résidence définitif⁴⁵ (*loc. cit.*).

C'est donc « après de longues négociations [que] des accords interviennent en Europe et aboutissent à la signature des conventions franco-anglaises de 1860⁴⁶ » (Govindin, *op. cit.* : 86).

⁴¹ Selon Jean Defos Du Rau (1960), « en un an, de 1848 à 1849, le nombre des Indiens dans l'île doubla » (*ibid.* : 157)

⁴² « Les tracasseries anglaises entravent l'émigration, mais la mésentente franco-anglaise s'estompe dès 1853. La nécessité d'aboutir à une entente avec les Anglais est précipitée par l'arrêt du 18 mars 1852 du Prince Napoléon qui interdit le recrutement d'engagés dans l'océan Indien Occidental. Seule l'Inde désormais, peut lui fournir ses travailleurs » (Govindin, *op. cit.* : 86).

⁴³ Selon Sonia Chane-Kune (1993), de 1848 à 1852, « on peut parler d'un marché des engagés indiens où le jeu de l'offre et de la demande s'exerce pleinement » (*ibid.* : 165).

⁴⁴ En effet, une nouvelle interdiction frappe l'Île de La Réunion en 1859 « à cause des mauvais traitements infligés aux engagés dans les habitations » (Robert & Barat, *op. cit.*). Selon René Robert et Christian Barat, « il fallut alors les conventions de 1860-1861 pour qu'un flux régulier d'immigrants s'établisse des Indes anglaises aux colonies françaises » (*loc. cit.*).

⁴⁵ Quant aux « anciens engagés », Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (*op. cit.*) indique qu'ils « s'installèrent plus comme colons, que comme propriétaires fonciers. Les premiers commerçants à s'implanter n'étaient pas forcément des anciens engagés. Entre les grands propriétaires et la catégorie des anciens esclaves ou engagés, une classe intermédiaire s'est ainsi créée » (*ibid.* : 13). À ce propos, Sully Santa Govindin (*op. cit.*) précise que « durant le XVIII^e et vers la fin du XIX^e siècle les migrations individuelles de commerçants ont été épisodiques » (*ibid.* : 344).

⁴⁶ Ainsi que le note Sonia Chane-Kune (*op. cit.*), « si, dans un premier temps, les dispositions des accords franco-anglais prévoyant la possibilité pour les Indiens de pratiquer librement leur religion ont été respectées, peu à peu

Si avant cette date, les recrutements d'Indiens se faisaient à partir des comptoirs français établis en Inde (Yanaon, Karikal, Mahé, Pondichéry), les conventions permettent à la colonie française de La Réunion d'élargir son champ de recrutement aux comptoirs anglais (notamment au Bengale et à Madras) ; comme le constate Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (*op. cit.*), « les comptoirs français (Yanaon, Karikal, Mahé, etc.), situés pour la plupart dans le Sud, ont favorisé l'envoi des contingents dans la colonie » (*ibid.* : 344). Selon Pierre-Yves Trouillet (2009a), « les premières migrations de masse s'inscrivent essentiellement dans le cadre colonial » (*ibid.* : 313) :

Cette migration prolétaire s'est développée suite à l'abolition de l'esclavage, en réponse à la forte demande de main-d'œuvre non qualifiée de la part des empires coloniaux, devant remplacer les esclaves dans les pays miniers et les pays de plantation. Nombre d'hindous partirent ainsi vers les Mascareignes, les Guyanes, la Caraïbe, l'Afrique orientale et australe, et Fidji, régions qui deviendront les noyaux des premières communautés de la diaspora (*loc. cit.*).

L'existence d'une pratique tambourinée possiblement antérieure à la période de l'engagisme n'exclut cependant pas l'hypothèse que les immigrants indiens puissent avoir emmené des instruments de musique au fil des différents flux migratoires du XIX^e siècle qu'a connus La Réunion⁴⁷. En effet, les informations délivrées au sujet du voyage à bord des « *coolies ships* » (navires de travailleurs engagés) témoignent par exemple de la présence de coffres et d'affaires personnelles de voyageurs⁴⁸ sur le pont ou encore de la description d'amusements des Indiens durant la traversée maritime ; le rapport ci-après établi pendant la traversée maritime est éloquent à cet égard :

« Les rapports des chirurgiens navigants confirment l'importance des prestations artistiques [...] qui se produisaient dans les dépôts et qui se prolongeaient dans les

cette liberté a été entravée par de nombreuses interdictions qui concouraient à reléguer le culte hindou dans une quasi-clandestinité dont l'influence sur l'évolution des pratiques rituelles n'est pas à négliger » (*ibid.* : 175).

⁴⁷ Certaines observations, par le biais de sources iconographiques et/ou littéraires, confirment en effet cette probabilité, qu'il s'agisse de celles produites lors des longs voyages maritimes qui séparent le pays natal du pays d'accueil ou encore de celles qui sont présentées pendant les temps de la quarantaine qui sépare le débarquement de la répartition des travailleurs dans les plantations (voir chapitre 3).

⁴⁸ L'article 21 du décret du 27 mars 1852 stipule par ailleurs en ces termes que « chaque émigrant aura droit à un emplacement d'un hectolitre au moins, pour son bagage et ses instruments aratoires » (Guiral, 1911 : 32).

entreponts des navires. [...] Le médecin Leclerc (1860, p. 9-10) décrit dans son rapport médical les activités des engagés indiens : “ [...] On avait embarqué deux tamtams et des cymbales pour leur amusement ; tous les soirs les hommes se livraient à des danses et à des représentations tragi-comiques de leur invention. Le jeu des instruments accompagnait un chœur de chanteurs. J’ai favorisé, autant qu’il m’a été possible, ces divertissements qui leur font trouver le temps de la traversée moins long, et entretiennent la gaieté parmi eux” » (Govindin, *op. cit.* : 174).

Bien que ne concernant ni La Réunion, ni la période recherchée, une photographie mauricienne datant du début du XX^e siècle (fig. 6) montre par exemple la présence de plusieurs instruments de musique parmi un groupe d’Indiens ; cet exemple permet de penser que le transport de tels objets ait pu concerner d’autres convois maritimes, notamment ceux à destination de La Réunion.



Figure 6 : « *Indians Immigrants In Mauritius-1900s* ». Source : vintagemauritius.org

L’historienne Michèle Marimoutou-Oberlé affirmait lors d’une de ses conférences⁴⁹ que si un navire d’immigrants présentait un problème sanitaire, les affaires des engagés étaient non seulement brûlées mais les engagés eux-mêmes étaient amenés à prendre un bain de mer, nus. S’il est évident que les immigrants voyageaient avec leurs affaires personnelles, elle précise néanmoins qu’il n’y a pas de descriptif de ce que ces derniers avaient sur eux lorsque les objets provenant des navires étaient passés dans les étuves à désinfection. Seuls des inventaires (fig. 7) dressés sur la présence d’objets sur les sites du lazaret nous permet d’avoir un aperçu du

⁴⁹ Conférence tenue au musée « Stella Matutina » en 2016, à Saint-Leu.

matériel dont disposaient les immigrants en quarantaine à défaut de savoir quels sont les effets transportés depuis l'Inde.

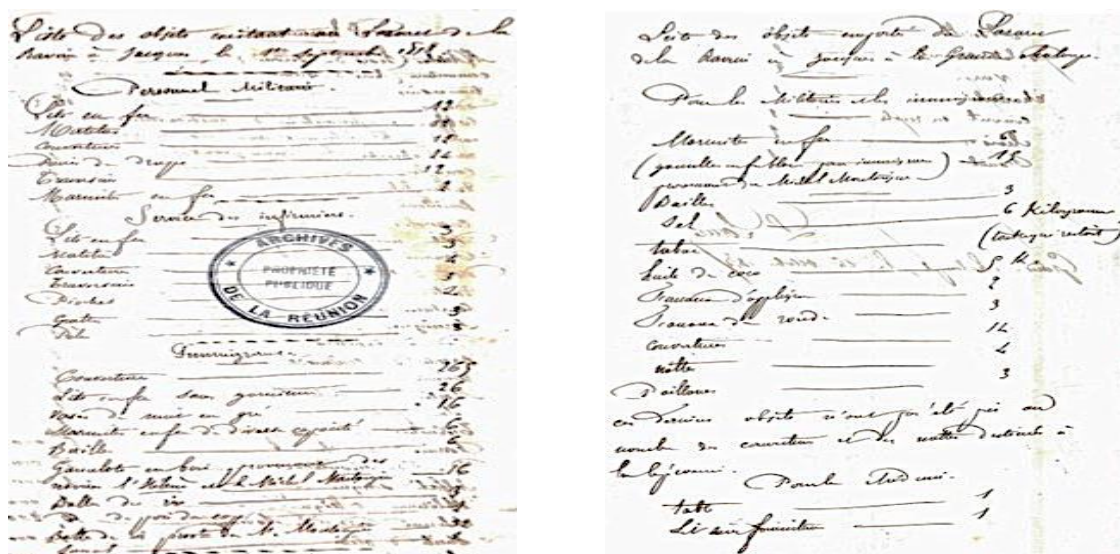


Figure 7 : « Liste des objets entrant au Lazaret de la Ravine à Jacques le 1^{er} septembre 1858⁵⁰ » (à gauche) et « emportés du Lazaret de la Ravine à Jacques à la Grande Chaloupe⁵¹ ». Source : ADLR⁵² (série 5M57).

Si, au XIX^e siècle, l’engagisme indien est le plus répandu, le système s’est également appliqué aux mêmes populations concernées, un siècle plus tôt, par l’esclavage. Comme le rappelle Françoise Dumas-Champion (2008), « les populations du Mozambique qui ont livré un grand nombre d’esclaves à la Réunion sont venues principalement de la Cafrerie, région du Nord du pays, qui rassemble plusieurs ethnies aux composantes culturelles communes⁵³ » (*ibid.* : 47-48). C’est jusqu’au début du XX^e siècle, précise l’auteure, que des engagés « provenant à la fois du Mozambique (des ports de Inhambane et Quelimane), de Zanzibar, de Grande Comore et de Madagascar » arrivent à La Réunion (*ibid.* : 50). Aussi l’engagisme se développe-t-il « sur

⁵⁰ Séparée en trois rubriques successivement dénommées « Personnel militaire », « Service des infirmiers » et « Immigrants », la liste recense notamment, en ce qui concerne la dernière rubrique, 265 « couvertures », 26 « lits en fer [...] », 6 « marmites en fer », etc.

⁵¹ On peut notamment y lire le transport de « marmites en fer » (6), de « sel » (6 kilogrammes), de « tabac », d’ « huile de coco », etc.

⁵² Archives Départementales de La Réunion.

⁵³ L’auteure rajoute à cet égard que « les plus connues sont les Makwa dont la plupart des Kaf réunionnais reconnaît avoir des ancêtres » (Dumas-Champion, 2008 : 47).

les anciens lieux de traite⁵⁴, aux Comores, à Madagascar et au Mozambique⁵⁵ » (*ibid.* : 32). Si l'engagisme qui a par ailleurs également concerné la Chine est moindre⁵⁶, on peut noter, avec Paul Guiral (1911), qu'au 31 décembre 1882, La Réunion avait reçu « 124.194 immigrants, dont 86.905 Indiens, 35.188 Africains et 2.101 Chinois » (*ibid.* : 130). Selon Marie-Annick Gence (2009),

deux formes d'engagisme coexisteront à La Réunion : le salariat contraint fixe avec rotation de main-d'œuvre dont le retour dans le pays est à la charge de l'engagiste⁵⁷. Il concernera les engagés africains, malgaches et asiatiques. Et le salariat contraint simple destiné aux esclaves affranchis entre 1832 et 1846. Contre une rémunération, ce contrat visait à leur maintien sur les plantations, à la fin de l'esclavage (*ibid.* : 69).

Les témoignages sur la vie culturelle insulaire du XIX^e siècle sont nombreux ; ainsi que le remarque par exemple Bruno Maillard (1862), « la musique occupe une large place dans les loisirs des différentes classes de la population de l'île de la Réunion » et notamment « chez les travailleurs qui nous sont venus de l'Inde, des côtes d'Afrique et de Madagascar, avec les chants et les instruments particuliers à chaque peuple » (*ibid.* : 312). Alors que les premières expériences de l'engagisme sont testées dès le début du XIX^e siècle (voir *supra*), il est à noter que les engagés indiens sont en nombre inférieur « par rapport aux esclaves indiens dont le nombre “décline dans les statistiques” seulement après 1834 suite à la cessation probable de la traite » (Govindin, *op. cit.* : 343) ; d'après Govindin, les « interférences » et les « contacts » entre ces deux niveaux (esclave/engagé) de présence indienne « ont influencé et conditionné l'émergence de la culture *malbar* et relancé les processus de créolisation au XIX^e siècle » (*loc. cit.*). Dans la mesure où « des rapports hiérarchiques sous-tendaient les relations entre

⁵⁴ Non seulement les engagés proviennent-ils « des mêmes lieux que du temps de l'esclavage mais aussi des ports situés sur la côte du Mozambique : Inhambane et Quelimane, peuplés notamment par les Cuabo qui sont apparentés aux Makwa. D'autres engagés viennent de la côte swahili, de Zanzibar et à partir de 1802, de la Grande Comore » (Dumas-Champion, *op. cit.* : 47-48).

⁵⁵ L'engagisme africain est pratiqué « une première fois entre 1851 et 1859 [où] trente mille Africains sont introduits sur l'île, pendant cette période [...]. Mais après l'interruption de l'immigration indienne en 1882, l'engagisme reprend, de 1888 à 1900. Trois mille Cafres venus du Mozambique sont introduits à la Réunion, en même temps que des Malgaches prisonniers de guerre (Dupon 1977 : 1048). En 1887, un peu plus de deux mille travailleurs de la région de Inhambane sont emmenés à la Réunion » (Dumas-Champion, *op. cit.* : 32).

⁵⁶ Édith Wong-Hee-Kam (2000) explique en fait que « c'est l'île-sœur, dont la puissance économique et politique est bien supérieure à celle de Bourbon à cette époque, qui va devenir un asile pour ceux que Bourbon n'intègre pas, le pôle d'attraction de ceux qui veulent gagner un peu d'argent avant de rentrer en Asie. C'est ainsi que Huguette Ly-Tio-Fane a pu recenser 264 arrivées de passagers chinois de La Réunion à Port-Louis entre 1848 et 1860, avec une écrasante majorité d'hommes se déclarant “ouvriers agricoles” entre 1848 et 1856 » (*ibid.* : 204).

⁵⁷ Employeur des engagés.

libres et esclaves », « une dynamique culturelle et linguistique a pu s'opérer entre eux » (Govindin, *op. cit.* : 346) ; aussi l'auteur s'interroge-t-il « sur les liens entre ouvriers, *coulis*, artisans et les esclaves » et sur le sens dans lequel « ont opéré les interférences entre ces catégories de population » (*loc. cit.*). Ainsi que l'avancent ailleurs Marie-Christine Bornes-Varol et Suzanne Fürniss (2011), « la durée du contact est un paramètre important à croiser avec la nature du contact [...] » (*ibid.* : 4) ; ces situations d'interaction étant diverses et multiples, elles « infèrent des réponses identitaires également diverses qui ne s'assemblent pas dans une simple juxtaposition mais sont intégrées dans un tout structuré, plus ou moins cohérent et fonctionnel » (Camilleri, Kastersztein, Lipiansky, Malewska-Peyre *et alii*, 1990 : 23). La supériorité numérique des esclaves que souligne Govindin renforce par ailleurs la probabilité pour que le *tambour malbar* soit le résultat d'un produit issu du contexte servile ; l'augmentation progressive du nombre de travailleurs engagés indiens au fil du XIX^e siècle explique par ailleurs la prise en charge, par ces immigrants, d'un instrument possiblement indigène – prise en charge qui s'illustre, entre autres, avec l'utilisation de termes tamouls créolisés qui, à défaut de donner un nom à cet instrument, caractérisent néanmoins (et ce, aujourd'hui encore) certaines de ses composantes organologiques (voir chapitre 2). Dans le cas où le tambour dont proviendrait l'actuel *tambour malbar* serait le fait des esclaves indiens, il y a beaucoup de chances qu'il s'agisse alors d'un instrument construit localement sur le souvenir des modèles véhiculés en Inde et non d'un instrument qu'ils ont rapporté d'Inde étant donné leur statut servile. Dans le cas où ce tambour serait issu des engagés du XVIII^e ou de ceux du début du XIX^e siècle, il y a plus de chances pour que l'hypothétique instrument ait pu être ramené par certains de ces Indiens⁵⁸.

De la sorte, ce que Françoise Dumas-Champion (2008) observait quant à la revitalisation, au XIX^e siècle, des pratiques africaines et malgaches réprimées au temps de l'esclavage, vaut également pour le cas indien dans la mesure où l'arrivée des engagés de cette période a permis « un renouveau culturel dans des conditions plus favorables que celles de l'esclavage » (*ibid.* : 50). Dans la même optique, Sully Santa Govindin (*op. cit.*) soutient l'hypothèse que la religion *malbar* actuelle n'est pas le résultat des pratiques uniquement véhiculées par les travailleurs engagés du XIX^e siècle mais, comme dit précédemment, s'inscrit dans des « héritages hindous

⁵⁸ Sans anticiper sur ce qui sera brièvement abordé dans le chapitre 3 de cette thèse, l'équipement en matériel de spectacle relaté par un témoin de la scène vers la moitié du XIX^e siècle, sur les lieux de quarantaine au lazaret, aussi rudimentaire soit-il, et surtout la présence d'un tambourin, que celui-ci ait été ramené d'Inde ou reconstruit localement, sont autant d'indices qui permettent de penser que des instruments de musique comme celui qui sera à l'origine du *tambour malbar* aient très bien pu faire partie de la liste des effets personnels emportés par les engagés.

[...] fort anciens [qui] ont été déposés en strates successives par les premiers Indiens dans la société du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle » (*ibid.* : 350) ; « ce patrimoine resurgit inopinément avec l'arrivée massive d'engagés indiens au XIX^e siècle dont les croyances se surimposaient parfois en les oblitérant, ou se juxtaposaient tout en se recomposant » (*loc. cit.*). Aussi n'est-il pas impossible qu'un instrument pouvant être à l'origine du *tambour malbar* puisse remonter – de même que remontent les pratiques religieuses hindoues – à cette période charnière de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle qui, d'ailleurs, se caractérisera par un intense foisonnement culturel :

Même si la situation matérielle des engagés n'est guère différente de celle des esclaves auparavant, la différence majeure est que les premiers se voient garantir par leur contrat même l'exercice de leurs cultes ; cela vaut tout particulièrement bien sûr pour les Indiens, mais aussi pour les Africains et les Malgaches. Rien n'entrave donc les pratiques collectives, musicales ou non, auxquelles ils souhaitent se livrer ; par ailleurs, répétons-le, ces engagés sont, en moyenne, beaucoup plus âgés que les bossales du temps de l'esclavage ; ils sont donc plus susceptibles, par là même, d'être porteurs de traditions culturelles de leurs pays d'origine (Chaudenson, 1992 : 197).

Si la créolisation des pratiques véhiculées à Bourbon par chaque classe de travailleurs s'opère dans la rencontre culturelle entre esclaves et Indiens libres au tournant du XIX^e siècle, elle continue par ailleurs d'être à l'œuvre à travers les cultures pratiquées par les engagés des différentes origines qui irriguent tout le XIX^e siècle. Le fait que les « esclaves nés de parents Indiens ou d'enfants métis » aient été rangés parmi « la catégorie des "créoles" » dans les statistiques « explique aussi leur impact culturel et linguistique sur la société créole⁵⁹ » (Govindin, *op. cit.* : 342). La conversion au catholicisme⁶⁰ n'étant plus systématiquement appliquée au fil du temps⁶¹, la vie culturelle religieuse insulaire peut s'exprimer dans une

⁵⁹ Ainsi que le remarque encore Govindin (*op. cit.*), « Bourbon se singularise avec un apport plus qualitatif » ; selon lui, en effet, « nous assistons à une forme de métissage différente à Bourbon avec l'esclavage qui éclaire et justifie l'hypothèse historique de créolisation » (*ibid.* : 342).

⁶⁰ En principe, tous les esclaves sont baptisés « dans les trois ans qui suivent leur débarquement » (Lacpatia, 1990 : 54).

⁶¹ Il faut savoir que « l'administration coloniale et l'Église ont ignoré les croyances originelles des esclaves et rejeté celles des Indiens arrivés dans l'île pour travailler dans les plantations » (Ghasarian, 2002a : 666) ; mais « si la conversion des esclaves est allée de bon train dans le premier tiers du XVIII^e siècle », note Prosper Ève (1994), « elle est plus difficile ensuite » (*ibid.* : 13). En effet, « la mise en contact des Indiens avec le catholicisme se déroule dans des conditions sensiblement différentes de celles observées pour les autres éléments de la population » (Prudhomme, 1982 : 24), dans la mesure où « déjà, dans la période de l'esclavage, un paradoxe existait quant à l'évangélisation des esclaves indiens » (Ramsamy-Nadarassin, *op. cit.* : 321) ; en fait, poursuit

certaine diversité ; si les processions et manifestations religieuses diverses organisées dans l'espace public par la communauté hindoue des Indiens engagés sont patentes à cette époque (voir chapitre 3), les expressions religieuses malgaches et africaines ne sont pas en reste ainsi que Rose-May Nicole (*op. cit.*) le note :

Les Engagés malgaches et africains venus dans l'île, échappaient, comme leurs homologues indiens, à la christianisation imposée. En effet, leur condition d'Engagé ne les contraignait plus de renoncer à leurs pratiques religieuses, comme devaient le faire les esclaves. À travers certains rites, légués par l'ancêtre engagé, et pratiqués dans le respect des traditions, les lueurs afro-malgaches se sont aussi introduites en secret dans la vie de l'île, bravant les forclusions et la déculturation antérieures liées au système colonial (*ibid.* : 26-27).

C'est de cette multiplication des foyers culturels qui s'ancrent durablement dans l'espace social réunionnais que naît la complexité culturelle créole observée sur l'île. En effet, « les dynamiques migratoires, constitutives du peuplement des territoires ultramarins, se sont insérées au sein de sociétés coloniales complexes et hiérarchisées » (Piantoni, *op. cit.* : 4) ; comme le remarque Sully Santa Govindin (2006) par ailleurs, « les espaces religieux constituent les ferments de la création artistique » (*ibid.* : 159) ; comme il le dit encore, « dans un environnement de convivialité, de tolérance et de partage, les fusions s'opèrent : rythmes, mélodies, thématiques émergent⁶² » (*loc. cit.*). S'il est difficile de savoir si la tradition instrumentale du *tambour malbar* est un produit issu de l'engagisme du XIX^e siècle ou s'il s'agit d'un héritage qui remonte au temps de l'esclavage, elle n'en demeure pas moins une tradition éminemment créolisée, au moins depuis la première moitié du XIX^e siècle, car c'est bien dans le contexte post-abolition de l'esclavage que le tambour d'origine indienne – en tout cas tel qu'utilisé dans le cadre de la religion – prend non seulement ses lettres de noblesse mais aussi le profil qui est aujourd'hui le sien dans l'espace social réunionnais.

l'auteur, « il apparaissait difficile de les convaincre, puisque leurs compatriotes libres possédaient le droit de pratiquer un autre culte, c'est-à-dire leur culte » (*loc. cit.*).

⁶² Selon Sully Santa Govindin (2006), c'est de ce mélange d' « ingrédients » que proviennent « les maloyas traditionnels » (*ibid.* : 159) ; d'après lui, « les expériences inédites et formulées dans les camps restent les plus pertinentes pour l'analyse et la compréhension des structures musicales réunionnaises » (*loc. cit.*).

1. 2. Un sacré à toute épreuve

Intéressons-nous maintenant à la contextualisation du *tambour malbar* du point de vue symbolique. Ce second sous-chapitre entend situer l'approche de ce tambour par rapport à tout un ensemble d'approches des traditions musicales réunionnaises vis-à-vis desquelles il s'inscrit aujourd'hui dans l'espace plus largement créole (voir chapitre 2) ; c'est en effet au regard des discours qui entourent le caractère sacré de sa musique que je voudrais ici émettre certaines réflexions. Précisée en amont de ce travail (*cf.* introd.), la notion de « sacré » telle que je l'utilise dans cette thèse doit néanmoins être également abordée selon les acceptions qu'elle recouvre pour les informateurs interrogés, à ce sujet, sur le terrain réunionnais. En effet, on verra que de manière générale, cette notion fait l'objet, tant pour le *tambour malbar* que pour les autres instruments traditionnels de La Réunion d'ailleurs, d'une lecture tout à fait plurielle qui varie en fonction des circonstances et des individus. Pour ce faire, on développera quelques spécificités d'usage de ce terme en s'attardant sur le cas de la troupe des « Tambours Sacrés De La Réunion » et sur la façon dont peuvent être perçues certaines questions autour de l'usage de cette tradition musicale tambourinée.

1. 2. 1. Du sacré au respect en passant par « toute z'affaire lé sacré⁶³ »

En général, le terme « sacré » est convoqué par les informateurs pour souligner une spécificité d'usage qui se caractérise par un aspect réservé⁶⁴, voire une forme d'exclusivité ; dans les entretiens que j'ai pu mener sur le terrain, on s'aperçoit que la sacralité du *tambour malbar* est déclinée différemment selon qu'il s'agit d'artistes de la scène musicale créole réunionnaise ou selon que l'on est en présence de musiciens rituels. Par exemple, pour les acteurs du milieu rituel, le caractère sacré du tambour est souvent mis en parallèle avec sa dimension fonctionnelle, à savoir celle liée à l'appel des divinités :

⁶³ En français, « toute chose est sacrée ».

⁶⁴ L'artiste de *maloya* et professeur de musique réunionnaise Vincent Philéas me raconte lors d'un entretien qu'il m'a accordé chez lui comment il a eu quelques hésitations à utiliser le *tambour malbar* lorsqu'il a découvert cet instrument la première fois : « Tu sais, l'instrument, mais c'est vrai que tu... il est... dans un contexte sacré, donc du coup, tu oses pas forcément t'y intéresser ; tu l'entends : les rythmes sont jolis, tout ça, mais tu ne vas pas forcément... aller vers cet instrument-là automatiquement. Ce n'est pas comme quand tu vois un roulèr ou un *kayamb*, ah ! C'est plus facile d'accès » (extrait d'entretien avec Vincent Philéas mené à Saint-Louis, en 2015). Dans ce discours, on voit que le contexte spécifique où est observé le *tambour malbar* a un effet privatisant voire un aspect réservé qui le rend plus difficile d'accès.

« Bien sûr, le tambour, c'est un tambour, quand tu bats du tambour, ça c'est sacré ; [...] pour tous les Saints⁶⁵, toute chose, chacun a son coup d'baguette ; chaque Saint a son coup d'baguette. [...] Notre tambour est sacré, notre tambour est sacré parce que ça on en joue pour la cérémonie, pour le battre pour le bondié, on ne le bat pas pour... n'importe quoi » (extrait d'entretien avec Armon Mounichy⁶⁶).

En plus de relier la sacralité du *tambour malbar* aux divinités qui sont priées au temple, le *tambourier* la rattache également à toute une géographie religieuse (Trouillet, 2006). Aussi, cet instrument est-il sacré parce qu'il est non seulement lié à l'identification d'une divinité (« chaque Saint a son coup d'baguette ») mais également utilisé dans le cadre des cérémonies religieuses (« ça on en joue pour la cérémonie » ; « on ne le bat pas pour... n'importe quoi »). C'est également le rapprochement qu'opère le *tambourier* Rudy Taïlmée lorsqu'il dit que *morlon* (tambour cylindrique d'origine indienne) et *tambour malbar* ont « le même rôle », celui de « créer une vibration pour éloigner les mauvaises ondes », d'où leur positionnement à l'avant des processions religieuses. De manière générale, « tout ce qui se fait à usage de la religion » est « censé être sacré⁶⁷ » selon cet informateur. C'est là encore le contexte d'usage qui donne aux éléments employés dans ledit contexte leur caractère sacré, à l'exemple de ce que déclarent le *tambourier* Loulou (« Sacré, pour nous, oui ; parce qu'on va en jouer devant le temple⁶⁸ ») ou encore le *pusarli* Vél Mounigan (« Parce que le tambour, il est en train de jouer devant le bondié, [donc] le tambour est sacré lui-là. Tu vois ?⁶⁹ »). Dans la mesure où chaque contexte de jeu est identifiable, jouer du *tambour malbar* sur scène ou au temple est donc censé ne pas porter atteinte au caractère sacré de sa musique qui reste avant tout liée aux circonstances religieuses ainsi que me l'explique le *pusarli* Daniel Singaïny lors du premier entretien qu'il m'a accordé :

« Dans le maloya, tu ne joues pas la musique sacrée, tu joues de la musique pour danser le maloya. Et quand tu joues dans une cérémonie, tu joues de la musique sacrée. Chaque divinité a son... [...] son morceau, tu comprends ce que je veux dire ? [...] Mais quand

⁶⁵ La présence d'un tel mot, qui renvoie bien à la notion de divinité, ne doit pas surprendre ; le vocabulaire catholique est effectivement souvent employé par les informateurs (en particulier ceux d'un âge avancé) qu'il m'a été donné d'interroger pour parler de leur religion.

⁶⁶ Entretien mené à la Saline, en 2014.

⁶⁷ Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017.

⁶⁸ Extrait d'entretien avec Loulou, mené à Saint-Leu, en 2017.

⁶⁹ Extrait d'entretien avec Vél Mounigan, mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

nous jouons sur le podium, ce n'est pas pour une divinité, on joue pour s'amuser, pour danser, pour chanter, etc. [...] Quand tu joues de la musique sacrée, c'est sacré, mais quand tu fais tes prières, c'est la prière, quand on s'amuse, c'est l'amusement » (extrait d'entretien avec Daniel Singaïny⁷⁰).

Sans être question du *tambour malbar* à proprement parler, la musique même qu'il produit ne peut pas être sacrée « dans le *maloya* » ; selon le *pusarli*, elle l'est uniquement « dans une cérémonie » dans la mesure où, là encore, elle est liée à l'appel des divinités (« chaque divinité a son morceau »). Pour les acteurs du milieu musical créole, le *tambour malbar* garde son caractère sacré sur scène quand bien même la musique produite n'est pas sacrée ; ce sacré lié à l'instrument lui-même se traduit par une sorte de « respect » que lui témoignent les artistes lorsqu'ils l'utilisent. C'est en tout cas ce que le musicien Vincent Philéas me confie, lorsque je lui demande s'il considère toujours le *tambour malbar* comme un instrument sacré même quand il est utilisé dans la musique créole réunionnaise :

« Euh... Oui... oui, parce que... tu as aussi le respect de l'instrument, tu as le respect de la musique que tu joues, donc pour moi, là... [même] dans [ce] contexte, il est sacré. Voilà, quand tu te présentes devant le public, il faut... tu te présentes de façon... avec une certaine humilité, je dirais. Parce qu'il ne faut pas que tu arrives comme ça, "moi je joue du tambour", et tu fais l'intéressant et puis... voilà quoi. Non il faut quand même que tu aies une part d'humilité [...]. C'est pareil pour tous les instruments je dirais. Mais c'est vrai que bon, le tambour, on sait d'où il vient. Donc quand tu sais d'où il vient, ben il faut quand même que tu aies une certaine humilité dans [ce] contexte, ouais » (extrait d'entretien avec Vincent Philéas⁷¹).

Après quelques hésitations, cet informateur continue ainsi de considérer le *tambour malbar* comme un instrument sacré, même sorti de son cadre d'origine ; dans la mesure où le lien avec les divinités est rompu lorsqu'il est utilisé sur scène, il ne s'agit certes plus d'une musique rituelle religieuse mais d'une musique produite par un instrument qui reste tout de même sacré, ne serait-ce que par considération envers le contexte d'où on l'a sorti. En effet, à La Réunion, nul n'ignore les préceptes religieux qui sous-tendent son usage dans le cadre religieux. S'en

⁷⁰ Entretien mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

⁷¹ Entretien mené à Saint-Louis, en 2015.

servir en toute « humilité », même en dehors du cadre sacré de sa pratique, c'est « respecter » l'esprit dans lequel le *tambour malbar* est joué, habituellement, au temple. Et c'est pour rester cohérent avec cet environnement d'origine (être sérieux, être respectueux, rester humble) que l'usage de cet instrument dans la musique créole réunionnaise est fait dans le respect de son caractère sacré qui demeure en vigueur même sur scène⁷². La notion de respect est à nouveau convoquée dans le discours que me tient Danyèl Waro lorsque je suis allée à sa rencontre peu avant le début de ma thèse :

« Je l'ai amené sur la scène ; et ça peut être un blasphème, un sacrilège pour beaucoup de gens ; mais pour moi non, moi, pour moi c'était toujours un peu sacré ! C'était mon sacré à moi, moi, dans ma manière, je fais mon... je mets ma part de sacré moi là-dedans ; les gens vont dire "ouais ben c'est profane" : c'est vrai ; je ne vais pas prétendre faire des tambours rituels moi ; mais seulement, il y a un côté sacré, il y a un côté respect là-dedans. [...] Je respecte le sacré » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro⁷³).

Le sacré est ici abordé comme une proposition personnelle (« mon sacré à moi » ; « ma part de sacré »), comme une façon de vivre le *tambour malbar* qui est propre à un vécu, en l'occurrence ici, celui de Danyèl Waro. Un peu plus tard au cours de l'entretien effectivement, l'artiste m'explique que le rapport qu'il entretient avec la musique *malbar* a été forgé par ce qu'il vit au quotidien. Aussi l'omniprésence du fait religieux hindou dans l'espace social réunionnais fait-elle prendre conscience de toute la diversité culturelle où baigne le musicien qui n'hésite pas à s'approprier tous les éléments mis à sa portée : *« Je prends ce que je peux prendre. À la chapelle, j'entends les tambours, je vois que le repas est bon, je vois... je prends. Je me nourris de ça moi. Je refais mon, mon sacré à moi ! Je crois qu'il faut que chacun... se nourrisse de ça. [...] Il faut que je sois en respect, il faut que tout ça là, marche ensemble ça. C'est ça mon... mon sacré à moi c'est ça moi. Ma spiritualité à moi c'est ça aussi. Tout ça là ensemble,*

⁷² Il est à noter qu'au contraire du musicien, le *tambourier* Gaëtan Veletchy me fait part lors d'un entretien qu'il m'a accordé à son domicile que s'il considérait le *tambour malbar* comme sacré lorsqu'il est utilisé « à la chapelle », sur scène, il le considère avant tout « comme un instrument de musique » (extrait d'entretien avec Gaëtan Veletchy, mené à Saint-Pierre, en 2015). De même Danyèl Waro met-il en avant le fait qu'un instrument est avant tout destiné à produire de la musique, peu importe que cette musique soit sacrée ou profane : « *La musique n'est pas profane ou sacrée elle, la musique c'est la musique ! Tu comprends ?* » (Extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014).

⁷³ Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

*mélangé*⁷⁴. » Cette réalité du quotidien, à savoir la présence simultanée du sacré et du profane dans l'espace créole réunionnais, est également mise en avant par l'artiste Nathalie Natiembé qui encourage le mélange des deux aspects de la musique qui ne peut être que source de richesse dans la musique locale :

« Au contraire, je dis que faire le sacré et le profane en même temps, si la musique que l'on fait est profane et que le tambour malbar est sacré, ben... Je ne vois pas, moi, pour quelle raison on ne devrait pas mélanger ; nous, on est comme ça tous les jours ! On est... on est dans le sacré et le profane tous les jours ; on vit comme ça... depuis notre naissance ! On est, on est dans les deux ! [...] Pour moi, je trouve que, au contraire, si c'est un instrument sacré, d'après, pour... justement, pourquoi pas sacraliser cette musique... ben, le maloya ?! » (Extrait d'entretien avec Nathalie Natiembé⁷⁵).

Pour cette artiste de *maloya*, la distinction du sacré et du profane n'a presque pas de raison d'être puisqu'au quotidien, il n'y a pas de discontinuité entre les deux notions. Aussi la question de savoir si le *tambour malbar* reste sacré ou non dans le *maloya* ne se pose-t-elle même pas pour cette informatrice tout comme elle ne cherche pas à distinguer dans son quotidien ce qui relèverait du sacré et ce qui relèverait du profane ; ici, c'est donc le mélange qui constitue la norme, et non la séparation. Cette vision des choses n'est pas propre au terrain réunionnais mais se retrouve dans beaucoup d'autres sociétés comme par exemple chez les Amérindiens où, souvent, « il n'y a pas de barrière entre le sacré et le laïque » (Scales, 2005 : 1089). Ainsi que le dit à ce sujet encore Émile Durkheim (1968 [1912]), la mise en rapport du sacré et du profane « est toujours, par elle-même, une opération délicate » et qui « n'est même pas possible sans que le profane perde ses caractères spécifiques, sans qu'il devienne lui-même sacré en quelque mesure et à quelque degré » (*ibid.* : 45). C'est en ce sens que le caractère sacré du *tambour malbar* est abordé par Nathalie Natiembé, c'est-à-dire comme un additif, une valeur ajoutée⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Entretien mené à Saint-Leu, en 2016.

⁷⁶ À ce propos, le *pusarli* Denis Mangata ne pense pas que l'insertion du *tambour malbar* au sein du *maloya* ait pour objectif de sacraliser cette musique : « Nous respectons le sacré, le sacré, déjà, le sacré c'est sacré ; tu comprends, je respecte le sacré ; mais ce n'est pas le tambour tamoul qui donne l'aspect sacré du maloya. Tu comprends toi là ? Mais là-bas c'est... mais c'est sacré, je respecte, attention, je, j'ai un très grand respect pour le maloya hein ? Mais, je ne pense pas personnellement, mais je pense que c'est le cas de tout l'monde, et le Tamoul dira aussi, que ce n'est pas l'instrument de l'hindouisme qui donnera un son sacré pour... au maloya ; parce que déjà le maloya lui-même, à la base, il est sacré déjà lui. Tu comprends ? Il est sacré déjà par son instrumentation, par son... [...] le maloya n'a pas attendu... l'instrument tamoul pour être sacré. Il était, il est déjà sacré. Tu comprends toi là ? [...] la musique africaine, malgache, un tas de choses encore, il est déjà sacré, il a ses coutumes, etc. [...] Mais pourquoi reprendre, ça veut dire... si on interprète ça comme ça, ça veut dire que nous sommes en train de rabaisser le maloya. Tu comprends ? Nous sommes en train de rabaisser le maloya et

ne pouvant qu'être bénéfique pour le *maloya* qui, étant lui-même déjà sacré à la base (voir chapitre 2 et conclusion générale), l'intègre en son sein (« pourquoi pas sacraliser cette musique... ben, le *maloya* ?! »). Ainsi la notion de « sacré » ne recouvre-t-elle pas les mêmes acceptions selon que l'on se situe du côté *malbar* ou du côté créole ; en effet, parallèlement à la dimension religieuse en général inhérente à cette notion, le sacré se dote d'une définition supplémentaire dans le milieu musical créole qui traduit en fait le phénomène d'appropriation personnelle de ce terme par les artistes. Aussi les acteurs du milieu musical créole ne récusent-ils pas le caractère sacré du *tambour malbar* que lui donne le cadre religieux, mais s'en servent au contraire comme point d'appui à partir duquel ils déclinent leur réalité de la chose, leur perception personnelle de la question : « *Ce n'est pas le sacré de la religion, mais il est sacré, pour moi, dans le sens où l'amour est sacré et... c'est toujours de... l'emmener dans un autre univers en fait !*⁷⁷ » disait l'artiste Gaël Velleyen.

En outre, la sécularisation dont fait l'objet aujourd'hui le *tambour malbar* est souvent mise en exergue, dans le discours des informateurs, avec celle qu'a subie le *roulèr*, un instrument de musique incontournable à la fois dans le *maloya* et dans le rituel religieux d'origine malgache (le *servis kabaré*) d'où il est issu. À la remarque que je fais à Nathalie Natiembé sur la contradiction potentielle qui entourerait l'usage du *tambour malbar* à des fins autres que religieuses, elle cite à cet égard le cas des instruments du *maloya* – comme le *roulèr* – en me rétorquant, non sans une pointe d'ironie : « *Puisque le maloya aussi il... le maloya normalement, il ne vient pas d'un service [religieux] sacré ? Ben ne chantons pas le maloya sur scène si c'est une musique sacrée aussi !*⁷⁸ » Cette réaction face à la potentielle contradiction dont je fais part à mes informateurs était aussi celle de l'artiste Tyéri Abmon, interrogé deux ans plus tôt, qui s'exprime en ces termes :

« *Ben, oui, je comprends très bien, mais à ce moment-là, le roulèr aussi est sacré ; c'est un truc qui... c'est un rituel. Quand tu prends ces instruments, c'est un rituel. Donc, et je pense que c'est le cas de toute forme de musique traditionnelle ; il y a... c'est l'identité, c'est une âme, c'est une histoire... Donc c'est à peu près la même chose*

or, c'est... ce n'est pas l'idée ; tu comprends, le maloya il est déjà sacré lui ; parce que quand tu prends, à la base quand on prend quelqu'un, ne va pas dire à Firmin Viry ou bien aux autres : "Nous avons pris le tambour malbar pour rendre le maloya sacré", non ! Tu comprends, ils ne seront pas contents ; tu es d'accord avec moi ; tu vois ? Il est déjà sacré lui. Tu vois ? Nous, moi, en tant que prêtre officiant et président de temple, j'ai du respect pour le maloya. Tu comprends, c'était une façon d'exprimer... leur vie, ce qui a été vécu [...] » (extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014).

⁷⁷ Extrait d'entretien avec Gaël Velleyen, mené à Saint-Leu, en 2014.

⁷⁸ Extrait d'entretien avec Nathalie Natiembé, mené à Saint-Leu, en 2016.

partout. [...] Pour moi, tout est sacré : le kayamb est sacré, le roulèr est sacré... tout est sacré, quoi » (extrait d'entretien avec Tyéri Abmon⁷⁹).

Alors que j'effectuais mes premières enquêtes de terrain à La Réunion, l'expression « *toute z'affaire lé sacré*⁸⁰ » est souvent revenue dans les discours que me tenaient les informateurs. Cela étant, les propos que me livre Firmin Viry lors d'un entretien réalisé à ce moment-là font part de réticences qu'exprime l'artiste à l'égard du caractère sacré du *roulèr* ; pour lui, en effet, cet attribut fait aujourd'hui l'objet d'une revendication tellement abusive qu'elle doit, selon lui, être dénoncée : « *Le roulèr est sacré, tu sais que pour être sacré, tu sais comment il est ? Je vais te donner, je vais te dire le fin mot de l'histoire* » ; il m'explique alors que « *si un gars est de religion malgache, [...] l'instrument dont il va jouer, quand arrive le premier jour de la semaine du carême, son instrument est nettoyé, propre et mis de côté. [...] Mais le jour, au matin, avant de faire la cérémonie, on le met dehors, au soleil*⁸¹ » :

« Il est nettoyé et propre. De bon matin il est au soleil, pour pouvoir assister à la cérémonie. Mais ça on ne va pas prendre pour le mettre dans un bus pour faire le tour de l'île ! Ça on ne va pas prendre pour faire des manifestations ou une grève ! Ça reste là et c'est sacré. À part ça, si quelqu'un te dit que le roulèr est sacré, là, arrête avec ça ! [...] Le gars il se base sur la coutume et il te dit ça » (extrait d'entretien avec Firmin Viry⁸²).

C'est donc clairement à une spatialité précise – en l'occurrence, l'espace du sacré de la religion – que Firmin Viry relie le caractère sacré d'un objet : « *Mais dans un magasin on n'y porte pas attention* » dit-il encore par exemple à cet égard ; aussi le *roulèr* n'est-il doté de son caractère sacré que si et seulement si, il est utilisé à des fins religieuses, selon cet informateur. Lorsqu'il est sur scène ou même lorsqu'on va l'acheter dans un magasin, ce caractère n'a pas lieu d'être ; seule sa consécration en milieu rituel est ainsi apte à pourvoir l'instrument de la sacralité qui est par ailleurs indispensable au bon déroulement de la cérémonie religieuse. « Comme ailleurs en Afrique, à propos des tambours, les Réunionnais disent que le *rouler* fait entendre “la voix

⁷⁹ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.

⁸⁰ « Toute chose est sacrée ».

⁸¹ Extrait d'entretien avec Firmin Viry, mené à Saint-Pierre, en 2014.

⁸² *Ibid.*

des ancêtres” » ainsi que l’indique Françoise Dumas-Champion (2008) à cet égard. « C’est un objet rituel soumis à des interdits qui impose un rite de purification avant d’être joué » (*ibid.* : 54-55) :

La première fois qu’on l’utilise, on lave la peau avec un mélange de lait, d’huile de ricin, de parfum et de miel. Par la suite, il sera encensé avant chaque cérémonie. Les fumigations de résine attirent les esprits qui doivent être présents pour sacrifier l’instrument qui est aspergé d’eau pure à l’aide d’une branche de faux poivrier pour enfin recevoir une libation de rhum. Les Réunionnais n’ont pas l’habitude de oindre le tambour d’argile blanche comme le font les Betsimisaraka avant d’organiser un *tromba* à Madagascar. En revanche, ils le saupoudrent de farine blanche en l’honneur des ancêtres africains lorsqu’ils circonscrivent le territoire de l’enceinte domestique, transformé en lieu de culte pour l’occasion (*loc. cit.*).

À en juger par les circonstances dans lesquelles le *roulèr* acquiert son caractère sacré, il est possible que tout instrument connaissant pareil traitement soit laissé au seul usage religieux et que dans le cas où on en aurait besoin pour, par exemple, aller donner des concerts, ce soit un *roulèr* n’ayant jamais été consacré de la sorte qui soit utilisé ; il se trouve en fait que ce comportement est adopté pour le *tambour malbar*, par Dana Virama Coutaye, qui, lors de l’entretien qu’il m’a accordé à son domicile, m’a confié que pour jouer du *maloya*, il n’utilisait pas les *tambours malbar* dont il se sert dans le cadre religieux, mais prenait des *tambours malbar* n’ayant jamais servi pour le culte⁸³ : « *Ce que je fais, je vais faire un tambour quand je vais jouer à la chapelle, et le tambour [quand je vais jouer du] maloya, [pour le] maloya. Je ferai mon propre tambour, je le classerai à côté, je ne le mélangerai pas. Là, je sais que je n’utilise pas ça pour jouer devant le temple*⁸⁴. » Une anecdote que me rapporte Firmin Viry vient confirmer le lien du caractère sacré que beaucoup de Réunionnais mettent en avant avec les circonstances religieuses qui, selon lui, justifient seules de ce caractère ; alors qu’il devait se préparer pour un concert organisé à la dernière minute, Firmin Viry m’explique qu’il n’avait donc pas ses instruments de musique avec lui. Il raconte :

⁸³ C’est par rapport aux critiques que Dana Virama Coutaye a reçues de son entourage quant au fait qu’il jouait du *tambour malbar* en dehors du cadre religieux qu’il a eu l’idée de procéder à cette dissociation physique dans l’usage de cet instrument.

⁸⁴ Extrait d’entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017.

« *Je suis arrivé là-bas, il y avait un groupe de maloya de Saint-Louis ; je leur dis, puisque vous êtes là, je vais faire une répétition avec votre roulèr et on m'a répondu la même chose que tu m'as dite : "ça c'est mon roulèr, ça c'est sacré" donc [le gars] ne le prêtait à personne. Je lui dis "ton roulèr est sacré ? Ben s'il est sacré, il n'est pas à sa place là !" Il est au grand public comme dans une cérémonie familiale. On le sort de la case, on le met dehors [...] Mais [selon] la coutume religieuse, il doit être sacré et mis à part. "Quand tu n'y portes pas attention et que tu ne le nettoies pas non plus, ne l'enlève pas pour le mettre dehors !" [...] Si quelqu'un te dit que son roulèr est sacré là, tu lui dis "mon ami, tu ne connais pas ta culture !" Tu lui dis que c'est moi qui te l'ai dit ! [...] Non ! La vérité, là, ben il faut la dire ! Moi je parle durement moi, hein ? »* (Extrait d'entretien avec Firmin Viry⁸⁵).

Comme bon nombre d'informateurs interrogés à ce sujet, Firmin Viry fait part de sa propre définition de la notion de sacré en estimant que « *la religion n'est plus sacrée de nos jours ! Comment il est sacré ? Là-dedans [il montre son cœur] : quand tu as la foi*⁸⁶ ». Si pour l'artiste Danyèl Waro, « *le roulèr aussi est religieux* », celui-ci considère – ainsi qu'on l'avait d'ailleurs soulevé dans l'introduction générale avec Laurent Aubert (*op. cit.*) – que beaucoup d'instruments de musique ont une origine religieuse⁸⁷. Selon Danyèl Waro en effet, « *le roulèr, le tambour, en général ; tous les tambours, toutes les musiques ; au départ, c'est sacré, c'est en communication avec les bondié, ou avec les ondes, etc. Tout ce que tu veux. [...] Ben tout est sacré !*⁸⁸ ».

1. 2. 2. Le cas des « Tambours Sacrés De La Réunion »

Bien que le sacré semble être pourvu d'une universalité à toute épreuve, il arrive parfois que l'usage de cette notion pose problème ; c'est notamment le cas du nom que porte l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion », créée en 1996 et présidée par Philippe M'Roimana. Sans anticiper sur ce qui sera abordé dans le chapitre 7, beaucoup de Réunionnais

⁸⁵ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Une différenciation entre les caractères sacrés du *roulèr* et du *tambour malbar* sera proposée dans la conclusion générale.

⁸⁸ Extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014.

réprouvent sinon la démarche artistique adoptée par « Les Tambours Sacrés De La Réunion⁸⁹ », du moins l'intitulé sous lequel cette troupe a été créée ; ainsi en est-il du *tambourier* Aristhènes Araye qui, comme d'autres informateurs (voir chapitre 7), ne comprend pas le choix du terme « sacré » utilisé par l'association :

« Tu vois, [les tambours du groupe] “Tambours Sacrés” là... [...] ce n'est pas du tout... [...] ce sont des tambours folkloriques ! [...] Tu ne trouveras pas un... tambour malbar monter sur un podium pour aller faire danser [...]. Les tambours sont sacrés quand tu vas en battre pour le bondié. Mais lui, son tambour, il a mal choisi son nom. J'aurais été d'avis de l'intituler “Tambours Folkloriques” [au lieu de “Tambours Sacrés”]. Tu vois ? » (Extrait d'entretien avec Aristhènes Araye⁹⁰).

Ainsi en est-il encore du *pusarli* Denis Mangata qui me confirme son opinion à propos de cette troupe : « *Monter sur un podium, avec un tambour – soi-disant tu dis [que c'est un] “tambour sacré” – et après aller faire du spectacle en public : il n'est pas fait pour !⁹¹* » Le *tambourier* Auguste Gédéas n'est pas d'accord non plus avec l'usage du terme sacré pour qualifier les tambours qu'utilise la troupe de Philippe M'Roimana :

*« Les “Tambours Sacrés” c'est le côté culturel, ce n'est pas le culte, il n'est pas comme nous. [...] Il va faire plus... le carnaval, tu vois, plus le côté danse, le côté spectacle ; c'est ça son affaire, mais... quand tu regardes son... pour moi, je ne sais pas ce que... le nom ne va pas avec ! Ça, il aurait dû mettre un autre nom, mais pas “Tambours Sacrés”. Car c'est quelque chose de cérémoniel ! Parce que s'il connaissait bien le... s'il savait, c'était quoi un tambour déjà, ben lui-même s'il essaye de jouer, un tambour c'est un truc malbar, qui représente le ventre. D'une maman... la partie basse d'une femme. Le *sati*⁹², c'est pareil, c'est le sein. Tu vois, tout ça, ils ne connaissent pas ça »* (extrait d'entretien avec Auguste Gédéas⁹³).

⁸⁹ En 2016, alors que j'assistais à une des éditions du *dipavali* célébré à Saint-André par exemple, j'ai entendu dire, dans la foule, lorsque « Les Tambours Sacrés De La Réunion » ont ouvert le bal, que tout cela ressemblait à un « mardi gras ». En tournant la tête vers l'homme qui avait fait ce commentaire, je remarque qu'il s'agit d'un Réunionnais au faciès *malbar* plutôt prononcé et assez âgé, et en croisant mon regard, il rajoute encore qu'une telle mise en scène des *tambours malbar* était inadmissible pour lui.

⁹⁰ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁹¹ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

⁹² *Timbale* d'origine indienne.

⁹³ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

S'il est évident que les tambours sacrés utilisés par la troupe ne sont pas « comme » ceux utilisés à des fins religieuses (fig. 8), le qualificatif choisi pose un problème d'harmonisation entre ce qui est dit et ce qui est fait (« le nom ne va pas avec ! »). Tout en reprenant une philosophie hindoue (voir chapitres 4, 11 et 12) comparant certains de ces instruments du culte à des parties du corps humain, le *tambourier* relie cet état de fait au manque de connaissance manifeste des membres de l'association incriminée sur le sujet ; ce faisant, c'est aussi en termes d'appartenance que s'explique cette situation dans la mesure où « un tambour c'est un truc *malbar* » (« c'est le côté culturel, ce n'est pas le culte, il n'est pas comme nous »).



Figure 8 : « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors des fêtes du nouvel an tamoul. La Saline, 2015. Photo : SFP

Ayant eu l'occasion d'interroger personnellement Philippe M'Roimana à ce sujet, celui-ci m'a livré tous les tenants et les aboutissants de cette aventure. Il m'a appris alors que le groupe « *au départ, s'appelait "Les Tambours Malbar De La Réunion" »* ; en fait, il explique que c'est l'artiste Gilbert Pounia, le *leader* du groupe « Ziskakan » (fig. 9), qui, lors d'une répétition que le groupe avait donnée pour un studio de production, l'avait incité à changer de nom en raison de la trop forte « *connotation communautaire* » que renfermait la notion de « *malbar* » : « *C'est devenu les "Tambours Sacrés" parce que Gilbert Pounia [...] m'a demandé de dire qu'à partir d'aujourd'hui, il ne faut plus les appeler les "Tambours Malbar" car il y a une connotation communautaire – la communauté, les Malbar forment une communauté – et on me demande d'appeler cela le groupe des "Tambours Sacrés"*⁹⁴. » Lorsque je lui demande plus d'explications sur ce que recouvre la notion de « sacré » dans le contexte précis de son

⁹⁴ Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014.

association, Philippe M’Roimana m’avoue que ce n’est pas la première fois qu’il fait face à ce genre de question : « *Le problème a été posé tant que je n’avais pas reçu la réponse... Parce que c’est vrai que, pendant au moins dix ans, à chaque fois, lorsque j’ai été interviewé, face à quelqu’un, le terme “sacré” était un terme difficile à... à définir*⁹⁵. » C’est alors par un original renversement de point de vue qu’il aborde le sujet en s’exprimant en ces termes :

« Et puis un jour j’ai eu un message qui disait comme quoi ben finalement, au lieu d’essayer de définir ce qu’est le sacré, il faut commencer par se poser la question de ce qui n’est pas sacré. Et là, je te pose la question, qu’est-ce qui n’est pas sacré chez toi ? (Difficile de répondre...) Ben voilà. Donc, on m’a conseillé de dire, de penser à poser la question, le sacré : le téléviseur est sacré aujourd’hui, le téléphone portable est sacré, la lumière est sacrée ; en métropole, tu vois bien maintenant, en métropole aussi la lumière est sacrée : quand il y a une inondation et qu’il n’y a pas de lumière, et là les gens s’en rendent compte quand ils font des prières pour que la lumière arrive ; c’est pareil pour l’eau. Quand tu veux un peu d’eau, c’est bon, mais quand il y a trop d’eau aussi, on fait des prières pour que le niveau d’eau baisse. Donc, finalement, à travers le terme “sacré”, c’est juste un terme qui voulait interpeller tout humain en disant que tout est sacré ; mon nez est sacré pour respirer, mes yeux sont sacrés, ma bouche aussi, mon doigt, etc. Quand ça fonctionne on ne s’en rend pas compte, mais quand ça ne fonctionne pas, on se rend compte que tout est... Donc, dans le manque, tout est sacré. Dans les “Tambours Sacrés”, c’est qu’il manquait peut-être, à un moment donné, le son, et donc, c’est pour ça que le terme “sacré” est arrivé. Par l’intermédiaire de Gilbert, nous l’avons adopté, avec justement ce genre d’interrogation, où aujourd’hui... quand je renvoie la question à quelqu’un à savoir qu’est-ce qui n’est pas sacré, eh ben tout le monde se rend compte que tout, finalement, est sacré, et que celui qui veut délimiter le sacré, il est lui-même quelqu’un de limité ! » (Extrait d’entretien avec Philippe M’Roimana⁹⁶).

Plutôt que de me répondre pourquoi il considère que les tambours qu’il utilise dans son association sont sacrés, il me retourne la question inverse, à savoir pourquoi nous ne considérons pas certaines choses ou certains objets comme étant sacrés. De son point de vue,

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

toute chose devient sacrée dès lors que sa présence s'avère indispensable dans la vie (le téléviseur, le téléphone portable, la lumière ou encore le nez, la bouche, les yeux, le doigt) ; aussi le caractère sacré des tambours qu'utilise la troupe ne renvoie-t-il pas à une religion donnée mais plutôt à une certaine conscience de soi et de son rapport au monde.



Figure 9 : Le groupe « Ziskakan » sur scène accompagné de deux membres de l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion ». Saint-Denis, 2019. Photos : SFP

Ce faisant, en considérant que toute chose est sacrée, Philippe M'Roimana rejoint la vision que donnaient Nathalie Natiembé et Danyèl Waro (voir *supra*) lorsque ceux-ci ne considéraient pas qu'il puisse y avoir une scission entre le sacré et le profane. Aussi le caractère sacré du *roulèr* n'échappe-t-il pas au président de l'association lorsqu'il m'apprend, qu'en plus des instruments issus du milieu religieux *malbar* que la troupe utilise majoritairement, figure également le *roulèr* : « *Il y a le tambour, il y a le sati [de la musique malbar], il y a le morlon et il y a le dialé*⁹⁷. [...] *Voilà les quatre instruments ; maintenant, on a mis le roulèr dedans parce que c'est aussi un tambour sacré pour nous, donc on a gardé, on met le roulèr aussi*⁹⁸. » Bien que la façon dont Philippe M'Roimana envisage le caractère sacré des tambours qu'il utilise s'écarte des considérations religieuses, on voit que le rapport au religieux n'est jamais totalement aboli. Là où il rejoint également beaucoup de Réunionnais interrogés à ce sujet, c'est dans le rapport du caractère sacré d'un tambour avec l'adoption de l'attitude humble qui convient pour l'utiliser : « *Dans le respect de la personne, dans le respect de... de l'être, dans le respect de ce que nous jouons, tout est... ben dans le respect relationnel, même : une relation sacrée c'est une relation saine !*⁹⁹ »

⁹⁷ Cymbalettes d'origine indienne.

⁹⁸ Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014.

⁹⁹ *Ibid.*

Dans le discours que Philippe M’Roimana me livre, on voit qu’il s’appuie beaucoup sur ce qu’en dit Gilbert Pounia (« Gilbert Pounia [...] m’a demandé de dire », « par l’intermédiaire de Gilbert, nous l’avons adopté ») et plus généralement sur les conseils d’autrui (« on me demande d’appeler cela le groupe des “Tambours Sacrés” », « je n’avais pas reçu la réponse », « j’ai eu un message », « on m’a conseillé de dire ») ; à cet égard, Philippe M’Roimana précise que ce sont précisément les différentes discussions qu’il a pu avoir avec certaines autorités religieuses à propos de ce projet qui l’ont décidé à se lancer dans cette aventure :

« Mais moi, personnellement, dans ma démarche, j’ai quand même pris soin d’aller voir les... les hautes personnalités de la religion de La Réunion, entre autres, les trois swami¹⁰⁰ : le swami de Saint-Louis, le swami de L’Étang et le swami du Port. Ce sont les trois ashram¹⁰¹. Et, avec leur accord, avec leurs conseils, avec leurs directives, donc, nous, on est partis et on a dit, on sait ce qu’on va faire, tout en respectant l’aspect cultuel et religieux de la pratique de ces tambours. Donc nous on a pris la voie vraiment festive et culturelle [...] » (extrait d’entretien avec Philippe M’Roimana¹⁰²).

Dans le but de consulter des spécialistes en la matière, Philippe M’Roimana se réfère ainsi à des *swami* qu’il considère comme les « hautes personnalités de la religion » ; cette démarche est intéressante sur plusieurs points. Elle met à nouveau en avant non seulement les liens qu’établissent en général les Réunionnais entre le *tambour malbar* et la religion hindoue, mais aussi la hiérarchie que certains opèrent dans l’hindouisme réunionnais ; en effet, ce n’est pas aux descendants d’engagés qui perpétuent le culte qui leur a été transmis que l’on se fie, mais aux officiants de la tradition brahmanique récemment introduite dans l’île depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Or, le *tambour malbar* étant le produit créolisé d’une histoire bien particulière (voir chapitre 6), il est clair que son histoire locale et la dimension qu’il a prise à La Réunion demeurent inévitablement étrangères à ces *swami*. Ce faisant, c’est à l’Inde indienne et non à l’Inde réunionnaise que Philippe M’Roimana se réfère pour savoir comment et de quelle façon agir avec un instrument pourtant plus largement répandu dans le milieu *malbar*¹⁰³. En fait, les pratiques religieuses véhiculées par les *pusarli* et dont le *tambour malbar*

¹⁰⁰ Officiant religieux de l’hindouisme brahmanique.

¹⁰¹ Lieu de culte de l’hindouisme brahmanique.

¹⁰² Extrait d’entretien avec Philippe M’Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014.

¹⁰³ Le même phénomène s’observe aux Antilles lorsque Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L’Étang et Gilbert-Francis Ponaman (2004) constatent que le rapport à la musique tambourinée d’origine indienne se fait désormais selon « un hindouisme dont les sources ne sont plus dans le passé local mais dans les contacts avec

est issu ont peu de choses à voir avec la tradition brahmanique importée dans l'île dans le courant du XX^e siècle et aujourd'hui pratiquée par les *swami*. Pourtant, lorsque j'interroge le *pusarli* Daniel Singaïny à ce sujet, celui-ci dit avoir eu l'occasion d'en discuter avec Philippe M'Roimana :

« Les “Tambours Sacrés” ont voulu jouer de la musique, et puis que la musique, que les tambours. Il n'y a que des tambours, ils dansent avec les tambours, ils présentent les tambours, etc. Mais seulement, ils jouent un peu la musique... indienne-même, mais seulement, pas la musique sacrée des temples ; il m'a dit qu'il a mis ce nom, je lui ai dit ben... [...] Je lui ai dit qu'il ne fallait pas mettre “Tambours Sacrés”. Il fallait peut-être [mettre]... “Tambours Réunionnais” parce que “sacré” ça renvoie au sacré indien mais bon il a mis [quand même] » (extrait d'entretien avec Daniel Singaïny¹⁰⁴).

Si les discussions entamées avec les représentants hindous n'ont pas forcément été faites avec les principaux acteurs concernés, on voit surtout que Philippe M'Roimana s'est beaucoup inquiété des avis des uns et des autres sur le sujet, dans la mesure où il n'ignore pas toutes les contraintes sociales et symboliques qui prescrivent l'usage du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais. Ainsi que le soulignait Paul Ricoeur (2000) à l'égard de ce genre de situation – qui, dans la présente étude, ne s'applique pas seulement à Philippe M'Roimana mais également à bon nombre d'artistes –, « c'est dans les situations de discorde que les agents sociaux élèvent leurs requêtes de justification » dans la mesure où « le même sentiment d'injustice [...] opère dans les stratégies de légitimation » (*ibid.* : 284). En outre, les nouveaux comportements adoptés vis-à-vis du *tambour malbar* tels que ceux des musiciens de l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion » contribuent à inscrire cet instrument dans une nouvelle réalité musicale qui a par ailleurs pour effet d'encourager voire de conforter les premières initiatives menées en ce sens (voir chapitre 2) par les artistes du domaine musical créole :

« Mais moi quand j'ai vu, [quand j'ai] commencé à voir le groupe “Tambours Sacrés” jouer ça un p'tit peu... dans les défilés par exemple, ah, je me dis, tiens ben... finalement,

l'Inde et avec ses représentants tels que les brahmanes de Trinidad, ou les maîtres de l'Inde venant aux Antilles » (*ibid.* : 40).

¹⁰⁴ Entretien mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

voilà, finalement... entre guillemets, ça nous a “rassuré” aussi ! Parce que bon les “Tambours Sacrés”, c’est quand même des gens qui pratiquent la religion tamoule¹⁰⁵... Voilà, et du coup le fait de les voir aussi ben sortir cet instrument [pour le mettre] dans un contexte plus “fête populaire” on va dire, ben ça nous a rassuré parce que ben... voilà... ça veut dire que ben... peut-être que les premiers groupes qui ont commencé ça, [c’est-à-dire] sortir le tambour de son contexte, ben, quelque part, ils n’avaient pas tellement tort que ça » (extrait d’entretien avec Vincent Philéas¹⁰⁶).

Dans le discours de Vincent Philéas, c’est comme si les premières tentatives de décontextualisation du *tambour malbar* avaient en quelque sorte reçu l’approbation de certains détenteurs de cette tradition musicale tambourinée qui se sont mis à suivre la même démarche. Si les initiatives du milieu artistique restent encore dénoncées par certains descendants d’engagés, c’est non seulement qu’elles remettent en cause une « spiritualité [qui] est progressivement redéfinie » (Benoist, Desroches, L’Étang & Ponaman, 2004 : 40), mais également qu’elles occasionnent un nouveau rapport à la notion d’argent : « *On est... monté sur un podium avec un tambour soi-disant qu’on dit “sacré”, on dit bien... il y a un groupe qui s’appelle “Tambours Sacrés” ; [...] prendre un tambour sacré qui... est utilisé au niveau du rituel sacré pour une cérémonie, après tu montes sur un podium avec ça, soi-disant pour... pour faire des spectacles, pour gagner des sous, pour moi ce n’est pas faisable¹⁰⁷. »*

1. 2. 3. La question du rapport à l’argent

Dans le chapitre 7, on va voir qu’à La Réunion, la pratique du *tambour malbar* peut, dans le cadre religieux, relever d’une dimension financière. Si cette dimension était plus palpable par le passé, elle est toujours présente aujourd’hui, mais sous d’autres formes. En effet, l’orchestre rituel ayant toujours été considéré comme une équipe qui intervient à titre ponctuel au sein des cérémonies religieuses, c’est avant tout dans le cadre d’une charge bien spécifique que la présence des musiciens dans le milieu religieux s’explique, celle de pourvoir les rites hindouistes de l’accompagnement musical qui leur est indispensable (voir chapitres 4 et 6). En

¹⁰⁵ Si ce ne sont pas tous les membres de l’association qui pratiquent la religion *malbar*, Philippe M’Roimana confirme que « les joueurs qui jouent dans le groupe les Tambours Sacrés, ils jouent aussi devant les temples » (extrait d’entretien avec Philippe M’Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014).

¹⁰⁶ Entretien mené à Saint-Louis, en 2015.

¹⁰⁷ Extrait d’entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

échange de cette faveur, les musiciens étaient alors rémunérés. C'est en tout cas ce que laissent entendre certains des informateurs que j'ai interrogés à ce sujet, comme par exemple Clovis Pavaye qui dit que, lorsque les musiciens « *venaient jouer gratuitement* », une « *part* » leur était réservée : « *Avant, il y avait une part pour les tambourier. [...] Ils avaient un padel*¹⁰⁸, *on gardait un padel [pour eux] ; [...] donc on leur donne quelque chose. Ce n'est pas un salaire, hein, mais on leur donne quelque chose*¹⁰⁹. » L'informateur ne fait pas référence ici à une rémunération en argent mais en nourriture¹¹⁰. Cette pratique est par ailleurs communément répandue en Inde, comme par exemple dans le Sud où Louis Dumont (1992) indique que « la contribution des intouchables est importante » et qu' « à chaque entrée de village [des] cadeaux [sont] faits à l'orchestre [avec] participation aux repas et au bétel, et rétribution en argent ou en nature » (*ibid.* : 233). L'auteur précise que si certains musiciens « ne sont pas rétribués », « leurs frais de transport sont payés s'il y a lieu » et « à l'arrivée ils sont nourris et peuvent recevoir quelque menue monnaie » (*ibid.* : 246). Le paiement en argent n'est donc pas systématique comme en témoigne encore l'informatrice interrogée par Josiane et Jean-Luc Racine (1994) qui remarque que, dans son village d'Inde du Sud, « les *totti* reçoivent comme salaire quelques mesures de grain [*sic*] et des repas gratuits » (*ibid.* : 231). Aux Antilles, Max Sulty et Jocelyn Nagapin (1989) notent qu' « au cours d'une cérémonie religieuse ou lors d'un bal indien une circulation d'argent en billets, circulation visible ou invisible, peut retenir l'attention » (*ibid.* : 231) :

Au cours de la cérémonie, cet argent est remis directement aux membres de l'office : les acolytes du *pouçari*, le sacrificateur, au moment où il va commencer l'immolation des bêtes, les musiciens, et parfois les cuisiniers. Le *pouçari* ne reçoit pas d'argent directement. La rétribution de l'office divin est déposée dans un plateau en forme de lotus, au pied de l'autel de la déesse Mariamman¹¹¹ (*loc. cit.*).

¹⁰⁸ Feuille de bananier sur laquelle sont disposées les offrandes, dans la religion *malbar*.

¹⁰⁹ Extrait d'entretien avec Clovis Pavaye, mené à Saint-Paul, en 2015.

¹¹⁰ Ce procédé est parfois appelé localement « *baknam* ».

¹¹¹ Max Sulty et Jocelyn Nagapin (1989) habitant la Guadeloupe, précisent encore à cet égard que « ces sommes d'argent remis aux principaux bénéficiaires ressemblent beaucoup à un salaire, mais comme il est versé à des moments précis, pour une circonstance précise, toujours de la même manière, en respectant en outre une certaine hiérarchie, cela fait penser à un rite, d'où le nom de salaire rituel, qui à notre avis convient le mieux » (*ibid.* : 231).

Il n'y a donc pas que les musiciens qui sont rétribués mais plus globalement tout intervenant susceptible de contribuer à la réussite d'une cérémonie religieuse¹¹². Si la pratique semble courante dans le culte indo-réunionnais, le rapport à l'argent reste pour certains *tambourier* assez problématique. C'est par exemple le cas d'Alan Poty-Paquira que j'avais rencontré dans le cadre d'une fabrication artisanale du *tambour malbar* (voir chapitre 3) et qui m'avait confié, lors d'une conversation informelle, que lorsqu'il va jouer au temple, « *c'est pour le bondié* » qu'il le fait et non pour de l'argent. Si certains musiciens demandent à être rémunérés pour la fonction qu'ils remplissent, d'autres considèrent cette tâche comme une façon d'offrir son temps à Dieu. C'est en ce sens que le *pusarli* Denis Mangata s'exprime : « *Si tu le fais bénévolement, normalement, tu ne devrais pas demander à être rémunéré. Tu sais, toute peine mérite salaire, mais les gens peuvent te donner un... te rendre service [aussi].* » Ainsi tout service rendu à la communauté religieuse fait-il en général l'objet d'une rémunération sauf si la personne s'y oppose. Pour le *pusarli*, le musicien est un être pourvu d'un don – la musique – que n'ont pas les autres, et qu'en l'occurrence, jouer du *tambour malbar* dans la religion devrait être considéré comme « *un honneur de servir Dieu avec un instrument de musique*¹¹³ ».

Cela étant, d'autres *tambourier* m'ont déclaré que, dans leur jeunesse, l'argent qu'ils recevaient en échange du service rendu à la communauté religieuse constituait une monnaie de poche qu'ils ne refusaient pas ; ainsi en est-il d'Auguste Gédéas pour qui la pratique du *tambour malbar* était, non seulement pour lui mais aussi pour les autres adolescents de son groupe, avant tout un loisir : « *Donc quand on gagnait de l'argent le samedi, là, c'était un plaisir, c'était aussi... Là, on avait peut-être quatorze ou quinze ans, tu vois ? Ça nous donnait envie [de continuer à] apprendre aussi, nous, là ! On n'avait pas d'autres activités [dans le temps]*¹¹⁴. » De même, Dana Virama Coutaye témoigne-t-il de la joie que représentaient les gains qu'il pouvait percevoir de cette activité à l'époque :

« *Du coup, tu avais quatorze-quinze ans, tu gagnais deux-cents francs dans ta main, c'était chouette ! Tu vois ? Là, tu es jeune, tu gagnes une petite monnaie, tout se payait*

¹¹² Dans sa thèse, Christian Barat (1980) explique encore qu'à La Réunion, « le *prêt malbar* n'accomplit pas à lui seul toutes les fonctions religieuses du temple. Nous avons vu déjà à propos du concept de pur et d'impur que, contrairement à certains prêtres de l'Inde du Sud, il n'est pas cuisinier. Il ne rase pas la tête des enfants ou des deuilleurs. La fonction de sacrificateur est également confiée à un autre membre de la société du temple que l'on rétribue » (*ibid.* : 246-247). Dans la mesure où tout intervenant qui contribue au succès d'un rituel est rémunéré, il y a de fortes chances pour que les personnes chargées de réaliser la danse rituelle en l'honneur d'*Hanuman* (voir chapitres 5 et 6) soient également concernées par les pratiques rémunératrices.

¹¹³ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

¹¹⁴ Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017.

par contre ! Ils mettaient le prix, tu gagnais toujours environ deux-cents francs dans ta poche, tu n'étais pas peu fier, tu vois ? Tu gagnais parfois cent francs... Moi, ça m'a bien rendu service ce côté-là par contre, hein ; moi, ce n'était pas, je ne faisais pas ça pour... pour gagner de l'argent, mais ça me rendait service quand même, énormément pour le tambour ; j'ai pu... Ça m'aidait, à côté de ça, à faire ma petite passion, mes petits plaisirs, tout ça » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye¹¹⁵).

L'argent reçu en échange de la musique d'accompagnement des rituels permettait aux *tambourier* qui débutaient dans cette activité (des jeunes de quatorze à quinze ans) de s'offrir des plaisirs et de financer des loisirs. Cette pratique – moins courante aujourd'hui, en tout cas sous cette forme (j'y reviendrai) – est la trace d'un héritage directement issu des usages indiens. À cet égard, Louis Dumont (*op. cit.*) note, en Inde du Sud, le « monopole musical des intouchables au village » et le fait que l'orchestre, « indispensable dans toutes les cérémonies importantes », « est rétribué en argent » (*ibid.* : 33). L'itinérance de certaines communautés de musiciens qui, en Inde, louent leurs services aux particuliers pour la célébration de manifestations diverses (voir chapitre 11) renvoie à ce qui se passe localement, notamment concernant les services que « louent » en l'occurrence les musiciens rituels aux officiants qui font appel à eux¹¹⁶ ; l'accompagnement musical rituel fourni en échange d'une rétribution en nature (nourriture, alcool ou encore cigarettes) ou en argent procède d'un fonctionnement « normal » dans le champ religieux *malbar* ; en effet, lors d'une conversation informelle, mon informateur Dharma précise que tout ce qui doit être utilisé dans le rituel doit être « payé¹¹⁷ » de manière symbolique. L'expression « payer le *morlon* » est particulièrement révélatrice à cet égard ; lors de la fabrication de cet instrument effectivement, les facteurs insèrent plusieurs ingrédients – dont une pièce de monnaie – à l'intérieur du fût avant d'en refermer les extrémités avec la peau animale. Ainsi que le souligne le *pusarli* Denis Mangata à ce sujet, « *tout dans l'hindouisme se paie* » : « *Un grain pak*¹¹⁸, *une feuille de bétel, des pièces, là-dedans, quand tu fais ça, c'est un paiement symbolique* » ; le *pusarli* poursuit en disant que « *ça, c'est pour payer l'animal* » qui a dû être abattu pour pouvoir en « *recupérer les peaux* », c'est pour témoigner

¹¹⁵ Entretien mené à la Saline, en 2017.

¹¹⁶ De son côté, Pierre-Yves Trouillet (2010a) remarque que c'est « en échange d'une rétribution de la part des organisateurs » que deux des intouchables participant à une cérémonie religieuse « doivent rester dans le sanctuaire du temple durant les huit jours de la fête » (*ibid.* : 243-244).

¹¹⁷ Les pièces de monnaie utilisées dans le rituel dansé lié au culte d'*Hanuman* (voir chapitre 6) ou encore dans le cortège funèbre (voir chapitre 8) sont particulièrement révélatrices à cet égard. Dans ce dernier cas, certains informateurs disent que l'argent laissé sur la route est destiné à « payer le gardien du cimetière ».

¹¹⁸ Noix d'areck.

du « *respect*¹¹⁹ » aux circonstances dans lesquelles l'animal a été mis à mort, voire le remercier pour la matière première qu'il apporte.

Si les pratiques rémunératrices sont, en Inde, indubitablement liées à la spécialité professionnelle¹²⁰, très vite, la migration a eu raison des métiers qu'exerçaient les Indiens dans leur pays d'origine et qui étaient liés au système des castes¹²¹ ; ainsi que le dit Dalal Benbabaali (2013) dans sa thèse, « pour [Nesfield et Ibbetson], le système des castes serait un reflet de la division du travail, chaque caste se caractérisant par sa spécialisation professionnelle, transmise de père en fils, à la manière d'une guilde¹²² » (*ibid.* : 54). En venant dans les colonies effectivement, les Indiens s'engagèrent avant tout comme cultivateurs (ou comme couturières pour les femmes) et les contrats établis à leur égard ne mentionnaient pas les éventuels autres métiers traditionnels liés à leur caste d'appartenance¹²³. Aussi le support écrit ne témoigne-t-il pas de la musique en tant que métier¹²⁴ contrairement à ce que rapporte la tradition orale au sujet de l'activité musicale rituelle religieuse¹²⁵. C'est en tout cas ce que révèlent les propos que tient le *tambourier* Armon Mounichy quand il explique que depuis plusieurs générations, la pratique du *tambour malbar* est vécue, dans sa famille, comme un métier à part entière : « *On*

¹¹⁹ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

¹²⁰ « C'est que c'est notre devoir, Sinnamma, quand une divinité sort dans un village, de jouer du tambour. Les barbiers, eux, peuvent ne pas jouer, mais nous, les Vettiyan, on est obligés. On reçoit notre dû pour ça, comme les autres. On a notre part de la récolte des champs du temple, nous les Vettiyan, les barbiers, le joueur de *karna*, le blanchisseur. Murugaiya Gounder donne à chacun sa part de riz. Chaque *totti* a droit à quatre mesures de riz et un peu d'argent, et c'est peu, pour toute cette fatigue ! C'est pour ça qu'il y a eu dispute. Je te l'ai dit, nos jeunes voulaient être payés comme de vrais musiciens » (Racine, 1994 : 304-305).

¹²¹ « Sur les habitations, le système des castes s'efface très vite comme principe de base de l'organisation sociale de la population indienne. À la différence de ce qui se passait en Inde avant leur départ, ni le métier ni le statut social des immigrants ne sont plus déterminés par l'appartenance castique » (Schnakenbourg, 2005 : 1164).

¹²² « Il est vrai que de nombreuses castes portent des noms de métier, qu'elles exercent traditionnellement (Potiers, Barbiers, Blanchisseurs, etc.) » précise encore Dalal Benbabaali (2013). « Mais Senart montre non seulement que certaines professions, comme le commerce, peuvent être exercées sans restriction de caste, mais que les membres d'une même caste peuvent être amenés à exercer différentes professions, comme c'est le cas des Brahmanes (Senart, 1896 : 175, 198) » (*ibid.* : 54-55).

¹²³ Dans sa thèse, Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) explique qu'à La Réunion, les « prêtres malbar » « remplissaient aussi de manière informelle la fonction de *tisaneur* » et « avaient une poly-compétence dans la société d'alors, puisqu'ils exerçaient aussi le "métier" de *pousari*, d'officiant tamoul » (*ibid.* : 412).

¹²⁴ Le terme « métier » s'applique également aux activités de prêtrise, comme le relève Gerry L'Étang (1998) dans sa thèse : « Pierre Suau note à ce propos que "le vulgaire métier de 'poussari' (*sacrificateur et gardien des petites pagodes*) est réservé aux soudras. Seul le besoin déterminerait un Brahme à le remplir" (Suau, 1901 : 89). La fonction de *pucari* est distincte de celle du possédé. [...] Le *Pousali* du culte martiniquais ne se confond pas avec le *pucari* de l'Inde. À la Martinique, il cumule les fonctions de prêtre et de possédé. Il y a donc à ce niveau contraction de l'éventail sacerdotal » (L'Étang, *op. cit.* : 279).

¹²⁵ Il n'y a pas que pour la musique qu'il n'existe pas de mentions spéciales dans les documents d'archives, mais également pour le théâtre, notamment concernant le bal tamoul. À ce qu'Antoine Pitchaya le soulève à propos des témoignages sur le bal organisé au lazaret dans le courant du XIX^e siècle, « l'agencement des espaces réservés au public et à la scène, la technique d'éclairage, les costumes, le jeu des artistes, la mise en scène, tout relève d'un professionnalisme consommé. Est-ce à croire que dans ce convoi d'immigrants, il y avait aussi une troupe théâtrale ? Si oui, à quel titre ces artistes étaient-ils là ? Était-ce en tant qu'engagés ou en tant que professionnels indépendants comme les artisans (charpentiers, orfèvres, argamassiers... ?) Que sont-ils devenus par la suite ? S'ils étaient des engagés, ils ont dû être dispersés dans différentes plantations. S'ils étaient des indépendants, pouvaient-ils compter sur un public solvable pour survivre ? L'administration coloniale soupçonneuse pouvait-elle permettre à cette bande de circuler librement ? » (Cité dans : Ramsamy-Nadarassin, 2009 : 36).

a commencé [à jouer du tambour malbar] depuis petits même ; depuis que notre papa en joue, [depuis] notre arrière-grand-père... on a fait ça ensemble comme ça... comme métier. Ça c'était un métier pour nous ça, hein ! (Pour ton arrière-grand-père [aussi] ?) Oui, il faisait ça comme métier ; mais on a repris parce qu'il est mort, et on a repris [l'activité] à sa suite ; on faisait ça comme métier¹²⁶. » Un peu plus loin, l'informateur poursuit en ces termes :

« Mais seulement, nous n'allions pas abuser sur les gens parce qu'il n'y avait pas [beaucoup de musiciens à l'époque], et nous ne profitons pas [de la situation] ; on faisait un petit prix raisonnable avec la personne, on ne l'étranglait pas, et c'est nous qui [fixions le prix] ; [mais] là, en ce moment, [on fixe des prix] pour se faire de l'argent. Parce qu'il n'y avait personne [avant], et de nos jours il y a beaucoup [de groupes] : tu ne peux plus faire un prix ! Parce qu'on te dit que l'autre prend à un prix meilleur marché, etc. Mais tandis qu'avant, si on prenait de l'argent, ils étaient obligés de nous payer parce qu'on était tous seuls. On n'était pas calculateurs, on le faisait pour le bondié. C'est pour ça qu'il y a pas mal de gens qui nous cherchent, qui viennent nous contacter jusqu'aujourd'hui parce que bon, par exemple si tu as de l'argent, c'est bon, mais si tu n'en as pas, là, [si personne d'autres ne veut venir jouer] ici, ben on te dit qu'on peut [venir jouer, nous] [...] » (extrait d'entretien avec Armon Mounichy¹²⁷).

Ainsi l'expansion de l'activité musicale rituelle a-t-elle pu faire exploser les prix, situation favorisant une certaine mise en compétition des groupes produisant la musique si indispensable à l'accompagnement des rites religieux¹²⁸. Il est intéressant de croiser la situation qu'expose le *tambourier* Armon Mounichy avec ce qui se passe en Inde du Sud, selon le témoignage de Viramma, recueilli par Josiane et Jean-Luc Racine (*op. cit.*) :

Ces musiciens-là, en général, coûtent très cher : tu as bien vu combien ils ont demandé, le jour où tu as voulu qu'ils jouent pour toi. Ils sont comme ça, dès qu'ils savent que les gens peuvent payer, ils n'hésitent pas à demander gros. Ils sont habitués à ça, car on

¹²⁶ Extrait d'entretien avec Armon Mounichy, mené à la Saline, en 2014.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ La notion de concurrence est par ailleurs reconnue par Clovis Pavaye : « C'est vrai que bon, entre eux, il y a une petite concurrence là-dessus, hein ; c'est à celui qui va aller battre du tambour, parce que bon... ils peuvent avoir, dans le mois, s'ils tournent bien, un p'tit, un bon p'tit pécule quoi, hein. Effectivement. Ils ont tendance à faire ça. [...] Et à l'époque, ce n'était pas ça. Ce n'était pas ça... participer véritablement. Et... tout est business maintenant » (extrait d'entretien avec Clovis Pavaye, mené à Saint-Paul, en 2015).

vient les chercher de loin, et ils ne marchent qu'avec un bon salaire ! Moi je ne leur avais donné que neuf roupies, neuf roupies pour eux tous. Mais tu sais, Sinnamma, avec nous ils n'insistent pas. Après tout, on est du même sang, eux et nous, tous Parias, tous l'un pour l'autre. En ce temps-là, il y avait Vinayagan et Ranga. Ils m'ont dit : « Laisse tomber, n'insiste pas, belle-sœur, donne selon tes moyens ! » Si j'avais été riche, je leur aurais donné plus : j'aime leur musique et leurs danses. [...] D'ailleurs, ils font la même chose pour les gens pauvres de l'ur, ils acceptent de jouer pour eux contre un petit salaire (*ibid.* : 178-179).

La concurrence qui naît de la multiplication des groupes de musiciens entraîne ainsi un certain rapport à l'argent qui peut être perçu comme malsain tant par les fidèles du temple que par les musiciens eux-mêmes – d'où la confession que me faisait Alan Poty-Paquira (voir *supra*). Aussi cette situation peut-elle à l'inverse inciter certains musiciens au bénévolat, démarche qui s'inscrit par ailleurs dans l'humilité et dans la foi religieuse dont se réclament aujourd'hui de plus en plus de *tambourier* contrairement à leurs ascendants (voir chapitre 4). Si la rémunération dans le cadre religieux s'inscrivait auparavant dans le cadre d'un contrat moral entre intervenants (par exemple, les musiciens) et commanditaires (les officiants religieux) basé sur des pratiques héritées du système de caste indien, le paiement des *tambourier* se conforme en fait aujourd'hui au fonctionnement des structures associatives, tant du côté des musiciens d'ailleurs que des officiants qui doivent justifier leur trésorerie, pour avoir en fait une traçabilité. C'est en ce sens qu'il est possible d'aborder les pratiques rémunératrices sous ce deuxième aspect et c'est en cela qu'elles continuent de persister sous cette autre forme ; à cet égard, le *pusarli* Denis Mangata ne voit par exemple aucun inconvénient à ce que les musiciens avec qui il travaille – à condition qu'il s'agisse de membres d'une association – demandent à être rémunérés dans la mesure où le *tambour malbar* est avant tout « un instrument de travail¹²⁹ » :

« Il y a certains, certaines personnes qui font ça comme métier. Tu comprends ? [...] Dans l'hindouisme ce n'est pas interdit. Ce n'est pas interdit de faire, par exemple, une entreprise de batteurs de tambours. Par exemple, tu peux battre le tambour pour faire des mariages, pour la mort, pour les services [religieux], pour... toute sorte de choses ; à condition que bon, soit tu as un... que ce soit bien cadré ton affaire, tu comprends ?

¹²⁹ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

Si tu fais ça en tant que structure d'entreprise, tu as le droit. Rien là-dedans... c'est comme un groupe, comme... à condition que ce soit une association » (extrait d'entretien avec Denis Mangata¹³⁰).

Que la relation de travail soit d'ordre symbolique (échange en dons) ou financier (échange en argent), la coopération qui existe entre les différents « services des castes spécialisées » (Benbabaali, *op. cit.* : 38) met en avant la nécessaire complémentarité entre eux. Ainsi que le note par exemple Louis Dumont (*op. cit.*) en Inde du Sud, « au jour de fête, il y a échange de prestations : d'une part les intouchables jouent, d'autre part ils collectent de la nourriture » (*ibid.* : 354). La transaction qui s'instaure alors – en Inde comme à La Réunion – est en tous points équivalente à ce que Marcel Mauss (1924) relève quant à la notion de « don » ; en effet, note-t-il, « de même que ces dons ne sont pas libres, ils ne sont pas réellement désintéressés. Ce sont déjà des contre-prestations pour la plupart, et faites même en vue non seulement de payer des services et des choses, mais aussi de maintenir une alliance profitable et qui ne peut même être refusée [...]. On voit donc où réside cette force, à la fois mystique et pratique qui soude les clans et en même temps les divise, qui divise leur travail et en même temps les contraint à l'échange » (*ibid.* : 97-98). En Inde, Dalal Benbabaali (*op. cit.*) remarque que « s'il existe une certaine réciprocité des échanges entre castes de service, le rapport entre patrons et spécialistes est foncièrement inégalitaire ». Cela dit, selon les travaux de Wisner que cite l'auteure, il est question d'un « “esprit de coopération” fondé sur l'interdépendance des différentes castes constituant la communauté villageoise où règnent de ce fait la “paix” et le “contentement” [...] » (Benbabaali, *op. cit.* : 38-39). À La Réunion, un certain principe de fidélisation (voir chapitres 7 et 11) se développe entre pratiques musicale et rituelle ; si les « échanges de prestations » (Dumont, *op. cit.*) sont un fait, ils peuvent être produits à chaque fois avec les mêmes prestataires. Selon Louis Dumont (*op. cit.*), en Inde du Sud, « rares sont les cas où la relation est personnelle, où un intouchable est attaché comme serviteur permanent à une maison ; plus fréquents peut-être ceux où une maison l'emploie occasionnellement, mais de préférence » (*ibid.* : 34). Si l'auteur remarque que « certains Paraiyar apparaissent liés à un temple donné en qualité de musiciens d'une façon tout aussi nécessaire que les prêtres et les danseurs possédés, en somme membres du clergé », il s'aperçoit également que « c'est une situation qui reproduit celle des grands temples brahmaniques où les Melakkarar ou musiciens sont attachés au temple comme les Brahmanes desservants, cuisiniers, etc., et bénéficient

¹³⁰ *Ibid.*

comme eux de fondations pour leur entretien » (*ibid.* : 354). La progressive fixation des équipes musicales aux temples où ils prennent l'habitude de jouer et aux officiants qui s'y accoutument également, à La Réunion, semble par ailleurs relever du phénomène de « *malbarisation* » (voir chapitre 4) dans la mesure où cette tendance contraste avec les pratiques musicales des basses castes généralement véhiculées en Inde et qui sont davantage tournées vers l'itinérance (voir *supra*) que vers la sédentarité.

En conclusion, et du fait de la situation géographique humaine diversifiée propre aux expériences coloniales d'où le *tambour malbar* émane, la musique de cet instrument peut se comprendre comme une pratique symbolique qu'appuie par ailleurs la complexité culturelle créole au sein de laquelle elle se développe. La dimension historique de cette étude montre que le *tambour malbar* relève d'une pratique qui s'inscrit dans une indianité en fait déjà présente et établie sur l'île depuis le tournant du XVIII^e siècle, ce qui nous incite par ailleurs à émettre quelques hypothèses à cet égard ; si l'usage de cet instrument est difficile à dater, il n'en reste pas moins un instrument dont l'usage est très probablement le fait d'individus issus à la fois des vagues d'immigration du XIX^e siècle et des courants migratoires plus anciens. C'est en cela que les caractéristiques éminemment créolisées que prendra progressivement cette pratique instrumentale relèvent d'un profil spécifique dans l'espace social réunionnais en raison du type de situation créole précis au sein de laquelle elle s'est insérée. En outre, la perspective symbolique vis-à-vis de laquelle l'usage du *tambour malbar* se comprend aujourd'hui à La Réunion est celle d'une plus large approche du fait musical en terre créole réunionnaise ; c'est ici que l'analyse plus générale des discours s'avère être la plus propice pour ce qu'on observe notamment au sein des pratiques et des représentations qui entourent cet instrument aujourd'hui. Plus qu'une ambivalence, c'est d'une véritable fluctuation dont relève la pratique actuelle du *tambour malbar* à La Réunion, dans la mesure où, à partir d'une réflexion proposée autour de la notion de « sacré », on se rend compte de la pluralité des appréciations et des points de vue à partir desquels il est possible d'envisager cet instrument aujourd'hui. C'est en cela que l'analyse des discours nous permet d'ores et déjà d'avoir un premier regard sur le caractère protéiforme du *tambour malbar*.

CHAPITRE 2. LES IDENTITÉS MUSICALES DANS L'ESPACE SOCIAL RÉUNIONNAIS : LES CAS DU SÉGA, DU MALOYA ET DE LA MUSIQUE MALBAR

Quand je parle d' « identités musicales », je fais référence, entre autres, aux diverses expressions musicales qui caractérisent la musique réunionnaise. Dans ce chapitre, il ne sera question que de trois d'entre elles¹ : le *maloya*, le *séga* et la musique *malbar*. Sans anticiper sur ce qui sera développé plus loin, le *maloya* et le *séga* sont deux genres qui relèvent de la scène musicale créole réunionnaise, tandis que la musique *malbar* est une pratique rituelle relative à l'espace privé de l'hindouisme *malbar* – espace encore défini comme étant celui de la *malbarité*², néologisme formé à partir du terme « *malbar* » et se rapportant à l'univers culturel *malbar* et notamment aux traditions religieuses de cet univers. C'est de ce contexte précis que provient entre autres le *tambour malbar*. Seuls ces trois espaces musicaux seront retenus ici dans la mesure où c'est précisément à ces niveaux que se situent les passages du *tambour malbar* – ainsi que d'autres instruments de la musique *malbar* – d'un univers musical (le sien) à un autre (celui de la musique créole). Considérées comme des sous-ensembles de la musique locale ayant chacune leur identité respective, ces musiques qu'on peut aussi qualifier de « micro-locales » contribuent ainsi à la définition de ce qui est aujourd'hui perçu, dans son ensemble, comme la musique réunionnaise.

La musique réunionnaise est à l'image de la société créole dans laquelle elle se développe, c'est-à-dire mouvante et en transformation permanente. Afin de comprendre le contexte dans lequel la pratique du *tambour malbar* s'inscrit aujourd'hui, il semble important de le décrire au préalable. Après avoir présenté l'espace social réunionnais dans lequel évolue la musique du *tambour malbar*, je commencerai par faire un point sur chacune de ces trois identités musicales réunionnaises ; il s'agit de situer d'abord les pratiques musicales créoles dans l'espace social réunionnais, avant de voir comment s'articule la relation du *tambour malbar* à ces musiques. C'est par ailleurs dans un contexte identitaire caractérisé par deux tendances opposées mais

¹ Pour ne prendre que quelques exemples d'autres expressions musicales réunionnaises, citons la romance, le quadrille (*séga* dansé), le *fonnker* (*slam* créole), la musique rituelle du *servis kabaré* (services religieux malgaches), le *moringue* (danse rituelle de combat d'origine africaine), la musique rituelle chinoise (musique tambourinée de la danse du dragon), etc. Pour un aperçu des différents courants musicaux réunionnais, se reporter à Desrosiers (1992, 1996), Desroches & Samson (2002), Samson (2006), Samson, Lagarde & Marimoutou (2008), Lagarde (2012).

² Selon Monique Desroches (2000), « la mise en valeur de la *malbarité* » s'exprime par « la conservation et la valorisation d'un patrimoine tamoul réunionnais » où « l'expression religieuse et musicale [...] s'inscrit dans la continuité des origines populaires indiennes [...] ». Aussi le *tambour malbar* est-il « un des symboles forts, non seulement de ce mouvement socioculturel, mais aussi d'une forme de revendication identitaire du groupe malbar à la Réunion » (*ibid.* : 15).

complémentaires – celles du vécu créole et du retour aux sources – que le *tambour malbar* s'envisage aujourd'hui à La Réunion ; après avoir abordé la quête d'une identité créole de la musique par les artistes locaux (première tendance), j'aborderai ensuite celle de l'identité d'origine³ d'une de ces musiques micro-locales, le *maloya* (seconde tendance). Enfin, je présenterai quelques-unes des différentes raisons pour lesquelles le *tambour malbar* s'inscrit aujourd'hui au sein des musiques créoles, selon l'approche que les informateurs ont eux-mêmes de leur propre pratique et en regard des discours identitaires produits autour de cet instrument de musique à La Réunion. À cet égard et pour conclure, j'aborderai l'intégration du *tambour malbar* au sein des espaces musicaux créoles en termes d'ethnicité, approche que cette situation de passage entre les deux contextes *malbar* et créole met par ailleurs en avant. Ce faisant, ce deuxième chapitre sera également l'occasion de montrer que le *tambour malbar* est envisagé comme une pratique symbolique en perpétuel réajustement notamment à travers les discours qui entourent ses usages dans l'espace social réunionnais.

2. 1. Les identités musicales réunionnaises dans l'espace social

La population réunionnaise actuelle est formée des apports de différentes cultures venues par vagues successives depuis la colonisation de l'île au XVII^e siècle (*cf.* chap. 1). De nos jours, il est commun de ramener les « origines ethniques » des Réunionnais à quelques grands groupes dont on peut faire grossièrement la liste suivante : les Blancs (Réunionnais d'origine française et/ou européenne descendants de colons propriétaires de grandes exploitations ayant prospéré (dits Gros-blancs) ou de colons propriétaires de petites exploitations ayant fait faillite (dits Petits-blancs ou *Yab*) ; les *Kaf* (Réunionnais d'origine africaine et malgache (dits aussi *Malgas* ') mais aussi comorienne, descendants des populations asservies puis engagées) ; les *Malbar* (Réunionnais d'origine indienne hindoue descendants essentiellement des populations engagées) ; les Chinois (Réunionnais d'origine chinoise descendants des populations engagées puis de commerçants) ; et les *Zarab* (Réunionnais d'origine indienne musulmane descendants principalement de commerçants) (Prudhomme, 1982). À ceux-là s'ajoutent les groupes d'arrivée plus récente tels que des Français (dits *Zoreil*), des Indiens (notamment de Pondichéry et de Madagascar, dits, dans ce dernier cas, *Karan*'), des Malgaches, des Comoriens et des Mahorais (dits *Komor*) venus s'installer dans l'île aux

³ La notion d'origine telle qu'employée ici fait référence aux racines de la musique réunionnaise en général, et à celles du *maloya* en particulier.

XX^e et XXI^e siècles. Si les frontières entre ces différents groupes sont plus symboliques que physiques, la population réunionnaise offre un cadre d'étude dans lequel « se produisent des contacts culturels dont on devine la complexité devant un paysage ethnique aussi varié ». « Véritable microcosme, mosaïque ethnique, la Réunion peut être considérée à juste titre comme un lieu d'observation exceptionnel du choc des cultures parmi des populations transplantées » (Prudhomme, *op. cit.* : 73).

L'identité réunionnaise se pense donc au travers d'une diversité culturelle qui trouve une certaine unité dans le sentiment de créolité qui se dégage du quotidien des Réunionnais⁴ ; en effet, « la diversité s'inscrit ainsi dans un continuum culturel » qui « relie les différents secteurs de la société, quelle que soit la conscience subsistante de l'origine des différents traits » (Bonniol, 2013 : 265-266). Le partage d'une même langue créole renforce par ailleurs ce sentiment. Jean-Luc Bonniol remarque par ailleurs que lorsque « le fait créole » se revêt d'une « dimension identitaire », c'est d'abord par « un attachement au territoire » qu'il se traduit, soit, écrit-il, par « l'affirmation d'un principe d'autochtonie » qui résulte alors de cet attachement et qui conduit à une certaine expression de « solidarités » se construisant non pas sur la base des origines, mais bien plutôt sur celle « des naissances locales » (*ibid.* : 245). Si ce constat relève d'une généralité, un cas particulier mérite d'être cité dans la mesure où il intéresse directement notre étude sur le *tambour malbar*. En effet, ainsi que l'explique Christian Ghasarian (2012), avoir la langue créole en commun ne fait pas pour autant de tous les Réunionnais des Créoles :

Pour les Réunionnais à l'origine ethnique évidente et aux pratiques culturelles ancestrales relativement maintenues – bien qu'adaptées –, « parler créole » ne signifie par exemple aucunement « être Créole ». Ces Réunionnais à l'ascendance ethnique (strictement ou relativement) endogame, non ou très peu métissés comme les originaires de l'Inde, ont en effet ordinairement utilisé le terme « créole » pour désigner la langue, bien sûr, mais aussi, en termes identitaires, les Réunionnais blancs de peau... uniquement. Pour eux, en la matière, représentations, discours et pratiques concordent car en aucun cas ils ne se désignent (et ceci encore aujourd'hui) comme « Créoles » (*ibid.* : 91-92).

⁴ Ce constat ne s'applique pas aux groupes d'arrivée plus récente. Cela dit, les enfants de ceux qui, depuis un certain temps, sont installés dans l'île et qui parlent créole, peuvent se sentir concernés par cette créolité – comme par exemple dans le cas des Mahorais. Les Français métissés aux Réunionnais et parlant créole sont par ailleurs appelés *Zoréol* voire « Créopolitain » (néologismes respectivement formés à partir de la contraction entre *Zoreil* et Créole, et de la contraction entre Créole et Métropolitain, mais peu usités à La Réunion).

Le continuum créole tel qu'il s'établit à La Réunion est donc à nuancer ; si le groupe ethnoculturel *malbar* (et cela vaut aussi pour les *Zarab*⁵) est, dans la pratique, totalement intégré à l'espace social réunionnais, en théorie, il se conçoit – lui, et de ce fait, ses héritages culturels – comme relevant en même temps d'un espace à part. Dans leur ensemble, les *Malbar* comme les autres Réunionnais sont liés les uns aux autres par le vécu d'une expérience commune au quotidien, à travers la langue, la cuisine, l'habitat ou encore les loisirs comme aller au cinéma ou à la fête commerciale. Le statut français du département d'outre-mer contribue pour sa part également aux rassemblements des Réunionnais par exemple dans le cadre des établissements scolaires, lors de la célébration des fêtes nationales ou encore pendant les mouvements de grève syndicale qui prônent la défense des intérêts communs. Si les Réunionnais sont liés entre eux par le présent, ils le sont également par leur passé ; ils ont en effet une histoire commune, marquée par « l'expérience originelle de déracinements, sous forme d'émigration, de traite, ou d'engagisme » (Prudhomme, 2009) ; une histoire commune, certes, mais qui les pousse néanmoins à chercher un « ré-enracinement » que la religion sera, entre autres, à même de satisfaire (*ibid.* : 25). La culture religieuse propre à chaque Réunionnais est donc un de ces espaces identitaires parallèles dans lequel l'individu peut évoluer, en marge donc de l'espace collectif créole.

Si l'étude du *tambour malbar* ne peut se faire sans une prise en compte du phénomène religieux avec lequel et en parallèle duquel il se développe (cette considération sera abordée dans le chapitre 4), elle doit également être envisagée en rapport aux autres musiques réunionnaises, et notamment celles de l'espace créole, telles qu'elles se pratiquent et se véhiculent à La Réunion. Comme dit ci-avant, le contexte identitaire de la musique créole, et plus précisément celui du *maloya*, se caractérise par une double tendance : d'un côté, certaines formes d'expression de la musique réunionnaise – comme le *séga* et le *maloya* – tendent à opérer une sorte de synthèse culturelle en tentant de prendre en compte le maximum de musiques micro-locales – dont celle du *tambour malbar* – dans leur projet identitaire créole ; d'un autre côté, certaines musiques réunionnaises comme le *maloya* se mettent, comme tant d'autres expressions culturelles micro-locales telles que la langue, la cuisine, le vêtement, la religion ou l'art en général, en quête de leur identité culturelle d'origine. La première tendance se caractérise donc par cette quête

⁵ En effet, les *Zarab* sont l'un de ces groupes ethnoculturels de La Réunion qui manifeste le plus sa particularité ethnique (par les vêtements, la religion et parfois la langue) dans le paysage social réunionnais. Si la jeune génération parle créole, certaines personnes âgées s'expriment encore en Gujarati et ne se considèrent, de ce fait, pas comme Créoles.

constante de l'identité créole de la musique réunionnaise, et la seconde, par une quête de l'identité d'origine de la musique telle que perçue par les musiciens eux-mêmes. Ainsi que le précisent Monique Desroches et Guillaume Samson (2002), le *maloya* est celui des genres musicaux qui interroge « beaucoup plus clairement la place à accorder aux racines africaines et malgaches d'une partie de la population créole ». En effet,

le format « traditionnel » du *maloya*, marqué par les instruments acoustiques (tambour, hochet, idiophones), la posture et la gestuelle des danseurs, le timbre vocal nasillard et la structure du chant en alternance appel/réponse évoquaient explicitement la mémoire de l'esclavage et de l'Afrique. Dans cette foulée, la pratique du *maloya* cadrerait bien davantage avec le projet de légitimation culturelle (*ibid.* : 21).

Notons que dans ce dernier cas de figure, il ne peut s'agir que de ce que Monique Desroches (1996), se référant à la terminologie de Linton (1943), qualifie de *revivalistic nativistic movement*, (revitalisation d'une pratique d'origine) dans la mesure où cette tendance survient suite à « une interruption ou un arrêt temporaire de la pratique d'une tradition pour connaître ensuite une renaissance, avec un pouvoir souvent accru, de celle-ci » ; en ce sens, elle s'oppose au « *perpetuative nativistic movement* (continuation d'une pratique d'origine) au sens de l'anthropologue Linton » (Desroches, 1996 : 50-51).

Le *séga* et le *maloya* sont les genres musicaux les plus emblématiques de la musique réunionnaise en termes de visibilité et de productivité⁶. Ils sont immédiatement disponibles au grand public du fait du caractère public et scénique de leurs manifestations (concerts *live*, CDs, radiodiffusion, clips télévisés, etc.). Pour autant, la musique telle que pratiquée à La Réunion dans les salons bourgeois créoles du XVIII^e siècle ne fait mention que du *séga*, un terme d'origine swahilie signifiant « relever, retrousser ses habits ». Sandrine Barège et Fabienne Jonca (2012) précisent en effet que le « *séga* des origines », qui « se caractérise par l'usage exclusif de percussions et de chant en créole » et qui est « décrit dans les documents anciens », correspond en fait « à ce que l'on nomme aujourd'hui *maloya* ». Elles expliquent :

Au XVIII^e siècle, dans les soirées [données] par les riches colons, les musiciens recrutés parmi les noirs libres ou esclaves qu'on nomme *jouars*, jouent des airs et danses

⁶ Il n'est que de considérer la profusion des sous-genres musicaux qui en dérivent, tels que le *seggae*, le *maloggae*, le *maloya* électrique, le *fomker*, etc.

venus de la vieille Europe. À la fin du XIX^{ème} siècle, le quadrille créole [danse de salon dérivant des contredanses françaises du XVIII^e siècle] se mélange au *séga* des origines pour donner lieu à une danse avec un rythme créole, des mélodies et des instruments (violon, triangle) issus de la tradition musicale européenne. Le terme *séga* est alors récupéré par la bourgeoisie locale (*ibid.* : 33).

Le « *séga* des origines » a donc donné naissance à deux genres musicaux distincts : le *maloya*, qui reste fidèle aux caractéristiques musicales en usage au XVIII^e siècle (usage exclusif de percussions et chant en créole), et le *séga*, qui évolue en se mélangeant au quadrille créole au XIX^e siècle (danse avec rythmes créoles et mélodies et instruments d'origine occidentale). Bien que possédant une part africaine, le *séga* est aujourd'hui volontiers considéré par la population locale comme une « musique blanche » au contraire du *maloya* qui reste plus proche des modes d'expression africains. Ces deux musiques s'opposent encore dans leurs répertoires de chant qui, pour le *séga*, traitent, dans un registre léger, comique ou romantique, en créole ou en français, des thèmes du commérage, de la relation de couple, de l'amour et de la douceur de vivre à la créole – au contraire du *maloya* dont les thématiques des chansons, en langue créole parfois approximative, souvent plaintives et tristes, traitent de la souffrance, de l'exil, des dures conditions de vie et de l'espoir. La première reste de loin rattachée à un passé bourgeois, liée à l'élite et aux maîtres, la seconde, à un passé misérable, liée à la masse populaire et aux esclaves. Aujourd'hui les deux genres se confondent pour former une musique créolisée au sens large, riche de leurs origines communes et des emprunts réciproques qui ont toujours existé entre eux. Ainsi que le notent Barège et Jonca, le *séga* est le style musical le plus « représentatif de l'ambiance créole » (*loc. cit.*).

Le *maloya* est un genre musical qui est rattaché aux répertoires festifs de la musique rituelle *kaf* telle que pratiquée à La Réunion sous le nom de « *servis kabaré*⁷ ». Si le *maloya* provient de la forme ancienne du « *séga* des origines » et qu' « il s'est créolisé au contact des différentes cultures présentes à La Réunion » au fil du temps, il occupe, au sein de ces rites d'origine malgache et africaine, « toujours une place prépondérante » « à travers la musique et la danse » (*ibid.* : 17). Au sein du culte, le *maloya* s'exprime donc dans une forme à la fois

⁷ Françoise Dumas-Champion (2008) explique que le *servis kabaré* est le produit d'une interpénétration entre des traditions *malgas*, *kaf* et *makwa* ou *makwalé* (malgaches, africaines et macouas) ; elle dit par exemple que « le *maloya*, d'origine africaine, n'était pas dansé par les *Malgas* qui préféraient leurs danses en s'accompagnant au violon ». De nos jours, cependant, « les Réunionnais célèbrent leurs ancêtres *makwa*, *kaf* et *malgas* au cours de la même cérémonie, mais en respectant les spécificités rituelles, culinaires et rythmiques propres à chacun » (*ibid.* : 133-134).

sacrée (pour la partie religieuse du rite) et à cheval entre sacré et profane (pour la partie festive du rite). Si c'est précisément selon cette seconde dimension que la *maloya* pénètre la scène, Monique Desroches et Guillaume Samson (*op. cit.*) remarquent néanmoins que « la revitalisation et la médiatisation croissante des *servis* (cérémonies) aux ancêtres africains et malgaches » et le « "travail de mémoire" effectué par plusieurs associations militantes [...] pour ancrer la reconnaissance du *Kaf* [...] dans le temps [...] et dans l'espace [...] contribuent à déliter quelque peu la frontière entre les dimensions sacrée et profane du *maloya* » (*ibid.* : 23). Dans un contexte colonial marqué par le catholicisme dominant qui condamne fortement les autres expressions religieuses (*cf.* chap. 1), le *maloya*, du fait de son rapport au contexte rituel du *servis kabaré*, est marqué d'une connotation négative qui le suivra jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle⁸. Si c'est en 1723 que le premier article d'une ordonnance royale mentionne l'interdiction dans la colonie de tout culte étranger à la religion catholique, rappelons qu'avant la parution du premier édit royal de 1767 statuant sur ces réjouissances populaires (*cf.* chap. 1), la musique en elle-même ne fait pas l'objet d'une interdiction particulière⁹ ; en dépit de cette réalité, le *maloya* est longtemps resté « confiné dans les propriétés sucrières », et « ne se manifeste réellement dans l'île que la nuit de la "fêt' Caf", le 20 décembre » (David & Ladauge, 2004 : 101). L'autre interdit non moins négligeable qui le frappe alors se produit vers le milieu du XX^e siècle, dans le cadre de sa récupération politique par le PCR (Parti Communiste Réunionnais). Ainsi que le disent Christophe David et Bernadette Ladauge, du fait d'avoir été « accaparé et porté par le Parti Communiste Réunionnais à la fin des années 50 », « le *maloya* sera victime de la censure et des réactions hostiles d'une grande partie de la population, jusqu'à sa reconnaissance officielle en 1981¹⁰ » (*loc. cit.*). Selon Jean-Pierre La

⁸ Ainsi que l'explique Sonia Chane-Kune (1993), « seul le catholicisme avait droit de cité » jusque-là ; « s'il arrivait que d'autres rites religieux fussent célébrés, ils l'étaient toujours de façon clandestine et restaient frappés du sceau de l'interdit ». Il faudra attendre l'arrivée des « immigrants indiens du XIX^e siècle » pour que « la législation relative à la religion » s'assouplisse de façon notable (*ibid.* : 174). « Si la majorité de la population tout au long du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle n'est pas libre de professer à sa guise un culte à leurs morts puisqu'elle ne peut se déplacer sans l'autorisation du maître [*sic*] », selon Prosper Ève (1994), « tout change pour elle après l'abolition de l'esclavage » (*ibid.* : 41). À la différence de ce qui se passa un siècle plus tard, les esclaves « ont dû perpétuer en cachette des cultes qui leur étaient interdits » (Dumas-Champion, 2008 : 31).

⁹ Chaudenson (1992) cite à titre d'exemple le témoignage de Ligon qui, « traduit en 1657, est encore antérieur à cette date » : « Quand leurs maîtres leur donne la liberté de se recréer, [les esclaves] se visitent réciproquement et passent les nuits entières en jeux, danses et en autre passe temps et réjouissances et même en petits festins, chacun d'eux épargnant ce qu'il peut pour contribuer au repas commun » (*ibid.* : 183). Ainsi que l'auteur poursuit un peu plus loin, « chants, musiques et danses sont permis dans un certain nombre de circonstances festives et, même en dehors de ces cas, font l'objet d'une relative tolérance (s'ils n'ont pas d'influence fâcheuse sur le travail !). Il en résulte que le domaine musical est le seul où subsistent, en général, deux traditions, européenne et non européenne, qui s'influencent réciproquement selon des modalités complexes » (*ibid.* : 283).

¹⁰ Cette date correspond à l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République et dont la politique culturelle en faveur des arts et de la culture a permis entre autres la mise en valeur du *maloya*.

Selve (2015 [1984]), ce n'est d'ailleurs qu'à partir de la moitié du XX^e siècle que le terme « *maloya* » est employé à La Réunion :

À partir des années 1950, on emploie ce nom pour des pratiques plus publiques, évoquant fortement les scènes de *séga* décrites ou représentées au XIX^e siècle. L'origine du mot, qui n'existe qu'à La Réunion, reste obscure. Il semble se rattacher à la langue malgache [...]. Mais on peut aussi lui attribuer une origine africaine ou indienne¹¹ (*ibid.* : 257).

C'est donc aux alentours de cette date historique (1981) que le *maloya* accède à la sphère médiatique qui était jusque-là occupée presque entièrement par le *séga* ; ce faisant, le *maloya* remettait symboliquement en valeur, « dans un souci d'alternative culturelle et politique », « les traits stylistiques écartés par le *séga* [idiophones et membranophones locaux, forme responsoriale (appel/réponse)] (Desroches & Desrosiers, 2000) » (Desroches & Samson, *op. cit.* : 20). Il faut savoir que les principaux instruments de musique traditionnels utilisés dans le *maloya* sont le *roulèr* (tambour en forme de tonneau), le *kayamb* (hochet en forme de radeau), le *pikèr* ou le *sati* (idiophones respectivement en bois et en métal) auxquels peut se joindre occasionnellement le *bobre* (arc musical à résonateur annexe). Depuis l'accession de cette musique au champ médiatique, *maloya* et *séga* occupent le devant de la scène musicale réunionnaise tout en inaugurant des trajectoires symboliquement différenciées :

Face au caractère urbain, « assimilé » (ou occidentalisé), moderne, « métis », voire folklorique du *séga*, le *maloya* incarnait le monde rural (celui des travailleurs de la canne issus de l'esclavage et de l'engagisme), la résistance culturelle, la lutte contre les inégalités sociales, la Tradition. L'authenticité s'incarnait par ailleurs, au niveau de la langue, dans l'utilisation d'un créole basilectal sans compromis avec le français (*ibid.* : 21).

¹¹ La part indienne du *maloya* est également mentionnée par Rose-May Nicole (1996) lorsqu'elle remarque qu' « il faut encore signaler le vocabulaire issu de mots malgaches et, outre l'infime partie de mots africains, certaines pratiques agricoles, l'intonation, la gestuelle et surtout le “sega” et les rythmes africains et indiens du “maloya” réunionnais. Ils constituent autant de preuves de l'évidente spécificité culturelle de l'île » (*ibid.* : 26).

Malgré la place respective qui revient à chacune de ces deux musiques dans l'espace musical symbolique, Brigitte Desrosiers (1996) remarque qu'à La Réunion, on peut « parler malgré tout, en terme d'unicité », avec un « sentiment de plus en plus aigu d'aller vers l'unique ». En effet, « tous semblent proposer un mode d'expression "réconciliateur", dont la fonction serait de représenter la société réunionnaise », le but étant de « trouver une musique qui deviendra une référence ultime pouvant servir de drapeau identitaire ». Et l'auteure de rajouter que « d'une telle conception découle nécessairement une marginalisation des autres musiques » (*ibid.* : 43).

Dans ce paysage principalement dominé par ces deux musiques créoles, la musique tambourinée *malbar* a un statut à part. Bien que la période esclavagiste (*cf.* chap. 1) ait compté parmi ses recrues une minorité d'Indiens¹², c'est surtout à partir de la période de l'engagisme, c'est-à-dire après la période de l'esclavage, que se définit plus clairement une musique d'origine indienne et à prédominance tamoule. Issue des contextes privés de la religion hindoue, cette pratique instrumentale est donc une de ces musiques réunionnaises qui, du fait de ses caractéristiques rituelles, peut être considérée comme relevant du cas des musiques marginalisées dont parle Desrosiers. Identifiée par son instrument phare (le *tambour malbar*), la musique *malbar* est exclusivement formée d'instruments de percussion d'origine indienne : le tambour dit *malbar* (tambour sur cadre circulaire), le *morlon* (tambour cylindrique), le *tarlon* (crotales), le *sati* (timbale). À cet ensemble de base peuvent être rajoutés le *narslon* (hautbois), le *kombou* (trompe) ou le *sangou* (conque). Ces instruments accompagnent les rituels hindous au temple comme lors des processions religieuses. Un de ces rituels nécessite cependant un autre type d'ensemble musical combinant le *matalon* (tambour long cylindrique), le *tarlon* et/ou le *dialé* (cymbalettes) et le chant ; cette formation accompagne le théâtre rituel – communément appelé « bal tamoul » – qui met en scène les personnages épiques du *Mahabharata* (dit *Barldon* en créole) et qui est en général donné le soir au temple durant les jours de préparation qui précèdent la marche dans le feu. D'autres instruments de musique d'origine indienne¹³ caractérisent la musique *malbar* bien qu'ils ne soient pas destinés à être joués dans des

¹² Sully Santa Govindin (2014) rapporte que « en 1729, sur 300 Indiens embarquant à Pondichéry, l'île Bourbon bénéficiait d'une centaine, soit 33 %. En 1730, le Saint-Pierre débarque 20 esclaves en fraude à Bourbon sur 65 esclaves embarqués à Pondichéry, soit 38 % ». Bien que ces chiffres soient « une estimation minimale qu'il convient de majorer en fonction de l'appréciation quantitative des arrivées clandestines », « le nombre des esclaves indiens » chute « après 1834 » (*ibid.* : 341).

¹³ Une autre liste d'instruments de musique que je n'ai pas détaillée ici et sur laquelle figure, entre autres, le *tabla*, le *sitar*, l'*harmonium* ou encore le *thavil*, compose également l'univers musical indien de La Réunion mais étant donné que ces instruments sont affiliés à la pratique dite « brahmanique » de l'hindouisme, ils ne se rattachent donc pas à la musique *malbar* telle que perçue localement dans la mesure où celle-ci recouvre les pratiques rituelles religieuses d'origine villageoise et véhiculée par les engagés indiens du XIX^e siècle dans les plantations sucrières.

orchestres tels que ceux que l'on vient de citer. Généralement dévolus aux membres de la prêtrise, il s'agit du *oulké* (tambour en forme de sablier) et du *mani* (cloche).

Bien que la musique *malbar* tienne une place, sinon physiquement, du moins symboliquement distinctive dans l'espace social réunionnais, les chercheurs s'accordent sur le fait que plusieurs des éléments qui caractérisent la musique réunionnaise sont le résultat de certaines influences avec le milieu *malbar*, notamment pour ce qui est du chant. Étant donné que l'élément vocal n'est pas une composante de la musique tambourinée *malbar*, il semble que le passage entre les milieux créole et *malbar* se situe plus vraisemblablement au niveau des chants du *Barldon* ou de toute autre forme de production vocale de cette culture. Il se peut également que ce soient les Indiens ou leurs enfants, métissés ou non, ou même plus simplement les Créoles accoutumés à la culture hindouiste qui se soient adonnés à l'interprétation de chants que l'on retrouve aujourd'hui dans le répertoire de la musique réunionnaise, aux côtés des autres chants préexistants. C'est précisément ce que montre Jean-Pierre La Selve (*op. cit.*) à partir de l'étude des contenus des textes du répertoire créole, quand il dit, au sujet des chants créoles, que les *Malbar* en « ont adopté langue et musique ». À ce propos, il précise le rôle joué par les originaires de l'Inde dans la pérennisation du « *séga* des origines » :

Avec le temps, le rôle des *Malbars* s'est également affirmé important dans sa conservation et son évolution. Beaucoup plus nettement que les premiers Indiens arrivés comme esclaves au XVIII^e siècle, les engagés du XIX^e, vivant dans les mêmes conditions et les mêmes camps que leurs prédécesseurs, en ont souvent adopté les aspects culturels (*ibid.* : 266).

Les investigations de Sully Santa Govindin (2014) en ce sens vont plus en profondeur. Tout en accordant un rôle beaucoup plus déterminant que ne l'a fait La Selve aux interpénétrations culturelles du XVIII^e siècle, il avance que « le métissage des populations serviles et ensuite des engagés légitiment les processus de créolisation mémorielle ». En effet, ses recherches montrent que « les textes du *maloya* renvoient à plusieurs périodes dont celle d'une tradition orale probablement antérieure à l'esclavage mais qui s'enracine avec le système servile ». Selon lui, c'est cette « osmose interethnique » qui serait à l'origine des influences indiennes sur le « *maloya* traditionnel » :

Notre prospection lexicale et étymologique dans les corpus du *maloya* d'origine africaine dite *makwalé*, mais aussi dans le *maloya* traditionnel d'origine malgache dit *kabar* chanté par les poètes créoles de la fin du XX^e siècle ont établi une liste de quarante-cinq *items* créoles. Dans ce corpus lexical, nous avons identifié quarante-quatre mots d'origine tamoule qui ont diffusé dans la langue commune. Ces unités s'appliquent au langage des hommes et de leurs croyances aux cultes des Anciens et aux Dieux hindous. Qu'ils soient d'origine traditionnelle et sous influence des cultes malgaches et africains liés à la société de plantation, ou festive, les corpus des *maloya* véhiculent des étymons et des concepts tamoul relexicalisés dans les signifiants créoles (*ibid.* : 372).

L'extrait d'entretien qui suit rejoint en tous points les observations émises au sujet de la présence ancienne d'éléments *malbar* dans la musique réunionnaise ; en effet, selon Danyèl Waro, « *l'engagé Malbar, l'engagé Mozambicain, l'engagé Kaf... il arrive, il revient apporter son grain de sel* » dans le *maloya* ; du fait « *qu'ils vivent ensemble ; ils vivent sur la même propriété, dans le même établissement, ça croise* ». En prenant l'exemple d'une chanson bien connue du répertoire créole de la musique réunionnaise, il explique :

« *Quand on dit... "moin lé né dans l'Inde", ça c'est Lo Rwa Kaf qui chante ça ; [...]* "moin lé né dans l'Inde moin la grandi Pondichéry" : ça c'est dans le *maloya* ça hein ! "Moin lé né dans l'Inde, moin la grandi Pondichéry". Déjà on se demande ben "attends, ça ce n'est pas un Kaf qui cause là ?!" [...] "ouiyawé" la suite, bon, tu l'as entendu, c'est intéressant : "ouiyawé moin jamais entendu Almal dessus Malgachine¹⁴". Tu comprends ? Almal c'est, ben c'est un bondié malbar, Hanuman, Almal, tout ça ; "Almaalé" comme certains le chantent ; "moin jamais... moin jamais vu Almal dessus un Malgachine". Donc on te dit que le bondié Almal est sur une Malgachine, l'esprit d'Almal monte sur une Malgachine [...]. Donc là nous avons une leçon : dans une phrase de *maloya* comme ça, il y a une histoire... il y a une sociologie, il y a une histoire, etc. Tu as tout le mélange là-dedans, tu comprends ? Moi j'arrive avec ma *batarsité*¹⁵ je suis insignifiant moi, à côté d'une phrase comme ça tu comprends ? [...] Tout, on chante des trucs malbar dans les trucs du *maloya* ; mais on

¹⁴ Féminin de « Malgache ».

¹⁵ Néologisme créole formé à partir du mot « bâtard » et qui désigne la philosophie de vie liée au vécu métis.

cherche à le séparer ! Et moi ce que, c'est là que c'est intéressant c'est justement de faire voir que tout ça est mélangé » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro¹⁶).

Comme La Selve (*op. cit.*) et Govindin (*op. cit.*), Danyèl Waro dit également que c'est le partage des mêmes lieux de vie qui a favorisé les « croisements » que l'on observe dans le *maloya*. L'extrait de chanson¹⁷ qu'il cite ensuite peut être traduit par « je suis né en Inde, j'ai grandi à Pondichéry / ohé je n'ai jamais entendu [dire] qu'*Hanuman* possédait une Malgache ». La compréhension de la seconde phrase peut prêter à confusion ; si Danyèl Waro l'entend dans le sens de « c'est la première fois (que j'entends) qu'*Hanuman* possède une Malgache », elle peut également être comprise dans le sens de « ce n'est pas possible (je n'ai jamais entendu) qu'*Hanuman* puisse posséder une Malgache » ; étant donné le début de l'extrait, il semble en effet que c'est parce que « je suis né en Inde » et que « j'ai grandi à Pondichéry » que « je n'ai jamais entendu » qu'*Hanuman* puisse posséder une Malgache. L'informateur précise que, contre toute attente, c'est un *Kaf* qui interprète la chanson ; il y a donc une richesse extraordinaire qui existe déjà quand Danyèl Waro fait ses premiers pas dans la musique. Éléments *malbar* et éléments *kaf* sont donc déjà mélangés dans le *maloya*, un mélange que l'on veut, selon lui, sinon occulter, du moins freiner.

Il n'y a pas que le contenu des chants du *maloya* qui relève d'une influence indienne, il y a également leurs phrasés mélodiques et plus généralement leur expression vocale¹⁸. Dans l'extrait d'entretien qui suit, Danyèl Waro témoigne du « truc *malbar* » qui habille le style vocal de certains artistes de *maloya*.

« Dans sa façon de danser, dans sa façon de chanter, dans ses airs, ses paroles, ses manières, il envoie sa mélodie et la façon dont il danse, les mélodies, les... ben quand il chante, comme on dit, quand il chante... "dann fond la rivière", tout ça là, il y a des trucs malbar là-dedans ; tu comprends ? Il y a des trucs malbar dedans ; donc il y a un côté malbar prononcé. Gramoun Lélé¹⁹ quand il chante : c'est pareil ; nous disons "ah,

¹⁶ Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

¹⁷ *Maloya* interprété par l'artiste Lo Rwa Kaf et intitulé « [Saint-Benoît Beaulieu](#) ».

¹⁸ Si « le champ musical rythmique des percussions sacrées a été analysé selon une perspective ethnomusicologique », remarquait Sully Santa Govindin (2014), « aucune étude n'a replacé une analyse musicale de la mélodie réunionnaise sous l'angle de la créolisation artistique en prenant pour objet les "ballets indiens" de type bal *malbar* ou à l'occasion de ballets de danses rituelles du *Barldon* » (*ibid.* : 386).

¹⁹ Décédé en 2004, *Gramoun Lélé* était un artiste qui, à La Réunion, est considéré comme une des légendes du *maloya*.

Gramoun Lélé c'est une troupe de Kaf", c'est vrai ; tous sont un p'tit peu typés Kaf, Malgaches, Africains, bon. Tu dis bon. Mais quand Gramoun Lélé parle, il te dit : non, il est Malbar et Malgache » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro²⁰).

C'est bien une interprétation de style par la danse, le chant, les paroles et la manière que renvoie l'influence *malbar* qui se fait sentir dans le *maloya*. Le métissage est encore une fois mis à l'honneur dans la mesure où les artistes qui interprètent leurs chansons dans ce style ne sont pas des *Malbar* mais des métis à l'apparence *kaf* plus prononcée. Dans ce que dit cet informateur, il faut comprendre que l'intégration du *tambour malbar* au sein de la musique créole n'est en fait que le nouveau stade d'un processus qui a déjà commencé depuis bien plus longtemps. Un peu plus tard dans le même entretien, Danyèl Waro raconte que lors d'une répétition de *maloya* qu'il a faite avec Firmin Viry et *Gramoun Lélé*, ceux-ci ont improvisé une sorte de joute musicale où ils ont chanté, accompagnés d'un *matalon*, des extraits de bal tamoul. Danyèl Waro se rend compte alors que, quelque part, le *Malbar* aussi « a mis son grain de sel » dans le *maloya*.

Certes, ainsi que le remarque Jean-Pierre La Selve (*op. cit.*), c'est d'abord « à travers la pratique de leur religion » que les *Malbar* amènent avec eux « le patrimoine musical de leur pays d'origine ». Mais en dépit des règles strictes qui encadrent la pratique musicale, cela n'empêche pas cette culture de pénétrer, selon lui, la sphère profane des expressions musicales créoles. Les *Malbar* sont donc considérés comme « les derniers à apporter une forte participation au monde musical réunionnais » et qui est ensuite intégré au répertoire créole insulaire. Pour l'auteur, les obstacles à ces échanges culturels se situeraient davantage en amont, c'est-à-dire au niveau de « la xénophobie traditionnelle à l'égard des nouveaux arrivants, aggravée par un réel repli de la communauté sur elle-même, du moins dans les premiers temps » (*ibid.* : 135).

2. 2. La quête de l'identité créole de la musique réunionnaise

Si la musique du *tambour malbar* connaît une certaine forme de marginalisation, de par le côté consacré dont relève en général sa pratique, il faut savoir que c'est à partir des années 1970-80 que cette musique fait l'objet d'une reconsidération de la place qu'elle occupe non seulement au sein du monde religieux indien (Desroches & Benoist, 1997) mais aussi au sein

²⁰ Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

du champ musical créole. Cependant, ainsi qu'en témoignent les deux extraits d'entretiens qui suivent, les premières initiatives en ce sens ont reçu un accueil mitigé de la part du public réunionnais. Dans le premier extrait, Danyèl Waro relate les réactions que suscite l'intégration du *tambour malbar* pour la première fois dans un concert qu'il donne en 1983 ; dans le second, c'est entre 1990 et 1992, lors d'un concert puis d'un enregistrement d'un morceau de ce concert, que Willy Philéas évoque la difficulté avec laquelle il a fini par faire admettre la présence du *tambour malbar* au sein du *maloya*.

« Les gens ont déjà dit “tu es fou, ce tambour, on ne fait pas ça comme ça”. Et c'est vrai, si je dis... si je les crois : je ne fais plus rien [...]. Je ne suis pas un joueur de tambour vraiment, mais je l'aime ! Donc il faut que je fagote un tambour à un moment donné. Je le ferais à ma manière ; les gens me disent “Danyèl tu es fou ne bats pas ça !” Bon. Et moi j'aime le battre. [...] J'ai joué au théâtre de St-Gilles en 83, et j'ai joué, mais je n'ai pas joué un coup de baguette rituel, je n'ai pas joué un coup de baguette sacré ! [...] Je l'ai amené sur la scène ; et ça peut être un blasphème, un sacrilège pour beaucoup de gens [...]. Les gens réagissent et ils se sentent volés, encore une fois. Ils se disent “encore un Blanc qui s'empare de nos affaires !” tu comprends ? Donc ça je sais ça, ce raisonnement qu'ont les gens du fait qu'ils ne veulent pas qu'on fasse n'importe quoi avec ce qu'ils ont. Ils sentent que... ils veulent protéger leurs affaires » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro²¹).

Danyèl Waro reconnaît quelque part la pertinence des objections à ce qu'il fait et dont on lui fait part. Ces reproches lui ont d'ailleurs déjà été adressés lorsqu'il a commencé à pratiquer le *maloya*²² (« les gens réagissent et ils se sentent volés, encore une fois ») ; mais s'il commence à prendre en compte toutes les bonnes raisons dont on lui fait part, dit-il, il n'en finirait plus de modifier sa pratique. Lorsque Danyèl Waro raconte son concert « au théâtre de St-Gilles en 83 », il précise tout de suite qu'il ne s'agissait pas d' « un coup de baguette rituel ». C'est dire la forte connotation religieuse du *tambour malbar* que l'on doit négocier d'emblée afin d'éviter tout débat sur le sujet.

²¹ *Ibid.*

²² Danyèl Waro raconte que lorsqu'il a commencé à s'intéresser au *maloya*, le public a été quelque peu désorienté dans la mesure où c'était la première fois qu'un « Blanc » (un *Yab*) s'adonnait à cette « musique noire ».

« Quand j’ai mélangé le... tambour indien avec le maloya, c’est parce que je trouvais que... le tambour avait un, on pouvait faire un spectacle avec, du fait qu’il a un son qui porte loin, mais c’était compliqué déjà de le faire rentrer dans le maloya parce que papa c’est un défenseur pur, et il n’est pas du tout d’accord ! (Il n’était pas d’accord ?) Non il n’était pas d’accord. Il est... Il n’était pas d’accord qu’on mettait le tambour dans le maloya. [...] “Non, il n’en est pas question, parce que... ça, ça ne va pas avec l’ensemble, jamais, on va nous jeter ! Il n’en est pas question”, et moi je lui dis “si papa”, il me dit “non”. Faut trouver une solution ; je dis ben... comment est-ce possible ? “Ben nan parce que les Indiens ne seront pas d’accord avec moi et... et puis non, faut pas mélanger ça : les deux et... la peau de cabri... avec la peau du roulèr, pour battre tout ça ensemble”, etc. » (Extrait d’entretien avec Willy Philéas²³).

Soulignons d’emblée que l’anecdote ici racontée entre un père et son fils concerne en fait Gramoun Lélé et son fils. Ce ne sont donc pas seulement certains *Malbar* au phénotype évident qui dénoncent ces initiatives, mais également certains Créoles (de type *kaf* ici) qui pratiquent l’hindouisme et qui ont été initiés à ses valeurs (« papa c’est un défenseur pur »). Il est par ailleurs intéressant de voir que Willy Philéas n’emploie pas le qualificatif « *malbar* », mais celui de « indien », pour parler du tambour utilisé chez les *Malbar*. Dans les deux extraits proposés, la réticence vient des Réunionnais pour qui le *tambour malbar* est vu comme un élément important et délicat relatif à une culture donnée. C’est donc d’abord sur un plan personnel (la possession, la propriété du tambour) et identitaire (l’identification du tambour comme appartenant à une culture donnée), qui met en avant l’appartenance culturelle, que cette réticence est exprimée. Danyèl Waro et Willy Philéas amènent ainsi à dépasser cette vision culturaliste pour l’élargir à des considérations d’ordre strictement musical. Ainsi le *tambour malbar* se plie-t-il de plus en plus « à un public qui porte sur lui un regard seulement profane » (Benoist, Desroches, L’Étang, Ponaman, 2004 : 44-45).

C’est cette vision qui est aujourd’hui partagée par le plus grand nombre. Le *tambour malbar* est en effet considéré avant tout comme un instrument de musique qui peut donc être en usage dans n’importe quelle circonstance musicale. À ce titre, il a sa place dans l’instrumentarium des musiques créoles telles que le *séga* et le *maloya*. Dans l’extrait d’entretien qui suit, c’est précisément en réaction à la prise de conscience d’une véritable diversité musicale insulaire que s’exprime Bily Johny. Dans son discours, il reproche aux

²³ Entretien mené à Saint-Benoît, en 2014.

musiciens d'aller puiser ailleurs des « richesses » qu'il dit être déjà disponibles sur place. Il raconte que tandis qu'il passait près d'un temple devant lequel des *tambourier* étaient en train d'accompagner un office religieux, il s'est alors arrêté pour les observer de loin ; il me confie que c'est à ce moment-là qu'il prend conscience de ce que la musique *malbar* a encore à apprendre aux autres musiques réunionnaises.

« Ben je me dis “hey ! Ben si...” Les musiques, maintenant, elles sont en train de faire... pour le maloya, [il cherche] au niveau des percussions africaines... Avec toute la musique qui existe à La Réunion, ben s'ils écoutaient un peu ces Malbar-là, là... ceux, là-haut, qui tapent sur les tambours, là... ah, ben ils en ont des choses à apprendre à La Réunion ! Ça se voit qu'on n'a pas encore puisé vraiment dans nos ressources ici à La Réunion. Parce qu'on a une richesse, et... personne, je veux te dire par là... on est en train de chercher ailleurs alors qu'ici même, il y a tout ! Ici il y a tout ce dont il nous faut ici. Mais... on préfère chercher ce qu'il y a ailleurs pour... ramener ici, pour... [voilà]. Et or, ici, ce que, ici, nous avons, c'est... plus fort que ce qu'il y a ailleurs. Et c'est dommage, hein ! » (Extrait d'entretien avec Bily Johny²⁴).

Cet extrait d'entretien est symptomatique de la tendance qu'ont certaines musiques locales de se tourner vers des richesses musicales qui viennent de l'extérieur. Si dans la musique réunionnaise, les « phénomènes de mutation » viennent en général d'ailleurs, les changements musicaux s'expliquent néanmoins de deux façons : par des « logiques locales intrinsèques, qui renvoient à des questionnements propres aux sociétés en présence (notamment communautaires) » – et c'est précisément ce qu'il faudrait accentuer pour Bily Johny – et par des influences mutuelles « où le local et le global s'entremêlent [...] et de manière plurielle ». Les instruments « venus d'ailleurs » se mêlent donc en effet « aux instruments traditionnellement employés dans le *maloya* » (Regnault, 2011 : 108-109) ainsi que Bily Johny le remarque lorsqu'il dit que le *maloya* cherche « au niveau des percussions africaines ». Bily Johny se rend donc compte de l'ampleur que peuvent prendre certaines initiatives artistiques qui cherchent à renouveler la musique locale dans des proportions parfois injustifiées. Le fait de puiser à ces sources africaines n'est cependant pas un hasard, ainsi que l'expliquent Desroches et Samson (*op. cit.*) :

²⁴ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

Depuis les années 1980, l'affirmation du *maloya* comme partie intégrante de l'identité musicale insulaire s'est ainsi accompagnée d'emprunts à d'autres traditions qui viennent confirmer ses affinités africaines. Djembés d'Afrique de l'Ouest, congas latino-américaines tiennent ainsi une place importante dans de nombreux groupes de *maloya* contemporains et ouvrent la voie des constructions rythmiques complexes et de la virtuosité individuelle, ces dimensions étant absentes chez les pères de la reconnaissance du *maloya* (le Rwa Kaf, Firmin Viry...) (*op. cit.* : 22).

Si les artistes du *maloya* en sont encore au stade « de l'appropriation individuelle » (Jauze, 2011), Bily Johny leur reproche néanmoins un manque d'intérêt général à l'égard des musiques qui les entourent, en l'occurrence celle des *Malbar*. L'écoute de la musique de ces *tambourier* qui jouent sous ses yeux fait une telle impression à Bily Johny qu'il va jusqu'à dire qu'il reste encore beaucoup de choses à apprendre de ces musiciens. Dans le discours que tient cet informateur, le domaine musical *malbar* est confronté au domaine musical créole sur un plan éminemment dichotomique ; l'un et l'autre vivent dans le même espace mais ne se confondent pas, voire s'opposent. D'un côté, effectivement, il y a « ces *Malbar-là* », « ceux qui tapent sur les tambours », et de l'autre, « le *maloya* », « La Réunion ». Deux pôles symboliques sont ainsi érigés l'un en face de l'autre sans franche communication entre les deux ; par ailleurs, l'enrichissement souhaité est à sens unique, la musique réunionnaise étant invitée à se renouveler au contact de la musique *malbar* qu'elle devrait intégrer en son sein, et non l'inverse – ce qui n'est pas surprenant au vu des règles qui prescrivent la pratique de cette musique d'origine rituelle.

Les deux extraits d'entretiens ci-dessous témoignent également de la légitimité de la présence du *tambour malbar* au sein du *maloya* dans la mesure où, comme n'importe quel instrument de musique, il peut être utilisé dans n'importe quelle circonstance musicale (fig. 10). Dans le premier, intégrer le *tambour malbar* sur scène, c'est symboliquement rendre visible une musique dans toute sa diversité et sa complexité ; le second extrait présente le *tambour malbar* sous une facette sacrée qui n'interdit en rien son usage en dehors de ce cadre en tant qu'instrument de musique à part entière.

« *L'important c'est de rendre au peuple tous les éléments de sa culture. Autant la part européenne qu'africaine, qu'indienne, que chinoise, que malgache ou autre ; c'est de*

remettre les gens en contact avec les choses, les éléments dont ils ont été coupés, tu vois ? [...] Donc le but c'est ça, c'est de... recréer la liaison entre les gens et leur culture commune. [...] Notre musique, c'est un hymne à la créolité ; c'est un hymne à la créolité en voulant mettre... nous voulons mettre en valeur la langue, premièrement ; la langue, et tous les apports culturels, comme je l'ai dit, de tous les... toutes les essences plurielles qu'il y a à La Réunion, nous puisons dedans et... ça valorise tout ça, là. Le message c'est de dire que nous sommes des hommes et que nous avons une richesse, [...] prenons-en conscience ! Prenons confiance ! Et puis portons-le ! Faisons-le vivre ! Cultivons-le ! » (Extrait d'entretien avec Gaël Velleyen²⁵).

Le discours de Gaël Velleyen rejoint ce qui a été dit en introduction de ce chapitre, à savoir que la musique réunionnaise est constituée de « parts » ; il est bien question pour lui d'une « culture commune » qui doit être portée par la créolité, et en l'occurrence ici, celle de la musique réunionnaise. Pour ce faire, il faut considérer « tous les apports culturels » et « prendre conscience » de cette richesse qui alimente la musique réunionnaise et que l'on doit célébrer en juste retour. Le discours de cet informateur recoupe également celui de Bily Johny qui mettait en avant les « richesses » et les « ressources » des musiques réunionnaises.



Figure 10 : Usage du *tambour malbar* (au centre, en peau synthétique blanche) dans un concert de *séga/maloya*, par le groupe « Kréolokoz ». Saint-Leu, 2015. Photo : SFP

« Le tambour c'est un instrument... sacré, certes ! Mais c'est un instrument réunionnais à part entière qu'on pouvait mélanger avec tous les autres instruments, quoi. Voilà, c'était un cap à passer [...]. Un instrument, c'est un instrument. C'est un instrument à

²⁵ Entretien mené à Saint-Leu, en 2014.

part entière. [...] Pour moi, il n'y a pas de... classes et de dire "bon ça c'est comme ça ; ça c'est comme ça". C'est ouvert sur tout, quoi. Et à mon avis, l'avenir de la musique c'est ça : c'est justement trouver des... fusionner avec plein de choses. Donc, voilà. Partager des sonorités. [...] "Le tambour malbar c'est quoi ? Ce n'est pas réunionnais ? Le Malbar n'est pas Réunionnais ?" » (Extrait d'entretien avec Tyéri Abmon²⁶).

Tyéri Abmon est bien conscient du caractère religieux de cette pratique, mais comme Danyèl Waro et Willy Philéas, il incite les Réunionnais à dépasser cette vision (fig. 11). Les dernières phrases de cet extrait d'entretien sont particulièrement révélatrices de la tournure identitaire que prend le débat ; tout en reliant l'identité du *tambour malbar* à celle des *Malbar*, Tyéri Abmon fait remarquer que cette musique, bien qu'issue des pratiques d'une composante de la population réunionnaise (les *Malbar*), est une de ces musiques réunionnaises qui fait partie de la grande musique réunionnaise au sens large.



Figure 11 : Usage du *tambour malbar* (à gauche, en peau animale) dans un concert de *maloya*, par le groupe « 4 Roul'man », lors des 35 ans de carrière de *Gramoun Baba*. Saint-Paul, 2015²⁷. Photo : SFP

Le sentiment d'unicité qui se dégage du discours de Tyéri Abmon est rejoint par celui de Bily Johny qui, lui aussi, parle de l'importance de « fusionner » les différentes « parts » de la musique réunionnaise. L'extrait d'entretien qui suit illustre cette volonté de faire de l'unique à partir du multiple. Cependant, cette diversité musicale insulaire souffre d'un paradoxe ; célébrée pour sa richesse et en même temps critiquée pour son manque de cohésion, la créolité

²⁶ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.

²⁷ Ce concert fera l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre 9.

musicale veut « renvoyer positivement à une certaine manière de gérer, en un même lieu, une diversité fondatrice et le rapport à l'Autre qu'elle implique » (Benoist & Bonniol, 1997, cité dans : Bonniol, 2013).

« Il faut qu'on fusionne ! pour qu'on puisse... comment dire... montrer aux autres, aux autres pays qu'on a, on a une musique ici. Mais des fois on montre, on montre vraiment, ce n'est pas la vraie valeur que nous avons ici à La Réunion. La vraie valeur vraiment est ici à La Réunion [mais] elle n'arrive pas à aller ailleurs parce que cette musique-là n'est pas acceptée par certains, par certaines personnes qui pensent que... voilà, euh... notre musique est trop traditionnelle, ou bien n'est pas assez... bien [comme il faut] ; c'est parce qu'ils ne comprennent pas trop... notre musique ici à La Réunion. Il y a des gens même qui m'ont déjà dit, je veux te dire, j'ai déjà entendu, il y a beaucoup... de managers par exemple, les ambassadeurs qui font des festivaliers [sic : festivals] ici à La Réunion, je veux te dire comme ça [que] quand tu écoutes un maloya [c'est comme si] tu avais fini de tout écouter » (extrait d'entretien avec Bily Johny²⁸).

Bily Johny pointe du doigt le manque de représentativité au sein de la musique réunionnaise ; il dit que ce qui est proposé au public – local comme étranger – n'est pas représentatif de la « vraie valeur » qu'une telle musique suppose. Cette situation qui semble résulter d'un véritable compromis s'explique, selon lui, par le fait que, telle qu'elle est, la musique réunionnaise « n'arrive pas à aller ailleurs », soit qu'elle serait trop rustique (« notre musique est trop traditionnelle, ou bien n'est pas assez... bien [comme il faut] ») ou trop complexe (« parce qu'ils ne comprennent pas trop... notre musique ici à La Réunion »). Car les différentes « parts » de la musique réunionnaise sont sinon inégales, du moins juxtaposées, sans une réelle « fusion » entre elles qui aurait apparemment permis de rendre cette « vraie valeur ». Dans le discours de Bily Johny, le rapport au monde extérieur, au regard que l'autre peut poser sur soi et sur sa culture, s'inscrit dans le souci de ne pas renvoyer à cet Autre une fausse image de soi, par le biais de la musique. Le rapport à l'Autre que la « diversité fondatrice » implique (Bonniol, *op. cit.*) a donc lieu non seulement vis-à-vis des autres Réunionnais (à l'échelle locale) mais aussi vis-à-vis des étrangers (à l'échelle globale). En effet, venir à La Réunion pour écouter du *maloya* afin de se faire une idée de la musique réunionnaise ne donne pas à entendre la musique réunionnaise dans sa globalité selon cet informateur. S'il faut « trouver une musique

²⁸ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

qui deviendra une référence ultime pouvant servir de drapeau identitaire » (Desrosiers, *op. cit.* : 43), ce n'est donc certainement pas en isolant une part d'elle-même – ici, le *maloya* – qu'on y arrivera, dit-il, mais bien en les mélangeant toutes dans une formulation inédite et sans cesse recomposée. Dans ce que dit cet artiste, on comprend qu'il y a donc tout intérêt à « fusionner » avec le maximum de musiques pratiquées à La Réunion en vue d'en accroître et leur propre visibilité, et celle de la musique réunionnaise, voire même de prétendre à une certaine exhaustivité musicale (fig. 12). De cette façon en effet, la musique réunionnaise serait envisagée et jugée à meilleur escient et selon une approche qui, d'après lui, serait beaucoup plus proche de la réalité du terrain.



Figure 12 : Usage du *tambour malbar* (au centre, en peau animale) dans un concert de *maloya*, lors du 10^e anniversaire du groupe « Lindigo ». Saint-Denis, 2014. Photo : SFP

« Notre musique, si on doit la faire, ben mettons-y toutes les richesses que nous avons ici à La Réunion. Mettons-les en avant. Essayons de les partager avec d'autres artistes pour que... pour qu'on puisse les disperser le plus loin possible ; dispersons-les partout sur La Réunion, dispersons-les en dehors ; que tout le monde connaisse notre musique. Et que les gens de l'extérieur viennent... viennent apprendre [la musique] à La Réunion, et que l'on puisse montrer notre savoir-faire ici. Notre richesse. Et notre fierté, notre musique, quoi » (extrait d'entretien avec Bily Johnny²⁹).

La quête de l'identité passe donc par une quête de reconnaissance qui ne doit pas seulement venir de l'intérieur – par ces « logiques locales intrinsèques » (Desroches, Pichette, Dauphin,

²⁹ *Ibid.*

E. Smith, *op. cit.* : 109) –, mais également de l'extérieur (« dispersons-les en dehors ; que tout le monde connaisse notre musique. Et que les gens de l'extérieur viennent »). Pour porter sa culture musicale au-delà des frontières de La Réunion, il faut donc, selon Bily Johny, qu'elle soit représentative de toute la diversité culturelle qui la valorise. La notion de fierté alimente par ailleurs beaucoup de discours sur la musique à La Réunion, car elle est vue comme un héritage unique construit à partir du multiple et qui, de ce fait, peut concerner tous les Réunionnais qui participent de manière plus ou moins active à l'identité même de cette musique. Ainsi que le dit très justement Raymond Massé (2013),

la quête de reconnaissance est aussi une quête constructive de respect qui passe par la valorisation des produits historiques de la créolité et par une intense créativité. Et c'est en cela que la quête de reconnaissance devient un moteur fondamental du processus de créolisation. Elle alimente une fierté certaine et légitime devant les réalisations culturelles, dans les domaines de la littérature, de la chanson, de la danse ou des arts plastiques. [...] Ce devoir de mémoire joue un rôle constructif et essentiel dans la dynamisation du processus de créolisation aujourd'hui (*ibid.* : 151).

Ce « devoir de mémoire » est particulièrement prononcé dans le discours de Bily Johny lorsque je le questionne sur la place symbolique accordée au *tambour malbar* dans des musiques comme le *maloya* ou le *séga*. La présence de cet instrument dans un univers musical non seulement différent (la musique créole) mais aussi opposé (la musique de divertissement) à ses lieux d'expression habituels – la musique rituelle *malbar* – est selon lui nécessaire à une reconnaissance, sinon universelle, du moins officielle, de la pratique instrumentale en tant que telle ; le fait qu'elle soit reconnue localement est une chose, mais elle doit prétendre à un niveau encore supérieur de reconnaissance. C'est du moins en ce sens qu'il faut comprendre le message de Bily Johny au sujet de cette musique indo-réunionnaise qui contribue par ailleurs à la « dynamisation du processus de créolisation » de la musique réunionnaise.

« C'est un moyen de montrer au monde entier que tu es fier ! tu es fier d'avoir ça. Et pour moi, la seule solution, la seule solution de montrer que tu es fier ben d'appartenir à une culture, tu as ta tradition et ta culture, ben c'est le moyen populaire. C'est le moyen populaire de montrer parce que tu ne vas pas, je veux te dire comme ça, sinon... il y a, comme ici il y a beaucoup d'influences qui viennent d'ailleurs... et... souvent ce

sont des musiques aussi... qui font partie des cultes aussi. Et ça arrive ici à La Réunion, et que c'est ça [qui] est [mis] plus en avant, avant notre culture à nous. Ben, pour nous, justement, pour... nous protéger un p'tit peu, il faut que tu aies ça. Il faut que tu aies ça. Il faut que tu aies le côté populaire et le côté sacré aussi » (extrait d'entretien avec Bily Johny³⁰).

C'est bien le caractère universel de cette reconnaissance qui est ici mis en avant ; en même temps, cette recherche de l'universalité peut être indirectement un moyen de garantir l'authenticité de certaines pratiques, en l'occurrence, celles qui se rattachent au territoire, face aux phénomènes d'incursion de pratiques étrangères sur le sol réunionnais. On retrouve là l'« attachement au territoire » et le « principe d'autochtonie » qui en découle, dont parlait Bonniol (*op. cit.*) cité en début de chapitre, et c'est bien une forme de « solidarité » qui se dégage de cette situation ; face à l'invasion que représente la propagation de tels phénomènes sur l'île, ce qui est vu comme diversité d'un point de vue interne (il y a plusieurs subcultures qui composent la culture réunionnaise) est vu comme unité d'un point de vue externe – d'où la formule « notre culture à nous » pour parler des rituels d'origine indienne alors que Bily Johny est *Kaf*. Il y a une sorte de fierté presque nationale qui transparait dans le discours que tient cet informateur ; car en mettant les pratiques des cultes venus d'ailleurs en avant, c'est non seulement l'expression des cultes *malbar* mais également celle de tous les cultes pratiqués à La Réunion dans leur ensemble qui s'en trouvent lésés. L'expression « se protéger » est forte car c'est bien face à un danger (les « influences qui viennent d'ailleurs ») qu'il faut réagir. La cause défendue pour une composante de la population (les *Malbar*) devient ainsi l'affaire de tous, et c'est précisément à ce moment que le « devoir » se fait sentir. Certains chercheurs de la zone, comme ceux qui ont organisé les « Rencontres autour des musiques du Sud-Ouest de l'Océan Indien », pensent également que la musique rituelle des cultes *malbar* gagnerait en représentativité si elle était intégrée aux expressions créoles de la musique réunionnaise :

Une autre question concerne le concept de musiques traditionnelles : qu'est-ce que cela recouvre à la Réunion ? On a maintenant tendance à penser uniquement au *maloya* quand on emploie cette expression. [...] Ceci est lié à la dimension politique du *maloya* qui l'a fait redémarrer (le point culminant de ce processus étant son inscription au PCI

³⁰ *Ibid.*

de l'Unesco en 2009). Cette opération ne pourrait-elle pas être reconduite sur les autres musiques traditionnelles locales ? La pratique de la musique « *malbar* » pourrait être rapprochée de celle, familiale et religieuse du *maloya*. Le rôle des instruments y est essentiel (La Selve, 2012 : 3).

Comme Bily Johny, les chercheurs s'interrogent sur ce que recouvre « le concept de musiques traditionnelles » à La Réunion, et remarquent également que le *maloya* y tient une place prépondérante. Pour tempérer cette place au sein de la musique réunionnaise, il est alors proposé de se tourner vers les « autres musiques traditionnelles locales », en l'occurrence celle de « la pratique de la musique “*malbar*” » à qui il est possible de faire connaître le même sort que celui qu'a connu le *maloya* dans sa dimension « familiale et religieuse³¹ » (cf. chap. 1). Dans l'extrait d'entretien ci-avant, Bily Johny estime donc qu'il est important d'exprimer la musique *malbar* non uniquement dans sa dimension rituelle mais également dans une dimension festive. Il rattache par ailleurs les réticences de certains à franchir ce pas au fait que l'interdit qui a longtemps frappé toute forme d'expression culturelle a tellement été ancré dans le mode d'être du Réunionnais que ce dernier a conservé l'habitude de rester replié sur lui-même. La liberté pour laquelle les ancêtres des Réunionnais se sont battus doit donc, selon lui, dominer dans toutes les prises de décisions en matière artistique et culturelle. Si l'on ne garde que l'aspect privé et sacré de la pratique du *tambour malbar*, sans la faire vivre dans d'autres cadres de jeu, cette musique, ainsi que toute la culture à laquelle cette musique est rattachée et que son héritier porte fièrement en lui, risque d'être tout bonnement supplantée par d'autres types de musique rituelle qu'il qualifie comme « venus d'ailleurs ». Quitte donc à présenter des musiques d'origine rituelle sur scène, autant que ce soient celles des Réunionnais qui soient mises en avant et non celles de l'extérieur, selon cet informateur.

Il va de soi que, pour certains originaires de l'Inde, une telle réinterprétation du sens du *tambour malbar* qu'ils utilisent à des fins exclusivement rituelles surprend. C'est, selon Massé (*op. cit.*), qui parlait alors de la culture créole en général, « de cette difficile négociation avec soi et avec l'autre que naît la détresse créole qui alimente à son tour la crise identitaire » ; l'auteur poursuit en remarquant que la créativité émanant de cette mise en valeur créole « ne conduit pas nécessairement à un système articulé de valeurs » ; en fait, « la quête de reconnaissance identitaire évolue à travers divers paradoxes et ambivalences, voire sous forme d'une

³¹ Comme dit dans le chapitre précédent, les informateurs interrogés sur le terrain opèrent souvent un rapprochement entre l'histoire du *maloya* et celle de la musique *malbar*, plus précisément entre le *roulèr* et le *tambour malbar*, car ils considèrent que leurs parcours respectifs ont beaucoup de points communs.

“ambivalence socialisée” dans laquelle Melville Herskovits voyait, déjà en 1937, une déchirure identitaire collective » (*ibid.* : 152). Les désaccords tels que ceux pouvant survenir dans de telles situations émanent de ce que l’auteur identifie donc comme une crise de l’identité, ainsi qu’il l’explique ci-après.

Dans le monde moderne, une identité collective ne peut être stabilisée et se vivre en réclusion. Ces identités sont toujours contestées de l’intérieur en fonction des lectures divergentes qu’en auront divers sous-groupes sociaux et politiques. Elles sont exposées à de multiples autres identités collectives et aux pressions de la mondialisation. Autrement dit une identité qui n’est pas en crise est une identité morte (*ibid.* : 150).

2. 3. La quête de l’identité d’origine de la musique réunionnaise

Les années 1970 à 1990 correspondent, à La Réunion, à une période fortement marquée par un phénomène de retour aux sources. Ainsi que le dit Françoise Dumas-Champion (2008), dans les années 1990, « la population prend conscience de cette quête identitaire et revendicatrice. Elle incite chaque individu à se remettre en question, à s’interroger sur ses véritables racines et à s’engager dans une reprise culturelle et religieuse revalorisée, ce qui contraste avec les années précédentes où la population avait honte de ses “racines”, honte de danser le *maloya* qui avait été ridiculisé par la société blanche » (*ibid.* : 49). Si cette quête identitaire concerne de façon importante à La Réunion les domaines de la vie religieuse, elle passe également par le moyen de la musique³². L’intégration du *tambour malbar* dans le champ musical créole, notamment dans le *maloya*, intervient donc à un moment où les musiciens *Kaf* sont en pleine reconquête de leurs origines. L’extrait d’entretien qui suit relate les bénéfices qui peuvent en être tirés ; en effet, alors que je questionne Nathalie Natiembé sur la « quête d’authenticité » qu’elle avait confiée à un journaliste dans une interview que j’avais par la suite lue, celle-ci explique ce que ses échanges avec l’Afrique orientale, et plus particulièrement le Mozambique, lui ont apportés.

³² Le mouvement du retour aux sources ne concerne pas seulement les Réunionnais d’origine africaine et/ou malgache mais également ceux d’origine indienne. Pour un aperçu de ce phénomène, voir, entre autres, Desroches, 1981, 2000, 2005a, 2005b.

« (Dans ce que j'avais lu justement, quand tu avais fait ton voyage, ça disait aussi que tu étais... dans une quête d'authenticité aussi par rapport à... tout ça, le maloya ; est-ce que c'est toujours le cas ? et la question que je voulais te poser là-dessus, c'est : est-ce que cette quête d'authenticité a vraiment du sens dans un pays métissé comme ici, comme La Réunion ?) Ben, peut-être dans cette période-là, c'est parce que j'étais encore "roots" dans ma musique, donc du coup... du coup, j'ai dû certainement [faire] cette recherche-là ; et en même temps je trouve que ça m'a servi quoi ! Ça m'a fait beaucoup de bien de... d'aller chercher... cette quête, de savoir d'où est-ce que je viens, pour savoir où est-ce que je veux aller. Ben parce que si tu ne sais pas... enfin, moi, pour moi, je trouve que c'est important que tu aies [conscience de] cet héritage ; où est-ce que l'authenticité... c'était plus une catégorie spirituelle aussi en même temps. Parce que tu te poses des questions ; est-ce que ma famille est arrivée ici [en tant qu'esclave ? ou bien... est-ce que toute ma famille est née à La Réunion ? [...]] Du coup, cette quête-là, c'était en même temps pour m'apaiser aussi. Parce que j'ai l'impression que je n'étais pas apaisée quand... quand je chantais mon maloya "roots" [...]] Quand j'ai fait un travail sur moi, aller chercher cette quête d'authenticité, de rituels, de spiritualité, j'ai commencé... je disais que j'ai commencé à m'adoucir ; [...]] je trouve qu'aujourd'hui ma voix est plus apaisée quand je chante. Ouais. J'ai trouvé cet équilibre-là » (extrait d'entretien avec Nathalie Natiembé³³).

Dans ce que dit Nathalie Natiembé, la quête d'une certaine authenticité se fait sentir en général surtout en début de carrière, lorsque l'artiste essaye de trouver sa place dans la musique ; elle relie cette expérience à une « période » précise de sa vie où elle se posait de nombreuses questions sur ses origines. Elle ne regrette pas cette période et pense même qu'il est nécessaire de passer par ce stade avant de pouvoir construire sa personnalité artistique. Pour pouvoir savoir qui l'on est vraiment et quel chemin artistique emprunter, il faut donc d'abord savoir d'où l'on vient (« savoir d'où est-ce que je viens, pour savoir où est-ce que je veux aller ») ; ce proverbe très célèbre à La Réunion dans les discours sur l'identité montre bien que c'est en termes d'identité que la problématique du retour aux sources se pose, dans la mesure où la créolité est une réponse dont ne veulent plus se contenter les Réunionnais qui s'inscrivent dans cette démarche.

³³ Entretien mené à Saint-Leu, en 2016.

Cette quête identitaire concerne nécessairement et à plus forte raison ceux dont l'histoire s'inscrit dans la violence de l'esclavage et de toute autre forme d'acculturation. En s'extrayant de la créolité, l'individu repasse donc au premier plan ; il doit se poser, faire la lumière sur son passé tout en se réconciliant avec lui, et s'ancrer dans une histoire qui prend en compte une plus grande mémoire qu'il a le devoir de se réapproprier. Ce n'est qu'une fois le Réunionnais enrichi de sa propre histoire, accompli et ressourcé que la quête individuelle pourra retourner aux préoccupations collectives du monde créole qui déterminent son présent et son devenir. Dans la mesure où l'expérience migratoire s'accompagne en effet d'un fort sentiment d'appartenance (Guilbert, 2005), c'est dans une pluralité de cadres de référence identitaires que tout groupe ethnoculturel se trouve projeté dès lors que sa présence sur un territoire est le résultat d'une immigration plus ou moins récente. Ainsi que le dit Lucille Guilbert à cet égard, la migration suscite « une construction de nouvelles alliances et rapports à l'Autre, une appropriation de nouveaux lieux physiques et symboliques » (*ibid.* : 6). C'est bien ici une « nouvelle ethnicité » au sens où l'entend Geneviève Vinsonneau (2002), développée dans cette société « d'accueil » que représente La Réunion, que nous avons affaire. « Une élaboration identitaire se profile en permanence et questionne les appartenances (Camilleri et Vinsonneau 1996 : 68-69 ; Vinsonneau 2002) » (*ibid.* : 8). Le cas de la diaspora – bien qu'on ne puisse pas parler de « retour aux sources » dans la mesure où le lien avec les sources n'est pas censé avoir été rompu – donne un bon exemple de ces schémas de fonctionnement où « le local et le translocal » sont mis en « tension », non forcément pour être dépassés ou opposés mais pour être considérés « ensemble comme les facettes d'un même phénomène » (Goreau-Ponceaud, 2008 : 39).

L'apparence contradictoire que peut prendre, d'une part, la volonté de se reconnecter avec les éléments culturels qui forment la créolité de la musique réunionnaise, et d'autre part, celle de se détacher de cette créolité pour remonter à des origines s'explique en fait par une ambivalence caractéristique des sociétés créoles, ainsi que Samson (2013) l'indique :

Avec le *maloya*, ce qui se joue en termes de mémoire relève [...] de l'ancrage bipolaire. L'identité réunionnaise y est pensée de façon plurielle et parfois conflictuelle, tantôt comme un moyen de se rattacher à l'histoire et à la culture locales, tantôt comme une limite à dépasser dans l'espoir de retrouver des sources perdues et de renouer des liens (*ibid.* : 231).

L'alternance de ces deux dynamiques opposées au sein d'un même espace-temps fait donc se succéder des périodes « centripètes » de repli sur soi et sur sa propre culture à des périodes « centrifuges » d'ouverture à l'autre et à la culture partagée (Bornes-Varol & Fürniss, 2011 : 9). Cette tendance à la bipolarité est par ailleurs typique de la quête de reconnaissance identitaire qui, selon Raymond Massé (*op. cit.*), « évolue à travers divers paradoxes et ambivalences » dont les tensions qui en découlent favorisent de nouveaux processus de créolisation (*ibid.* : 152). En effet, puiser tantôt dans le local (le mélange entre les traditions musicales réunionnaises), tantôt dans le glocal (le mélange entre une tradition musicale réunionnaise et sa tradition musicale d'origine comme le *maloya* et ses sources présumées) a pour effet de créer un renouvellement continu des processus de créolisation dans les productions artistiques insulaires. Ainsi que le résume Vinsonneau (*op. cit.*), « l'ambivalence culturelle s'érige donc en une dynamique évolutive, productrice des mécanismes qui permettent simultanément la survie de l'interculturalité et celle de l'intégrité de ses acteurs » (*ibid.* : 192). C'est ce que l'auteure notait, un peu plus tôt, au sujet du paradoxe de cette ambivalence :

Horowitz (1989) parle d'un « paradoxe de l'ethnicité » : « en même temps que l'ethnicité se trouve dépourvue de contenu culturel, que le pluralisme est accepté, que les barrières de l'intermariage tombent, que les minorités apprennent rapidement l'anglais et améliorent leurs conditions matérielles – en même temps que cela arrive – l'ethnicité néanmoins devient plus importante » (Vinsonneau, *op. cit.* : 125).

Sans aller jusqu'à dire que les Réunionnais dont les ancêtres étaient esclaves sont porteurs d'une ethnicité « dépourvue de contenu culturel », il s'agit bien, dans ce qu'évoque Horowitz, d'une situation similaire à ce que l'on observe à La Réunion ; si le pluralisme et la créolité, par le vecteur de la langue commune qui a été adoptée, constituent le quotidien des Réunionnais, cela n'empêche qu'il se développe une certaine conscience ethnique qu'expriment bien les phénomènes de retour aux sources et de reconquête de soi ici évoqués (fig. 13). L'effet de balancier qui se crée entre l'identité créole et l'identité d'origine de la musique s'inscrit dans ce que Christian Ghasarian (2008) décrit comme un « quotidien identitaire » fait d'adaptations, d'ajustements et d'accommodations ; cet effet s'explique donc par le rapport à l'autre qui construit et conditionne le rapport à soi.

Chaque habitant(e) de la Réunion est socialisé(e) de façon plurielle et oscille entre différents contextes d'action (familial, communautaire, sociétal). Ces sphères d'action (privée, publique, etc.) imposent la prise en compte du contexte dans la définition de soi. Les travaux de Frederik Barth (1969), des interactionnistes et des situationnistes ont démontré, depuis longtemps, que le sens de soi est forgé dans l'interaction avec l'autre. Il relève d'un processus dialogique, de négociations constantes de sens, dont la teneur et l'intensité varient selon les contextes d'action (Ghasarian, *op. cit.* : 115).

Ce sont donc ces « oscillations » entre des « sphères d'action » inscrites tantôt dans la quête musicale de ses origines, tantôt dans celle de son identité créole, qui expliquent que le phénomène de retour aux sources alterne ainsi avec celui du recentrement avec la réalité créole. Le pluralisme étant intériorisé, les lignes de partage deviennent, pour les individus, autant d'alternatives offertes à chacun d'eux (Bonniol, 2001). Comme le conclut Desrosiers (1992), « on pourrait dire que la quête de l'identité à la Réunion passe par un va-et-vient entre le désir d'appartenir à une même communauté, la société créole, et un besoin d'identifier des traits culturels typique hérités de la culture d'origine » (*ibid.* : 49).



Figure 13 : Expression scénique d'une mise en avant musicale des valeurs africaines et malgaches du *maloya*. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP

Desroches et Samson (*op. cit*) remarquent à cet égard que, dans « les années 1990-2000 », c'est notamment « le développement d'une économie régionale du spectacle musical ainsi que l'accèsion de plusieurs groupes à des festivals internationaux » qui contribuent à favoriser « les

contacts avec l’Afrique, Madagascar et l’Inde, en incitant les groupes à renforcer la dimension scénique du *maloya* (à travers la chorégraphie et les costumes de scènes en particulier) » ; ces contacts encouragent par ailleurs « les dynamiques d’emprunts stylistiques voire les collaborations artistiques entre musiciens réunionnais, malgaches et africains ». Le *maloya* émerge alors sous des « formes modernisées » « empruntant aux musiques urbaines d’Afrique [...] ou aux musiques caribéennes [...] », témoignant ainsi « de la diversification considérable d’un genre à propos duquel il apparaît de plus en plus difficile d’émettre des généralités » (*ibid.* : 24).

En tout état de cause, il ne semble pas que ces « périodes centripètes » soient l’expression d’un explicite repli identitaire. C’est ce que Jean-Michel Jauze (*op. cit.*) présentait dans la façon dont les pratiques urbaines se développent à La Réunion ; en effet, selon lui, « les différents groupes en sont encore au stade de la découverte et de l’appropriation individuelle, dans une sorte de mouvement de repli identitaire » qui doit se comprendre comme une « réaction classique de défense face à une dynamique d’assimilation et d’uniformisation sociale en marche ». Si « la construction de l’identité collective est en cours », « cela suppose aussi un effort mental de dépossession et de réappropriation collective » (*ibid.* : 157). Parallèlement à la problématique liée à la créolité de la musique réunionnaise, il faut donc également prendre en compte celle liée au climat politique du moment caractérisé par « une dynamique d’assimilation et d’uniformisation sociale en marche ». Comme le remarque Desrosiers (1996) à cet égard,

La Réunion, par l’hétérogénéité de ses éléments constitutifs et par son statut de département français, vit sa recherche identitaire sur le mode conflictuel. [...] Pour être compréhensibles, ces discours discordants et contradictoires doivent être mis en relation non pas avec la réalité musicale mais avec la réalité sociale et ses enjeux identitaires. La notion de recherche de l’identité vient éclaircir la situation des discours sur la musique et nous permet d’interpréter les comportements musicaux comme des stratégies identitaires (*ibid.* : 44).

Parallèlement à un espace de rencontre entre les cultures qui est un « activateur » d’évolutions et de changements, se trouve ainsi un espace opposé caractérisé par des attitudes « soucieuses de consolidation identitaire ». Dans sa forme extrême, cette situation se caractériserait par un « anti-syncretisme » (Shaw & Stewart, 1994, cité dans : Bonniol, 2013), « une force antagonique impulsée par des acteurs » qui préfèrent la défense des frontières à la

« rhizomisation mobile » ; cette tendance à la « fixation identitaire » (Collier & Fleischmann, 2003, cité dans : Bonniol, *op. cit.*) fait que « la créolisation est éminemment problématique » pour ces individus ou groupes « qui veulent par exemple se rattacher au passé africain » (Stewart 2007, cité dans : Bonniol, *op. cit.*). Ainsi observe-t-on, dans ce cas, « la permanence des affirmations anti-créoles, plus ou moins inspirées par l’afrocentrisme, qui s’appuient sur les théories de la continuité et des survivances » (*ibid.* : 277).

Certes, la rencontre avec l’Autre peut être synonyme de perte d’identité ou de fragilisation porteuse d’insécurité ; cependant, il ne semble pas, pour La Réunion, qu’il y ait une réelle coupure entre les deux espaces précités. Si frontières il y a, elles ne peuvent qu’être sociales, et non culturelles, dans la mesure précisément où il y a toujours échange et circulations culturelles (Villanova & Vermès, 2005 : 18) entre espaces pourtant symboliquement opposés.

Même si la quête de l’identité d’origine par la musique est décisive à partir de cette période qui va des années 1970 aux années 1990, la tendance bipolaire dont on vient de donner un aperçu est toujours plus ou moins observable de nos jours en fonction des personnes et en fonction des contextes dans lesquels s’inscrit l’une ou l’autre de ces démarches identitaires. Ce que soulève Fournier (2003) au sujet de la notion de « mexicanité » s’applique tout à fait à celle de « réunionnité » ou de créolité qu’on observe à La Réunion :

Les identités musicales sont ainsi expérimentées à plusieurs niveaux et dans différents contextes interactionnels. Nous constatons que le sens de l’identité culturelle est complexe, en ce que l’individu assume de multiples identités qui peuvent se recouvrir ou se concurrencer. Il est clair à présent qu’au travers de la musique, les identités contrastantes, temporelles et territoriales s’additionnent pour former la complexité de la mexicanité vécue par le musicien (*ibid.* : 311).

Les identités musicales réunionnaises sont en effet « expérimentées à plusieurs niveaux » au sein de ces phénomènes d’aller-retour entre quête de la créolité – incluant la composante *malbar* – et quête de l’origine, et « dans différents contextes interactionnels » selon que l’on se place en fonction du regard des artistes créoles (créolisation des éléments culturels) ou de celui des tenants des cultures mises en présence (préservation des éléments *malbar*, surreprésentation des éléments *kaf*) ; c’est en ce sens que les identités tantôt mises en commun, tantôt séparées, « peuvent se recouvrir ou se concurrencer ». La musique réunionnaise est donc un moyen de vivre ces « identités contrastantes, temporelles et territoriales » dans la « complexité » de la

créolité réunionnaise. Ainsi que l'indiquent Desroches et Samson (*op. cit.*), « le *maloya* élabore depuis le milieu des années 1980, un univers symbolique et esthétique autour de plusieurs axes distinctifs et parfois contradictoires ». Aussi fallait-il « inverser ou rééquilibrer, sur le plan culturel, la hiérarchie et les jugements de valeur esthétiques en légitimant la part africaine et aussi indienne de l'identité créole ». Tout en contribuant à une définition toujours plus créolisée de la musique réunionnaise, « on cherche en quelque sorte à retrouver », à travers le *maloya*, « l'Afrique, l'Inde, Madagascar, voire les Comores tout en s'ancrant dans l'affirmation d'une réunionnité » (*ibid.* : 21-22). Jean Benoist (1996b) résume bien cette attitude contrastée qui relève de la créolisation des comportements sociaux :

[...] la créolisation est avant tout une construction. Les « racines » qui, ailleurs, portent en elles un sens qu'il s'agit de décrypter, de restituer, sont, dans le monde créole, des matériaux pour un avenir. Et c'est justement parce qu'elles se dépouillent de leur sens antérieur qu'elles peuvent devenir pleinement ces matériaux pour l'avenir : leur sens n'est pas dans leur passé ; il n'est pas celui qu'ils avaient pour les ancêtres. Et c'est justement en luttant contre l'aliénation du « retour » (à l'Afrique, à l'Europe, à l'Inde) que les penseurs les plus crédibles des sociétés créoles donnent aux matériaux du passé un sens pour l'avenir (*ibid.* : 11-12).

C'est bien dans cette perspective que Nathalie Natiembé s'exprimait plus haut : se ressourcer au contact d'un passé symboliquement retrouvé (car nécessairement « dépouillé » de son sens antérieur) pour revenir ensuite, pleinement enrichie de ces expériences, au quotidien de sa créolité et aux projets artistiques communs portés avec les autres musiciens (car les « matériaux du passé » ont « un sens pour l'avenir »).

2. 4. Les discours identitaires autour du *tambour malbar*

Ce que Marie-Christine Parent (2018) note pour le cas des musiques seychelloises est particulièrement révélateur à l'égard de ce que l'on observe pour le cas réunionnais ; en effet, en se basant sur la théorie de Naylor (1997) à propos des « *affinity transfert* », elle présente « le processus de créolisation des musiques aux Seychelles » comme s'exprimant « par une fluidité entre les genres musicaux basée sur [...] des “transferts d'affinité” [...], c'est-à-dire la manière

dont des caractéristiques existantes dans une forme d'expression peuvent être transférées dans une autre forme » (Parent, *op. cit.* : 47). À La Réunion, on l'a vu, c'est également par un processus de créolisation que les musiques locales s'imprègnent des influences à la fois internes et externes à la société³⁴ où elles évoluent. Ainsi des caractéristiques propres à un mode d'expression musical peuvent-elles être intégrées dans des musiques d'une tout autre forme, par le biais des affinités qui peuvent se dégager des unes et des autres. Deux formes d'affinités peuvent être observées sur le terrain réunionnais quant à l'intégration du *tambour malbar* dans la musique créole³⁵ ; l'une a lieu sur un plan musical, l'autre, sur un plan émotionnel. Les deux extraits d'entretiens suivants illustrent les deux aspects de ces transferts d'affinités. Dans le premier extrait, l'affinité passe en effet par un lien de parenté évident entre les rythmes de la musique *malbar* et ceux de la musique créole, ainsi que cet informateur du Sud l'explique :

« Ben, bizarrement, depuis gamin déjà, quand j'entendais les processions, j'entendais le rouler déjà. Sur la procession même ! Donc... inconsciemment, je savais que c'étaient déjà des rythmes compatibles. C'est-à-dire en ternaire, quoi : 6/8, 12/8. C'étaient des choses qui pouvaient être greffées dessus. [...] Après... moi, j'entends des choses dans ma tête – bon, c'est peut-être un avantage ou un inconvénient – mais c'est ce que j'entends [...] ; depuis petit, j'ai toujours entendu le tambour malbar et le rouler associés. Donc, voilà. Et dans mes compositions, ils ne pouvaient pas être dissociés » (extrait d'entretien avec Tyéri Abmon³⁶).

Pour Tyéri Abmon, il y a donc une compatibilité rythmique évidente entre les deux types de musique ; cette impression lui est donnée à l'écoute des rythmes d'une procession religieuse où il lui était virtuellement possible de *transférer* les modèles rythmiques propres à la musique créole. Dans les propos que tient Tyéri Abmon, une note de scepticisme se fait néanmoins ressentir quant à la situation surprenante qu'il vit alors : comment une musique comme celle du

³⁴ Si la musique réunionnaise se renouvelle au contact des expressions musicales issues des autres cultures réunionnaises et au contact des expressions culturelles en usage dans les pays d'origine de ces musiques, elle élargit également le cadre de ses influences à l'échelle planétaire en s'inspirant par exemple du reggae, du rap, du zouk, du raga-dancehall ou encore du jazz. Pour plus de détails à ce sujet, se reporter aux travaux de Desrosiers (1992, 1996), Desroches & Samson (2002), Samson (2006), Samson, Lagarde & Marimoutou (2008), Lagarde (2012).

³⁵ Les exemples d'affinité ici dégrossis sont un aperçu des nombreuses raisons (voir seconde partie de thèse) qui sont mises en avant dans le discours des informateurs et qui expliquent l'intégration du *tambour malbar* au sein de pratiques d'un tout autre univers musical.

³⁶ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.

tambour malbar qui possède ses propres codes rythmiques et son propre mode de fonctionnement peut-elle être si proche d'un mode d'expression musical comme le *maloya* ? L'emploi de termes comme « bizarrement », « inconsciemment » caractérise cette situation inédite, Tyéri Abmon allant même jusqu'à remettre en question la sensation qu'il éprouve (« après... moi, j'entends des choses dans ma tête – bon, c'est peut-être un avantage ou un inconvénient »). En dépit de ce scepticisme, Tyéri Abmon a l'explication théorique de cet état de fait : tout comme le *maloya*, la musique du *tambour malbar* est « en ternaire », soit à « 6/8, 12/8 » ; à partir de ce système musical commun, donc, il est tout à fait normal et envisageable d'y « greffer » des rythmes appartenant à l'une ou l'autre de ces formes d'expression.

Dans le second extrait, l'affinité passe par l'expérience affective et un certain sentiment d'exotisme, où les cinq sens entrent en ébullition au contact de la musique *malbar* ; tout en le marquant profondément dans son être, le contact entre cet informateur de l'Ouest et l'univers culturel *malbar* force son admiration pour cette musique au point de la faire sienne.

« Et dans la culture, je veux dire que ce tambour-là est déjà rentré en moi lui ! Comme je l'ai dit tout à l'heure, ça ce sont des choses qui sont déjà rentrées en moi ! Et j'aime ça ! Si je n'aimais pas, ben peut-être que je l'aurais bordé, je n'y aurais pas porté attention ; mais si en plus j'aime ! Il est déjà entré en moi, je l'ai déjà entendu, je l'ai déjà suivi, j'ai déjà... entendu le son, j'ai déjà, avec mes yeux, j'ai déjà goûté aux couleurs, au chariot décoré, fleuri, aux vêtements, aux odeurs, le safran, le semblani, ... Tout ça, j'y ai déjà goûté ; j'ai déjà goûté au massalé... donc j'ai déjà entendu, j'ai déjà goûté, j'ai déjà regardé, j'ai déjà touché ; comment... si en plus j'aime ça, ben ça rentre encore plus vite en moi ! Donc, en 78, c'est un démarrage ou un redémarrage. Tu vois ? J'entre de plain-pied avec la bande à Daniel de façon amicale, de façon politique aussi, c'est-à-dire qu'on a une vision culturelle » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro³⁷).

Il y a une véritable intériorisation qui se produit pour Danyèl Waro, non seulement à l'égard du *tambour malbar* mais également de la culture tout entière dont cet instrument provient ; c'est par ailleurs parce qu'il a été réceptif à cette culture qu'une telle intériorisation a pu se produire ; les sentiments qu'il éprouve ont donc un rôle essentiel dans la façon dont cet instrument de musique sera approché puis intégré dans sa musique. C'est de tout son corps que Danyèl Waro s'engage dans l'expérience affective qu'il décrit ; par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le

³⁷ Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

goût, ce sont donc tous ses sens qui sont sollicités dans la façon qu’il a de vivre cette expérience. Tout comme Tyéri Abmon qui a toujours considéré *roulèr* et *tambour malbar* comme deux instruments « associés » ne serait-ce que dans leurs schèmes rythmiques, Danyèl Waro ne peut lui non plus dissocier les deux univers musicaux qui forment son quotidien quand il fait de la musique ; son affinité pour l’instrument de musique est indéniable. Danyèl Waro explique encore que les sentiments ressentis durant son parcours de vie se sont confirmés plus tard, par l’intermédiaire de son entourage. Dans le discours qu’il tient, il y a donc également toute la part affective qui vient des relations humaines tissées avec les membres du temple où il se familiarise avec l’hindouisme³⁸ ; l’engagement affectif n’y est donc pas seulement d’ordre esthétique, mais également d’ordre amical, voire politique³⁹.

Le phénomène identitaire qui se dégage indéniablement de ces deux modes d’affinité met en jeu des logiques d’appartenance. Dans le premier exemple, en effet, l’identification des rythmes du *tambour malbar* comme relevant du même système musical que ceux des instruments de la musique créole fait que l’un et l’autre de ces deux univers de jeu appartiennent quelque part à une même intelligence musicale – l’expression « lien de parenté » va en ce sens ; dans le second exemple par ailleurs, c’est dès lors que Danyèl Waro tisse des liens de fraternité⁴⁰ avec les membres du temple qu’il fréquente qu’est adopté, entre autres, le *tambour malbar* reconnu de ce fait comme faisant partie intégrante de son quotidien et comme appartenant tout entier à son être qui s’en est imprégné. Ce faisant, c’est parallèlement l’appartenance phénotypique qui entre en jeu, ainsi que ces deux mêmes informateurs le soulèvent :

³⁸ Si Danyèl Waro pratique l’hindouisme, il ne se considère pas pour autant comme un véritable dévot de cette religion, ainsi qu’il l’explique dans le même entretien : « *Je n’allais pas à la chapelle pour dire que j’allais à la chapelle vraiment ; [...] jusqu’à aujourd’hui, il y a des gens, par exemple, qui connaissent que je marche dans le feu. “Quoi, Danyèl marche dans le feu ?” tu vois ? C’est étonnant pour eux [...] ; après, la marche dans le feu, ça faisait longtemps que je voulais partager le feu, comme on dit, moi je voulais partager le feu avec Daniel Singaïny. Principalement avec lui parce que c’est mon ami, parce que je suis en confiance [...] ; il y a des gens qui ne savent pas si je marche dans le feu ; bon. Ce n’est pas le plus important, c’est moi-même qui ai fait ma démarche, moi, personnellement [...] ; j’ai fait mon chemin, comme un complément, j’ai piqué les aiguilles aussi, voilà ; bon. Donc j’accompagne, je suis dedans, je suis... je ne suis pas un religieux “religieux” vraiment moi ; c’est un chemin ! Qualifie-le de culturel, qualifie-le de spirituel, appelle cela tout en même temps car tout ça est ensemble ; mais ça, ça ne se fait pas... ce n’est pas qu’un jour je me suis décidé, je me suis converti, j’ai eu une révélation et je vais à n’importe quelle chapelle et je vais voir n’importe quel prêtre et je dis que je viens marcher dans le feu ! Ou je viens, je me suis converti, je viens, j’entre dans la religion, je suis les prières de Vinaryéguel, j’apprends le tamoul, etc. Il n’y a pas tout ça ! Ce n’est pas comme ça, ça n’est pas comme ça que ça se passe pour moi ! » (Extrait d’entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014).*

³⁹ Il est à noter que Danyèl Waro et certains des membres de l’association du temple qu’il fréquente sont issus du même parti politique, à savoir le PCR (Parti Communiste Réunionnais) qui, rappelons-le, a entre autres mis en valeur le *maloya* à des fins de propagande dans un contexte social secoué par des mouvements indépendantistes.

⁴⁰ Le président de l’association religieuse du temple fréquenté par Danyèl Waro me confiera plus tard que celui-ci le considère comme un père, en l’appelant parfois « papa ».

« Bien souvent, chez les gens, il y a toujours des tabous : le Kaf, le Malbar, etc., donc, je ne sais pas si tu as remarqué, moi je suis un Kaf et un Malbar ! Donc, voilà. Je pense avoir les deux, et je pense être en droit d'utiliser les deux, donc pour moi c'est ça. C'est le milieu dans lequel j'ai évolué même si j'étais davantage dans une tradition de Kaf plutôt que d'hindous ; mais voilà. Le côté "Inde" n'est pas... étranger, je l'ai toujours entendu ! Donc, pour moi, j'ai toujours grandi avec. Ça fait partie de moi, quoi. [...] J'ai dit que moi je suis un peu Malbar mais je suis Réunionnais, moi. Je veux te dire que je suis Kaf aussi [...] » (extrait d'entretien avec Tyéri Abmon⁴¹).

« Oui, je gagne, je gagne un certain poids... [...] comme je te l'ai dit, ce truc s'est fait au fur et à mesure. [...] il n'y a pas de "ah, là, j'ai le droit, là, je n'ai pas le droit". C'est... quand moi, en 83, je connaissais les trucs malbar parce que quand j'étais petit j'avais grandi autour, [...] donc j'étais déjà nourri avec ça ; sûrement j'ai senti que j'avais le droit parce que oui, j'ai senti que j'avais le droit ; mais c'est, c'est mon, ma liberté à moi. [...] Je suis Malbar. Tu comprends ? Tu ne veux pas que je sois Malbar mais je suis Malbar quand même ! Je ne veux pas être Malbar ; mais je suis Malbar quand même, par mon sang, par le tambour qui sonne à mes oreilles » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro⁴²).

Dans les deux cas, c'est le métissage qui est mis en avant. Pour Tyéri Abmon, à l'apparence *kaf* plus prononcée, même s'il avoue avoir reçu un héritage davantage africain et malgache qu'indien, il se considère comme appartenant à un milieu qui se caractérise par ces deux traditions à la fois. Le fait d'être un métis (« je suis un *Kaf* et un *Malbar* ») renforce davantage, selon lui, par cette double appartenance, la légitimité de l'appropriation du *tambour malbar* dans sa musique ; revendiquer cette appartenance à l'Inde inscrit donc l'intégration du *tambour malbar* au sein de la musique créole dans un processus de fierté et de valorisation de soi – soit la fameuse quête de reconnaissance exposée ici non pas dans un souci général de diversité musicale mais dans celui plus particulier de sa propre intégrité. Beaucoup de régions dans l'île se caractérisent par une intense pratique religieuse des traditions à la fois *kaf* et *malbar*, ainsi qu'en témoigne cet autre exemple cette fois-ci attesté dans l'Est (quartier de Paniandy) du département :

⁴¹ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.

⁴² Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

Tout en jouant avec mon frère, l'orchestre Dalleau et les groupes folkloriques, j'ai été initié aux tambours cérémoniels *malbar* et au chant des *sèrvis kabaré*. C'était très lié à la vie de Paniandy où la religion *malbar* et le culte des ancêtres malgaches sont pratiqués. Cet apprentissage a aussi été très important par la suite dans ma musique (Samson & Araste, 2012 : 33).

Souvent, donc, la présence simultanée des deux pratiques religieuses actives au sein d'une même localité prédispose les éventuelles orientations musicales de ses habitants. Pour revenir au discours de Tyéri Abmon, ses dernières phrases relient plus largement le métissage de la musique réunionnaise au métissage de la population réunionnaise ; en effet, être *Malbar*, dans ce qu'il exprime, n'est qu'une facette de son identité en tant que Réunionnais. Et dans l'identité réunionnaise, il y a plusieurs sous-ensembles d'identités, en l'occurrence ici, *malbar* et *kaf* – phénomène que l'on peut rattacher à ce que Sudel Fuma et Jean Poirier (1992) décrivent comme relevant de celui des « identités cumulatives ».

Pour Danyèl Waro, à l'apparence *yab* plus prononcée, la légitimité de son discours est double ; c'est d'abord son engagement affectif dans la pratique rituelle hindouiste qui lui donne « un certain poids » dans l'appropriation du *tambour malbar* dans sa musique avant son identité métisse. Tout en ne voulant pas favoriser une facette de sa personnalité plus qu'une autre, c'est avant tout sa liberté d'artiste qui explique les choix qu'il fait en matière musicale. C'est ensuite par la dimension – ici exprimée de manière fatale – de la réalité du métissage qu'il revendique son appartenance à la culture *malbar*.

Avec ces deux témoignages, je voudrais croiser celui de Gaël Velleyen, un artiste de *séga/maloya* qui utilise le *tambour malbar* dans ses chansons, et à qui je pose la question du phénotype.

« C'est vrai que le fait d'avoir une tête de Malbar, peut-être... mais je ne me définis pas plus Malbar que... voilà, je ne me définis pas forcément Malbar, mais... Moi je me définis en tant que Réunionnais, mais... après, bon. Ma tête, c'est vrai que les gens diront que je suis Malbar. Peut-être qu'ils vont accepter davantage que je joue d'un tambour malbar, mais... moi je pense que nous tous, on doit s'approprier le tambour

malbar tout comme nous tous on s'est approprié le roulèr » (extrait d'entretien avec Gaël Velleyen⁴³).

Dans cet extrait d'entretien, il y a une différence de perception selon que l'on adopte un point de vue subjectif ou objectif ; en effet, si Gaël Velleyen, à l'apparence *malbar* plus prononcée, ne se sent pas tellement *Malbar*, son phénotype, ainsi qu'il le reconnaît lui-même, le rattache à cette identité ethnoculturelle. En n'hésitant pas à utiliser le *tambour malbar* à des fins autres que religieuses, Gaël Velleyen, à l'instar d'autres artistes avant lui⁴⁴, s'inscrit dans ce que Desroches et Benoist (1997) décrivent comme un possible nouveau rapport des *Malbar* à leur environnement religieux et musical et de ce fait, un nouveau rôle à jouer dans les processus de créolisation de la musique réunionnaise ; en effet, « l'essor récent du *maloya* » et « l'attrait qu'il exerce sur l'ensemble de la population réunionnaise » favorisent entre autres « l'émergence de nouveaux lieux de passage, de nouvelles rencontres musicales » (*ibid.* : 25) qui complexifient un peu plus la créolité musicale réunionnaise :

Certains groupes de *maloya* ont, par exemple, intégré à leur ensemble des instruments indiens, comme les *tablas*, le *sitar*, et plus récemment, et dans une moindre mesure, le *tambour malbar*. Peut-on voir là un signe de nouveaux rapports des Réunionnais, et plus spécifiquement ceux d'ascendance indienne, à la religion indienne et à la musique qui y est associée ? Ces musiques fusion ne sont-elles pas la marque de la créolité réunionnaise à laquelle tous participent, et qui s'est construite, et se construit sans cesse autour de ces exclusions et de ces rencontres, de ces zones étanches et de ces lieux de passage, auxquels participent les pratiques musicales indiennes ? (*Ibid.* : 25-26).

Dans le cas de Gaël Velleyen, l'éducation religieuse reçue fait, à ce qu'il m'a dit, une plus large place à la pratique du catholicisme qu'à celle de l'hindouisme. Il se peut donc en effet, ainsi que l'avaient présumé Desroches et Benoist, que son rapport « à la religion indienne » ait eu une incidence sur « la musique qui y est associée ». Le *séga/maloya* de Gaël Velleyen serait donc une de ces « musiques fusion » qui marque « la créolité réunionnaise à laquelle tous participent » ; Benoist (1998) ne se trompait donc pas quand il disait que c'est « dans un souci musical riche en symbolisme d'unité culturelle » (*ibid.* : 103) que ces groupes se sont approprié

⁴³ Entretien mené à Saint-Leu, en 2014.

⁴⁴ Citons, entre autres, les chanteurs Gilbert Pounia, Tikok Vellaye et plus récemment la chanteuse Kénaëlle.

certain instruments de musique, comme par exemple le *tambour malbar*. Comme Tyéri Abmon, Gaël Velleyen se considère avant tout comme un Réunionnais, lequel est de toute façon le résultat du mélange de toutes ces identités réunionnaises. Gaël Velleyen est conscient que les catégories identitaires dans lesquelles un artiste peut être rangé à La Réunion conditionnent en grande partie la perception que l'on aura de sa pratique musicale ; mais il incite à dépasser le discours « ethnociste » afin de privilégier ce qui unit les Réunionnais (ici, la musique) et non ce qui les divise (l'origine).

Si la notion d'appartenance culturelle est à ce point convoquée dans la quête de reconnaissance de la musique réunionnaise, au sein du discours des informateurs qui intègrent la pratique du *tambour malbar* dans le *maloya* ou le *séga*, c'est que cet instrument de musique est doté d'une ethnicité particulièrement prononcée à La Réunion. Dans le milieu *malbar*, en effet, l'expression musicale de cette pratique tambourinée est tellement imbriquée dans un complexe relationnel à la fois social et religieux que le *tambour malbar* devient un de ces éléments culturels qui participent de l'interdépendance d'un tout cohérent et indissociable (Desroches, 1996 ; Desroches & Benoist, 1997) qui fait que, même lorsque toutes ces conditions ne sont plus réunies, il garde un caractère intrinsèquement ethnociste. C'est précisément parce que le *tambour malbar* a valeur de symbole que cet instrument reste emprunt du caractère sacré qui lui est conféré (*cf.* chap. 1) et ce, peu importe les situations sociales dans lesquelles il se trouve. Jérôme Monnet (1998) précise cette valeur du symbole comme suit :

Comme tous les signes, les symboles « signifient », c'est-à-dire qu'ils portent le sens qu'un individu ou un groupe leur prêtent. Mais à la différence des autres signes, les symboles sont reconnaissables à une particularité : ce sont des réalités concrètes, des objets ou des actes physiques, dont l'existence factuelle est relativement indépendante des significations qu'on leur donne (*ibid.* : 1-2).

En tant que symbole, le *tambour malbar* a donc une « existence factuelle » : pouvant être considéré comme un instrument de musique avant tout, il se trouve que cette existence est « relativement indépendante » du sens – ici sacré – qui lui est en général donné par la communauté pratiquante. Et c'est bien dans cette « relativité » que se joue toute la complexité de la situation. Si le processus de symbolisation du *tambour malbar* est le résultat d'un travail accompli tant par le milieu *malbar* que par le milieu créole (voir chapitres 4 et 5), il n'en demeure pas moins que cet instrument conserve la signification sociale telle que celle que lui a

attribuée le contexte rituel *malbar* dans lequel il prend naissance, en tant que « signe socialement reconnu et lié à un consensus de valeurs et de normes dans une société » (Parent, *op. cit.* : 62-63) ; c'est ainsi en toute connaissance de cause que le *tambour malbar* est utilisé, à La Réunion, à d'autres fins que celles de la religion, car nul n'ignore en effet sa dimension symbolique religieuse. Si les représentations du *tambour malbar* évoluent en même temps qu'évolue la société au sein de laquelle elles sont véhiculées, il semble néanmoins que l'association de cet instrument avec le domaine religieux soit encore suffisamment largement dominante pour que son approche en termes d'ethnicité persiste. En dépit des connotations péjoratives dont relèvent les acceptions de l'ethnie, associée à celles de la race, le concept d'ethnicité reste néanmoins pertinent dans l'analyse des identités plurielles qui sont mises en jeu dans la musique réunionnaise. Ainsi que le rappelle Mondher Kilani (2009), la réhabilitation de la notion d'ethnie par le concept de l'ethnicité ne revient pas à dire par ailleurs que « les ethnies n'existent pas » (*ibid.* : 309), mais seulement à préciser le point de vue à partir duquel on peut les appréhender :

Il faut rappeler ici la déconstruction effectuée de la notion d'ethnie par l'anthropologie (Amselle et M'bokolo, 1985 ; Fabietti, 1998 ; Rivera 2000b) et la reformulation de la définition de l'ethnicité en termes de frontières (Barth, 1969). L'identité ethnique devient alors une notion dynamique dont le sens se construit en rapport avec les autres identités et dans le jeu constant d'inclusion/exclusion qui s'opère sur la frontière ethnique. Dans une telle perspective, il ne s'agit pas d'affirmer que les ethnies n'existent pas, mais que les catégories dans lesquelles se pensent les acteurs sociaux sont des productions historiques (Chrétien et Prunier, 1989 ; Franche, 1995) (Kilani, *loc. cit.*).

C'est donc à partir d'un point de vue historique qu'il faut appréhender les « catégories ethniques » telles que celles « dans lesquelles se pensent les acteurs sociaux » de la musique réunionnaise. C'est bien un jeu entre les « identités ethniques » – ce que j'ai encore appelé des sous-ensembles d'identités – qui se donne à voir à La Réunion, notamment par le biais de la musique, et par l'exemple du *tambour malbar*. Le « jeu constant d'inclusion/exclusion qui s'opère sur la frontière ethnique » est particulièrement palpable effectivement dans les phénomènes d'oscillation entre la quête de l'identité d'origine et la quête de l'identité créole que l'on a précédemment pu observer dans la musique réunionnaise. C'est donc dans et par l'interaction sociale que se construisent les identités musicales, tant du côté créole qui, par

l'appropriation d'un élément issu d'une subculture (*malbar* pour la quête de la créolité, *kaf* pour la quête de l'origine), dynamise le processus de créolisation de la musique réunionnaise, que du côté *malbar* qui, par la constatation de cette appropriation culturelle, vit son identité sur le mode réactif (expression de réticences, des appartenances, etc.) ; le but de cette analyse de l'ethnicité est donc bien de « rendre compte de l'ensemble des pratiques de différenciation qui instaurent et maintiennent une “frontière” ethnique, et non restituer le substrat culturel couramment associé à un groupe ethnique en tant que contenu de nature éternelle et stable [...] » (Ogien, 1987 : 138, cité dans Ferréol & Jucquois, 2005 : 125). En effet, je rejoins tout à fait Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fénart (2015) quand ils s'interrogent sur la façon dont le chercheur doit « rendre compte de la propension des acteurs “ordinaires” à essentialiser la race et l'ethnie comme des entités quasi-naturelles sans se soucier des réfutations savantes de l'existence des races comme entités biologiques ou des ethnies comme supports de culture » (*ibid.* : 2) :

Même s'il n'existe pas d'essence ethnique ou raciale, nous devons quand même comprendre pourquoi les gens pensent qu'il y en a et comment cette croyance affecte leur comportement [et je rajouterais leur action]. Il faut expliquer pourquoi on retrouve dans toutes les sociétés et à toutes les époques des croyances sur la division du monde social en ethnies (*ibid.* : 5).

Pour conclure ce chapitre consacré aux identités musicales réunionnaises, et pour rebondir de suite sur la dernière citation, je dirais que dans la mesure où les Réunionnais se conçoivent les uns par rapport aux autres en termes de « catégorie » ethnique, quand bien même certains tentent d'y échapper, c'est bien dans le cadre de cette interaction des identités ethnoculturelles qu'il faut aborder les usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais. Ainsi que le note par exemple très justement Geneviève Vinsonneau (*op. cit.*), « les dynamiques de l'interpénétration et de l'interdépendance entre les groupes se réalisent sans gommer les frontières ni brouiller les identités ethniques qu'elles délimitent » ; plus encore, ces dynamiques « représentent même les conditions de production et de maintien des identités ethniques » (*ibid.* : 120). Ce faisant, la complexité ainsi formée crée du sens tout en trouvant une certaine cohérence aux yeux des acteurs sociaux qui s'inscrivent dans cette dynamique de l'interaction.

Les situations d'interaction dans lesquelles sont impliqués les individus sont diverses et multiples et infèrent des réponses identitaires également diverses, mais ces différents éléments – ou rôles, ou identités, suivant les auteurs – ne s'assemblent pas dans une simple juxtaposition d'identités, mais sont intégrées dans un tout structuré, plus ou moins cohérent et fonctionnel (Camilleri, Kastersztein, Lipiansky, Malewska-Peyre *et alii*, 1990 : 23).

Selon Jean Benoist (*op. cit.*), la société réunionnaise est une société complexe. Au premier regard, en effet, « elle semble divisée en entités ethniques clairement identifiables » ; mais « ce n'est qu'une approche plus fine qui permettra de saisir combien les transitions sont nombreuses, et les échanges multiples » (*ibid.* : 8). La société d'accueil peut à ce titre être considérée comme « un foyer de développement de subcultures diversifiées, articulées avec les identités ethniques » (Vinsonneau, *op. cit.* : 122). Ainsi peut-on conclure avec Desroches et Samson (*op. cit.*) que

dans le contexte post-colonial, l'évolution la plus marquante du champ musical réunionnais fut donc la diversification considérable de la représentativité musicale. En effet, avec [...] l'accession du *maloya* au tableau des genres populaires représentatifs de l'île, et la popularité croissante chez certains musiciens de l'esthétique fusion, on comprend que la construction identitaire ne se fait plus dans la seule filiation *d'une origine* ethnique, bien au contraire. Ces cohabitations musicales ont débouché, dans les années 1980-90, sur une restructuration complète du paysage musical réunionnais (Desroches & Desrosiers, 2000) qui bénéficia largement de la décentralisation des organes de diffusion médiatique. Que ce soit au niveau du *maloya* et du *séga* [...], ces ajustements mémoriels illustrent certes la part importante d'imaginaire social, mais ils traduisent aussi un état des représentations qui elles, sont bien ancrées dans une réalité sociale. Ces ajustements montrent aussi que les authenticités musicales ne se profilent pas dans la seule continuité de l'histoire des groupes utilisateurs et des origines ethniques de ceux-ci. Bien au contraire, on sent à La Réunion un dynamisme incessant autour de la négociation des frontières ethniques (au sens de Barth, 1969), qui conduit bien souvent à la création d'appartenances socioculturelles mobiles, là où les cadres référentiels peuvent changer d'une génération à l'autre (Desroches & Samson, *op. cit.* : 27).

En dehors de toutes ces considérations, il est également possible de rattacher l'intégration du *tambour malbar* au sein des expressions musicales créoles à une tendance plus générale qui relève de la mondialisation actuelle des cultures. Pour Gerry L'Étang (1998) qui observe également ces phénomènes aux Antilles, « l'affirmation d'une identité élargie intégrant des apports inhérents à un peuplement diversifié peut paraître en effet légitime compte tenu de la tendance à l'universalisation des croisements ethno-culturels » (*ibid.* : 185). Roselyne De Villanova et Geneviève Vermès (*op. cit.*) vont également dans ce sens quand elles disent qu'après tout, « le métissage constitue un va-et-vient nécessaire entre le besoin d'une identité stable et la quête d'altérité » ; en effet, continuent-elles, « l'acculturation, l'adoption par un groupe, d'éléments de cultures différentes, est un phénomène universel et constitutif des cultures, source d'émulation et de créativité » (*ibid.* : 17). À cet égard, et suivant les propos de Vinsonneau (*op. cit.*), on peut considérer la musique réunionnaise comme une production culturelle en constante redéfinition.

L'instabilité caractérise donc toutes les productions culturelles, qui sont essentiellement plurielles, et les comportements sont nécessairement pétris de contradictions sans que les sujets qui les manifestent s'éprouvent eux-mêmes comme contradictoires. [...] Avec l'interactionnisme symbolique, la culture est envisagée comme un processus en incessante construction, elle est inhérente à la dynamique relationnelle de sujets engagés dans des situations évolutives (*ibid.* : 49).

L'hétérogénéité des pratiques musicales telles qu'elles se donnent à voir dans l'espace social réunionnais participe en effet, quand ces pratiques font l'objet d'une conscientisation au sein d'un projet identitaire commun, du processus de créolisation de la musique réunionnaise. L'intégration plus spécifique du *tambour malbar* en l'occurrence au sein de ces espaces créoles du *séga* et du *maloya* se fait donc selon des partis pris parfois contradictoires qui opposent entre autres, sur un plan symbolique par exemple, les valeurs religieuses identitaires hindoues et les aspirations artistiques identitaires créoles ; c'est en ce sens que l'expérience de la créolité se réalise au gré de la « dynamique relationnelle de sujets » qui sont eux-mêmes « engagés dans des situations évolutives ». Si la musique réunionnaise est elle-même une musique en « incessante construction », c'est dire que l'usage du *tambour malbar* dans cet espace musical

et social réunionnais est une pratique symbolique en perpétuel réajustement, à l'image même des cadres qui intègrent cette pratique instrumentale d'origine rituelle.

CHAPITRE 3. UNE FACTURE INSTRUMENTALE ET UN RÉPERTOIRE DE JEU HÉRITÉS D'UNE PRATIQUE MUSICALE CRÉOLISÉE

Maintenant que le contexte général dans lequel évolue le *tambour malbar* à La Réunion est posé, intéressons-nous plus spécifiquement à l'aspect ethnomusicologique de cet instrument de musique. Tentons plus précisément de comprendre de quelle façon le *tambour malbar* se présente comme une pratique symbolique en perpétuel réajustement dans les déclinaisons de son organologie et de son répertoire ; en quoi l'usage de ce tambour dans les espaces de transmission des techniques de sa fabrication et des rythmes de son répertoire relève-t-il d'un espace social réunionnais plus largement représentationnel et changeant ? Comment ce « mode de représentation social » (Desroches, 2005a) fait-il du *tambour malbar*, dans les discours des acteurs sur le terrain, un instrument identitaire, emblématique, bref, un instrument symbolique ? Après avoir présenté le *tambour malbar* dans sa dimension organologique des points de vue technique et terminologique¹ dans un premier temps, on abordera dans un second temps le répertoire de jeu qui caractérise sa pratique d'une part, et les modalités de transmission de ce répertoire d'autre part.

3. 1. L'organologie du *tambour malbar*

Le *tambour malbar* est un tambour à une membrane sur cadre circulaire. Son organologie traditionnelle² se présente avec une peau de chèvre tendue sur un cercle de fer plat (généralement acheté en quincaillerie), cintré et soudé, d'environ 5 mm d'épaisseur et qui mesure entre 35 et 40 mm de largeur. Le diamètre du cadre peut varier entre 39 et 52 cm environ, selon la sonorité recherchée et est en général adapté à la corpulence de son utilisateur³. La peau

¹ Les caractérisations musicales telles que véhiculées à l'époque coloniale ne sont pas prises en compte dans le cadre de cette thèse malgré la richesse des informations qu'elles contiennent, dans la mesure où il est non seulement difficile de cerner avec précision la part qui concerne effectivement le *tambour malbar*, mais aussi du fait qu'une telle approche demande un temps et un espace de travail supplémentaires pour une étude lexicale plus poussée afin de cerner la nature des acceptions qui découlent des notions employées à l'époque. Disons seulement que, dans les descriptions d'époque, plusieurs termes sont utilisés pour caractériser les instruments de percussion vus et/ou entendus, parmi lesquels « tambourin », « tamtam » et « tambour » reviennent fréquemment.

² Les organologies traditionnelle et moderne (utilisant les matières synthétiques) du *tambour malbar* sont, à La Réunion, aussi bien répandues l'une que l'autre. Aussi sera-t-il question, dans cette première partie, de considérations ayant trait essentiellement à la facture traditionnelle du *tambour malbar*, les questions de son évolution moderne étant traitées en seconde partie de thèse.

³ Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour (2016) indiquent en effet que « le diamètre du tambour détermine le son souhaité » ; ils rajoutent même que « le diamètre de la baguette est à l'appréciation du tambouillé pour le son recherché » (*ibid.* : 50), ce qui indique une réelle attention portée à la sonorité du *tambour malbar* dans son organologie.

de chèvre recouvrant le cadre y est à la fois collée et reliée, par de la ficelle, au *valéon* (anneau centré à l'arrière du tambour). Ce double système de fixation a pour objectif d'optimiser le maintien de la membrane en place (fig. 14).



Figure 14 : Vue arrière du *tambour malbar*. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

La technique de jeu du *tambour malbar* se caractérise par l'emploi de deux baguettes en bois de goyavier ou de gaulette⁴ (bois fin local) : le *baguèt'*, un bâton assez épais et légèrement courbé, tenu par une main, effectue des frappes vives (*forte*) et faibles (*piano*) respectivement aux centre et périphérie de la membrane ; le *kouti*, un bâton plus fin, est tenu par l'autre main qui frappe des coups faibles aux extrémités de la face du tambour. Les frappes rythmiques sont exécutées simultanément lorsque le *baguèt'* frappe au centre du tambour (pour l'exécution d'un schéma rythmique), et alternativement lorsque les deux baguettes sont jouées en périphérie (pour l'exécution d'un monnayage) ; en plus de faciliter une « reconnaissance aisée des modalités de division de la pulsation » (Dehoux, Fernando, Le Bomin & Marandola, 1997 : 7), ces monnayages – ou « rythmes de surface » (Clayton, 1997) – s'apparentent tout à fait à ce que Martin Clayton décrit comme un « cadre temporel fonctionnant comme arrière-plan au dessin rythmique » (*ibid.* : 9). Cette constante dans le jeu tambouriné installe par ailleurs un climat sonore (Bernède, 2001) caractéristique de la pratique du *tambour malbar*. La tenue des baguettes varie (voir vidéo 4) en fonction des instrumentistes (fig. 15), les nuances

⁴ Les baguettes peuvent être également fabriquées à partir du bambou, du calumet et du bois jaune.

provenant plus particulièrement de la tenue du *baguèt'* : des mouvements de poignet plus « souples » sont en effet observés dans l'Ouest de l'île tandis que dans l'Est, le mouvement est plus « rigide ».



Figure 15 : Exemples de tenues du *baguèt'* pour un jeu souple (à gauche) ou raide (à droite).
Saint-Pierre, 2017. Photos : SFP

Le *tambour malbar* se joue debout, de façon stationnaire comme ambulante ; l'instrumentiste passe la sangle (qui retient l'instrument) à son épaule gauche (ou à l'épaule droite s'il est gaucher), de façon à le stabiliser avec son bras. Cette stabilisation permet au poignet de venir à la fois bloquer le tambour par le haut et frapper les rythmes avec le *kouti*. Dans cette position de jeu, l'autre main est ainsi laissée libre pour venir frapper les rythmes plus forts en intensité au centre du tambour avec le *baguèt'*, soit en alternance avec le *kouti*, soit simultanément avec lui (fig. 16). Le jeu du *tambour malbar* s'effectue ordinairement en groupe d'un minimum de trois *tambourier*, un joueur de *morlon*⁵ et un joueur de *tarlon*. Les rythmes exécutés aux *tambours malbar* sont homorythmiques tandis que ceux effectués au *morlon* et au *tarlon* viennent en appui aux rythmes ainsi effectués en formant une polyrythmie.

⁵ Dit aussi « *morloneur* », « *morlonèr* » (joueur de *morlon*).



Figure 16 : Loulou au *tambour malbar*. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

3. 1. 1. Les étapes de la fabrication

Bien qu'elle relève de particularités propres à chaque lieu de fabrication et à chaque facteur⁶, la fabrication du *tambour malbar* suit plusieurs grandes étapes générales qui vont du travail du cuir à la fixation de la sangle, en passant par le perçage de trous dans la membrane, son collage sur le cadre, son serrage avec de la ficelle, la fixation du *valéon* et le laçage arrière⁷. La description qui suit concerne une fabrication artisanale du *tambour malbar* telle qu'elle m'a été proposée par un groupe de jeunes musiciens (voir vidéo 1) nommé « *Tambourier Sans-Souci*⁸ ». C'est par l'intermédiaire de la sœur de Dharma que j'ai été mise en relation avec les frères Allan et Brice Poty-Paquira, qui sont en fait ses voisins. Je leur avais alors demandé de me construire un *tambour malbar* en échange d'une somme d'argent que j'aurais convenue avec eux. C'est finalement gratuitement qu'Allan et Brice Poty-Paquira, aidés de Djanagan, le chef de leur groupe, se proposèrent, en réponse à ma demande, de me rendre ce service, à la seule condition que je me charge de les pourvoir en cadre⁹. L'entente fut conclue et une date de rencontre, fixée.

Description

⁶ Pour un autre exemple de fabrication instrumentale, voir vidéo 2.

⁷ La fabrication de *tambours malbar* synthétiques n'a pas fait l'objet d'une recherche spécifique dans le cadre de cette thèse.

⁸ Sans-Souci est un lieu-dit des hauts de Saint-Paul, dans l'Ouest du département.

⁹ Le cadre métallique a été construit par Dharma selon une technique de fabrication illustrée dans la vidéo 3.

Nous sommes à la Plaine-Saint-Paul, au domicile d'Allan et Brice Poty-Paquira. Pour la fabrication du *tambour malbar* à laquelle j'assiste pour la première fois, le matériel utilisé est une peau de chèvre, un cadre métallique préalablement perforé, un anneau (le *valéon*) préalablement recouvert d'un tissu brillant, une paire de ciseaux, de la ficelle (ici de la drisse en nylon), un outil personnel¹⁰, de la colle artisanale (les ingrédients de sa recette et du feu pour son ébullition ont été préparés), et des outils pour percer la membrane. Les étapes de fabrication qui seront ici détaillées sont au nombre de huit, et proposent un découpage qui n'est pas basé sur un discours autochtone mais établi d'un point de vue étique.

Étape 1 : Les préparatifs

Cette première étape de fabrication consiste au trempage de la membrane animale au fond d'un bac rempli d'eau, environ vingt-quatre heures avant son utilisation. Le cadre que j'ai apporté devait être percé au préalable et le *valéon* (anneau) recouvert d'un tissu. Puis on installe une plaque en bois sur le gazon, ce qui servira de plan de travail pour le montage du tambour. Allan Poty-Paquira le rince avec le tuyau d'arrosage et y installe la membrane humidifiée en l'étalant sur le plan de travail ; il prend garde à ce que ce soit la face rasée qui soit contre terre et enlève, sur la face intérieure de la peau, les éventuelles petites impuretés (sang, chair) qui seraient encore perceptibles¹¹.

Étapes 2 et 3 : La mise en forme et le laçage

Djanagan pose ensuite le cadre métallique¹² sur la membrane et pratique des trous (à peu près à égale distance les uns des autres) tout le long de la bordure de peau extérieure au

¹⁰ Il ne m'est pas permis de révéler la nature de cet outil qu'il m'a été demandé de ne pas divulguer dans ce travail.

¹¹ Le placement de la membrane animale sur le cadre circulaire doit se faire en fonction d'une ligne caractéristique plus ou moins horizontale qui correspond en fait à l'emplacement de la colonne vertébrale de la chèvre. Cette « ligne de référence » est importante pour le jeu instrumental car elle détermine les aires de frappe idéales des baguettes ; elle doit donc être prise en compte dans la façon de placer cette membrane lors de la fabrication du *tambour malbar*, ainsi que l'explique Rudy Taïlamée : « *Quand tu fabriques un tambour, il faut que tu repères la tête et la queue [de l'animal]. [...] C'est par rapport au sens du poil [que tu te bases], aux résidus. [Il montre l'exemple sur son tambour]. Donc là, tu dois faire en sorte de placer ta sangle ici [...] ; et après, du coup, la baguette, elle va jouer ici, sur le dos carrément. [...] Tu vas jouer sur le dos-même, parce que c'est la partie la plus dure, là. [...] Je ne vais pas taper exactement dessus (sur cette ligne), mais je vais la prendre comme référence [...] pour que le baguèt' aille sur cette zone. [...] Je pense que [si on frappe en dehors de cette zone], la peau, elle sera suffisamment résistante, mais c'est le son lui-même [qui sera différent] ; [...] Plus tu vas vers la queue, plus le son est fin en fait. Donc tout ça, oui, tout ça est à prendre en compte ; la peau que tu vas prendre, dès le départ, [tu réfléchis à] quel morceau [du corps de l'animal] choisir tout en restant sur le dos. Tu sais que plus tu iras vers la queue, plus ce sera fin donc tu auras un son beaucoup plus fin ; ou sinon, plus vers la tête pour un son beaucoup plus lourd » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017).*

¹² Il est à noter que le groupe « *Tambourier Sans-Souci* » n'a pas procédé au montage du *tambour malbar* sur le cercle métallique que je leur ai fourni. Ils ont récupéré un des cadres métalliques de leur stock et ont réservé celui fabriqué par Dharma (voir vidéo 3) pour une fabrication instrumentale ultérieure.

cadre avec un outil pointu et selon une technique que les membres du groupe tiennent à garder secrète ici. Une fois tous les trous implantés, l'excès de peau¹³ est découpé aux ciseaux tout en veillant à laisser une marge suffisante au recouvrement du cadre. Le maintien du cadre au centre de la peau permet d'estimer la découpe.

Comme dans la vue de coupe du schéma ci-dessous (fig. 17), l'étape suivante consiste au passage de la ficelle (représentée par une ligne ondulée bleue) dans tous les trous de la membrane (représentée par une ligne droite noire) ; la technique de ce laçage doit faire en sorte que la ficelle soit passée « dessus-dessous ».

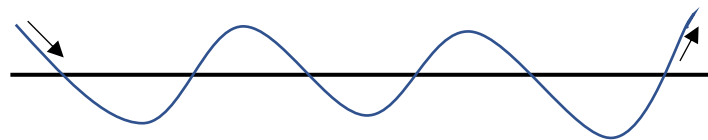


Figure 17 : Technique de laçage « dessus-dessous » (vue de profil). Schéma : SFP

Étapes 4 et 5 : Le collage et le serrage

S'ensuit l'étape du collage qui, selon cette version observée sur le terrain, est constituée d'un mélange d'eau et de tapioca (farine de manioc) porté à ébullition dans une marmite posée sur la gazinière. Constamment remué à l'aide d'une cuillère, le mélange doit obtenir un aspect visqueux. La colle est ensuite appliquée avec les doigts sur la face externe du cadre métallique. Une fois complètement enduit, le cadre est à nouveau disposé au milieu de la membrane (dont la face rasée est toujours placée contre terre), le but étant alors de recouvrir le cadre avec la membrane en marge de celui-ci.

Puis, la peau retenue par le laçage « dessus-dessous » est resserrée en tirant sur la ficelle (fig. 18), dans le but de plaquer la membrane contre la surface collante du cadre métallique. Un nœud est ensuite arrêté une fois que le serrage est à son maximum.

¹³ Cet excès de peau servait autrefois au recouvrement du *valéon*. De nos jours, cet anneau peut également être recouvert d'un tissu coloré, comme c'est le cas ici.



Figure 18 : Étape de serrage du *tambour malbar* : plaquage de la membrane contre la surface collante du cadre métallique en tirant sur la ficelle. Saint-Paul, 2014. Photo : SFP

Étapes 6 et 7 : La mise en place du *valéon* et le système de cordage

Pour mettre en place le *valéon*, il faut préalablement le centrer avec quatre bouts de ficelle destinés à le maintenir à l'arrière du tambour. Ces morceaux de ficelle relient le *valéon* et la membrane en passant entre les liens apparents du laçage de cette dernière. Une fois le *valéon* fixé, le travail de cordage arrière peut commencer ; on procède en deux temps : d'abord par un premier va-et-vient entre les liens du laçage de la membrane et le *valéon*, ensuite par le passage d'une seconde ficelle à travers les liens de la première (fig. 19). Entre temps, les attaches provisoires qui servaient à maintenir initialement le *valéon* en place ont été retirées et chaque point du va-et-vient a été resserré au maximum.



Figure 19 : Étape de cordage arrière du *tambour malbar* : passage d'une seconde ficelle à travers les liens de la première. Saint-Paul, 2014. Photo : SFP

Étape 8 : Les finitions

Les dernières étapes procèdent à la finition du *tambour malbar* par exemple en coupant les excès de cordelette ou en brûlant les nœuds pour éviter qu'ils ne se défassent au fil du temps. Une petite boucle est fixée sur le laçage de façon à pouvoir transporter ou suspendre

l'instrument lorsqu'on doit le manipuler. Il ne s'agit alors pas encore de la sangle que l'on passe à l'épaule pendant le jeu tambouriné¹⁴. Pour placer cette sangle, Djanagan transperce la peau, avec une paire de ciseaux, au niveau de l'orifice métallique puis y insère de la ficelle en lasso, attachée par un nœud en dessous.

Regard analytique sur cet aspect du terrain

Dans la description de cette méthode de fabrication, on s'aperçoit qu'un des trois membres de l'équipe se distingue des autres. En effet, Djanagan, qui est aussi le plus âgé d'entre eux, semble diriger les opérations en donnant des directives à Allan et Brice Poty-Paquira ; Djanagan avait par ailleurs répondu favorablement à ma demande de construction d'un tambour dans la mesure où il disait que cela permettrait aux deux frères d'avoir une occasion supplémentaire de s'entraîner à la fabrication du *tambour malbar*. Il s'avère que Djanagan est également le chef *tambourier* de l'équipe ; sur le plan musical, le chef *tambourier* est responsable de son groupe et a, entre autres, la charge de conduire les rythmes pendant les cérémonies religieuses, aspect qui sera détaillé et analysé ultérieurement. C'est également lui qui initie les musiciens novices dans le jeu du *tambour malbar*. En plus donc de diriger le jeu musical pendant l'accompagnement d'un rituel religieux, il encadre également toute la partie fabrication des instruments utilisés par le groupe.

C'est d'ailleurs lui qui me demande de ne pas divulguer une partie de la méthode que le groupe adopte pour la fabrication du *tambour malbar* ; il m'explique que chaque facteur possède des « trucs », met au point des techniques qu'il explore et affine sa technique à mesure qu'il prend de l'expérience. Cet échange montre combien ces astuces techniques sont le fruit d'une réflexion et d'une recherche personnelles, un indice aussi des compétences développées ; il est alors compréhensible à mes yeux que le facteur veuille conserver ses secrets de fabrication¹⁵. Je rejoins ici la remarque de Jean During (2005) qui remarquait à propos de la notion de secret,

¹⁴ Je devais apprendre plus tard que l'adjonction sur le cordage-même d'une petite boucle en guise d'anse pour permettre entre autres de suspendre l'instrument de musique est une phase facultative dans la fabrication instrumentale. Il se peut que la destination d'usage de ce tambour ait pu inciter Djanagan à rajouter cette boucle ; comme dans la fabrication instrumentale présentée par Andy Pouniandy en vidéo 2, ici, une anse par laquelle l'objet, à la façon d'un objet de décoration, est par exemple accroché à un mur ou maintenu avec plus de confort pour éventuellement l'exposer ou en faire des démonstrations scientifiques, est rajouté. Ainsi les particularités organologiques dépendent-elles de l'argument qui occasionne puis conditionne la fabrication du *tambour malbar* dans le présent cas comme dans celui de la vidéo 2 (un atelier de fabrication) ; Djanagan, en fonction de la demande – ici, un instrument d'étude –, tente donc de satisfaire au mieux les attentes (réelles ou supposées) du commanditaire – ici, une étudiante.

¹⁵ Conversation informelle avec Djanagan à La Plaine Saint-Paul, en 2014.

qu'il s'agissait en général « bien moins de “préserver un secret” que de développer le *sens du secret*, le *sens de la valeur* des connaissances transmises, afin de les préserver de la profanation ». « En dépit du mouvement d'ouverture et de sécularisation », le chef *tambourier* préserve ainsi « un *espace du secret* » qui fait de son art « un savoir d'initié » (*ibid.* : 335). Si donc Djanagan n'a pas voulu dévoiler la nature de ce secret à la caméra, c'est qu'il y voyait possiblement un risque de « profanation » ; pour autant, le groupe ne m'a pas empêchée de voir ladite technique secrète, mais au vu de la situation, et pour des raisons déontologiques évidentes, je n'ai ni filmé ni communiqué au sujet du procédé en question.

Si tous ont si facilement cédé à la mode de la transparence caractéristique de l'ère médiatique, c'est peut-être parce qu'ils savent que ces moyens *n'aboutissent pas à une véritable divulgation des secrets car ils ne livrent que l'apparence*, l'objet musical, la technique. Tout le reste, qui fait de la tradition non pas la préservation d'un *objet* mais d'un *processus de transmission*, et à terme d'un *art de la performance*, ne passe évidemment pas dans les livres, les enregistrements, les spectacles et la vidéo, si bien que l'essentiel est quand même préservé (*ibid.* : 336-337).

C'est déjà dans cet espace du secret que s'exprime un certain sens du sacré (*loc. cit.*). Cette ethnographie s'inscrit donc en quelque sorte dans un cadre de transmission où les modalités relationnelles et conceptuelles entre transmetteurs (l'équipe des *tambourier* et leur chef) et récepteurs (l'étudiante, la caméra) se sont quelque peu modifiées¹⁶ ; quoi qu'il en soit, ce type d'enquête n'en demeure pas moins une forme de transmission du savoir qui, comme pour n'importe quel autre type de transmission, entend imposer ses propres règles et ses propres limites.

Comme illustré dans la vidéo 1, la fabrication d'un *tambour malbar* demande la participation d'un certain nombre de personnes ; sans compter les trois opérateurs du jour de la construction, au moins deux autres types de personnes interviennent en amont du processus de fabrication : celle qui dépècera l'animal abattu et/ou traitera la membrane, et celle qui

¹⁶ C'est en tant qu'observatrice et non en tant que participante que j'ai assisté à la fabrication du *tambour malbar*, mon statut de femme et de non-praticienne ne m'ayant pas permis, pour des raisons d'abord physiques, de m'initier à la construction de cet instrument. En effet, les frères Allan et Brice Poty-Paquira m'ont confié que la fabrication d'un tel instrument demande des forces physiques qu'un enfant ou une femme ne possèdent pas naturellement, du moins pas au même titre qu'un homme (conversation informelle avec Allan et Brice Poty-Paquira).

confectionnera le cadre circulaire du tambour. Ici, c'est en effet le montage seul de la peau sur son cadre qui a été présenté.

Les membranes animales utilisées pour le *tambour malbar* proviennent soit d'un achat en commerce (ce fut le cas ici) ou avec des particuliers¹⁷, soit de l'entourage familial ou des proches ; si dans le premier cas, les peaux sont en général déjà rasées et séchées, dans le second, ce travail reste à faire. Après avoir dépecé l'animal et rincé la peau récupérée, le premier travail consiste alors à enlever les résidus de chair et de graisse animale en raclant la peau puis en y étalant (parfois) de la cendre ; une fois recouverte de cendres, la peau est étendue au soleil pendant plusieurs jours pour permettre que soient neutralisées toutes les matières grasses¹⁸. La membrane ainsi propre et nettoyée est enfin plongée dans un récipient d'eau pendant vingt-quatre heures environ. En général, les poils doivent être enlevés (à l'aide d'un rasoir par exemple) pendant que la membrane est encore mouillée, en général juste avant de procéder à la fabrication du tambour.

Du fait qu'ils mobilisent d'autres compétences techniques, les cadres métalliques utilisés sont en général directement achetés en commerce (ou chez des particuliers), prêts à l'emploi. Un des procédés possibles¹⁹ pour le travail du fer est de le faire chauffer afin de le rendre malléable. La barre de fer plat est alors positionnée de façon à épouser la forme circulaire d'un gabarit préalablement disposé. Les deux extrémités du cercle sont ensuite soudées l'une à l'autre, et éventuellement meulées pour éviter les possibles accroches. Avant de faire usage de ce cadre pour la fabrication du *tambour malbar*, il est important d'y pratiquer un orifice destiné au passage ultérieur de la sangle de l'instrument. Le *valéon* est également acheté ou commandé auprès de celui qui confectionne le cadre métallique du tambour ou auprès d'un forgeron ; il s'agit d'un petit cerceau en fer forgé²⁰.

Enfin, lorsque les *tambours malbar* ne sont pas fabriqués par le *tambourier* lui-même, ce dernier peut de nos jours en acheter de tout faits dans des boutiques spécialisées (fig. 20) ou avec des particuliers qui en font la promotion sur les réseaux sociaux et divers sites internet²¹.

¹⁷ À La Réunion, beaucoup de commerces plus ou moins spécialisés dans les articles indiens mettent en vente des peaux de chèvre déjà découpées et séchées. Des particuliers, en général des facteurs traditionnels, proposent eux aussi non seulement des membranes prêtes à l'emploi mais aussi tout le nécessaire à la fabrication : le cadre métallique, le *valéon*, la ficelle, etc.

¹⁸ Dans le cas où les facteurs ne disposent pas la cendre sur la membrane, ils plongent la peau raclée directement dans l'eau.

¹⁹ Se reporter à la vidéo 3.

²⁰ Le *valéon* pouvait consister aussi en du fil de fer de gros diamètre.

²¹ Il suffit de taper « vente *tambour malbar* » dans la barre de son moteur de recherche pour se rendre compte de l'importance du phénomène effectivement, l'achat d'un tel instrument oscillant entre 30 et 90€ en fonction de sa taille et de la nature de sa matière première.



Figure 20 : *Tambours malbar* en vente dans un commerce. Saint-André, 2017. Photo : SFP

3. 1. 2. Les autres techniques de fabrication

Dans l'exemple de fabrication présentée ci-avant, la colle est étalée directement sur le cadre métallique ; il faut savoir néanmoins que les cadres de *tambours malbar* étaient auparavant plus communément recouverts au préalable de fil de *goni* (toile de jute). Bien qu'il ne m'ait pas été donné l'occasion de voir un cadre circulaire recouvert de ce fil de *goni*²², cet usage attesté chez nombre d'informateurs est plausible pour au moins deux raisons ; d'une part, certains facteurs recouvrent encore aujourd'hui le cadre de leur tambour avec du tissu ou avec de la ficelle (tabl. 4) ; ce geste s'inscrit vraisemblablement dans une même recherche technique, à savoir optimiser une surface de collage, en reproduisant ainsi une ancienne étape de fabrication, celle qui consistait à recouvrir le cercle de fil de *goni*. D'autre part, il se trouve que l'île en faisait une consommation sous forme de toile ou de sac et ce, jusqu'au XIX^e siècle où l'augmentation du commerce des denrées coloniales dû au développement de l'activité sucrière était en forte demande. Ce textile, traditionnellement utilisé en Inde, servait entre autres à la fabrication de vêtements, de cordages et de sacs.

²² La fibre du jute fut nommée *gunnuy* par les Anglais, mot dérivé du sanskrit *gonī*, qui signifie « sac ». Dans les Mascareignes, elle prit le nom de *goni* (*Goni, la fibre de la mémoire*. Exposition temporaire au musée « Stella Matutina », Saint-Leu).


	
<p style="text-align: center;">Saint-André, 2014</p>	<p style="text-align: center;">Saint-Leu, 2017</p>

Tableau 4 : Types de recouvrement du cadre métallique par du tissu à l'intérieur et un reste de membrane à l'extérieur (à gauche), et par de la ficelle (à droite). Photos : SFP

La colle traditionnelle qui est en général évoquée par les informateurs est obtenue à partir de graines (voire d'écorce) de tamarin écrasées²³. De nos jours, comme indiqué précédemment, des colles (parfois à bois) achetées dans le commerce peuvent être utilisées. Cette préférence pour les colles industrielles – bien que beaucoup défendent encore le côté traditionnel que représentent les colles « faites maison » – s'explique moins par le gain de temps que ce choix suppose, que par la recherche de fiabilité que ce recours garantit au facteur (voir chapitre 10). L'étape du recouvrement végétal, visiblement ancienne mais non systématique chez les facteurs d'aujourd'hui, donne à penser que des conditions idéales de collage cherchent à être reproduites ; avec les colles industrielles actuelles, l'indice de fixation plus élevé que celui des colles artisanales rend donc facultatif le recours aux matières végétales tandis que l'emploi de colles exclusivement artisanales ne pouvait se faire sans un recouvrement préalable du cadre avec du textile. Bien que les colles industrielles soient largement utilisées dans la fabrication du *tambour malbar* de nos jours, les facteurs n'hésitent pas à conserver cette technique de recouvrement du cadre quand bien même elle n'est plus aussi indispensable que dans le cas des colles traditionnelles – d'où l'utilisation des colles à bois. Inversement, le cadre circulaire qui a été utilisé dans l'exemple de fabrication analysée ci-avant n'étant recouvert d'aucun textile, c'est paradoxalement une colle artisanale qui a été utilisée²⁴.

²³ D'autres colles peuvent être obtenues à partir d'un mélange d'eau et de farine blanche ou de manioc.

²⁴ Le fait que ce tambour n'était pas destiné à être joué mais à être exposé et/ou présenté dans un cadre scientifique, il se peut donc que les facteurs n'aient pas eu à s'inquiéter de sa longévité et aient fait les choses au plus simple.

En comparaison avec le *tapou* des Antilles qui a une peau collée sur le cadre sans laçage arrière (Desroches, 1996), c'est également, comme son homonyme réunionnais, avec un cadre circulaire en fer qu'il se présente. Cette version du tambour sur cadre circulaire d'origine indienne équivaut à ce que certains informateurs réunionnais appellent le « tambour collé » (tambour à membrane collée mais non lacée), ainsi que l'explique Rudy Taïlamée :

« Quand le tambour était séché, on enlevait la corde et on collait la peau à l'intérieur. Ce qu'on appelle le "tambour collé". Donc ce sont des tambours qu'on trouve de moins en moins, parce que maintenant, ben... déjà parce que ça prend plus de temps, du coup, à faire, parce qu'il faut redéfaire [le cordage], il faut recoller. Je pense qu'il y a une technique qui a été perdue au niveau de la colle, et donc si tu ne laisses pas la ficelle derrière pour maintenir la pression, il faut que tu aies une colle très performante ! [...] C'est vrai qu'à une époque il y avait des anciens, comme Gramoun Madou, c'était un ancien qui habitait à La Mare. [...] Justement, lui, c'était un Kaf, lui, vraiment... donc... [...] c'est lui qui avait la technique de la colle de tamarin dont on parlait. Ben ça c'est... comme la religion, de manière générale, à La Réunion, il y a eu un gros problème de transmission [...] parce que, déjà, tout était oral et puis, les anciens, ils gardaient leurs secrets » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée²⁵).

Ainsi le laçage arrière du *tambour malbar* était-il seulement utilisé le temps du montage de la peau et retiré ensuite. La modification de cette étape proviendrait donc, selon cet informateur, d'une problématique liée non seulement à la technique du collage mais également à un gain de temps. La double fixation actuelle de la membrane par le collage et le laçage pose donc la question de la redondance technique ; on a visiblement cherché à pallier un manque d'efficacité de la colle par le renfort d'un système de cordage à l'arrière du tambour²⁶. Un autre informateur, cette fois de l'Ouest, atteste, lui aussi, de l'existence du « tambour collé » – sans toutefois le nommer – d'après une pratique qu'il a observée dans le Sud²⁷ et dont il me fait part :

Dans le cas où une telle facture existerait chez les *tambourier*, force est de constater que dans ces circonstances, seul le cordage arrière jouerait le rôle de fixation de la membrane, le collage n'étant effectué que par répétition plus ou moins consciente d'anciennes techniques de fabrication.

²⁵ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

²⁶ La conservation du cordage arrière peut par ailleurs être le fait d'une recherche d'esthétisation du *tambour malbar* qui se manifeste à partir de cette caractéristique organologique. Je suppose toutefois que cette esthétisation – tout comme le gain de temps engendré par le fait de ne pas enlever le laçage arrière – est indirecte, car ne résultant que des exigences de fixation de la membrane lorsque le collage est jugé défaillant par les facteurs.

²⁷ Lors d'un entretien, un autre informateur de l'Ouest indique que ce type d'organologie est plus répandu dans l'Est : « Nous, on a toujours fait un "tambour de corde", nous. Notre grand-père [qui] est venu ici a amené le

« Ce que j'ai vu au Gol [à Saint-Louis], j'ai vu qu'ils mettent de la colle mais ce n'est pas la même que la nôtre ; nous, on met de la colle de farine, mais là-bas, ils faisaient de la colle de tamarin. Mais la colle de tamarin, quand ils l'appliquaient, ils faisaient replier la peau par-dessous. Il n'y avait pas tout ça, là [il montre l'arrière du tambour]. J'ai vu, au Gol, qu'on faisait ça. Après, on me disait que pour enlever [la peau], c'était quelque chose ! Il fallait la laisser tremper au moins pendant deux jours [avant de pouvoir la retirer] ! Parce que la colle de tamarin, quand elle a bien pris et qu'elle est bien sèche, [c'est difficile de décoller la peau²⁸] » (extrait d'entretien avec Loulou²⁹).

De toutes les colles traditionnelles fabriquées pour le collage de la membrane du *tambour malbar*, celle à base de tamarin est réputée pour être particulièrement forte. Ainsi que l'indique Loulou, l'utilisation de ce genre de colle rend par ailleurs difficile la récupération des cadres circulaires lorsque les membranes doivent être renouvelées. C'est dire que l'efficacité de cette recette artisanale est telle qu'elle peut jouer le rôle de fixateur unique dans le cas par exemple où le facteur voudrait un « tambour collé » (c'est-à-dire sans cordage arrière) – ce qui semble être le cas ici quand Loulou parle de la technique qui consiste au rabattement de la membrane sous le cadre³⁰.

Aussi le témoignage dont fait part cet informateur atteste-t-il d'un usage ancien du *tambour malbar* apparemment sans laçage arrière. Ainsi que le soulignent Éric Hobsbawm et Terence Ranger (2006 [1983]) à l'égard de la réminiscence d'anciens usages, « l'adaptation apparaît lorsque d'anciens usages sont confrontés à de nouvelles conditions et que de vieux modèles sont utilisés dans de nouveaux buts » (*ibid.* : 16). C'est en effet devant la pénibilité du retrait de la membrane lorsque celle-ci est fixée avec de la colle de tamarin (« anciens usages »), que

tambour de corde ici, il n'a pas amené de tambour collé. Le tambour collé, [c'est] Saint-André, du côté de là-bas, il y avait le tambour collé [ou] tambour la vane. [...] Mais comme [dans] la nôtre, notre tradition, il n'y en avait pas » (extrait d'entretien avec Armon Mounichy, mené à la Saline, en 2014).

²⁸ Il faut savoir que les cadres récupérés pour de nouveaux usages ultérieurs conservent parfois une bande de peau sur tout le pourtour extérieur (cf. tabl. 4) ; la superposition de ces couches permet par ailleurs de s'apercevoir du nombre de fois où un même cadre a été utilisé. Passé un certain seuil d'épaisseur, un cadre vierge prend ensuite le relai.

²⁹ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

³⁰ Une autre technique de rabattement de la membrane employée pour les tambours sur cadre de même type en Malaisie consiste à replier la peau non pas sous le cadre mais en la doublant. Dans cette [vidéo](#), l'excédent de peau est en effet replié avant d'être collé et étiré par la ficelle le fixant ensuite à l'anneau central. L'épaisseur ainsi obtenue au niveau du collage fait que la peau devient deux fois plus résistante à la contrainte d'étirement qu'on lui fait subir (pour plus de détails, voir annexe 1). À ma connaissance, il ne semble pas en revanche qu'un tel type de traitement de la peau existe à La Réunion pour le *tambour malbar*.

certain *tambourier* optent par exemple pour d'autres types de colle artisanale (« adaptation ») et la conservation du laçage arrière.

Le cadre circulaire métallique du *tambour malbar* est donc une caractéristique commune aux factures de tambours d'origine indienne des Antilles et de La Réunion. Si la documentation sur les travaux de chercheurs en Inde nous apprend en revanche que les tambours sur cadre circulaire en Inde du Sud où se pratique l'hindouisme sont en général montés sur un support en bois, Rajasekaran et Blake Willis (2003) indiquent toutefois que cette facture est d'origine récente : « De nos jours, la monture du tambour est constituée d'une racine de *neem* [mais] dans le passé, c'était en fer³¹ » (*ibid.* : 7). La préférence pour des cadres métalliques dans la fabrication du *tambour malbar* peut s'expliquer par la recherche d'une plus grande robustesse de ces supports (durée de vie plus longue que le bois), ou encore par un souci de confort (réduction du diamètre des cadres en fer³²) ; si le rotin est un matériau de construction dont certains informateurs témoignent (j'y reviendrai), la décroissance de cet usage dont les plants sont par ailleurs de plus en plus rares à La Réunion a, peut-être également, suscité l'expérience de l'usage du bambou comme matière végétale alternative, avant de finalement recourir au fer. Cette transition dans les matériaux de construction provoque des transformations au niveau des étapes de fabrication du *tambour malbar* : si l'usage du fer pour le cadre circulaire, sur le modèle des techniques des cadres en bois, occasionnait la double étape supplémentaire du recouvrement végétal³³ de son cadre et du retrait de son cordage arrière (le fameux « tambour collé »), l'industrialisation des colles permet aujourd'hui de supprimer ces deux étapes.

Même s'il est difficile de se faire une idée précise des factures passées du *tambour malbar*, il est certain que son organologie traditionnelle, ainsi qu'on l'a esquissée dans la partie précédente, est le résultat d'évolutions techniques non seulement en raison des changements de conditions de fabrication, mais également grâce aux usages d'époque livrés par le témoignage des informateurs et qui permettent de rendre compte de certaines transformations opérées au niveau organologique. Ces quelques observations appuient l'hypothèse en faveur de laquelle la facture actuelle du *tambour malbar* est une combinaison de plusieurs techniques de fabrication

³¹ « Nowadays, the rim of the drum is made of a neem tree's root [but] in the past it was made of iron. »

³² La matière ferreuse ayant un poids plus lourd que la matière végétale, il était nécessaire que le cadre métallique ne dépasse pas un certain diamètre dans la mesure où il serait trop lourd à transporter s'il était trop grand. Rétrospectivement, on peut penser que les diamètres de cadres en bois puissent volontiers être plus grands étant donnée la relative légèreté de ce matériau.

³³ Le recouvrement végétal du cadre métallique du *tambour malbar* par ailleurs, a pour effet d'atténuer les angles vifs du cadre. Que ce soit avec du fil de *goni*, de la ficelle ou du tissu, l'objectif est le même : ne pas travailler le cuir sur un cadre brut. Cela dit, même avec un recouvrement du cadre métallique par bandes épaisses (de ficelle par exemple) et de ce fait présentant une surface non uniforme, le système de collage (industriel comme artisanal) reste efficace. C'est dire combien le procédé est idéal lorsque le cadre circulaire est en bois.

que le maintien ou la suppression d'étapes de fabrication illustrent. La reproduction de différents gestes techniques hérités de la tradition orale est ainsi constatée à travers la lecture de la facture traditionnelle et actuelle du *tambour malbar* qui, bien que ne répondant plus à certains impératifs, continue d'exister à travers son organologie. Mélange d'innovations et de traditions, les différentes techniques de fabrication procèdent à un intéressant remaniement de toutes les données rassemblées en une synthèse originale ; c'est dans cette optique, à mes yeux, qu'il faut appréhender la persistance de techniques (dé)passées dans la fabrication du *tambour malbar* et dont l'étude révèle toute la richesse.

Si les peaux de *tambours malbar* que l'on observe aujourd'hui sont celles de chèvres, il ressort des entretiens menés, surtout auprès des personnes âgées, qu'elles provenaient auparavant de boucs. Ce changement dans le choix de peaux désormais femelles est dû au moins à deux facteurs ; le premier est que, lié au domaine religieux (voir chapitre 4), le *tambour malbar* était reconstruit à partir des produits immédiatement disponibles dans le cadre, par exemple, des sacrifices d'animaux. Aussi les peaux étaient-elles récupérées lors des sacrifices de boucs³⁴ ; si les *tambourier* se sont par la suite tournés vers des peaux de chèvre, c'est en raison de l'évolution des races de boucs utilisés pour les cérémonies actuelles qui sont, ainsi que nous l'explique le *pusarli* Vél Mounigan, beaucoup plus robustes qu'à l'époque :

« Mais ils te disent que la peau de chèvre sonne mieux ; [...] Oui, mais avant, il n'y avait pas de cabris "mélangés". Je te donne un exemple. Je ne sais pas si tu vas ailleurs et que tu poses la question si on va te répondre la même chose, mais avant, il n'y avait pas ces gros cabris comme ceux d'aujourd'hui, là, qui ont la peau épaisse. Il y avait des petits cabris pays. Tu vois, donc on pouvait prendre cette peau-là et... on pouvait la racler et... on en faisait un tambour. Mais aujourd'hui, la peau des boucs qui sont croisés avec des boers, des alpins, etc., la peau est épaisse comme ça ! » (Extrait d'entretien avec Vél Mounigan³⁵).

L'épaississement significatif de ces nouvelles peaux de bête a dû rendre non seulement plus ardu le travail du cuir mais aussi a dû produire une incidence plus ou moins notable sur le résultat sonore des *tambours malbar* construits à partir de cette matière première. L'évolution de la nature de ces sacrifices d'animaux dans le cadre religieux a donc une conséquence directe

³⁴ Ce sont traditionnellement des boucs (et non des chèvres ou des chevreaux) qui sont sacrifiés rituellement.

³⁵ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

sur l'activité instrumentale du *tambour malbar*, contraignant le *tambourier* à chercher des solutions qu'il juge mieux convenir à ses habitudes musicales³⁶. Tout changement, en effet, s'opère sur fond de continuité, nous rappelle Lenclud (1987).

L'autre raison qui explique le délaissement des peaux de bouc est que la prolifération commerciale de peaux de chèvre déjà traitées et leur réputation de meilleure sonorité (« la peau de chèvre sonne mieux ») ont pu définitivement convaincre les *tambourier* d'utiliser massivement ce type de matière. Sans anticiper sur ce qui sera étudié plus loin, la peau de chèvre a un timbre effectivement plus clair et une sonorité plus claquante que celle du bouc dont le son est plus bourdonnant³⁷. Ce passage à la peau de chèvre est donc à la fois motivé par une recherche de la simplicité (le travail d'un cuir plus fin ou l'achat dans le commerce) et du timbre (la recherche d'un son plus claquant).

Comme dit au début de ce chapitre, le diamètre des cadres métalliques peut varier d'un utilisateur à l'autre. En parlant de son grand-père et des autres *tambourier* de son entourage, Aristhènes Arayé raconte :

« Il a fabriqué son tambour ici. Quand il l'a construit, là, ils avaient beaucoup de fers... de barriques de rhum, là ; mais... ils jouaient sur des [tambours faits avec ces] cercles-même. De nos jours, on prend du fer... ces espèces de petits fers plats, là, on cintré ça et on fait des tambours avec ça. Tu vois ? [...] Ben les tambours d'avant, nous, on a toujours joué sur de grands tambours ! [...] Là, ton tambour il a un bon son. Là, il est apte à tout gouverner [dans l'équipe musicale]. Parce que si tu les construis tous très grands, là, ben, il n'y en a pas un qui puisse gouverner ; celui qui a le plus grand [diamètre], c'est lui qui gouverne » (extrait d'entretien avec Aristhènes Arayé³⁸).

³⁶ Un *tambourier* de l'Ouest rejoint en tous points le discours du *pusarli*, au sujet des types de cabris utilisés pour les sacrifices : « *Moi, je fais le tambour avec la peau de chèvre moi. (Pas de bouc ?) De nos jours, les boucs de nos jours, là si c'est un jeune bouc [...] tu peux t'en servir mais... c'est trop épais ! Les cabris d'avant et les cabris de maintenant, ce n'est plus pareil ; mais les cabris d'avant mangeaient des herbes, les cabris de maintenant ils mangent des aliments [industriels], du maïs, [et] toute la graisse va dans la peau ; et... après pour nettoyer une peau de cabri là, il y a du travail à faire. Et dans le temps, là, avant la peau de cabri, dans le temps de notre papa, ton prix c'est un cabri, tu fais descendre un cabri, tu n'as [presque] rien à enlever dedans, tu l'ouvres, tu le grattes, tu fais ton tambour. De nos jours tu as bien de la peine pour faire un tambour maintenant !* » (Extrait d'entretien avec Armon Mounichy, mené à la Saline, en 2014).

³⁷ L'interview en ligne de deux informateurs, que j'ai par ailleurs eu l'occasion de rencontrer ensuite, indique que « "Le plus souvent il s'agit de peau de chèvre, plus fine que celle du bouc, rendant le son du tambour plus aigu et plus agréable aussi", affirme encore Mickaël Janio. [...] "C'est un peu un patrimoine pour nous. Il ne faut pas perdre cette tradition", insiste le chef tambourier, fier de présenter également un morlom [*morlon*], vieux de près de 130 ans et conçu avec du bois canel évidé comme on n'en fait plus. [...] Avec une peau de chèvre d'un côté et une peau de bouc de l'autre, le morlom produit un son aigu et un son plus lourd pour porter très loin encore la culture et la tradition des descendants d'Indiens de la Réunion... ». (Source : clicanoo.re)

³⁸ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

Selon Aristhènes Araye, il est important qu'un des tambours de l'ensemble instrumental soit plus grand que les autres afin de pouvoir « gouverner » les autres dans la musique. Mais de quel « bon son » s'agit-il ? Est-il grave ou aigu ? Fort ou faible³⁹ ? Flasque ou ferme ? Si ne sont précisés ni la matière caprine de la membrane, ni le type de sonorités produites, Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour (2016) notent, pour leur part, que « le diamètre du tambour détermine le son souhaité » (*ibid.* : 50). Ce faisant, Aristhènes Araye ne nie pas l'existence de petits et de grands tambours dans la mesure où c'est « celui qui a le plus grand diamètre qui gouverne⁴⁰ ».

L'existence de *tambours malbar* au diamètre plus grand par le passé s'explique donc par l'usage des cercles de tonneaux (barriques) en guise de cadres métalliques de l'instrument. Les raisons du passage au fer plat peuvent être multiples et liées à des causes indirectes telles que par exemple la diminution du nombre de tonneaux due à l'affaiblissement de l'activité sucrière occasionnant un accès de ce fait plus restreint à ces fûts, la volonté d'un plus large choix quant aux dimensions du tambour ou encore la recherche d'un cadre métallique plus solide et plus résistant dans le temps. Les conditions d'utilisation de ces matériaux ayant là aussi changé, elles imposent ainsi indirectement de nouvelles façons de faire du *tambour malbar*⁴¹.

Aussi loin que remontent les souvenirs de la plupart de mes informateurs effectivement, le cadre en fer est une donnée organologique qui s'inscrit dans le temps, que ce soit sous forme de cercle de barrique, de fer plat ou même de tôle galvanisée⁴². Une minorité d'informateurs

³⁹ La grandeur du diamètre étant en effet proportionnelle à celle de son volume sonore, on peut par ailleurs imaginer que la membrane n'ait nul besoin d'être fortement tendue pour avoir un son qui porte loin. Un degré de tension extrême de la surface de jeu de ces grands tambours occasionnerait, à coup sûr, un tel volume sonore qu'il serait insoutenable. Le faible degré de tension de la membrane est donc un phénomène qui peut également expliquer, en plus du grand diamètre qui favorise cette situation, l'évocation d'un son différent car beaucoup plus bourdonnant que celui qui est entendu de nos jours.

⁴⁰ Si la différence de taille a une incidence, même minime, sur les sonorités produites, doit-on comprendre qu'il peut exister plusieurs registres de *tambours malbar* ? Dans les exemples d'orchestre de ces tambours qu'il m'a été donnés d'entendre jusqu'à maintenant, tous les *tambours malbar* ont la même sonorité, celles du *morlon* et du *sati* se détachant toutefois de l'ensemble respectivement dans un registre grave et dans un registre aigu.

⁴¹ La surface de chauffe étant plus grande lorsque le diamètre du tambour est large, on peut penser que les besoins de raffermir la peau au-dessus de sources de chaleur soient moins fréquents qu'aujourd'hui ; si les diamètres plus petits actuels ont un rendement acoustique plus important, ils entraînent en contrepartie de plus nombreux passages du *tambour malbar* au-dessus de feux pour compenser la perte rapide en énergie que les plus grands diamètres étaient vraisemblablement en mesure de mieux distribuer. Le recours à des diamètres plus petits peut également s'inscrire dans un souci d'économie, une seule peau animale pouvant en effet suffire à la fabrication de deux *tambours malbar* – à condition, donc, que leur diamètre en soit restreint.

⁴² Un informateur de l'Ouest atteste même d'une pratique antérieure à la soudure : « Avant, là, il y avait le rivet. (Donc il était rivé ?) Il était rivé, parce que tu vois il y avait des tambours dans le temps, notre papa, quand à la fin il est mort, j'ai pris tous ses tambours, et je me suis dit "pourquoi ça c'est comme ça ?!" Il y a deux p'tits rivets, de chaque côté c'était rivé. Ben pourquoi, je me dis, ben... [...] il me vient [alors] une idée, je me dis, "j'enlève le rivet, je le soude". [...] ben j'ai vu que c'était bon, j'ai... et avant on mettait, on serrait, on colle les deux fers de chaque côté, un p'tit trou là, un p'tit trou ici, on mettait le rivet dedans, [et] on rivait. ([...] après ils rajoutaient une tôle ?) Non, un p'tit bout de fer comme ça, on joint les deux [fers l'un à l'autre] de façon à ce que ça ne coupe pas la peau, après là, on coupe la peau... on enroule un bout de peau dessus ou bien un bout de toile,

parle néanmoins d'une facture utilisant le bois de rotin ou de bambou pour la confection du cadre du *tambour malbar* :

« Comme le bois de rotin, on ne le trouve plus, [on a arrêté d'utiliser cette matière]. Si tu trouvais encore du bois de rotin, je t'aurais dit de venir et je t'aurais montré comment on s'en servait. [...] On le chauffe, on le passe dans la peau ; [...] [Le son] était plus fort que ça [en parlant du *tambour malbar* actuel]. [...] Mais une fois que tu as [le rotin], il touche à terre, lui ; et là tu fais joindre les deux bouts. (On ne le coupe pas ? On le laisse entier ?) Juste un bout comme ça. [...] (Et après, la peau, on la met par-dessus et on la colle dessus ?) Avec de la colle de tamarin. [...] (Le rotin, il était gros ?) Il y a deux qualités : il y a le plat et le rond. (Et c'est avec le rond qu'on faisait ça ?) Avec le plat. [...] Avec le bois de rotin plat » (extrait d'entretien avec René Kalindave⁴³).

« En bois tressé. On fabriquait un cercle, après on tressait le rotin et on le mettait à l'intérieur, et on le serrait avec de la corde. [...] Et après on tressait le rotin, on le mettait dedans pour faire joli. [...] [Le cercle] était en bambou ; [...] Le rotin venait dedans ; quand le rotin était tressé, quand on le mettait dedans, après on le faisait dépasser, comme ça... de façon à ce qu'on puisse bloquer la corde à l'intérieur. [...] Ils tressaient leur rotin comme pour faire un dessin, si tu veux bien » (extrait d'entretien avec Vél Mounigan⁴⁴).

À la lecture de ces deux extraits d'entretien, il apparaît que le bois de rotin avait au moins deux usages différents : l'un à des fins mécaniques, l'autre à des fins esthétiques.

Le rotin est un palmier-liane à la fois très souple et solide. Ressource par ailleurs très répandue en Inde, il se trouve que le rotin est également un ingrédient essentiel de la *religion malbar* ; il est utilisé – un peu moins à partir des années 1970-80 – comme matière noble et sacrée par exemple en tant qu'attribut du *pusarli* qui l'utilisait comme « fouet » rituel.

pour ne pas que ça coupe pas la peau, et moi quand j'ai soudé j'ai mis les deux bouts à côté, après j'ai passé un p'tit coup de [fer à souder] dessus, ben j'ai vu que c'était bon » (extrait d'entretien avec Armon Mounichy, mené à la Saline, en 2014). Lanpok, un autre informateur de l'Ouest, confirme la pratique rivée du *tambour malbar* : « Mais dans le temps on ne soudait pas, on rivait. [...] Toute chose, dans le temps, était rivée par-dessous. [...] Mais ce n'est que dernièrement qu'on soude tout » (extrait d'entretien avec Lanpok, mené à Saint-Paul, en 2014).

⁴³ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

⁴⁴ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

À la lumière de toutes ces considérations, l'organologie traditionnelle du *tambour malbar* semble bien être le résultat de plusieurs ajustements : le changement des conditions anciennes de fabrication (la récupération des peaux de boucs sacrifiés rituellement, la récupération des cercles de barriques, l'usage du rotin) est en effet parallèle à un changement d'ordre sociologique et économique (usage de nouvelles races caprines pour les sacrifices rituels, déclin de l'activité sucrière rendant moins courant l'accès aux fûts, modification de l'environnement naturel) ; ces changements ont ainsi une influence sur le *tambour malbar* au niveau technologique (passage de la peau de bouc à la peau de chèvre, passage du cercle de barriques au fer plat, désuétude du rotin) mais également socio-symbolique (passage de l'approvisionnement rituel à non-rituel, perte de la qualité de gouvernance liée à la grandeur instrumentale, désuétude d'une ressource traditionnelle). Ces changements favorisent par ailleurs d'autres types de transformations, telle que celle du timbre : les changements de critères esthétiques de sonorité – motivés entre autres par la transformation de la nature du cuir – ont une influence sur les ajustements de sa taille (moindre pour une sonorité plus intense) et de sa tension (maximale pour un timbre plus claquant). Il ressort de ces considérations que trois paramètres agissent ainsi sur la qualité acoustique du *tambour malbar* : le diamètre (voir chapitre 10), la matière et la tension de la peau de l'instrument⁴⁵. Les transformations opérées au niveau organologique sont donc le résultat de changements socio-symboliques (changements sociaux ayant des conséquences sur le champ symbolique de la pratique) et technologiques (changements esthétiques volontaires liés à l'acoustique de l'instrument de musique) – ce qui fait du *tambour malbar* une pratique symbolique en perpétuel réajustement et ce, dès les observations produites au sujet de son organologie⁴⁶.

⁴⁵ Si cette dimension ne relève pas à proprement parler de la facture instrumentale, il ne faut cependant pas oublier que la force de frappe (dynamique) sur la peau avec les baguettes agit également sur la qualité acoustique du *tambour malbar*.

⁴⁶ Un informateur de l'Ouest me racontait lors d'un entretien qu'il lui arrivait de prendre n'importe quel matériau de construction qu'il avait sous la main pour fabriquer le *tambour malbar* : « *J'ai organisé des stages pour montrer ce que je savais faire, fabriquer les instruments de musique. On faisait un morlon avec un bac en tôle, ou un bac de peinture, on fait de la récupération ou bien on fait... on fabrique un tambour sur une roue de vélo ou sur une roue de moto, on fait... donc on récupère et on essaye de faire. [...] moi j'ai commencé, quand je te dis en 83, je suis monté sur la scène avec un petit tambour, ben c'était un rond de chaise, ce n'était même pas un cercle, en fer, c'était un rond de chaise, les chaises rondes... ben j'ai trouvé un rond, j'ai mis la peau dessus, après j'ai fait avec la roue de vélos, bon. Je monte sur la scène pour proposer le tambour* » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014).

3. 1. 3. La terminologie locale employée

« *Tambour malbar* » est un nom générique qui désigne le tambour sur cadre circulaire en usage dans le contexte religieux *malbar*, quand bien même il ne lui appartient plus exclusivement de nos jours ; de manière générale, le qualificatif « *malbar* » fait largement référence à la religion hindoue qualifiée du même nom à La Réunion, et à plus fortes raisons du point de vue des Réunionnais qui sont d'une autre confession religieuse. C'est dire la connotation de ce tambour que l'on associe encore étroitement à la religion des *Malbar*. Au sein du groupe ethnoculturel *malbar* en revanche, le qualificatif est supprimé pour ne garder que le terme « *tambour* » lorsque l'on parle de cet instrument. Il est par ailleurs distingué des autres tambours à usage rituel qui sont, quant à eux, désignés par un nom propre (*sati*, *morlon*, *oulké*...). Ainsi le qualificatif « *malbar* » s'applique-t-il lorsqu'il s'agit de personnes extérieures au milieu *malbar* et ce, non seulement pour le *tambour* mais également pour tout objet relatif à la culture en question ; ce constat peut également relever d'un besoin de démarcation, et à plus forte raison lorsqu'un terme est commun à plusieurs usages. Ainsi en est-il par exemple des expressions telles que : « prêtre *malbar* », « chapelle *malbar* », « (bon) dieu *malbar* », etc. L'emploi des mêmes termes que ceux, en l'occurrence, du vocabulaire catholique, nécessite ainsi l'ajout d'un qualificatif visant à préciser le contexte duquel on parle. On distingue donc deux phénomènes d'appropriation linguistique de l'objet, l'une émanant des membres-mêmes du groupe *malbar* pour qui cet instrument est *le tambour*⁴⁷ et l'autre, des membres extérieurs à ce groupe pour qui cet instrument est *le tambour malbar*⁴⁸. Force est de constater que « *tambour malbar* » est alors la dénomination créole réunionnaise de l'instrument de musique ainsi désigné⁴⁹.

Ce qui s'observe en matière de pratique linguistique pour le *tambour malbar* vaut en général pour tous les autres aspects de cette culture importée. C'est dès la relocalisation de ces pratiques étrangères dans leur milieu d'accueil que se produisent des changements qui ne sont

⁴⁷ Certains *Malbar* âgés parlent de « tambour *la vane* » pour désigner le *tambour malbar* (cf. Extrait d'entretien avec Armon Mounichy) ; cette expression peut aussi bien faire référence au tambour *ravane* mauricien qu'au *vane*, un ustensile de cuisine créole. Dans les deux cas, c'est à la forme circulaire que l'on semble faire allusion.

⁴⁸ Jean-Pierre La Selve (2015 [1984]) note à cet égard qu'« il est simplement *tambour* pour les Réunionnais d'origine indienne, quelquefois *tapou* (*dappou* en tamoul) comme chez les Tamouls de Martinique, et *tambour malbar* pour les autres » (*ibid.* : 148).

⁴⁹ Il est à noter que dans une rubrique consacrée à la présentation des instruments de percussion utilisés à La Réunion, diffusée sur le site internet du PRMA de La Réunion, le mot « *tanbou* » désigne le tambour sur cadre circulaire, tandis que l'expression « tambours *malbar* » au pluriel renvoie à tous les tambours utilisés dans la musique *malbar*. De même l'anthropologue Benjamin Lagarde (2012) parle-t-il dans sa thèse de « *tanbou* » pour renvoyer au tambour sur cadre circulaire d'origine indienne de La Réunion et de « tambours *malbar* » pour parler des autres tambours de l'orchestre rituel. Il se peut donc que par abus de langage, on ait renvoyé l'image des tambours *malbar* en général au seul tambour sur cadre qui en est, après tout, l'instrument emblématique.

pas seulement de l'ordre des Créoles, mais des immigrants mêmes. Ainsi que le souligne Monique Desroches (2005a), « le contexte migratoire a modifié la dynamique sociale et culturelle des Indo-créoles dont la raison majeure tient aux modalités d'arrimage avec la société d'accueil ». Les « nouveaux paramètres des cadres physiques et sociaux » ont donc « conduit les Indiens à réajuster les modalités des pratiques rituelles et culturelles » (*ibid.* : 9). Pour Michel Espagne (2013), le changement de contexte – qui, dans notre cas, est tant géographique que symbolique – d'un élément culturel n'est pas sans conséquences sur la façon dont est ensuite envisagé ce dernier :

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. [...] Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu (*ibid.* : 2).

Pour ce qui est du *tambour malbar*, il y a « passage » à deux niveaux. D'abord au niveau géographique, qui va de l'Inde (lieu de départ) à La Réunion (lieu d'arrivée) ; ensuite au niveau symbolique, selon que l'on se situe dans un contexte social (groupe *malbar*), ou en dehors de celui-ci (groupe non *malbar*). Sans anticiper sur ce qui sera développé dans le chapitre 4, le passage géographique n'en est pas moins symbolique puisqu'il s'agit plus d'une réappropriation musicale d'une tradition originaire de l'Inde que du transport effectif d'un instrument de musique traditionnel d'un endroit physiquement déterminé à un autre⁵⁰. Ainsi la « dynamique de resémantisation » du *tambour malbar* s'explique-t-elle du fait des changements de contexte imposés entre autres par sa situation historique – dynamique « qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage » – et par les modalités de son insertion dans la société d'accueil (« c'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu »).

Ainsi la terminologie employée dépend-t-elle du contexte où l'on s'en trouve, lequel influence le point de vue adopté tout en le forgeant en fonction de la façon dont on envisage le

⁵⁰ Comme dit dans un chapitre antérieur, il est en effet difficile de savoir si le *tambour malbar* est un instrument de musique emporté d'Inde en même temps que les travailleurs immigrés, ou reconstruit localement sur son modèle indien à la même époque, ou bien si l'instrument est présent à La Réunion depuis une date antérieure à celle de l'arrivée des engagés, construit d'après son modèle indien mais à une époque donc plus ancienne (*cf.* chap. 1).

tambour malbar à La Réunion. Actuellement, deux tendances illustrent ce phénomène lorsque l'instrument est considéré en dehors du contexte religieux : certains acteurs revendiquent en effet le côté traditionnel de ce tambour en choisissant stratégiquement de non seulement garder son nom – *tambour malbar* – mais également sa facture – en peau de chèvre –, dans le but de pleinement assumer les statuts à la fois traditionnel et identitaire de l'instrument qu'ils considèrent toujours comme hautement emblématique même (voire surtout) en dehors de son cadre de référence. D'autres au contraire souhaitent, dans un souci autrement identitaire, faire la part des choses et sinon utiliser l'instrument dans sa version synthétique, sinon réserver l'expression « *tambour malbar* » pour le seul usage religieux. L'extrait d'entretien qui suit est révélateur de cette dernière tendance :

« *Moi, aujourd'hui je dis, je ne dirais même plus "tambour malbar" ; je dirais "tambour traditionnel de La Réunion". Il fait partie des tambours traditionnels ; [...] ne l'appelons plus "tambour malbar" ! Appelons-le... "tambour" ; "je vais jouer du tambour" ; "je vais... faire un kabar au tambour" ; "je vais... à la chapelle" ; pour que le tambour, les gens le reconnaissent tout de suite et l'identifient, tu vois ?* » (Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye⁵¹).

Dans la mesure où l'instrument n'est plus réservé à l'unique usage religieux, Dana Virama Coutaye trouve plus judicieux de préférer le terme de « *tambour* » à celui de « *tambour malbar* » ; pour lui, en effet, il devient alors évident que lorsqu'on joue de cet instrument pour des occasions diverses, il ne peut plus être considéré comme un instrument « *malbar* » mais comme un instrument au même titre que n'importe quel autre instrument réunionnais. « *Tambour* » est de ce fait ici proposé comme une appellation générique et non dans son sens endogène, le but étant de supprimer toute connotation communautariste afin de permettre une plus large approche de l'instrument de musique. Le souci de transparence semble être par ailleurs au cœur des préoccupations de Dana Virama Coutaye, dans la mesure où il est important, selon lui, qu'autrui puisse aisément parvenir à différencier les cadres de pratique du *tambour malbar* dont on parle. Puisque ce tambour peut se rencontrer aujourd'hui dans plusieurs situations de jeu tout aussi diverses les unes que les autres, autant alors, selon cet

⁵¹ Entretien mené à la Saline, en 2017.

informateur, diversifier pareillement le nom « *tambour malbar* » pour l'adapter à sa nouvelle réalité.

Il faut savoir que beaucoup de termes employés dans le vocabulaire indo-réunionnais ont conservé leur origine tamoule et sont de nos jours toujours véhiculés sous une forme créolisée dans les espaces de vie des *Malbar*. Pour rester dans le domaine de la musique, il est à noter que la plupart des instruments de musique est désignée par un « mot *malbar* » (c'est-à-dire un nom tamoul créolisé) tel que par exemple le tambour cylindrique *morlon* (tabl. 5) (en tamoul, *molam*, *melam* qui signifie « tambour », « ensemble [de tambours] »), ou encore les crotales *tarlon* (en tamoul, *tarlar*, *thalam* qui signifie « temps », « mesure »), etc.⁵² Si le *tambour malbar* semble au premier abord être le seul des instruments de musique à ne bénéficier d'aucune appellation d'origine tamoule, les enquêtes de Monique Desroches (2005a, 1996) menées en ce sens pour le *tapou* de Martinique ont révélé la terminologie indienne sous-jacente à ce mot :

Au début de mes enquêtes martiniquaises à la fin des années soixante-dix, il ne faisait aucun doute pour mes informateurs que le terme « *tapou* » provenait d'une déformation du mot français, « tambour ». Nul ne faisait alors la relation avec une quelconque origine terminologique tamoule. Mes recherches ont permis de mettre en parallèle les appellations créoles « *tapou* » et « *dappu* » ou « *tappu* », ces deux derniers termes relevant de l'organologie tamoule encore en vigueur dans le sud de l'Inde et qui désignent le même type de tambour utilisé par les Indo-créoles durant les cérémonies d'offrandes et mentionnés dans les écrits de Deva (1974 et 1977), de Krisnaswami (1976) et Desroches (1996) (Desroches, 2005a : 10-11).

Dans la mesure où le *tapou* est aux Antilles ce que le *tambour malbar* est à La Réunion, il est alors probable que ce soit le « *dappu* » ou « *tappu* » sud-indien qui, à la différence près qu'il n'y a pas de cerceau tenseur à l'arrière du tambour en Inde, soit également à l'origine de l'instrument indo-réunionnais⁵³. Or, le *tambour malbar* n'a gardé aucune trace terminologique

⁵² Bien d'autres termes composent le vocabulaire *malbar* : le *narslon* (hautbois), le *matalon* (tambour cylindrique), le *oulké* (tambour en forme de sablier), le *kombou* (trompe), le *mani* (cloche), etc.

⁵³ Le *dappu* étant par ailleurs un instrument de musique plus précisément d'origine télougoue, il n'est pas impossible que l'absence de nom tamoul créolisé pour dénommer le *tambour malbar* puisse être le fait d'une origine non précisément tamoule de l'instrument de musique, mais bien effectivement télougoue (télégou, télugu, télinga) ; proches par leurs langues et leur situation géographique au sein d'une même aire dravidienne notamment, les tambours sur cadre circulaire tamouls et télougous le sont également non seulement dans leur forme mais également dans leur utilisation et leurs circonstances de jeu. Les possibles passages entre l'une et l'autre de ces

tamoule au contraire de son homonyme antillais, si ce n'est dans le mot « tambour » qui, comme en français, désigne le tambour – auquel les Martiniquais faisaient par ailleurs référence avant la contribution de Desroches⁵⁴.



Tableau 5 : Jeu du *morlon* lors de cérémonies religieuses, avant le départ pour la marche dans le feu (à gauche) et lors de la « fête *Karli* » (à droite). Photos : SFP

Si le mot créole *tambou* (ou *tanbou*) désigne, entre autres, le tambour des populations d'origine africaine, l'homonyme « *tambou*⁵⁵ » pour désigner le tambour des populations d'origine indienne peut en effet prêter à confusion⁵⁶. Ainsi que le dit Christian Ghasarian (2012), la créolisation des parlers aboutit souvent à « la construction symbolique de notions unifiantes » qui sont à l'image « de la fluidité des cultures » et « de la polysémie possible des mots et significations ». Aussi fait-il remarquer que « les représentations et pratiques ne concordent pas toujours », du fait des possibles « glissements sémantiques » qui opèrent « une transformation

deux cultures musicales ne présenteraient donc pas de réelles ruptures et s'inscriraient plutôt dans une certaine continuité, celle d'une pratique sud-indienne d'origine paria.

⁵⁴ Doit-on y voir le retour de la thèse de la « déformation de mot français » ? S'il est difficile de répondre avec certitude à cette question, il n'empêche que les mots « tambour » (prononcé à La Réunion sans le « r » final et avec un « ou » long), « *tapou* » (en Martinique et en Guadeloupe) et « *tambou* » (mot créole utilisé aux Antilles comme dans toutes les îles des Mascareignes) ne sont peut-être plus simplement, suite aux nombreuses illusions auditives pouvant être engendrées par le jeu des prononciations, que des dérivés du mot français « tambour ».

⁵⁵ Le mot *tambou* apparaît par ailleurs sous cette même forme dans le deuxième tome d'un ouvrage collectif publié au début du XIX^e siècle (Chabrelie, Burnouf, Jacquet, 1827-1835 : 170), ce qui n'écarte pas l'hypothèse d'un usage réel de ce terme et non en tant que déformation d'un autre terme (français ou tamoul), et indépendamment des homonymes circulant dans la zone océan Indien ou caraïbe. Beaucoup de *Malbar* âgés, en effet, prononcent « *tanbou* » au lieu de « tambour » lorsqu'ils font référence au *tambour malbar*. En revanche, le tambour sur cadre circulaire rodriguais ne porte pas un autre nom que celui de « *tanbou* », lequel terme créole signifie bien « tambour » – d'où, la coexistence de tels homonymes dans la zone.

⁵⁶ Dans le cas où « *tambou* » serait réellement un nom propre d'origine indienne, il n'est alors pas impossible que les locuteurs créoles aient pu entendre que l'on prononçait « tambour » – ce qui leur semblait d'autant plus évident que cela désignait effectivement un tambour. Dana Virama Coutaye exprime bien cette sensation quand il dit : « Ici, on dit “*tanbou*” ; “*tanbou malbar*”. Il y en a d'autres qui disent “*tambour*” ou “*tanbou*” » (extrait d'entretien mené à la Saline, en 2017). Les tambours étant par ailleurs particulièrement répandus à La Réunion et dans la zone, et ce à travers nombre de traditions culturelles, la précision du qualificatif « *malbar* » a pu, peut-être, être à l'origine de l'expression actuellement utilisée de « *tambour malbar* ».

radicale dans leur(s) signification(s) primordiale(s) » en passant d'une « catégorie usuelle » à une autre (*ibid.* : 91). Quoi qu'il en soit, c'est aujourd'hui par une dénomination générique de nature exogène – *tambour malbar* – que l'on continue de désigner communément cet instrument de musique à La Réunion. Le caractère créolisé de cet instrument est en effet indiscutable au regard de son histoire réunionnaise (voir chapitre 5), et comme tout héritage culturel créolisé, le *tambour malbar* n'échappe pas au destin tel que celui que définit ailleurs Jean-Luc Bonniol (2001) en ces termes :

Dans des situations marquées par la barrière des langues, la perte de ses propres repères, la confrontation avec d'autres savoirs et d'autres techniques, l'« impossibilité de faire coïncider terme à terme des univers conceptuels et des mémoires que tout séparait », se produit un mouvement continu et irréversible de connexions et d'associations, fait d'intercalations multipliées, sans possibilité de retour vers une quelconque origine [...] (*ibid.* : 20-21).

La « confrontation » avec les autres univers de sens créoles – dans lesquels s'insère par ailleurs le *tambour malbar* aujourd'hui –, avec les obstacles liés à la langue et liés aux modalités d'insertion et de reproduction des traditions ancestrales dans la société d'accueil, a donc été au départ à l'origine de situations de contact plus ou moins « continues » et « multiples » entre les pratiques d'origine indienne et les pratiques créoles. Si l'on ne peut parler d'emprunt à proprement dit, concernant l'usage d'une expression locale telle que « *tambour malbar* » pour désigner l'instrument, il n'empêche que, comme le disent Marie-Christine Bornes-Varol et Suzanne Fürniss (2011) en se référant à d'autres cultures musicales, le « degré d'enracinement » d'une expression qui est « en rapport avec l'effacement de la mémoire » d'un nom d'origine pouvant autrefois désigner l'instrument, s'explique souvent par « la durée » et « la réitération » du contact entre univers conceptuels différents – laquelle durée « est un paramètre important à croiser avec la nature du contact » (*ibid.* : 4).

Si le *tambour malbar* ne manifeste pas, dans son nom même, d'attributs créolisés directs d'origine tamoule, il n'en est pas de même pour le vocabulaire qui entoure sa pratique. En effet, comme vu durant les étapes de la fabrication de cet instrument, il en va ainsi par exemple de ses composantes organologiques telles que le *valéon* (en tamoul, *vattam* qui signifie « anneau »,

« cercle ») ou encore le *kouti* (dit *nèl koutchi* aux Antilles⁵⁷) ; sans anticiper sur ce qui sera abordé dans le sous-chapitre 3. 2. ci-après, il se trouve par exemple que le mot « *vétian* » est employé pour désigner le maître (celui qui initie à la musique du *tambour malbar*) ou encore le chef *tambourier*. Pourquoi donc des termes d'origine tamoule sont-ils utilisés dans la « représentation sociale » (Desroches, 2005a) d'un instrument de musique quand bien même il ne possède pas lui-même de nom *malbar* ? Est-il possible que ces mots *malbar* ne soient le fait que d'une introduction d'origine récente ? Si Monique Desroches présente les années quatre-vingt-dix comme marquées, aux Antilles et comme ailleurs dans le monde, par le mouvement du retour aux sources⁵⁸, l'usage de ces termes à La Réunion relève-t-il de cette période caractéristique ?

Que ce soit au niveau de l'architecture, de l'histoire orale ou de la musique, on remarque dans bon nombre de sociétés une forme de valorisation des racines, ou à tout le moins, une recrudescence du culte patrimonial. Les créoles, comme les Indo-créoles n'échapperont pas au mouvement. C'est en effet à cette période que les termes tamouls du sud de l'Inde font leur apparition [aux Antilles françaises] [...]. Dans la continuité de ce mouvement, je mentionnerai l'exemple des Indo-créoles de l'île de la Réunion dans l'océan Indien. Là aussi, le terme tamoul « *tappu* » a supplanté l'appellation populaire de « tambour *malbar* » (*ibid.* : 10).

L'ethnomusicologue atteste apparemment d'un usage du « terme tamoul “*tappu*” » en lieu et place de « l'appellation populaire de “tambour *malbar*” » durant cette période qui va des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, remplacement qui n'a dû être qu'anecdotique étant

⁵⁷ Monique Desroches (1996) nous informe encore que la baguette la plus épaisse des deux porte le nom « *koutchi* » sans le préfixe « *nèl* » (*ibid.* : 81), appellation non en usage à La Réunion qui ne conserve que le seul mot « *kouti* » pour la baguette la plus fine du *tambour malbar* et le mot créole « *baguèt'* » pour la baguette la plus épaisse. Par ailleurs, il se trouve qu'une baguette utilisée dans le jeu du *bobre* d'origine *kaf* est parfois appelée *tikouti* à La Réunion ; à ce propos, Jean-Pierre La Selve (*op. cit.*) indique qu'il s'agit d'un « transfert culturel puisque ce nom vient du tamoul *kouti* (petit) désignant la plus fine des baguettes du tambour » (*ibid.* : 175).

⁵⁸ À La Réunion, ce mouvement de retour aux sources est généralement daté du début des années soixante-dix. Cette période correspond à une révision générale de la pratique de l'hindouisme avec la venue d'officiants tamouls indiens et mauriciens qui implantèrent, sur le sol réunionnais, de nouvelles façons de prier et d'officier parallèlement aux traditions religieuses héritées de l'engagisme et *de facto* jugées comme inconvenantes. Un des effets de cette « *tamoulisation* » est l'enrichissement du vocabulaire *malbar* que ce soit dans la correction apportée à la prononciation de certains mots *malbar* (ex. « *nwardessalom* » au lieu de « *narslon* »), ou alors dans le remplacement de certaines expressions (ex. « *timidi* » à la place de « marche dans le feu »), ou encore dans l'apparition de nouveaux idiomes tamouls (ex. « *bakhnam* », salaire rituel ; « *adi* », rythme rituel).

donné la réhabilitation du nom composé utilisé de façon quasi-exclusive⁵⁹ pour désigner cet instrument de nos jours.

3. 2. Le répertoire du *tambour malbar*

Le répertoire du *tambour malbar* ne fait pas l'objet d'une séparation formalisée entre les cadres sacrés et non sacrés de son usage, en dépit des circonstances de jeu qui, elles, sont un peu plus aisément différenciables. Si les formules rythmiques du répertoire de la musique rituelle de cet instrument portent un nom précis et restent, de ce fait, plutôt identifiables les unes par rapport aux autres (voir annexe 2), il n'en va pas de même pour les situations de jeu qui s'inscrivent en marge de ce cadre, ou qui le dépassent ; sans exclusivement concerner les espaces profanes de la pratique du *tambour malbar*, il se trouve que des moments musicaux moins formels, sans pour autant être non rituels, sont attestés dans l'espace religieux même. Dans la mesure où les rythmes produits hors champ religieux sont mouvants et sans cesse redéfinis, c'est principalement du répertoire « formel » et du répertoire « informel » du *tambour malbar* dans le cadre sacré de sa pratique dont je vais traiter dans un premier temps dans ce sous-chapitre.

Le répertoire du *tambour malbar* est par ailleurs transmis de façon traditionnelle, à La Réunion, c'est-à-dire de manière orale, en général de père en fils (qui peut aussi l'être d'oncle à neveux) ou de maître à élèves. C'est ce dont nous allons nous occuper dans un deuxième temps, dans la mesure où c'est également à ce niveau de la pratique que s'éclairent les conditions dans lesquelles le répertoire de jeu du *tambour malbar* est en perpétuel réajustement ; c'est en effet dans certaines conditions d'apprentissage et de transmission des rythmes de cet instrument que se dessinent les caractéristiques parfois flottantes de son répertoire de jeu.

3. 2. 1. Le répertoire « formel »

Beaucoup d'informateurs interrogés au sujet des rythmes du *tambour malbar* déclarent dénombrer au total trente-deux formules⁶⁰ dans le répertoire à usage rituel de cet instrument,

⁵⁹ Le seul exemple d'usage du terme « *tappu* » que j'ai pu relever sur le terrain, hormis ceux que l'on peut retrouver dans les cercles intellectuels hindous, provient d'un commerçant rencontré dans le cadre des festivités du *dipavali* et qui m'avait annoncé qu'il vendait des « CDs de *thappu* ».

⁶⁰ Dans un reportage tourné au musée « Stella Matutina » de Saint-Leu, dans les années 1980, un interviewé déclarait y avoir trente-six coups de baguette.

conformément à l'expression « trente-deux *adi* » (j'y reviendrai). Il est courant d'attribuer le « 32^e coup de baguette » à celui de la mort, c'est-à-dire à la formule qui est jouée pendant les funérailles ; les informateurs mettent en général à part ce rythme funéraire, comme s'il n'appartenait pas exactement au répertoire mais qu'il lui était annexé. Dana Virama Coutaye dit par exemple que parmi les trente-deux coups de baguette, « *il y en a 31 pour la cérémonie, pour la chapelle ; et le 32^e [est] pour la mort, quand quelqu'un est mort*⁶¹ » ; pareillement, Loulou explique qu' « *il y en a 32 mais seulement on ne peut pas jouer ces 32 [coups de baguette] devant le temple ; parce qu'il y a un coup de baguette pour la mort dedans. Le coup de baguette pour la mort, on ne le bat pas devant le temple, on le bat, par exemple, quand quelqu'un est installé ; on le bat à ce moment*⁶² » ; selon Rudy Taïlamée, « *il y a 17 coups de baguette lors des cérémonies, et après il y a un coup de baguette funéraire qui est joué [pour la mort]*⁶³ ». Hormis les différences que l'on peut noter d'une région à l'autre de La Réunion (dans l'Ouest on porte à trente-deux le nombre de formules rythmiques composant le répertoire tandis que dans l'Est, on en compte moins), tous les informateurs font en général une différence entre celles qui sont destinées à l'accompagnement musical de l'office religieux et celle que l'on réserve pour les circonstances funèbres.

Cela dit, lorsque je les questionne sur les détails de ce décompte, les informateurs restent évasifs dans leurs réponses et se contentent en général de citer quelques exemples à défaut de pouvoir les énumérer tous. Mickaël Janio, un *tambourier* de l'Ouest, me faisait même part de son scepticisme à l'égard de ce décompte en me confiant, lors d'une conversation informelle, que certains rythmes qu'il joue « ne portent pas de nom⁶⁴ ».

Pour ce travail, il m'est actuellement possible de nommer un peu moins de trente formules rythmiques du répertoire de jeu du *tambour malbar* tel que je les présente dans la liste ci-dessous et ce, indépendamment des vérités musicales qu'elles sous-tendent⁶⁵. Le lecteur pourra trouver, en annexe 2 de cette thèse, la transcription sur partition de quelques-unes de ces formules rythmiques.

⁶¹ Entretien mené à la Saline, en 2017.

⁶² Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁶³ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

⁶⁴ Conversation informelle à Saint-André, en 2018.

⁶⁵ Cette liste non exhaustive correspond en fait à une série pêle-mêle des différents rythmes que j'ai pu collecter ou dont j'ai pu seulement entendre parler sur le terrain, avec le risque donc que certains s'entrecroisent ou équivalent l'un à l'autre sous deux ou plusieurs désignations différentes. Je prends par exemple le cas du *baguèt' remerciement* et du *baguèt'* dit de « la victoire » ; dans l'Est, un informateur m'a dit ne pas connaître ce nom de *baguèt'* et qu'il était donc possible que cette appellation soit en vigueur dans d'autres régions de l'île que la sienne. Le fait que certains rythmes « ne portent pas de nom » compliquent également le travail de recension.

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Baguèt' Ganesh</i> | 15. <i>Baguèt' Goulou</i> |
| 2. <i>Baguèt' avsion</i> ⁶⁶ | 16. <i>Baguèt' remerciement</i> |
| 3. <i>Baguèt' Soulien</i> | 17. <i>Baguèt' la victoire</i> |
| 4. <i>Baguèt' nargoulan (ou jako)</i> | 18. <i>Baguèt' amar kap</i> |
| 5. <i>Baguèt' Marliémen (« la marche »)</i> | 19. <i>Baguèt' valsé</i> |
| 6. <i>Baguèt' Krishna</i> | 20. <i>Baguèt' mariage (ou l'invitation)</i> |
| 7. <i>Baguèt' Arjunin/Dolvédé</i> | 21. <i>Baguèt' Pakarsoulin</i> |
| 8. <i>Baguèt' Alvan</i> | 22. <i>Baguèt' tel (ou chariot)</i> |
| 9. <i>Baguèt' Karli</i> | 23. <i>Baguèt' canal</i> |
| 10. <i>Baguèt' Massalan Karli</i> | 24. <i>Baguèt' la rivière</i> |
| 11. <i>Baguèt' Marsi</i> | 25. <i>Baguèt' karlon</i> ⁶⁷ |
| 12. <i>Baguèt' Pétiaye</i> | 26. <i>Baguèt' l'amusement (ou le jeu)</i> |
| 13. <i>Baguèt' Mardévirin</i> | 27. <i>Baguèt' karmon</i> |
| 14. <i>Baguèt' Mouni (ou Mini)</i> | 28. <i>Baguèt' la mort</i> |

J'attire l'attention du lecteur sur le fait que cette liste, nécessairement incomplète et provisoire, n'a qu'une valeur heuristique ; la relative instabilité du répertoire formel du *tambour malbar* s'explique en effet par les différences d'interprétation qui existent d'un bout à l'autre de La Réunion, avec tous les effets de personnalisation technique et/ou esthétique que ces rythmes peuvent subir d'un groupe à l'autre (voir chapitre 7), d'où la difficulté à les délimiter précisément. À cet égard, Auguste Gédéas explique que :

« Par exemple, quand tu es là-bas ou bien ici, au Gol, tu vois que c'est d'une [certaine] façon, et dans Saint-Louis, tu as... on fait d'une autre façon ; c'est la même ville, mais après chacun a son propre... son son différent. Mais peut-être que ce n'est pas trop... dépaysé, hein ? Mais il suffit d'un p'tit coup, tu le sens quand ça sonne un p'tit coup, là on se dit "ça, c'est à lui, ça !" » (Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas⁶⁸).

⁶⁶ Le *baguèt' avsion* se décline en plusieurs rythmes différents selon qu'il est adressé à telle divinité (ou ensemble de divinités) ou selon la phase du rituel.

⁶⁷ Même remarque que pour la *baguèt' avsion*.

⁶⁸ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

Dans cet extrait d'entretien, Auguste Gédéas parle même d'une différence d'interprétation qui peut exister entre les quartiers d'une même commune – ici, le quartier du Gol et le quartier du Centre de Saint-Louis. Cela dit, la différence peut être minime et ne consister qu'à différencier des styles de sonorité ou de jeu, sans pour autant modifier la base commune et identificatoire du rythme en question ; c'est en ce sens qu'il dit que les rythmes ne sont pas forcément « dépayés » par rapport à leurs modèles.

Il est à noter que pour nommer les formules rythmiques, on emploie en général le mot créole « *baguèt* » (litt. « baguette » en français) qui, dans ce contexte, signifie « coup de baguette » ou « rythme », suivi du nom de la divinité ou du moment rituel qui font précisément l'objet de l'accompagnement musical. Ainsi, par exemple, la phrase créole « *baguèt' Ganesh* » signifie en français « le coup de baguette (ou le rythme) [pour] *Ganesh* ».

L'emploi du terme d'origine tamoule « *adi*⁶⁹ » en lieu et place du mot créole « *baguèt'* » (ex. *adi Karli* au lieu de *baguèt' Karli*), n'est attesté que chez certains des informateurs que j'ai rencontrés pour des entretiens jusqu'à maintenant. Ceux-là sont originaires de l'Ouest (Saint-Leu) et de l'Est (Saint-André). Comme la plupart des autres *tambourier*, ils utilisent également les expressions « coup de baguette » en français, ou « *baguèt'* » en créole ; mais le fait de spécifier ces locutions en tamoul⁷⁰ indique donc un certain rapport personnel au répertoire du *tambour malbar*, ainsi qu'on va le voir à travers les différents extraits d'entretiens qui suivent.

« Les anciens nous ont dit qu'il y a 32, mais nous-mêmes, nous n'avons pas encore... [réussi] à en jouer 32. Mais peut-être que c'est vrai ; mais peut-être que c'est faux aussi, tu vois ? On dit qu'il y a "32 adi" ; "32 adi", [c'est] en tamoul ; mais seulement, pour aller plus vite, on dit "32 coups de baguette". [...] (Mais ces 32 [coups de baguette], ce n'est pas [seulement] un pour chaque divinité, il y a aussi pour l'avsion, pour d'autres choses... ?) Oui, il y en a pour l'avsion, pour la divinité Karli, pour Marliémin... après il y en a pour quand on fait "mariage bondié". Toute [chose] a son coup de baguette : pour aller prendre de l'eau ou le padel, il y a un coup de baguette

⁶⁹ Selon William Tallotte (2007), « *ādi* » est un « cycle métrique de huit temps (4+2+2) » (*ibid.* : 431). Pouvant encore provenir du tamoul « *ati* », il signifierait, selon le *Tamil Lexicon (University of Madras)* : « *Base, bottom* » ou « *Stand, support, foundation* » ou « *Source, root of words or plants, origin of lineage, ancestry, or family* » ou encore « *A conventional term in gambling* ».

⁷⁰ S'il est difficile de dater précisément l'emploi de ce terme tamoul dans la terminologie locale de cette pratique instrumentale, il n'est pas impossible que ce phénomène soit dû au mouvement de tamoulisation de l'hindouisme réunionnais (Callandre-Barat, 2013 ; Desroches, 1996).

pour aller les prendre ; et après, pour revenir, on ne bat plus le même, il y a un autre coup de baguette encore ! Toute [chose] a son coup de baguette. (Et tout ça, ensemble, ça fait 32 en tout) Ça fait 32. (D'accord. Et 32, dans une cérémonie, est-ce que tu as les 32 ?) Il y en a 32, mais seulement, il y en a plein qu'on ne bat pas [dans les] 32 ! Et quand la cérémonie est courte, tu ne bats que pour ce que... la divinité a fait, pour telle ou telle chose pour elle » (extrait d'entretien avec Loulou⁷¹).

À l'instar de Mickaël Janio, Loulou me fait part de ses doutes quant à la somme totale des formules rythmiques qui composent le répertoire rituel du *tambour malbar*. Dans cet extrait d'entretien, Loulou explique que le terme « *adi* » se traduit, à La Réunion, par l'expression « coup de baguette » pour, dit-il, « aller plus vite » (comprenez, « faire au plus simple »). Si cette signification est généralement admise chez les *tambourier*⁷², Aristhènes Araye, un autre informateur du même quartier donne au terme « *adi* » un sens plus particulier.

« Les gramoun dans le temps te disaient qu'il y avait 32 coups d'baguette de tambour. Et le tambour là, s'il est dans ton sang là, quand tu le bats, là, ben c'est toi même qui lui donne son adi ; "adi" là, ça, ça veut dire que, ton corps il te donne, le son que tu produis, ton corps te le rends de la même façon. [...] quand tu bats ton tambour là, quand [c'est ce] tambour-là même qui te donne ton adi. Mais moi, je ne bois pas, et pourtant, je ne bois rien, je ne bois pas le rhum moi ! Mais mon corps même ! (Il danse ?) Mon corps même le demande, quand je joue mon coup d'baguette là, [c'est] lui-même qui me donne le son. [C'est] lui-même qui me donne le adi pour battre [comme] ça [...]. Les jeunes de maintenant, ils battent du tambour [tout en étant] appuyés contre le mur là-bas. Ils s'appuient avec le mur là-bas : on ne bat pas du tambour comme ça ! Tu t'appuies avec le mur pour battre du tambour... le tambour [quand] tu le bats là, tu as ton... ben ils battent du tambour qui n'a pas de adi. Il n'y a pas, ils n'ont pas de adi [alors que] normalement [quand] quelqu'un bat d'un tambour, il a... on dit qu'il y a 32. 32 coups d'baguette de tambour, il y a 32 adi. Tous les baguèt' là, ils ont leur... (ils

⁷¹ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁷² Mickaël Janio indique, pour sa part, que la notion de « *adi* » fait référence à celle de « frappe » ; pour me donner un exemple, il compare ces frappes tambourinées à des « coups » ou des « tapes » que se donneraient deux ou plusieurs personnes en train de se battre (extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019).

ont une danse, quoi !) Ils ont une danse ! Ils ont une danse ! [C'est] ton corps [qui] t'appelle » (extrait d'entretien avec Aristhènes Araye⁷³).

Ainsi le « *adi* » est-il ici vu davantage comme une expérience, voire une performance globale. Dans cet extrait d'entretien, Aristhènes Araye témoigne des sensations qu'il éprouve lorsqu'il joue du *tambour malbar* ; il met par ailleurs en avant l'appartenance culturelle – par ailleurs traduite localement par l'expression « la race » (voir chapitre 4) – qui permet à tout *tambourier* de vivre cette expérience, à condition que celui-ci soit effectivement issu de cette culture musicale. Il insiste également en différenciant cet état de celui qui résulte de l'ivresse⁷⁴ ; c'est un peu comme si ces manifestations corporelles échappaient au contrôle du *tambourier* parce qu'il a cela dans le « sang ». En outre, il accuse les musiciens d'aujourd'hui de ne pas avoir l'attitude qui convient lorsque l'on doit accompagner une cérémonie ; leur posture de jeu est ainsi jugée inconvenante car exprimant une certaine nonchalance qui est contraire à ce qui devrait être attendu d'un musicien rituel. Le « *adi* » est donc bien pour Aristhènes Araye un coup de baguette de tambour, mais un coup de baguette qui a avant tout « une danse » correspondante.

Les deux derniers extraits d'entretien qui suivent se basent quant à eux sur des données systématiques quant au fonctionnement de la musique rituelle du *tambour malbar*. Le terme « *adi* » revient mais dans un tout autre cadre conceptuel ; il constitue une partie précise du rituel alors accompagnée par la musique, tandis qu'une autre partie, désignée par un autre terme, « *avsion* » ou « *avishion* », demande un accompagnement musical différent.

« Bon, par exemple, ben en Inde là-bas, [dans ce qu'ils ont amené ici, tu as adi Maliémin, quand on dit "adi" là, c'est-à-dire... tu as avsion avant. Avsion, [c'est quand] on sert le plateau. Et "adi" c'est quand tu l'appelles [sous forme d']énergie.

⁷³ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁷⁴ Certains informateurs reconnaissent que, par le passé, les *tambourier* chargés de la musique rituelle étaient réputés pour être alcooliques car ils venaient accompagner les cérémonies religieuses alors qu'ils étaient souvent ivres. Ce caractère du musicien rituel s'inscrivait dans sa personnalité en tant que paria, tout en contribuant à renforcer la dimension péjorative de ce statut. Si ce problème d'alcool a été résolu avec le temps et que tous les comportements liés à l'ivresse ont été vraisemblablement corrigés, il faut savoir que ces pratiques étaient un héritage de l'Inde villageoise où des phénomènes similaires existent : « Pendant que les jeunes allaient boire, l'orchestre funèbre reprenait après avoir récupéré des forces. [...] Les *totti* sont peut-être vieux, mais ils dansent eux aussi, et à un rythme qui peut valoir celui des jeunes. C'est l'ivresse qui les porte. Tout le monde boit, pour les funérailles, depuis le maître du deuil jusqu'aux musiciens. Eux, les musiciens, c'est le rythme et l'alcool qui les inspirent. [...] Des hommes soûls ne peuvent pas chanter des lamentations comme nous. Ils improvisent sur la vie du défunt, ou ils chantent ce qui leur passe par la tête, et l'alcool qui est en eux les guide » (Racine & Racine, 1994 : 184-185). Danse et alcool sont donc deux composantes culturelles qui se retrouvent, de façon plus ou moins aménagée, dans le discours d'Aristhènes Araye.

Donc pour faire danser quelqu'un quand il a l'esprit, c'est [là qu'on emploie] adi. Et donc il y a deux rythmes à chaque fois par divinité, tu vois ? » (Extrait d'entretien avec Brice Mardama⁷⁵).

Selon Brice Mardama, la partie « *avsion* » précède, dans un rituel religieux, la partie « *adi* ». La première consiste en la présentation des offrandes pour la divinité tandis que la seconde consiste à l'invoquer. Elle encadre également les moments de transe possessionnelle (Rouget, 1980). Si la notion de danse, par le biais de la transe, est une observation qui revient pendant que la musique joue un « *adi* », il est à noter qu'elle se différencie contextuellement et symboliquement de l'expression dansée telle que manifestée par les *tambourier*. On a ainsi un coup de baguette spécifique qui est joué selon que l'on se trouve dans la partie « *avsion* » ou dans la partie « *adi* » du rituel⁷⁶. Reprenant l'organisation *avsion/adi*, Rudy Taïlamée va plus loin. Co-auteur d'un ouvrage collectif publié en 2016 sur le bal tamoul⁷⁷, il explique, lors d'un entretien qu'il m'a accordé chez lui, la différence entre ces deux moments rituels, telle qu'abordée dans le livre.

« (Et il y en a combien en tout alors ?) De tête, je ne pourrai pas te le dire... il faut que je compte [et il prend le livre]. (Parce qu'il y a beaucoup de personnes qui me disent qu'il y en a 32 justement) Non, il n'y en a pas 32. (Il y en a moins ?) Oui. Il y a... vraiment, on a tout joué là-dessus [dans le CD joint au livre]. [Il compte...] 17, on en a 17. (17 alors ?) 17 coups de baguette lors des cérémonies, et après il y a un coup de baguette funéraire. [...] (Parce que je vois qu'on fait une différence entre adi et avision ; et justement, à la fin, je crois... et c'est quoi alors la différence entre les deux ?) Alors. Donc chaque divinité, pour chaque divinité, il y a un moment où on fait la cérémonie – là où on tourne le timbalon, là où on tourne le tourkal, où on lui offre ses offrandes –, et elle peut avoir un moment fort. Un moment fort, c'est quand... par exemple, peut-être qu'une personne entre en transe ; et après – voulu ou pas, généralement voulu, et quand c'est voulu, on change de coup de baguette – ou bien par exemple quand la divinité est en procession ; par exemple, donc ça c'est un moment

⁷⁵ Entretien mené à Saint-André, en 2015.

⁷⁶ Mickaël Janio m'informe cela dit qu'il est parfois possible que les phases « *avsion* » et « *adi* » d'un rituel religieux soient accompagnées d'un même coup de baguette. C'est le cas du rituel réalisé en l'honneur de la divinité *Karli* par exemple (extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019).

⁷⁷ Sangara Gouumane & Deltour, *op.cit.*

fort. C'est pour ça qu'on différencie donc : [pour] avishion, il y a une façon de jouer, quand on fait la cérémonie, et quand il y a un moment fort, comme ça, on change de coup de baguette et on joue adi. (D'accord) C'est une autre façon de jouer » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée⁷⁸).

Contrairement à la plupart des informateurs interrogés à ce sujet, Rudy Taïlamée dit n'y avoir que dix-huit formules rythmiques dans le répertoire « formel » du *tambour malbar*. Cette déclaration rejoint le constat que faisait Loulou quand il disait « les anciens nous ont dit qu'il y a 32, mais nous-mêmes, nous n'avons pas encore... [réussi] à en jouer 32 ». Sans se référer à ce que d'autres auraient dit, Rudy Taïlamée insiste en disant que son groupe de *tambourier* et lui-même ont fait apparaître tous les morceaux qu'ils connaissent de la musique rituelle⁷⁹. Ainsi qu'expliqué dans le livre de Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour (*op. cit.*), « on peut exécuter 2 coup d'baguette et 17 sonorités adaptés aux cérémonies » (*ibid.* : 49). Comme Brice Mardama, il explique que deux formules doivent être jouées pour une même divinité. L'exemple de « moment fort » qu'il donne lorsqu'on prie une divinité est le même que celui que prend Brice Mardama pour illustrer le moment « quand tu l'appelles [sous forme d']énergie » : il s'agit de la transe possessionnelle. Il est intéressant de noter que Rudy Taïlamée exprime la différence entre ces deux parties rythmiques d'une formule adressée à la divinité par le fait qu'il s'agit d'une « autre façon de jouer⁸⁰ ». Cela dit, tous les moments forts ne sont pas systématiquement attribués à une divinité précise ; en prenant l'exemple du *baguèt' amar kap*, il explique que ce rythme peut être joué à plusieurs moments en dehors de la cérémonie faite en l'honneur d'une divinité.

« Ça c'est un baguèt' qui est joué, lui, non pas directement envers une cérémonie, mais envers un moment fort comme un déplacement par exemple. Donc, là quand on dit qu'on

⁷⁸ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

⁷⁹ Les rythmes enregistrés dans le cadre de la parution de l'ouvrage de Sangara Goumane et Deltour semblent être le résultat d'un choix opéré dans la façon dont les rythmes doivent être présentés ; les musiciens semblent en effet avoir prédéterminé à la fois les débuts, les fins et les durées des formules rythmiques. Il en résulte une interprétation brève et succincte, dénuée de toute suspension rythmique sur les subdivisions ternaires qui caractérise en général les phases de monnayage du jeu du *tambour malbar*. Cette liberté d'enchaîner les rythmes sur une certaine durée, choisie et décidée par eux – en lieu et place du *pusarli* – consiste donc en une présentation rythmique jugée suffisante à l'identification de la formule rythmique alors interprétée.

⁸⁰ La lecture des commentaires sur la répartition des *avishion* et des *adi* par rapport à une divinité donnée indique en fait des parties rituelles appartenant à d'autres divinités. Par exemple, lorsque l'on prie *Soulien*, on joue « *avishion Mariamen* » (Sangara Goumane & Deltour, *op. cit.* : 60). Ce partage d'une même formule entre certaines divinités correspond bien à ce qui se fait entendre dans la réalité ; en effet, à l'écoute des différentes processions qui animent les quartiers de La Réunion à certaines fêtes religieuses calendaires, il m'a toujours semblé entendre un fond étroitement commun à beaucoup de formules.

va [trans]porter ou qu'on va faire ça, là on joue ce baguèt'-là. Donc c'est un moment fort. (C'est systématique ?) Ouais, c'est systématique. Ou sinon quand on met un drapeau en place, par exemple, on joue ce baguèt'-là. Quand on dresse un bouquet [de fleurs], par exemple, sur le tel... du chariot, ou bien... sur le kovilom de la chapelle, voilà donc ; des moments forts comme ça, ou bien quand on amarre le kap en lui-même, ou bien quand on marche sur le feu, voilà, donc c'est ça, ce baguèt' fort là, qui peut venir à tout moment, donc c'est utilisé à ces moments précis » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée⁸¹).

Ainsi un même *baguèt'* peut-il être entendu à divers moments d'un rituel religieux (« qui peut venir à tout moment ») à partir de l'instant où le rituel se caractérise par un « déplacement » en dehors de ceux effectués à l'égard d'une divinité. Ainsi que le résume le paragraphe intitulé « Le tambour malbar » du livre de Sangara Goumane et Deltour (*op. cit.*),

traditionnellement, sur la côte Est de l'île de La Réunion, les cérémonies hindoues sont accompagnées de percussions qu'on appelle tambour et morlon. Les pratiquants de ces percussions jouent généralement en groupe et sont appelés *tambouillés*. Leur rôle au sein de la religion est d'ouvrir le chemin Bon Dieu en éloignant les mauvais esprits par les vibrations qui résultent de ces percussions. Plus communément, les différents sons joués sont appelés « baguettes ». Un *tambouillé* changera de son selon le déroulement de la cérémonie. Chaque divinité aura deux « coups de baguette » dont une appelée *Avishion* (moment de la bénédiction de l'offrande) et l'autre *Adi* (procession ou sacrifice). On retrouve d'autres coups de baguette qui sont associés à des moments forts de la cérémonie (*ibid.* : 50-51).

Quand les formules sont associées aux divinités, elles comprennent en général deux rythmes différents qui distinguent le moment de la bénédiction des offrandes en leur honneur de celui du sacrifice animal ou de la procession effectués en leur nom. Concernant les autres formules destinées à souligner l'intensité d'un moment rituel autre que ceux attribués aux divinités, la bipartition rythmique n'existe pas. Chaque formule rythmique du répertoire religieux est donc obligatoirement associée à un geste rituel de l'officiant qui s'adresse aux divinités et conduit la

⁸¹ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

cérémonie, ou à un temps rituel précis, dans une complémentarité (cf. chap. 1) qui s'inscrit au cœur du fonctionnement global des rituels religieux *malbar*.

Il est à noter que la plupart des formules rythmiques composant le répertoire « formel » du *tambour malbar* qui sont en général présentées (par exemple lors des entretiens avec les informateurs, lors de conversations informelles sur le terrain ou sur des vidéos en ligne) ne font pas la différence entre les moments *avsion* et les moments *adi* auxquels la formule est liée. Seule l'expression « *baguèt'* + nom de la divinité ou du moment cérémoniel » est en général mentionnée pour identifier la formule rythmique dont on parle, et ce, indifféremment du moment précis dont il s'agit effectivement⁸².

3. 2. 2. Le répertoire « informel »

Sans anticiper sur ce qui sera développé plus loin (voir chapitres 9, 10 et 11), et étant donnée la relative nouveauté des usages non rituels du *tambour malbar* au regard de son histoire locale, je voudrais aborder ici le cas d'une formule rythmique du répertoire rituel de l'instrument dans la mesure où elle est considérée en marge de celui-ci : il s'agit du *baguèt' l'amusement*⁸³ (fig. 21). Bien que s'inscrivant en dehors des cadres cérémoniels, je rattache cette formule rythmique au répertoire rituel du *tambour malbar* dans la mesure où c'est bien en référence à un contexte rituel qu'elle s'envisage, et ce, même de manière informelle.

⁸² Fourni par la même équipe qui avait fabriqué le *tambour malbar* à mon attention, soit les « *Tambourier Sans-Souci* », l'enregistrement des rythmes présentés en vidéo 5 ne précise pas les mentions « *adi* » et « *avsion* ». À ce propos, je suppose qu'il n'est en général pas facile pour une équipe de musiciens rituels de restituer les formules rythmiques du répertoire religieux « hors action », c'est-à-dire indépendamment d'un événement religieux ; en effet, cette situation les oblige à se représenter mentalement la scène religieuse équivalente à la formule qu'ils s'appêtent à interpréter tout en la recréant virtuellement pour pouvoir s'imaginer en pleine action rituelle et ainsi matérialiser le temps du rite qui n'est jamais deux fois le même. Cette transposition de la réalité n'est donc pas sans conséquences sur les résultats obtenus en matière d'interprétation et cette situation « non naturelle » explique, dans le cas des « *Tambourier Sans-Souci* », l'exécution des longues plages rythmiques ou encore celle de mêmes cellules inlassablement répétées, qui, en temps normal, sont éventuellement interrompues par le déroulement rituel auquel ces boucles rythmiques sont irrémédiablement subordonnées. L'imprécision générale qui se dégage de ces situations de collecte a considérablement entravé le travail d'identification des rythmes du répertoire rituel. Aussi est-ce pourquoi la restitution de ce répertoire apparaît sous la forme « *baguèt'* + nom de la divinité ou du moment cérémoniel » telle qu'elle m'a été livrée sur le terrain (voir annexe 2), avec tout le degré d'imprécision que cette forme de restitution suppose.

⁸³ En créole, l'*amusement* peut prendre un sens différent de celui de son origine française. En effet, soit il peut s'agir de « s'amuser », au sens de « se divertir », « s'éclater » ; soit il peut s'agir d'« amuser », au sens de « prendre du temps », « durer ». Cela dit, il semble que le *baguèt' l'amusement* soit compris comme un *baguèt'* destiné à s'amuser.

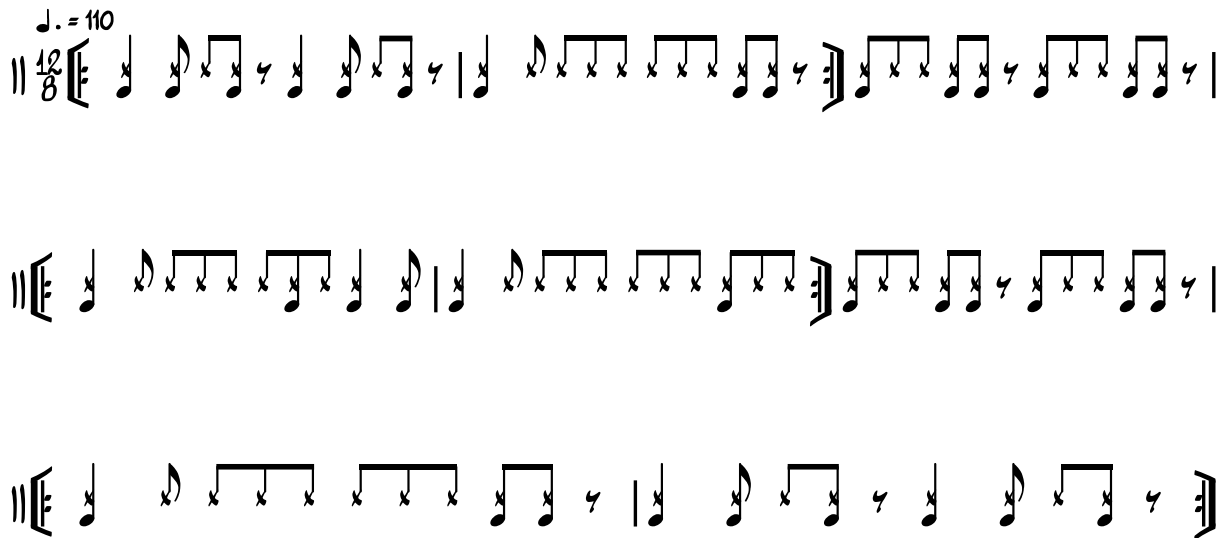



Figure 21 : *Baguèt' l'amusement*. Transcription : SFP

Les deux premières mesures – ainsi que les deux dernières qui en sont une réexposition, mais à l’envers – forment le cycle récurrent de deux mesures qui définissent le *baguèt' l'amusement* dans la mesure où elles sont jouées en boucle. Une autre paire de mesures centrale apparaît (deuxième système) avant la réexposition du cycle ; les temps étant davantage morcelés (subdivisions ternaires) que ceux du reste du morceau, on peut donc considérer ces mesures comme jouant le rôle de transition entre l’exposition et la réexposition. Cette paire de mesures est par ailleurs encadrée par une même mesure qui consiste en fait en une réduction de valeur des cellules rythmiques appartenant au cycle. Il est à noter que la réexposition apparaît dans un enchaînement inverse à celui de l’exposition⁸⁴.

Dans une ethnographie menée lors d’un *servis malbar* organisé au domicile de Loulou (voir vidéo 6), j’ai pu me rendre compte de l’importance de ce phénomène musical en amont du service religieux. En effet, alors que les rituels n’avaient pas encore commencé, un groupe de *tambourier* invité pour l’occasion s’est mis à jouer de la musique. Après commencé par un rythme (dit *baguèt' l'invitation*) joué d’ordinaire pendant le cycle rituel des dix-huit jours de la marche dans le feu, le groupe a en effet interprété le *baguèt' le jeu*⁸⁵ (j’y reviendrai). Il m’a semblé en fait que les *tambourier* aient voulu faire – ce qu’on appellerait en français – comme

⁸⁴ Comme dit dans l’avertissement, le *baguèt' l'amusement* ici transcrit est le résultat d’une interprétation instrumentale parmi d’autres ; tel que proposé ici, et du point de vue musicologique, il se rapproche des modèles rythmiques contenus dans le *baguèt' remerciement*, lequel se caractérise par une utilisation abondante de la cellule  que l’on trouve également dans la partie du *baguèt' l'amusement* qui se caractérise par une réduction rythmique des valeurs.

⁸⁵ Je remercie Loulou d’avoir identifié pour moi la plupart des rythmes que j’ai enregistrés au service religieux qu’il avait organisé cette année-là.

un « bœuf musical »⁸⁶, une sorte d'entraînement ou d'échauffement avant le début des cérémonies à venir. Ce moment musical est alors informel car il s'inscrit en marge du temps cérémoniel. C'est ainsi dans un moment d'attente qu'a lieu cette séance musicale qui ne se caractérise pas nécessairement par l'usage de formules rythmiques cérémonielles ; cela dit, l'interprétation de deux *baguèt'* appartenant au répertoire « formel » va finir par être entendue vers la fin de cette phase d'attente : il n'est de ce fait pas impossible qu'à partir de ce moment on ne soit plus tout à fait dans une phase « informelle »⁸⁷.

Monique Desroches (1980) puis Desroches et Benoist (1982) témoignent d'une situation similaire en Martinique à propos d'un rythme qui intervient lors d'une phase qui est alors qualifiée de « transition » ; ils expliquent, notamment dans la publication de 1982, la place que ce rythme occupe au sein du rituel en ces termes :

Celui-ci ne s'associe pas à une phase particulière du rituel. Nos informateurs ont précisé qu'il s'agissait d'une forme de divertissement, d'intermède, qui visait principalement à accorder et à rendre harmonieux l'ensemble des tambours. Ce battement, bien que pouvant être exécuté à n'importe quel moment, précède souvent une phase marquante de la cérémonie, telle que la possession du prêtre (*ibid.* : 21).

Bien que le rythme observé se dissocie du cadre rituel, Desroches et Benoist continuent à y voir un lien dans la mesure où, même s'il peut apparaître « à n'importe quel moment », ce rythme a la particularité de se retrouver toujours avant « une phase marquante⁸⁸ de la cérémonie ». Il est à noter que l'harmonisation des tambours après leur accordage⁸⁹ est un phénomène qui s'observe également à La Réunion et qui correspond à ce que j'appelle un échauffement : les

⁸⁶ J'emprunte cette expression au vocabulaire du jazz dans la mesure où elle renvoie à une séance de musique collective au cours de laquelle les musiciens jouent à l'improviste sur des rythmes donnés.

⁸⁷ Un autre entre-deux survient plus tard dans la journée, entre le moment où le *servis malbar* est terminé et celui où on va brûler le camphre pour clôturer la cérémonie. Mais là aussi, bien que cet entre-deux se caractérise par des rythmes n'appartenant pas au répertoire « formel » du *tambour malbar*, une interprétation d'un des *baguèt'* de ce répertoire « formel » va finir par être donnée, si bien qu'on ne peut pas concevoir ce moment de la journée comme étant tout à fait hors temps rituel.

⁸⁸ Cette « phase marquante » pourrait-elle se rapporter à ce que Rudy Taïlamée, pour le cas réunionnais, identifiait comme un « moment fort » (voir *supra*) en citant également la transe possessionnelle en exemple ? Si des équivalences dans l'organisation des rituels d'origine indienne peuvent être notées entre les Antilles et La Réunion, dans ce dernier cas précisément, il ne semble pas qu'un rythme comme le *baguèt' l'amusement* précède un moment de « possession ».

⁸⁹ Le mode d'accordage du *tambour malbar* se fait par le chauffage de sa membrane au-dessus d'une source de chaleur (généralement un feu) de façon à ce qu'elle se rétracte jusqu'à donner le timbre recherché. Pendant la durée que nécessite la chauffe, les instrumentistes passent régulièrement leur main sur la membrane en y faisant des mouvements circulaires afin, disent-ils, de répartir la chaleur équitablement sur toute la surface (conversation informelle avec les musiciens).

tambourier procèdent à un rapide passage en revue des formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* tout en vérifiant que la sonorité produite par la membrane de leur instrument tout juste accordé leur convient (voir chapitres 9 et 10). Un peu plus loin, les deux auteurs précisent qu'un autre rythme a été considéré par leurs enquêtés comme n'appartenant « pas vraiment à la cérémonie » dans la mesure où « il est joué juste après la fin de celle-ci, quand les participants se rendent au festin » (*ibid.* : 28).

Lors d'un entretien, Loulou me donnait en exemple une interprétation de ce qu'il appelle le « *baguèt' le jeu* », un exemple qui recoupe parfaitement les considérations émises à ce sujet.

« Après, quand toutes les divinités ont eu leur coup de baguette, et après quand il n'y en a plus, quand il n'y en a plus à battre pour les divinités, il y a certains [comme] le coup de baguette “le jeu”, je veux te dire [par-là que c'est] pour faire passer le temps. (D'accord) Oui. C'est comme, à peu près comme la musique créole même ; (D'accord, d'accord. Et ces baguèt' dont tu me parles, c'est... si ce n'est pas pour les divinités [alors] vous le faites quand ? Ce baguèt' le jeu ?) Le baguèt' le jeu [c'est] quand dans... dans le moment que l'on fait pour les divinités, là, à un moment donné il n'y a plus de cérémonie ! Ben nous, on jouait un coup, comme ça, dans le vide ! (D'accord) Tu comprends ? (Ok) » (extrait d'entretien avec Loulou⁹⁰).

Puis Loulou frappe sur le tambour du bout de ses doigts, un exemple de *baguèt' le jeu* (fig. 22) tel que le lui ont appris les anciens, avant de bien insister sur le fait que ce genre de rythme ne fait pas partie des moments rituels.



Figure 22 : *Baguèt' le jeu*. Transcription : SFP

« Ça aussi c'est un coup de baguette “le jeu” que les gramoun nous ont dit qu'ils battaient ça comme ça. (Ah d'accord) Oui. On les suivait quand ils battaient ça comme ça. Ça c'est seulement à des heures perdues, quand il n'y a plus rien pour faire ! (Oui, d'accord) On jouait un coup comme ça ! Mais... quand c'est fini, on jouait un coup

⁹⁰ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

gratuit. (Oui) L'autre, celui qui connaît un autre coup d'baguette, il l'envoie ; et moi, comme j'en connais un [autre], je l'envoie ; toi, si tu connais un autre... (D'accord, d'accord) Ouais » (suite de l'extrait d'entretien avec Loulou).

Les deux mesures retranscrites du *baguèt' le jeu* tel qu'interprété ici par Loulou correspondent en fait au cycle récurrent du *baguèt' l'amusement* (cf. fig. 21). Ces moments musicaux sont ainsi des moments creux⁹¹ qui permettent de faire patienter les musiciens comme l'assemblée, en musique (« pour faire passer le temps⁹² »). Loulou compare la valeur de ces intermèdes à celle de la « musique créole », dans la mesure où ces moments musicaux sont comparables finalement à ceux que procure l'écoute profane d'un *séga* ou d'un *maloya* ; dans ce qu'il dit, on comprend que ces moments ont en fait la même fonction légère et divertissante. Ces intermèdes meublent ainsi l'espace sonore sans lien aucun avec une quelconque correspondance cérémonielle. Le fait de dire « on jouait un coup gratuit » exprime bien par ailleurs le caractère fortuit et informel de la circonstance ; on peut même penser que ces rythmes soient un « extra » non compris dans ce qui avait été initialement convenu entre les maîtres de cérémonie et les musiciens, et donc proposés en plus de ce que la prestation musicale est censée produire pour l'accompagnement rituel à l'initiative des musiciens. Les dernières phrases de cet extrait d'entretien correspondent tout à fait à ce que j'avais défini comme un bœuf musical ; l'informalité de la situation de jeu se révèle effectivement dans le caractère à l'improviste de l'organisation musicale.

Si les cadres de pratique du *tambour malbar* extérieurs à la religion hindoue font un usage non rituel et parallèle du répertoire de cet instrument, on voit que des interprétations musicales informelles s'inscrivant en marge des rituels religieux existent déjà dans le domaine sacré de la pratique instrumentale. Il faut rappeler néanmoins que ces phénomènes sont à l'initiative des seuls musiciens, le reste du corps religieux ne les admettant pas comme faisant partie de la cérémonie⁹³. Avec l'élargissement grandissant des contextes de jeu du *tambour malbar* qui ne se cantonnent désormais plus aux seules circonstances rituelles, il n'est alors pas

⁹¹ Si ces moments sont décrits, dans le discours de cet informateur, comme des « temps morts » en annexe de la cérémonie, les enquêtes de Desroches (1980, 1996) ont néanmoins révélé que ces moments ne constituaient pas des moments creux, bien au contraire, ils permettaient un ajustement sonore, acoustique précédant une phase importante du rituel.

⁹² Loulou a employé l'expression créole « *pou amiz lo temps* » (litt. « pour amuser le temps »), ce qui signifie « pour faire passer le temps ».

⁹³ Il n'en est pas de même par exemple pour la musique rituelle *kaf* qui, dans les rituels religieux du *servis kabaré*, comporte une partie « sérieuse » et une partie « festive » unanimement reconnues par l'ensemble de la communauté pratiquante comme faisant parties intégrantes du rituel.

impossible que ce soit ce genre de musique subsidiaire qui ait été en premier lieu intégré à des manifestations profanes. Les productions musicales qui résultent des situations de jeu autres que celles liées aux rituels religieux seraient donc un mélange entre des *baguèt'* qui comblent le vide entre deux phases rituelles – *baguèt'* par ailleurs inspirés des formules rythmiques du répertoire rituel – et des *baguèt'* issus de compositions musicales tout aussi originales que diverses ; en raison de ces interpénétrations entre pratiques sacrées, formelles et informelles, et pratiques profanes, le répertoire à usage non rituel du *tambour malbar* reste, du fait même de ces imbrications rythmiques et du caractère évolutif des rencontres musicales qui demeurent imprévisibles, largement insaisissable dans son ensemble.

3. 2. 3. Les modalités de transmission du répertoire

Musique de tradition orale, le répertoire « formel » du *tambour malbar* se transmet traditionnellement par voie familiale ou de maître à élève avec, ainsi qu'en témoignent les informateurs sur le terrain, une plus ou moins grande rigueur en fonction des maîtres et en fonction des époques et des générations. En général, les *tambourier* le sont de père en fils ; mais beaucoup d'apprentis deviennent aujourd'hui des *tambourier* par vocation, par passion⁹⁴. À la question que je pose à Auguste Gédéas sur le rôle de celui qu'on appelle *vétian* dans la musique rituelle, il répond que « *c'est le chef de la musique* », « *le professeur* » ; il dit encore que « *c'est celui qui te montre comment il faut jouer* » et « *qui prend toute la responsabilité [du groupe]*⁹⁵ ». Ainsi le *vétian* (*Vettiyan*⁹⁶ en Inde) est-il considéré à La Réunion non seulement comme le chef d'équipe mais également comme celui qui transmet les connaissances musicales⁹⁷. Dans le même entretien, Auguste Gédéas raconte comment la transmission de ces rythmes se faisait, à une époque, avec une certaine rigueur.

⁹⁴ Bien que ce phénomène fût moins courant par le passé, un informateur de l'Ouest, âgé de 94 ans au moment de l'entretien, me disait ne pas descendre d'une famille de *tambourier*. Il explique : « *Moi j'ai appris avec un gramoun qui m'a montré comment battre. Sur Bellemène, c'était à Bellemène dans le temps. Quand je suis monté là-haut j'étais encore enfant moi, j'avais 6 ans. [...] C'est moi qui ai appris. Mon papa ne battait pas [du tambour] lui. Mon grand-père non plus ne le battait pas. C'est moi qui l'ai appris* » (extrait d'entretien avec Lanpok, mené à Saint-Paul, en 2014).

⁹⁵ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

⁹⁶ Josiane et Jean-Luc Racine (*op. cit.*) indiquent à cet égard qu'en Inde, les « tambourinaires proviennent exclusivement d'une sous-caste de Paraiyar, les Vettiyan ».

⁹⁷ En ce sens, le *vétian* réunionnais équivaut au *vatialou* antillais mais à une différence près : le *vatialou* désigne celui qui détient les connaissances religieuses et qui assiste le maître de cérémonie dans l'accomplissement des rituels religieux. « Le terme *Vatiyar* désigne au pays tamoul, non pas un membre du corps sacerdotal hindou, mais un enseignant – « *vatyars, petits professeurs de village* » (Suau, 1901 : 30). Le vocable peut caractériser également, et par extension, le maître spirituel. À la Martinique, le *Vatialou* est d'abord celui qui sait. Celui qui sait la langue, les rites et les mythes. Il est donc l'homme de la connaissance religieuse, par opposition au pousali, homme de l'acte rituel. C'est, du point de vue de la pérennité du culte, le personnage essentiel » (L'Étang, 1998 : 280). Certes,

« *Nous, on a toujours joué pour la société de l'établissement du Gol ; donc tu n'avais pas droit à l'erreur. [...] Après, tu sais, dans ce temps-là, il y avait [encore] des commandeurs, il y avait aussi les anciens qui ne te laissaient pas faire [n'importe quoi], hein ? Le gars, il te regardait comme ça, avec des yeux comme ça ! Alors si tu mettais un petit bout en plus [dans le rythme], il te donnait un coup de baguette dans la tête ! [Rires] Si on jouait comme ça, on gagnait le choc ! Moi, j'étais parti plus du côté... pour frimer, tu vois ? » (Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas⁹⁸).*

À ce que dit Auguste Gédéas, cette rigueur était due, entre autres, au fait qu'il faisait partie d'une équipe employée aux frais de l'établissement sucrier⁹⁹ ; il prend également en compte les conditions de vie plus dures et de ce fait plus exigeantes du temps passé. Toute initiative personnelle ou toute tentative de modification des rythmes ainsi transmis étaient condamnables et vivement réprimandées. L'anecdote aura au moins eu le mérite de montrer que ces tendances à l'innovation étaient en fait déjà bien présentes par le passé, mais elles étaient visiblement beaucoup plus répréhensibles et sanctionnées qu'aujourd'hui. La dernière phrase de cet extrait d'entretien est très révélatrice à l'égard des motivations que peuvent manifester les apprentis : certains veulent en effet apprendre à jouer du *tambour malbar* « pour la frime¹⁰⁰ ». Ces comportements de départ sont donc ainsi très vite corrigés par les professeurs qui canalisent ces débordements d'énergie tout en tentant de les réduire à néant. C'est ainsi que cette rigueur dans l'apprentissage des rythmes peut être par ailleurs vue comme le premier pas vers une éducation plus largement religieuse et qui passe, pour les *tambourier*, par un certain comportement à adopter lorsqu'ils sont chargés de la musique rituelle d'une cérémonie.

« *Ici il y a eu un, par rapport... aux anciens peut-être, une certaine rigueur vraiment dure devant la chapelle. Avec nos anciens à nous, quand on est devant la chapelle, là, on... on ne blague pas, on ne rit pas, on ne fait pas de bruit... on avait une tenue*

cette fonction n'existe pas à La Réunion. « Le *vatialou* [est] un interprète du prêtre, inconnu à la Réunion, mais présent dans toutes les cérémonies aux Antilles » (Benoist, 1998 : 102). Néanmoins, les deux mots proviennent bien du même terme tamoul qui s'est donc décliné au sein de deux activités différentes : la religion pour les Antilles, la musique pour La Réunion.

⁹⁸ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

⁹⁹ Certains établissements sucriers (cf. chap. 1) de l'île finançaient les édifices religieux qu'érigaient les salariés de l'usine sur la propriété de l'employeur. Tous les frais liés au fonctionnement du culte *malbar* étaient donc pris en charge par l'usine.

¹⁰⁰ Dans un entretien, Rudy Taïlamée me confiait pour sa part qu'étant adolescent, c'est dans un esprit « rebelle » qu'il a commencé à apprendre à jouer du *tambour malbar*.

vraiment droite et, et ça se fait que dans... dans ce que nous faisons, dans notre pratique à nous, ben on se limite à beaucoup de choses en fait. On fait le minimum possible peut-être, bien fait, peut-être, avec le cœur, mais... sans trop de folklore, comme on pourrait faire, par exemple moi, quand je vois un jeune qui marche dans le feu avec son tambour comme ça, pour moi c'est un truc folklorique ! Parce que la marche sur le feu elle est beaucoup plus forte... c'est un acte beaucoup plus fort à prendre en compte. Quand tu fais ça, tu dois être dans une spiritualité forte. Tu dois avoir un but, tu dois avoir un objectif, tu dois être concentré ; et le tambour... c'est pas le moyen » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée¹⁰¹).

La sévérité avec laquelle les rythmes sont transmis par certains a pour effet ici de réfréner les initiatives de jeu et de restreindre au maximum l'expression personnelle. La « tenue vraiment droite », c'est-à-dire l'attitude correcte¹⁰² qu'on attend d'un *tambourier* telle que la leur enseignaient les anciens renforçait par ailleurs la solennité du moment où l'on initiait les apprentis aux rythmes du *tambour malbar*. Cela dit, ce n'est pas sous la forme d'un reproche que Rudy Taïlamée fait ce constat : « on fait le minimum possible peut-être » dit-il, mais au moins le peu qui est fait est « bien fait » et « avec le cœur » ; on doit comprendre par-là que ce qui est « bien fait », c'est ce qui est fait conformément aux rythmes transmis. Par opposition, les rythmes qui ne seraient pas conformes au savoir tel qu'il a été transmis seraient donc « mal faits ». Rudy Taïlamée met ainsi en avant la qualité de l'enseignement qu'il a reçu dans la mesure où cela lui a permis de se préserver du « folklore » dont certains *tambourier* relèvent selon lui. Le sérieux avec lequel l'initiation doit se faire est donc censé prévenir les écarts de conduites tels que ceux que l'on peut observer chez certains aujourd'hui. En effet, et c'est à ce moment-là qu'une stricte éducation musicale permet indirectement une meilleure approche de la religion, Rudy Taïlamée ne conçoit pas qu'on puisse à la fois être marcheur et joueur ; pour lui, ce sont deux activités différentes ayant chacune leur complexité et qu'il serait orgueilleux de vouloir mélanger. Assumer les deux activités reviendrait effectivement à bâcler l'une ou l'autre, et ferait ainsi, selon lui, basculer la pratique – religieuse comme musicale – dans le « folklore ».

¹⁰¹ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

¹⁰² Ce témoignage illustre la façon dont les *tambourier* ont peu à peu rectifié leur image auprès des membres du corps religieux, tel que dit un peu plus tôt, atténuant ainsi les considérations dépréciatives dont ils pouvaient faire l'objet en raison de leur statut de paria.

Alors que le répertoire « formel » du *tambour malbar* tend à prendre une allure qui peut s'avérer être de plus en plus informelle, nous demandons à Auguste Gédéas son avis, en tant que chef *tambourier*, sur la question : étant donnée l'éventuelle déformation (qu'elle soit volontaire ou non d'ailleurs) des rythmes transmis par les apprentis, cela l'encourage-t-il à transmettre vraiment tout ce qu'il sait ? Cela ne l'incite-t-il pas plutôt à garder secrets certains rythmes de façon à les préserver de ce risque ? Après nous avoir expliqué que cela ne sert à rien de garder les rythmes pour soi, il dit que le problème vient parfois de la façon même dont les jeunes viennent apprendre à jouer du *tambour malbar* :

« Chez les jeunes de maintenant, quand ils viennent, ils viennent à côté de toi mais avec un téléphone [portable]. (D'accord) Ils t'enregistrent. (Oui, oui) Mais après là, pour comprendre... ils ne savent pas c'est quoi [qu'ils enregistrent], hein ? Pour te faire comprendre que ce n'est pas toi qui leur as montré [ce rythme], ils [y] rajoutent un bout en plus ! (D'accord) Et c'est ça qui gâte tout ! (Oui, d'accord) Là, maintenant, tu ne sais pas si on jure dieu (Ah...), si on jure ta mère, si on jure le professeur, si on jure le goulou (D'accord, d'accord), tu vois ? Parce que toi [quand] tu leur montres, tu connais, toi, qu'il y a 32 baguèt' ; on n'a pas besoin de 35 ou de 36 ! [Rires] Mais là ils ajoutent un bout et là ils te disent que ça, ben le gramoun là-bas il ne connaît pas ça, lui ! (Oui) [Ils te disent que] c'est eux qui connaissent ! [...] Beaucoup, ils ont mis ça où ? Ils te disent "ben oui, ben non, parce que ça a fait un canard et ça a bien passé" ; donc ils l'ont fait rentrer [dedans] ! » (Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas¹⁰³).

Auguste Gédéas poursuit en disant que lorsqu'il a affaire à ce genre de jeunes au sein de son équipe, il arrive que, pendant la cérémonie religieuse, les rythmes précis qu'il a en tête et qu'il doit jouer, soient « gâtés » par ces rajouts qui finissent par gâcher l'ensemble. Il dit encore que dans la mesure où c'est lui qui a la responsabilité de l'équipe, c'est évidemment sa réputation qui en est ternie. Si les processus traditionnels de transmission des rythmes du répertoire du *tambour malbar* doivent aujourd'hui composer avec la modernité¹⁰⁴ (« ils viennent à côté de toi mais avec un téléphone [portable]. Ils t'enregistrent »), Auguste Gédéas souligne néanmoins

¹⁰³ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

¹⁰⁴ Un informateur du Sud, témoigne, lui aussi, de l'usage de plus en plus fréquent de cet outil dans l'apprentissage des rythmes du *tambour malbar* : « Nous, on pratique toujours la méthode naturelle : c'est de bouche à oreille. Avec la mémoire. Bon maintenant il y a un nouvel outil qui est entré en jeu, c'est le téléphone portable ; avec l'enregistrement, donc on utilise ça pour retenir des sons et tout, mais c'est la transmission orale. Pas d'écriture » (extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014).

les mauvais côtés de cette méthode d'apprentissage, dans la mesure où le lien direct et naturel qui s'établissait entre maître et élèves devient ainsi indirect et virtuel par l'intermédiaire de cet outil de communication. Mal utilisé, il peut avoir des conséquences très graves sur les modalités de reproduction de ces rythmes ainsi qu'Auguste Gédéas le dit, par exemple, au sujet d'un « canard » qui a été malencontreusement enregistré et que le *tambourier* a pris pour une partie rythmique qu'il a jugée convenir à l'interprétation qu'il en faisait¹⁰⁵. L'autre problème soulevé est le phénomène de réappropriation ; en dénaturant ainsi le rythme transmis, on ne peut donc plus savoir ce que font exactement les *tambourier* ; c'est en ce sens qu'Auguste Gédéas dit qu'on est peut-être en train de tourner en dérision les rythmes appris à tel point que les *tambourier* en arrivent à être suspectés de les utiliser à mauvais escient (« maintenant, tu ne sais pas si on jure dieu, si on jure ta mère, si on jure le professeur, si on jure le goulou »), jurer ayant le même sens, ici, que blasphémer, insulter¹⁰⁶.

Dans ce qu'exprime Auguste Gédéas, il n'y a donc plus vraiment de respect envers le professeur qui transmet la connaissance puisqu'on n'hésite pas à remettre en cause le savoir qu'il dispense. Auguste Gédéas semble témoigner ici d'une forme de dépossession des connaissances qu'il transmet ; il a l'impression qu'elles sont dévalorisées par les apprentis qui les jugent peut-être trop simples, trop communes. Il y a donc une volonté pour les *tambourier* d'aujourd'hui de se démarquer de façon plus ou moins évidente de l'héritage musical tel que celui que leur ont transmis les anciens, pour faire sinon mieux, du moins différemment.

Une méthode d'apprentissage – pour le moins originale – des rythmes du répertoire « formel » (et « informel ») du *tambour malbar*, aujourd'hui tombée en désuétude, consistait il y a peu de temps encore à aider à la mémorisation des formules rythmiques interprétées (cette méthode sera développée au chapitre 5). Bily Johny, qui est le seul de mes informateurs à m'avoir donné la description la plus détaillée de ces méthodes de mémorisation des rythmes du répertoire du *tambour malbar*, m'explique en effet que ces façons de produire les émissions vocales sont un moyen d'apprendre les rythmes ; c'est, dit-il, « *pour ne pas oublier l'air des rythmes* », « *un code*¹⁰⁷ » destiné à s'en souvenir.

¹⁰⁵ Je ne peux m'empêcher de me sentir concernée par la problématique qu'Auguste Gédéas soulève, dans la mesure où, pour des raisons culturelles, je n'ai pu bénéficier d'une initiation « naturelle » aux rythmes du *tambour malbar*. En effet, lorsqu'est arrivé le moment où il a fallu reproduire ces rythmes, à l'aide du seul outil d'apprentissage dont je disposais (l'enregistrement numérique), les résultats obtenus m'ont posé quantité de problèmes de compréhension, sans parler de ceux que pose par ailleurs la conversion de l'oral à l'écrit et qui ont été exposés dans l'introduction générale.

¹⁰⁶ Lors d'une autre rencontre avec Auguste Gédéas, celui-ci m'a confié que lorsque les musiciens jouent des rythmes de façon non sérieuse, on appelait ce rythme « *baguèt' lolo* » (extrait de l'échange avec Auguste Gédéas, réalisé à Saint-Louis, en 2019).

¹⁰⁷ Extrait d'entretien avec Bily Johny, mené à Saint-Leu, en 2017.

« (D'après toi, pourquoi tu crois que les anciens, même, peut-être que d'autres personnes aussi faisaient ça, pourquoi on a eu besoin à un moment de... de prendre cette technique-là pour apprendre ?) Ben déjà, je veux te dire comme ça, que... c'était un moyen pour eux, pour [pouvoir] refaire le rythme plus tard ; ben [pour qu']au moins ils ne l'oublieraient pas. Ils savent que, s'ils chantent ça, le rythme tout d'suite va [leur revenir] dans la tête. Mais après je veux te dire comme c'est... quand j'ai appris [à jouer du tambour malbar] avec ce gramoun-là, il m'a dit comme ça ben que ça c'est des... des rythmes qui existent déjà, mais après, il y a... des tambourier qui ont évolué, parce qu'ils ont inventé leur propre rythme. C'est, des fois... je veux te dire par là que... ils entendent... par exemple un camion de cannes qui roule sur un bout... un bout d'tôle, un bout de truc comme ça, ils entendaient un rythme. Et puis [là] ils essayent de mettre une mélodie là-dessus ; avec leur bouche, peut-être... peu importe, ils peuvent dire n'importe quoi, hein... quelque chose pour que ça leur fasse rappeler, pour ne pas oublier ce qu'ils viennent d'entendre là. Et des fois, comme je te dis là, il y a un gramoun comme ça, il y en a beaucoup, quand, ils écoutaient le bruit de la roue d'une charrette ; la roue d'une charrette quand elle roulait comme ça, à chaque fois il [pouvait] y avoir un truc ou bien il y avait une paille qui était prise dans la roue de la charrette et ça faisait un bruit, et comme ça, ils inventaient leur... leur rythme ; et pour ne pas oublier ce rythme-là, ben ils mettaient un, un mot dessus, un mot, un langage, un moyen je veux te dire comme ça, pour ne pas qu'ils oublient ces rythmes-là ; et après, quand ils arrivaient chez eux, ben ils prenaient leur tambour et ils s'entraînaient à ça. Ils s'entraînaient à ce rythme-là, et après quand ils arrivent devant la chapelle, ben ils... ils reprenaient le rythme différent, et ils essayaient de l'adapter avec les [autres] rythmes déjà... déjà faits, tu vois ? » (Extrait d'entretien avec Bily Johny¹⁰⁸).

Il est intéressant de voir que ces phrases, probablement par les intonations de l'expression langagière qu'elles prennent dans la récitation, sont considérées par Bily Johny avant tout comme des « airs », des « mélodies ». Un exemple de ce même phénomène attesté cette fois-ci dans l'Est du département témoigne de ces « chants mnémotechniques » :

¹⁰⁸ Ibid.

« Pépé *toulé* », qui était un *chef tanbouyé* connu à Bois Rouge (Sainte-Suzanne), avait insisté pour que mon père nous apprenne à jouer des tambours *malbar* pour les cérémonies. C'est ce qu'il a fait de façon stricte. Il nous dictait les *bagèt* en les chantant et on devait les jouer et les retenir. Aujourd'hui, je connais les différents rythmes de tambours des cérémonies et les *bondié* auxquels ils correspondent. Pour pouvoir jouer dans les cérémonies, il fallait connaître le nom des divinités et les moments où on joue tel ou tel rythme (Samson & Araste, 2012 : 33).

Aussi ces rythmes « chantés » dont parle Bily Johny pouvaient-ils être créés sur des rythmes préexistants – ceux entendus aux abords des lieux de culte hindou – ou être inventés à partir des sons quotidiens de l'environnement immédiat – celui du monde du travail en l'occurrence, par exemple le champ de canne, les camions, les produits de l'usine¹⁰⁹. On remarque en effet que les mots des phrases élaborées reprennent des termes issus du monde agricole (voir chapitre 5) d'où est originaire la majorité des travailleurs engagés d'origine indienne et africaine et dont beaucoup de *Malbar* et de *Kaf* descendent.

Le mélange entre rythmes du répertoire formel et rythmes inventés de manière informelle trouve encore ici une illustration de ce phénomène (« quand ils arrivent devant la chapelle, ben ils... ils reprenaient le rythme différent, et ils essayaient de l'adapter avec les [autres] rythmes déjà... déjà faits »). Il faut comprendre par-là qu'en venant à la chapelle, c'était un moyen de vérifier les rythmes qu'on avait « ramassés¹¹⁰ » quelque temps auparavant, de les confronter aux modèles originaux tels que ceux produits dans les lieux de culte et éventuellement d'ajuster les rythmes entendus auparavant avec ceux produits sur le moment dans le culte. La pénétration de rythmes parallèles au sein du cadre rituel de la pratique du *tambour malbar* peut être également vue, ici, sinon comme une transformation du répertoire, du moins comme un élargissement, une « évolution » de celui-ci.

¹⁰⁹ De façon plus générale, ces jeux de langage pouvaient être développés dans n'importe quelle situation, à des fins seulement ludiques, et non spécifiquement dans le but de retenir les rythmes du répertoire de jeu du *tambour malbar*. C'est en ce sens que Bily Johny disait que (voir *supra*) certains composaient des airs ou des mélodies sur des rythmes que leur procurait l'écoute d'un bruit en général cyclique (comme la roue d'une charrette qui avance par exemple).

¹¹⁰ Une expression créole employant le verbe « ramasser » est souvent utilisée par les *tambourier*, dans le sens de « s'imprégner », voire « s'inspirer » ou encore « assimiler ». Ex. « *Ma la ramasse bon peu [band'rythme] quand moin lété p'tit* » : « je me suis beaucoup imprégné de ces rythmes étant petit ». C'est bien dans le sens de « récupérer », « recueillir », « rassembler » ou encore « collecter » que ce terme se comprend.

En conclusion de ce chapitre, on peut dire que le *tambour malbar* se présente effectivement comme une pratique symbolique en perpétuel réajustement, en matière d'organologie d'abord, par le fait que cet instrument est le résultat de plusieurs ajustements liés aux changements socio-symboliques, économiques et technologiques qui en conditionnent son évolution, en matière de répertoire ensuite, par le fait des enrichissements constants relatifs aux différentes contributions formelles et informelles des musiciens. L'usage de ce tambour dans les espaces de transmission des techniques de sa fabrication et des rythmes de son répertoire relève ainsi d'un espace social réunionnais plus largement représentationnel et changeant dans la mesure où les secrets de fabrication et les marques de fabrique, en passant par le caractère fidèle dont se réclame leur restitution, ainsi que la reprise et l'invention, mais aussi la réadaptation des rythmes, éclairent les conditions dans lesquelles la facture et le répertoire de jeu du *tambour malbar* sont des pratiques symboliques en perpétuel réajustement. Le vocabulaire utilisé et choisi par les acteurs sur le terrain est par ailleurs révélateur du caractère hautement identitaire du *tambour malbar* ; en ce sens, je rejoins tout à fait Monique Desroches (2005a) quand elle dit que « ce regard est important » dans la mesure où la terminologie que je centre, ici, autour de la pratique musicale *malbar*, est sans cesse mouvante, car en écho à un certain « mode de représentation sociale » de soi vis-à-vis des autres (*ibid.* : 5). En effet, la façon de nommer – et par la même occasion la façon de voir et de définir – les éléments culturels d'un groupe ethnoculturel diverge selon qu'on se situe à l'intérieur ou hors du groupe.

CHAPITRE 4. LE PASSAGE DU MONDE INDIEN AU MONDE INDO-RÉUNIONNAIS OU LA PHASE DE « MALBARISATION » DU TAMBOUR

Le passage des mondes indien à indo-réunionnais est une dimension importante à prendre en compte dans l'étude du *tambour malbar* ; en effet, c'est au cours de la transition entre ces points de départ (l'Inde) et d'arrivée (La Réunion) que se produisent un certain nombre de circonstances qui expliquent, voire favorisent le développement de la place qui reviendra à cet instrument dans le champ symbolique religieux insulaire. Comme suggéré dans le chapitre 2, le qualificatif local « *malbar* » est le terme créole qui renvoie à « indo-réunionnais ». Si ces deux locutions sont indifféremment employées au cours de la thèse, le sens principal qu'on leur fera recouvrir dans ce chapitre est celui qui fait que l'élément dont on parle (un individu, une pratique, un objet) n'est ni entièrement indien, ni entièrement réunionnais, mais quelque part « entre les deux ». À cet égard, ce que j'appelle « phase (ou processus) de “malbarisation” » du tambour peut très bien encore être appelée « phase (ou processus) de créolisation interne » du tambour ; interne, car cette phase consiste précisément en une nouvelle socialisation des rapports que cette pratique musicale d'origine indienne entretient non pas encore franchement avec les pratiques culturelles locales (créolisation externe, abordée au chapitre suivant) mais avant tout avec les autres pratiques culturelles d'origine indienne issues du même pays natal, à une échelle donc micro-locale (créolisation interne). Il s'agit alors, à l'intérieur même de la société coloniale réunionnaise, de considérer la reformulation d'une « microsociété », celle qui deviendra le groupe ethnoculturel *malbar*.

La phase de « *malbarisation* » indique une action en train de se faire, un processus qui vise à « *malbariser* », soit à devenir *Malbar* (ou Indo-Réunionnais), c'est-à-dire à incorporer la société réunionnaise de plain-pied tout en y occupant une place bien précise. La détermination de cette place (à part) est effectivement essentielle à la reformulation des identités musicales indienne et hindoue en passe de devenir une composante ethnoculturelle réunionnaise et visant de ce fait à être articulée aux autres identités musicales réunionnaises de l'espace social (cf. chap. 2). Cette phase correspond par ailleurs à une période générale que je situe, à La Réunion, entre le XIX^e siècle – avec l'arrivée des engagés indiens – et la moitié du XX^e siècle environ, où c'est un espace à la fois géographique et symbolique qui a été ainsi investi. Cette période correspond en fait aux stratégies mises en œuvre par le groupe des travailleurs immigrants indiens quant aux modalités de leur insertion dans le pays d'accueil et celles de la réorganisation sociale qu'ils y ont opérée ; il faut en effet repenser la place que peuvent occuper

les valeurs culturelles héritées de l'Inde dans leur nouveau cadre d'existence – c'est-à-dire dans le champ social réunionnais – et la façon dont peut se poursuivre la pratique des rites religieux – à laquelle celle du *tambour malbar* est, on va le voir, fortement associée. Rappelons¹ que la présence de travailleurs étrangers dans les colonies est liée à une demande générale en main d'œuvre formulée par les colons² qui voient le départ progressif de leurs esclaves dans le cadre de l'abolition de l'esclavage. À La Réunion, c'est vingt ans avant les premiers affranchissements de 1848 qu'est testée, à titre d' « initiatives privées » (Barat, 1980), la première forme d'engagements au départ de l'Inde, et qui occasionnera par la suite les recrutements au départ des autres pays candidats à l'immigration. Ainsi que le précise Hubert Gerbeau (1979),

quelques-uns de ces [engagés libres] partent de l'Inde dès 1828 à destination de Bourbon et dès 1829 à destination de Maurice. Un arrêté du 3 juillet 1829 fixe à Bourbon les conditions d'emploi des « gens de travail indiens, chinois ou autres individus de la population libre d'Asie » (*ibid.* : 17-18).

Dans le cadre de ce chapitre, on abordera en premier lieu les conditions de pratique des rituels d'origine indienne³ ; si le voyage en mer constitue un premier point de passage, de caractère géographique avant tout (et dans une moindre mesure symbolique), entre les deux « mondes », la transition qui va du travail de délocalisation à celui de la relocalisation des pratiques rituelles, tout en prenant en considération la part des influences émanant du milieu local où se produit cette relocalisation, constitue un passage d'ordre également symbolique. En second lieu, on traitera des conditions de poursuite des rituels d'origine indienne telles que celles qui ont pu être développées par les immigrants pour la survie de leur culte en terre d'accueil, notamment sur le plan de la musique ; si les contacts interculturels inévitablement produits dans la rencontre avec le nouveau milieu social ont une incidence sur le profil expressif (Desroches, 2005b) des pratiques rituelles et musicales délocalisées, des répercussions sont à noter également au niveau des contacts intraculturels produits au sein même des espaces symboliques de l'hindouisme. Eu

¹ Cela a été abordé dans le chapitre 1.

² Selon Sully Santa Govindin (2014), « les causes attractives des migrations laborieuses sont essentiellement dues aux demandes réitérées des compagnies orientales et des maisons de commerce » (*ibid.* : 351).

³ Dans la mesure où les rituels indiens dont il va être question ont été délocalisés, il n'est dès lors plus possible de maintenir la pertinence du caractère strictement indien de ces rites, d'où le recours à l'expression « d'origine indienne » pour insister sur le fait que ces rituels, bien qu'en provenance de l'Inde, ont nécessairement pris une autre forme identitaire.

égard à ces situations d'échange et d'interaction, c'est à un croissant processus de symbolisation des éléments culturels du milieu *malbar* – auquel le *tambour malbar* n'échappe pas – que l'on assiste lorsque l'on étudie la situation historique de cet instrument à La Réunion.

4. 1. Les conditions de pratique des rituels d'origine indienne

Comme dit dans le deuxième chapitre, l'étude du *tambour malbar* ne peut se faire sans une prise en compte du phénomène religieux avec lequel et en parallèle duquel il se développe. Si la présentation de l'espace social réunionnais dans son ensemble, abordé dans le deuxième chapitre de cette thèse, a été un préalable important à la compréhension du contexte socio-musical dans lequel la pratique du *tambour malbar* s'inscrit aujourd'hui, celle de l'espace microsocial de l'hindouisme dans lequel l'instrument évolue est également nécessaire à la caractérisation des modalités d'expression d'origine de cette pratique instrumentale. Les conditions de pratique des rites d'origine indienne à La Réunion dans le courant du XIX^e et jusqu'au début du XX^e siècle déterminent en grande partie l'orientation et l'évolution du *tambour malbar* dans le milieu rituel. Celles-ci se déclinent dès l'arrivée des immigrants indiens sur le sol réunionnais, qui pénètrent cet espace social par la vie dans les camps et les manifestations dans l'espace public, en passant par la traversée maritime et par le cadre réglementé des lieux de quarantaine.

4. 1. 1. L'investissement géographique des lieux

La traversée maritime qui sépare le pays natal de la terre d'immigration constitue une phase non négligeable du nouveau rapport des Indiens à leur environnement social. Ainsi que le note Mathieu Claveyrolas (2013), en tant que « phase liminaire par excellence », « la traversée en bateau est très ritualisée » car « elle est une rupture avec le statut passé de l'engagé » ainsi qu'il l'explique ci-après :

De nombreux individus ont profité de leur recrutement pour déclarer et se construire une nouvelle identité, notamment en termes de castes. [...] La traversée s'accompagne alors concrètement du passage d'un statut à l'autre. Enfin, lors de cette traversée, la socialisation est à la fois forcée (séparation, douleurs, danger, humiliation) et

transgressive. L'idéologie hindoue repose sur la pureté et sur le risque de pollution rituelle dont chacun se préserve, essentiellement via la répartition des tâches en fonction du statut et l'évitement du contact, de la commensalité et du mariage avec un inférieur. L'engagé hindou, entassé dans l'espace du bateau et coupé de sa société villageoise organisée en fonction de ces exigences de pureté, se trouve exposé à l'« anonymat » d'un passager dépossédé de son statut relatif aux critères hindous. [...] L'impossibilité du respect de la pureté qu'impose pareille promiscuité valide la perte de la caste déjà présumée dans le seul fait de quitter le territoire indien (*ibid.* : 33).

Lors du voyage qui pouvait durer jusqu'à trois mois lorsque les convois étaient à destination des Antilles, Christian Schnakenbourg (2005) écrit dans sa thèse que, « ne disposant de toutes façons de pas assez d'espace pour pouvoir vivre réellement séparés les uns des autres » et « confrontés ensemble à des situations, inimaginables pour eux quelques semaines encore auparavant », « les Indiens subissent dès le début du voyage un énorme choc culturel et social [...] » (*ibid.* : 626-627).

Outre les tâches quotidiennes que nécessite la vie à bord des bateaux⁴, le reste du temps est occupé en diverses activités où la musique n'est pas exclue ; Sully Santa Govindin (2014) rapporte en effet que les « chirurgiens naviguants [*sic*] confirment l'importance des prestations artistiques » ; comme cité dans le chapitre 1, l'un d'eux raconte même que l'« on avait embarqué deux tamtams et des cymbales pour leur amusement ; tous les soirs les hommes se livraient à des danses et à des représentations tragi-comiques de leur invention. Le jeu des instruments accompagnait un chœur de chanteurs. J'ai favorisé, autant qu'il m'a été possible, ces divertissements qui leur font trouver le temps de la traversée moins long, et entretiennent la gaieté parmi eux » (Leclerc, 1860 : 9-10, cité dans : Govindin, *op. cit.* : 174). Gerry L'Étang (1998) va dans le même sens lorsqu'il remarque que « la pratique du chant à bord des navires est confirmée par le rapport du médecin d'un convoi d'engagés parti de Pondichéry pour les Antilles en 1856 » ; ce rapport dit en effet que « fréquemment, ils faisaient entendre leurs

⁴ Christian Schnakenbourg (2005) explique que « chaque jour de la semaine sauf le dimanche, les responsables du navire et du convoi effectuent une visite ou ordonnent un travail particulier, qui occupe un nombre plus ou moins important de *coolies* pendant quelques heures, généralement dans l'après-midi, juste avant le dîner : aération et inspection des effets personnels et des couchages des passagers, visite de propreté corporelle et lavage du linge pour les hommes (une première journée) puis pour les femmes (une seconde) [...] » (*ibid.* : 628). Le médecin Leclerc décrit également « dans son rapport médical les activités des engagés indiens : “Les émigrants passaient toute la journée sur le pont, lorsque le temps le permettait ; ils ne descendaient que lorsque la nuit était venue, et lorsqu'il y avait lieu, on prolongeait encore ce séjour. Cependant, quand il pleuvait, et au passage du Cap, il fallut autoriser les Indiens à rester en bas, le froid quoique peu intense, les éprouvait trop fortement, et il y aurait eu danger à les retenir à l'air libre” » (Leclerc, 1860 : 9-10, cité dans : Govindin, *op. cit.* : 174).

chants, se livraient à la danse, à leurs jeux, ainsi qu'à tous les amusements qui leur étaient familiers. Du reste, le capitaine avait eu soin de se pourvoir des instruments de musique à l'usage de leur pays » (Henry, 1857 : 72, cité dans : L'Étang, *op. cit.* : 104-105). Ainsi donc des instruments de musique étaient-ils embarqués, notamment aux soins des accompagnateurs, à bord des bateaux afin de divertir les passagers de cette longue traversée maritime. S'il est difficile de savoir si le tambour sur cadre circulaire à l'origine du *tambour malbar* a pu compter parmi les instruments de musique ramenés à bord, les « deux tamtams » et les « cymbales » accompagnant « des danses », « des représentations tragi-comiques » et « un chœur de chanteurs » semblent, ainsi que l'avance Govindin (*op. cit.*), s'apparenter aux *matalon* et aux *tarlon* toujours en usage au sein du « bal tamoul » (fig. 23) aujourd'hui (j'y reviendrai).

Au débarquement dans la colonie, les immigrants observent une phase de quarantaine d'une dizaine de jours qui peut se prolonger, en cas d'épidémie, jusqu'à disparition totale de la maladie. Deux lieux de quarantaine se succèdent à l'Île de La Réunion ; le premier, le lazaret de « la Ravine à Jacques », accueille depuis 1827 les premiers engagés avant d'être relayé, à partir de 1860, par le second, celui de « la Grande Chaloupe », plus grand et plus adapté aux besoins de l'engagisme. L'essentiel des témoignages produits à l'égard de ces lieux d'isolement, et en l'occurrence ceux où la description de scènes rituelles apparaît, concerne principalement ce dernier lazaret. Durant le temps plus ou moins long que dure la quarantaine et lorsque les principales mesures de vaccination ont été prises, les internés – formés en grande majorité des engagés essentiellement indiens⁵ – « sont relativement libres de circuler dans et autour du lazaret » par exemple pour aller « chercher le bois nécessaire à la cuisson de la nourriture » ou « les plantes comestibles ou médicinales qui poussent alentour ». Il est à noter également que « les petits marchands, venus en chaloupes, qui se pressent aux portes du lazaret permettent de compléter l'ordinaire⁶ ». Parmi les scènes du quotidien qui ont pu être observées au lazaret de la Grande Chaloupe, les témoignages de deux médecins contemporains l'un de l'autre, les docteurs Coustan et Vinson, sont particulièrement révélateurs quant aux activités rituelles des engagés indiens. Ainsi que le rapporte Sully Santa Govindin (*op. cit.*) par exemple, se référant à la thèse de médecine de Coustan sur un convoi d'immigrants au lazaret en 1867,

⁵ Le lazaret est un passage obligé jusqu'à la fin des années 1930 et concerne non seulement les travailleurs engagés mais également le reste des passagers de navires suspectés d'être contaminés (source : musée du Lazaret de la Grande Chaloupe).

⁶ *Lazaret de la Grande Chaloupe (Le)*, 2013, Patrimoine et histoire des arts, livret pédagogique pour les enseignants, Graphisme : Kamboo, Impr : Graphica.

le docteur Coustan insiste sur l'importance que revêt pour les immigrants le respect des cérémonies religieuses [...]. Le chirurgien (1867, p. 95) insiste sur les effets néfastes de ne pas autoriser aux engagés la pratique de leurs coutumes (*ibid.*, p. 95) : « *Nous nous rappelons avoir vu plusieurs immigrants d'un convoi refuser leur nourriture, être démoralisés, parce que nous avons défendu que l'on enterrât une Indienne de leur caste morte au lazaret, comme cela se pratique dans leur pays* » (Govindin, *op. cit.* : 176).

À la même époque, le docteur Vinson, qui était de passage au lazaret de la Grande Chaloupe, va dans le même sens que Coustan quand il raconte que certains Indiens « immolaient un chevreau en pratiquant certaines cérémonies » (Vinson, 1888 : 260). Les conditions de pratique offertes dans l'espace du lazaret permettent ici la poursuite d'un culte délocalisé, en l'occurrence, celui d'une immolation. Un soir, alors qu'il était en charge de la surveillance de cinq-cents Indiens, au lazaret, Vinson assiste à une représentation théâtrale qu'il décrit comme « une bonne et vraie comédie en cinq actes, en grande partie mimée, avec chœurs, danses, chants et dialogues ». Il précise un peu plus loin qu'un acteur « voulait entrer en danse » « au son du tambourin, de la musique et des chants » (*loc. cit.*). Dans la mesure où ce théâtre nocturne s'avère être ce que l'on nomme « Bal tamoul » à La Réunion (Ramsamy-Nadarassin, 2009), le tambourin mentionné ne peut être le tambour sur cadre circulaire correspondant au *tambour malbar*. Conformément à l'orchestre que nécessite cette pratique rituelle actuellement, et comme dit précédemment, le tambourin dont Vinson parle s'apparente plus vraisemblablement au *matalon* (fig. 23).



Figure 23 : Le *matalon* parmi les musiciens du « banc », lors d'une représentation d'un extrait de bal tamoul. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

Quoi qu'il en soit, le témoignage de ces deux médecins montre l'importance de la vie rituelle des Indiens et des pratiques culturelles et en l'occurrence artistiques qui s'y rapportent, et ce

dès leur arrivée dans l'île. À cet égard, « le lazaret n'est pas seulement un lieu d'isolement, mais aussi le premier site où ils prennent réellement contact avec l'île. C'est aussi le premier espace où ils expérimentent la créolisation en côtoyant des gens venus d'horizons divers avec des statuts différents autour d'une même expérience, la quarantaine⁷ ». Le passage du monde indien à indo-réunionnais devient dès lors symbolique, inaugurant les débuts de la phase de « *malbarisation* » des Indiens et de leurs héritages culturels tels que les pratiques de l'inhumation, du sacrifice animal ou encore du théâtre. À leur sortie du lazaret, « les immigrants, une fois reconnus sains, sont débarqués et retenus dans des camps de regroupement avant la “cession des engagements” » (Maurin & Lentge, 1980 : 160). Des terrains privés ou dépôts étaient alors mis à disposition pour accueillir les travailleurs engagés avant leur départ au sein des diverses exploitations sucrières⁸. Dans la mesure où « l'administration s'inquiétait seulement de savoir, au cours de l'engagement, où se trouvaient les coolies », il n'était nul besoin « de tenir compte des liens du sang dans la répartition des engagés ». Il faudra attendre « la convention franco-anglaise de 1861 » pour voir « apparaître quelques dispositions bienveillantes à l'égard des immigrants que l'on va répartir entre les engagistes » (Guiral, 1911 : 39). Ainsi que le souligne Sully Santa Govindin (*op. cit.*), les « contacts amplifiés » dans l'espace des lazarets participent, au même titre que ceux développés par « la proximité des groupes de castes différentes dans les dépôts d'émigrants et au sein de l'entrepôt des navires », de « l'homogénéisation de la culture des engagés » et d'une « dynamique » qui s'avérera être « un prélude à la reconfiguration de la culture indienne dans l'île » (*ibid.* : 350). Cette reconfiguration est une nécessité face à la délocalisation des rites d'origine indienne telle qu'elle a été amorcée dans le passage du monde indien à indo-réunionnais.

C'est dans des quartiers qui correspondent souvent aux anciens camps d'esclaves que sont ensuite regroupés les travailleurs engagés sous contrat. À cet égard, leurs conditions de vie se rapprochent de celles qu'avaient connues les esclaves quelque temps auparavant⁹, ainsi que l'explique Sonia Chane-Kune (1993) :

⁷ *Lazaret de la Grande Chaloupe (Le), op. cit.*

⁸ L'extrait de lettre qui suit, adressée au Directeur de l'Intérieur le 23 Août 1866, fait part, notamment, de l'insuffisance de ces structures d'accueil provisoires : « D'après des informations que nous avons lieu de croire exactes, il résulterait que le convoi d'Engagés introduit par le “Samarang” serait maintenu au lazaret uniquement parce que le dépôt de Mr Floris, à St-Denis, renferme actuellement le convoi du “Sigisbert Cézard”, et que le dépôt Morinière n'est plus en état de recevoir des Engagés. Les Immigrants par le “Samarang” ayant été débarqués au lazaret le 10, les dix jours d'isolement réglementaires devraient donc être terminées le 20 [...] ». (Source : ADLR)

⁹ Si « l'Indien engagé affronte une situation difficile », ses conditions de vie dans la colonie restent préférables à celles qui prévalaient, à ce moment-là, en Inde du Sud. « En effet, recrutés à partir de Yanaon, de Karikal, de Mahé et surtout de Pondichéry et de Madras, ces Indiens viennent de régions où sévissent la misère et, régulièrement, les famines ». Pour autant, « cela ne suffit pas pour que les engagés indiens acceptent tous les abus dont ils sont victimes » (Chane-Kune, 1993 : 171).

Les Indiens sont engagés pour remplacer les esclaves, c'est donc principalement dans le cadre des plantations que se fait leur insertion. Ils trouvent là à peu près les mêmes conditions de vie que leurs prédécesseurs [*sic*], c'est-à-dire les mêmes logements insalubres et exigus regroupés autour des usines et qui forment ce qu'on appelle les « camps des engagés », les mêmes carences alimentaires, la même pauvreté dans l'habillement...¹⁰ Du point de vue du travail, les horaires réglementaires sont largement dépassés. Les engagés doivent soutenir un rythme très élevé dans les champs et les usines et subir une discipline qui se soucie peu des interdictions prévues par les textes (*ibid.* : 170-171).

Dans sa thèse, Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) cite un de ses informateurs qui lui « apprend qu'à l'époque, il existait plusieurs camps dans la région » où il vivait ; les engagés « devaient obligatoirement vivre dans les camps » et ils y « vivaient séparés » (*ibid.* : 506). Le camp est donc « un immense dortoir où s'entassaient plusieurs centaines de personnes » (Marimoutou-Oberlé, 1989b : 227). Une photographie datant de 1906 (fig. 24) permet de se rendre compte de la façon dont se présente un camp d'engagés au tournant du XX^e siècle. Il est à noter que, si les sources écrites ne livrent pas beaucoup d'informations au sujet des activités musicales de ces engagés au sein de ces espaces de vie¹¹, cette photographie permet d'observer une scène où des instruments de musique, dont le *tambour malbar*, sont utilisés.



¹⁰ Mais il y a aussi des différences importantes, notamment celle du regroupement des membres d'une même famille, la construction de lieux de cultes, certes modestes, pour l'exercice de certains rituels, etc. (Desroches, 1996).

¹¹ Pour une description détaillée de ces lieux de vie, le lecteur pourra se reporter aux témoignages rassemblés par Antoine Roussin, plus particulièrement à l'article intitulé « la case du noir » (ROUSSIN Louis-Antoine, 2004, *Album de l'île de La Réunion : Intégralité de textes et d'illustrations d'après l'édition originale en 4 volumes de 1878-1883*, Saint-Denis (La Réunion) : Orphie éd., 579 p.).

Figure 24 : Photo d'Alexandre Viot. Source : Fonds Viot, musée « Stella Matutina »

Répartis dans ces camps formés aux abords des espaces de travail autour de l'usine, « tous les Indiens se sont mélangés, puisqu'on les rassemblait par origine géographique [...] ». Aussi les « divergences culturelles et religieuses » (Govindin, 2006 : 154) subsistant « à l'intérieur des camps et sur les lieux de travail » ont-elles « impulsé une dynamique sociale et culturelle parmi les populations » (Govindin, 2014) ; en effet, « ces travailleurs ont dû et su réaliser une synthèse inédite qui opère au sein de la société réunionnaise », faisant émerger « une culture populaire d'origine villageoise tamoule sous-tendue par l'intraculturalité » (*ibid.* : 180). Si les immigrants indiens étaient logés sur les mêmes lieux que les immigrants africains ou malgaches desquels ils étaient « séparés », ils se sont retrouvés entre immigrants de même provenance géographique (l'Inde) mais sans distinction de caste ; l'émergence de la synthèse culturelle inédite dont parle Govindin est révélatrice de cette phase de « *malbarisation* » qui, du fait que cette synthèse se caractérise par « l'intraculturalité », vise à l'enraciner non plus seulement en tant que culture d'origine indienne mais pleinement en tant que culture indo-réunionnaise ; cette intraculturalité prélude en même temps au processus de « *malbarisation* » du tambour, en tant qu'instrument qui s'avérera indispensable à la musique rituelle *malbar*. Dans la mesure où ce sont les Indiens d'origine tamoule qui constituent la part la plus importante de l'ensemble qui deviendra le groupe ethnoculturel *malbar*, Anthony Goreau-Ponceaud (2008) écrit au sujet de la masse tamoule qui peut être observée dans des pays de la diaspora, qu'elle ne provient pas d' « un ensemble monolithique » ; en effet,

elle est divisée non seulement par des clivages pré migratoires liés à la caste, à la classe sociale, à la religion, au genre, au village et à la région d'origine ; mais aussi par des distinctions qui proviennent des différents processus ou contextes de migrations qui ont de larges implications dans la détermination des Tamouls [...]. [...] le terme « tamoul » [...] renvoie d'abord à un groupe ethnolinguistique du subcontinent indien. Le tamoul est avant tout une langue du Sud de l'Inde (du Tamil Nadu ou pays Tamoul) appartenant à la famille dravidienne qui se distingue des langues du Nord de l'Inde qui sont principalement indo-européennes. [...] Parallèlement, sous la dénomination « tamoule », au-delà de la langue commune se cache un peuple, c'est-à-dire un ensemble d'individus qui, sans habiter le même pays, sentent qu'ils appartiennent à une même communauté par leur origine, leur religion [...] ou un autre lien (Rey, 2000, t. 2,

p. 2694). Qu'est-ce à dire exactement ? Que cette notion de peuple implique une conscience et un sentiment d'appartenance (Goreau-Ponceaud, *op. cit.* : 11-13).

Les différences entre les individus rassemblés dans la même catégorie d' « Indiens » étaient donc liées entre autres aux régions d'origine du Sud de l'Inde (entre autres Andhra Pradesh, Tamil Nadu). L'intraculturalité qui sous-tend cette « culture populaire d'origine villageoise tamoule » (Govindin, *op. cit.*) s'opère ainsi à ces différents niveaux.

Dans la mesure où la pratique du *tambour malbar* se rattache fortement à celle de la religion hindoue, l'étude de cet instrument de musique nécessite, en parallèle, celle du contexte religieux tel qu'il se présente dans l'Île de La Réunion du XIX^e siècle. De 1828 à 1848, l'immigration indienne est dite « libre » et française (*cf.* chap. 1). À cet égard, les chercheurs accordent une importance capitale aux conditions dans lesquelles le premier convoi d'Indiens, datant de 1828, s'installe dans la colonie au début de cette période d'immigration. Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2014) dit, par exemple, avoir « le sentiment que les engagés indiens avaient fort bien négocié leur séjour “réunionnais” en imposant dès 1828 leur liberté religieuse¹² » ; il dit encore que « la possibilité pour ces travailleurs de disposer d'une “pagode” et de pratiquer les rites des ancêtres constituait déjà une “très grande victoire” dont l'héritage est toujours vivant » (*ibid.* : 317). Sully Santa Govindin (*op. cit.*) va dans ce sens quand il postule qu'en fait, « le respect des croyances indienne [*sic*] résultait surtout des conditions *sine qua non* imposées par les premiers *Parias* engagés à Yanaon aux administrateurs et aux agents recruteur [*sic*] en Inde », ainsi qu'il l'explique ci-après :

En dépit de leur détresse économique et de leur origine humble, ce groupe social a posé les fondations structurelles de la religion hindoue en exigeant la présence légale de « l'espace sacré » désigné pagode dans les contrats. [...] Les autorités coloniales [...] inscrivent *de jure* dans le premier contrat d'engagement les mesures assurant aux quinze engagés *Parias* et *Télingas* leur droit à la liberté et à l'expression religieuse. [...] Regroupés sur les domaines, ces engagés bénéficient de huit jours et des matériaux pour bâtir une paillotte sur un terrain convenable dans un endroit proche d'une bonne source.

¹² « Dans le premier contrat d'engagement en date du 16 mars 1828, établi à Yanaon, il était stipulé : Art. 5 : *Nous serons entièrement libres de professer notre religion et d'en faire les cérémonies, suivant les us et coutumes de notre caste. Il nous sera permis, si nous le désirons, d'établir une petite pagode.* Art. 8 : *Nous serons exemptés de travail le jour du PONGOL qui sera notre seule et unique fête et pour laquelle nous prendrons 4 jours pour la célébrer [...]* » (Lacpatia, 1990 : 8).

L'entière liberté leur est accordée de professer leur religion et d'en faire les cérémonies selon les us et les coutumes de la caste. La permission leur est accordée d'établir une petite « pagode ». [...] Enfin, leur congé annuel est fixé par le calendrier agricole au début du mois de janvier où les engagés indiens sont exempts de travail. Le jour du *Pongol* est l'unique « fête » pour laquelle la célébration dure quatre jours (*ibid.* : 164).

Ainsi les premiers Indiens arrivés dans le cadre de l'engagisme au XIX^e siècle bénéficiaient-ils du droit de disposer d'un lieu où pratiquer leurs cultes religieux. Le respect des articles de ces premiers contrats d'engagement garantit ainsi la possibilité d'organiser les cérémonies religieuses et de fêter le Pongol (voir chapitre 5). Au niveau législatif, Prosper Ève (1992) relève que la liberté religieuse est un droit mentionné dès les premières expériences de cette immigration, notamment aux termes de l'article du même arrêté du 3 juillet 1829 (voir *supra*), qui indique qu'un « terrain » doit être désigné aux populations originaires d'Asie, « pour servir de centre pour la célébration de leurs fêtes religieuses » :

Devant l'extension du système d'engagement et ses bons résultats pour l'agriculture de Bourbon, le directeur des colonies demande au gouverneur « *de laisser à ces étrangers la plus grande latitude pour la pratique de leurs lois et coutumes surtout pour les inhumations* ». L'article 16 de l'arrêté du 16 mai 1831 vient rendre cette disposition applicable aux engagés indiens (*ibid.* : 325).

Ceux qu'on a considérés comme les pionniers de la religion *malbar* sont, à l'instar de ce que relève Sully Santa Govindin (voir *supra*), identifiés comme « Paria » et « Télinga » ; si le premier terme renseigne sur l'origine sociale ou « castique » (Schnakenbourg, *op. cit.*) de ces immigrants, le second renvoie à leur origine géographique. Ce sont ainsi les plus basses castes de la société indienne (des parias) qui sont ici concernées par l'immigration réunionnaise¹³, et c'est d'Andhra Pradesh (à Yanaon), dans le Sud-Est de l'Inde, que provient le groupe de ces quinze parias (d'origine *télinga*) qui émigrent à l'Île Bourbon en 1828. À cet égard, il est

¹³ Pour le cas des Antilles également, Christian Schnakenbourg (*op. cit.*) nous apprend que, sur six des navires « arrivés aux Antilles françaises par Pondichéry et Karikal », « basses castes et intouchables » sont « deux catégories » qui « rassemblent la majorité des passagers », avec « une proportion élevée de parias ». Il semble bien, conclut-il, que l'on puisse « reprendre l'opinion courante aux Antilles selon laquelle “la grande majorité des Indiens venus à la Martinique (et en Guadeloupe) appartenaient aux échelons inférieurs, basses castes ou hors-castes” de la société indienne » (*ibid.* : 508-509).

intéressant de noter en général la « prépondérance du type indien *Télinga* de la caste des *Parias* dans le recrutement » (Govindin, *op. cit.*) ultérieur de la main d'œuvre d'origine indienne pour l'Île de La Réunion :

Cette présence massive entraîne une forte cohésion d'une communauté d'engagés indiens de même culture et de même origine sociale. Dès le départ du premier convoi en 1828 le groupe est structuré autour d'une personne plus âgée et le [*sic*] plus expérimentée pour les représenter auprès des instances patronales et administratives. Il s'apparente au système de recrutement dit *kangani* où les migrants étaient encadrés par des vétérans que les planteurs avaient choisis comme recruteur [*sic*]. [...] Par ailleurs ces premiers travailleurs n'étaient point séparés et se retrouvaient en groupuscules de quatre à cinq individus sur les domaines (*ibid.* : 134).

L'« encadrement » dont fait l'objet le groupe de ces Indiens « structuré autour d'une personne plus âgée » met l'accent sur une « société structurée où le religieux sous-tend le social » et dont sont issus « ces engagés *Télingas* qui proviennent des castes *Parias* » (*ibid.* : 164). Cependant, poursuit l'auteur, « les bouleversements sociologiques qui leur sont imposés » dans la colonie met à mal cette structuration¹⁴, « l'ethos indien » étant en l'occurrence « bouleversé par le nouvel ordre de la société coloniale qui substitue l'origine ethnique puis géographique à la notion originelle de la caste » (*ibid.* : 165). Le passage du monde indien à indo-réunionnais se construit ici par le regard différent que porte la société sur ces Indiens, indépendamment donc de leurs statuts sociaux respectifs, concourant ainsi à l'installation d'une dynamique de « *malbarisation* » de ces immigrants et de leur « profession religieuse ». Par ailleurs, les « données identitaires » sur l'engagisme *télinga* au début du XIX^e siècle¹⁵ « explicitent l'importance cruciale d'une catégorie homogène, celle des basses castes et particulièrement les *Parias*, dans les fondations des valeurs culturelles indiennes en milieu créole ». Malgré la superposition des couches d'indianité ultérieure, poursuit Govindin (*op. cit.*) et comme le relève également Jean Benoist (1998), « les cultures villageoises » issues des « valeurs patrimoniales

¹⁴ La présence d'un représentant dans le système *kangani* n'est pas sans lien avec le développement de la notion de syndicalisme à cette époque ; en effet, ainsi que le déclare Govindin (*op. cit.*), « les *Télingas* sont à l'origine des mouvements sociaux et des créations des syndicats de travailleurs dans cette première moitié du XIX^e siècle » (*ibid.* : 347).

¹⁵ Si « les populations concernées » par l'engagisme à destination de l'Île de La Réunion sont « exclusivement des *Parias* avec la première cargaison à *Yanaon* », il faut savoir que ces « basses castes encore majoritaires au départ de *Karikal* » ne sont pas seulement hindoues mais peuvent être aussi catholiques (Govindin, *op. cit.* : 349).

et ancestrales » « figées dans les contrats d'engagement depuis 1828 » « sous-tendent toujours les croyances et les pratiques fondamentales de l'hindouisme populaire réunionnais » (Govindin, 2014 : 347).

4. 1. 2. L'investissement symbolique des lieux

Si dès le début du XIX^e siècle, la liberté religieuse constitue un droit inscrit dans les premiers contrats d'engagement, et revendiqué durant tout le siècle jusqu'au suivant, ce n'est pas toujours, ni dans tous les cas, qu'il est reconnu et accepté par les autorités locales. Les nombreuses plaintes conservées aux Archives Départementales de La Réunion, vis-à-vis des manifestations culturelles des Indiens, permettent entre autres de se rendre compte de ce phénomène. C'est également par l'intermédiaire de ces témoignages épistolaires qu'il commence à être possible de caractériser les modalités d'expression d'origine de la pratique instrumentale. Les plaintes recueillies aux archives témoignent d'une dynamique culturelle indienne particulièrement dense par exemple dès 1849 au sujet des « bals d'engagés¹⁶ », ou encore en 1859 au sujet des « processions d'Indiens », telles que respectivement retranscrites ci-dessous :

« Vous ne sauriez croire Mr le Directeur de l'Intérieur, combien les Bals d'Engagés sont nuisibles au bon ordre, à la discipline des ateliers, à la Santé des engagés et à la Société toute entière. D'abord ils n'avaient lieu que les Samedi soir et le dimanche dans la journée, puis les Jeudi, Samedi et dimanche, ensuite presque toutes les nuits. Ces bals sont dispendieux pour ceux qui les fréquentent : non seulement chaque contredanse se paie 25 centimes, mais les rafraichissements, les liqueurs fortes [...] nécessitent une dépense supérieure à leurs salaires mensuels¹⁷. »

« Des bandes nombreuses d'Indiens, ordinairement autorisés par leurs engagistes, parcourent fréquemment les grandes routes, afin d'accomplir ce qu'ils appellent leurs cérémonies religieuses. Il est rare qu'ils commettent des désordres pendant ces longues

¹⁶ Comme dans le témoignage du docteur Vinson cité au début de ce sous-chapitre, au sujet du théâtre nocturne organisé, sous sa surveillance, par les pensionnaires du lazaret, le « bal d'engagé » ici exposé se rapporte une nouvelle fois à ce type d'activité des Indiens que l'on nomme aujourd'hui le bal tamoul.

¹⁷ Lettre (extrait) adressée au Directeur de l'Intérieur, le 17 juin 1849, par le maire de Saint-Benoît, Mr Hubert de Lisle (ADLR).

processions, composées quelquefois de plusieurs centaines d'individus. Mais le bruit du tambour qui est l'accessoire indispensable du cortège effraye les chevaux des voitures et des cavaliers, et peut occasionner des graves accidents. Des plaintes m'ont été portées au sujet de ces processions d'Indiens. [...] Dans tous les cas, il devrait être interdit aux Indiens de battre le tambour sur la route impériale ou sur les routes communales, et les propriétaires devraient être astreints à prévenir le poste de police le plus voisin, chaque fois que leurs engagés Indiens se préparent à faire leurs processions en dehors des propriétés¹⁸. »

L'intensité de cette vie rituelle indienne se traduit, dans ces exemples, par l'emploi d'expressions comme « presque toutes les nuits », « ordinairement autorisés », « fréquemment » ou encore « pendant ces longues processions, composées quelquefois de plusieurs centaines d'individus ». S'il n'est pas possible de savoir la nature exacte des circonstances rituelles (sauf éventuellement pour le premier extrait de lettre) dans lesquelles la musique décrite s'inscrit, il ressort, notamment du deuxième extrait, deux points essentiels : d'une part, un rapport étroit semble se manifester entre religion et musique ; d'autre part, la musique semble toujours être présentée comme étant celle du tambour (« le bruit du tambour qui est l'accessoire indispensable du cortège » ; « il devrait être interdit aux Indiens de battre le tambour »). Or, quand on sait que le *tambour malbar* est aujourd'hui un instrument essentiel de la musique rituelle de la religion *malbar* (Desroches & Benoist, 1982, 1997 ; Desroches, 1996 ; Benoist, 1998), il est possible d'établir un rapprochement diachronique entre les deux situations musicales (ancienne et actuelle), à défaut de pouvoir confirmer la présence effective du *tambour malbar* au sein des événements observés à l'époque et d'affirmer qu'on parle bien de l'hindouisme. Cela dit, et parce que la ressemblance entre ces deux situations est frappante, les caractéristiques des premières modalités d'expression d'origine de cette pratique instrumentale semblent bien être celles d'une musique tambourinée liée aux pratiques rituelles d'un hindouisme relocalisé.

Si, dans la lettre rédigée en 1859, la musique évoquée dans les processions rituelles est dotée d'un caractère « indispensable », et se compose du tambour, d'autres témoignages de cette époque vont dans le même sens. En effet, quelques années plus tard, Louis Maillard (1862) parle par exemple de « l'accompagnement obligé de tambours, de timbales dans tous les tons,

¹⁸ Lettre (extrait) adressée au Directeur de l'Intérieur, le 24 octobre 1859, par le maire de Saint-Benoît, Mr Patu de Rosemont (ADLR, série 7V1, n°136).

et de flûtes de bambous à trois notes¹⁹ » pour les « réunions » qu'organisent « les Indiens » (*ibid.* : 314-315). Il est difficile de savoir ici si ces « réunions » sont d'ordre religieux ; mais la musique qui accompagne ces rassemblements d'Indiens, telle que mentionnée dans ce témoignage, relève d'une obligation qui rejoint le caractère « indispensable » préalablement abordé en faisant référence ici à plusieurs tambours, comme c'est par ailleurs le cas aujourd'hui. Un peu plus tard encore, en 1872, c'est l'engagiste Dominique Laprade qui, par la lettre qu'il adresse au Directeur de l'Intérieur, intervient en faveur des engagés de son établissement en déclarant que ces derniers ont « le droit de se livrer sur la propriété aux cérémonies de leur culte avec leur musique et leur tambour », dans la mesure où, dit-il, « il n'y a pas de cérémonies indiennes sans tambours²⁰ ». Là encore le caractère indispensable et obligatoire de cet accompagnement musical émanant des tambours est confirmé. Cette même année-là, le 20 janvier 1872, « Marimouthou, Indien chef commandeur de bande » au sein du même établissement sucrier (« l'établissement de Sucrierie Dominique Laprade à Saint-Paul »), explique que durant « la "Fête de Dieu" », « *Ce n'est seulement trois heures de procession pendant lesquelles évidemment, les tambours et nos chants se font entendre* » (cité dans : Marimoutou-Oberlé, 1989a : 121). Le caractère « évident » avec lequel « les tambours et les chants se font entendre » pendant la procession rejoint une nouvelle fois la nécessité de ce genre d'accompagnement musical tambouriné tel qu'on peut toujours l'observer à La Réunion, de nos jours, dans la religion *malbar*.

Si des scènes où les « Indiens » ont pu être observés autour d'événements musicaux sont attestées tout au long du XIX^e siècle, et même si ces observations présentent des parentés évidentes avec le culte *malbar* actuel, force est de reconnaître que les témoignages manquent de précisions non seulement quant aux types de tambours utilisés (sur cadre circulaire ? Cylindriques ?) mais aussi quant aux types d'Indiens eux-mêmes concernés par les circonstances décrites (origine sociale ? Confession religieuse ?). Michèle Marimoutou-Oberlé (1989b) confirme la réalité de ces imprécisions, ainsi qu'elle le soulève, par exemple, à propos des pagodes construites pour le culte des engagés :

Les premières [pagodes] sont rudimentaires : celles de l'établissement Laprade à Saint-Paul sont « ... l'une toute en paille, l'autre en planches couverte de bardeaux ; ces cases renferment les objets qui servent au culte des Indiens ». Les sources utilisées ne précisent

¹⁹ Si les orchestres rituels d'aujourd'hui sont toujours composés de membranophones, le type de flûte décrit ici par Maillard ne semble pas avoir traversé le temps car on ne le retrouve dans aucune formation instrumentale locale.

²⁰ ADLR, série 7V1.

pas les types de fidèles qui assistent aux cérémonies : sont-ce des shivaïtes, des vishnuites, ... ou y a-t-il mise en commun du recours au divin ? Les engagés musulmans, quant à eux, viennent-ils aussi dans ces « pagodes » ou ont-ils un lieu de culte autre ? (*Ibid.* : 240).

Quand le support graphique vient compléter l'écrit, cela peut aider à se faire une meilleure idée des scènes observées²¹. En témoignage, parmi toutes les illustrations collectées à ce jour, la seule esquisse, datant de 1866 (fig. 25), où les tambours représentés correspondent, en termes de facture instrumentale, de technique de jeu et de position de jeu, à l'actuel *tambour malbar*.



Figure 25 : Grossissement d'un plan de l'esquisse de Mortier de Trévisé, 1866. Source : IHOI

De façon générale, il reste souvent difficile de cerner les contours exacts de l'instrument de musique qu'on appelle aujourd'hui *tambour malbar* et les modalités par lesquelles cette pratique instrumentale s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui. Ainsi que le soulève Jean-Pierre La Selve (2015 [1984]) au sujet d'un dessinateur et naturaliste français,

le travail considérable de Sonnerat ne fait cependant pas apparaître des instruments arrivés avec les travailleurs indiens et encore utilisés aujourd'hui. Le tambour sur cadre

²¹ Si le support graphique vient parfois au secours des carences manuscrites, il n'en reste pas moins largement approximatif du fait des éventuelles mésinterprétations qui pouvaient être dues aux manques de connaissance de la part des dessinateurs sur les scènes qu'ils observaient et qui étaient d'ailleurs souvent reproduites en atelier, à partir de croquis.

(*tambour malbar*) est l'instrument emblématique de la musique malbar, connu de tous les Réunionnais en raison de sa présence constante dans tous les rituels pratiqués en public, processions, marches sur le feu etc., les *tambouyé* sont toujours en groupe. [...] Dans la littérature il faut attendre le début du XX^e siècle pour le voir évoqué avec une certaine précision par les Leblond dans une de leurs nouvelles : « *Et les tambours cadençaient l'antique ading-ding... cading, qui donne un mouvement rythmique aux jambes indiennes. Armés de baguettes dont ils frappaient la peau de lapin²² tendue sur un cercle mince, les musiciens précédaient et leur musique traînait, aussi longue que le cortège d'hommes. Les tambourineurs, contre les murs allument de vastes feux ; ils y chauffent à croupe tons la peau de leur instrument afin qu'il soit plus sonore.* » (*Sortilèges*, Moutoussamy p. 45) (La Selve, *op. cit.* : 147).

En plus de nommer les tambours rythmant les « jambes indiennes » (les processions), ici, des précisions sont effectivement données quant à la technique de jeu, à la facture instrumentale et même au mode d'accordage de la membrane du tambour. Sauf pour ce qui est de la peau animale, tous les éléments relatifs à l'usage ici décrit de cet instrument de musique correspondent non seulement à celui du *tambour malbar* actuellement, mais également à celui qui se retrouve au sein du groupe de descendants tamouls aux Antilles françaises (Desroches, 1996 ; L'Étang, 1998 ; Benoist, Desroches, L'Étang, Ponaman, 2004).

Malgré les lois qui appuient la liberté religieuse des Indiens dans la colonie française, les réticences exprimées vis-à-vis des pratiques rituelles d'origine indienne perdurent jusqu'au début du XX^e siècle. Dans beaucoup des plaintes adressées au Gouverneur de l'époque, le vocabulaire choisi pour parler de ces pratiques passe de la simple mention de « tambour » à celle de « tambour malabar » ou « tamtam malabar²³ ». L'autre particularité de ce siècle est que la plupart des plaintes n'émane pas seulement des maires, mais également des prêtres des paroisses catholiques. Si les illustrations du XIX^e siècle comportent, du fait même des méthodes de dessin, une part d'incertitude quant à la fidélité des scènes reproduites, les premiers clichés photographiques qui arrivent au tournant du XX^e siècle permettent d'attester de la présence du *tambour malbar* (fig. 26) sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui.

²² En note de bas de page, La Selve (2015 [1984]) indique : « Petite surprise ici puisque tous les fabricants actuels ne citent et n'utilisent que de la peau de cabri » (*ibid.* : 147).

²³ Pour compléter l'hypothèse qui a été émise dans le chapitre précédent, il se peut que l'ajout du qualificatif « *malabar* » au tambour (dit, ici, tamtam) ait pu commencer à se fixer dans le langage courant de La Réunion dès cette période, donnant ainsi l'expression « *tambour malbar* » qui est actuellement en vigueur.



Figure 26 : « Cortège funèbre malabar dans le camp de La Grande Ravine, Saint-Leu, 1906 ». Photo : Alexandre Viot (Source : Fonds Viot, musée « Stella Matutina »)

Comme au siècle précédent, des plaintes continuent donc d'être exprimées à l'égard des manifestations culturelles d'origine indienne, essentiellement par des représentants du culte catholique local. En témoigne cet extrait de lettre du curé de Piton Saint-Leu, adressée entre 1938 et 1939, au Gouverneur : « L'année dernière le tam-tam des malabars a battu toute la nuit et pendant que je faisais mon sermon, j'ai été passablement gêné à cause de ce tapage des païens qui avait tout l'air d'être provocateur » (cité dans : Lacpatia, 1990 : 59). Le Gouverneur lui demandera, par la suite, « d'autoriser comme par le passé les tam-tam rituels des Malabars » mais en lui suggérant de leur assigner « des emplacements assez éloignés de l'Église pour ne pas nuire aux offices religieux » (*loc. cit.*). Contrairement aux lettres rédigées au XIX^e siècle, celles du XX^e mentionnent expressément une origine ethnique des instruments de musique incriminés, à l'instar de ce qui se faisait pour les Indiens eux-mêmes dont l'origine sociale, rappelons-le, est remplacée par « l'origine ethnique puis géographique » à leur arrivée dans la colonie. En effet, le tambour ou tam-tam est apparemment celui « des Malabars ». Si l'appartenance culturelle de l'instrument de musique est ici précisée, on sait non seulement que les Indiens dont on parle semblent être des « Malabars²⁴ », mais également que le tam-tam

²⁴ « Malabar » est un nom générique utilisé à Bourbon à l'époque de l'esclavage pour désigner les esclaves indiens qui provenaient, en fait, de la côte du Coromandel (Sud-Est de l'Inde). Quand bien même les engagés indiens du XIX^e siècle ne venaient-ils pas tous de la côte de Malabar (Sud-Ouest de l'Inde), ils ont été appelés « Malabars » non seulement en comparaison aux Indiens du Nord recrutés à la même période dont ils se différenciaient, mais également parce que leur phénotype se rapprochait de celui des Malabars venus avant eux sur l'île et auxquels la population locale les associait (*cf.* chap. 1). Dans sa thèse, Christian Barat (1980) explique que « dès le XVIII^e siècle, les Français utilisaient déjà le terme "Malabar" pour qualifier les Tamouls, car en 1782, SONNERAT écrit : "Les habitants de la côte de Coromandel sont appelés Tamouls ; les Européens les nomment improprement Malabars". [...] 1817 : "Aux Îles de France et de Bourbon, on appelle généralement Malabares tous les Indiens de quelque partie de l'Inde qu'ils soient". Sur les rares documents d'archives qui ont pu être conservés, les engagés indiens sont simplement dits "Malabar" ou "Talinga" ou "Bengali" ou "Calcutta". Pour les officiers de

qu'ils utilisent est vraisemblablement « rituel ». Un an plus tard, en 1940, dans cette même commune de l'Ouest, le Curé s'indigne encore du « tapage nocturne provoqué par le tam-tam malabar, qui a duré le 18, jusqu'à [sic] 22h30 » (cité dans : Lacpatia, *op. cit.* : 60) ; suite au renouvellement de cette plainte, le Gouverneur adressera « le 24 décembre 1940 au chef de Brigade de Saint-Leu, le télégramme suivant [...] » :

« – Je désire que cérémonie catholique occasion fête Noël ne soit pas troublée par habituel tam-tam malabar au Piton Saint-Leu (stop). – N'autorisez aucune procession ni aucun tam-tam après vingt-et-une heures ce soir vingt-quatre décembre » (*loc. cit.*).

Il est intéressant de noter que, notamment dans les deux correspondances précitées entre curé et gouverneur à un an d'intervalle, le tam-tam incriminé est un instrument de musique dont les circonstances de jeu sont relativement connues de la population locale. En effet, les caractères « ordinaire » (*cf.* lettre de 1859), « antique » (Moutoussamy, cité dans : La Selve, *op. cit.*) ou encore « habituel » (*cf.* lettre de 1940) de cet accompagnement musical prouvent que la situation n'est pas nouvelle et que cette musique bénéficie, « comme par le passé », d'une « autorisation » à l'égard de laquelle il est seulement possible, à la rigueur, de trouver un arrangement (« autoriser comme par le passé les tam-tam rituels des Malabars mais en leur assignant des emplacements assez éloignés de l'Église pour ne pas nuire aux offices religieux »). La notion d'habitude convoquée dans la réception des plaintes par le gouverneur confirme le rapport étroit, toujours actuel dans la religion *malbar*, qui existe entre musique et rite depuis le début des manifestations culturelles indiennes dans l'île. Par ailleurs, l'expression « tam-tam rituel » employée par le gouverneur contribue non seulement à renforcer les liens entre pratiques religieuses et musicales qui avaient commencé à être tissés dès le siècle précédent, mais également à installer cette correspondance dans les mentalités de la population insulaire qui, après tout, n'a accès à ces formes délocalisées des rites que dans les « manifestations les plus voyantes de cette religion d'engagés » (Marimoutou, 1989b). Les nombreuses plaintes qui viennent faire obstacle aux activités rituelles d'origine indienne amènent à des conditions de pratique singulière de ces rites que les Indiens ont à cœur de perpétuer. Le passage du monde indien à indo-réunionnais se fait donc dans un certain conflit qui oppose notamment les

l'immigration, le terme « Malabar » s'applique par excellence aux Tamouls originaires de la province de Madras. Il est même vraisemblable qu'un certain nombre de Télougous et de « Calcutta » ont été, par inadvertance, rangés dans cette catégorie (celle de Malabar) » (*ibid.* : 50).

pratiques religieuses catholiques aux pratiques rituelles d'origine indienne ; en témoigne la lettre précitée (cf. lettre de 1872) qu'avait rédigée un Indien même, le dénommé Marimouthou, au sujet des fêtes religieuses hindoues. À cet égard, Michèle Marimoutou-Oberlé (1989a) indique que

le témoignage direct d'un engagé sur sa religion montre clairement que pour survivre dans l'environnement catholique local, l'hindouisme s'adapte dans le vocabulaire sinon dans la pratique et cherche des équivalences dans le catholicisme qui lui permettent de se « fondre » dans les mentalités. [...] Certains propriétaires appuient les demandes des engagés indiens, soit qu'ils aient saisi l'importance des rites religieux pour les indiens, soit qu'ils aient conscience de l'impact disciplinaire qu'a le respect des coutumes. Pour ceux-là, favoriser les cérémonies indiennes est un moyen de retenir les engagés sur l'habitation ! Un point de vue partagé par la Haute Administration de l'île... pour d'autres cependant, la célébration des fêtes n'est qu'une perte de temps et de travail ou alors des manifestations hautement païennes et ils se refusent à libérer les engagés en prétextant l'artifice des contrats. La principale opposition vient de l'Église qui a peu de prise sur les Indiens, et cherche à faire interdire les cérémonies (*ibid.* : 121-124).

Les conditions de pratique de ces rites sont déterminées par un sentiment ambivalent à leur égard ; d'un côté, certains propriétaires, soucieux du bien-être de leurs employés « sur l'habitation », « favorisent les cérémonies indiennes » en consentant à leurs travailleurs, surtout « lors de la période d'immigration massive, après 1860 », « des avantages tels que des concessions de terrain pour la construction des *koylou*, des clous de bois ou du matériel et des crédits pour l'organisation des fêtes religieuses » (Robert & Barat, 1991) ; de l'autre, les réticences sont bien plus franchement prononcées à l'égard de ces manifestations, notamment du point de vue de l'Église. Les réactions face à ces situations ambiguës sont nombreuses, ainsi qu'en témoigne la suite de la lettre rédigée par l'Indien Marimouthou, en ces termes :

« Jamais jusqu'ici la liberté d'exercer cette grande obligation en religion, nous a été contestée ni même empêchée depuis 1848, époque à laquelle je suis arrivé dans le pays. C'est la première fois que le Maire de Saint-Paul Mr Lacaille nous a interdit le droit de célébrer une fête de religion, ni aucun divertissement à cette occasion même dans l'Établissement Laprade notre demeure. [...] Des brigadiers de Police accompagnés de

leurs agents sont venus sur les lieux nous intimer l'ordre de ne pas nous amuser, de ne pas danser, quand notre propriétaire lui-même le nous permettait. [...] la police, en se présentant sur les lieux pour empêcher 2 à 300 personnes de s'amuser quand le propriétaire avait donné l'ordre de le faire, n'a produit que du désordre plutôt que le calme » (cité dans : Lacpatia, *op. cit.* : 15-16).

Dans ce témoignage, on voit bien que le malentendu se situe entre propriétaire et maire dont les discours sur le droit à ces réjouissances sont en désaccord. L'intervention d'un tiers en la personne de cet Indien au sein de ces mésententes prouve le caractère inédit d'une situation qui n'existait apparemment pas par le passé (« jamais jusqu'ici la liberté d'exercer cette grande obligation en religion, nous a été contestée ni même empêchée depuis 1848 »). La persévérance des manifestations d'origine indienne dans l'espace public en dépit des difficultés rencontrées s'inscrit de plain-pied dans un processus de « *malbarisation* » des comportements indiens ; en effet, ces manifestations, en imposant leur présence au sein de ce nouvel environnement, s'emparent d'une place symbolique où le musical et le religieux se complètent, s'associent et se consolident mutuellement et progressivement.

Sans anticiper sur ce qui sera développé plus loin, on peut dire que les processus qui sont en jeu dans les situations de contact avec la population locale ont une conséquence directe sur le tambour utilisé à des fins rituelles de cette époque : *habituellement* relié aux expressions religieuses hindoues des villages d'Inde du Sud, son usage en terre créole réunionnaise n'en sera que davantage systématisé étant données les circonstances au sein desquelles la culture religieuse en question cherche à se relocaliser ; à l'instar de ce que disent ailleurs Marie-Christine Bornes-Varol et Suzanne Fürniss (2011), les nouvelles données contextuelles entraînent « de nouvelles propriétés » de l'objet musical, voire ici, une réappropriation du sens donné par la musique rituelle qui accompagne les manifestations d'origine indienne (on revendique le tambour en le mettant principalement au service du religieux) ; c'est même cette situation précise de contact précise qui agit comme un « révélateur de propriétés déjà existantes » dont on n'avait pas forcément conscience, en tout cas pas à ce point. Ces contacts non plus seulement intraculturels mais déjà interculturels « rendent en effet pertinents des traits qui ne l'étaient que relativement, au sein de mini-systèmes intraculturels ». Ce faisant, ces dispositions mettent en évidence « des processus intra-culturels inconscients qui modifient la perception que les usagers ont de ce système » (Bornes-Varol & Fürniss, *op. cit.* : 25) tant du point de vue externe (de la population locale) qu'interne (du groupe indien, comme l'exemple

de l'Indien Marimouthou le montre). C'est par ailleurs « ce que Barth (1969) appelle le processus d'interactions et d'interrelations culturelles » qui est en jeu, ainsi que l'explique Monique Desroches (2005b) :

Ce processus dynamique d'actions-réactions est souvent si prégnant, si déterminant, qu'il oriente la pratique musicale et rituelle dans ses règles ou dans son profil expressif. En s'inscrivant dans le prolongement de stratégies autres que purement religieuses, les rituels et la musique qui les accompagne se transforment parfois en de véritables marqueurs identitaires (*ibid.* : 8).

C'est en effet cette « dynamique d'actions-réactions » entre population locale et groupe indien qui amène « la pratique musicale et rituelle » à passer du monde indien à indo-réunionnais, en adoptant peu à peu le « profil expressif » des pratiques *malbar* qu'elles sont amenées à devenir et telles qu'elles se donnent à voir actuellement à La Réunion. Les « stratégies autres que purement religieuses » sont l'affichage non seulement d'une religion, mais également d'une présence humaine culturellement différente qui entend trouver sa place au sein de l'espace social réunionnais ; les symboles ainsi mis en place (l'appropriation de l'espace géographique par les processions, l'appropriation de l'espace symbolique par « l'accompagnement obligé de tambours » (Maillard, *op. cit.*) « prennent d'autant plus de force et de relief qu'ils s'incarnent dans des lieux », faisant de « l'espace culturel » ainsi investi, « un espace géosymbolique chargé d'affectivité et de significations » (Bonnemaison, 1981).

4. 2. Les conditions de poursuite des rituels d'origine indienne

La pratique tambourinée d'origine indienne est, on l'a vu, fortement liée à celle des rituels indiens tels qu'abordés dans leur forme délocalisée aux XIX^e et XX^e siècles, et l'est encore aujourd'hui. Les processus en jeu dans les situations de contact avec la population locale de l'époque vont au-delà des seuls commentaires et réactions vis-à-vis desquels les pratiques rituelles d'origine indienne se sont affirmées ; si ces situations de conflit ont paradoxalement conduit à la force et à la vigueur de ces pratiques, le renforcement des traits culturels indiens dans le paysage social réunionnais passe nécessairement, et entre autres pour ce qui nous intéresse ici, par la reconfiguration de l'élément musical rituel ; cette affirmation culturelle

passé effectivement par une prise de conscience de la dimension symbolique que cet élément est susceptible de prendre dans l'espace microsocial de l'hindouisme, et à plus long terme, dans l'espace social réunionnais. La pratique tambourinée d'origine indienne fait l'objet d'une réappropriation dans la mesure où elle se voit transformée en une musique rituelle qui se révélera comme étant avant tout au service du succès et de l'ancrage tant territorial que symbolique des manifestations culturelles d'origine indienne dans leur nouvel environnement. En cela, la pratique instrumentale ainsi reconfigurée devient à même de « charger de sens symbolique » les pratiques rituelles d'origine indienne, faisant de la combinaison des traits musicaux et religieux un « marqueur identitaire » qui permet la création de « nouvelles identités intersystémiques » (Bornes-Varol & Fürniss, *op. cit.* : 25). Dans le cadre de ce sous-chapitre, les conditions de poursuite des rituels d'origine indienne seront déclinées en deux points essentiels : d'une part, par la reconfiguration « humaine » de l'espace musical rituel ; d'autre part, par la reconsidération de la musique *malbar* suite au réaménagement de ce nouvel espace.

4. 2. 1. La reconfiguration de la musique d'origine indienne

En Inde, la musique constitue un élément incontournable des rites religieux hindous tels qu'ils ont été perpétués sur l'île par les Indiens engagés d'après les modèles indiens dont ils procèdent ; c'est en ce sens que je parle de réappropriation et de reconfiguration de la musique rituelle au sein de l'hindouisme réunionnais. Dans les textes du *Mahabharata*, et plus précisément à travers l'un de ses épisodes, la *Bhagavad-Gîta*, la musique rituelle est effectivement d'une grande importance ; dans le chapitre 1 de cet épisode, versets 12 à 20 par exemple, elle a une fonction militaire qui accompagne la légendaire bataille ayant lieu à Kurukshetra. Dans ce passage où ne seront ici cités que les versets 12, 13, 14, 19 et 20, la musique signale le début de la guerre en ces termes :

12. Le grand père, ce grand seigneur de la dynastie des Kuru, souffla alors puissamment dans sa conque, produisant un son rugissant tel un lion, pour reconforter Duryodhan. 13. Puis tous firent résonner leur conque, tambour, clairon, trompette ou cor simultanément, et leurs sons combinés devinrent tumultueux. 14. Puis encore, montés sur un grand char auquel étaient attelés des chevaux blancs, le Mari de la Fortune et le fils de Pandu firent

aussi résonner leur conque transcendante²⁵. [...] 19. Ce vrombissement tumultueux résonnant dans les airs et à la surface de la terre glaça le cœur des fils de Dhritrashtra. 20. Sur ce, O [sic] roi, celui dont le drapeau porte l'effigie d'Hanuman²⁶, regardant l'armée des fils de Dhritrashtra, s'empara de son arc et s'apprêta à tirer ses flèches (Pivin, 2013 : 5-6).

La musique décrite dans ce texte a un pouvoir sur l'homme ; dans l'accumulation du jeu des instruments de musique qui se composent ici en majorité d'aérophones, le résultat sonore est comparé au rugissement d'un lion capable de reconforter l'allié, et produit un tel vrombissement qu'il peut déstabiliser l'ennemi. Quand on sait que la musique tambourinée *malbar* exerce, à La Réunion, un certain pouvoir sur les fidèles (voir chapitre 8) et se manifeste par un fort volume sonore, on ne peut que faire le rapprochement entre ces extraits de texte et la réalité actuelle du terrain. Une autre version des récits de la *Bhagavad-Gîta* mise en ligne à partir d'un livre audio enregistré dans les années 1990²⁷ dresse le décor de « deux armées comme deux océans gigantesques [qui] étaient prêtes à s'affronter » ; si « tous les guerriers de la terre étaient présents sur le champ de bataille de Kurukshetra », il est précisé que « seuls les femmes et les enfants étaient restés à la maison ». La suite de l'enregistrement nous apprend qu'« avant le combat certaines règles furent établies dans un camp comme dans l'autre », parmi lesquelles une stipulait que « ceux qui battaient le tambour et soufflaient dans les conques devaient aussi être épargnés ». Les pratiques religieuses telles que reproduites dans l'île par les hindous, consistant essentiellement en la reproduction des épisodes du *Ramayana*, et surtout ceux du *Mahabharata*, on peut penser que, dans le désir de rester le plus fidèle possible aux scènes rituelles représentées, l'élément musical fasse de ce fait partie d'un des éléments incontournables qu'il était nécessaire de convoquer pour la réussite et le bien-fondé de la manœuvre.

La musique est un élément indispensable à toute manifestation religieuse de l'hindouisme. Selon Marius Schneider (1992 [1971]), dans la tradition védique, la musique rituelle est de l'ordre du sacrifice, « les premiers dieux et les premières offrandes de sacrifice » étant des

²⁵ En note de bas de page, Jean-Claude Pivin (2013) informe le lecteur que « la conque est l'un des attributs de Vishnu. C'est un instrument sacré et le son de la conque est transcendantal lorsque c'est Lui qui l'utilise » (*ibid.* : 5). Si le tambour tient une moindre place par rapport à la conque au sein de cette musique sacrée, il est néanmoins nommé comme participant pleinement à ce tumulte.

²⁶ Il se trouve que cette symbolique était jadis en vigueur dans le culte que rendaient les *Malbar* à *Hanuman*, ainsi qu'en témoignait l'un des informateurs de Christian Barat (*op. cit.*) qui parle d'un « petit drapeau sur lequel est dessiné l'effigie d'*Almal* » (Hanuman, en créole) planté sur le parvis du temple (voir chapitre 5).

²⁷ <https://youtu.be/yg0XUKZjFxo>

rythmes (*ibid.* : 170-172). En effet, ainsi que le précise Monique Desroches (1996), « les textes védiques (tradition la plus ancienne de l'Inde) précisent à ce sujet que toute action culturelle déployée sans musique reste faible car c'est au son que les rites doivent leur efficacité » (*ibid.* : 123) :

Les Indiens ont, en effet, une conception métaphysique du son qui ramène la musique (ou le son) à l'origine même de la création. Cette théorie veut que : ... le monde actuel a reçu sa forme concrète grâce à la matérialisation de données acoustiques ; à partir de cette hypothèse, l'essence ou substratum de chaque créature est forcément de nature acoustique [...] et le rythme contient l'essence sonore de son porteur (Schneider 1960 : 13-14). Le geste musical n'est donc pas vécu en Inde comme un acte purement esthétique mais aussi et surtout, comme un phénomène mystique, comme une manifestation des dieux dans le monde des hommes (Desroches, *loc. cit.*).

Les pratiques religieuses hindoues sont, à La Réunion comme en Inde et dans les autres pays de la diaspora, le reflet des textes sacrés de l'hindouisme, chaque caste étant ainsi amenée, chacune à son niveau, à mettre en application les préceptes de cette religion. Aussi Louis Dumont (1992) note-t-il au sujet des basses castes de l'Inde que, dans un village, certains membres s'avèrent indispensables en raison du fait qu'ils sont « chargés de certaines fonctions impures, surtout en relation avec les cérémonies ». À cet égard, il donne l'exemple de l'orchestre Sakkiliyar (une caste de savetiers) qui, dit-il, « est indispensable dans toutes les cérémonies importantes, mariage [*sic*], funérailles, etc., aussi bien que fêtes religieuses » (*ibid.* : 33). Ces fonctions spéciales liées à certains membres spécifiques de la communauté se retrouvent encore dans le témoignage qu'apporte Viramma, une femme paria auprès de laquelle Josiane et Jean-Luc Racine (1994) ont enquêté ; en effet, celle-ci atteste de la présence nécessaire des *totti* (orchestres de musiciens rituels) tout au long d'une fête, dans l'accompagnement des processions, ainsi qu'elle l'explique elle-même ci-dessous :

Pour cette fête, nos *totti* sont présents nuit et jour. Du matin au soir ils accompagnent les processions. Car pour cette déesse, il faut les deux orchestres, celui des Parias, et celui du temple [...]. Nos musiciens sont toujours devant ; ce sont eux qui ouvrent le chemin. [...] Grâce à ces tambours de Parias, il y a des gens de partout : [...] Pendant la fête, il y a toujours de la musique de la lumière, et nos *totti* ne s'absentent pas même un

quart de journée. C'est que c'est notre devoir, [...] quand une divinité sort dans un village, de jouer du tambour (*ibid.* : 304-305).

Si cette nécessité est exprimée en termes de « devoir », il n'empêche que la constante présence de l'élément musical au sein de manifestations religieuses hindoues est encore une fois observée. Ce témoignage est d'autant plus intéressant qu'il concerne des pratiques villageoises de très basses castes du Sud de l'Inde (ici, l'orchestre des Parias) d'où est originaire l'essentiel de la main d'œuvre indienne engagée dans les colonies.

Le terme paria, pouvant également être orthographié « pariah » en vieux français ou dans la littérature anglophone, provient en fait de la déformation du terme « paraiyar » ; « cette caste intouchable²⁸ du Tamil Nadu, qui a donné le mot “paria”, tire son nom de parai (tambour), instrument dont jouent traditionnellement ses membres, “pollués” de fait par ce contact avec le cuir » (Benbabaali, 2013 : 59-60) – d'où les « fonctions impures » évoquées par Dumont (*op. cit.*) comme étant substantiellement liées à l'activité musicale rituelle hindoue. Les Paraiyar sont la « caste intouchable la plus nombreuse du Tamilnad » et « c'est ce nom de caste qui, européenisé, a donné au mot paria son sens universel » (Racine & Racine, *op. cit.*).

À La Réunion, la désignation « paria » a le même sens que celui qu'il a pris en Inde ; Monique Desroches (1996) explique à ce sujet que « le tambourineur devant nécessairement manipuler la peau animale essentielle à la fabrication de ses instruments, [il] se retrouve forcément au bas de la pyramide sociale » (*ibid.* : 44). Ce faisant, c'est l'infériorité et le statut hors caste de ces individus qui seront surtout retenus, même après leur départ pour les colonies sucrières. Devenue presque un tabou à La Réunion²⁹, la qualité de paria n'a, selon Denis Mangata, plus de raison d'être dans la religion *malbar* aujourd'hui ainsi que le *pusarli* me l'explique :

« En fait là, les tambourier, avant, ils étaient considérés comme, un peu comme des parias si tu veux bien. Tu comprends ? Pourquoi : parce qu'on pensait que c'étaient des races inférieures. Tu comprends ? Et or, non, c'était un malentendu [...]. Autrefois, même jusqu'à maintenant, c'étaient les musiciens qui donnaient le son ; et le prêtre, lui,

²⁸ Louis Dumont (1992) précise au sujet des intouchables que « la peau des tambours (qu'ils disposent eux-mêmes sur des cuves ou fûts fabriqués par les artisans compétents) et la salive dans les instruments à vent sont impurs, et ceci rend compte du monopole musical des intouchables au village » (*ibid.* : 33).

²⁹ Lorsque Rudy Taïlamée est amené à répondre à une des questions que je lui pose au sujet des parias lors de son entretien, il dit que « l'image » du *tambourier* est vue comme quelque chose d'« un peu paria. Pour utiliser le mot... un vilain mot si tu veux bien » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017).

il ne prononce que les paroles. De sa prière. Tu comprends ? Ça veut dire que les musiciens ils ont autant d'importance que le prêtre, ou qu'un dévot, ou que qui qu'ce soit qui se trouve dans le temple. Parce que pourquoi ? C'est eux qui mènent la danse aussi. Tu vois ? Parce que devant le temple, personne n'est supérieur à un autre. Même pas le prêtre, même pas le président, même pas les fidèles. Ça c'est un... un manque de compréhension ça ; [...] autrefois il y avait... des gens pauvres qui jouaient... du tambour ; parce que tu gagnais une petite monnaie pour le travail tout ça, c'est un genre de travail même ; parce que tu ne vas pas prendre un président d'temple, ou bien, tu ne vas pas prendre des gens, des grands exploitants agricoles [...]. Un genre de bourgeoisie, une bourgeoisie de riches, tu ne vas pas prendre des gens de la haute pour battre ; tu vois ? On prenait toujours des gens pauvres, des gens qui avaient besoin d'argent, mais qui savaient aussi déjà battre le tambour. Tu comprends ? Mais, comme ils n'étaient pas à l'intérieur du temple, on prenait ces gens-là pour des parias, des vauriens, des... des basses castes. Non, et or, non ! Si on regarde vraiment les gens, on est tous égaux. Devant le temple. Qui qu'ce soit ! Quel que soit son niveau d'intelligence, son intellect, son niveau social... sa couleur, sa grandeur, sa beauté, son vêtu, on est tous égaux devant le temple, même dans l'église, dans la synagogue, devant un temple ; devant Dieu, on est tous égaux. On est seulement un être humain. Tu vois ? » (Extrait d'entretien avec Denis Mangata³⁰).

Dans ses propos, Denis Mangata déplore la dimension péjorative du statut de paria (cf. introd.). Étant donnée la complémentarité dans laquelle les activités musicales et rituelles s'inscrivent (cf. chap. 1), il n'est donc pas possible pour cet informateur de considérer les parias au sens propre (c'est-à-dire les musiciens rituels) comme des parias au sens figuré (c'est-à-dire comme des « races inférieures », des « vauriens »). Aussi cette situation est-elle le double résultat d'un « malentendu » et d'un « manque de compréhension » selon lui. Denis Mangata montre qu'il y a un certain partage des activités rituelles au sein des cultes en reconnaissant que ce sont « les pauvres » sachant « déjà battre le tambour » qui sont destinés à la pratique musicale rituelle et non un « président d'temple » ou « les gens de la haute » qui ont nécessairement d'autres occupations. Mais si différenciation il y a au niveau des rôles rituels, tous les participants aux cultes, selon lui, bénéficient du même statut « devant Dieu ».

³⁰ Entretien mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

Le caractère ambigu du statut du musicien qui est à la fois indésirable et indispensable se retrouve dans les travaux de Pierre-Yves Trouillet (2009b) qui, dans son étude des processions hindoues du Sud de l'Inde, note que « la coopération » entre pratique rituelle et pratique musicale est « nécessaire au bon déroulement de la fête et du sacrifice ». Néanmoins, même si « la présence des Paraiyar y est indispensable », il remarque que « le cortège des Paraiyar n'entre pas dans le sanctuaire » et que leur présence « ne remet donc pas en cause la discrimination instituée envers leur caste » (*ibid.* : 326-327). Monique Desroches et Jean Benoist (1982) expliquent le statut complémentaire des batteurs de tambour au sein des rituels d'origine indienne en disant que « leur présence et le rôle indispensable qu'ils assument à travers le tambour vient au niveau des rôles des divers groupes d'hommes donner à l'inférieur une prise sur le supérieur qui le domine mais ne pourrait agir sans lui » (*ibid.* : 32). Dans le cas des musiques indo-antillaises, Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman (2004) expliquent par ailleurs que cette complémentarité est telle que le *tapou*, dont la fonction rituelle est équivalente à celle du *tambour malbar*, possède une « sacralité intrinsèque » qui tient « au pouvoir qui émane de lui » (*ibid.* : 41) ; à cet égard, ils font part de remarques tout à fait applicables à ce que l'on observe pour le *tambour malbar* :

Identifié au culte populaire, cet instrument est sacré en raison de son rôle de médiateur indispensable entre les dieux et les hommes lors de cérémonies d'offrandes, car lui seul peut émettre le son capable d'appeler les divinités, en particulier lorsqu'on attend d'elles qu'elles possèdent l'officiant. On retrouve là cette inversion symbolique des pouvoirs des divinités, qui sont d'autant plus capables d'agir face au malheur des hommes qu'elles se situent au bas de la hiérarchie du panthéon. Inversion symbolique qui est à relier à celle du pouvoir magique, toujours attribué aux strates les plus inférieures de la société (*loc. cit.*).

La discrimination du groupe paria en charge de la musique rituelle hindoue au sein du groupe indo-hindou ne s'explique pas seulement en raison de l'infériorité liée initialement à l'intouchabilité de ses membres, mais à tout le mystère (« pouvoir magique ») qui entoure cette activité rituelle et qui se traduit entre autres par le caractère dangereux que peuvent prendre certaines de ses manifestations musicales. La dangerosité qui est attribuée à la pratique musicale des rituels d'origine indienne est un héritage des pratiques issues de l'hindouisme villageois du pays natal qui a été reconstitué dans sa forme délocalisée en terre réunionnaise. Ainsi que le

souligne Monique Desroches (1996), la musique rituelle a un pouvoir qui n'agit pas seulement pour ceux qui suivent les rituels, mais également « pour tout l'environnement qui sans la voir l'entend ». En ce sens, « la musique est toujours l'enveloppe immatérielle des rituels, étendant leur espace bien au-delà de celui où ils se tiennent ». L'auteure dit encore que la « musique [est] indispensable pour qu'existe cet espace. Car quand les tambours sont muets, les hommes peuvent bien s'agiter, dire leurs prières ou tendre leurs sacrifices, les Dieux ne viennent pas. Sans cette enveloppe sonore, le rituel est mort, figé comme une planète sans air où ne soufflent plus les vents » (*ibid.* : 139). En effet, dans la mesure où la musique est un moyen de communication entre le monde des dieux et celui des hommes (Desroches, 1996, 2005a, 2005b ; Desroches & Benoist, 1982, 1997), il devient donc possible, à travers ce médium, de traiter avec les esprits, bons comme mauvais. En Inde, Pierre-Yves Trouillet (2010a) observe par exemple que la musique s'inscrit dans des situations rituelles dangereuses, ainsi qu'il l'explique ci-dessous :

Pour que cette procession quotidienne ait lieu, l'officiant (*pūcāri*) vanniyar chargé de tous les rituels concernant les démons, dirige auparavant à une première procession du « son » (*icai*) en compagnie des deux Paraiyar mentionnés par le mythe. Selon les organisateurs, cette procession est destinée « à nettoyer et à protéger le parcours » [...]. Cette procession du « son » correspond au seul affrontement direct entre les humains et les démons, si bien qu'elle suscite une réelle frayeur parmi les villageois. Personne ne doit en effet se situer devant cette procession nocturne, au risque sinon d'être confronté à la fois aux êtres adharmiques et à la « puissance » (*sakti*) du son. Il s'agit donc d'un moment particulièrement redouté où les trois acteurs du rituel sont seuls dans les rues sombres du village. Ce rite constitue donc, conjointement au don sacrificiel à la frontière, une des deux acmés en termes de dangers relatifs au conflit entre les hommes et les dieux durant la fête (*ibid.* : 243).

En terre réunionnaise, les mêmes particularités s'appliquent ; c'est ainsi par exemple que « le chef des musiciens³¹ (sèf tanbouryé) accompagne ceux qui ont la délicate mission d'aller donner à manger aux esprits maléfiques (bébèt) à la fin des cérémonies » (Barat, 1989 : 423). Du fait

³¹ La distinction d'un chef au sein de l'équipe musicale rituelle dans la *religion malbar* correspond à la distinction faite au sein du groupe des Paraiyar en Inde, telle que rapportée ci-dessus par Trouillet (2010a) d'après le mythe – à la différence près qu'il y en a un pour La Réunion, et deux pour l'Inde.

du rôle « délicat » de la musique tambourinée rituelle et des situations risquées auxquelles elle est exposée, cette activité musicale occupe, en plus des considérations relatives à son infériorité dans l'échelle sociale, une place particulière et à l'écart dans l'espace microsocial de l'hindouisme. « La position du musicien n'en demeure pas moins ambiguë » ainsi que le soulève Monique Desroches (1996) ; se référant aux travaux de Schneider (*op. cit.*), elle explique que « le musicien, malgré son appartenance aux castes inférieures ou aux hors-castes, est parfois considéré comme un être privilégié doté d'un pouvoir particulier qui lui permet de communiquer avec le monde des esprits » (Desroches, 1996 : 44-45). Ce statut de « médiateur entre les dieux et les hommes, et le prestige que lui confère [ce] statut » est, en effet, « souvent perçu par l'ensemble de la population avec une certaine “angoisse” » (*loc. cit.*). Par ailleurs, la stigmatisation de cet élément des rituels d'origine indienne (la musique) peut encore atteindre l'ensemble des aspects de cette culture, notamment quand cette stigmatisation est le fait de la société créole ; à cet égard, Dana Virama Coutaye me confiait, au cours d'un entretien, que de manière générale, quand on joue du *tambour malbar*, « *il y a encore beaucoup de monde, surtout les Créoles, dès qu'il y avait des Malbar qui passaient, ils couraient se cacher... [car] “les Malbar c'étaient des sorciers, c'étaient des démons”, c'était tout un amalgame qui, jusqu'à aujourd'hui, continue...* »³². La discrimination dont fait l'objet le groupe paria en charge de la musique culturelle aux yeux des *Malbar* se donne également à lire plus largement dans une ségrégation de la culture d'origine indienne tout entière aux yeux de la société créole³³. C'est dire la force du lien qui existe entre musique et culte dans l'hindouisme réunionnais encore aujourd'hui, et le caractère marginal car particulier de ces pratiques culturelles d'origine indienne dans leur ensemble. Comme le souligne Desroches (1996), « on peut d'ores et déjà comprendre toute l'importance des pratiques musicales : l'insertion de celles-ci dans un contexte rituel ne peut qu'accroître, voire même systématiser leur rôle » (*ibid.* : 123).

Une fois quitté leur pays natal, on peut imaginer qu'à l'instar de ce qui prévalait en Inde dans leurs villages d'origine en matière de pratiques rituelles, les parias du groupe indien ont, dans un premier temps, assuré l'accompagnement musical rituel des cérémonies religieuses de cet hindouisme ici délocalisé ; mais au sein des espaces communs que constituaient les lieux de vie et de travail à l'Île Bourbon, et tout près desquels se déroulaient les manifestations culturelles hindoues, il s'avère que la participation des Africains et des Malgaches aux activités musicales rituelles a été également non négligeable dans la perpétuation de cette musique

³² Entretien mené à la Saline, en 2017.

³³ En tant que Créole, je fus concernée par cette partie de la population qui stigmatisait (et stigmatise toujours) les faits religieux *malbar* (*cf. introd.*).

tambourinée, par la suite, à La Réunion. Paradoxalement, le caractère hétéroclite de ces groupes de musiciens n'en a pas moins contribué à une relative homogénéité du groupe paria. Et même, la prépondérance des Réunionnais d'origine africaine et/ou malgache est telle, que lorsqu'on demande à Vél Mounigan son avis quant au fait qu'on désignait les batteurs de tambours comme des parias, il répond que c'est surtout les *Kaf* qui étaient visés : « *Quand on parlait de "parias", on parlait de Kaf* » ; cela dit, il avoue que cette réalité n'a plus lieu d'être : « *Mais aujourd'hui, c'est métissé ; comment est-ce que tu vas dire... que ce Kaf-là est un paria, devant la chapelle ? [alors qu'il est plus croyant que toi] !*³⁴ ». Deux ans plus tôt, Vél Mounigan me confiait déjà que lorsqu'on disait « *paria* », c'était pour se moquer, pour critiquer, notamment avec la venue des *Kaf* dans l'exercice de cette tâche³⁵.

La participation des *Kaf* à l'accompagnement musical des rituels d'origine indienne creusera un peu plus le fossé qui sépare ces activités rituelles entre elles au sein des cultes hindous et contribuera au renforcement de la stigmatisation des parias ; en fait, l'élargissement du groupe paria par l'intégration des *Kaf* confirme non seulement le caractère inférieur de cette activité au sein du champ symbolique religieux hindou mais amène également à une distinction supplémentaire à l'égard du groupe ; en effet, si pour les *Malbar*, les parias désignent ceux d'entre eux qui descendent des musiciens rituels, les *Kaf* sont quant à eux en outre désignés *kontnasyon* (mot créole signifiant « contre nation³⁶ ») ou *lavninkoutan*³⁷ (mot tamoul créolisé signifiant « péché de Ravana³⁸ »). Ces expressions sont par ailleurs attestées chez Christian Barat (*op. cit.*) qui remarque que, dans la mesure où « beaucoup de Créoles d'origine cafre ou malgache [...] se sont intégrés aux groupes de musiciens *malbar* », « certains informateurs », se référant « aux thèmes du Ramayana », « comparent les musiciens aux *Ravnin* (*bann Ravnon*, *bann kontnasyon*) ». Barat note encore que, bien que le musicien soit « aussi nécessaire que le prêtre pour la célébration d'un rite religieux », « cette comparaison [est] à la limite raciste », même si elle « n'est jamais faite directement » (*ibid.* : 422-423). Ce rapprochement s'explique notamment par le fait qu'en Inde, « une des dénominations du Noir n'est autre que celle de la figure démoniaque, de la réalisation du mal, qui habite les pages du Ramayana, l'une des grandes épopées de la culture indienne » (J.-C. C. Marimoutou, 1989, cité dans : Nicole, 1996 :

³⁴ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

³⁵ Entretien mené à sainte-Suzanne, en 2015.

³⁶ Dans sa thèse, Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) notait que « dans l'île on rencontrait encore dans les années 1940, 1950 voire 1960, quelques membres puristes mettant en garde untel ou untel contre une union avec un "paria" ou un *kont-nasion* (ou "lavnin", péjoratif, déformation de Ravana) » (*ibid.* : 475).

³⁷ La prononciation créolisée de cette expression *malbar* renvoie à « Ravana » (*lavnin*), le démon mythologique du *Ramayana* du nom de *Ravana*, et « *kottatu* » (*koutan*) signifiant « péché » ou « saleté ».

³⁸ Je remercie l'historienne Sangari Anandanadaraja pour m'avoir proposé cette traduction.

15). Quant à l'expression « contre nation », elle indique bien le caractère « contraire » des nouveaux musiciens rituels (les *Kaf*) à celui des *Malbar*. L'opposition entre ces deux « nations » s'explique, selon Françoise Dumas-Champion (2008), par la situation historique relative aux modalités respectives de leur immigration dans l'île, et qui a favorisé cette dichotomie, ainsi qu'elle le dit ci-dessous :

Si la première vague migratoire constituée par des populations malgaches et africaines d'origine bantoue était culturellement homogène, l'arrivée massive des indiens hindous, au lendemain de l'abolition de l'esclavage, a occasionné pour les *Kaf* (qui rassemblent les Africains et les Malgaches) un choc culturel qu'ils ont d'autant moins accepté que les *Malbar* hindous bénéficièrent de statuts privilégiés. L'antipathie des uns pour les autres qui en résulta n'empêcha toutefois pas les unions interethniques en raison du manque de femmes. Cette mixité n'a cependant pas favorisé l'assimilation culturelle des deux grandes vagues migratoires ou tout au moins une meilleure entente entre les deux communautés ; mais bien au contraire, elle fit apparaître une série de faits sociaux, révélateurs de la volonté de chacun de conserver sa propre identité religieuse. Dans le créole réunionnais apparut l'usage d'un vocabulaire approprié qui exprimait le clivage entre *Kaf* et *Malbar* à travers la catégorie de « *mon nasyon* » qui s'opposait à celle de « *cont'nasyon* », catégories qui sont toujours largement usitées de nos jours (*ibid.* : 16).

Ainsi les relations conflictuelles entre les groupes venus d'Afrique et de Madagascar et ceux venus de l'Inde n'empêchent-elles ni le métissage résultant des « unions interethniques », ni la diversification du groupe paria résultant de l'intégration des *Kaf* au sein de la musique rituelle de l'hindouisme réunionnais³⁹. L'antipathie et le manque d'entente que relève Dumas-Champion entre les deux groupes se retrouvent tout à fait dans le discours des *Malbar* à l'égard de ces nouveaux venus dans leurs affaires religieuses⁴⁰. Deux niveaux de différenciation

³⁹ Olivier Araste se souvient des désignations dont il faisait l'objet lorsqu'il jouait du *tambour malbar* au temple : « Dans les cérémonies, les *pusari* me disaient aussi que j'étais un *kont nasyon*. Je ne comprenais pas bien ce que ça voulait dire. Mes parents ne pratiquaient pas le culte des ancêtres malgaches et je venais dans les cérémonies *malbar* simplement pour jouer du tambour. J'ai compris plus tard ce qu'est un *kont nasyon*, quand j'ai commencé à fréquenter les *sèrvis* malgaches » (Samson & Araste, 2012 : 34-35).

⁴⁰ En témoignent les dires de cet officiant *malbar*, rapportés par Christian Barat (*op. cit.*) : « Anciennement, un Indien de par sa race pouvait être prêtre. Actuellement, on trouve des cafres "contre-nation" qui deviennent prêtre indien. On ne peut rien leur dire car ils ont le droit de venir au temple s'ils ont fait un vœu. Mais ils n'ont pas le droit de remplir la fonction du prêtre. Ils porteront un jour eux-mêmes le poids de leur malédiction. Partout, les cafres sont nombreux. [...] Alors, deux ou trois cafres battent le tambour et jouent le rôle de prêtres indiens. Mais autrefois, ce n'était pas comme ça. Ils se forment eux-mêmes. Ils arrivent à marcher sur le feu. Ils battent le

correspondant à deux niveaux de stratification sociale (fig. 27) existent donc au sein des cultes d'origine indienne à La Réunion : d'abord au niveau des *Malbar* qui distinguent, à l'intérieur de leur groupe, ceux d'origine paria ; puis au niveau des parias où on distingue, parmi eux, ceux d'origine *kaf*. Dans ce dernier cas, la stigmatisation des *Kaf* ne vient pas seulement des *Malbar* qui se différencient du groupe paria mais également des *Malbar* parias eux-mêmes qui jugent leur statut supérieur à celui de ces nouveaux parias (j'y reviendrai).

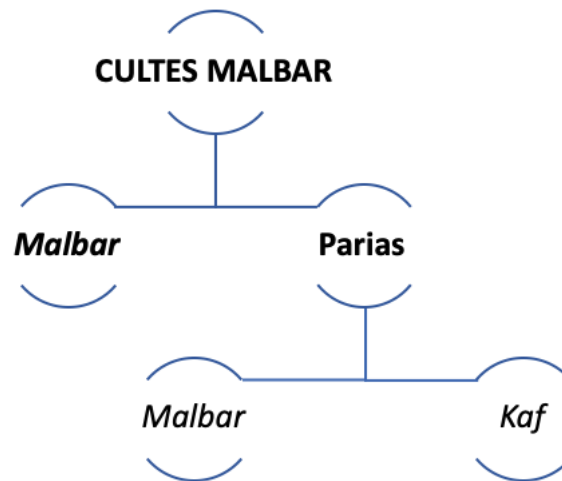


Figure 27 : Stratification sociale relative aux deux niveaux de stigmatisation au sein des cultes *malbar*. Schéma : SFP

4. 2. 2. La revalorisation de la musique du *tambour malbar*

Même si cela est dit moins ouvertement aujourd'hui que par le passé⁴¹, il faut savoir que dans la tradition orale de La Réunion, ceux qu'on appelle « parias » relèvent d'une autre réalité : si les parias désignent les instrumentistes – *Malbar* comme *Kaf* – chargés de l'accompagnement musical rituel des cérémonies religieuses hindoues, ils désignent également les *Malbar* qui ne pratiquent la religion hindoue qu'accessoirement, voire pas du tout ou de façon irrégulière⁴²

tambour, boivent le rhum, marchent sur le feu. Mais Dieu pardonne aux innocents et on ne peut pas le leur interdire. [...] » (*ibid.* : 260).

⁴¹ Cette situation est due à une conscience plus grande de la dimension péjorative du terme « paria » qui, en Inde comme partout ailleurs, stigmatise les personnes ainsi désignées, dénotant leur bas statut social et leur caractère inférieur.

⁴² À première vue, cette réalité locale entre en contradiction avec l'hindouisme paria tel qu'instauré par les quinze premiers immigrants au début du XIX^e siècle ; or, cette discordance entre mémoire orale et témoignages écrits s'explique peut-être par le caractère diversifié de l'« univers religieux » des Paraiyar tel que le souligne Robert Deliège (2004) en Inde, quand il reconnaît que la plupart des villageois qu'il étudiait étaient « peu portés sur les questions rituelles » (*ibid.* : 8). Contrairement à ce que dit Françoise Dumas-Champion (2008) au sujet des *Malbar* qui « ont continué à se comporter comme les basses castes du Tamil Nadu – dont ils sont majoritairement issus –

(cf. introd.). Le *pusarli* Vél Mounigan confirme par exemple, au cours d'un entretien, qu'il y avait une catégorie de *Malbar* qui ne suivait pas la religion et qu'on désignait « *parias* », quand bien même « *aujourd'hui les Malbar ne croient plus à la religion ; ce sont les Kaf et les Créoles qui font la religion !*⁴³ ». Lorsqu'Aristhènes Araye aborde la notion de paria, il la rattache essentiellement à celles de « race » ou de « bande » et surtout de « nation » :

« *Mais le tambour, là, ça, cette bande de ma race là, ça, ça s'est maintenu même ça ; là, ça a changé, là sûrement il y a à peu près... une dizaine d'années de cela ; [...] on dit qu'un gars qui bat du tambour est paria. Parce qu'il y a... tout le monde... sur la terre là, il a une nation lui ; ben un batteur de tambour, on n'a pas mis un tambour autour de ton cou [pour] te dire que tu es un paria* » (extrait d'entretien avec Aristhènes Araye⁴⁴).

Dans son discours, il est bien question d'une appartenance sociale (Vinsonneau, 2002) où les significations construites et partagées par Aristhènes Araye et sa « bande » fondent une identification commune de la « race ». C'est également à ces mêmes notions de « bande », de « nation » et de « race » que recourent les informateurs de Jean Benoist (Benoist, 1998 ; Desroches & Benoist, 1997) ainsi qu'il l'indique ci-dessous.

Les musiciens mentionnent souvent que ce tambour est une spécialité de « bande Parien », et que certaines « nations » battent bien. « C'est leur race qui fait ça » (informateur M.V., à Villèle). Le souvenir du fait que ce rôle appartenait aux intouchables Paraiyars (les batteurs de tambour) est loin d'être oublié. Certaines de ces familles revendiquent d'ailleurs fièrement cette origine qui assure leur légitimité face à des tambourineurs sans inscription ancestrale précise. On peut en effet remarquer que bien des batteurs de tambour sont actuellement des métis de Cafres ou de Malgaches, métissage qui peut être perçu par certains comme un stigmate, mais qui ne gêne pas

et qui sont réputés pour leur ignorance dans le domaine religieux » (*ibid.* : 226), force est de constater que si certains parias ont un mode de vie qui ne s'inscrit pas nécessairement dans une pratique hindouiste, d'autres possèdent effectivement une pratique religieuse – et ce fut vraisemblablement le cas des Télingas venus en 1828 à Bourbon. Plus simplement, peut-être a-t-on qualifié ces *Malbar* peu ou pas pratiquants de « parias » afin de les doter du même caractère discriminant et stigmatisant que celui des *tambourier*. Face à ces questions, les entretiens auprès des informateurs restent largement inopérants.

⁴³ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

⁴⁴ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

l'exercice de cette tâche, puisqu'elle est réservée traditionnellement à un groupe inférieur (Desroches & Benoist, *op. cit.* : 15-16).

En créole, l'expression « bande (en créole, *bann*) + nom commun ou nom propre » renvoie à la dénomination d'un groupe ou d'un ensemble généralement considéré comme une totalité relativement homogène. Les « Parien » (prononciation déformée de « paria ») constituent donc un ensemble culturellement identifiable de par leur fonction rituelle qui est de fournir l'accompagnement musical des rites religieux *malbar*. Si le métissage qui entraîne une diversification du groupe paria au sein de la musique rituelle peut remettre en question la légitimité des familles qui revendiquent fièrement cette origine, il n'empêche nullement « l'exercice de cette tâche » dans la mesure où elle est traditionnellement réservée « à un groupe inférieur ».

Quand je demande à Auguste Gédéas pourquoi, auparavant, on appelait les *tambourier* « parias », il répond, en hésitant, que ce terme est surtout valable en Inde mais qu'à La Réunion, cela ne veut rien dire⁴⁵. Tout en m'avouant ne pas être en mesure de m'expliquer ce qu'il en est, il me précise simplement que cela correspondait à une « classe » de gens⁴⁶. Loulou, un autre informateur, rejoint ce que disait Auguste Gédéas en termes de « classe » de gens ; pour lui, le paria est un indicateur de caste, de « catégorie » de personnes. Si de son temps, on ne disait plus trop « paria », Loulou précise qu'on savait quand même ce que c'était⁴⁷. De son côté, Vél Mounigan rejoint ce que disait Denis Mangata quand il explique que les parias sont ceux qui jouent du tambour, mais que cette désignation était plus employée par le passé, dans la mesure où on était plus regardant quant à l'importance de la « race » dans le partage des activités rituelles⁴⁸. Dans les discours des informateurs, il y a une volonté générale de rattacher à un passé plus sévère et nécessairement révolu, le statut de paria aujourd'hui pleinement marqué de sa connotation péjorative.

Si l'arrivée de membres appartenant à un autre groupe ethnoculturel dans la musique rituelle d'origine indienne joue un rôle aggravant dans la stigmatisation du groupe paria, elle favorise paradoxalement, sinon une revalorisation, du moins une reconsidération de ce groupe dans son ensemble ; en effet, si les parias indiens étaient vus comme différents des autres

⁴⁵ Le « souvenir du fait que ce rôle appartenait aux intouchables » se manifeste dans l'hésitation de cet informateur à propos d'un terme dont le statut relève d'un caractère négatif à La Réunion. Cette hésitation rejoint la notion de tabou dont ce terme fait l'objet actuellement à La Réunion.

⁴⁶ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

⁴⁷ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁴⁸ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2015.

Indiens par leur origine sociale, la venue des parias *kaf* donne à voir les parias indiens cette fois-ci comme différents des nouveaux venus, et de ce fait plus proches des autres Indiens par leur origine ethnique. Le nouveau vocabulaire développé à l'égard de ces parias (*kontnasyon* et *lavninkoutan*) ne s'appliquait en fait qu'aux seuls *Kaf* du groupe en charge de la musique rituelle ; échappant à ces nouvelles stigmatisations, les *Malbar* du groupe paria ont peu à peu rehaussé leur statut tout en faisant ressortir le caractère sacré de cette musique au sein de la religion *malbar* par la même occasion. Cette situation est comparable à ce qu'on appelle le « processus de sanscritisation » en Inde, processus par lequel « les castes moins élevées » peuvent prétendre « à une ascension sociale et la légitimer au moyen d'une "justification symbolique" (Barber, 1957) » ; en effet, se référant également aux travaux de Srinivas (1967), Dalel Benbabaali (*op. cit.*) explique que « la sanscritisation est le processus par lequel une 'basse' caste hindoue, un groupe tribal ou autre, change » son mode de fonctionnement « dans le sens de ceux d'une [plus] haute caste » (Srinivas, 1967 : 6, cité dans : Benbabaali, *op. cit.* : 107) :

« De ces changements s'ensuit généralement le fait de prétendre à un statut plus élevé dans la hiérarchie des castes que celui traditionnellement concédé par la communauté locale (Srinivas, 1967 : 6). » Inventeur du concept, Srinivas précise que ce processus prend plusieurs générations, le temps de faire oublier les origines sociales du groupe aspirant à la mobilité. Cependant, la migration permet d'accélérer le processus car hors de la communauté locale, il est plus difficile de connaître l'identité de caste d'un individu (Benbabaali, *op. cit.* : 107).

Le processus de « sanscritisation » tel que défini au sujet des membres des castes inférieures s'apparente au processus de « *malbarisation* » tel que celui par lequel je définis entre autres les actions des Indiens du groupe paria ; en effet, le passage du monde indien à indo-réunionnais s'illustre ici dans cette mobilité spatiale, puis symbolique, de leur « identité de caste » qui, « hors de la communauté locale », est susceptible d'en adopter les déclinaisons les plus avantageuses au fil des générations. Au sein de ces actions, le tambour d'origine indienne devient entre autres la « justification symbolique » de cette ascension microsociale.

Le changement de mode de fonctionnement des *Malbar* parias se traduit notamment par un changement opéré dans leur comportement, leur présentation physique et l'élargissement de leur champ d'activité. C'est dans l'observation actuelle des musiciens rituels qu'il est

notamment possible de parler de ces changements à travers ce qu'en disent les informateurs d'une part, et dans ce qu'on peut lire de manière plus générale au sujet des Paraiyar d'autre part. Au niveau du comportement, on a dit dans le chapitre précédent que les *tambourier* chargés de la musique rituelle étaient réputés pour être des ivrognes, mais que ce problème d'alcool avait été résolu avec le temps (cf. chap. 3). Aristhènes Araye, en tant que témoin de ces pratiques qu'il a lui-même vues⁴⁹, déclare en ces termes :

« *Et puis, dans le temps, je te le dis, les bandes dans le temps ne battaient pas du tambour sans [boire un] coup eux. (Darlou ?) Darlou ! S'il n'y a pas de darlou⁵⁰ dans ton corps là, ben ils ne battent pas du tambour hein ! Et quand ils ont bu là, ils se donnent à cœur joie hein ! J'ai vu mon cousin, il bat du tambour là-haut, là : le bondié a fini de se marier, le soleil a fini de se lever, le mariage bondié est fini, ils battent du tambour jusqu'à 11h ! Ben [même] les gramoun finissent par les rejoindre ; la bande à mon tonton, ceux qui étaient encore là, ils ont fini par se joindre à eux. Là il boit un coup, il bat, il ne s'arrête plus !* » (Extrait d'entretien avec Aristhènes Araye⁵¹).

Si l'alcoolisme est, dans le champ microsocial de l'hindouisme réunionnais, généralement admis comme une des particularités qui caractérisent les musiciens⁵², il faut savoir qu'elle ne les concerne pas exclusivement ; l'état de grande pauvreté dans lequel se trouvaient les immigrants indiens de manière générale favorise ce genre de fléaux⁵³. En effet, « parmi les milliers d'Indiens qui ont répondu à l'appel des *mestry*⁵⁴ pour le travail d'outre-mer, figurait un grand nombre de miséreux. Ceux-là n'attendaient pas grand-chose d'un retour au pays. En d'autres termes, ils n'avaient rien à perdre » (Ramsamy-Nadarassin, 2012 : 60-61) ; de même, les « propos des hauts fonctionnaires coloniaux [stipulaient] que les immigrants indiens provenaient de "la lie de la société indienne, dont les autorités étaient si heureuses de s'en [sic]

⁴⁹ En 2017, Aristhènes Araye avait 73 ans. Il est donc possible que les souvenirs dont il fait part au cours de l'entretien puissent remonter au moins jusqu'aux années soixante.

⁵⁰ Le *darlou* est un mot *malbar* qui renvoie aux boissons alcoolisées.

⁵¹ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁵² Cette considération émane des dires des informateurs recueillis notamment au cours de conversations informelles ; si cette mauvaise réputation était véhiculée surtout au sein du cercle religieux *malbar*, en 2017 encore, je discutais avec un Créole qui se moquait de ces *tambourier* qui débarquent au temple avec des « vêtements délabrés », « des bouteilles de rhum dans chaque poche » et des « cigarettes derrière l'oreille ».

⁵³ En Inde même, tout en ne négligeant la part qu'occupe les présumés de l'époque, l'abbé Jean Antoine Dubois (1916 [1825]) observait que les pariahs « sont fort adonnés à l'ivrognerie, vice extrêmement odieux à tous les autres Indiens. Ils s'enivrent ordinairement avec le jus du palmier, nommé *calou*, qu'ils boivent lorsqu'il est fermenté, parce qu'alors il est plus piquant » (*ibid.* : 70).

⁵⁴ Désigne ceux qui recrutent les engagés en Inde.

débarrasser⁵⁵ » (Govindin, 2006 : 153). À Maurice, également, Antoine Marrier D'Unienville (1838) note que si « les noirs créoles, malgaches, et mozambiques, aiment passionnément la musique et la danse », « les Indiens ne recherchent pas, à beaucoup près autant que ceux-là, les occasions de se divertir : mais un penchant commun se retrouve dans toutes les castes, pour l'arack ; liqueur malheureusement trop facile à se procurer, en raison de son bas prix, et de la multiplication des guildiveries » (*ibid.* : 293). Aux Antilles, enfin, Gerry L'Étang (2000) relève la même image dévalorisante dans les traditions orales des chansons créoles, en citant le cas d'un refrain qui invite à « laisser passer le Coolie (en fait à éviter un ivrogne titubant), afin qu'il fasse quand même son coup de trottoir ». L'auteur explique que « le coup de trottoir en question, sanction de l'Indien [...], désigne sa chute dans le caniveau sous l'effet de l'alcool » (*ibid.* : 14). On l'a dit, le passage du monde indien à indo-réunionnais a causé un profond bouleversement dans l'ordre social hindou⁵⁶. Aussi la poursuite des pratiques religieuses en terre d'accueil s'est-elle présentée comme un des moyens susceptibles de réaménager un certain ordre social par le fait de puiser dans des ressources nécessairement limitées (la systématisation de la musique rituelle paria) voire déplaisantes (l'intégration des *Kaf* au sein de cette musique rituelle), mais au moins directement disponibles. Ainsi que l'explique Sully Santa Govindin (2014) quant aux circonstances dans lesquelles se poursuivent les rituels d'origine indienne,

la verbalisation épique est une expérience cathartique et sa représentation artistique et religieuse résorbe sur un mode imaginaire les tensions accumulées depuis plusieurs générations. Les entorses au système des castes, l'alcoolisme, la polyandrie, la prostitution et l'exogamie furent considérés comme des fléaux qui plongeaient les engagés et leurs descendants des camps dans une anomie sociale (*ibid.* : 239).

À La Réunion, la sobriété que les *tambourier* ont peu à peu adoptée dans leur attitude est un des phénomènes qui participent au processus de légitimation de la place symbolique qu'ils occupent progressivement au sein de l'espace microsocial de l'hindouisme, et au sein de l'espace social réunionnais en général au moyen de cette « justification symbolique » (Barber,

⁵⁵ Cela dit, Govindin (2006) modère ces propos en soulignant que ces immigrants « n'appartenaient pas exclusivement à la sphère des marginaux pour la plupart ignorants » (*ibid.* : 153).

⁵⁶ Jean Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) rapporte dans sa thèse que « la notion de caste ne fut pas seulement modifiée après que les Indiens ont quitté l'Inde, mais qu'elle fut même parfois totalement renversée » (*ibid.* : 60-61).

1957, cité dans : Benbabaali, *op. cit.*) que constitue le tambour⁵⁷. Au changement d'attitude s'ensuit un changement dans la présentation physique de ces musiciens ; en effet, Rudy Taïlamée donne un élément de réponse sur le fait que le *tambourier* était vu comme un paria ; il explique qu'on en est arrivé à cette situation à cause de la façon dont ils se présentaient notamment à l'office⁵⁸ : « *Comme dans toutes les religions, quand on va... à la chapelle ou à la messe, tout le monde met ses beaux habits, bien propres, et... enfin tu vois ; et le tambourier, lui, non, lui il peut pas faire ça ; parce qu'il est avec le charbon, avec le bois, avec la transpiration ; donc si tu veux bien, ce n'était pas quelque chose qui avait, à l'origine, aux temps de l'engagisme, quand les cérémonies commençaient à se faire, ce n'était pas, ces personnes qui faisaient ça, ils avaient pas une bonne image, donc ils étaient un peu rejetés*⁵⁹ ». Un peu plus loin, il continue en disant que « *souvent, les Malbar eux-mêmes ne voulaient pas faire ça ; donc ceux qui faisaient ça, c'est un peu, ceux qu'on appelait les parias, c'est les Kaf, on va dire, qui se sont... intégrés et qui... faisaient ça*⁶⁰ ».

En cherchant à se différencier symboliquement des *kontrasyon* de leur groupe, les *Malbar* parias participent du processus de symbolisation – et de « *malbarisation* » – de la musique rituelle en général, et du *tambour malbar* en particulier, tel qu'il avait été amorcé au XIX^e siècle par les hindous. Ceux des *Malbar* qui se considèrent comme les véritables héritiers de la tradition musicale tambourinée au contraire des autres parias « sans inscription ancestrale précise » (Desroches & Benoist, *op. cit.* : 15-16) ont ainsi contribué à la légitimation de leur pratique instrumentale au sein des cultes hindous en aidant à la transformer en une pratique symbolique et sacrée à un usage voulu seulement destiné à la religion⁶¹. Indispensablement relié aux pratiques religieuses des hindous tel qu'eux-mêmes l'avaient laissé entendre au siècle précédent, le *tambour malbar* est donc non seulement susceptible de jouer le rôle d'un élément fédérateur de cette religion, mais également pleinement inscrit dans les textes mythologiques de l'hindouisme qui règlent son usage au plus haut point ; en effet, la croissante exclusivité dont

⁵⁷ Étant donnée la revendication par laquelle l'accompagnement obligatoire du tambour pour les processions religieuses hindoues est communiquée aux autorités locales, cet instrument prend donc, comme dit précédemment, une valeur symbolique par le biais de laquelle il devient possible pour le musicien de revaloriser son statut.

⁵⁸ Lors de ma dernière venue à la répétition du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion », Philippe M'Roimana me faisait également part de son étonnement quant à la façon dont se présentent certains *tambourier* à la chapelle, c'est-à-dire mal habillés, contrairement à ceux de son groupe qui sont mieux présentés, notamment du fait qu'ils sont costumés.

⁵⁹ Rudy précise, cela dit, que cette image commence à changer dans la mesure où le *tambourier* s'exprime maintenant de plus en plus à travers le côté folklorique de sa pratique qui a pour effet de revaloriser cette activité musicale.

⁶⁰ Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017.

⁶¹ Si aujourd'hui le *tambour malbar* est joué dans d'autres circonstances que celles de la religion, beaucoup d'informateurs condamnent cette situation en déclarant que cet instrument ne doit être réservé qu'au seul usage religieux.

cette pratique fait l'objet au sein de l'hindouisme réunionnais⁶² accentuée par ailleurs le phénomène de sacralisation de ce tambour dans la mesure où la centralisation de ses contextes de jeu à la seule circonstance rituelle religieuse a joué un grand rôle dans la sacralisation de son usage⁶³.

Ces modifications dans l'attitude du *Malbar* paria qui délaisse les boissons alcoolisées, et qui revendique une plus grande légitimité de sa pratique musicale face aux autres *tambourier* voire aux autres Réunionnais en général, s'accompagnent d'un phénomène de privilèges⁶⁴ dont il peut bénéficier en qualité de « chef *tambourier* » ; comme dit plus haut, il y a des situations délicates qui nécessitent la présence d'un ou plusieurs musicien(s) particulier(s) – conformément à ce qui est « mentionné par le mythe » (Trouillet, 2010a) –, en général ceux qui présentent une grande expérience de jeu⁶⁵. Cela dit, du point de vue de certains officiants, chef *tambourier* et *tambourier* jouissent de la même considération, ainsi que le remarquait également Trouillet (2009b) qui notait que la présence indispensable des Paraiyar ne remettait pas, pour autant, « en cause la discrimination instituée envers leur caste » (*ibid.* : 327), et ainsi que l'illustre cet extrait de notre échange avec le *pusarli* Vél Mounigan :

- *Et tes tambourier, qui viennent là-bas à la chapelle, est-ce qu'ils marchent dans le feu ?*
- *Pas tous, pas tous... tu ne peux pas les obliger [à le faire], hein !*

⁶² Sans anticiper sur ce qui sera abordé au chapitre suivant, cette croissante exclusivité s'explique par le déclin, notamment au début du XX^e siècle, de certaines pratiques comme par exemple celles liées aux fêtes du Pongol et lors desquelles le tambour d'origine indienne était vraisemblablement utilisé.

⁶³ Les phénomènes de sacralisation émanant de la réduction des sphères d'usage d'un élément culturel se vérifient également dans le cas de la langue tamoule ; comme l'élément musical, l'élément linguistique a subi un processus de symbolisation dans la mesure où « repliée au sein de l'espace culturel », la langue tamoule est « devenue une langue d'initiés à usage confidentiel », « dans la mesure où son contrôle », permettant « de convaincre les divinités à intervenir dans la vie des hommes », a représenté un « enjeu linguistique » considérable. Aussi cette langue est-elle devenue « un instrument de pouvoir symbolique, d'où la rétention opérée par les détenteurs de ce pouvoir » (L'Étang, 1998 : 344). Ainsi que le dit Appasamy Murugaiyan (2013), la perte de la pratique générale de cette langue s'explique par le fait que « le tamoul est remplacé par le créole dans les plantations » et du fait de « la scolarisation des enfants » (*ibid.* : 8) ; c'est donc l'espace sacré « qui a permis la survie de la langue tamoule comme langue du sacré » (*ibid.* : 7). En effet, « cette langue véhiculaire formulée dans l'espace privilégié du sanctuaire hindou » (Govindin, *op. cit.* : 233) a ainsi pour effet d'alimenter cette sacralité.

⁶⁴ Sans répéter ce qui a déjà été abordé dans le chapitre précédent, le chef *tambourier* est celui qui enseigne les rythmes du répertoire rituel et qui conduit la musique pendant les cérémonies (*cf.* chap. 3) ; il est par ailleurs tenu de faire un jeûne avant chaque cérémonie et de porter le bracelet rituel (« *i amar kap* ») ; Benoist (1996a) explique qu'utilisé dans nombre de cérémonies importantes, le *kappu* (*kap* en tamoul créolisé) « isole du temps profane et fait entrer dans le temps sacré » (*ibid.* : 15). C'est aussi au chef *tambourier* que l'on remet les offrandes destinées à être partagées entre lui et les membres de son groupe.

⁶⁵ Ainsi que l'explique Rudy Taïlamée, le chef *tambourier* « peut être la personne la plus ancienne du groupe, mais pas forcément non plus » ; c'est en général « la personne la plus initiée qui pratique le mieux tout ça, et puis c'est la personne qui a obtenu, comme on dit, nous, "la clé" » ; il explique que « quand on dit "on prend une clé", c'est que tu as eu une prestation à faire ». Rudy Taïlamée dit enfin que c'est également le chef *tambourier* « qui mènera la danse » pendant une cérémonie, et que « généralement, le chef, on connaît c'est qui » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017). Le chef *tambourier* est donc également celui qui négocie et traite directement les prestations musicales et leur coût avec les organisateurs et/ou les dirigeants des temples.

- *Mais ils font le carême, tout ça ?*
- *Oui...*
- *Et justement, dans une équipe de tambourier, tu as les tambourier mais tu as le chef aussi ; du coup, est-ce que...*
- *Le chef, là ; il dit qu'il est chef, [parce que] c'est lui qui prend la tête de son truc, mais tous, ils battent [le tambour] pareil, hein !*
- *Pour toi, c'est pareil ?*
- *Pour moi, c'est pareil ; [c'est juste] qu'il y a... une personne qui prend la responsabilité ; on lui dit qu'il est le chef tambourier ; mais tous les tambourier sont... c'est la même chose ! (Extrait d'entretien avec Vél Mounigan⁶⁶).*

Comme soulevé dans cet échange, beaucoup de *tambourier* observent, comme les autres pénitents et en plus du chef *tambourier*, une période de jeûne⁶⁷ et d'abstinence, certains s'adonnant même à la marche dans le feu⁶⁸ (fig. 28). Ainsi que Monique Desroches (1996) l'observait pour le cas de la Martinique, la fonction rituelle qu'ont les tambourineurs au sein des cultes « signifie beaucoup plus qu'un simple revenu d'appoint » (*ibid.* : 67), ainsi qu'elle l'écrit à ce sujet :

La croyance en l'efficacité de la musique sur les sacrifiants est fondamentale [...]. Comme pour tous les autres acteurs cérémoniels, les règles stipulent pour l'apprenti qu'il doit observer un jeûne, un isolement relatif de la communauté [...] et, enfin, il doit se livrer quotidiennement à des invocations aux divinités pendant une période pouvant aller de neuf à vingt et un jours [...] (*loc. cit.*).

En passant du monde indien au monde indo-réunionnais, les musiciens rituels dépassent les limites de leur fonction au sein des rituels d'origine indienne en partageant les mêmes conditions que les pénitents et en adoptant parfois leur rôle. Symptomatiques du fait qu'ils

⁶⁶ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

⁶⁷ Armon Mounichy déclare lors d'un entretien que « *quand on joue du tambour, on joue du tambour toujours quand on est en carême, nous. Le tambour on n'en joue pas de n'importe quelle manière, comme toi, tu viens là, [si] tu me dis de jouer du tambour, je te dirais non. Et le tambour on fait toujours quand on est en carême* » (extrait d'entretien avec Armon Mounichy, mené à la Saline, en 2014).

⁶⁸ On constate deux phénomènes de cette réalité : soit, le marcheur dans le feu est un musicien qui n'exerce pas cette fonction le jour de la cérémonie, soit le marcheur dans le feu est un des musiciens qui accompagnent la cérémonie le même jour ; dans ce cas, il traverse le brasier tout en continuant de jouer du *tambour malbar*.

souhaitent être au même rang que ceux qu'ils imitent et ainsi bénéficier d'une égale estime, ces comportements le sont également du fait de la place symbolique qu'acquiert parallèlement le *tambour malbar* au sein de l'univers religieux créole. Au sein de ce processus de symbolisation des pratiques musicale rituelles, les *tambourier*, sur l'exemple des *Malbar* et des chefs de leur équipe, élargissent considérablement le cadre de leur compétence dans des proportions qui peuvent parfois attirer la critique d'autres *tambourier* qui apparaissent comme plus conservateurs sur cette question ; comme cité dans le chapitre 3, Rudy Taïlamée voit par exemple d'un mauvais œil la tendance qui consiste à marcher dans le feu avec le *tambour malbar* : « *Quand je vois un jeune qui marche dans le feu avec son tambour comme ça, pour moi c'est un truc folklorique ! Parce que la marche sur le feu [...] c'est un acte beaucoup plus fort à prendre en compte. [...] Et le tambour... c'est pas le moyen !*⁶⁹ »



Figure 28 : Photographie prise d'Armon Mounichy marchant sur le feu avec le *tambour malbar* dans les années soixante-dix. Source : Collection personnelle d'Armon Mounichy⁷⁰

⁶⁹ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

⁷⁰ Je remercie à titre posthume le *tambourier* Armon Mounichy pour m'avoir permise de prendre en photo ce portrait encadré au mur de son salon.

La progressive exclusivité qu'acquiert la pratique instrumentale tambourinée au sein des rituels d'origine indienne aboutit par ailleurs à un phénomène de personnification religieuse des instruments utilisés pour la musique rituelle religieuse. En fait, il consiste à présenter le *tambour malbar* ou le *sati* (de la musique *malbar*) comme la représentation symbolique de la déesse *Parvati* et le *morlon* comme celle du dieu *Shiva*. L'analogie est expliquée par le *pusarli* Denis Mangata comme suit :

« *Le tambour représente le sein de la déesse Parvati ; [...] quand on bat... le tambour, c'est le son mystique qui appelle la divinité. [...] Après le tambour, on joue toujours avec, on appelle ça le morlom. [...] On bat ça des deux côtés à la base de la hanche, qui représente le sexe de Shiva. Et... la forme cylindrique, [c'est] peut-être un p'tit peu exagéré, mais c'est comme une forme de sexe masculin. [...]. Le tambour, quand on bat le tambour, avec le morlom, c'est un genre de procréation. Ou... philosophiquement, c'est la procréation, l'homme et la femme, qui donne un son ; et d'après ce son, il y a une force... il y a la divinité qui arrive. C'est comme après la procréation il y a un enfant qui arrive. Mais après dans le son des deux tambours, Shiva et Parvati sont obligés d'être présents. Tu vois, l'énergie, c'est leur énergie ; c'est pour ça qu'on bat toujours le tambour et le morlon en même temps* » (extrait d'entretien avec Denis Mangata⁷¹).

La vision des instruments de musique rituels telle que livrée par Denis Mangata rejoint la « conception métaphysique du son qui ramène la musique (ou le son) à l'origine même de la création » (Desroches, 1996 : 123) telle que précédemment mentionnée. Cependant, cette façon de voir les choses, probablement en raison du fait qu'elle est récente au regard de l'histoire de la musique *malbar*, n'est pas partagée par l'ensemble de la communauté des officiants *malbar* de La Réunion⁷² à l'instar du *pusarli* Vél Mounigan qui condamne par exemple les propos de Denis Mangata en ces termes : « *Comment un morlon peut-il être un sexe ? Ben tu ne vois pas qu'il est insolent ? C'est une musique pour Dieu !*⁷³ » En réalité, cette vision se base sur ce qu'Erwan Dianteill (2000) nomme « la relation ambivalente entre un objet et un esprit » ; il explique en effet qu' « il peut exister entre eux un rapport de similarité qui fait de la chose

⁷¹ Entretien mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

⁷² En réalité, cette conception des choses est récente au regard de l'histoire du *tambour malbar* ; la vision émane en fait de considérations religieuses de type shivaïte qui circulent à La Réunion depuis la fin du XX^e siècle, notamment avec l'arrivée d'Indiens tamouls originaires de Maurice et d'Inde dont les pratiques religieuses de tradition brahmanique contrastent avec celles des Réunionnais descendants d'Indiens engagés (cf. chap. 2).

⁷³ Entretien mené à Sainte-Suzanne, en 2015.

matérielle une image de l'entité spirituelle » (*ibid.* : 6). Les explications que donne Denis Mangata recourent par ailleurs les propos de Marius Schneider (1992 [1971]) qui explique ce phénomène en ces termes :

Aussi les dieux créateurs sont-ils souvent symbolisés par un rythme de tambour, ou simplement comme des tambours résonant au milieu des ténèbres du monde primordial. Ces dieux *jouent* du tambour ou *sont* eux-mêmes des tambours, parce que dans ce premier monde le sujet et l'objet ne sont pas encore différenciés (*ibid.* : 154-155).

En cela, le processus de symbolisation tel que décliné, ici, dans la personnification des instruments de musique eux-mêmes, aboutit à une véritable sacralisation du *tambour malbar*. Si cette image de la musique n'est pas partagée par tous, elle reste symptomatique d'un processus de symbolisation des éléments composant les rituels d'origine indienne en terre créole réunionnaise.

En conclusion de ce chapitre, on peut dire que c'est en passant du monde indien à indo-réunionnais que le *tambour malbar* acquiert une place symbolique dans l'espace social réunionnais, via l'espace microsociale de l'hindouisme. Parmi les circonstances qui expliquent voire favorisent le développement de cette place, on peut retenir la désorganisation de l'ordre social hindou liée à l'immigration et l'ébranlement du système des castes, la répartition des Indiens en termes d'origine géographique et non sociale dans les camps et le partage des espaces de vie et de travail avec les autres engagés d'Afrique et de Madagascar notamment, l'hostilité vis-à-vis des manifestations culturelles d'origine indienne exprimée à travers les plaintes, les revendications du droit à la liberté religieuse stipulée dans l'article 5 du premier contrat d'engagement établi à Yanaon le 16 mars 1828, les concessions faites sur le déroulement des processions religieuses en termes de musique, de parcours et de durée⁷⁴, l'instrumentalisation symbolique du tambour d'origine indienne dans l'affirmation des pratiques culturelles hindoues

⁷⁴ On l'a vu, les contacts interculturels entre les immigrants indiens et la population locale, notamment à travers une des facettes les plus visibles des pratiques rituelles d'origine indienne (c'est-à-dire les processions religieuses), obligent à des reconfigurations internes de la part des hindouistes ; en effet, si certaines localités ont obtenu des Indiens qu'ils cessent de battre du tambour à certaines heures et/ou à certains endroits (rappelons-nous le télégramme adressé au chef de Brigade de Saint-Leu par le Gouverneur ce 24 décembre 1940, et qui souhaitait que ne soient autorisés aucune procession ni aucun tam-tam après vingt-et-une heures, ou encore le fait de vouloir assigner aux Indiens des emplacements assez éloignés de l'Église pour ne pas nuire aux offices religieux), ce n'est que dans une moindre mesure que ces concessions ont été faites, les Indiens ayant toujours revendiqué le caractère obligatoire de la musique tambourinée pour l'accompagnement de leurs processions.

dans leur nouvel environnement, le rapport des *Malbar* aux *Kaf* et autres métiers au sein du groupe paria en charge de la musique rituelle et le processus de revalorisation des statuts que ces nouvelles données identitaires ont par la suite suscité.

En ce sens, l'arrivée massive des immigrants et de leurs pratiques culturelles – dont celle du *tambour malbar* – dans le cadre de l'engagisme au XIX^e siècle, fait qu'on se trouve en présence d'une culture qui n'est ni tout à fait indienne, ni tout à fait réunionnaise, mais quelque part « entre les deux ». Aussi le processus de « *malbarisation* » du tambour s'apparente-t-il bien à un processus de créolisation « interne » dans la mesure où c'est la nouvelle socialisation des rapports qu'il entretient avec les autres pratiques culturelles d'origine indienne issues du même pays natal (nécessité revendiquée des tambours incriminés au sein des processions religieuses, symbolisation des pratiques musicales à usage rituel pour asseoir une certaine légitimité de la présence indienne, reconfiguration « humaine » de la musique rituelle religieuse) qui transforme sa pratique en une musique rituelle hautement symbolique, à une échelle d'abord micro-locale (créolisation interne). Ce faisant, c'est à la reformulation de cette « microsociété » au sein même de la société coloniale réunionnaise que le groupe ethnoculturel *malbar* doit son existence.

Dans cette phase que j'ai caractérisée de « *malbarisation* », l'Indien se « *malbarise* », il devient *Malbar* (ou Indo-Réunionnais) puisqu'il incorpore inéluctablement la société réunionnaise tout en y occupant la place qu'il s'est choisie d'affirmer. La détermination de cette place – que j'ai décrite comme l'espace microsocial de l'hindouisme – a été en effet essentielle à la reformulation des identités musicales indienne et hindoue en passe de devenir une composante ethnoculturelle réunionnaise à part entière. La réappropriation de cet espace microsocial reconstitué en terre d'immigration a notamment permis la conquête d'un espace plus grand, celle d'une société réunionnaise investie tant géographiquement que symboliquement.

Les stratégies mises en œuvre par le groupe des travailleurs immigrants indiens dans l'investissement de ces espaces se déclinent donc essentiellement dans la liste des circonstances dressée ci-avant quant aux modalités de leur insertion dans le pays d'accueil et celles de la réorganisation sociale qu'ils y ont opérée ; c'est par une certaine articulation des rapports sociaux (hindous/catholiques, engagés/engagistes, *Malbar/Kaf*, etc.) qu'il a été possible de repenser la place que pouvaient occuper les valeurs culturelles héritées de l'Inde dans leur nouveau cadre d'existence – c'est-à-dire dans le champ social réunionnais – et la façon dont pouvait se poursuivre la pratique des rites religieux – à laquelle celle du *tambour malbar* est, on l'a vu, fortement associée. La transition qui va du travail de délocalisation à celui de la

relocalisation des pratiques rituelles constitue de ce fait un passage d'ordre tant géographique que symbolique. On le voit, les contacts interculturels inévitablement produits dans la rencontre avec le nouveau milieu social ont eu une incidence sur le profil expressif (Desroches, 2005b) des pratiques rituelles et musicales délocalisées (pérennité des aspects « voyants » de cette religion d'engagés, revendication de la liberté de culte, etc.) ; eu égard à ces situations d'interaction, c'est bien à un croissant processus de symbolisation du *tambour malbar* que l'on assiste lorsque l'on étudie la situation historique de son usage dans l'espace microsocial puis social réunionnais.

CHAPITRE 5. LE PASSAGE DU MONDE INDO-RÉUNIONNAIS AU MONDE RÉUNIONNAIS OU LA PHASE DE CRÉOLISATION DU TAMBOUR

Le passage du monde indo-réunionnais à réunionnais est un autre type de transition à considérer dans l'étude de la situation historique du *tambour malbar* à La Réunion. Alors que cette pratique musicale collective, comme tout autre élément de culture hindouiste, passe de l'Inde natale à l'Île de la Réunion d'accueil (*cf.* chap. 4), elle passe également, on va le voir, d'une dimension privative (celle exprimant une identité culturelle religieuse hindouiste précise) à une dimension plus populaire (au sein de la sphère publique créole) ; en effet, si le chapitre précédent s'intéressait à la dimension interne des processus de créolisation à l'œuvre dans la société coloniale réunionnaise, ce chapitre se consacre quant à lui à sa dimension externe. Parallèlement aux nouveaux rapports qui situent le tambour d'origine indienne vis-à-vis des autres pratiques culturelles issues du même pays natal au sein de l'espace microsocial de l'hindouisme (créolisation *interne* ou « *malbarisation* »), la phase de créolisation de cette pratique instrumentale amène à voir ce tambour comme étant également en rapport avec les pratiques culturelles du milieu local (créolisation *externe*). Si des interactions entre la culture hindouiste et la société coloniale réunionnaise étaient déjà soulevées, notamment dans les correspondances littéraires entre autorités politiques et religieuses (*cf.* chap. 4), on va voir que c'est de façon plus générale que la créolisation du tambour lui fera prendre une place symbolique dans le paysage musical insulaire plus large.

Évidemment, les deux phénomènes de créolisation interne et externe sont contemporains l'un de l'autre et actifs l'un en même temps que l'autre ; alors que le processus de « *malbarisation* » du tambour est en cours durant tout le XIX^e siècle et jusqu'au début du siècle suivant, cet instrument s'inscrit en même temps dans une phase de créolisation qui, contrairement à celle de sa « *malbarisation* » qui s'est fixée et établie définitivement dans les représentations, n'a jamais cessé et est toujours à l'œuvre de nos jours (voir chapitre 6). Sur le plan linguistique, Robert Chaudenson (2003) parle du « passage de la société d'habitation à la société de plantation¹ » (*ibid.* : 200) ; selon cet auteur (*cf.* chap. 1), ce passage « est capital au plan sociolinguistique dans l'étude de la créolisation » dans la mesure où se produisent des « changements de structure démographique (les Noirs deviennent rapidement plus nombreux

¹ Je rappelle que l'habitation fait référence aux domaines plus ou moins grands dont sont propriétaires les colons, et que les plantations, plus vastes en termes de proportions, apparaissent avec le développement industriel de la colonie (*cf.* chap. 1).

que les Blancs) et d'organisation sociale (à l'organisation binaire de la société d'habitation succède une organisation ternaire où les esclaves créoles ou créolisés constituent un corps intermédiaire [...]) » (*loc. cit.*). Selon Sully Santa Govindin (2014), « c'est précisément au cours de la transition que constitue la deuxième phase que s'engage le processus de créolisation » (*ibid.* : 58). Si les intermariages et les métissages sont une réalité dans les contacts interculturels entre populations créoles et populations d'origine indienne au XIX^e siècle, il n'en va pas forcément de même pour les éléments des cultures respectives des groupes mis en présence ; comme dit précédemment (*cf.* chap. 4), et ainsi que le souligne Françoise Dumas-Champion (2008), « le contexte social difficile » engendré par « l'affrontement culturel qui eut lieu entre les premiers arrivants et les hindous » « n'a pas conduit au mélange des cultures, mais bien au contraire au cumul de chacune d'elle » (*ibid.* : 277). S'il n'y a pas eu mélange de cultures dans un premier temps, Dumas-Champion précise néanmoins qu' « au fil des générations et des contacts interculturels », des « phénomènes d'emprunts et de transformations » se produisent « d'une culture à l'autre » (*loc. cit.*) ; le contact interculturel que l'auteure divise en deux temps (d'une part le cumul de chacune des cultures, d'autre part le mélange par phénomènes d'emprunts et de transformations d'une culture à l'autre) correspond précisément à ce qu'on observe dans le double processus de créolisation du tambour : interne, intériorisé (« *malbarisation* ») et externe, extériorisé (créolisation).

Dans le cadre de ce chapitre, on abordera dans un premier temps la façon dont s'est articulée la phase de créolisation du tambour pendant que le processus de sa « *malbarisation* » était en cours, durant le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ; pour ce faire, on examinera d'abord certaines descriptions liées aux pratiques culturelles véhiculées dans la colonie, notamment lorsqu'elles concernent la musique. Dans le droit fil de ce qui précède, on esquissera un procédé de mémorisation des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar*, vu antérieurement (*cf.* chap. 3), par le recensement non exhaustif de « chants » typiquement créoles. Dans un second temps, on s'intéressera aux phénomènes de créolisation plus largement culturelle, d'abord en s'attardant sur une tradition culturelle d'origine indienne précise, puis en tentant de cerner cette tradition au regard de son évolution locale et de ce que le support mythologique hindou peut nous en dire.

5. 1. Les phénomènes de créolisation musicale

Comme dit en introduction de ce chapitre, les phénomènes de « *malbarisation* » et de créolisation ont une action simultanée sur les traditions culturelles d'origine indienne ; si le tambour est un des éléments concernés par cette tradition, il est également important d'avoir une vision globale de la perpétuation de ces pratiques culturelles dans leur ensemble sur le sol réunionnais. Aussi les descriptions des fêtes du Pongol², et plus précisément celles du Yamsé³, sont-elles susceptibles de nous en apprendre davantage sur les pratiques musicales tambourinées plus ou moins liées aux circonstances indo-hindoues. En outre, le récit spécifique de l'une de ces scènes communément observées au tournant du XX^e siècle permettra de faire le lien avec une technique d'apprentissage des rythmes du *tambour malbar* typiquement créole et de se rendre compte de l'importance des phénomènes de créolisation musicale.

5. 1. 1. La créolisation des pratiques liées aux fêtes du Pongol

Dans le chapitre 4, on a vu que les Indiens accordent une très grande importance à la visibilité de leurs particularismes religieux afin notamment de survivre culturellement en insularité. Selon Joël Bonnemaïson (1981), « c'est souvent par le rite qu'une société exprime ses valeurs profondes et révèle son organisation sociale » (*ibid.* : 254). Cette importance est attestée dans l'*Album de l'île de La Réunion* (Roussin, *op. cit.*) par un observateur du XIX^e siècle qui assiste par ailleurs à une pratique culturelle d'origine indienne dont l'antériorité remonte en fait au XVIII^e siècle :

Ce qu'il y a d'incontestable, chez les immigrants, c'est leur dévotion, même sur la terre étrangère, à tous les dieux et demi-dieux paternels, qui défilent, les uns bons et gracieux, les autres hideux et redoutables, dans l'olympie fantastiques [*sic*] de la théogonie indoue.

² En Inde, le Pongal (encore orthographié Pongol, Pungol, Pougole, Pougol ou encore Pongail) est la fête de la moisson. « Fête hindoue du solstice d'hiver, Pongal est célébrée durant trois jours par les hindouistes de toute l'Inde du Sud, particulièrement dans l'État du Tamil Nadu. [...] Cette fête populaire a lieu vers le 14 janvier. L'événement correspond aussi à la période des moissons, à la première récolte de riz. [...] L'appellation tamoule de la fête provient d'un rite qui lui est attaché : il consiste à faire bouillir – *pongal* signifie « bouillir » en tamoul – du riz dans du lait pour l'offrir aux divinités, puis aux vaches, enfin aux membres de sa famille. » (Source : universalis.fr)

³ Aussi appelé « Ghoun » ou « Muharram », notamment dans la littérature mauricienne, le Yamsé (encore orthographié Yamseh) est la prononciation déformée de l'exclamation « ya Hussein » exprimée pendant les processions qui, en Inde, en Iran et dans certains autres pays islamiques, consistent en la commémoration religieuse, par les musulmans chiites, du martyr de leur prophète Hussein (encore écrit Hossein), le fils d'Ali.

Les premiers jours de janvier et les journées du Carnaval sont ceux qu'ils paraissent célébrer de préférence. Dès le matin, à peine avez-vous eu le loisir de songer que c'est *déjà aujourd'hui* le lendemain de la Saint-Sylvestre, que le tapage lointain d'un rauque tamtam, compliqué de flûtes criardes et de trompes aiguës, vous annonce que la procession s'avance. [...] Cette fête, à l'exception de certains détails, dérive évidemment du yamsé [...].

Cette pratique culturelle d'origine indienne dénommée « Yamsé », qui est courante au cours du XIX^e siècle, est en réalité attestée dès le XVIII^e siècle, notamment par le biais des « lascars⁴ » ; en effet, Prosper Ève (1992) explique qu'au XVIII^e siècle, les premiers à pratiquer « leurs rites religieux ouvertement » « sont les lascars ». Les témoignages de l'époque rapportent, à cet égard, que « les lascars et autres idolâtres exerçaient publiquement leur culte à Bourbon à certains jours de l'année, ils se couvraient de peaux de lions et de tigres et promenaient en grande pompe dans les rues de Saint-Denis et de Saint-Paul, les statues de leurs divinités et leur rendaient des hommages idolâtriques⁵ » (*ibid.* : 275-276).

Dans l'extrait ci-dessus tiré de l'*Album de l'île de La Réunion*, l'observateur n'est pas étranger à la procession qu'il observe puisqu'il reconnaît de toute évidence, « à l'exception de certains détails », que cette fête « dérive » du Yamsé. Si elle en dérive effectivement et est donc partielle, l'exception faite de « certains détails » indique que des aspects de ces manifestations ne se rattachent apparemment pas à l'esprit de cette pratique d'origine indo-musulmane. À cet égard, on remarque que la fête du Yamsé se tient « le lendemain de la Saint-Sylvestre » ; or, il se trouve que la fête du Pongol, formulée par les quinze premiers Télingas dans leur contrat de 1828 et pour laquelle ils demandent « 4 jours pour la célébrer » (*cf.* chap. 4) se tenait également

⁴ Parfois orthographié « *lascards* » ou « *laskar* », Christian Barat (1980) indique qu'au XVII^e siècle, ce terme désigne les « marins indiens musulman [*sic*] » (*ibid.* : 40).

⁵ Ainsi que le précise Mayila Paroomal (2011) pour le cas de Maurice où cette pratique est également attestée, « si tous les musulmans commémorent la mort de Hussein, cependant sa version plus expressive, avec processions, flagellations, etc., relèverait de pratiques chiites. [...] [Or,] la manifestation culturelle n'aurait rien à voir avec le chiisme et relèverait plutôt d'un sunnisme altéré. Des préceptes chiites, seuls les aspects d'héroïsme et de martyr d'Ali et de ses fils Hassen et Hussein auront été retenus par les musulmans de Maurice comme de la majorité des sunnites de l'Inde. Il y aurait, au niveau des rites, une distorsion, un mélange et une juxtaposition des rites chiites sur un fond de dogmes sunnites ; « ces matelots lascards n'ont fait que transposer à l'Île de France cette pratique, courante dans leurs lieux d'origine du Bengale ou d'ailleurs. L'islam indianisant a légèrement dévié de sa source arabe et a exalté sous l'influence de la religion hindoue le culte des héros et des saints » (Jumeer, 1984, p. 427-429) » (Paroomal, *op. cit.* : 295). Comme à Maurice, l'histoire réunionnaise atteste également des mélanges interculturels qui se sont essentiellement produits entre hindouisme et islam en Inde même, ainsi qu'entre les différentes pratiques que ces religions recouvrent, notamment lorsque dès le XVIII^e siècle, on identifie les participants à cette fête comme « lascars et autres idolâtres ».

à cette période de l'année⁶. On l'a vu, le respect des articles de ces premiers contrats d'engagement garantissait la possibilité d'organiser les cérémonies religieuses et de fêter le Pongol, comme si ces deux indications (cérémonies religieuses et Pongol) appartenaient à deux réalités différentes. Il est intéressant de remarquer à cet égard que l'observateur cité plus haut différencie également « les premiers jours de janvier et les journées du Carnaval » qu'il associe néanmoins dans un même ensemble de manifestations que les Indiens « paraissent célébrer de préférence⁷ ». Il y a là toute une part de festivités qui ne se rapporte donc pas à des manifestations seulement religieuses, mais aussi carnavalesques⁸.

Dans les îles de La Réunion et de Maurice, le Yamsé se manifeste essentiellement sous la forme d'un cortège d'hommes, les uns déguisés en tigres, les autres, en gardiens défilant à l'arrière des premiers qu'ils retiennent par la queue (voir tableau 6 : image de droite ; voir figure 29). La suite de la description du Yamsé extraite de l'*Album de l'île de La Réunion* qui a été donnée ci-avant nous apprend en effet qu' « en outre, un homme nu, peint en tigre, figure le lion miraculeux qui, pendant plusieurs jours, veille sur les dépouilles du saint iman. De temps en temps il s'élançe sur les spectateurs, en poussant des rugissements comme s'il voulait les dévorer ; mais un homme représentant son gardien, et qui marche derrière, l'arrête au moyen d'une corde [...] » (Roussin, *op. cit.* : 119-120). Louis Maillard (1862) écrit encore qu' « à l'époque du jour de l'an, c'est le Pungol qui dure quatre jours, et où l'image de leur divinité est

⁶ Si le Yamsé pouvait avoir lieu, au XVIII^e siècle, « à certains jours de l'année », on voit qu'à partir du XIX^e siècle, il se déroule en même temps que toutes les autres fêtes d'origine indienne prévues dans les clauses du contrat des premiers engagés de Yanaon. De façon générale, Gerry L'Étang (1998) explique que, « pour contractuelle qu'elle fut, cette disposition [de la fête du pongol dans les contrats d'engagement] n'allait pas moins être complexe à appliquer. [...] Les Hindous en étaient donc réduits à négocier avec leurs engagistes des congés différés au regard des stipulations contractuelles (ce qui les plaçait en position d'obligés vis-à-vis des planteurs), ou devaient faire concorder leurs festivités avec celles du nouvel an grégorien [...]. La cérémonie décrite, alors même qu'il est précisé que la célébration « doit durer quatre jours », se déroule en fait sur une seule journée : la première. Pour le reste, il est mentionné que « les Indiens se reposent la journée et se livrent le soir à des danses de caractère qui ne manquent pas d'originalité » (*ibid.* : 206-210).

⁷ Tenant compte de la part que peuvent prendre les préjugés dans de tels discours à l'égard de pratiques culturelles qui demeurent étrangères aux yeux de la société d'accueil, la notion de carnaval peut paraître excessive ; pour autant, le Pongol restait à cette époque largement décrit comme ne présentant plus que « "le caractère de véritables orgies, où l'ivresse s'étale et se manifeste sous ses formes les plus hideuses et les plus terribles" » (Ramsamy-Nadarassin, 2012 : 326-327).

⁸ De même, Mayila Paroomal (*op. cit.*) indique qu' « au milieu du XIX^e siècle, le *Ghoun* semble avoir déjà pris des allures de carnaval avec les tambours qui accompagnent les différents moments du *Yamseh*, les personnes chargées de la quête qui ont le visage peinturluré et portent des vêtements aux tons gais. [...] Beaton note que le *Yamseh* ne peut pas être considéré uniquement comme un événement religieux ou un indice de foi des participants, car si à l'origine il n'était commémoré que par des musulmans, il est devenu, pour la masse des engagés indiens, une sorte de fête populaire générale. Selon Flemyng (1862, p. 227-236), à Maurice, la fête semble s'être transformée en pratique semi-hindoue, car les hommes et les femmes de toutes les castes inférieures des différents groupes d'Indiens y prennent part. Pike souligne que pas un participant sur cinq cents n'en connaît l'origine (1873, p. 139-140) [...]. Ce qui importe est qu'on bénéficie d'un jour de congé, accompagné de boissons fortes, de festins et de bruit. Ainsi, pour beaucoup, le *Muharram* est devenu un exutoire à une vie de routine, de dur labeur et de fragilité » (*ibid.* : 302). L'aspect carnavalesque est donc plus qu'une impression subjective.

promenée dans une sorte de dais fabriqué avec des troncs de bananiers [...]. Le cortège est précédé de diabolins grimés de la façon la plus originale, ornés d'une queue, et tenus en laisse au moyen d'une chaîne. Ils se livrent, au son du tambourin, à mille contorsions et aux danses les plus excentriques ». S'il est difficile de savoir, en raison du manque de détails sur l'aspect musical de la scène décrite, à quel type organologique précis renvoie le « tambourin » qui accompagne les « diabolins grimés » (qui, par la description de leur accoutrement, s'apparentent aux tigres du Yamsé), il est également difficile de savoir quelles descriptions concernent les pratiques indo-hindoues et quelles autres concernent les pratiques indo-musulmanes ; à cet égard, Louis-François-Marie Carloz (1979) observe que, de façon générale, les observateurs ne font pas « le distinguo entre ce qui est du domaine de l'Islam – évocation du martyr d'Hussein – et ce qui fait partie de l'hindouisme – rites de purification, marche sur le feu et culte d'Agni » (*ibid.* : 89).

Dans les différentes illustrations existantes de ces célébrations du XIX^e et du XX^e siècle, l'élément musical se rapproche plus ou moins des aspects de la pratique instrumentale rituelle hindoue telle que nous la connaissons aujourd'hui dans la forme que nous en donne le *tambour malbar*. Si la présence de cet instrument de musique est attestée, dès les années 1860, lors d'un moment de la « fête du Pungol », une lithographie réalisée moins de vingt ans plus tard présente une organologie différente⁹ de l'aspect musical (tabl. 6) lors d'un moment – également différent – de cette fête, en l'occurrence, celui où se produit le défilé du Yamsé.



⁹ Les tambours représentés dans la lithographie en question intriguent tant par la précision des détails que par le manque de réalisme des techniques de jeu ainsi représentées. Si cette représentation n'est pas conforme à ce que l'on note pour le *tambour malbar* (baguettes, technique de jeu, tenue de jeu), on peut soit remettre en question la qualité des observations de l'artiste dans le cas où il s'agirait du *tambour malbar*, soit penser, dans le cas contraire, qu'il s'agit d'un autre tambour visiblement en usage à la même époque.

Esquisse de Mortier de Trévisé, réalisée le 1 ^{er} janvier 1866 et intitulée « Fête du Pungol »	Estampe de Louis Antoine Roussin, réalisée dans les années 1880 et intitulée « Le Yamsé - Fête des travailleurs Indiens »
--	---

Tableau 6 : Représentation d'un tambour sur cadre circulaire lors de « fêtes » d'origine indienne. Source : IHOI

Si les illustrations de Mortier de Trévisé et de Roussin attestent d'une observation qui, bien que s'inscrivant dans un même temps festif, diffère tant par les instruments de musique utilisés que par les descriptions qui leur sont attachées¹⁰, les clichés qui suivent (tabl. 7) présentent des *tambours malbar* devant des cortèges à l'occasion du Pongol et à d'autres moments qui diffèrent de celui du Yamsé, notamment lors de la procession d'un char.



	
Cliché Luda (St-André, 1903-1950) intitulé « Pongol Indien »	Cliché Angelin (1912 ?) intitulé « Réunion - Procession Indoue pendant les Fêtes du Pougole »

Tableau 7 : *Tambours malbar* avançant en tête de cortège lors de la procession d'un char. Source : IHOI

Sauf erreur de ma part, il n'existe qu'une seule illustration de cette représentation costumée du Yamsé (cf. tabl. 6 : image de droite) pour le cas de La Réunion. Si le tambour qui y figure a une facture qui s'éloigne de celle du *tambour malbar*, cet instrument de musique se retrouve

¹⁰ La suite de la description de l'*Album de l'île de La Réunion* (Roussin, *op. cit.*) semble correspondre à ce qui est représenté dans l'esquisse de Mortier de Trévisé, quand bien même le texte l'indique comme étant toujours le fait des « lascars » : « Puis, à un certain signe, tous s'élançant : ceux qui portent les aïdorés se mettent à tourner sur eux-mêmes en dansant ; ceux qui portent les sabres et les bâtons commencent à combattre en voltigeant les uns autour des autres, assénant et parant les coups avec une adresse merveilleuse » (*ibid.* : 119-120). Les éléments communs entre ce texte et l'esquisse sont en effet le fait de porter les « aïdorés » (« petites pagodes pointues », (Govindin, 2014)), de danser et de combattre avec des bâtons.

néanmoins sous la forme qu'on lui connaît, au début du XX^e siècle, à Maurice, lors des célébrations indo-musulmanes du même type ainsi que l'atteste la carte postale (fig. 29) ci-dessous :



Figure 29 : Cliché Vidal (1911 ?) intitulé « Yamsé - Danse des Tigres ». Source : IHOI

Les illustrations ici présentées ne constituent qu'un exemple de ce que pouvaient être ces fêtes du Pongol dans les îles de La Réunion et de Maurice, notamment au niveau des instruments de musique. À cette liste non représentative se rajoutent de nombreux témoignages littéraires qui traitent non seulement du Yamsé, comme dans l'extrait cité au début de ce sous-chapitre, mais également du Pongol en général ; si les récits témoignent des opinions de l'époque à l'égard de ces fêtes, ils restent un bon indicateur de la forme que pouvaient prendre ces manifestations et du statut qu'elles occupaient au sein de la société coloniale réunionnaise. Pour prendre quelques exemples, Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) relate, dans sa thèse, les propos de certains engagistes qui ne reconnaissent pas le Pongol « comme fête religieuse » ou encore qui constatent que « fort peu d'Indiens se livrent au Pongol. Pour les autres, ce n'est pas une fête » (*ibid.* : 326). L'auteur cite également un extrait d'article de journal paru en 1896 où on peut lire que « “ce ne sont plus les engagés seuls qui se préparent au Pongol, au son du tam-tam¹¹, du fifre et du légendaire bobre ; toutes les classes des travailleurs s'y associent” ». Dans la mesure où les engagés comprennent des travailleurs notamment d'origine indienne, africaine,

¹¹ Il se trouve que Prosper Ève (2011) indique entre parenthèses que le tam-tam mentionné dans cette citation est un « tambour plat » ; il dit en effet que : « À la fin de l'année 1896, le commentateur du *Petit Journal* précise que ce ne sont plus les seuls engagés qui participent au Pongol, au son du tam-tam (tambour plat), du fifre et du légendaire bobre » (*ibid.* : 485). La suite de son texte s'appuie sur un autre exemple tiré des *Récits et traditions de la Réunion* qui décrit le Pongol au début du XX^e siècle et dans lequel, effectivement, un instrument s'apparentant à un « tambour plat » y est décrit (j'y reviendrai).

malgache, comorienne ou encore chinoise, c'est donc l'ensemble de la population créole qui prend part à ces fêtes d'origine indienne.

Ainsi que le note Firmin Lacpatia (1990), « cette célébration, pourtant spécifique à la région sud de l'Inde, sera ici commune à tous les Indiens dont les origines géographiques étaient diverses » ; dans la mesure où « un fort pourcentage de Tamouls et 10% de Musulmans d'origine Tamoule » la célèbrent, « pour les mémorialistes de l'époque, le PONGOL est donc la fête des engagés Indiens sans distinction » (*ibid.* : 36). Dans sa thèse, Christian Schnakenbourg (2005) indique, pour le cas des Antilles où cette fête d'origine indienne est également stipulée dans les contrats d'engagement, que la fête du « Pongal » contient des « phases non proprement religieuses et rituelles » ; aussi la participation des Créoles à ces fêtes est-elle notée ainsi qu'il l'explique en ces termes : « On peut supposer qu'ils prennent part de façon croissante aux danses qui accompagnent celle-ci. À Trinidad, la participation nègre à la procession musulmane de Hossein est massive jusqu'aux graves incidents de 1884 » (*ibid.* : 1171). Louis Dumont (1992) va dans ce sens quand il relève que « la fête [du Pongal] est universelle dans l'essentiel. Mais outre le caractère villageois, communal même, du deuxième jour [(offert au bétail)], il s'y agrège toute une série de pratiques qui ne sont pas rituelles au sens strict » (*ibid.* : 373). Ainsi donc tout un ensemble de pratiques non toujours religieuses et même non forcément indiennes se retrouve-t-il plongé au sein d'une même totalité festive qui, rappelons-le et cela reste particulièrement révélateur¹², s'apparente, pour certains, à un « Carnaval » (*cf.* citation de l'*Album de l'île de La Réunion*).

Dans la mesure où plusieurs instruments de musique d'origines différentes semblent être requis dans l'accompagnement de ces différents moments de fête qui durent quatre jours, l'étude des témoignages d'époque du point de vue ethnomusicologique peut apporter une contribution complémentaire non négligeable à l'approfondissement de leur analyse. Si la pratique du *tambour malbar* provient de celle qui était fortement revendiquée comme indissociablement liée aux processions et aux cérémonies religieuses des hindous telles que relatées dans les plaintes du XIX^e siècle (*cf.* chap. 4), cet aspect des pratiques instrumentales d'origine indienne ne constitue jamais que la facette d'une réalité musicale à mon avis plus large : qu'en est-il alors des autres dimensions ? Ainsi que le rappelle Michèle Marimoutou-Oberlé (1989b) qui se pose la même question au sujet des rituels d'origine indienne dans leur globalité, « les

¹² Certes, les qualificatifs employés par les informateurs de l'époque ne sont jamais évidemment le résultat d'une observation neutre mais toujours teintée de subjectivité et de préjugés vis-à-vis de l'étrangeté de ces manifestations ; mais quoi qu'il en soit, la tendance à ramener toutes les facettes du Pongol à la plus remarquable d'entre elles – le Yamsé – ne permet pas de savoir de quelles pratiques il s'agit exactement.

processions indiennes¹³ » liées au Pongol ou aux enterrements ne sont, là encore, qu'une facette d'une réalité forcément plus vaste :

Ces sorties sont en outre l'occasion pour les engagés voués à l'agriculture de sortir de l'habitation et d'affirmer leur spécificité, face à la population locale. Ce sont là les manifestations les plus voyantes de cette religion d'engagés ; [...] Qu'en est-il des cultes domestiques – cultes d'ancêtres en particulier ? Aucun document consulté n'en porte témoignage (*ibid.* : 243-244).

Ces questions s'appliquent également au cas du *tambour malbar* dont l'accompagnement musical fourni aux rituels d'origine indienne n'est effectivement que « la manifestation la plus voyante » de cette pratique instrumentale. Mais qu'en est-il des éventuelles autres expressions musicales de cet instrument de musique par le passé ? S'il est plus difficile d'accéder à ces informations en raison même de l'aspect moins formel de ces pratiques, la plausible interculturalité qui caractérise les festivités du Pongol permet, on l'a vu, d'attester l'usage du tambour sur cadre d'origine indienne dans des circonstances qui ne sont donc pas toujours ou uniquement hindoues.

Dans cette optique, la recension des qualificatifs employés pour décrire les tambours entendus lors du Pongol à des moments bien déterminés permet d'approfondir sensiblement l'aspect musical de ces fêtes. Aussi l'examen du vocabulaire employé à l'époque renvoie-t-il à l'expression d'une certaine mélancolie¹⁴ telle que celle que procure l'écoute des musiques tambourinées chez les informateurs de l'époque ; ainsi en est-il par exemple, comme cité au début de ce sous-chapitre, du « tapage lointain » causé par un « rauque tamtam » à l'occasion du Yamsé (*cf.* Extrait de l'*Album de l'île de La Réunion*). À Maurice, Fleyming (1862) raconte,

¹³ Marimoutou-Oberlé (1989b) indique que ces processions sont par ailleurs « strictement contrôlé[e]s par la police, et surtout par une autodiscipline des Indiens : si l'un d'entre eux profite de ce moment pour s'évader, le groupe entier encourt le risque de se voir interdire toute prochaine sortie » (*ibid.* : 243-244).

¹⁴ La mélancolie est un caractère qui est souvent mis en avant, entre autres, chez les Indiens. Dans la thèse de Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012), on peut lire que « “[...] les immigrants de l'Inde ont presque partout remplacé le noir, les cris et les jeux ont disparu, car l'Indou, sombre et mélancolique, est loin d'être aussi expansif que le joyeux enfant de l'Afrique” » (*ibid.* : 31). De même, au XVIII^e siècle, on comparait les danses des Noirs en précisant que celles des Indiens étaient beaucoup plus mélancoliques et que ces derniers avaient un chant lugubre et sans expression. De façon plus générale, cette mélancolie caractérise la plupart des expressions chantées et dansées des Noirs, toute époque et toute ethnie confondues ; ainsi en est-il par exemple des Malgaches, vis-à-vis desquels Auguste Billiard (1829) s'exprime en ces termes : « Combien de fois me suis-je endormi aux chants du noir, aux sons mélancoliques du vali et du bobre, qui se prolongent souvent jusqu'au milieu de la nuit ! » (*ibid.* : 40), ou encore ce que rapporte Jean-Marie Filliot (1974) à leur égard : « la musique du Malgache porte un caractère de mélancolie, sa danse est grave... » (*ibid.* : 224).

pour sa part, que lors du Yamsé, il y avait « des musiciens avec “tambourines”, triangles, tambours, cymbales [...] qui jouaient une marche lente et monotone au son de laquelle la procession avançait¹⁵ » (*ibid.* : 229, cité dans : Paroomal, 2011 : 303). Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (*op. cit.*), citant un extrait d'article de journal datant de 1903, indique quant à lui que durant « “ces quatre jours [du Pongol]” », certains « se métamorphosaient en tigres [...] avec des queues interminables, et parcouraient la grande route, aux sons d'un tambour, d'une monotonie désespérante” » (*ibid.* : 327-328). Se référant à un extrait des « journaux de la colonie », Firmin Lacpatia (1990) rapporte encore le témoignage suivant : « “Depuis trois jours, le tambour monotone et assourdissant des Indiens retentit d'un bout de la colonie à l'autre. Nos engagés font la fête. Ils promènent sur la route des chars étranges, sorte de pagodes en miniatures, bariolées de couleurs. [...] C'est ce soir, fort heureusement, que le PONGOL prend fin” » (*ibid.* : 41). Un peu plus loin, Lacpatia nous apprend qu'en réponse à une plainte qui lui a été adressée, le maire de Saint-Louis mentionne que les Indiens obtiennent souvent « des autorités locales la permission de se promener en bande au son d'instruments plus ou moins ennuyeux, causant un tapage qui ne plaît pas toujours à ceux auprès desquels ils sont produits » (*ibid.* : 57-58). Ainsi est-ce une musique essentiellement rauque, lente, monotone, traînante, désespérante, assourdissante et ennuyeuse qui est décrite. Dans les exemples ci-dessus, on voit que ces impressions caractérisent souvent des tambours ayant un lien plus ou moins explicite avec le Yamsé ; si cette correspondance est d'autant plus vraisemblable que l'accompagnement musical de cette procession est produit par les battements d'une mailloche (*cf.* tabl. 6 : image de droite), rappelons tout de même qu'avant d'avoir une membrane en peau de chèvre, le *tambour malbar* était fabriqué à partir de peaux de boucs et que l'usage de cette dernière matière donnait un son plus grave aux frappes tambourinées que celui de maintenant (*cf.* chap. 3). Quoi qu'il en soit, c'est donc par une certaine monotonie que se caractérise l'aspect musical indien tel qu'il a été reproduit en terre créole réunionnaise¹⁶. L'interculturalité qui caractérise les moments de fête du Pongol rend malaisée l'identification précise des instruments de musique dont on parle et qui, par ailleurs, bénéficient d'une description trop limitée pour en déterminer l'organologie ; c'est en tout cas une réalité que Mayila Paroomal (*op. cit.*) traduit en ces termes :

¹⁵ Plus proche de nous, un autre témoignage qui va dans le même sens d'une musique lente accompagnant les processions d'Indiens dit que « les musiciens précédaient et leur musique traînait, aussi longue que le cortège d'hommes » (cité dans : La Selve, 2015 [1984] : 147). Le caractère traînant des musiques d'origine indienne participe également de cette mélancolie et de cette monotonie ressenties dans l'accompagnement musical décrit par les observateurs de l'époque.

¹⁶ Parallèlement à cette impression de monotonie instrumentale, le côté tapageur, assourdissant et retentissant de l'instrument décrit est une autre caractéristique qui revient communément dans les témoignages de l'époque.

Les études réalisées ailleurs sur le *Ghoun* indiquent que, selon le contexte monoculturel ou pluriculturel, la fête de *Muharram* a revêtu des caractéristiques particulières, et que, dans le cas de sociétés pluriculturelles, la célébration a évolué sous des influences “interculturelles”. Ainsi en Inde, la fête a subi celle des festivités hindoues avec l’immersion des icônes et des répliques de la tombe de Hussein à la fin des processions et de la cérémonie (*ibid.* : 296).

Dans la mesure où les populations originaires de l’Inde portent en elles une certaine intraculturalité qui, au contact des populations créoles¹⁷, va continuer de progresser, la créolisation des pratiques d’origine indienne – dont la musique – est certaine et de ce fait, révélatrice du passage du monde indo-réunionnais au monde réunionnais dans lequel ces pratiques s’actualisent et se cristallisent à plus grande échelle.

5. 1. 2. L’appropriation des pratiques musicales créolisées

Si la seule illustration du Yamsé réalisée par Roussin au XIX^e siècle (*cf.* tabl. 6 : image de droite) ne permet pas de certifier de l’usage d’un instrument de musique comme le *tambour malbar*, pour autant, une scène de Pongol datant du XX^e siècle mérite ici d’être citée dans la mesure où elle fait l’objet d’une description particulièrement détaillée des instruments de musique employés pour l’occasion :

Les Créoles d’origine indienne, malabars et tamouls, qui suivaient les pratiques religieuses de l’hindouisme, avaient reporté la fête du lait nourricier, au jour de l’an, qui, sans elle, serait passé inaperçu. Le premier janvier, formé à la Ravine Blanche, le cortège se déroula par toute la ville. En tête venaient six tambourineurs serrant contre leurs poitrines des tam-tams en peau de chèvres tendue sur des cercles de fer provenant de

¹⁷ « Le révérend Patrick Beaton qui a séjourné à Maurice au début des années 1850 parle, dans son récit de voyage, d’une grande fête annuelle, observée non seulement par l’ensemble des Indiens, mais aussi par quelques-unes des couches populaires de la population créole. À l’origine, écrit-il, seuls les musulmans “célébraient” cette commémoration, maintenant considérée comme une sorte de fête générale à laquelle tous peuvent participer (1859, p. 182). Certains prennent part sous la forme d’un travail rémunéré. Le *ghoun* est transporté par des “noirs mozambiques” qui ne sont pas musulmans mais qui louent leurs services pour l’occasion (*ibid.*, p. 187). Pike parle également de *ghouns* inférieurs portés sur la tête par des “noirs” qui se salariaient pour l’occasion, sans être des musulmans (1873, p. 138) » (Paroomal, *op. cit.* : 301).

barriques. Du poignet gauche, ils retenaient leur instrument, tandis que, des deux mains, ils scandaient les coups de baguette frappés à plat : celle de droite, avec force, celle de gauche, en sourdine. Les instruments résonnaient bruyamment ; le rythme tantôt se ralentissait, puis s'accélérait : « Ding, ding, cading, cadadading, cading... » faisaient les tam-tams larges d'un demi-mètre. Les grands de trois pieds grondaient avec un son de bourdon : « Dong, dong, cadong, cadadadong, cadong... » [...] Une ceinture de cuir aux reins maintenait une queue rigide peinturlurée et s'accrochait à une longue chaînette tenue par des gardes bénévoles. Ceux-ci avaient pour mission d'arrêter les danseurs appelés « jacquots-malabars » – jacquot désignant une variété de singes – quand ils faisaient le simulacre de foncer dans la foule [...] et chantaient en psalmodiant : « Tiens bon mon la queue ; Prends garde m'a chappé ; Dong, dong, cadong... » (Payet, 1988 : 153-154).

Dans ce récit, plusieurs éléments importants sont à relever du point de vue ethnomusicologique ; mise à part la vague distinction opérée entre les termes « malabars » et « tamouls » pour parler des « Créoles d'origine indienne » d'une part, le nombre donné des « tambourineurs¹⁸ » et la question du report de la « fête du lait nourricier » au jour de l'an d'autre part, les « tambourineurs » s'apparentent ici à des joueurs de *tambour malbar* non seulement dans la tenue, la facture et la technique de jeu de leurs instruments, mais également même dans les rythmes particuliers qu'ils y frappent. Il est intéressant de noter que deux registres semblent caractériser la musique tambourinée qui accompagne le cortège ; s'il est question de « tam-tams larges d'un demi-mètre », le récit indique la présence également de ceux « grands de trois pieds » qui « grondaient avec un son de bourdon¹⁹ ». La musique tambourinée décrite dans ce texte est donc composée d'au moins deux types instrumentaux comprenant des tambours d'environ 50 centimètres de diamètre et d'autres, d'environ 90 centimètres²⁰.

En outre, la dernière partie du récit fait référence à des singes désignés « jacquots-malabars » qui correspondent en fait, dans la description de leur accoutrement, de leur forme et de leur

¹⁸ À La Réunion (comme aux Antilles également : Desroches, 1989), généralement quoi que non systématiquement, les *tambours malbar* jouent, dans l'orchestre rituel, en nombre impair.

¹⁹ À première vue, ce témoignage apporte un élément de réponse supplémentaire à la question posée en termes d'organologie (cf. chap. 3) quant à la nature du « bon son » qu'évoquait Aristhènes Araye lorsqu'il parlait de « grands tambours » aptes à « gouverner » les autres dans la musique rituelle du *tambour malbar*.

²⁰ Dans la mesure où la taille de ce diamètre est invraisemblable pour un tambour sur cadre, il n'est pas impossible que le type d'instrument ainsi décrit concerne un tambour cylindrique, peut-être le *morlon*. La différence de registre est donc plausible à ce moment-là puisqu'elle s'observe encore actuellement parmi les différents instruments de musique qui composent l'équipe musicale rituelle.

pratique, aux tigres défilant lors du Yamsé des siècles précédents. Si ni les notions de tigres, ni celles de Yamsé ou de Pongol (évoqué par la métaphore « fête du lait nourricier ») ne sont explicitement données, la description livrée s'apparente clairement à une pratique festive du Pongol dans une de ses dernières formes²¹. Si les tigres ou « lions miraculeux » (Roussin, *op. cit.*) des Indo-musulmans (les « lascars ») se transforment ici en singes ou « jacquots » des Indo-hindous (les « malabars »), c'est que ces derniers possèdent en effet une pratique religieuse qui consiste également en une procession rituelle, notamment celle d'un dévot qui effectue une danse en l'honneur du dieu-singe *Hanuman* (j'y reviendrai). À cet égard, Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) note dans sa thèse que « le fait que croyances religieuses et culture soient liées donna aux travailleurs un calendrier de festivités très riche » (*ibid.* : 494) ; il explique :

Dans la colonie, au-delà de leurs rites religieux « classiques », ils avaient très tôt introduit le « jako ». Il s'agissait d'un individu qui campait le rôle d'un singe, qui n'était pas sans rappeler *Hanuman*, homme-singe que l'on attribue à la légende de Rama. Ce « jako » peinturluré, aux couleurs criardes ou éclatantes, exécutait mille postures à l'entrée des maisons. En échange de ses contorsions, le public lui remettait quelques piécettes (*loc. cit.*).

Dans la mesure où le récit de Payet (*op. cit.*) informe le lecteur que ces « danseurs » – qui sont apparemment aussi chanteurs – sont « appelés “jacquots-malabars” », il n'est pas impossible que les danseurs se soient faits appeler de la sorte dans le but sinon de se moquer²², du moins de renvoyer aux cultes religieux que les hindous devaient, à la même époque, adresser à *Hanuman*. Que la référence à cette pratique religieuse d'origine indo-hindoue soit le résultat d'une interpénétration culturelle ou d'une situation tournée en dérision, la présence du *tambour*

²¹ Dans la mesure où le livre qui rassemble ces récits date de 1988, on peut penser que les témoins de ces scènes donnent une description de ce qui a peut-être été vu dans les premières décennies du XX^e siècle.

²² Les moqueries envers les manifestations culturelles hindouistes ont lieu de tout temps. Pour prendre quelques exemples, au XIX^e siècle déjà, Lacpatia (1990) indique que « “les figures grotesques, les ornements bizarres de leur culte, leurs danses et leurs représentations hideuses provoquent le rire de la part de jeunes gens irréflichés. Ces moqueries excitent la colère des malabars” » (cité dans : *ibid.* : 13) ; au XX^e siècle encore, Dharma me confiait lors d'une conversation informelle, que sa mère se mettait profondément en colère lorsque les Créoles disaient, à l'égard d'un *bondié* noir, qu'il était « vilain » ; au début des années 1970, la sortie du disque de Michel Fontaine avec la chanson intitulée « *Oté Malbar* » a souvent été perçue, par les *Malbar*, comme utilisée par les Créoles pour se moquer d'eux lorsque, par exemple, ils passaient dans la rue. De même, la composition de courtes phrases chantées sur certains des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* (j'y reviendrai) pouvait-elle être injurieuse à l'égard des *Malbar*, ainsi que le remarquait Mickaël Janio, lors d'un entretien.

malbar au sein de cette circonstance par ailleurs difficile à cerner précisément, consiste bien en un aspect de son processus de créolisation en terre réunionnaise ; si la phase de « *malbarisation* » de ce tambour est installée depuis près d'un siècle au moment des faits relatés dans ce récit, force est de constater que le cortège « formé à la Ravine Blanche », quand bien même il est à l'initiative de ceux qui « suivaient les pratiques religieuses de l'hindouisme », ne s'apparente pas à un rituel précisément religieux²³ ; le fait que ce soient les « danseurs » eux-mêmes qui, en plus de danser, « chantaient en psalmodiant », décrédibilise, compte tenu des attitudes religieuses qui sont en général adoptées au sein de la religion *malbar* de nos jours, la description de cette scène comme étant prétendument hindoue. Aussi Jean Defos du Rau (1960) rend-t-il bien compte des circonstances quelconques dans lesquelles ces « jacquots » intervenaient :

Ces diverses fêtes sont souvent annoncées quelques jours à l'avance par des « Jacquots », sorte d'acrobates barbouillés de rouge qui parcourent les rues des villes, précédés des inévitables tam-tams, et qui se livrent à des contorsions, dislocations et danses censées provoquées par des trances consécutives à la prise d'excitants magiques ; leurs yeux farouches et égarés, leurs gestes épileptiformes sont preuve qu'un dieu les habite ; ils se roulent dans la poussière et y ramassent les sous que les curieux leur jettent (*ibid.* : 502).

Le fait également que le récit de Payet (*op. cit.*) précise que les organisateurs de ce cortège sont des « Créoles d'origine indienne » montre les caractères avant tout créole et créolisé de ces aspects de la manifestation²⁴. Ce témoignage inscrit donc le *tambour malbar* dans une phase de créolisation qui le fait sortir des cadres strictement religieux de sa pratique auquel il est parallèlement fortement rattaché ; en cela, sa participation aux moments plus

²³ Pour le cas de Maurice, les mêmes observations sont valables quant à la tournure carnavalesque que prenaient les fêtes du Pongol ; en effet, Mayila Paroomal (*op. cit.*) mentionne que, dans la foule, certains étaient « déguisés en satyres, diables, léopards, tigres et d'autres bêtes sauvages. Ils en revêtaient la peau. Chacun avait une queue énorme qu'un lutin aidait à tenir. Par des cris et des contorsions, ils essayaient d'imiter, non sans succès parfois, ces animaux » (*ibid.* : 303). De son côté, Prosper Ève (2011) rapporte qu'en 1902 « défilent les diables rouges et tout noirs dansant au son du bobre et caïambe » (des instruments de musique créoles) et des « charrettes de diable hurlant et ayant l'air de sortir véritablement de l'enfer (sic) » (*ibid.* : 489).

²⁴ Le sentiment de créolité est un phénomène plutôt récent dans le vécu des Réunionnais d'origine indienne ; leurs ancêtres étant arrivés dans l'île depuis moins longtemps que ceux (venus par exemple aux temps de l'esclavage) des autres Créoles, la créolité est une notion qui ne relève pas tout à fait des mêmes considérations. Rappelons (*cf.* chap. 2) à cet égard qu'avoir la langue créole en commun ne fait pas pour autant de tous les Réunionnais – et en l'occurrence des *Malbar* – des Créoles (Ghasarian, 2012). À Maurice, par exemple, il faut savoir que les Créoles désignent avant tout les Mauriciens d'origine africaine.

« carnavalesques » de ces fêtes d'origine indienne est révélatrice de son passage du monde indo-réunionnais au monde réunionnais, passage qui n'est jamais qu'une circulation, qu'un va-et-vient constant entre les deux mondes. Avec la carte postale mauricienne datée possiblement de 1911 (cf. fig. 29), on a donc, avec le témoignage donné par Payet (*op. cit.*), un second exemple de la participation du *tambour malbar* aux représentations de ces personnages costumés tels qu'ils se présentent dans les descriptions du Pongol au début du XX^e siècle à La Réunion, et par la même occasion, une autre facette musicale de cet instrument en dehors des circonstances exclusivement religieuses de sa pratique.

Si créolisation il y a au niveau des usages du *tambour malbar* (utilisé, dans le témoignage de Payet (*op. cit.*), pour rythmer les danses et les chants d'acteurs costumés), c'est également au niveau des productions rythmiques de ce répertoire instrumental (dont on a eu un aperçu, dans le même témoignage, à travers la vocalisation des « jacquots-malabars ») que les phénomènes de créolisation (cf. chap. 3) s'avèrent prépondérants. En effet, le chant que ces « singes » entonnent dans ce récit correspondent à une phrase mnémotechnique que certains *tambourier* utilisaient pour l'apprentissage des rythmes du *tambour malbar*. Ainsi qu'on l'a introduit dans le chapitre 3, cette méthode d'apprentissage singulière des rythmes du répertoire « formel » (et « informel ») du *tambour malbar*, aujourd'hui tombée en désuétude, consistait, il y a peu de temps encore, à aider à la mémorisation des formules rythmiques interprétées. Aussi un certain nombre de phrases qu'on qualifiera de « mnémotechniques », toutes en créole (parfois approximatif), se dégagent-elles des enquêtes menées en ce sens²⁵.

- | | |
|---|--|
| a. <i>Bon dia nou karo kann binan</i> | e. <i>Mèt' lo tabac dann nœud bambou</i> |
| b. <i>Momon dann kann papa si la paille</i> | f. <i>Boudin graton vend' deux cinquante</i> |
| c. <i>Mi donne bouc mi donne pas chèvre</i> | g. <i>Bœuf doboute dann kann dada</i> |
| d. <i>Tir massalé dann ki malbar</i> | h. <i>Tienbo molaké prend gard machapé</i> |

²⁵ Les phrases, numérotées ici de a à h, ne sont qu'un aperçu des formules verbales dont on parle : elles ont uniquement pour objectif de donner une idée de ce que pouvaient être ces techniques de mémorisation des rythmes *malbar*. Les huit phrases ci-dessus peuvent être traduites en français comme suit : a. Le bon dieu (notre bon dieu ?) nous a dit (nous a montré ?) le carreau de cannes de Binan (?); b. Maman [est] dans les cannes papa [est] sur la paille; c. Je donne (je vends ?) des boucs je ne donne pas de chèvres; d. Enlève le *massalé* dans le cul du *Malbar*; e. Mets le tabac dans le nœud du bambou; f. Le boudin et le graton se vendent à deux [francs] cinquante; g. Le bœuf [est] debout dans les cannes dada; h. Tiens bon ma queue attention à ce que je m'échappe.

Parmi les informateurs à qui j'ai posé la question, Bily Johny, Loulou, Mickaël Janio et Dharma sont les quatre seuls qui ont confirmé l'existence de ces petites phrases mnémotechniques pour l'apprentissage des rythmes du *tambour malbar*. Indirectement, trois autres situations attestent cette réalité : un reportage sur le quartier de Piton-Saint-Leu²⁶ ; l'extrait du livre de l'auteur Jean-Valentin Payet (*op. cit.*) précédemment cité ; et une chanson de l'artiste Danyèl Waro²⁷. Le tableau ci-dessous (tabl. 8) donne l'équivalence en rythmes (interprétés en 12/8) des phrases ci-dessus répertoriées ainsi que le nom du *baguèt'* rituel auquel ces phrases rythmées peuvent correspondre²⁸. À cet égard, il n'est pas impossible que le chant entonné par les « jacquots-malabars » (ici répertorié en phrase h) du récit de Payet (*op. cit.*) se soit calqué sur les rythmes effectivement frappés aux tambours, simultanément au chant. Comme dit précédemment, le fait que ce soient les « singes » eux-mêmes qui chantent donne au spectacle un côté carnavalesque, burlesque.

²⁶ Il s'agit d'un [reportage](#) tourné pour la rubrique « divertissement » animée par Jacky Revel de la chaîne télévisée Réunion 1^{ère} : plus précisément vers 1'47.

²⁷ Il s'agit de la chanson « [Po mwin Bondyé](#) » issue de l'album *Grin n syèl* (2006) : plus précisément vers 2'35.

²⁸ Ces correspondances n'ont qu'une valeur heuristique ; je les ai établies dans la mesure où la diction des formules s'en rapproche, mais il n'y a pas de correspondances strictes entre formules et *baguèt'* du répertoire « formel » du *tambour malbar*. De plus, il ne s'agit en général que d'extraits ou de parties d'un tout rythmique rituel, voire même de variantes de ces rythmes.

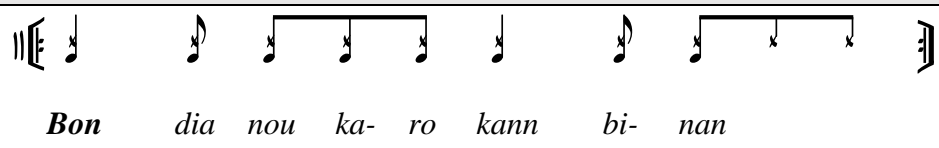
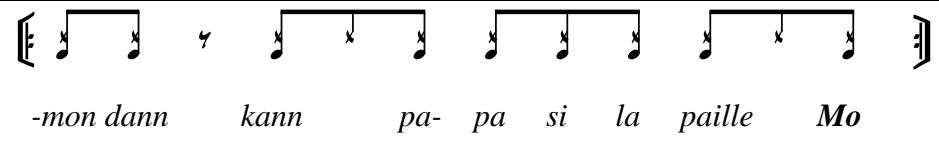


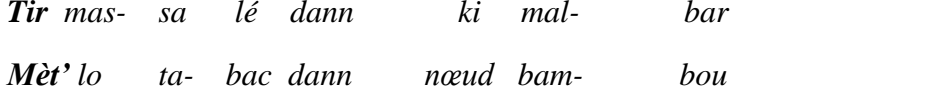

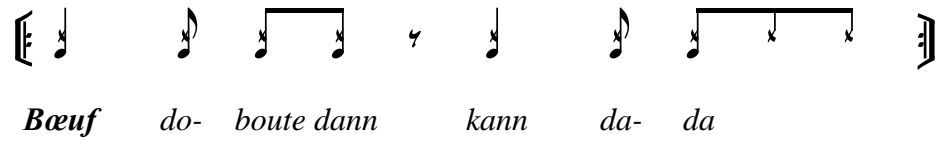
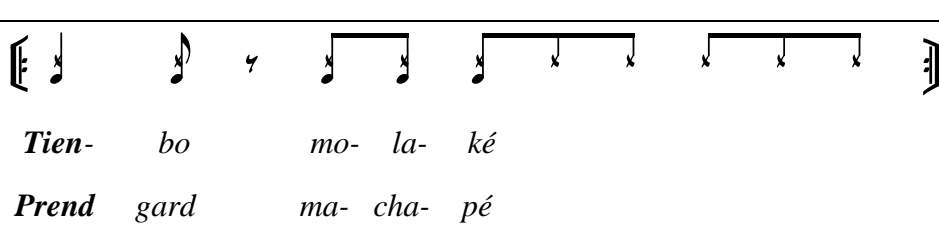
	Formules	Baguèt'
a.	 <p><i>Bon dia nou ka-ro kann bi-nan</i></p>	<i>Karlon</i> (extrait)
b.	 <p><i>-mon dann kann pa-pa si la paille Mo</i></p>	<i>Jako</i> (portion)
c.	 <p><i>bouc mi donne pas chèvre Mi donne</i></p>	[jeu du <i>morlon</i>]
d.	 <p><i>Tir mas-sa lé dann ki mal-bar</i></p>	<i>La rivière</i> (extrait varié)
e.	 <p><i>Mèt' lo ta-bac dann nœud bam-bou</i></p>	
f.	 <p><i>-din gra-ton vend' deux cin-quante Bou</i></p>	?
g.	 <p><i>Bœuf do-boute dann kann da-da</i></p>	<i>Karlon</i> (extrait varié)
h.	 <p><i>Tien-bo mo-la-ké</i> <i>Prend gard ma-cha-pé</i></p>	<i>Karlon</i> (extrait varié)

Tableau 8 : Phrases mnémotechniques chantées en créole pour aider à la mémorisation des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar*. Transcriptions : SFP

À la lecture de ces formules, on s'aperçoit que la majorité tourne en général autour de huit syllabes ; elles s'étendent par ailleurs sur un cycle de quatre temps ternaires, soit une mesure à 12/8, plus rarement deux²⁹. C'est la répétition d'un rythme avec un texte différent qui fait par

²⁹ Il ressort par ailleurs de ces transcriptions que certaines formules débutent sur le premier temps (formules a, d, e, g et h) tandis que d'autres commencent en anacrouse (formules b, c et f). On remarque également que les mots des phrases se déploient en général uniquement sur les frappes vives effectuées au *baguèt'* ; c'est effectivement

exemple qu'on se trouve sur un cycle de huit temps. Ex. *Tienbo molaké prend gard machapé* ; étant donné que « *Tienbo molaké* » et « *prend gard machapé* » suivent le même schéma rythmique, j'ai fait apparaître ces deux portions de la phrase l'une en dessous de l'autre. S'il fallait trouver à cette formule une correspondance rythmique dans le répertoire rituel du *tambour malbar*, ce serait le *baguèt' karlon* dans une de ses variantes ; en effet, cette variante possède trois croches en moins que dans la version donnée pour la formule *a*. Dans tous les cas, il ne s'agit que d'un extrait du *baguèt'*, plus précisément de la partie en boucle (voir annexe 2 : les deux dernières mesures) qui le clôture³⁰. Pareillement, la formule *g* s'apparente à une autre variante de cette partie en boucle finale du *baguèt' karlon* dans la mesure où il y a une différence d'une croche dans cette version.

Comme pour la formule *h*, j'ai fait également apparaître sous un même rythme les formules *d* et *e*, à la seule différence qu'il s'agit ici bien de deux récitations à part. Par ailleurs, du point de vue lexical, elles semblent être une variante l'une de l'autre. Dans les deux cas effectivement³¹, il s'agit d'enlever ou de mettre quelque chose (« *Tir massalé* », « *Mèt' lo tabac* ») pour le mettre dans quelque chose d'autre (« *dann ki malbar* », « *dann nœud bambou* »). Ces deux phrases rythmiques correspondent au *baguèt'* rituel dit « *la rivière* » (fig. 30) qui s'étend normalement sur deux mesures de quatre temps ternaires³² ; c'est pour cette raison que chacune de ces phrases n'est pas répétée en boucle puisqu'elles ne se greffent que sur un extrait du cycle (voir annexe 2).




Figure 30 : *Baguèt' la rivière*. Transcription : SFP

ces frappes rythmiques que l'on entend par-dessus tout et que l'on retient en priorité dans le jeu du *tambour malbar* lorsqu'on se situe à plus ou moins grande distance de la source sonore.

³⁰ Dans le récit de Payet (1988), on peut lire : « Tiens bon mon la queue ; Prends garde m'a chappé ; Dong, dong, cadong... » (*ibid.* : 153-154). Le fait de rajouter des onomatopées à la suite de cette dernière phrase indique bien le contexte rythmique dans lequel ces « psalmodies » sont faites : elles sont chantées par les « jacquots » eux-mêmes, et non par les musiciens, vraisemblablement sur le modèle des rythmes effectués aux tambours qui les accompagnent à ce moment-là. Il y a donc ici une réciprocité entre les danseurs (les jacquots) et les musiciens, les premiers ayant visiblement élaboré une formule non forcément destinée à leur faire retenir le rythme qu'ils entendent, mais plutôt pour ajouter une dimension de fête supplémentaire par le chant produit et dont les paroles s'inspirent irrémédiablement de l'action en cours (en l'occurrence, il faut bien tenir notre queue au risque qu'on s'échappe).

³¹ Comme dit précédemment, la formule *d* (« Enlève le *massalé* dans le cul du *Malbar* ») semble être une version moqueuse de la formule *e* (« Mets du tabac dans le nœud du bambou »).

³² Un autre procédé mnémotechnique consiste à placer trois croches supplémentaires (récitées avec « *gard' police* ») sur la deuxième mesure du cycle du *baguèt' la rivière*, mais je ne l'ai pas représenté dans le tableau dans la mesure où ces croches supplémentaires, en plus d'être anecdotiques, ne correspondent à aucune réalité rituelle.

De plus, il se trouve que l'extrait présente, là aussi, une variation par rapport à la dernière croche vive qui n'existe pas dans la première mesure du *baguèt' la rivière*. Il est à noter par ailleurs que la formule *f* a été récitée par un informateur lors d'un entretien, à la suite de la formule *e* ; les formules *f* et *e* forment donc pour lui un cycle de deux mesures qui, cela dit, s'éloignent du modèle rituel. En effet, si la première phrase (« *Tir massalé dann ki malbar* ») s'apparente bien à la première mesure variée du *baguèt' la rivière*, la deuxième (« *Boudin graton vend' deux cinquante* ») ne correspond pas à la deuxième mesure du cycle rituel. En revanche, du point de vue rythmique, cette deuxième phrase est construite sur une des cellules rythmiques énoncées la mesure d'avant () qu'elle reprend largement. De même, il se trouve que la formule *g* possède une phrase supplémentaire (non mentionnée dans le tableau) qui s'enchaîne à la première et qui, là aussi, fait apparaître deux autres mesures (fig. 31) qui ne correspondent à aucun élément rythmique du *baguèt' karlon* dont elle ne prend finalement qu'une seule mesure.

Bloc 1 :



Bœuf do- boute dann kann da- da

Bloc 2 :




Bœuf do-boute dann kann ca- bri ba- la- ya dann fa- tak tand' da- da

Figure 31 : Formule mnémotechnique de 1 (bloc 1) + 2 (bloc 2) mesures. Transcription : SFP

Il est intéressant de remarquer qu'avant que n'apparaisse la dernière mesure du bloc 2, il y a une reprise de la mesure en boucle « *bœuf do-boute dann kann dada* » mais dont la fin est modifiée. En fait, ce n'est plus « *dada* » (qui arrive plus tard dans la phrase) qu'on entend à la fin mais le début d'une nouvelle phrase – qui commence donc en anacrouse – et qui dit « *cabri balaya dann fatak tand' dada* » (« [le] cabri de Balaya³³ est dans les jeunes pousses de millet

³³ Nom de famille *malbar*, tel que probablement celui de *Binan*, énoncé un peu plus haut.

dada »). Du point de vue musical, on peut considérer le bloc 2 comme une variation du bloc 1 qui consiste à le prolonger sur deux mesures ; en effet, après un pivotement qui se situe sur trois croches *forte* (l'anacrouse), la deuxième mesure du bloc 2 se caractérise essentiellement par la cellule  avant de se conclure sur le même rythme que la fin du bloc 1 (« *tand' dada* » = « *kann dada* »).

Pareillement, chez certains informateurs³⁴, les formules *b* et *c* fonctionnent ensemble car la première est enchaînée à la seconde dans une même récitation³⁵ composée de ces deux phrases (fig. 32). Ici, non seulement chaque phrase ne se récite pas sur le même rythme, mais également selon deux instruments de musique différents : respectivement le *morlon* (transcrit hampes des notes en bas) et le *tambour malbar*. Jusqu'à maintenant, les phrases mnémotechniques étaient appliquées au *tambour malbar* seul ; c'est donc le premier et seul exemple de rythme (la formule *c*) qui est ici dévolu au *morlon*.

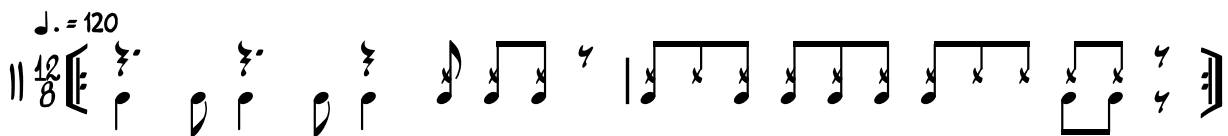


Figure 32 : Enchaînement rythmique de deux phrases mnémotechniques. Transcription : SFP

Il est possible d'analyser cet enchaînement selon deux possibilités : d'une part, dans le cas où les deux discours instrumentaux sont réellement enchaînés l'un à l'autre, il y a dialogue entre les deux instruments de musique, le *morlon* posant la question à laquelle répond ensuite le *tambour malbar* ; d'autre part, dans le cas où les deux discours sont énoncés simultanément par leurs instruments respectifs, il y a polyrythmie à deux voix.

L'appropriation de ces rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* par des Créoles donne à la transmission de cette pratique instrumentale un profil particulièrement créolisé. Le développement d'une telle technique de mémorisation est révélateur d'une véritable prise en charge locale de cet instrument à La Réunion, faisant indéniablement passer le *tambour malbar* du monde indo-réunionnais à réunionnais.

³⁴ Bily Johnny ne présente pas la formule *b* comme enchaînée à la formule *c*, au contraire de l'interviewé de Piton-Saint-Leu qui les chante l'une à la suite de l'autre.

³⁵ D'un informateur à l'autre, la phrase récitée peut varier ; ainsi peut-on avoir « *Momon dann kann papa si la paille* », ou « *Momon si la paille papa dann kann* », ou « *Papa dann kann momon si la paille* » pour la même formule rythmique.

5. 2. Les phénomènes de créolisation culturelle

Si, jusqu'à maintenant, on a essentiellement traité du *tambour malbar* au sein des dynamiques créoles de La Réunion (sous l'aspect musical des fêtes du Pongol et sous l'aspect pédagogique de sa transmission créole), l'analyse des phénomènes de créolisation plus largement culturelle, même si elle ne concerne pas directement le tambour, reste tout de même particulièrement intéressante dans la mesure où elle apporte des réponses indirectes sur les phénomènes de créolisation musicale. C'est essentiellement de la figure du *jako*, notion préalablement évoquée, et de sa créolisation dans l'espace social réunionnais, dont il va s'agir ici. Sans pour autant revenir sur les conditions de pratique et de poursuite de ces traditions culturelles en terre d'immigration telles qu'abordées dans le chapitre précédent, ce sous-chapitre s'intéresse plutôt à la façon dont se développe une certaine conscience et une certaine perception des faits sociaux indiens et des représentations insulaires dont ces faits font par la suite l'objet.

5. 2. 1. L'édification de la figure du *jako* en terre créole

« *Jako*³⁶ » est un mot créole qui, à La Réunion, renvoie traditionnellement à un personnage rituel associé aux pratiques religieuses hindoues, et plus précisément au culte du dieu-singe *Hanuman* (dit *Almal*³⁷). Si ce culte religieux est quelque peu tombé en désuétude depuis une quarantaine d'années (j'y reviendrai), il était surtout connu à La Réunion dans sa dimension publique, à savoir lors des processions religieuses organisées dans le cadre de la marche dans le feu par les hindous³⁸. Le paragraphe intitulé « Hanuman » du livre de Christophe Poussier (2006) nous apprend qu'« il ne s'agissait pas d'une statue mais d'un danseur maquillé de couleurs à dominante rouge, arborant de longues griffes, une queue et des clochettes aux

³⁶ *Jako* peut aussi être orthographié « jacquot », « jaquot », « jacot » ; parfois prononcé « zako », le *jako* est un individu qui s'engage envers *Hanuman* et endosse de ce fait un rôle particulier. Le *jako* est également surnommé « danseur *jako* » (référence à la danse), « *zako promès* » (référence à la promesse, au vœu) ou encore « *jako malbar* » (référence aux *Malbar*).

³⁷ Le mot « *Almal* » est la prononciation créolisée du mot « *Hanuman* ».

³⁸ Certains informateurs précisent que la danse rituelle envers *Almal* pouvait avoir également lieu le premier jour de l'année ; en effet, selon Dana Virama Coutaye, « *le jako, quand il passait, [...] pour nous, c'était symbolique, c'était le premier de l'an* » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017) ; quant à Vél Mounigan, il précise que la danse rituelle envers *Almal* se faisait « *pour la marche sur le feu et pour... [...] le jour de l'an officiel, pour marquer le coup comme ça* » (extrait d'entretien avec Vél Mounigan, mené à Sainte-Suzanne, en 2017).

chevilles » et que « le défilé du jako était en réalité l'acte de foi d'un dévot ayant fait la promesse de danser pour son dieu », soit « Hanuman (Almal à la Réunion), le fils du dieu du vent Vayu, général de l'armée des singes dans le Râmâyana » (*ibid.*). Autrefois, la danse pour *Almal* consistait, dans sa dimension publique, en le déplacement rituel du danseur qui, lors des processions religieuses hindoues, réalisait notamment des acrobaties au sol, et, dans sa dimension moins publique, en la montée de ce danseur sur le *Almal kodi* (j'y reviendrai), un poteau (actuel *nargoulan*) situé dans la cour des temples³⁹ et prévu à cet effet⁴⁰.

René Kalindave, *Kaf* âgé d'une soixantaine d'années au moment de nos différents échanges et « danseur jako » de cet ancien culte – le seul qu'il nous a été donné d'interroger –, raconte comment il a été initié à cette activité rituelle hindoue : « *Quand je suis rentré dans la religion malbar, j'avais environ sept ans* ». Il dit encore que ce sont « *deux gars* » aujourd'hui décédés qui l'ont « *entraîné* », c'est-à-dire initié à cette danse ; à cet égard, il précise qu'avant de danser, il faut aller se recueillir sur leur tombe, au cimetière, qu'on est « *obligé d'y aller*⁴¹ ». René Kalindave raconte encore comment cela s'est fait la première fois : « *Ce jour-là, j'étais allé chercher des herbes* » ; en rentrant chez lui, un des « *deux gars* » était venu rendre visite à son père et en apercevant l'enfant, il déclara que c'était de lui dont il avait besoin, qu'il avait un cadeau à lui offrir. L'homme avait alors brandi une grande chaîne enroulée⁴² et avait dit, en le tendant vers l'enfant : « *Ça, c'est ton cadeau, ça ! J'arrête, moi, je le lâche sur toi* ». René

³⁹ Aujourd'hui également appelé « *nargoulan* », ce poteau rituel (*kodi* signifiant en tamoul « drapeau », « pavillon ») est dit *Almal kodi* (ou encore *kodi Almal*), que l'on pourrait traduire, en dépit des observations précises de cette étoffe (voir annexe 3), par « drapeau d'*Hanuman* ». À cet égard, Christian Barat (1980) rapporte les propos d'un informateur en ces termes : « Marsli, ancien danseur-singe de la région de Bagatelle, nous explique l'importance du Nargoulan [...] pour la danse faite en l'honneur du dieu-singe Almal » ; dans la suite du texte, l'informateur semble néanmoins parler d'un autre édifice que le *nargoulan* quand il dit notamment que, lors des fêtes religieuses liées à la marche dans le feu, « un petit drapeau sur lequel est dessiné l'effigie d'Almal, est planté sur le parvis du temple au début du karèm. Ce drapeau s'appelle Almalkodi » (*ibid.* : 208). Cette dernière déclaration ramène par ailleurs à un passage du *Mahabharata* lorsque par exemple, au début de la bataille de Kurukshetra, il est question d'un « roi, celui dont le drapeau porte l'effigie d'Hanuman » (*cf.* chap. 4).

⁴⁰ Si beaucoup d'informateurs ont connaissance de cette dimension plus privée de la danse rituelle, certains disent ne pas avoir eu l'occasion de l'observer personnellement par le passé. Ainsi en est-il d'Aristhènes Araye qui avoue n'avoir jamais vu le danseur rituel monter sur ce poteau : « *Normalement, on l'habille devant Almal même. [...] Non, il n'est jamais monté là-dessus lui ! On fait monter un pavillon... (Parce qu'un gramoun nous avait dit qu'on montait sur le poteau, là, et on descendait tête en bas) Je n'ai jamais vu ça, ça, je ne l'ai jamais entendu !* » (Extrait d'entretien avec Aristhènes Araye, mené à Saint-Leu, en 2017). De même, Mickaël Janio témoigne de cette pratique sans toutefois avoir pu l'observer par lui-même : « *Ah oui, j'ai vu le jako, quand j'étais petit, je voyais le jako moi [...] hé, le jako, tu sais, toi, ce qu'il faisait ? Je ne l'ai pas vu seulement hein ! Il montait sur le poteau nargoulan, et il descendait la tête en bas ! Ça c'est une promesse ça ! Ce genre de promesse qu'il faisait, ça, c'était terrible, ça ! Hein ! Il croisait ses pieds avec le poteau nargoulan, en haut, et c'est comme ça qu'il descendait. [Défaut audio] il descend doucement par la tête* » (extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019).

⁴¹ Robert et Barat (1991) précisent à ce propos que « le jacquot doit également se protéger des âmes errantes [...] [et] leur sacrifier un cabri à minuit au portail du cimetière, avant de retourner chez lui en courant pour se peindre et se préparer pour sa journée de marche rituelle » (*ibid.*).

⁴² Cette chaîne qui lui est donnée « pour la route », selon ce que l'homme dit à René Kalindave, est en fait un des accessoires que porte le dévot d'*Almal* pendant les processions religieuses hindoues.

Kalindave conclut en disant que son destin avait « *été écrit comme ça*⁴³ ». En fait, l'homme, devenu probablement trop âgé pour continuer cette activité, venait de lui transmettre son don⁴⁴. Comme pour l'initiation aux rythmes du répertoire sacré du *tambour malbar*, celle à la danse rituelle dévouée à *Hanuman* nécessite la présence de professeur(s). Quand je questionne René Kalindave sur les gestes de la danse qu'il effectue, il explique que rien n'est inventé : « *Ce que les professeurs te montrent, tu pars là-dessus* » ; il explique encore que des lignes sont tracées au sol afin d'avoir un repère pendant la danse : « *Tu ne dois pas dépasser ça !* » Il dit encore :

« *Quand les professeurs te montrent ça, ne vas pas rentrer dedans n'importe comment, hein ! Il ne faut pas le faire d'une autre façon : le geste qu'il t'a montré là, c'est suffisant ; [ce n'est pas la peine] d'aller chercher à faire un autre geste par toi-même. Si tu fais un autre geste par toi-même, [on te demande] où est-ce que tu as appris ça ?* »
(Extrait d'entretien avec René Kalindave⁴⁵).

Lors des processions religieuses, René Kalindave indique qu'il y avait « environ trente-cinq mètres⁴⁶ » qui le séparaient du char transportant la ou les divinité(s) lorsqu'il incarnait ce personnage rituel, et qu'il se situait juste derrière les musiciens rituels⁴⁷. Au sujet de l'accompagnement musical, René Kalindave nous informe qu'il y avait toujours « trois *tambours [malbar]* » qui accompagnaient le « danseur *jako* » ; cela dit, il précise que « *lorsque les Malbar passaient* », c'était avec « *sept à huit tambours*⁴⁸ ». Dans la procession, il précise le

⁴³ Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017.

⁴⁴ René Kalindave explique qu'on ne peut pas décider de devenir un « danseur *jako* » du jour au lendemain, que cela ne peut se faire que si quelqu'un te choisit : « *Par exemple, si un jour je ne veux plus faire [cette activité], ben [il faut que] je le donne à quelqu'un d'autre* » (extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017).

⁴⁵ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ René Kalindave dit encore qu'avec le corps peint « *depuis quatre heures du matin* » et la chaleur qu'il faisait, on avait comme un « *goût de peinture à l'huile* » dans la bouche, au point qu'on « *n'arrivait même plus à boire !* » Ce faisant, il raconte comment cette performance rituelle constitue une véritable épreuve dans la mesure où il fallait danser « *tout le long* » de la procession ; à cet effet, il compare le don de soi d'un pénitent qui marche dans le feu au sacrifice que constitue la danse rituelle envers *Almal* : « *Quand quelqu'un te dit comme ça qu'il marche dans le feu, il marche dans le feu ; mais tu vois quelqu'un qui danse jako, c'est plus... c'est plus terrible ! C'est plus terrible que le feu (On marche pieds nus ?) c'est plus terrible... là, du coup, je veux te dire : tu as fini de t'engager, tu ne regardes plus le soleil, là. Tu es obligé ! (On n'arrosait pas le chemin ?) Ah non, on n'arrosait pas le chemin ! Le soleil... tu vois quand tu fais un casse-cou là, là-dedans [il montre la paume de ses mains] ça te brûle ! Quand on dit le feu, là, il te chauffe mais tu [ne fais que le] traverser, toi !* » (Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017). La difficulté de cette activité est une des raisons pour lesquelles il ne la pratique plus régulièrement ; en rigolant, René Kalindave rajoute qu'il préfère encore marcher dans le feu plutôt que de danser.

⁴⁸ Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017.

placement des *tambourier* en ces termes : « *Il y a trois devant et quatre derrière*⁴⁹ » ; le dévot d'*Almal* est donc placé au milieu de l'équipe musicale qui se scinde vraisemblablement en deux. À ce propos, René Kalindave explique l'importance que revêtent les rythmes interprétés au *tambour malbar* pour l'exécution de cette danse rituelle ; il dit notamment pour ce qui était de la procession, qu'« *à chaque croisée* », « *trois ronds* » (des lignes servant de repères pendant la danse) sont matérialisés au sol par un dessin qu'il effectuait « *à la craie*⁵⁰ ». Il précise que « *chacun de ces trois ronds a son coup de baguette*⁵¹ ». Il ajoute qu'il s'agit d'un même rythme mais « *qui ne va pas jusqu'au bout*⁵² », qui est interrompu par un des *tambourier* et qui permet de faire l'enchaînement avec la suite de la danse (passage d'un rond à un autre) et la suite du rythme (la suite du *baguèt'jako*⁵³).

Si « trois coups de baguette » caractérisaient la procession du dévot d'*Almal*, René Kalindave déclare qu'il y en avait également trois pour ce qui était de la performance effectuée au temple, au niveau du *Almal kodi* (tabl. 9) : « *Il y en a un quand on monte ; un quand on marque*⁵⁴ ; *un quand on descend.* » René Kalindave précise que les rythmes interprétés au temple pour la montée du *Almal kodi* par le dévot étaient les mêmes que ceux effectués lors de la procession du danseur rituel⁵⁵. Je lui demande alors si c'est le *tambourier* qui décide de ces changements de rythmes selon les positionnements du danseur sur le *Almal kodi* ; il confirme tout en précisant que même si le *tambourier* prend ce genre de décisions, « *le prêtre aussi le surveille !*⁵⁶ ».

⁴⁹ Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2019.

⁵⁰ Le *tambourier* Mickaël Janio confirme l'importance de la musique en parlant en ces termes : « *Lui, il fait comme ça* [il imite le danseur rituel] ; *il scrute le rond ; tu vois ? Et toi, toujours avec un coup de baguette, tu le motives avec le baguèt' ; pour le renforcer avec le baguèt' ; tu comprends ?* » (Extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019).

⁵¹ Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017.

⁵² Extrait d'entretien avec René Kalindave mené à Saint-Louis, en 2019.

⁵³ René Kalindave explique encore la correspondance de ces trois coups de baguette : il y en a « *un pour se lever, un pour descendre, et un pour faire le casse-cou* » (extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2019).

⁵⁴ René Kalindave n'ayant pu m'expliquer clairement ce qu'il entendait par « marquer », je suppose que cette phase correspond aux figures que le danseur rituel effectuait une fois qu'il était arrivé au sommet du poteau.

⁵⁵ Au cours d'un entretien, le *tambourier* Auguste Gédéas témoigne également, en plus du *baguèt'* qui est interprété au temple, d'une triple composante rythmique destinée à l'accompagnement musical de la procession du danseur rituel : « *Le jako, par exemple, quand tu vas jouer pour lui, tu as un baguèt' pour faire sa cérémonie, tu as un baguèt' quand il fait... le tour avec sa chaîne, après tu as un baguèt' quand il ramasse l'argent avec sa bouche, et après tu as un baguèt' quand il fait son casse-cou* » (extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017).

⁵⁶ Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017.



Tableau 9 : Poteau rituel dit *kodi*, *Almal kodi* ou encore *nargoulan*. Photos : SFP

Tombée en désuétude dans le domaine religieux, la danse rituelle envers *Almal* est actuellement réhabilitée sous une forme folklorisée⁵⁷. Si cette danse se caractérisait par le rituel processionnel d'une part, et le rituel au temple d'autre part, il est à noter que la mise en folklore de cette pratique n'a conservé que la dimension publique de la danse, c'est-à-dire le déplacement processionnel ; les acrobaties effectuées au sol consistent actuellement à récupérer, avec la bouche, des pièces de monnaie ou des billets de banque disposés par terre sur une feuille de bétel (fig. 33).

⁵⁷ J'emprunte la notion de folklore au photographe et enseignant Karl Kugel qui, pour qualifier la renaissance de cette tradition dansée, parle de « *jako* folklore » (Entretien mené au Port, en 2016). Enseignant à l'École Supérieure d'Arts de La Réunion, Karl Kugel s'est tourné vers l'étude des performances réalisées, notamment à La Réunion, dans l'espace public et a engagé un travail de recherche sur les liens entre création visuelle et pratiques vivantes. Il développe entre autres l'idée de revalorisation symbolique comme réponse aux « violences symboliques ». Ses projets s'intéressent à la mémoire, à l'histoire et au patrimoine, à la notion de valeur, et plus particulièrement aux liens immatériels entre La Réunion, l'océan Indien et l'Afrique de l'Est (source : Exposition au musée Léon Dierx de Saint-Denis visité dans le cadre des journées européennes du patrimoine, en 2015). Ses travaux portent, entre autres, sur la question du *jako*.



Figure 33 : « *Jako* folklore » accompagné de trois *tambours malbar*. La Saline, 2013. Photo : SFP

Si le témoignage de René Kalindave rapporte l'existence de « trois coups de baguette » accompagnant jadis les circonstances processionnelles du dévot d'*Almal*, les enquêtes de terrain menées dans la version folklorisée de cette danse rituelle donnent à entendre deux motifs rythmiques principaux de quatre temps ternaires chacun, l'un singularisant le moment de la marche et l'autre, celui des acrobaties au sol (tabl. 10). Ces composantes rythmiques caractérisent par ailleurs le *baguèt' jako* (voir annexe 2) une des formules rythmiques qui appartiennent au répertoire rituel du *tambour malbar*, et qui est jouée en l'honneur d'*Almal*.

Phase mobile du déplacement processionnel	
Composante rythmique 1 du <i>baguèt' joko</i> : effectuée au moment de la marche	
	
Phase fixe du déplacement processionnel	
Composante rythmique 2 du <i>baguèt' joko</i> : effectuée au moment des acrobaties	
Le rond	L'exploit
	
	

Tableau 10 : Les deux composantes rythmiques du *baguèt' joko* tel qu'interprété dans sa pratique folklorisée. Photos et transcriptions : SFP

Deux motifs rythmiques principaux – soulignant deux phases rituelles respectives – caractérisent ainsi l'évolution du « *joko* folklore », avec, d'une part, la marche (composante rythmique 1) qui consiste en la déambulation du *joko* dans les rues ; il est précédé d'une équipe de *tambourier* et suivi d'un cortège composé de proches, d'hindous et de curieux. Et d'autre

part, le rond et l'exploit (composante rythmique 2) qui consistent respectivement à faire le tour de la feuille de bétel et à récupérer, avec la bouche, le contenu disposé sur cette feuille de bétel ; tandis que le cortège s'est immobilisé effectivement, le « *jako* folklore » tourne plus ou moins longuement autour de cette feuille, et réalise une acrobatie (en l'occurrence un casse-cou) avant de reprendre le fil de sa marche (retour de la composante rythmique 1) suivi du cortège qui l'accompagne. Ce cycle n'est pas toujours de même longueur ; il se peut en effet que la seconde étape (le rond et l'exploit) soit plusieurs fois répétée avant le retour de la première étape (la marche).

Je partage ici avec Brigitte Desrosiers (2003) qui écrivait à propos du revivalisme musical, le fait que l'actuelle représentation rituelle de ce culte est devenue symbolique, dans la mesure où elle ne conserve du passé que des « éléments clés » ; « ces éléments sont ceux que le filtre du revivalisme a laissé passer et qui sont, en fait, des sortes de cristallisations » autour de certaines composantes rituelles passées de cette danse, et qui sont « loin d'englober tout l'essentiel » du culte (*ibid.* : 347). Dans la pratique folklorisée, on retrouve aujourd'hui beaucoup des aspects (fig. 34) qui étaient présents dans les rituels religieux liés aux performances dansées du dévot ; ainsi en est-il de l'appel des esprits réalisé au tout début de la manifestation et qui vise à installer le *jako* dans une certaine transe, mais également par exemple de la peinture corporelle, des chaînes ceinturées ou portées autour du cou, des griffes d'acier positionnées au niveau des mains⁵⁸, du tissu recouvrant la tête, du parasol ou encore des trois *tambours malbar* et des rythmes qui l'accompagnent.

⁵⁸ Ainsi que Loreley Franchina (2018) l'indique dans sa thèse, ces « longues griffes métalliques » sont encore « parfois conservées dans les temples » (*ibid.* : 31). Cela dit, les informateurs que j'ai pu interroger à ce sujet expliquent que, pour des raisons de sécurité, cet accessoire est de plus en plus laissé de côté.



Figure 34 : Attirail du « *jako* folklore ». La Saline, 2013. Photo : SFP

Si l'élément musical constitue un de ces « éléments clés », une de ces « cristallisations » du passé que « le filtre du revivalisme a laissé passer » (Desrosiers, *loc. cit.*), c'est qu'il se trouve en effet que le *baguèt' jako*, en plus de consister en l'accompagnement du « *jako* folklore », est toujours interprété au temple actuellement – quand bien même la danse rituelle envers *Almal* auquel il était associé n'existe plus. Aussi trouve-t-on aujourd'hui cette formule rythmique et le rituel religieux qu'elle accompagne sous une autre forme, celle liée à la figure du *nargoulan*⁵⁹. Dans la thèse de Christian Barat (1980), on peut lire, à cet égard, que par le passé, tous les « danseurs *jako* » venaient amarrer le *kap* (bracelet rituel) au pied d'un poteau que les *Malbar* appellent aujourd'hui *nargoulan*⁶⁰, mais que les « danseurs *jako* » considèrent comme étant le dieu singe⁶¹. Pour sa part, Sully Santa Govindin (2014) remarque, lui aussi, que « les patrons rythmiques utilisés à La Réunion pour *Nargoulan* et la danse du *Jako* sont effectivement identiques⁶² » (*ibid.* : 163).

⁵⁹ Le *nargoulan* fait référence à une pratique « lascar », à un « saint musulman qui fait l'objet d'un culte aussi bien aux Antilles qu'aux Mascareignes » ; s'il est qualifié de « divinité », Jean Benoist (1998) précise que beaucoup ignorent « son origine hétérogène ». Pour plus de détails sur l'histoire et l'origine du *nargoulan* (ou *Naguru Mira*), se reporter entre autres aux travaux de Singaravérou (1975), Barat (1980, 1989), L'Étang (1993, 1998), Ramsamy-Nadarassin (2012) et Govindin (2014).

⁶⁰ Lors d'un entretien, Loulou indique que le *jako* « vient de ce truc du *nargoulan* même » (extrait d'entretien avec Loulou, mené à Saint-Leu, en 2017).

⁶¹ « *Tout sak i dans zako i vyin amar kap avèk sa. Malbar i kri sa Nargoulan, moin mi apèl sa bondyé zako parsk tout zako avan-d dansé, i sava devan sa bondyé laskar* » (Barat, 1980 : 208-209).

⁶² D'où le fait que j'ai répertorié ces deux *baguèt'* sur la même ligne dans le chapitre 3.

Les *tambourier* questionnés à ce sujet confirment l'identité musicale du *baguèt' jako* lorsqu'ils interprètent ce qu'ils nomment également « *baguèt' nargoulan* » ; Aristhènes Araye affirme notamment que « *le jako c'est... c'est ça, ce grand pavillon-là : nargoulan. Ça, ce poteau-là*⁶³ ». De même, lorsqu'on demande à René Kalindave si les rythmes interprétés pour la danse rituelle envers *Almal* sont les mêmes que ceux de maintenant, il répond que le *baguèt' jako* « *n'a jamais changé* » ; et cet informateur de rajouter : « *Son coup de baguette reste son coup de baguette même, mais je vais t'en donner un autre sens encore : le tambourier lui-même, le chef tambourier, c'est lui qui commence ! Le coup de baguette [qu'il joue] devant nargoulan, c'est lui qui commence ! Et son équipe le suit. Et si ce n'est pas bon, il te le dit !*⁶⁴ » Lors de notre échange avec le *tambourier* Mickaël Janio, alors qu'il s'apprêtait à interpréter le *baguèt' nargoulan*, il nous informe que « *le baguèt' nargoulan ou le baguèt' pavillon, c'est le même. Si on dit le pavillon ou le nargoulan, c'est le même*⁶⁵ » ; au bout de quelques secondes, il interrompt brusquement son interprétation en disant : « *Après quand on met le pavillon en l'air [et que] le pavillon flotte en l'air ; tu vois, quand il flotte en l'air, là, écoute le coup d'baguette hein !* » et aussitôt il se met à jouer un rythme différent. Une fois ses interprétations terminées, je lui fais remarquer que pour la danse rituelle envers *Almal*, on interprète ces deux mêmes motifs rythmiques (voir figures 35 et 36), ce à quoi il me répond : « *Ben oui, pour le jako aussi, ben ça c'est, en même temps, ben le jako c'est... à peu près la même famille* » ; pour illustrer son propos, Mickaël Janio interprète alors le *baguèt' jako* tout en précisant : « *Ça c'est quand il va danser ; lui, il fait comme ça [il imite le danseur rituel] ; il scrute le rond ; tu vois ? Et toi, toujours avec un coup de baguette, tu le motives avec le baguèt' ; pour le renforcer avec le baguèt' ; tu comprends ?* » Puis je lui demande quel rythme était interprété lorsque le dévot faisait son casse-cou, et tout en me l'interprétant, il précise encore que ce rythme est effectué pendant qu' « *il fait sa parade*⁶⁶ ». En fait, le *baguèt' nargoulan* qu'il avait d'abord joué correspond au *baguèt' jako* lorsque le danseur « *fait sa parade* » (fig. 35) et le *baguèt' nargoulan* interprété lorsque le « *pavillon* » flotte dans les airs (voir vidéo 10), au *baguèt' jako* lorsque le personnage rituel « *danse* » (fig. 36). Hormis quelques variations dans l'interprétation

⁶³ Extrait d'entretien avec Aristhènes Araye, mené à Saint-Leu, en 2017.

⁶⁴ Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017.

⁶⁵ Si l'étoffe hissée lors du culte au *nargoulan* est presque toujours assimilée à un « pavillon », nos observations de l'édifice en question montrent que sa structure présente plus précisément les caractéristiques d'un autre objet volant (voir annexe 3).

⁶⁶ Échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019.

et dans l'enchaînement des mesures au sein du cycle rythmique⁶⁷, les composantes rythmiques du *baguèt' nargoulan* et du *baguèt' jako* sont identiques les unes aux autres⁶⁸.



Figure 35 : *Baguèt' nargoulan* interprété avant la levée du « pavillon » / *baguèt' jako* interprété lorsque le dévot « fait sa parade ». Transcription : SFP



Figure 36 : *Baguèt' nargoulan* interprété après la levée du « pavillon » / *baguèt' jako* interprété lorsque le dévot « danse ». Transcription : SFP

Si la part que tiennent les phénomènes de créolisation dans la transformation des cultes au dieu-singe en celui du *nargoulan* est complexe à évaluer⁶⁹, sur le plan musical, il est cependant intéressant de noter que, parmi les phrases mnémotechniques développées à La Réunion dans

⁶⁷ Mickaël Janio précise que d'un *baguèt'* à l'autre, « ça diffère un p'tit peu ». « Mais le *baguèt' nargoulan*, partout, ce n'est pas pareil ; au Gol, ils le battent d'une façon, à d'autres places, ils le battent d'une autre façon » (extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019).

⁶⁸ Lorsque j'ai voulu en savoir plus sur les correspondances entre les anciens rituels de la montée du *kodi* par le dévot d'*Almal* et l'accompagnement rythmique, j'ai été confrontée, à deux reprises, à un tabou lié au caractère sacré de ces rythmes et je n'ai donc pas pu enregistrer d'interprétation de ce type auprès des informateurs questionnés à ce sujet.

⁶⁹ À en croire les travaux de Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman (2004) concernant le rite guadeloupéen équivalent (dit, là-bas, « *nagoumila* » ou « *nagouloumila* »), c'était bien dans un esprit hindou que les rituels étaient réalisés au pied du poteau, cette cérémonie étant « jusqu'alors perçue comme hindoue » ; mais « en 1975, le géographe Singaravelou identifia Nagour Mira comme étant ce saint musulman de Nagore. Gerry L'Étang publia en 1993 une version orale du mythe du saint, recueillie à Nagore, avant de faire paraître quelques années plus tard la traduction française du mythe officiel édité par le mausolée ». Aussi Benoist, Desroches, L'Étang et Ponaman remarquent-ils que « la révélation du caractère islamique » de ce culte « eut quelque incidence » notamment dans la poursuite de cette pratique qui s'est amoindrie par la suite. Si ces quatre auteurs expliquent ce phénomène comme étant notamment le fait des « dévots soucieux de purger l'hindouisme guadeloupéen de ses emprunts » (*ibid.* : 35), il se peut également que de telles révélations aient pu générer un certain malaise chez les pratiquants et un certain discrédit dans la façon qu'ils ont toujours eue de rendre ce culte, les dissuadant d'en poursuivre la pratique par la suite. Selon les premiers travaux en ce sens, on explique alors que « le caractère musulman de cet emprunt avait fini par être oublié », malgré le fait que, selon ces auteurs, « la symbolique et les rites restaient manifestement islamiques (absence de représentation anthropomorphe, présence de symboles musulmans : croissant, main, étoiles, usage de mots arabes, égorgement, et non décapitation, des animaux présentés en offrande, etc.) » (*loc. cit.*). Or, il se trouve que ces signes que les chercheurs interprètent comme « islamiques » peuvent par ailleurs faire l'objet d'une lecture symbolique tout à fait hindoue : par exemple, l'« absence de représentation anthropomorphe » peut renvoyer à la forme cachée sous laquelle *Hanuman* participait à la guerre de Kurukshetra, aux côtés d'*Arjunin* ; le « croissant », au dieu de la lune, Soma, qui, dans son char, était « muni d'un excellent étendard [...] portant l'image d'un singe céleste [...] » (Pivin, 2013 : 188-189) ; la « main », au geste qu'a réalisé la future mère de *Hanuman* lorsqu'elle a tendu la main pour s'emparer du cerf-volant transportant la semence fertile ; etc. Pour la proposition d'une autre lecture du *nargoulan*, notamment à partir d'un examen de ses propriétés mécaniques, se reporter à l'annexe 3.

le but de mémoriser les rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar*, seule la phase mobile du défilé du « *jako* folklore » (correspondant au moment où le « pavillon » flotte dans les airs) fait l'objet d'un « chant » en créole (cf. tabl. 8 : formule b) – le motif rythmique composant la phase fixe du déplacement processionnel (motif rythmique effectué également juste avant de hisser le « pavillon ») ne faisant effectivement l'objet d'aucune appropriation créole spécifique⁷⁰.

5. 2. 2. La mythologie face à l'épreuve créole

S'il n'existe pas de formule rythmique originale dédiée au culte du « saint musulman » – les prières qui lui sont adressées n'ayant fait que reprendre l'accompagnement musical du *baguèt' jako* traditionnellement effectué au pied de ce *kodi* –, la pratique même du *jako* s'avère être, à La Réunion, au carrefour de plusieurs courants culturels. Sans revenir sur les pratiques rituelles liées aux personnages du Yamsé et à la tendance indo-musulmane d'une part, et celles liées au culte d'*Almal* lors des processions organisées dans le cadre de la marche dans le feu et à la tendance indo-hindoue d'autre part – personnages d'ailleurs créolisés sous la désignation commune de « jacquot » (Payet, *op. cit.*) –, il se trouve que ces rituels processionnels se sont également créolisés au contact des *Kaf*. Tout comme dans la musique rituelle où une bonne partie des musiciens sont aujourd'hui des descendants créoles d'Africains et de Malgaches, leur participation à d'autres tâches rituelles de la religion *malbar*, comme ici en l'occurrence l'exécution de la danse rituelle envers *Almal*, est vraisemblablement également attestée. Ainsi en est-il de René Kalindave qui affirmait n'être « rentré dans la religion *malbar* » qu'à l'âge de sept ans. Aussi en est-il de même pour Marsli, un danseur-singe auprès duquel Christian Barat (1989) a enquêté, et qui dit avoir « été “engagé” dans la religion *malbar* pendant sept ans pour faire la danse du singe » (*ibid.* : 425). Comme pour ce qui est de l'accompagnement musical des rituels d'origine indienne, ces non-initiés accèdent ainsi à tout un univers religieux par l'exercice de cette tâche rituelle liée ici à l'incarnation du dévot d'*Almal* ; la notion d'« engagement » qui revient souvent dans les discours semble non seulement relever du cas de ces intervenants qui contribuent au succès d'un rituel (cf. chap. 1) mais est également

⁷⁰ Bien que le *baguèt' jako* soit divisé en deux composantes rythmiques précises, il faut savoir que, si dans le répertoire rituel du *tambour malbar*, les formules rythmiques adressées aux divinités se caractérisent par l'accompagnement de deux moments rituels différents (*avsion/adi* : cf. chap. 3), celle adressée au *nargoulan*, à l'instar des formules qui accompagnent les rituels effectués en dehors des moments associés aux divinités, ne comporte pas cette distinction.

symptomatique d'une initiation aux valeurs religieuses de cette activité rituelle hindoue. En effet, le danseur devait observer un jeûne alimentaire d'une certaine durée⁷¹, faire une cérémonie qui consistait entre autres à amarrer le *kap* autour de son poignet – officialisant ainsi son « engagement » en tant que danseur rituel –, et à entrer en transe possessionnelle (Rouget, 1980) par le biais du *oulké* (tabl. 11). Cette liaison par un principe de promesse est particulièrement intense ainsi qu'en témoigne Loulou :

« Mais seulement, ça, ça se faisait en promesse, ça ; par exemple, le gars qui va apprendre ça ; il va apprendre ça à un endroit, avec d'autres personnes qui savaient danser et qui lui ont montré. Après on te dit qu'il fait une promesse, [pendant] peut-être trois ans, et il [fait la] danse [du] *jako*. Mais après, ça, ça ne se fait plus, c'est quelque chose... c'est obligé de faire... ça ne se fait pas trop... n'importe comment ! » (Extrait d'entretien avec Loulou⁷²).



Tableau 11 : Reproduction du rituel d'invocation des esprits par le *oulké*, lors de la cérémonie visant à faire entrer le *jako* en transe⁷³ (tableau à lire de gauche à droite pour l'évolution de cette entrée en transe). La Saline, 2013. Photos : SFP

Si donc le *jako* était avant tout un dévot se conformant aux règles religieuses hindoues, son rôle pouvait être assumé par quiconque souhaitant s'adonner à cette pratique⁷⁴, à condition d'en

⁷¹ À cet égard, Loulou précise que « le *jako*, dans le temps, faisait quarante-et-un jours de carême ; [pendant] quarante-et-un jours, tu ne manges pas la viande, tu ne dors pas avec ta femme. Tu fais ça dans un coin, on mettait, dans le temps... – de nos jours, on parle de béton ou de carrelage – mais avant, on mettait des excréments de bœuf dans la case, dans la case en paille. [...] Donc là il fait son carême ; après quand arrive le jour, là, on le peint. Là, de nos jours, ils mettent de l'aquarelle et ça sort rapidement ; avant c'était de la [vraie] peinture : après il faut que tu ailles enlever ça avec du pétrole ! » (Extrait d'entretien avec Loulou, mené à Saint-Leu, en 2017).

⁷² Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

⁷³ Dans la pratique folklorisée, la possession du *jako* et l'état de transe dans lequel il défile peuvent être simulés à des fins symboliques.

⁷⁴ René Kalindave précise cependant qu'il faut avoir au moins vingt ans pour pouvoir assumer ce rôle lors des cérémonies religieuses, qu'un garçon âgé de dix-huit ans était encore « trop tendre » pour pouvoir le faire (extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017).

respecter les préceptes religieux. Comme pour le domaine musical des pratiques religieuses hindoues qui comporte une certaine somme de règles et qui a été investi par les *Kaf*, les phénomènes de créolisation s'étendent également à d'autres niveaux, en l'occurrence celui de la danse rituelle envers *Almal*, et à plus forte raison du fait que l'apparence sous laquelle se présentaient ces pratiques était familière des traditions culturelles malgaches et africaines.

Le nom même par lequel on désigne couramment ce personnage rituel à La Réunion est un mot créole (« *jako* ») qui, à Madagascar par exemple, renvoie au singe. En effet, Claire Harpet (2011) explique, à cet égard, que dans la Grande Île, les Malgaches attribuent des « liens de parenté reconnus entre les hommes et les lémuriens » et que ces animaux ont un « statut d'ancêtre commun ou fondateur » ; ainsi en est-il du *Rajako*, un *babakoto*⁷⁵ qui « était autrefois un homme » et qu'il est interdit de tuer « chez les Antakarana, population de l'extrême nord malgache, et chez les Betsiléo du centre de Madagascar » (*ibid.* : 8). Si le mot « *Rajako*, ou encore, sans particule honorifique, *jako* » désigne, à Madagascar, « les plus grands des *babakoto* », Jean-Claude Hébert (1964) précise que le mot peut venir « du français *jaco* (*sic*), ou plutôt *jocko* qui est le nom vulgaire de l'orang-outan en français » (*ibid.* : 301). S'il n'est pas impossible que les originaires de Madagascar aient pu désigner le personnage rituel lié au culte d'*Almal* de la sorte, l'attitude des colons et autres voyageurs d'époque venus d'Europe face aux diverses expressions culturelles se caractérisant par ces danses « excentriques » (Maillard, *op. cit.*) semble également avoir contribué à forger cette appellation locale⁷⁶. À La Réunion, « *jako* » est un terme créole qui recouvre plusieurs réalités dans les expressions de la langue créole. S'il fait indéniablement référence au singe, c'est surtout à l'aspect grimaçant et peu sérieux de cet animal qu'il renvoie lorsqu'on l'emploie en créole. Selon le dictionnaire illustré de René Robert et Christian Barat (1991), « le terme créole *jako* (ou *zako*) s'applique au singe. Le dicton "*Zako i mord son frèr*" signifie que les intérêts personnels de ceux qui

⁷⁵ Espèce du lémurien.

⁷⁶ Si, dans cette danse rituelle, la référence au singe est commune aux hindous (pour leur dieu *Hanuman*) et aux Malgaches (pour leur « ancêtre fondateur »), les circonstances dans lesquelles ce personnage se révèle à l'ensemble de la société réunionnaise restent également familières des originaires de Madagascar. En effet, Harpet (2011) nous apprend encore qu'à Madagascar, les rites « pratiqués auprès des lémuriens sacrés » sont dits *tsakafara*, un terme qui « signifie "offrande et aumône pour détourner quelque mal ou obtenir un succès" (Sacleux, 1939) » et qui « s'apparentent aux vœux que l'on prononce habituellement au pied d'un arbre, près d'un rocher ou d'une source reconnus sacrés par la collectivité [...] ». L'auteure poursuit en disant que « le *tsakafara* fait partie des rites sociaux (*joro*) liés à une promesse que le demandeur devra honorer en échange du vœu exaucé (Jaovelo-Dzao, 1996) » (*ibid.* : 10). Si le principe de promesse est répandu dans les pratiques religieuses hindoues (par exemple lorsque les pénitents font le vœu de marcher dans le feu, ce sacrifice étant le résultat d'une promesse qu'ils honorent à la suite d'un vœu exaucé), il reste donc commun aux pratiques malgaches vis-à-vis des cultes qui étaient adressés aux « lémuriens sacrés ».

agissent sans état d'âme passent avant les sentiments. On peut dire à un enfant qui fait le clown ou à un hâbleur : “*Arèt fé out zako*” (Arrête de faire le singe) » (*ibid.*).

Lors d'un entretien en 2017, Dana Virama Coutaye me fait part de ses observations quant à l'existence de plusieurs pratiques rituelles liées à la figure du *jako*, en différenciant « *le vrai jako* », celui pour qui « *il faut faire une cérémonie*⁷⁷ », du simple « *figurant* » en ces termes :

« À l'époque, il y avait des figurants ; des figurants, quand on n'avait pas de *jako*, on prenait quelqu'un, on le peignait ; on le peignait et il défilait, il... ce n'était que les gestes [qui étaient reproduits], quoi ! C'était les gestes. Et aujourd'hui, il y en a beaucoup aussi qui font [le rôle de] figurants. Sans... par contre, il y a le vrai *jako*, et le *jako* “*blagueur*” ; ça, le “*jako blagueur*”, c'est le figurant » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye⁷⁸).

Si Dana Virama Coutaye constate qu'il existait des pratiques moins sérieuses du *jako*, il se trouve qu'il cultive en fait cette différence au sein des pratiques folklorisées actuelles, dans la mesure où elle permet de faire la part entre un *jako* qui serait authentique (« le vrai *jako* ») et un autre qui ne le serait pas (« le figurant », « le *jako blagueur*⁷⁹ »).

Du côté de l'Afrique, et plus précisément au Mozambique, des enquêtes de terrain réalisées par Karl Kugel rendent compte de la pratique dansée des *wanalombo*⁸⁰ qui, d'après son témoignage, présente de grandes similitudes, tant aux niveaux rituel, chorégraphique que fonctionnel, avec la tradition dansée du *jako* à La Réunion⁸¹ : « *La première fois que j'ai vu... un wanalombo,*

⁷⁷ Dana Virama Coutaye dit encore que le danseur rituel doit « *faire un carême, faut qu'il y ait des tambours, faut que tu aies tout... c'est un cadre qui est installé ; et... il est possédé, il... il rentre en transe* » ; à la question de savoir quels sont les esprits qu'on invoque, il répond : « *Ben ce sont ses ancêtres* » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).

⁷⁸ Entretien mené à la Saline, en 2017.

⁷⁹ Peut-on penser que ce soient les *jako* observés lors des fêtes du Pongol qui puissent être considérés de la sorte ? Quoi qu'il en soit, Dana Virama Coutaye note que l'existence de ces « figurants » est toujours d'actualité. Comme cet informateur me l'explique un peu plus tard au cours de l'entretien, si l'on décide de donner une représentation du *jako* par exemple lors des fêtes de l'abolition de l'esclavage (commémoré, à La Réunion, le 20 décembre), il faut se tourner vers ces « figurants », et non faire appel au « vrai *jako* » : « *Au départ il y a aussi une incompréhension ; [...] Vaut mieux garder ce jako-là, le garder dans son cadre spirituel, le garder vraiment dans sa valeur initiale... autrement... ça se perd, on... lui fait faire n'importe quoi ! Gardons-le vraiment – quand nous [sommes dans le cadre du] patrimoine – gardons-le dans le cadre religieux. Gardons-le là-dedans* » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).

⁸⁰ Les *wanalombo* sont les « maîtres des rites d'initiation masculins des communautés Makondé. À la fois, guérisseurs, devins et prêtres [...], ils sont choisis pour leur talent artistique et leur vocation pour la danse la musique et l'acrobatie. Les danses du *Wanalombo* annoncent l'arrivée des esprits [...]

(Exposition au musée Léon Dierx de Saint-Denis visité dans le cadre des journées européennes du patrimoine, en 2015).

⁸¹ Karl Kugel explique que « *les wanalombo sont toujours deux* » à danser ; il indique également que « *les chorégraphies sont semblables* » à celles du *jako*, « *et aussi, ils ont des fonctions communes* », car comme le

*tout de suite j'ai eu l'impression de voir un jako*⁸². » Karl Kugel a également eu l'occasion d'enquêter à La Réunion auprès d'un grand *moringueur*⁸³ des années soixante du quartier de Saint-Benoît. Surnommé Masikondé, cet homme était également un grand « danseur *jako* » du quartier de Bras-Fusil, localité connue entre autres comme le lieu où était implanté un des différents camps mozambicains qu'on trouvait partout sur l'île pendant l'engagisme⁸⁴. La singularité de l'histoire de cet homme, précise Karl Kugel, réside dans le fait qu'après avoir passé vingt ans en prison durant lesquels la danse rituelle envers *Almal* est tombée en désuétude, il en est ressorti avec une pratique de cette danse qu'il avait héritée avant d'aller en prison et qui était donc demeurée intacte des années plus tard. Karl Kugel raconte que Masikondé « *a été initié dans les années soixante-dix quand il était jeune homme par un grand jako de Saint-Benoît* », et que « *quand il est ressorti [de prison] quinze ans, vingt ans plus tard, en fait il a été congelé socialement* ». Au cours de l'entretien, Karl Kugel me fait part du souvenir de cette nuit du 31 décembre 1999 qu'il a passée avec le *jako*, lorsque ce dernier était en train de se préparer avant d'aller danser ; cette préparation consistait en « *un rituel qui est proche des rituels malbar : purification, etc.* ». Dans son récit, il insiste sur la prévalence des *Kaf* que ce soit dans le rôle du « danseur *jako* », ou encore dans celui des *tambourier* ou dans celui de la personne qui met en peinture le *jako* : « *Et... dans la cour, [...] il y a les tambourier : des Kaf ! [...] Et puis... [à] une heure du matin, ou deux heures du matin, donc il va sortir à l'aube, et je vois arriver un homme – je me dis, tiens, c'est marrant : un Kaf – qui arrive, en voiture, vers une heure, deux heures du matin, il vient mettre en peinture le jako ; et c'est qui ? [...] c'est Gramoun Lélé* ». Un peu plus tard dans l'entretien, Karl Kugel m'informe que « *la*

wanalombo « *qui règle les rituels d'initiation* », « *le jako, il a un don* » (extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016). Nathalie Natiembé, qui a également effectué ce voyage au Mozambique en compagnie notamment de Karl Kugel, confirme cette impression de ressemblance : « *Nous, [quand] on est petit, on ne connaît pas, on dit "jako malbar" ... parce qu'il était accompagné de tambours malbar [...]. Qui te dit que... ce n'est pas la part du Mozambique... qui est là-dedans aussi ? Que... ce sont les esclaves qui ont emmené ça ? Oui... non, parce que... moi, pour moi, ça... a été transmis. [...] Oui, pour moi c'est ça. Ah oui, pour moi, quand j'ai vu les wanalombo, je dis direct dans ma tête, j'ai dit hé ben c'est le jako malbar !* » (Extrait d'entretien avec Nathalie Natiembé, mené à Saint-Leu, en 2016).

⁸² Extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016.

⁸³ Danseur de *moringue* que l'on pourrait définir comme un « type de combat dansé au rythme de percussions afro-malgaches » (Regnault, 2011 : 96). Karl Kugel raconte que « *d'ailleurs... ces personnages... [...] ils étaient à la fois... présents lors des... maloya, des rituels, euh, grands moringueurs, et jako quoi ! Ils avaient plusieurs fonctions parce que... Évidemment, on n'était pas dans le folklore, on était dans des fonctions [...] qui avaient du sens dans l'espace social, quoi !* » (Extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016).

⁸⁴ Cette région de l'île est souvent mise en avant dans le discours des informateurs comme étant l'endroit où la pratique du *jako* était la plus réputée et répandue ; par exemple, Aristhènes Araye dit avoir entendu qu'à Saint-Benoît, le *jako* « *ramassait des aiguilles avec les yeux* » (extrait d'entretien avec Aristhènes Araye, mené à Saint-Leu, en 2017). Ou encore, Dana Virama Coutaye disait quant à lui que le *jako* qui venait danser à Saint-Paul « *venait toujours de l'Est : Saint-André, Saint-Benoît, par là-bas* » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).

dernière fois où [le jako] est sorti⁸⁵ », il y avait un deuxième jako dont il explique la présence en ces termes :

« Et les jako, il y avait le jako mâle et le jako femelle. [...] Je sais parce que j'ai vu le jako de Bras Fusil en train d'initier le jako femelle. Donc, ça, j'ai vu ! Mais plus que ça, je ne peux pas vous dire [...] La seule chose que je peux vous dire, que je peux aussi vous dire c'est que, lui, le jako mâle, il est... j'ai des... j'ai des images de ça ; le jako mâle, il est... il est peint en rouge et le jako femelle il est peint en bleu. Et que la dernière fois où il est sorti, ils sont sortis tous les deux sur le chemin parce que... pourquoi, parce que... il était en train de l'initier » (extrait d'entretien avec Karl Kugel⁸⁶).

Karl Kugel rattache indéniablement le couple de jako tel que celui qu'il lui a été donné de voir ce soir-là⁸⁷ au couple de wanalombo qu'il a pu observer au Mozambique (« les wanalombo sont toujours deux »). Les parentés entre la pratique d'origine mozambicaine et celle d'origine hindoue sont donc particulièrement observables au sein de ce rituel dansé du jako effectué par Masikondé⁸⁸. Si la figure du jako reste communément apparentée à une pratique d'origine indo-hindoue, Karl Kugel pense au contraire qu'il s'agit d'une pratique d'origine mozambicaine qui aurait fait l'objet d'une appropriation par les Malbar :

« Moi je suis persuadé, enfin, j'en suis maintenant persuadé, ben, que le jako est une forme créolisée du wanalombo qui a été capté par... heureusement d'ailleurs ! Qui a

⁸⁵ Extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cette observation rejoint ce que René Kalindave me déclare au cours de son entretien ; en effet, il raconte que s'il dansait seul en général, il avait pu observer la présence de deux jako à Piton Saint-Leu : « Mais à deux, ce n'est pas gaillard ! » Lorsqu'il est allé dans ce quartier, il s'est rendu compte que c'était « pour avoir plus d'ambiance » qu'il y avait deux jako. S'il n'était pas adepte de cette façon de danser, il reconnaît qu'il existait un « jako mâle » et un « jako femelle » (extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2019). Quant à Loulou, il raconte que c'est dans le quartier du Gol, à Saint-Louis, que ce couple de jako avait été vu : « Il y avait, au Gol, là-bas, la bande de mon papa me l'avait dit, le jako, on te disait que [pour] deux jako, il y avait le mâle et la femelle, là-bas » (extrait d'entretien avec Loulou, mené à Saint-Leu, en 2017). Ces informations ont d'intéressant qu'elles permettent de se faire une idée non seulement de l'ampleur des phénomènes de créolisation culturelle mais aussi de celle de l'influence mozambicaine sur la danse rituelle envers *Almal* à La Réunion. D'ailleurs, le fait même d'employer l'expression « jako malbar » dans certains discours est révélateur (cf. chap. 3, pour l'hypothèse sur les qualificatifs employés dans les pratiques discursives locales) quant à l'apparente pluralité des pratiques liées à la figure du jako à La Réunion et qui nécessite vraisemblablement une précision.

⁸⁸ Karl Kugel définit Masikondé comme « un personnage... mystique, métissé, halluciné ; il vit de cases... case à terre, il sait pratiquement ni lire, ni écrire... mais à l'arrière, dans sa cour arrière, il a à la fois, donc... il a à la fois tout le statuaire malbar, il a une grande vierge [rires], une grande vierge, il a la canne qui vient d'Afrique... mais, complètement halluciné quoi ! » (Extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016).

été capté par la culture malbar ; et qui a survécu jusque... jusqu'au dernier jako. Parce que c'est fini, il n'y aura plus jamais de jako. C'est fini. Il y a des jako folklore » (extrait d'entretien avec Karl Kugel⁸⁹).

À considérer que la pratique mozambicaine liée à la figure du *wanalombo* ait effectivement été « captée par la culture *malbar* », ce ne peut être qu'à des fins rigoureusement précises : celles visant à perpétuer la pratique liée au culte d'*Almal*. Aussi le recentrement de cette pratique religieuse dans une perspective mythologique hindoue permet-il une meilleure lecture de ces phénomènes de créolisation ; en effet, à La Réunion, les processions religieuses organisées par les hindous se sont toujours déroulées en la compagnie d'un (unique) *jako*, conformément aux scènes du *Ramayana* qui étaient alors reproduites⁹⁰ – la présence de deux *jako* s'inscrivant nécessairement dans une pratique parallèle, celle liée à une influence mozambicaine⁹¹. En outre, le dévot d'*Almal* n'est ni un « guérisseur », ni un « devin », ni un « prêtre », et sa danse n'annonce pas « l'arrivée des esprits » au contraire des « maîtres des rites d'initiation masculine des communautés Makondé⁹² ». L'esprit qui possède le dévot d'*Almal* n'est pas celui d'*Hanuman* mais celui d'un ancêtre, généralement un professeur dit aussi « *goulou* ». Sur le plan de la musique, bien que l'apport mozambicain ait contribué à la créolisation du *jako* en terre réunionnaise, l'aspect musical n'a pas fait l'objet d'une nouvelle créolisation⁹³ au contact de cette culture d'origine africaine⁹⁴, dans la mesure où dans toutes les variantes de cette pratique dansée existantes – ou ayant existé – à La Réunion, c'est en général le *baguèt' jako*

⁸⁹ Entretien mené au Port, en 2016.

⁹⁰ Dans la mythologie, *Hanuman* est un dieu célibataire, ainsi que le rappelle Frédéric Bourdier (2001) : « Hanuman, le dieu singe qui représente la force, le courage et la fidélité, est un des dieux favoris et vénérés par les célibataires. (Lui-même en est un) » (*ibid.* : 228). Dans le cadre des rituels religieux perpétués à La Réunion par les *Malbar*, il n'existe donc pas de notion de « couple » concernant le mythe d'*Hanuman*.

⁹¹ Dès le XVIII^e siècle, il est à noter qu'à bord des négriers, les danses de ces peuples originaires du Mozambique étaient déjà remarquées ; en effet, on décrivait « la musique et la danse du Mozambique » comme annonçant « la gaieté et la force des gambades grotesques ; des mouvements d'une souplesse extraordinaire et d'une lascivité plus ou moins outrée forment leurs danses » (Filliot, 1974 : 224). Les Mozambicains étaient donc déjà, à cette époque, réputés pour leur agilité en matière de danse et la réalisation de ces « gambades », déjà jugées « grotesques ». À cet égard, Robert Chaudenson (1992) précise que la musique et la danse sont « même presque imposées sur les navires négriers où elles sont considérées comme un moyen de soutenir le “moral” des esclaves, tout en leur permettant un salutaire exercice quotidien hors des cales » (*ibid.* : 183).

⁹² Source : Exposition au musée Léon Dierx de Saint-Denis visité dans le cadre des journées européennes du patrimoine, en 2015.

⁹³ La musique du *tambour malbar* reste composée de rythmes créolisés dans la mesure où elle fait par exemple l'objet de « chants » en créole (c'est le cas, ici, pour une partie du *baguèt'*), mais également parce qu'elle est interprétée par les *Kaf* du groupe paria de la *religion malbar* (cf. chap. 4).

⁹⁴ S'il ne m'est actuellement pas possible d'évaluer l'éventuelle part que tiendrait l'influence mozambicaine dans la créolisation des musiques tambourinées *malbar*, dans la mesure où je n'ai pas entrepris de recherches en ce sens, Karl Kugel pense que dans « les percussions qui sont peut-être utilisées lors des cérémonies malbar, il y a certainement eu un frottement avec les percussions qui venaient du pays, des pays makwa et makondé » (extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016).

qui s'observe⁹⁵. Si, à La Réunion, le *jako* était effectivement initié par d'anciens danseurs de qui il recevait « le don⁹⁶ », ce n'était jamais que dans une perspective hindoue⁹⁷ ; doués en effet d'un « talent artistique » et ayant une « vocation pour la danse [...] et l'acrobatie⁹⁸ », les héritiers de cette tradition culturelle d'origine mozambicaine ont non seulement eu un rôle non négligeable dans la poursuite des rituels d'origine indienne au sein des cérémonies religieuses *malbar*, mais également dans une créolisation certaine de la pratique dansée liée au culte d'*Almal*. D'après ce que nous apprend Dana Virama Coutaye, Manicon⁹⁹, après être entré en contact avec ces danseurs de l'Est, « *il emmenait le jako ici et il le faisait sortir devant le chariot, devant le tel. Il organisait ça, il en était un peu à l'initiative. Voilà, il initiait le jako¹⁰⁰* » ; la quête de danseurs indiquait bien le besoin religieux dans lequel se trouvaient les officiants cherchant à poursuivre et à reproduire leurs cultes en terre d'immigration. Cette composante rituelle (la danse envers *Almal*) de la cérémonie religieuse restait donc sous le contrôle des maîtres de cérémonie¹⁰¹, et il n'était alors pas question, pour l'interprète (le « danseur *jako* »), d'individualiser son expression¹⁰².

La mythologie donne au rôle d'*Hanuman*, représenté symboliquement à travers la danse rituelle envers *Almal*, une importance considérable quant à la pérennisation des pratiques

⁹⁵ On entend effectivement l'interprétation de cette formule rythmique dans l'enregistrement de cette nuit du 31 décembre 1999 que Karl Kugel a filmée (documentaire vidéo exposé au musée Léon Dierx de Saint-Denis visité dans le cadre des journées européennes du patrimoine, en 2015) ; on l'entend également dans le cadre des pratiques folklorisées du *jako*, actuellement, à La Réunion ; et on l'entend bien sûr toujours devant le poteau rituel qu'on attribue aujourd'hui au *nargoulan*.

⁹⁶ Lorsqu'on demande à René Kalindave avec qui ses professeurs ont été initiés à la danse rituelle envers *Almal*, il répond que cette pratique, « *chez les Indiens, on ne la trouve pas, c'est chez les Africains qu'on la trouve* ». Aussi nous informe-t-il qu'il existait « *un baguèt' z'africain* » lorsque les *jako* « engagés » dans la religion *malbar* étaient initiés par ces Africains. Il décrit ces rythmes comme étant « *durs* », « *terribles* » et difficiles à reproduire (extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2019). Les originaires d'Afrique auraient donc été les principaux danseurs à être sollicités pour l'incarnation de ce personnage rituel à l'égard du culte voué à *Hanuman* dans la religion *malbar*.

⁹⁷ Rappelons-nous les propos que tenait René Kalindave sur la sévérité avec laquelle chaque geste, chaque position et chaque pas de danse étaient transmis à l'apprenti par le professeur ; cette précision dans les mouvements semble répondre à une demande précise : celle émanant de la prêtrise hindoue et qui vise à reconstituer les codes contenus dans les scènes du *Ramayana* et du *Mahabharata*.

⁹⁸ Source : Exposition au musée Léon Dierx de Saint-Denis visité dans le cadre des journées européennes du patrimoine, en 2015.

⁹⁹ *Pusarli* de grande renommée dans la région de Saint-Paul.

¹⁰⁰ Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017.

¹⁰¹ Rappelons-nous ce que René Kalindave disait concernant les rapports entre danseur, officiant et musiciens : alors que je souhaitais savoir si c'était le *tambourier* qui, par les rythmes qu'il interprétait, décidait des changements de position du danseur rituel, René Kalindave précisait que même si c'est le *tambourier* qui prend ce genre de décisions, « *le prêtre aussi le surveille !* » (Extrait d'entretien avec René Kalindave, mené à Saint-Louis, en 2017). Il n'est donc pas possible de faire ce que l'on veut : tout doit répondre et correspondre à une circonstance bien précise, celle de reproduire le plus fidèlement possible les scènes de la mythologie hindoue telle qu'elle fut véhiculée, à La Réunion, par les engagés indiens et leurs descendants.

¹⁰² Au contraire, Karl Kugel estime que ces danseurs d'origine mozambicaine vont, sous le masque de la religion *malbar*, tout de même réussir à perpétuer leurs rituels : « *Ces rituels qui sont les rituels les plus forts, ils vont les perpétuer. Mais non pas pratiquer la religion* » (extrait d'entretien avec Karl Kugel, mené au Port, en 2016).

religieuses hindoues telles qu'elles furent importées dans l'île¹⁰³. « Protecteur du village » (Mauss, 1969 [1898] : 6), « gardien du territoire sacré » (Claveyrolas, 2010a : 63) ou encore « modèle et protecteur des acrobates dans le monde indien » (Toffin, 1998 : 119), *Hanuman* est, « ainsi que nous l'a montré la légende », un « dieu intercesseur » par ailleurs défini « par sa nature ambivalente » (Claveyrolas, *op. cit.* : 63-64) :

Son hérité simiesque, notamment, le renvoie à l'environnement forestier (il est un *vānara*, « habitant de la forêt »), aux marges de l'habitat social, justifiant également son statut de gardien du passage d'un territoire à un autre. Notons que ce statut prend dans le contexte hindouiste une valeur martiale et politique, comme dans ce temple de Delhi où Hanumān est perçu en tant que protecteur de la capitale... contre les pakistanais (Lutgendorf 1994), nous renvoyant à ce lien nouveau entre territoire sacré et territoire national (*loc. cit.*).

Ce « statut de gardien du passage d'un territoire à un autre » fait donc d'*Almal* une figure incontournable dans le passage du territoire indien au territoire réunionnais, lors des premières migrations indo-hindoues du XIX^e siècle, dans le cadre de l'engagisme ; en effet, son culte permettait de mettre sous protection tout un ensemble de pratiques rituelles religieuses – tant fixes (au temple) que processionnelles (hors du temple) – que les Indiens cherchaient à poursuivre et à pérenniser à leur arrivée dans la colonie ; aussi cet ensemble était-il menacé non seulement par le climat d'hostilité qui régnait dans la colonie (*cf.* chap. 4) mais également par le choc ethnico-culturel produit avec les populations originaires d'Afrique et de Madagascar qui, rappelons-le, n'est pas sans évoquer le contexte dans lequel *Hanuman* triomphe du mal¹⁰⁴. En effet, lorsque, dans le *Ramayana*, le démon *Ravana* capture le dieu-singe *Hanuman*, ce dernier « lança un cri de guerre : Victoire à Rāma, à Lakshmana, et au roi Sugrīva ! Je suis le

¹⁰³ Bien que la référence aux anciennes scènes rituelles liées à la danse du *jako* en l'honneur du dieu-singe sur le *Almal kodi* (poteau rituel lié à *Hanuman*) soit de nos jours attribuée au poteau du *nargoulan*, ce que Gerry L'Étang (1998) affirme dans le cas indo-antillais équivalent confirme quand même l'importance de cette pratique transformée lorsqu'il dit que sa présence « a contribué à reproduire l'hindouisme en terre étrangère » (*ibid.* : 429).

¹⁰⁴ La légende du combat entre *Hanuman* et *Ravana*, symbolisant la lutte du Bien contre le Mal, se transpose, à mon sens, par le vécu des migrants dans la défense de leurs valeurs religieuses contre toute forme d'attaque (hostilité du catholicisme, réticences des autorités coloniales, moqueries des Créoles, etc.). Aussi est-il par exemple possible d'interpréter l' « usage de mots arabes » (Benoist *et al.*, *op. cit.* : 35) au sein des cultes *malbar* non pas comme des prières adressées à des entités islamiques, mais peut-être comme une façon de ne pas oublier l'envahisseur et l'ennemi historique de l'hindouisme, mis sous bonne garde des dieux protecteurs et gardiens, en particulier d'*Hanuman*. Cette interprétation va par ailleurs dans le sens de ce que notait Mathieu Claveyrolas (2010a) lorsqu'il disait que le statut d'*Hanuman* pouvait prendre « dans le contexte hindouiste une valeur martiale et politique » (*ibid.* : 63-64).

serviteur et le messager de Rāma, du nom d’Hanumān, qui détruis tous ses ennemis. Pas mille Ravanās m’égale en puissance ! Je détruirai Lankā, je m’inclinerai devant Sitā et je reviendrai » (Venkatesananda, 1988 : 253). Partant de cette approche mythologique, on peut comprendre que la société d’accueil ait pu dès lors être considérée, étant donnée l’inhospitalité générale face aux pratiques hindoues, comme « ennemie » de l’hindouisme, et que la présence d’*Almal* – créolisée et symbolisée à travers la danse du *jako* – se soit avérée indispensable pour ces Indiens¹⁰⁵.

La suite du récit mythologique nous apprend qu’*Hanuman* met le feu à l’île (actuel Sri Lanka) dans laquelle il est retenu prisonnier par *Ravana* ; alors que les démons l’avaient attaché et incendié, *Hanuman* dit : « “Ma queue brûle ; avec elle je brûlerai les chefs de Lanka” » et il mit le feu à toutes les maisons des guerriers de Lanka. « Un vent violent propagea le feu. Les démons coururent des bâtiments profondément confus et effrayés. [...] Alors qu’*Hanuman* se tenait au bord de l’océan et éteignait le feu sur sa propre queue, les dieux et les sages chantaient sa gloire¹⁰⁶ et le louaient pour ses exploits¹⁰⁷ » (Venkatesananda, 1988 : 260). Le survol de Lanka par *Hanuman* dans le but de détruire l’ennemi correspond symboliquement aux déplacements qu’effectuait autrefois le dévot d’*Almal* lors des processions religieuses organisées dans les quartiers par les *Malbar* ; l’exploit que le dieu-singe accomplit en incendiant Lanka et en suscitant la peur des démons se retrouve dans les exploits qui caractérisent la performance du *jako*, impressionnant la foule qui prenait également souvent peur¹⁰⁸. À cet égard, Loulou témoigne de son enfance :

¹⁰⁵ Si dans le *Ramayana*, l’intercession d’*Hanuman* est essentielle car elle permet de libérer *Sita* du démon *Ravana* qui la retient prisonnière, dans le *Mahabharata*, le rôle du dieu-singe est tout aussi important ; en effet, à la lecture de passages de l’épisode de la *Bhagavad-Gîta*, on comprend que la présence d’*Hanuman* est indispensable sur le champ de bataille de Kurukshetra pour garantir la victoire des Pandava ; perché au sommet du drapeau du char d’*Arjunin*, il empêche en fait que soit renversé le véhicule du héros en le gardant toujours en équilibre. Dans la mesure où la marche dans le feu des *Malbar*, qui représente le champ de bataille mythologique, est précédée du rituel processionnel qui mène vers le lieu où celui de la marche sera accompli, on peut dès lors comprendre que la présence d’*Hanuman* (symbolisée à travers les performances du dévot d’*Almal*) soit primordiale.

¹⁰⁶ La notion de gloire se retrouve dans ce que disait Vél Mounigan à propos de la symbolique qu’il accorde au fait de hisser le pavillon : « *Le pavillon, là, c’est comme, tu le hisses comme une gloire ; tu vois ? À la gloire d’Hanuman* » (extrait d’entretien avec Vél Mounigan, mené à Sainte-Suzanne, en 2017).

¹⁰⁷ « “*My tail is burning. With it I shall burn down the chiefs of Lanka*”. [...] *A fierce wind spread the fire. The demons ran from the buildings thoroughly confused and frightened. [...] As hanuman stood on the shore of the ocean and quenched the fire on his own tail, the gods and the sages sang his glories and praised him for his exploits.* »

¹⁰⁸ Si Karl Kugel dit que le *jako* était un personnage « à la fois raillé et craint » (Exposition au musée Léon Dierx de Saint-Denis visité dans le cadre des journées européennes du patrimoine, en 2015), Nathalie Natiembé confirme la crainte qu’elle ressentait lorsqu’elle voyait le *jako* défiler dans les rues : « *Moi, je voyais le jako le 1^{er} janvier. Il passait dans le chemin pour ramasser de l’argent. Voilà. Même si j’avais une crainte, parce que j’étais enfant, j’avais une crainte, mais en même temps, j’affrontais cette crainte pour, pour voir le bonhomme quoi !* » (Extrait d’entretien avec Nathalie Natiembé, mené à Saint-leu, en 2016).

« *Quand il arrivait aussi, là... avec son attitude, quand il avait fini de faire ses quarante-et-un jours, c'était le jako ; je te dis, madame, quand on voyait ça, moi-même je... ça faisait peur un peu aux gens, parce que quand les enfants sont p'tits, tu comprends ? Quand il criait un coup, nous, on avait peur !* » (Extrait d'entretien avec Loulou¹⁰⁹).

Si Loulou rattache le caractère effrayant du danseur rituel aux dures conditions de son ascèse, la peur suscitée parmi les badauds provient également des positions acrobatiques qu'il prenait et de l'attitude combative qu'il adoptait – conformément aux scènes mythologiques correspondantes qui sont celles de la guerre – lors des processions religieuses hindoues à La Réunion. Comme dit précédemment, la symbolique des processions rituelles liées à la figure d'*Almal* – qu'elles soient réalisées dans le cadre de la marche dans le feu ou dans celui du premier jour du nouvel an (qui pouvaient être liés) – renvoie tant aux épisodes du *Mahabharata* (la lutte d'*Hanuman* contre les Kaurava sur le champ de bataille – d'où l'attitude combative du dévot d'*Almal*) qu'à ceux du *Ramayana* (la destruction par le feu lors du déplacement d'*Hanuman* à travers le village ennemi – d'où l'effroi que le « danseur *jako* » suscitait parmi la foule lors des processions religieuses).

En conclusion de ce chapitre, il paraît évident que le *tambour malbar* a, au regard de son histoire réunionnaise ainsi qu'on l'a soulevé dans le chapitre 3, et malgré son origine indienne (son lien organologique avec le *dappu* ou *thappu* indien), un caractère indubitablement créolisé. Le passage de cet élément culturel – comme celui des autres aspects de cette culture – du monde indo-réunionnais à réunionnais constitue en effet un autre type de transition permettant une observation privilégiée des processus de créolisation à l'œuvre, à La Réunion. Dans cette dimension plus populaire de l'instrument de musique (dépassement du cadre strictement religieux lors des fêtes du Pongol, créolisation de son répertoire à des fins pédagogiques, perdurabilité d'éléments rythmiques au sein de différentes pratiques créolisées), la phase de créolisation de cette pratique instrumentale amène à voir ce tambour comme étant également en rapport avec les traditions culturelles du milieu local (pratiques indo-musulmane, malgache, mozambicaine) et les usages de ce milieu (l'appropriation créole dans la transmission de son répertoire). C'est donc de façon plus générale que lors de sa phase de « *malbarisation* » que la créolisation du tambour lui fera prendre une place symbolique dans le paysage musical insulaire plus large, à savoir en tant qu'élément de réjouissance (lors des fêtes du Pongol), en

¹⁰⁹ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

tant qu'élément de partage (par l'invention des phrases mnémotechniques) ou encore en tant qu'élément mémoriel (dans l'interpénétration des figures du *jako*, du *nargoulan* ou encore de *wanalombo*).

Les « changements de structure démographique [...] et d'organisation sociale » produits lors du « passage de la société d'habitation à la société de plantation » décrit par Robert Chaudenson (*op. cit.* : 200) au niveau linguistique prédisposent les processus de créolisation tels que ceux qui ont été abordés dans ce chapitre. Cependant, c'est bien à un « affrontement culturel » entre « premiers arrivants et hindous », engendré par un « contexte social difficile » (Dumas-Champion, *op. cit.* : 277), qu'on assiste, à travers la prolifération des pratiques dansées au sein de la colonie, avec le Yamsé d'une part, et la figure créolisée du *jako* d'autre part. Si, au risque de me répéter, cet affrontement « n'a pas conduit au mélange des cultures, mais bien au contraire au cumul de chacune d'elle », « au fil des générations et des contacts interculturels », des « phénomènes d'emprunts et de transformations » se produisent irrémédiablement « d'une culture à l'autre » (*loc. cit.*). Et c'est précisément ce qui a pu être noté dans ce chapitre sur la créolisation, lorsqu'on s'aperçoit que c'est la requête des officiants *malbar* face à un éventuel manque de danseurs qui, comme cela s'est passé lors de la reconfiguration du groupe paria pour la musique rituelle religieuse (*cf.* chap. 4), a contribué aux contacts interculturels ; de même, la très certaine influence mozambicaine sur la danse rituelle envers *Almal* et les restrictions avec lesquelles les descendants des Makondé devaient composer pour pratiquer cette danse dans le contexte hindou témoignent de ces « phénomènes d'emprunts et de transformations » qui se produisent « d'une culture à l'autre ». Comme le *tambour malbar*, la figure du *jako* est une pratique symbolique au cœur des phénomènes de créolisation. Par la mise en évidence d'un même fonctionnement au sein du culte (reconfiguration « humaine » de certaines composantes rituelles destinées à être perpétuées en terre d'immigration tout en tentant d'en respecter les mythologies sous-jacentes) au sujet de deux des éléments culturels d'origine indienne, il devient ainsi possible de mieux comprendre les traitements dont a pu faire l'objet la pratique du *tambour malbar* en terre créole réunionnaise. Aussi l'établissement de liens entre certains rituels symboliques de l'hindouisme réunionnais (comme ici entre le *tambour malbar* et la figure du *jako*) – quand bien même certaines pratiques ne sont-elles pas du ressort du musical – s'avère-t-il toujours enrichissant dans l'éducation d'un certain regard ethnomusicologique sur le terrain. S'inscrivant dans une logique de défense des valeurs religieuses lors du passage du monde indo-réunionnais (et plus largement indien) au monde réunionnais, la musique du *tambour malbar* (par sa présence au sein du Pongol, sa transmission en créole, sa persistance au sein de cultes désuets) comme la danse du *jako* (par son lien aux tigres du Yamsé, sa

résurgence au sein du domaine folklorique, son appropriation mozambicaine) se donnent à lire, dans l'espace social réunionnais, comme des pratiques symboliques en perpétuel réajustement.

CHAPITRE 6. DE LA RÉSISTANCE MALBAR AU « PROJET CRÉOLE » : UNE MISE EN COMMUN À LA FOIS NÉCESSAIRE ET CONFLICTUELLE

En arrivant dans la colonie française réunionnaise, les engagés indiens ont dû composer avec une certaine somme de contraintes qu'ils ont toujours cherché à négocier à leur avantage, c'est-à-dire en les prenant en compte tout en s'y adaptant. Pour cela, ils ont dû réfléchir à la façon dont il était possible d'agir pour la perpétuation de leurs pratiques religieuses et instaurer de nouveaux repères au sein de leurs cultes délocalisés et en fonction de la société qui accueillait alors cette culture délocalisée ; la mise en place d'un certain nombre de symboles, institués de façon plus ou moins originale, mais toujours en adéquation avec les sources mythologiques qui les motivaient, donnera à certains éléments de cette culture une place dont la spécificité se caractérise nécessairement par les circonstances précises qui l'ont engendrée. Il importe de noter que les aménagements qui résultent de la migration sont par ailleurs le résultat d'une situation d'« urgence » où les rituels d'origine indienne étaient alors mis en péril du fait des circonstances dans lesquelles ils ont été délocalisés (*cf.* chap. 1) ; ces rituels s'inscrivent donc dans un contexte précis qui voit la concrétisation de « projets » inédits et qui sont d'ailleurs à l'image du choc que les Indiens subissent en s'extrayant des normes sociales indiennes qui les avaient jusqu'ici toujours régis ainsi que le note Christian Schnakenbourg (2005) lui-même :

[...] confrontés ensemble à des situations, inimaginables pour eux quelques semaines encore auparavant, les Indiens subissent dès le début du voyage un énorme choc culturel et social qui les oblige à « laisser à terre beaucoup de leurs préjugés » ; [...] Quand ils arrivent aux Antilles, la plupart d'entre eux sont déjà suffisamment déculturés et suffisamment séparés de leurs repères « traditionnels » pour pouvoir s'intégrer sans trop de difficultés dans le monde de l'habitation (*ibid.* : 626-627).

Les conséquences de ces aménagements ont été si profondes dans leur intériorisation par les générations suivantes qu'aujourd'hui encore, leurs effets sont palpables (rapport à la religion catholique, à la musique rituelle, etc.) ; ces aménagements sont après tout le signe visible du combat puis du triomphe de l'hindouisme en terre créole réunionnaise ; ils constituent non seulement des victoires, mais également des acquis ainsi que des valeurs fondamentales qui ont permis le développement de cette culture en terre d'immigration en prenant une certaine

direction que les descendants de ces Indiens relayeront par la suite jusqu'aujourd'hui. Une des conséquences de cette période d'incertitudes et d'ajustements que constitue le contexte migratoire fut ce qu'on a appelé la « *malbarisation* » du tambour et qui, en fait, consiste en un traitement spécifique qui aboutira à la définition de sa place, de son rôle, de sa fonction et de sa valeur au sein d'un hindouisme réunionnais. Dans la mesure où le *tambour malbar* participe à la modélisation progressive de cet hindouisme au sein de l'espace social réunionnais, c'est dans une certaine « résistance¹ *malbar* » que sa prise en charge, comme celle des autres éléments d'origine indienne, s'inscrit ; cette résistance ne peut se faire sans une certaine mise en commun des actions en sa faveur en raison de la globalité de l'espace qui cherche à être alors investi symboliquement. Cette globalité donne parallèlement naissance à un « projet² créole » qui, à la fin du XX^e siècle, se prolongera dans des conditions particulièrement révélatrices d'une période placée sous le signe du changement, à La Réunion.

Au cours de ce chapitre, on abordera dans un premier temps le processus de symbolisation du *tambour malbar* que génèrent notamment les modalités de mise en œuvre de la résistance *malbar* au cours des XIX^e et XX^e siècles ; dans un second temps, on verra comment le prolongement contemporain des processus de créolisation d'éléments de la culture *malbar* peut mener à certaines impasses qui, sur le plan symbolique, se traduisent notamment par un mouvement général de remises en question souvent conflictuelles. Dans la seconde moitié du XX^e siècle effectivement, le prolongement de ces processus de créolisation qui se plaçaient déjà sous le signe de la nécessaire mise en commun s'avéra éminemment conflictuelle, au moins pour deux raisons ; d'abord parce que certaines initiatives se sont caractérisées par la

¹ J'emprunte ce terme à des chercheurs comme Gerry L'Étang (1998) ou encore Claude Prudhomme (1982), Prosper Ève (1992), Anthony Goreau-Ponceaud (2008), Pierre-Yves Trouillet (2010b) pour parler de « stratégie collective de résistance et de survie socio-religieuses » (Trouillet, *op. cit.* : 227) que les Indiens mettent instinctivement en place lorsqu'ils sont en situation d'immigration. À titre d'exemple, je citerai le cas de la diaspora tamoule en France où, comme à La Réunion, on observe le même phénomène de rapprochement et d'éloignement vis-à-vis des nouvelles normes sociales du pays d'accueil : « Et, la fonction d'un tel espace de regroupement est d'assurer une transition entre le référent-origine et la France afin d'atténuer le "choc". Car d'un côté, les Tamouls aspirent à adopter les valeurs et les normes de la nouvelle société à laquelle ils cherchent à s'agrèger, de l'autre, ils manifestent une indécision voir [*sic*] même une résistance vis-à-vis de ces valeurs et de ces normes. Cet espace limite les effets déstructurants de l'acculturation au prix d'une agrégation/ségrégation qui règle le jeu des proximités et des distances avec la société environnante » (Goreau-Ponceaud, *op. cit.* : 10). « Installés dans la colonie », ainsi que le dit encore Claude Prudhomme (*op. cit.*) concernant les Indiens de La Réunion, « ils maintiennent leurs traditions dans les lieux qui échappent à la répression [...]. Cependant cette résistance n'eût pas été possible sans une adaptation aux conditions rencontrées dans la colonie » (*ibid.* : 26). De même Gerry L'Étang (*op. cit.*) décrit-il le repli de la langue tamoul dans le « champ du sacré, à l'intérieur duquel s'affirmait une dynamique de résistance à l'acculturation » (*ibid.* : 167).

² L'usage du terme « projet » relève d'une plus grande intentionnalité que celle exprimée dans la « résistance » ; en effet, si cette dernière s'est naturellement imposée et de manière « instinctive », le « projet créole » recouvre en fait toutes les manœuvres opérées par les Indiens devant faire face à une nécessité (le fait de devoir composer avec le nouvel environnement social). Il ne s'agit pas des initiatives des musiciens créoles de la fin du XX^e siècle par exemple, mais des initiatives menées par les Indiens pour les Indiens eux-mêmes, par des moyens – humains comme matériels – locaux.

mobilisation de certains aspects jusqu'ici jamais monopolisés de la sorte, ensuite parce que plusieurs lectures peuvent être proposées d'une même histoire vis-à-vis de laquelle des rapports particuliers peuvent être cultivés. L'examen des modalités de mise en œuvre de cette résistance et de ce « projet » qui seront ici développés permet par ailleurs de se rendre compte de la pluralité des points de vue qui peuvent se dégager des rapports à un même objet – ici, le *tambour malbar* – et de montrer à quel point cet objet se présente comme une pratique symbolique en perpétuel réajustement dans l'espace social réunionnais.

6. 1. Le processus de symbolisation du *tambour malbar*

Les obstacles dressés devant la poursuite des rituels d'origine indienne à La Réunion se sont avérés être, on l'a vu, davantage un stimulateur qu'un véritable frein. Devant sans cesse contourner les interdits et s'adapter aux circonstances locales, le fait social indien puise dans ces contestations la source de sa force. « À la Réunion, où les Indiens sont à la fois moins nombreux et plus sollicités par l'idéal d'assimilation prôné par le colonisateur français, traditions et religion sont utilisées comme moyen de lutter contre la marginalisation sociale et, finalement, de s'affirmer en position de force » (Gerbeau, 1992 : 34-35) face à la société réunionnaise. D'une part, ce sous-chapitre examinera la réciprocité qui s'établit entre pratique rituelle et pratique musicale et analysera comment cette réciprocité, en plus de renforcer la pertinence du fait indien dans l'espace public, donnera naissance à un certain nombre des fondements de l'hindouisme réunionnais ; d'autre part, on y analysera un autre aspect des croisements historiques abordés au chapitre précédent, en développant certaines notions communes susceptibles de mieux cerner la place et le rôle du *tambour malbar* au sein du champ symbolique religieux.

6. 1. 1. L'institution du *tambour malbar* en terre créole réunionnaise

Dans le chapitre 4, on a vu que si les conditions de pratique des rituels d'origine indienne à La Réunion sont en théorie encadrées par la liberté qui leur a été accordée dans le cadre de leur engagement, en pratique, cette liberté connaît de nombreux obstacles, d'ordre tant civil (par les maires) que religieux (par les catholiques). Ainsi que le soulignent les actes d'une conférence donnée sur les relations historiques entre la France et l'Inde (AHIOI, 1987), les

oppositions à l'exercice public de l'hindouisme ne sont « pas imputables à la seule action du catholicisme » (*ibid.*) :

Elles expriment une réaction collective, née de motivations différentes, mais unifiée par la volonté commune d'empêcher que se développe dans la colonie un pluralisme jugé dangereux, voire mortel pour la cohésion de la société. L'affirmation de la différence entraîne un rejet du corps social. [...] La résistance n'a pas seulement été passive. Entre 1850 et 1870, les engagés ne craignent pas d'exprimer publiquement leur foi malgré les protestations des curés. Quand se multiplient les interdictions vers 1870, les engagés n'hésitent pas à organiser des pétitions et à revendiquer le droit de faire des processions (*loc. cit.*).

Somme toute, ces entraves ont paradoxalement entraîné une stimulation voire même une émulation au sein du groupe indien, dans la mesure où ces oppositions révèlent en même temps le tempérament conciliant et arrangeant des Indiens qui n'hésitent pas à se plier aux diverses consignes qui leur sont données quant aux conditions dans lesquelles leurs cultes peuvent continuer d'être pratiqués. En témoigne par exemple l'extrait de cette lettre adressée au Directeur de l'Intérieur, le 22 septembre 1871, à propos de l'édification d'une pagode³ :

« Sachant combien les indiens, de ma localité du moins, sont dociles aux injonctions de la police, je ne vois aucun inconvénient à leur accorder un lieu d'asile pour leurs fêtes religieuses [...] sous la surveillance de la Municipalité et à condition d'éviter tout bruit d'instruments de musique encore par trop primitifs. Anciennement ces désordres étaient très fréquents parce qu'on les tolérait ; mais depuis quelques mois ils ont totalement cessé et sans qu'on ait la peine de le leur dire deux fois. [...] lorsqu'on veut éviter à la Ville les ennuis de manifestations trop bruyantes, on trouve généralement les indiens très souples et très dociles aux ordres qu'on a à leur donner. »

Cette malléabilité dans le comportement est une qualité⁴ qui revient souvent dans les descriptions de ces hommes au XIX^e siècle, ainsi qu'on peut le lire, par exemple, dans l'*Album*

³ ADLR, série 7V1, n° 266.

⁴ Cette qualité est par ailleurs reconnue par Jean Antoine Dubois (1916 [1825]) à propos des « sudras », une des plus basses castes d'Inde : « Quoiqu'ils ne soient pas exempts de la méfiance et de la dissimulation communes à

de l'île de La Réunion (Roussin, *op. cit.*) : « Les coolies du centre, du Nord et de l'Est, ont la peau moins foncée que ceux des districts de la côte Coromandel. Ces derniers, qui composent la majeure partie de nos coolies, sont plus estimés des propriétaires, parce qu'ils sont doux, faciles à conduire, s'ils ne sont pas mal conseillés » (*ibid.* : 323). Un autre témoignage exprime la « docilité » et les compromis dont font preuve les Indiens face aux différentes protestations qui leur sont faites ; il s'agit de la suite des correspondances abordées dans le chapitre 4 entre le curé de Piton Saint-Leu et le Gouverneur, le 27 janvier 1940. Ainsi que Lacpatia (1990) le relève :

Cette année-là, les Indiens observent le silence en passant devant l'Église, mais cela ne suffit pas au Curé qui interpelle de nouveau le Gouverneur : « ... *Le Maire a fait venir les prêtres de la pagode Apaya au Piton Saint-Leu et leur avait fait signer un engagement de ne pas battre le tam-tam avant la nuit du 31 janvier. [...] Mais bien grand a été mon étonnement d'entendre le tam-tam pendant que les fidèles récitaient les mille Ave Maria préparatoires à la Messe de Minuit. Sur l'heure, la procession Malabarde a commencé son défilé habituel pour se rendre à la Pagode du Portail et à la hauteur de l'Église elle s'est arrêtée, pendant que les batteurs de tam-tam allumaient une gerbe de paille pour réchauffer leurs tambourins. Le défilé devant l'Église a été effectué en silence, à la sortie du village une nouvelle gerbe de paille a été allumée et leur procession a continué son trajet habituel... [...] » (*ibid.* : 59-60).*

Si les « Malabards » ont consenti à interrompre leur musique au passage de l'église, ils ont néanmoins maintenu cet accompagnement à tous les autres moments de la procession, au « grand étonnement » du curé qui aurait voulu que ce soit toute la sortie qui demeure silencieuse. On voit que les « batteurs de tam-tam » mettent visiblement à profit ce temps de silence pour accorder la membrane de leur instrument au-dessus d'une « gerbe de paille » qu'ils ont allumée ici à deux reprises – pratique toujours courante de nos jours, à la différence près qu'il ne s'agit plus de gerbe de paille mais de charbons incandescents disposés dans une brouette. Ces aménagements opérés au sein des cultes à l'égard des demandes formulées à l'encontre des Indiens témoignent des conditions dans lesquelles il leur était possible de les

tous les Indiens, ils sont cependant loin d'avoir la morgue, la hauteur et l'intolérance des brahmes. Naturellement timides, doux et insinuans, ils se montrent soumis et respectueux envers leurs supérieurs ; polis, honnêtes et pleins d'égards envers leurs égaux ; affables et condescendants envers leurs inférieurs : accessibles à tout le monde, ils savent s'accommoder à tous les caractères, à toutes les dispositions et à toutes les circonstances » (*ibid.* : 102-103).

pratiquer, c'est-à-dire, entre autres, dans un « environnement catholique local » (Marimoutou-Oberlé, 1989b) défavorable à toute autre forme de pratique religieuse. On peut résumer cette situation précise par un ensemble de stratégies que les Indiens mettent en place, au sens où l'entendent Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond-Marc Lipiansky, Hanna Malewska-Peyre, Isabelle Taboada-Leonetti et Ana Vasquez-Bronfman (1990) comme soulevé en ces termes :

La stratégie définie comme un ensemble d'actions coordonnées, de manœuvres en vue d'une victoire nous place d'emblée au niveau interactionnel et dynamique. Elle définit une situation tensionnelle qu'on va tenter de résoudre positivement [...]. [...] Ce processus interactif nécessite de la part des acteurs une adaptation constante que nous pouvons appeler « tactique ». [...] Tactiquement les acteurs vont réagir en fonction de la représentation qu'ils se font de ce qui est mis en cause dans la situation, des enjeux et des finalités perçues, mais également en fonction de l'état du système dans lequel ils sont impliqués et qui fait peser sur eux une pression constante à agir dans tel ou tel sens (*ibid.* : 30-31).

Devant une telle hostilité de la part des représentants catholiques, il n'est pas impossible par ailleurs que le terme « tam-tam » soit employé, pour désigner le tambour des « Malabards », dans une dimension péjorative voire primitive⁵. Le vocabulaire utilisé à cet égard le prouve par exemple lorsqu'il est question « d'éviter tout bruit d'instruments de musique encore par trop primitifs » (*cf.* lettre de 1871). Dans le même ordre d'idée, il est possible aussi que le terme « malabar » utilisé comme qualificatif ou comme nom propre puisse renvoyer à une connotation de l'asservissement des Indiens dans la mesure où les Indiens (esclaves ou libres) du XVIII^e siècle étaient désignés du même terme (*cf.* chap. 1). Dans un contexte colonial où les préjugés de couleur hérités de l'esclavage sont encore courants, il est donc possible que le recours aux

⁵ Il n'y a pas que dans une dimension primitive que l'on désigne la musique des manifestations d'origine indienne, mais également dans une connotation diabolique, ainsi que l'indique par exemple Claude Prudhomme (1982) : « Les responsables de l'Église en sont réduits à dénoncer la tolérance très relative dont jouit à leurs yeux l'hindouïsme. "Vous ne savez peut-être pas, et assurément, si on ne vous l'a pas raconté vous ne le devineriez point, qu'à l'île de la Réunion, colonie française et diocèse catholique, le paganisme de l'Inde étale à certains jours ses solennités sataniques. Les trois premiers jours de l'année sont de vraies saturnales pour ces multitudes d'Indiens venus ici pour les travaux de l'agriculture, et dont la plupart sont des idolâtres. Les rues de nos villes, les grandes routes sont remplies de groupes payens, où l'on voit le démon représenté [...]. La foule lui rend hommage, au son d'une musique adaptée à cette adoration infâme et à ce misérable spectacle. [...]" » (*ibid.* : 92). Bien que « ces multitudes d'Indiens » ne soient ici précisées ni dans leur origine sociale, ni dans la nature du « spectacle » auquel elles se livrent, la musique qui accompagne ces « solennités » comme tant d'autres manifestations d'origine indienne est systématiquement diabolisée, à l'image des circonstances mêmes auxquelles elle s'associe.

termes « tam-tam » et « malabar » se dote d'une connotation péjorative qui donne à la musique et aux musiciens un caractère primitif, leur signifiant leur infériorité⁶. Le rabaissement symbolique de ces pratiques d'origine indienne est symptomatique des chocs interreligieux, notamment entre les catholiques et les hindous.

Les exemples de plaintes évoquées ici et dans le chapitre 4 à l'encontre des manifestations culturelles d'origine indienne ont un point commun, celui de dénoncer le caractère bruyant⁷ de ces rassemblements qui sont souvent le fait du tambour qui les accompagne. C'est ainsi l'instrument de musique qui est le principal motif prétexté dans les plaintes qui visent plus généralement à combattre les pratiques rituelles d'origine indienne, notamment lorsque ces plaintes émanent du catholicisme local. Le lexique utilisé est révélateur à cet égard car il renvoie effectivement à la perception auditive, au bruit, à la nuisance, au tapage ou encore au trouble⁸.

La vision des faits indiens dans l'espace social réunionnais telle que rapportée entre le XIX^e et le XX^e siècle permet ainsi de se faire une idée des conditions de pratique des cultes sous leur forme délocalisée, et de la musique qu'ils nécessitent ; le regard que pose la société coloniale sur ces événements participe également du processus de « *malbarisation* » de ces pratiques culturelles qui, d'étrangères qu'elles étaient, deviennent progressivement familières à l'espace social réunionnais où elles s'insèrent. À la lumière de ces considérations, c'est bien un espace

⁶ Ainsi que le soulevait Jean-Pierre La Selve lors d'une de ses dernières conférences, il se trouve que le terme « tam-tam » était également employé pour désigner le *bobre*, un arc musical joué par les esclaves d'origine malgache ou africaine. Il se peut alors que ce terme soit employé pour faire référence, dans ce contexte précis, au caractère nègre et éventuellement asservi des manifestations musicales décrites.

⁷ Si le terme « tam-tam » a pu être employé dans un but péjoratif, il se peut également qu'il renvoie plus simplement à un mode de jeu par percussion (ici, un bruit qui dérange). Le *bobre* qui bénéficiait lui aussi de cette appellation renforce l'idée selon laquelle le terme « tam-tam » signale bien tout bruit percussif entendu.

⁸ Les problèmes que pose cette musique rituelle tambourinée sont encore d'actualité, ainsi qu'en témoigne un article de journal paru en ligne le 31 Août 2010, suivi de la réaction des internautes : « L'affaire des nuisances sonores du temple Pandialy a connu un épilogue heureux. C'est en tout cas le constat que pouvait dresser le président de l'association du temple Pandialy situé dans le quartier de Terre-Sainte à Saint-Pierre ce mardi matin. Et pour cause, c'est bien la relaxe qui a été prononcée en début de matinée du côté du Tribunal correctionnel du Sud en faveur de Gilbert Fulmar, célébré en héros par ses proches... aux sons des tambours de l'association qu'il préside. Poursuivi pour "nuisances sonores" par des riverains du temple de Pandialy dans le cadre de célébrations religieuses dès 2008, le président de l'association est donc ressorti serein du Palais de justice de Saint-Pierre. Aucune "intention de nuire" n'ayant été enregistrée. Un soulagement pour les quelques 200 fidèles venus rendre hommage en rythmes à Gilbert Fulmar. Des tambours qui résonnent depuis maintenant plusieurs décennies aux quatre coins de l'île et pour lesquels l'association avait lancé une pétition sur son blog. Du côté des plaignants, il va falloir composer avec les rythmes cultuels du temple tamoul. » Quelques commentaires des internautes : « Quel est le rapport entre intention de nuire et nuisance sonore ? Il ne s'agissait pas de savoir si les riverains se plaignaient de nuisances sonores volontaires ou involontaires... mais de faire cesser une nuisance. En appel cette mascarade de jugement, soumission honteuse au communautarisme, devrait cesser, que les riverains tiennent bon. Pour l'instant, on est priés de croire que les gens qui tapent sur un tambour le font de manière "involontaire"...lol ! » ; « C'est la raison pour laquelle, il ne peut y avoir que des tamouls pour habiter autour des temples d'où les quartiers habités que par des malbars afin de supporter le bruit des cérémonies » ; « Je n'ai rien contre les tamouls mais force est de constater qu'à la Réunion c'est l'impunité totale concernant le bruit » ; « Je crois que si les bruits avaient lieu nuit et jour, tous les jours, le juge aurait juger [*sic*] autrement. [...] A charge pour les habitants du quartier de se demander pourquoi ils n'ont pas été informé [*sic*] des [*sic*] ces nuisances lors de l'achat de leur bien ».

à la fois géographique et symbolique qui a été ainsi investi durant cette phase de « *malbarisation* » qui couvre la période allant du XIX^e à la première moitié du XX^e siècle. En lui ayant prêté effectivement, par le recours à différents vocables, des considérations tantôt fondées sur des critères auditif et visuel, tantôt fondées sur des affiliations religieuses, ces descriptions d'époque ont contribué à forger le caractère *malbar* de cette musique tambourinée rituelle tout en participant pleinement de sa construction symbolique en terre réunionnaise. En effet, il ne s'agit plus seulement d'une musique indienne, mais bien d'une pratique musicale indo-réunionnaise qui revendique et affirme désormais sa place dans l'espace social réunionnais. Ce faisant, les discours relevés témoignent de la vitalité certaine des activités rituelles d'origine indienne et d'un dynamisme musical insulaire, notamment par la forte connotation religieuse de l'instrument qui reflète sa participation active en la matière, d'où le caractère indissociable des deux situations historiques musicales et religieuses à La Réunion. Le processus de « *malbarisation* » du tambour passe donc par celui des activités religieuses au travers desquelles l'instrument se décline et forge son identité micro-locale et locale ; c'est ainsi un caractère éminemment rituel que lui confère l'histoire de sa pratique au sein des rites d'un hindouisme délocalisé, à La Réunion.

Si l'insertion des pratiques musicales dans un contexte rituel accroît et systématisé leur rôle (Desroches, 1996), elle contribue parallèlement à accroître celui de la religion *malbar*. Pratique musicale et pratique rituelle se donnent mutuellement force pour affirmer leur présence au sein de leur nouvel environnement social et trouver la place qui leur revient dans le champ symbolique culturel. La transition entre le pays natal et le pays d'accueil s'exprime dans les circonstances que l'on a décrites au cours du chapitre 4 (la reproduction des rituels d'origine indienne dans leur nouvel espace, la revendication de la liberté religieuse, les plaintes à l'encontre des manifestations, la nécessité du « tam-tam rituel », etc.) ; ces circonstances particulières expliquent l'importance qu'accordent les Indiens à la présence symbolique de leur culture dans l'espace social réunionnais et favorisent le développement de la pratique du *tambour malbar* en tant qu'instrument « obligatoire » dans la musique rituelle religieuse.

C'est essentiellement leur culture religieuse que ces Indiens affichent, notamment à travers la musique, d'abord parce que « la religion occupe depuis des siècles une place majeure dans la vie sociale, existentielle et culturelle des Tamouls⁹ » (Bradley & Trouillet, 2011 : 3), ensuite parce que « les rituels religieux sont des “rites d'interactions” (Goffman, 1974), socialement et

⁹ À cet égard, Bradley et Trouillet (2011) notent que la religion « offre ainsi un angle d'analyse précieux pour approcher les modalités de reconstruction de l'identité tamoule en situation de diaspora » (*ibid.* : 3).

culturellement intégrés » ; en effet, « les rituels religieux révèlent de profondes structures socio-symboliques, qui les enracent non seulement dans une transcendance et dans la société de par leur nature religieuse, mais qui les fixent également dans des lieux et sur des territoires à travers leur spatialisation et les représentations de l'espace social qui leur sont associées » (Trouillet, 2010b : 24). Afin de s'ancrer définitivement dans ce nouvel espace social, les rituels d'origine indienne s' « enracent » et se « fixent » dans de nouvelles pratiques et représentations, celles des lieux et des territoires qu'ils marquent de leur indianité. La musique rituelle, on l'a vu, contribue pour beaucoup à marquer la spatialisation qu'elle partage avec les cultes religieux ; cette réalité est d'autant plus forte, qu'en situation d'immigration, ce marquage de la musique devient hautement symbolique.

C'est donc à un intéressant processus de symbolisation du tambour que l'on assiste dans la reconfiguration de ce nouvel espace ainsi aménagé. Ainsi que l'explique Anthony Goreau-Ponceaud (2008) au sujet des mouvements diasporiques et qui peut tout à fait s'appliquer au cas des immigrants indiens à l'Île de La Réunion, « la fabrication d'une mémoire collective qui permette de relier les expériences individuelles en leur donnant un sens » agit comme « l'élément moteur de la cohésion de ce corps social dispersé » :

Pour construire cette mémoire, il est nécessaire d'individualiser un élément fédérateur que l'on désignera sous le terme de référent-origine. Fédérateur car il fabrique une continuité qui permet de réunir les lieux de la dispersion en les rendant contigus. Ce centre transcende alors les distances, dislocations et désorganisations qui participent à une distension du lien, que l'on qualifiera de diasporique. [...] C'est une histoire du mythe pétrie de signes mnémoniques, dans laquelle certains souvenirs deviennent des symboles créateurs de sens dans l'organisation et l'interaction sociale. Cette mémoire offre la stabilité de repères rassurants par une mise en récit de l'identité qui opère la sélection des événements du passé à retenir ou à oublier. Elle permet aussi aux populations tamoules, qui ont souvent souffert de discriminations, de puiser dans un stock de représentations disponibles, de s'appuyer sur un héritage historique et culturel « cohérent », pour construire une unité qui ne va pas de soi. Ce bricolage s'articule sur une destinée commune, ciment de la cohérence du groupe (*ibid.* : 9).

Le groupe indien d'abord télinga puis à prédominance tamoule expérimente, au cours du XIX^e siècle, son passage du monde indien à indo-réunionnais sous le signe de la reconfiguration par

la mise en commun des valeurs au sein d' « une unité qui ne va pas de soi » ; en cela, les Indiens concernés par cette restructuration inédite en terre réunionnaise créole forment bien un « corps social dispersé » en quête de « sens » dans un environnement qui lui est à la fois étranger et hostile. La musique rituelle dont a la charge, au sein des cultes de l'hindouisme réunionnais, aujourd'hui encore, le *tambour malbar*, participe donc fortement à la « cohésion » des membres de ce corps, dans la mesure où l'instrument qui produit cette musique peut être considéré comme l'un des résultats de cette « fabrication d'une mémoire collective » ; en effet, en devenant garant d'une certaine mémoire collective (Desroches, 2000), le *tambour malbar* devient aussi un « élément fédérateur » car, par la réalité sonore qu'il incarne géographiquement et symboliquement, « il fabrique une continuité qui permet de réunir les lieux de la dispersion en les rendant contigus ». Si la musique est un élément essentiel (Schneider, 1992 [1971] ; Desroches, 1996) à tout rite religieux hindou (*cf.* chap. 4), l'instrument de musique qui permet la réalisation de ce trait essentiel de la pratique religieuse, lui, bénéficie d'un traitement sinon excessif, du moins inédit, puisque proportionnel aux phénomènes de « dislocations et désorganisations qui participent à une distension du lien » en situation d'immigration ; l'importance des mythes tels que le *Ramayana* et surtout le *Mahabharata* qui fondent le cœur et le noyau dur des pratiques rituelles d'origine indienne sont en effet pétris de « signes mnémoniques » qui transforment « certains souvenirs », dont la musique tambourinée, en « des symboles créateurs de sens dans l'organisation et l'interaction sociale ». Cette transformation se traduit inmanquablement par le processus de « *malbarisation* » qui est à l'œuvre dès lors que les individus se situent dans cet intermédiaire entre le monde indien et le monde indo-réunionnais ; la mémoire sensorielle qui occasionne ce travail de restructuration du sonore autour des cultes contribue à « la stabilité de repères rassurants » tout en étant le fruit d'un travail de « sélection » opérée « par une mise en récit de l'identité » qui est en passe d'être *malbarisée*. S'il est difficile de savoir de manière exhaustive quelles ont été les modalités de développement du tambour qui allait devenir le *tambour malbar*, ni dans quelles conditions précises il est apparu sur l'île, cet instrument n'en demeure pas moins l'élément d'un « stock de représentations disponibles » susceptible de s'articuler « sur une destinée commune, ciment de la cohérence du groupe ». Ainsi « bricolé » dans son nouvel usage au sein du rite religieux hindou, le sens qui est donné à la pratique musicale tambourinée se voit chargé de tout un réseau de symboles qui l'identifient et le définissent au sein de l'espace social réunionnais. Ainsi que l'explique Pinto Tiago de Oliveira (1992) au sujet de la musique en tant que symbole,

par ce qu'elle représente, elle ouvre la voie à une « réalité sacrée » sinon inaccessible à la plupart des gens. Ce sont les normes du système religieux et les conventions léguées par la tradition au sein de la communauté, qui confèrent à la musique son contenu fonctionnel et symbolique. Mais en même temps, ce contenu prend une part directe à ce qu'il symbolise [...] (*ibid.* : 54).

Si de nombreuses plaintes ont été déposées à l'encontre du bruit que suscitait la musique rituelle des tambours, c'est précisément parce que ces instruments consistent en une fenêtre sur ces rituels d'origine indienne, par laquelle la société créole y accède essentiellement. Autant cette musique tambourinée était-elle « normée » et « conventionnée », en un mot, instituée « par la tradition au sein de la communauté », autant l'était-elle par la société créole au sein de laquelle cette tradition prenait progressivement place. En effet, la récurrence des expressions religieuses et sacrées du *tambour malbar* au sein de l'espace social réunionnais a littéralement façonné le regard des insulaires sur cette musique ; aussi est-ce ce regard particulier qui, en retour, confirme les liens que cette musique entretient avec les rituels hindous et auxquels on l'associe. À considérer que cette créolisation interne relève d'une « mise en rapport de groupes dissociés », elle implique « la nécessaire création d'unités significatives, séparées et reliées, instituant de la relation sociale » (Chivallon, 2013 : 59). Car c'est à une véritable institution du *tambour malbar* que l'on assiste lorsque l'on fait l'étude de sa situation historique en terre créole réunionnaise, quand bien même il ne demeure « que la conséquence d'un consentement » (Caillois, 1950 : 118). Aussi le processus de « *malbarisation* » du tambour est-il lié à un processus plus large de symbolisation qui s'exprime ici sous la forme d'un phénomène de sacralisation de son usage au sein de l'hindouisme réunionnais. Ainsi que le définit Michel Meslin (1975), le symbole, lorsqu'il est doté d'une « intentionnalité religieuse », « apparaît ainsi lié à l'existence même de l'homme individuel et collectif », dans la mesure où il « structure un langage propre, utilisé dans les relations de l'homme avec ses semblables comme dans celles qu'il tente de nouer avec le divin » (*ibid.* : 24) :

Depuis Marcel Mauss l'école sociologique française a beaucoup insisté, et avec raison, sur le rôle social du symbole, dont la fonction primordiale est d'établir des relations particulières entre des individus qui reconnaissent à un signe une identique signification cachée, qui voient en lui la transfiguration d'une réalité concrète et qui l'interprètent comme porteur d'un sens secret, véritable chiffre d'un apparent mystère. Ce langage

particulier relie donc chaque être qui le comprend à une communauté signifiée plus vaste, et qui le dépasse, que cette communauté soit simplement socio-politique ou qu'elle manifeste une vocation spirituelle (*loc. cit.*).

Le *tambour malbar* renvoie à un signe – la religion *malbar* – et à « une identique signification cachée » en tant que symbole à la fois visible et inconscient associé aux manifestations religieuses. Le processus de symbolisation du *tambour malbar* tel qu'il a été réalisé dans le milieu *malbar* contribue ainsi grandement au fait que cet instrument conserve la signification sociale qui lui a été donnée et assignée à ce moment précis. Dans les symboles qu'il met en avant, l'Indien met en jeu une « valeur existentielle » qui est d'autant plus considérable qu'il est lui-même en train d'établir les nouveaux repères qui lui permettront, dans ce nouvel espace social, de devenir Réunionnais tout en restant Indien¹⁰. « Mode privilégié de relation avec le sacré, le symbole engage donc dans une certaine mesure l'existence même de l'homme qui établit, grâce à lui, une relation particulière avec ce sacré » (Meslin, *op. cit.* : 30) ; en effet, dit-il,

je crois que tout symbole n'a de signification qu'en fonction de sa situation dans un contexte socio-culturel et religieux, dont il est indissociable. La connaissance de ce contexte est donc requise pour pouvoir comprendre et interpréter convenablement le sens précis du symbole ; c'est seulement par rapport à un ensemble donné que le signe acquiert une signification et une valeur particulières. Un grand nombre de symboles n'ont en effet acquis de signification religieuse que par une surdétermination culturelle et doctrinale étroitement conforme à une tradition religieuse déjà établie (*ibid.* : 25).

Aussi était-il nécessaire de passer par l'étude de l'espace microsocial (*cf.* chap. 4) puis social (*cf.* chap. 5) où évoluait, dès le XIX^e siècle, la musique tambourinée d'origine indienne. Si la reconfiguration « humaine » de l'espace musical rituel répond aux problèmes d'effectif des parias en charge de la musique rituelle, l'élaboration du processus de symbolisation *du tambour*

¹⁰ La manipulation des symboles est une opération qui semble être systématique dans la plupart des cas liés à l'immigration, du fait de la nécessité de trouver sa place au sein d'un environnement à la fois nouveau et en général inhospitalier ; pour le cas antillais, Monique Desroches (1996) note qu'« à cet égard, Farrugia (1975) voit dans les fondements mêmes des coutumes hindoues, les raisons qui ont pu inciter les Indiens à modifier leur attitude en terre antillaise, voire, à maquiller leurs croyances sous forme de symboles moins explicites. Car un culte à la fécondité où à la virilité ne pouvait cohabiter avec les principes de la religion catholique. Ainsi, dans leur désir de poursuivre leur culte à caractère phallique, précise-t-il, les engagés indiens ont dû habiller leur rituel d'une pléniade [*sic*] de symboles » (*ibid.* : 74).

malbar découle directement de cette reconfiguration dans la mesure où le processus naît de ce nouvel espace ainsi aménagé. Le corps social hindou ayant été dispersé dans une relative désorganisation liée aux phénomènes migratoires, la restructuration du groupe dans son fonctionnement général semble, dans un premier temps, essentielle, entre autres au niveau musical. Et c'est précisément la reformulation de l'élément musical au sein du rite qui permet le processus de symbolisation de cette musique tambourinée, notamment par l'élaboration d'un élément référent, rôle qui sera joué par le *tambour malbar*. Ces circonstances expliquent le développement de la place qui revient alors à cet instrument de musique, au sein du champ symbolique religieux ; la reproduction du monde indien entraîne nécessairement l'élaboration d'une version indo-réunionnaise de ses manifestations notamment par les conditions de pratique des rituels d'origine indienne telles qu'elles ont été imposées par la colonie et par le catholicisme environnant ; en outre, la centralisation des ingrédients nécessaires à la poursuite de ces rituels au sein de l'espace microsocial de l'hindouisme demande parfois des compromis tels que la modération des obligations religieuses (réduction de fréquence des processions, cessation de la musique à certains lieux ou certains moments) et le renouvellement en puisant dans les ressources locales (contribution des *Kaf* et autres Créoles à certains domaines du religieux comme les rituels de la musique, pour le *tambour malbar*, ou encore de la danse, pour le dévot d'*Almal*).

6. 1. 2. Le rapport du *tambour malbar* aux autres composantes du rituel

Les croisements que l'on observait au XIX^e siècle entre pratiques indo-hindoue et indomusulmane¹¹ (processions religieuses des chars hindous et des tigres du Yamsé durant le Pongol) ont toujours encore une répercussion non négligeable sur l'hindouisme réunionnais (entre pratique rituelle dansée, dévouée à *Hanuman*, et prières au *nargoulan*, un « saint musulman »). La composante musicale de ces pratiques croisées n'échappe donc pas à ce processus de créolisation. Le phénomène revivaliste qui, à La Réunion, fait resurgir le « *jako* folklore » dans la seconde moitié du XX^e siècle, s'inscrit au cœur de ces considérations historiques. Ainsi que le remarquait Brigitte Desrosiers (2003) à propos des musiques

¹¹ À cet égard, Sully Santa Govindin (2014) précise que les « interférences religieuses entre religion hindoue et croyances islamiques traduisent bien la proximité de ces populations migrantes impliquées dans une dynamique communautaire à l'occasion de la "fête agraire de la moisson" au début de l'année civile », « le calendrier agricole des périodes sucrières [favorisant] la convergence et l'expression des croyances religieuses indiennes » à travers ces fêtes (*ibid.* : 163).

revivalistes en général, « ces données appellent une approche historique des phénomènes musicaux » (*ibid.* 342) :

Puisque les revivalistes puisent dans le réservoir du passé les ressources qui leur servent de projet social, n'est-il pas nécessaire de voir de quoi retourne ce passé ? Mais quel passé, à partir de quelle histoire, et comment, pourrait-on se demander ? [...] Nous avons là, en interaction, au moins deux rapports au passé. D'une part, celui qui est vécu directement et qui prend forme dans la mémoire (déjà brouillée par le temps) et, d'autre part, le passé prescrit, celui que les activistes culturels enseignent, sélectionnent et valorisent. Comment faire alors la part des choses ? Comment tirer de cet amalgame des faits historiques dans leur intégralité ? Comment avoir accès à ce passé ? Au pluralisme des traditions plutôt qu'aux formes canonisées ? (*Ibid.* : 342-343).

Ce sont précisément ces « deux rapports au passé » qui constituent, d'une part, celui qui « prend forme dans la mémoire (déjà brouillée par le temps) » des pratiques rituelles dansées du *jako* dans l'hindouisme réunionnais, et d'autre part, celui qui se donne à lire dans les pratiques festives liées aux acrobates rituels du Pongol et exhumées des archives tel un « passé prescrit¹²» – et c'est de ces liens établis entre hindouisme et islam indiens au sein d'un continuum créole réunionnais que naît, entre autres, la figure du *nargoulan*. Si Sully Santa Govindin (2014) parle de « synthèse des expressions au sein de deux pratiques » et de « culte islamique créolisé qui s'est inséré dans l'hindouisme populaire¹³ » (*ibid.* : 163), la confrontation des mémoires d'anciens danseurs rituels, de l'observation des pratiques revivalistes de cette danse et du nouvel usage qui est fait de cette pratique rituelle par la figure du *nargoulan* est particulièrement intéressante. Inscrivant la danse rituelle du *jako* « au cœur de la diachronie », la pratique folklorisée et revivaliste démontre non seulement « une prise de conscience de l'histoire par ceux qui [la] pratiquent », mais aussi un certain rapport à cette histoire, vis-à-vis de laquelle,

¹² Aussi notre vision de la danse rituelle envers *Almal* s'en trouve-t-elle réduite car « conditionnée » par ce que les performances actuelles veulent nous en dire, dans la mesure où chacune des composantes rituelles « mises de l'avant aujourd'hui correspond à un élément social qui fait partie du projet identitaire sous-jacent » (Desrosiers, 2003 : 347). Par la reconduction de ces nouvelles pratiques rituelles entourant le *jako* au fil des années, lors d'événements comme les journées européennes du patrimoine ou le jour de l'an tamoul, « le revivaliste réalise parfois un véritable détournement de la réalité sociologique d'où il désire, pourtant, puiser ses références » car « lorsque le passé doit devenir un modèle pour l'avenir, on n'a d'autre choix, en vertu de cette finalité, que de la magnifier » (*ibid.* : 350).

¹³ Il faut savoir qu'à propos de la notion de sainteté dans l'islam, Geneviève Vinsonneau (2002) souligne que, « en dépit de l'interdiction de pratiquer le culte des saints, il arrive que la sainteté soit reconnue » (*ibid.* : 188) – d'où le relatif succès que connaissent ces références à l'islam au sein de la religion *malbar*.

ainsi que le souligne très justement Desrosiers (*op. cit.*), il est difficile de se positionner tant pour les acteurs que pour les chercheurs :

Son étude exige que nous nous plongions dans le passé des faits musicaux. Mais ce passé se présente comme un jeu de miroirs, comme une mise en abîme des rapports à l'histoire. Il faut interroger le passé pour mieux le connaître. Il faut aussi interroger les traces de ce passé que contiennent les artefacts musicaux revivalistes. Il faut forcer les discours, aller au-delà des genres emblématiques et s'intéresser le plus possible à la périphérie et à ce qui n'a pas été conservé par les revivalistes. Peut-être que là se situent certains chaînons manquants de notre compréhension des phénomènes musicaux dans leur globalité et dans leur réalité actuelle (*ibid.* : 351-352).

Le *baguèt' jako* (musique qui accompagne les performances contemporaines de la danse du *jako*) et le *baguèt' nargoulan* (musique qui accompagne les prières récitées au pied du poteau rituel) ayant les mêmes composantes rythmiques, le *baguèt' jako* agit ainsi comme ces « artefacts musicaux revivalistes » qui constituent des « traces de ce passé » ; c'est dans ce lien qui est actuellement observé au niveau musical entre la pratique revivaliste liée au dieu-singe hindou et le culte rendu à la « divinité musulmane » que peut effectivement se situer un de ces « chaînons manquants de notre compréhension des phénomènes musicaux dans leur globalité et dans leur réalité actuelle ». L'autre facette des performances jadis tenues au temple notamment lors de l'escalade du poteau rituel par le dévot d'*Almal* et « qui n'a pas été conservé[e] par les revivalistes » constitue cette « périphérie » qui a été « forcée » pour établir des liaisons entre les pratiques livrées par la mémoire des anciens danseurs rituels, celles données par les revivalistes actuellement, et celles aujourd'hui attachées au culte du *nargoulan* au sein des temples.

Le « personnage énigmatique¹⁴ » (Govindin, *op. cit.*) illustré tant dans les écrits que dans les dessins ou photographies d'époque, faisant à la fois référence aux tigres indo-musulmans et aux singes indo-hindous pour finalement être désignés sous le même vocable « jacquot », complique le travail de discernement entre ces deux pratiques culturelles¹⁵ – que la présence

¹⁴ « Ce personnage énigmatique représente le tigre gardien du mausolée d'*Hussein*. Nous le retrouvons dans le terme créolisé *bonhom tig* à l'île Maurice, et sous la désignation réunionnaise de *Poulivésson* en tamoul, le “déguisement en tigre” ou encore dans le syntème verbal en créole réunionnais dont le procès explicite une danse ritualisée : *i dans Jako* ou “la mime sacrée et dansée du Jako” » (Govindin, *op. cit.* : 163).

¹⁵ « Fêtes indiennes par excellence, les processions [des « fêtes de la moisson »] associent hindous et musulmans aux réjouissances sacrées et se prolongent dans les activités artistiques. Ces rassemblements marquent ainsi l'unité

d'un instrument de musique traditionnellement rattaché aux pratiques religieuses hindoues (le *tambour malbar*) n'arrange pas. Or, on l'a vu, le *tambour malbar* n'était pas, au tournant du XX^e siècle, un instrument aussi exclusivement destiné à la religion *malbar* qu'il ne le fut par la suite, dans les premières décennies de ce siècle, à l'apogée de sa phase de « *malbarisation* » ; aussi la prédominance du *baguèt' jako* sur ces trois situations historiques (la danse désuète envers *Almal*, la pratique folklorisée actuelle de cette danse et le rituel réalisé au pied du *kodi*) rend-elle nulle la pertinence musicale du *baguèt' nargoulan*¹⁶. L'analyse de cet aspect du répertoire rituel du *tambour malbar* qui constitue ici un de ces « chaînons manquants de notre compréhension des phénomènes musicaux » est à même de former parallèlement un « chaînon manquant » de notre compréhension plus largement historique de ces phénomènes de permutation.

Comme dit précédemment, lorsque le *baguèt' jako* (dit *baguèt' nargoulan*) est interprété au temple, c'est toujours en tout début de cérémonie religieuse qu'il l'est. En général, quand une cérémonie religieuse se tient au temple, la première divinité à qui l'on s'adresse est *Ganesh*¹⁷. Si René Robert et Christian Barat (1991) indiquent que, pour ce qui est du rituel religieux au *nargoulan*, « lors des cérémonies religieuses, des prières et des offrandes lui sont faites juste après Ganesh », selon le *pusarli* Vél Mounigan, les prières au *nargoulan* interviennent juste après celles qui ont été adressées à *Soulien* (dieu soleil) : « *On est obligé de prier le soleil. Tu vois ? Après, [on] prend... le truc d'Hanuman. Tu vois ?*¹⁸ »

Le rituel identifié de nos jours comme étant celui du *nargoulan* consiste entre autres en l'élévation d'un morceau d'étoffe communément appelé « drapeau » ou « pavillon » (*paviyon* en créole) et qui intervient donc au début de la cérémonie religieuse. Érigé au moment où on

réelle ou factice des Indiens qui défilent ainsi en grande pompe à l'occasion de processions impressionnantes des coreligionnaires avec leurs chars garnis. Ces démonstrations sont tellement anciennes dans la colonie qu'elles suscitent la tolérance des autorités et l'adhésion des autres communautés malgré la méfiance et la quiétude du clergé. Néanmoins des acrobates énigmatiques et ambivalents suscitent la curiosité et la crainte de la foule massée aux abords pour guetter le *Jako*, « personnage affilié au tigre » gardien du mausolée d'*Ali* à l'occasion des fêtes islamiques du *Yamsé*. À l'image du culte voué au sein de la ville de *Nagore* au pays tamoul, les hommes entremêlent leur croyance, unissent leur effort et invoquent les Dieux indiens pour atténuer les souffrances en insularité » (Govindin, *op. cit.* : 351).

¹⁶ Cette hypothèse est d'autant plus confortée que Sully Santa Govindin (*op. cit.*) remarque que « l'écriture influence l'oralité » et que « les interprètes revisitent et figent les compositions traditionnelles d'après les manuscrits » ; à cet égard, il note que « dans le répertoire de l'islam hindouisé, aucun support textuel n'existe à La Réunion pour les rituels à *Nargoulan* » (*ibid.* : 231). Dans sa thèse, Christian Barat (1980) remarque quant à lui qu'au cours de ses enquêtes, il n'a « jamais vu d'Indiens de La Réunion originaires du Gudjerat et musulmans venir honorer le *Nargoulan* devant la « chapelle malbar » » (*ibid.* : 200). Comme Govindin, Jean Benoist (1998) met en avant le fait que « la tradition orale est riche » dans la mesure où, « outre les épisodes du Mahabharata et du Ramayana et la légende de Mardévirin, elle véhicule des récits qui concernent des figures surnaturelles sur lesquelles on ne dispose à la Réunion d'aucun texte : *Nargoulan*, ou *Kartéli-Pétiaye* » (*ibid.* : 126).

¹⁷ Cette information m'a été donnée notamment par le groupe « *Tambourier Sans-Souci* » qui, alors que les musiciens avaient interprété une suite de formules rythmiques appartenant au répertoire rituel du *tambour malbar* (voir vidéo 5) m'a indiqué que c'était toujours par le *baguèt' Ganesh* que l'on commençait.

¹⁸ Extrait d'entretien avec Vél Mounigan, mené à Sainte-Suzanne, en 2017.

élève par ailleurs le drapeau destiné à marquer, comme en Inde, le premier jour du rituel, le rite du *nargoulan* peut donc se comprendre selon ce même principe de formalisme cérémoniel. En Inde effectivement, un rituel du lever du drapeau se réalise dans des circonstances tout à fait comparables à celles que l'on observe à La Réunion ; dans un village paria d'Inde du Sud au sein duquel Josiane et Jean-Luc Racine (1994) ont enquêté, les deux auteurs expliquent que « le lever du drapeau (*kodi ettram*) marque le premier des dix-huit jours de fête de Draupadi, la marche sur le feu marquant le dernier¹⁹ », ces dix-huit jours correspondant en fait « à la durée de la bataille de Kurukshetra, qui opposa les Pandava à leurs cent cousins les Kaurava, épisode qui est au cœur du *Mahabharata* » (*ibid.* : 304) :

Les rites complexes du lever du drapeau ont pour but de protéger le territoire du village lors de cette fête qui est plus que toute autre la fête de la communauté villageoise de Karani. On « délimite » le territoire en récitant des mantras dans chacune des huit directions, aux marges du village, en invoquant les dieux liés à chacun de ses points cardinaux afin qu'ils jouent au mieux leur rôle de protecteur, et que nulle divinité et nul démon ne vienne [*sic*] troubler le bon déroulement des célébrations (*loc. cit.*).

Dans l'Inde des basses castes, le but dans lequel ces rituels sont accomplis exprime la notion de protection²⁰ qui, ainsi symboliquement mise en œuvre par l'élévation d'un drapeau, attire les bons auspices des dieux afin qu'ils remplissent pleinement « leur rôle de protecteur » et repoussent les influences néfastes pour que « nulle divinité et nul démon ne vienne [*sic*] troubler le bon déroulement des célébrations ». À La Réunion comme dans les autres îles liées à l'histoire de l'engagisme, l'appel des dieux protecteurs est courant²¹ ; quand on sait que le

¹⁹ Dans le dictionnaire illustré de Robert et Barat (1991), on peut lire pour le mot « *kodi* » la définition suivante : « Terme d'origine indienne. Pavillon hissé (*kodi étram*) au sommet d'un mât (*marlon*) planté devant les *koylou* pour marquer le début des fêtes religieuses hindoues. On descend ce pavillon (*kodi érakam*) lorsque la fête est terminée » (*ibid.*).

²⁰ Il se trouve que cette notion de protection était déjà présente, ainsi que l'atteste notamment l'anthropologue Gerry L'Étang (1998), concernant la légende qui a contribué à forger le culte au *nargoulan* (« *nagoumila* » ou « *nagouloumila* » aux Antilles) au sein des rituels de l'hindouisme délocalisé ; en effet, il explique que cette composante des cérémonies religieuses a été entre autres « pour les hindous de la Martinique indissociable du franchissement de l'Océan. On la retrouve d'ailleurs en plusieurs lieux de la diaspora tamoule (Guadeloupe, Maurice, Fidji, Réunion, Singapour...) où elle est, là aussi, associée à la protection des convois de l'immigration » (*ibid.* : 105).

²¹ Aux Antilles, Jean Benoist (*op. cit.*) note par exemple que « devant le bâtiment du temple, dans l'enclos sacré, se trouve toujours une pierre dressée, placée sur un socle, généralement ornée d'un visage tourné vers la porte du *koïlou*. Il s'agit du "Minindien", gardien du temple, qui ne semble pas exister aux Mascareignes » (*ibid.* : 254-255). Pierre-Yves Trouillet (2010b) explique encore dans sa thèse, au sujet de la façon dont les espaces des sanctuaires religieux étaient pensés à Maurice, que « les déesses sont généralement des divinités protectrices de petites localités auxquelles les camps des plantations pouvaient correspondre » (*ibid.* : 387).

poteau du *nargoulan* était autrefois attribué à Hanuman, ce « dieu intercesseur » (Claveyrolas, 2010a : 63), « protecteur du village » (Mauss, 1969 [1898] : 6) et « gardien du territoire sacré » (Claveyrolas, *op. cit.*), on ne peut que faire le lien entre la symbolique du dieu-singe et le rôle protecteur que le *kodi* – et plus particulièrement le *Almal kodi* – joue dans les cérémonies religieuses hindoues. Aussi la sollicitation d'*Almal* était-elle capitale dans la pratique et la poursuite des rituels tels qu'ils ont été reproduits dans leur forme délocalisée par les Indo-hindous, en terre d'immigration²².

Issu du vocabulaire du monde maritime²³, le pavillon est une pièce d'étoffe hissée dans le but d'afficher une appartenance, ou de communiquer un signal, une information²⁴. Dans cette optique, il se trouve que la présence d'un poteau communément appelé « mât » (était-ce le *kodi* qu'on allait plus tard attribuer au *nargoulan* ?) disposé près des lieux d'habitation des Indiens durant la période de l'engagisme était notée dans les témoignages de cette époque ; leur lecture permet notamment de se rendre compte de l'aspect (également) identitaire que pouvait revêtir ce mât implanté en général aux abords de tout lieu de culte hindou ; en effet, ainsi que Govindin (2014) le note dans la restitution d'un récit sur des festivités tenues en décembre 1867 dans un camp d'engagés indiens, « dès le matin les Indiens des habitations voisines se rejoignent au camp afin de confectionner le brasier dont un mât central illumine de mille feux de couleur. Au pied du mât, des offrandes destinées à la divinité y étaient déposées dont des fruits et un animal » (*ibid.* : 170) ; à cet égard, il explique que « les Indiens reconfigurèrent en ces lieux les fragments de leur culture villageoise. Ils assurèrent une forte cohésion des travailleurs autour des croyances domestiques et religieuses symbolisées en l'occurrence par une pierre simple en basalte et un mât planté au milieu des camps d'engagés » (*ibid.* : 215). Lacpatia (1990) indique encore que, dans la mesure où « les fêtes religieuses des Indiens étaient reconnues dans leur contrat », « le modeste mât qu'on rencontrait alors dans les camps servait aux nombreux

²² Il est à noter qu'aux Antilles françaises, c'est en toute fin de cérémonie qu'est élevé un drapeau « de couleur bleue, blanche et rouge », qui « symbolise la traversée pénible des Indiens au siècle dernier » (Desroches, 1996 : 73) : « La cérémonie se termine généralement près de l'arbre sacré (le *vépélé*) d'où on élève le drapeau indien, symbole du courage et de la ténacité des premiers engagés arrivés à la Martinique » (*ibid.* : 94). S'il n'est pas spécifiquement question d'une mise en protection (si ce n'est celle des traversées maritimes dont on fait mémoire), ce drapeau est néanmoins érigé en souvenir des « résistants », c'est-à-dire ceux grâce à qui les hindouismes créoles (Benoist, 1998) existent.

²³ La conservation du terme « pavillon » dans la langue créole pour désigner le poteau du *nargoulan* est symptomatique des considérations qui se véhiculent à son sujet. Rattachée au voyage en mer, la légende du *nargoulan* telle qu'elle a été diffusée à La Réunion comme dans les autres îles françaises concernées par l'engagisme indien du XIX^e siècle, raconte *grosso modo* que lors d'un convoi pris en pleine tempête, certains des passagers qui étaient des hindous et des musulmans se mirent à prier Allah en lui demandant de préserver le navire du naufrage, en échange de quoi ils le remerciaient en retour. Ayant finalement atteint la terre ferme sains et saufs, les musulmans qui avaient été exaucés et les hindous qui avaient été également épargnés grâce à cette prière, implantèrent un mât en souvenir de cette aventure.

²⁴ Source : cnrtl.fr.

rituels²⁵ » (*ibid.* : 54). En les déployant au début de chaque cérémonie religieuse²⁶, les morceaux d'étoffes ont donc une valeur hautement symbolique car en plus d'afficher une identité religieuse (à l'époque comme aujourd'hui), ils informent et signalent (notamment par la musique, avec l'accompagnement du *baguèt' jako* dans le cas du *Almal kodi* dit aujourd'hui *nargoulan*) le début d'une série de rites religieux à venir ; ces mâts (ou encore drapeaux, pavillons²⁷) et la musique tambourinée ont, à cet égard, le même rôle : celui de « délimiter » le temps du sacré et de baliser l'espace cérémoniel matériel comme immatériel. Compte tenu des enjeux ici liés à la protection des cultes, la danse rituelle envers *Almal* – et à plus forte raison, celle liée aux exploits réalisés lors de la procession – participait pleinement à cette mise sous protection des rituels religieux en terre créole réunionnaise dans la mesure où, au regard des textes mythologiques sur lesquelles elle se basait (déplacements rituels évoquant le survol de Lanka par *Hanuman* qui neutralisait l'ennemi notamment, cf. chap. 5), cette pratique s'inscrivait dans une symbolique forte. Ainsi que nous l'explique Dana Virama Coutaye,

« le *jako*, quand il passait, il faisait... il purifiait, il nettoyait, il... voilà quoi. C'était le premier, pour nous, c'était symbolique, c'était le premier de l'an. Le premier de l'an, les Malbar, qu'est-ce qu'ils font ? Ben ils ouvrent la chapelle, ils allument la lampe pour les divinités, ils arrosent leur cour [...]. Donc pour nous, c'est ça. On purifie, on met au propre pour que l'année soit... [bonne] » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye²⁸)

²⁵ Ainsi en est-il encore d'un engagiste qui déclare : « Je tiens à dire que je ne reconnais pas le Pongol comme fête religieuse, pas plus que je n'autorise l'érection de ces mâts qui ne sont que des signes d'idolâtrie [...] » (Ramsamy-Nadarassin, 2012 : 326) ; ou encore : « Chaque habitation où sont employés des Indiens est munie d'un énorme mât, où chaque soir est hissée une lanterne et déposée une offrande composée de riz, de noix de coco, de bananes, etc. » (Maillard, 1862 : 400).

²⁶ Dans sa thèse, l'anthropologue Loreley Franchina (2018) décrit les premiers rites réalisés le premier jour du rituel de la marche dans le feu en ces termes : « Cette journée commence avec un *sèrvis* pendant lequel on prépare un *eguion*, on *mont paviyon* et on *mont kodi*. L'*eguion*, le feu sacré, est allumé. Le *paviyon* est le drapeau multicolore qui représente Nargoulan, divinité emblématique dite musulmane priée dans les temples où se font les marches sur le feu. [...] Le *kodi* est l'emblème de protection du rituel. Il s'agit d'un mât installé pour l'occasion avec une sorte de drapeau rigide représentant une divinité protectrice, traditionnellement, [...] c'est *Almal* » (*ibid.* : 186-187).

²⁷ Le poteau qu'on attribue aujourd'hui au *nargoulan* est, dans la langue créole, surnommé aussi bien « *bondié lascar* » que « *bondié paviyon* » ou encore « *bondié zako* » voire « *bondié Almal* ». Malgré le flou entourant ces différentes dénominations locales que relèvent certains entretiens menés avec les *tambourier*, Auguste Gédéas tente de m'expliquer la différence qu'il opère entre ces entités en ces termes : « Pour le *bondié Almal*, c'est spécial, il a son *baguèt' [particulier]*. Après quand tu joues [pour le *bondié]* *lascar*, quand on joue le *baguèt' nargoulan*, et qu'on monte le drapeau, ça, il y a un *baguèt' spécial* pour lui » (extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017). Selon le *pusarli* Vél Mounigan, par ailleurs, « c'est vrai... il ne faut pas mélanger le pavillon et... *Hanuman*. Tu vois ? Le pavillon, là, c'est comme, tu le hisses comme une gloire ; tu vois ? A la gloire d'*Hanuman*. Mais lui... le soleil, il y a deux mille rayons. Tu vois ? Quand le soleil se lève, là on a fini de prier – nous, en tamoul, on dit *Soulien* – mais, quand tu as fini de prier ça, tu es obligé de passer par [le *nargoulan*] » (extrait d'entretien avec Vél Mounigan, mené à Sainte-Suzanne, en 2017).

²⁸ Entretien mené à la Saline, en 2017.

Dans la mesure où les processions religieuses organisées dans le cadre de la marche dans le feu ont souvent lieu au début de l'année, Loulou confirme les circonstances dans lesquelles intervenait la danse rituelle envers *Almal* tout en précisant l'emplacement symbolique du dévot au sein de la procession : « *On faisait ça pour la marche dans le feu même : il dansait devant*²⁹. » Comme Dana Virama Coutaye, Mickaël Janio confirme le rôle purificateur de la danse du dévot d'*Almal* lorsqu'arrivait la période de la marche dans le feu : « *Oui, ben ça, pour... pour chasser les mauvais esprits, il marchait devant le tel lui ; il avait des griffes, et tout, lui ; [...] il marchait devant le tel comme si... tu comprends ? Comme un peu un sauvage ! Et les sauvages, les personnes sauvages, tu sais, les gens ils ont peur des sauvages, eux ! Tu comprends ? C'est comme... pour [chasser] les esprits malins, maléfiques*³⁰. » De même, au cours de son entretien, Rudy Taïlamée me livre la façon dont il perçoit, en tant que *tambourier*, le rituel du *jako* au sein des processions religieuses hindoues en ces termes :

« Le jako, là, il est un peu spécial lui... hein, là donc c'est pas directement une divinité qui est en procession, c'est le jako même ; et son rôle de jako, lui, c'est un peu aussi... comme le tambour, par rapport au son du tambour, les vibrations, repousser les mauvaises âmes ou... les mauvaises ondes plutôt que âmes, ben le jako c'est un peu ça ; quand il défile... dans la rue, c'est un peu pour... c'est pour repousser. Quand il va devant la porte des gens qui lui font une offrande, c'est justement un peu pour repousser les mauvaises choses. Donc au final il joue le même rôle, il... il prend les devants, il va... en fonction de ça » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée³¹).

Tout comme les déplacements rituels effectués par le dévot d'*Almal* avaient un rôle protecteur, le déplacement des ondes sonores du *tambour malbar* dans l'air repousse les mauvais esprits afin que la procession religieuse puisse être protégée tout au long de sa progression (fig. 37). En plus de la symbolique de ces élévations d'étoffes, les profils que prennent les anciens rituels du *jako* et la musique tambourinée actuelle dans le cadre religieux vont effectivement dans le même sens, celui d'une purification de l'espace-temps rituel, ainsi que l'avaient d'ailleurs déjà noté Benoist et Desroches (1997). Les propos que livre Rudy Taïlamée dans son entretien

²⁹ Extrait d'entretien avec Loulou, mené à Saint-Leu, en 2017.

³⁰ Échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019.

³¹ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

rendent également compte de ce phénomène. Les rôles des rituels liés à la danse du dévot d'*Almal* et à la musique du *tambour malbar* ont donc une même finalité, celle de sécuriser le trajet de la procession (rappelons, à cet effet, que le fait que cette danse et cette musique précèdent le cortège n'est pas anodin), de protéger les fidèles et de baliser l'espace du sacré.



Figure 37 : Procession religieuse précédée des musiciens rituels. Saint-Louis, 2019. Photo : SFP

En Inde, le principe est aussi le même, puisque selon Pierre-Yves Trouillet (2010a), le son émis par les *parai* « éloigne les démons et les *pey* pour que la procession de la déesse ait lieu dans un espace purifié » ; l'auteur explique encore que « ce rôle rituel des Paraiyar consiste donc à débarrasser le village des êtres adharmiques³² » ; aussi « leur puissance rituelle » n'est-elle « certes pas aussi efficace que celle de la déesse pour mettre un terme aux volontés intrusives des divinités démoniaques », mais les musiciens restent en général « reconnus comme [ses] gardiens [...], qui la protègent, qui éloignent les *pey* et qui l'aident dans sa lutte contre les démons de la frontière » (*ibid.* : 243). Il est encore intéressant de noter cette continuité symbolique entre la danse rituelle envers *Almal* et la musique rituelle du *tambour malbar* dans le traitement dont font l'objet les musiciens parfois encore aujourd'hui au cours d'une cérémonie religieuse par exemple ; en effet, ainsi que nous le révèle Rudy Taïlamée, « souvent c'était le *padel du nargoulan*³³ » qui revenait au *tambourier*. Cette pratique consiste à venir

³² Adharmique : litt. « contraire au dharma », le dharma étant l'ordre, la loi. Les être adharmiques sont des entités de mauvais augure.

³³ Au sujet de cette pratique, il faut préciser que Rudy Taïlamée la voit notamment comme étant symptomatique des considérations dont le paria faisait l'objet au sein de la religion *malbar* : « Et souvent le *tambourier*, et là on rejoint un peu, je pense, au fond, cet esprit *paria* en fait, que les gens qui font la cérémonie ont envers les *tambourier* ; donc, pour, peut-être pour éviter qu'ils ne se mêlent... qu'ils ne se mêlent à la foule, donc on leur donne leur *padel* et, c'est le *padel* – en plus, [celui de]... celui du *bondié* qui n'est pas vraiment un *bondié malbar*,

recupérer le *padel* au pied du poteau du *nargoulan* en le disposant sur le *tambour malbar* : « *Il prend son tambour, il le met dessus et puis il va [le] manger dans la cuisine*³⁴. » Avant que ne se soit répandu le culte du *nargoulan*, en lieu et place de celui rendu à *Almal*, c'étaient donc les offrandes destinées à *Hanuman* et déposées au pied du *kodi* devant lequel on commence les prières dans le but de mettre l'ensemble de la cérémonie sous protection, qui étaient (et sont d'ailleurs toujours) consommées par les musiciens rituels dans la religion *malbar*.

6. 2. Le prolongement contemporain des processus de créolisation

Comme dit dans le chapitre 5, la phase de créolisation dans laquelle s'inscrit le *tambour malbar* est toujours à l'œuvre à La Réunion ; alors que le processus de « *malbarisation* » qui a visé à son institution (Chivallon, 2013) en terre réunionnaise est ancré dans les mentalités créoles et établi dans les représentations insulaires, le processus de créolisation de cet instrument de musique se poursuit aujourd'hui sous d'autres formes. C'est par ailleurs parce qu'il s'agit d'une pratique vivante que le *tambour malbar* est soumis aux changements (Aubert, 2001) et dans le même ordre d'idées, Stern (2001) écrit que « toute tradition est une réalité vivante, ouverte aux inventions et aux renouvellements » (*ibid.* : 1). Après avoir analysé le contexte dans lequel les Créoles ont accédé à la culture *malbar* et la façon dont ils se sont approprié les éléments de cette culture en général, on verra comment ces éléments vont progressivement sortir de leur cadre d'origine pour intégrer la sphère créole, en particulier pour ce qui est du *tambour malbar*.

6. 2. 1. La place accordée aux « contre nations » dans la résistance *malbar*

Ainsi que Sandrine Carassou-Benjelloun (2006) l'analyse, « l'identité réunionnaise fut accouchée dans la douleur » ; « la part française » de cette identité ayant « longtemps été survalorisée », les apports *kaf*, « *malbar*, chinois ou *z'arab* étaient refusés dans la sphère publique ». Dans la mesure où « l'entreprise coloniale s'est structurée autour du rapport domination/soumission » hérité de la période de l'esclavage et prolongé un siècle plus tard, au temps de l'engagisme, « c'est donc dans le conflit que la mise en commun a été effectuée »

qui est en dehors ! En plus ! – on leur donne ce padel-là, [celui du nargoulan] » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017).

³⁴ Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017.

(*ibid.* : 13). Dans le cas de la présente recherche, cette mise en commun consistait en fait en le partage des mêmes espaces de vie, de travail et d'expression culturelle ; elle fut en effet conflictuelle, par exemple sur le plan culturel, notamment entre hindous et catholiques (plaintes ayant contraint à des aménagements et à des arrangements) et entre *Malbar* et *Kaf* (avec l'usage d'un vocabulaire stigmatisant, *cf.* chap. 4). Cela dit, le travail de relocalisation des rituels d'origine indienne devait nécessairement passer par la reformulation de ceux-ci dans des conditions précises et avec les moyens locaux, d'où le fait d'avoir parlé plus haut de « version indo-réunionnaise » de cette reconstitution en terre créole ; car la déterritorialisation n'allant pas sans « le processus inverse de reterritorialisation », bien entendu ce processus suggère des adaptations et des négociations (Goreau-Ponceaud, 2018 : 9). En effet, la pérennisation des pratiques culturelles d'origine indienne devait composer entre autres avec le catholicisme ambiant et le concours de « contre nations » dont l'adhésion était paradoxalement susceptible d'élargir le champ symbolique de l'hindouisme réunionnais et d'en accroître sa prospérité. Je dis entre autres, car les Indiens désireux de poursuivre la pratique de leur culte en terre d'immigration devaient par exemple également composer avec le calendrier du travail agricole ; à cet égard, Gerry L'Étang (1998) précise que, concernant l'inclusion de divers rites au sein du Pongol, « le motif de ces ajouts résiderait dans le fait que, disposant d'un repos dominical aléatoire, les hindous profiteraient de leur congé annuel pour réaliser des rites qu'il [*sic*] ne seraient en mesure d'accomplir à d'autres moments de l'année. Nous assistons donc manifestement, en cette période formative, à une contraction nécessaire du calendrier rituel tamoul ; la fête de pongol réalisant ici comme une “coalescence de segments initiaux”, fédérant, agglutinant en son déroulement d'autres rites et pratiques disposant en Inde de leur calendrier propre et distinct » (*ibid.* : 206-210). Ainsi qu'on peut l'observer actuellement dans la religion *malbar* à ce que note Jean Benoist (1998) à cet égard :

Les cérémonies ne se déroulent pas le dos tourné au public non-indien, entre Indiens, mais face à lui, en le prenant pour témoin, mieux, en espérant qu'il manifesterait son accord par son adhésion. Loin d'avoir une attitude de fermeture, les *pusari* se réjouissent tous de voir venir « des Créoles, des Chinois, des Zoreils », qui les consultent, qui participent aux cérémonies, et même qui marchent sur le feu. Même la participation aux repas apparaît comme une forme minimale d'adhésion, ce qui n'est pas faux, si l'on sait combien « manger ensemble » est lourd de sens dans un contexte indien. [...] la présence de nombreux invités, de toutes origines, qui consomment les offrandes aux

repas qui suivent les sacrifices, est vécue par les fidèles comme une caution de la validité des cultes (*ibid.* : 173-174).

À ce propos, il est possible que, dans les revendications à la liberté de culte des Indiens, se soit sentie concernée toute une partie de la population des travailleurs immigrés qui ont trouvé là, même en passant par le biais culturel indien, l'opportunité d'exprimer leur propre existence, dans la mesure où l'affichage de leur présence a longtemps été « refusé dans la sphère publique » (Carassou-Benjelloun, *op. cit.*). Le Créole, et plus particulièrement le *Kaf*, aurait donc trouvé, en participant activement à la reproduction des rituels d'origine indienne en terre réunionnaise, une occasion parmi tant d'autres (j'y reviendrai) d'affirmer un peu plus sa présence dans une colonie qui a toujours été réticente à un « pluralisme jugé dangereux, voire mortel pour la cohésion de la société » (AHIOI, *op. cit.*). C'est en tout cas ce que laissent entendre les propos de Christian Ghasarian (2002a) en ces termes, mais dans un but autrement important :

Rappelons que l'administration coloniale et l'Église ont ignoré les croyances originelles des esclaves et rejeté celles des Indiens arrivés dans l'île pour travailler dans les plantations. Mais la dynamique acculturatrice de conversion au christianisme engendra des comportements hybrides (conjuguant des modèles) ou contextualisés (respectant les normes des situations). La religion hindoue, par exemple, maintenue en dépit des critiques extérieures sur ses pratiques, a attiré des franges dominées de la société (tels les descendants des esclaves) qui y voyaient notamment l'expression d'un contre-pouvoir à l'oppression coloniale (*ibid.* : 666).

Ainsi la participation des « franges dominées de la société » à la religion hindoue n'est-elle pas seulement un moyen de s'affirmer culturellement, mais également un moyen de lutter contre « l'oppression coloniale³⁵ ». Si les premiers à pratiquer « leurs rites religieux ouvertement » à

³⁵ De même la forte impression que provoquent les trances possessionnelles et les pouvoirs associés à la religion *malbar* sur les Créoles n'est-elle pas étrangère à leur attrait pour ce genre de pratiques. En Martinique, par exemple, mais c'est également le cas pour La Réunion, « la méconnaissance, par les créoles, de la magie indienne intégrée au culte, conférerait à celle-ci un certain pouvoir dans la culture locale » (Desroches, 1996 : 53) ; aussi tout se passe-t-il « comme si les créoles reconnaissaient au culte indien, un certain pouvoir, mais néanmoins étranger à leurs pratiques » (*loc. cit.*). Ainsi que le résume Jean Benoist (1998) à ce propos, « à La Réunion, à la Martinique ou à la Guadeloupe, dans la situation d'incertitude identitaire des îles, le pôle hindou attire. [...] L'Inde attire aussi ceux qui n'y ont pas d'ancêtres, et des non-indiens sont parfois des militants actifs des mouvements religieux hindous. Mais c'est sans doute à La Réunion que la continuité est la plus parfaite entre la société globale et ceux, nombreux, que leurs ancêtres rattachent à l'Inde. L'île montre la voie de ce que pourrait être, ailleurs, une présence

Bourbon, au XVIII^e siècle, « sont les lascars » (*cf.* chap. 5), en général, « les esclaves ne pouvaient organiser des manifestations de rues » au contraire des engagés (Ève, 1992 : 58) ; à cet égard, rappelons que lorsqu'arrivent les premiers Indiens engagés de 1828, « l'esclavage existe encore aux Mascareignes » et « un trafic d'engagés se met donc en place parallèlement au trafic servile clandestin » (Gerbeau, 1978 : 17-18). Certes, « l'esclavage n'étant pas un système qui permet l'épanouissement de l'esclave et encore moins l'affirmation de sa culture » (Ève, *op. cit.* : 323), il arrive néanmoins que « les esclaves bénéficient de quelques moments de liberté, le soir, le dimanche et les jours de fête » et qu'ils soient « alors autorisés à se réunir, à faire de la musique et à danser » (Chaudenson, 1992 : 183) ; en effet, « après cette longue période pendant laquelle les esclaves sont obligés de vivre repliés sur eux-mêmes », Prosper Ève indique encore qu' « un besoin de détente se fait sentir. Les affranchis recherchent des divertissements. Ils participent à des bals, les dimanches et jours de fête » (Ève, *op. cit.* : 293-294). Cet entrain trouvera notamment un relatif épanouissement avec l'arrivée des premiers engagés du début du XIX^e siècle :

Même si la situation matérielle des engagés n'est guère différente de celle des esclaves auparavant, la différence majeure est que les premiers se voient garantir par leur contrat même l'exercice de leurs cultes ; cela vaut tout particulièrement bien sûr pour les Indiens, mais aussi pour les Africains et les Malgaches. Rien n'entrave donc les pratiques collectives, musicales ou non, auxquelles ils souhaitent se livrer ; par ailleurs, répétons-le, ces engagés sont, en moyenne, beaucoup plus âgés que les bossales du temps de l'esclavage ; ils sont donc plus susceptibles, par là même, d'être porteurs de traditions culturelles de leurs pays d'origine (Chaudenson, *op. cit.* : 197).

De plus, ainsi que le précise Jean-Luc Bonniol (2013), « du fait de la contestation permanente de l'identité personnelle qu'ils subissaient, les esclaves ont été amenés à cultiver ce qu'il y avait de plus personnel pour se différencier les uns des autres » ; aussi le fait qu'ils se soient « ouverts aux idées et usages d'autres cultures » (*ibid.* : 253-254) n'est pas du tout étonnant au regard du besoin vital – dont ils ont été si longtemps privés – d'exister humainement et culturellement. La notion de liberté qui découle de ces considérations est par ailleurs exprimée par Bily Johnny

indienne capable de s'affirmer sans être en contradiction avec le fonctionnement de la société où elle s'insère » (*ibid.* : 52).

qui, lors d'un entretien, me confiait à quel point les interdits ont façonné les habitudes des Créoles réunionnais, et plus précisément ceux descendants des esclaves :

« *Parce qu'avant, on nous a tellement interdit... tellement de choses, qu'on a... on s'est replié un peu sur nous-mêmes, on a mis pas mal de choses de côté, parce qu'on avait peur de... d'avoir une amende, qu'on [confisque nos instruments de musique], de rentrer... qu'on vienne te prendre avec les paniers à salade³⁶ ; les gens avaient peur de la loi dans ce temps-là ; de nos jours, tout ça a fini d'évoluer, je veux te dire comme ça que tu es libre !* » (Extrait d'entretien avec Bily Johny³⁷).

Dans son discours, on voit bien que les modes d'expression culturelle liés à l'esclavage (surtout au niveau musical, pour ce qui est du *maloya*) ont été crédités d'un tel tabou par les mentalités coloniales, qu'aujourd'hui encore, le Réunionnais a gardé dans ses habitudes cette attitude de repli. Il faut savoir en effet que « jusqu'au début des années 1970 », cette forme musicale d'origine rituelle (le *maloya*) « fait partie de la culture de la nuit puisqu'elle n'a pas droit de cité en public » ; comme l'explique l'historien Prosper Ève (1992) « personne ne devant afficher sa différence dans l'ensemble français, la station publique de radio l'ignore totalement » (*ibid.* : 347). Il faudra ainsi attendre 1976 pour que le *maloya* soit « accepté comme forme d'expression culturelle » et qu' « il cesse d'appartenir à la culture de la nuit » (*ibid.* : 410).

Si les affranchis de 1848 et les engagés d'Afrique et de Madagascar notamment ont trouvé dans la période du XIX^e siècle des circonstances plutôt favorables à la pratique des traditions culturelles, ce n'est pas seulement par l'intermédiaire des manifestations d'origine indienne qu'ils parviennent à s'exprimer socialement mais également dans la reprise d'une dynamique culturelle *kaf*, notamment au travers de la religion. Ainsi que le remarque Françoise Dumas-Champion (2008), il se trouve que « parallèlement au mouvement de revalorisation de l'identité *kaf*, des chercheurs font le constat de l'acculturation des valeurs africaines à la Réunion » ; se référant à Barat, Gauvin et Nemo (1986 : 53), elle explique que, du fait des « conditions de l'esclavage », « l'intégration obligatoire de l'esclave africain au système socio-culturel, dans lequel il se trouve placé, passe par l'abandon de sa culture première », faisant de « la perte des rites et croyances », « le résultat évident de cette déculturation » (*ibid.* : 50). Cela

³⁶ Métaphore renvoyant aux fourgons de la gendarmerie.

³⁷ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

dit, l'auteure reconnaît qu'il y a tout de même eu un renouvellement des héritages *kaf* au fil des arrivées migratoires :

Mais des engagés sont arrivés à la Réunion jusqu'au début du XX^e siècle, provenant à la fois du Mozambique (des ports de Inhambane et Quelimane), de Zanzibar, de Grande Comore et de Madagascar, permettant un renouveau culturel dans des conditions plus favorables que celles de l'esclavage. C'est d'ailleurs ce savoir qui a été transmis et qui perdure aujourd'hui encore, bien qu'il se soit appauvri sans l'apport de nouveaux arrivants du Mozambique, alors que dans le même temps les échanges avec Madagascar ont permis de revitaliser la vie rituelle des Réunionnais d'origine malgache (*loc. cit.*).

Bien que faisant l'objet d'une moins grande systématisation que les éléments culturels d'origine indienne dans l'espace public, les traditions culturelles *kaf*, notamment celles d'origine mozambicaines dont il a été question ci-avant (*cf.* chap. 5), participaient pleinement à la diversification du paysage culturel insulaire tout en ne conduisant pas forcément « au mélange des cultures, mais bien au contraire au cumul de chacune d'elle » (Dumas-Champion, *op. cit.* : 277) ; par ailleurs, la participation des *Kaf* aux rituels religieux des *Malbar* ne revient pas à dire que dans leur culture d'origine ils ne trouvaient pas le moyen de s'exprimer, mais dénote sinon le besoin d'assouvir un particularisme culturel, du moins celui d'élargir la représentativité d'un groupe ethnoculturel donné lorsque l'occasion se présente³⁸. C'est précisément à la thèse de l'assouvissement de particularismes ethnoculturels qu'adhère Karl Kugel à propos de la contribution des *Kaf* d'origine mozambicaine au rituel dansé du *jako* des *Malbar*. Pour rappel (*cf.* chap. 5), Karl Kugel estime que la figure du *jako* que l'on rattache traditionnellement à

³⁸ Il en était de même pour les musiciens jouant du tambour sur cadre d'origine indienne qui, durant le Pongol, ne se contentaient pas d'accompagner les processions religieuses hindoues mais participaient également à d'autres manifestations en marge de ce contexte (*cf.* chap. 5). À cet égard, il n'est pas impossible qu'on assiste à une certaine compétitivité des expressions culturelles mises en présence, étant données les rivalités existant entre les divers groupes de travailleurs, par exemple concernant le groupe des parias (*cf.* chap. 4), ou encore entre *Malbar* et *Kaf* (Dumas-Champion, 2008), mais aussi entre hindous et musulmans ; en effet, comme dit dans le chapitre 5, au-delà du fait que l'islam était considéré comme l'ennemi historique de l'hindouisme, les moqueries dont pouvait être victime l'hindou – de la part des Créoles comme des acteurs du Yamsé (Payet, 1988) – étaient également attestées dans les pratiques indo-hindoues envers les autres communautés culturelles. Comme on peut s'en apercevoir à la lecture des riches commentaires donnés par Auguste Vinson lors d'un théâtre organisé au lazaret par les Indiens et auquel il assiste, il est par exemple question de ridiculiser une pratique musulmane par le jeu d'acteur d'un « goutteux » qui doit faire « le choix d'une épouse » par l'intermédiaire d'un « agent matrimonial » : « Mais l'adroit agent qui a déjà appris à connaître sa proie, lui dit : - "Si celle-là ne plaît pas, j'en possède une autre plus jolie." – "Je le veux, voyons !" lui répond le goutteux. Et l'autre jeune fille est amenée de la même façon, avec le même cérémonial. Le vieux diable, à cette seconde exhibition, ne se possède plus : il a retrouvé ses jambes ; la goutte en fuite. Il va de l'une à l'autre, en dansant, sautant, riant ; et quand il s'agit de se décider, il déclare qu'il va les prendre toutes les deux. La loi musulmane est large, et Mahomet n'a fait qu'emprunter à Brahma » (cité dans : Ramsamy-Nadarassin, 2009 : 26).

l'hindouisme et à *Hanuman* est en fait une pratique d'origine mozambicaine qui aurait fait l'objet d'une appropriation par les *Malbar* ; selon lui, en effet, c'était leur rituel que ces danseurs d'origine mozambicaine perpétuaient lorsqu'ils participaient, en qualité de *jako*, à la religion *malbar*. À cet égard, il exprime son ressenti en ces termes :

« Évidemment, mes camarades Indiens, *Malbar* : “Ah non, non, le *jako*, c'est *Hanuman*, non, non”. Et puis... je croyais de moins en moins à cette histoire d'*Hanuman*. De moins en moins. Et, et soudain j'ai la lumière, j'me dis mais attends : si le *jako* était une figure qui appartenait au panthéon indien, il aurait pas disparu comme le *moringue*, etc., [...] il aurait été préservé ! [...] donc qu'est-ce qui se passe : le *wanalombo*, le pauvre petit, euh... *makwa* ou *makondé* qui n'a plus rien, qui n'est plus rien... (Il se reconnaît là-dedans ?) Qu'est-ce qu'il fait : il va aller sur le chemin ; il refait le rituel sur le chemin. Et puis, bon... dans le... ah oui, ben c'est *Hanuman* ! » (Extrait d'entretien avec Karl Kugel³⁹).

En plus des parentés évidentes que la figure créolisée du *jako* partage avec les pratiques mozambicaines, Karl Kugel exclut définitivement la paternité indo-hindoue de cette danse dans la mesure où si elle avait appartenu « au panthéon indien », dit-il, elle ne serait pas tombée en désuétude ; or, si la danse rituelle envers *Almal* n'a plus cours dans le milieu religieux, ce n'est pas parce qu'elle ne faisait pas partie du « panthéon indien », mais entre autres parce que sa fonction sociale n'a plus eu de raison d'être au fil du temps. En effet, alors que la symbolique rattachée à *Hanuman* (cf. chap. 5) était indispensable dans les premiers temps de la reproduction des rituels de l'hindouisme (par le caractère étranger du nouvel espace social, l'hostilité de la société d'accueil, la diabolisation du clergé et la somme d'incertitudes que revêtaient tous ces aspects de la nouvelle vie de ces immigrants), elle fut progressivement moins exacerbée étant donnée la réussite de la conquête tant géographique que symbolique de la place ainsi trouvée (cf. chap. 4) et le triomphe de l'hindouisme réunionnais en dépit des obstacles qui lui ont été faits. De même, comme dit dans le chapitre 5, la très certaine influence mozambicaine sur la danse rituelle envers *Almal* et les restrictions avec lesquelles les descendants des *Makondé* devaient composer pour pratiquer cette danse dans le contexte hindou témoignent de « phénomènes d'emprunts et de transformations » produits « d'une culture à l'autre » qui, là

³⁹ Entretien mené au Port, en 2016.

encore, expliquent le possible abandon de cette pratique chez les *Malbar* par la suite, la créolisation étant telle qu'elle a fini par avoir raison du bienfondé et de la pertinence de la place et de la continuité de cette pratique au sein des cérémonies religieuses hindoues.

L'aspect public des manifestations religieuses hindoues auquel Karl Kugel faisait référence durant l'entretien contribue pour beaucoup, selon lui, à l'attrait des *Kaf* originaires du Mozambique, et à plus forte raison ceux qui étaient héritiers des cultures dansées du wanalombo ; pour Karl Kugel, ce serait ainsi tout naturellement que ces danseurs d'Afrique auraient profité du créneau religieux hindou pour réaliser leur propre rituel. Le fait est que des pratiques effectivement de tradition mozambicaine ont incontestablement infiltré l'espace public, par le biais de cette danse rituelle orchestrée par les *Malbar* ; l'apparence mozambicaine que cette pratique ainsi créolisée a prise à La Réunion est une chose, les conditions dans lesquelles cette pratique a été véhiculée, indépendamment donc de la forme qu'elle a prise, en est une autre : car c'est bien dans une circonstance hindoue, prescrite par le support mythologique, que le culte d'*Hanuman* a pu être perpétué dans cet hindouisme délocalisé, par le biais de cette danse rituelle. Comme pour la restitution de la dimension musicale des rituels d'origine indienne, qui, dans une circonstance également hindoue et de ce fait prescrite par le support mythologique, a dû être reformulée à partir des données du nouveau milieu local, la restitution du culte d'*Hanuman* a dû « souffrir » des conditions de pratique que lui offrait alors ce même milieu local s'il voulait survivre en terre d'immigration. Si la tradition musicale de cette culture religieuse hindoue est toujours vivante au contraire de celle de la danse rituelle envers *Almal* qui s'est éteinte, c'est que le *tambour malbar*, contrairement au dévot d'*Almal*, possède une autre fonction au sein des cérémonies : en plus de repousser les mauvais esprits et de purifier l'espace en le rendant sacré – fonction qui était également celle du danseur rituel –, la musique tambourinée appelle par ailleurs les divinités invoquées dans les prières, signale leur présence et permet la communication entre l'humain et le divin (Desroches, 1996, 2000, 2005a, 2005b ; Desroches & Benoist, 1997 ; Benoist, 1998) :

Le tambour malbar a une place fondamentale dans les cultes rendus aux divinités des temples de plantation. Il n'est pas un simple accompagnement, ni une dévotion individuelle ou collective. Il a le rôle d'une communication avec les divinités ; il les appelle, il signale leur arrivée, il découpe le temps en des phases qui mettent tel ou tel dieu en scène [...]. Les rythmes cycliques, faits de la répétition des cellules rythmiques,

signent l'aspect fonctionnel de cette musique : avant tout, appeler les dieux, mais aussi marquer les temps de la cérémonie (Benoist, 1998 : 103⁴⁰).

Comme vu au début de ce chapitre, les Indiens font preuve d'une étonnante malléabilité, faite d'adaptations (Marimoutou-Oberlé, 1989a ; Benoist, 1998), d'arrangements et de concessions (Ghasarian, 2002a) ; ce n'était que de cette façon, en effet, qu'ils espéraient réduire le risque de se voir définitivement interdire la pratique d'un aspect important de leur existence – leur religion – et montrer leur bonne volonté dans la façon dont ils souhaitaient poursuivre leurs pratiques tout en demeurant respectueux des règles à observer dans cette nouvelle société. Ainsi que les propos de Jean Benoist (1998) le soulèvent très justement à cet égard,

l'hindouisme ne survit qu'au prix de tensions, et souvent de remaniements, que nous pouvons observer quotidiennement à la Réunion ou aux Antilles. Ils ont une grande signification en raison justement de l'étroite intégration société-religion. En traduisant au niveau religieux des courants sociaux souterrains, ils aident à les insérer dans la vie collective et à les interpréter. Ils apportent aussi un éclairage sur la religion hindoue, qui, placée ainsi en situation exceptionnelle, révèle à travers ses adaptations son armature et les moyens de son emprise (*ibid.* : 14).

Dans la mesure où « le contexte multiculturel de la société réunionnaise » ne favorise pas toujours « la mise en pratique des modèles indiens », « les originaires de l'Inde procèdent à de continus ajustements individuels et collectifs », aspect qui demeure par ailleurs « un élément fondamental de la dynamique culturelle et sociale locale » (Ghasarian, 2013 : 60). À ce propos, le même auteur définit ailleurs ce qu'il entend par « culture *malbar* » – appelée de nos jours « *malbarité* » –, en ces termes :

Née d'un ensemble d'adaptations des Indiens dans le contexte de la société de plantation, la culture dite *malbar* est ainsi une culture qui a su se résoudre à des concessions, principalement dans la sphère publique, pour se maintenir dans ses

⁴⁰ Le lecteur pourra également se référer à Desroches (1996) qui développe et analyse toute cette dimension de l'étude.

fondements, notamment dans la sphère privée [Ghasarian, 1991] (Ghasarian, 2002a : 667).

La culture *malbar* est donc le résultat de toute une série d'adaptations et ses composantes, comme le *tambour malbar* ou encore la danse envers *Almal*, en sont (ou en étaient) les témoins directs. Ainsi que Ghasarian (*op. cit.*) le disait plus tôt, au sujet de « la dynamique acculturatrice de conversion au christianisme », mais qui peut également très bien s'appliquer à la dynamique acculturatrice d'intégration des « contre nations », on assiste au développement de comportements soit « hybrides », soit « contextualisés » ; la figure du *jako* telle qu'elle s'est véhiculée à La Réunion dans les rituels hindous et telle qu'elle continue de se diffuser sous sa forme folklorisée aujourd'hui est bien une figure créolisée qui conjugue des modèles indo-hindous (dans le fond) et mozambicains (dans la forme) ; le modèle mozambicain a ainsi été « contextualisé » dans un format hindou dans la mesure où il en respectait « les normes des situations » (*ibid.* : 666). Aussi la délégation de ces deux aspects du rituel religieux hindou – la musique tambourinée et la danse rituelle envers *Almal* – n'était-elle pas surprenante pourvu qu'elle n'entre pas en contradiction avec les fondements mêmes des dogmes religieux qui les rend(ai)ent nécessaires et surtout qu'elle leur garantisse la poursuite des rites sur le long terme, en vue de leur pérennisation en terre créole.

À La Réunion, les déplacements cérémoniels indiens ont de tout temps fait l'objet de plaintes et de critiques dénotant, par la même occasion, une activité rituelle d'origine indienne déjà bien visible et bien ancrée dans le paysage social réunionnais ainsi que l'ont rapporté certains faits divers (*cf.* chap. 4). À en juger par le nombre des occurrences au bruit (entendre, battre, silence, bruit, effraye...), la notion de tambour ici exposée reste toujours fortement liée à l'aspect sonore, d'où le retour aux notions de « tam-tam » au siècle suivant, comme vu précédemment. Ce faisant, l'histoire insulaire inscrit dans les mémoires locales une correspondance certaine de ce type d'instrument à une communauté précise (les Indiens, les « Malabards ») et à une fonction précise (religieuse, rituelle). Tout comme les plaignants du XIX^e et du XX^e siècle tentaient de lutter contre l'expansion des pratiques rituelles d'origine indienne en condamnant la musique de leurs tambours en tant que symbole visible et associé à ces manifestations, les Réunionnais d'aujourd'hui continuent de rattacher fortement cette pratique musicale aux rituels d'origine indienne d'où elle tire son histoire. Si les contacts interculturels entre les immigrants indiens et la population locale obligent à des reconfigurations internes dans le déroulement des manifestations culturelles d'origine indienne,

les changements occasionnés ne dépassaient pas la frontière des milieux respectifs où ils se produisent ; en effet, du côté hindou, les concessions qui étaient faites (cessation de la musique à certains endroits, prédétermination de la durée des rituels, réduction de l'étendue des rituels compilés sur un espace-temps plus restreint, etc.) se réalisaient « de l'intérieur » c'est-à-dire sans que l'action externe qui motivait ces changements (par exemple le culte catholique) ne prenne véritablement part aux inévitables nouveaux choix de fonctionnement. Ce n'est effectivement pas directement que certains changements s'opèrent, mais indirectement puisque c'est la réaction « de l'intérieur », face à cet élément extérieur, qui aboutit aux modifications souhaitées. Les changements produits dans la phase de « *malbarisation* », bien qu'ils aient été suscités par un facteur extérieur, n'en demeurent donc pas moins le reflet des réactions, des ajustements et des compromis des tenants culturels eux-mêmes à l'égard de leur propre culture. Au contraire, les changements produits dans la phase de créolisation dépassent leurs milieux d'origine pour atteindre même, au tournant du XXI^e siècle, une situation inédite dans l'histoire du *tambour malbar* à La Réunion : celle qui officialise et systématise son usage au sein de circonstances de plus en plus éloignées de son contexte originel.

6. 2. 2. La place accordée au *tambour malbar* dans le « nouveau projet créole »

On l'a vu, le *tambour malbar* est un instrument de musique qui, à La Réunion, a été institué (Chivallon, 2013) dans l'espace microsocial de l'hindouisme. Bien que ce soit un tambour créolisé dans son organologie (*cf.* chap. 3), dans sa prise en charge (par les *Kaf* du groupe paria, *cf.* chap. 4), dans sa pratique (au sein du contexte élargi des festivités indiennes du Pongol, *cf.* chap. 5) ou encore dans sa transmission (par la codification de phrases destinées à l'interprétation des rythmes, *cf.* chap. 3 et 5), c'est avec un important bagage hindou que cette musique micro-locale réunionnaise se décline essentiellement (*cf.* chap. 2). Si, au vu de sa situation historique, la créolité du *tambour malbar* n'est plus à démontrer, le processus de créolisation qui, dès les premiers témoignages de sa manifestation dans l'espace public, lui a donné son identité créole réunionnaise, est toujours en cours ; par ailleurs, le stade supplémentaire que ce processus atteint dans les dernières décennies du XX^e siècle fait que l'histoire de ce tambour prend une tournure symbolique sans précédent à La Réunion. En effet, c'est désormais aux côtés des autres instruments de musique traditionnels qu'il prend désormais place dans beaucoup de groupes de musique réunionnaise actuelle.

Une des premières tentatives en ce sens est la sortie, en 1973, de l'une des toutes premières chansons de Michel Fontaine, un *séga* enregistré en « 45 tours » et intitulé « *Oté Malbar*⁴¹ ». Cette chanson relève d'une musique d'avant-garde non seulement parce que son texte consiste en un dialogue entre deux chanteurs incarnant le rôle d'un Créole et d'un *Malbar*, sur le thème de la religion *malbar* (voir annexe 4), mais également parce qu'elle contient en plus d'une référence à la musique tambourinée rituelle en début de morceau, la reprise d'une formule rythmique du répertoire rituel du *tambour malbar*, interprétée à la batterie en toute fin du morceau (fig. 38). Si certains chants de *maloya* pouvaient occasionnellement renvoyer à des éléments de la culture *malbar* (cf. chap. 2), c'est la première fois qu'on se trouve en présence d'un texte entièrement conçu sur le sujet, dans ce *séga*. La chanson commence par une introduction sur laquelle un accordéon joue la même mélodie, à deux reprises. L'introduction est suivie d'un *break* rythmique effectué à la batterie seule sur une durée de quatre temps ternaires reprise deux fois. Chaque couplet comporte deux parties caractérisées par une grille harmonique différente, la première consistant en les questions du Créole, la seconde, en les réponses du *Malbar*. Il est à noter que le chant de la deuxième partie des couplets reprend la mélodie de l'introduction interprétée à l'accordéon. Au nombre de trois, ces couplets bipartites sont séparés par une reprise, à l'accordéon, des huit derniers temps ternaires du couplet, sur la même mélodie. Enfin le *séga* se termine par une reprise complète de l'introduction, suivie d'une formule rythmique interprétée à la batterie et qui s'inspire du *baguèt' la rivière* (voir annexe 2).



Figure 38 : Formule rythmique inspirée du *baguèt' la rivière*, interprétée à la batterie dans le *séga* « *Oté Malbar* » de Michel Fontaine. Transcription : SFP

Lors d'un entretien avec Danyèl Waro, je lui demande ce qu'il pense de la chanson composée par Michel Fontaine et sur le fait qu'une fenêtre plus grande venait d'être ouverte dans la musique réunionnaise, déjà à cette époque, sur la culture *malbar* :

« Ben, il a parlé dessus ; [...] il a dit « *Oté Malbar, tu marches dans le feu ça ne brûle pas tes pieds* » tout ça là ; je me souviens, c'était... il chantait bien lui Michel Fontaine.

⁴¹ Titre que l'on pourrait traduire en français comme « Hé, *Malbar* ! »

Ça a été critiqué aussi le morceau parce qu'il y avait des gens qui prenaient ça pour une moquerie, etc., bon. Et surtout les gens utilisaient ça... c'est le problème, le piège, ce ne sont pas les gens qui ont fait le morceau, [Michel Fontaine] ne voulait pas se moquer lui ; et les gens mettaient le disque pour narguer leurs voisins ou alors ils, il y a des fois quand un Malbar passait ils disaient ben, bon. [...] Michel Fontaine je ne connais pas moi, comment il a fait ça, je ne sais pas ce qu'il a fait avec ça ; il parlait dessus comme, c'est un thème comme un autre ; je ne sais pas jusqu'à quel degré il fait ça moi, il faut que je regarde toutes les paroles déjà, et... mais le tambour je ne sais pas, lui, je dirais oui ; sûrement il a dû mettre un petit son pour (à la fin) pour illustrer, voilà. Une illustration du morceau ; illustrer le thème » (extrait de l'entretien avec Danyèl Waro⁴²).

Comme évoqué précédemment, Danyèl Waro confirme que cette chanson a fait l'objet d'une certaine instrumentalisation par des Créoles pour se moquer des *Malbar*⁴³. Les moqueries entre les divers segments qui composent la société réunionnaise sont donc monnaie courante, d'un groupe ethnoculturel à l'autre, d'une époque à l'autre.

Si je qualifie le *séga* de 1973 de « tentative », c'est parce qu'il s'agit non seulement d'une première dans le genre, mais aussi d'une expérience encore relativement isolée. En effet, il faudra attendre une dizaine d'années plus tard, dans les années 1980, pour entendre – du moins au niveau médiatique – à nouveau parler explicitement de la culture *malbar* et de son tambour dans la musique réunionnaise ; c'est notamment avec Danyèl Waro que ces traditions d'origine indienne vont intégrer la scène musicale populaire de manière notable, dans la mesure où il s'agit d'un des artistes les plus influents et les plus renommés dans le champ médiatique local. Soulignons que c'est à la fin des années 1970 que Danyèl Waro se familiarise plus particulièrement⁴⁴ avec le monde religieux *malbar* ; dans l'entretien qu'il m'a accordé chez lui, il raconte que c'est suite à une invitation que lui avait faite Daniel Singaïny, *pusarli* et membre

⁴² Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

⁴³ Et pour preuve, il prend l'exemple des propres chansons qu'il avait composées et dont l'une d'elles avait été, là aussi, utilisée dans de mauvaises intentions, ainsi qu'il l'explique lui-même en ces termes : « *C'est pareil, quand j'ai fait un morceau [...] "vieux Yab les hauts", je disais ça ; j'étais obligé de changer [...]. Parce que les gens, j'ai su qu'il y avait des gens qui se servaient de l'enregistrement, enfin... ils mettaient ça, cet enregistrement pour narguer les gens qui passaient ; tu vois ? Ils se moquaient des gens qui passaient ; et je dis non je ne veux pas tomber là-dedans, je veux, tu vois, il ne faut pas tomber dans un truc qui peut cataloguer ton phénotype, ta couleur, tout ça là* » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014).

⁴⁴ Danyèl Waro précise que, comme tout Réunionnais, le monde religieux *malbar* ne lui était connu que sous la forme des processions religieuses qui étaient organisées dans l'espace public. Etant enfant, il suivait ces processions et assistait de loin aux cérémonies publiques qui avaient lieu dans son quartier d'origine, à Trois-Mares (commune du Tampon, dans le Sud de l'île).

du même parti politique que Danyèl Waro, à la fête de *Karli*, qu’il accède pour la première fois et de manière personnelle, à cette culture : « *Octobre 78. Donc c’est là que j’ai fait directement sa connaissance, et je suis venu à la chapelle et j’ai vécu la fête de Karli avec eux. On est devenus amis, moi et Daniel, et avec ses enfants, et puis avec toute la communauté qui venait à Villèle*⁴⁵. *Donc ça a démarré comme ça, en 78, et ce jour-là, en plus, ce week-end-là, j’ai vu son cousin, Octave Singaïny, lui-même, et ils ont fait le bal tamoul. Donc j’ai connu, en même temps, le bal tamoul, donc c’était une entrée vraiment en force dans... dans la culture, comme ça... J’en avais déjà entendu parler du bal tamoul, mais je n’avais jamais eu l’occasion de le voir*⁴⁶. » Cette grande amitié entre l’artiste et la famille Singaïny se traduit, non seulement dans la participation de Danyèl Waro à beaucoup des événements religieux organisés dans la communauté de Villèle, comme le fait de marcher dans le feu (fig. 39), de se percer le corps ou encore de chanter lors du bal tamoul, mais également dans ses compositions musicales⁴⁷.



Figure 39 : Danyèl Waro et son épouse marchant dans le feu à la « chapelle la misère ».
Source : Collection privée de l’association « Oubli Pa Nout Tradition Tamoul »

Ce n’est qu’à partir des années 1980 que Danyèl Waro commencera à faire part, dans ses chansons, de l’univers *malbar* tel qu’il lui a été donné de le vivre : « *Je parle, dans plein de morceaux, je parle de la marche dans le feu. Je parle des braises, je parle... dans “Tine Blouz”,*

⁴⁵ Quartier de Saint-Gilles-Les-Hauts (commune de Saint-Paul) où réside Daniel Singaïny et où se situe le très célèbre temple dit *sapèl la mizèr* (« chapelle la misère » en français). Pour une approche historique de cette chapelle, se reporter entre autres aux travaux du *pusarli* propriétaire des lieux, Daniel Tévanin-Singaïny (1982, 2010).

⁴⁶ Extrait d’entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014.

⁴⁷ Ces compositions sont à resituer par ailleurs dans le cadre plus large des « expériences interculturelles de “fusion” dans le domaine de la musique populaire, expériences suscitées par la rencontre de musiciens d’origines diverses et par l’intégration d’instruments et de sonorités “exotiques” à l’appareillage électronique de la production musicale occidentale actuelle » (Aubert, 2001 : 33). Ainsi que le dit encore Anne Robineau (2011), « le contexte de globalisation et de promotion de la diversité culturelle favorise, d’un côté, le succès de musiques très locales et, d’un autre côté, conduit les musiciens à intégrer d’autres traditions musicales à leur création, renouvelant ainsi le patrimoine musical qui leur a été transmis » (*ibid.* : 228).

c'est un morceau qui a été fait en 81 "Tine Blouz" [...] donc je parle de la marche dans le feu, comme une image forte, pour raconter l'amour, pour raconter la force qu'il y a [...]. J'utilise l'image de la marche dans le feu, bon. Ça c'est en 81⁴⁸. » La manœuvre artistique de Danyèl Waro commence alors par de simples évocations thématiques pour progressivement faire plus de place au sujet traité, jusqu'à finir par intégrer carrément le *tambour malbar* à ses concerts : « *Les tambours, quand j'ai commencé à faire un tambour je l'ai pris et j'en ai joué. Sur la scène même ; j'ai joué au théâtre de Saint-Gilles en 83, et j'ai joué [...]. J'ai fait juste [...] une petite entrée comme ça pour pouvoir chanter "Po mwin bondyé" tu comprends ? [...] je l'ai amené sur la scène ; [...] moi je sais que j'ai fait ça en 83 pour la première fois, je suis monté sur scène vraiment, avec un p'tit coup de baguette, un p'tit roulement comme ça, pour annoncer le "Po mwin bondié" ; sans prétention, juste pour dire que j'aime. Et... voilà, j'ai commencé comme ça moi⁴⁹. »*

Comme vu dans le chapitre 2, la période qui va des années 1970 aux années 1990 est charnière, révélatrice d'une ère plus généralement caractérisée par le changement, en tout cas en ce qui concerne la musique. Si cette période connaît notamment le double paradoxe du retour aux sources et du vécu d'une plus complète créolité (cf. chap. 2), le *maloya* se présente comme étant une des interfaces les plus remarquables pour observer la cristallisation de ces phénomènes au niveau musical. Alors que sur le plan *malbar*, le tambour achevait tout juste son processus de « *malbarisation* » (achèvement que j'estime vers le milieu du XX^e siècle), on assiste, au tournant du siècle, à une remise en cause générale des acquis jusqu'à maintenant véhiculés, que ce soit dans la sphère créole comme dans la sphère *malbar*⁵⁰. Parmi ces acquis, la réservation du *tambour malbar* au seul usage religieux fut remise en question, à l'instar de ce que les musiciens créoles affirmèrent. Sans revenir sur les motifs de cette remise en question qui ont déjà été abordés dans le chapitre 2, les artistes et acteurs du milieu culturel prônent une sécularisation du *tambour malbar* dans la mesure où ils se basent sur une vision précise de cet objet ; en général, c'est à son existence factuelle (Monnet, 1998) – c'est-à-dire au fait qu'il ne s'agit, après (ou avant) tout, que d'un instrument de musique – ou au fait qu'en Inde il ne soit pas du tout réservé aux seules circonstances religieuses que les discours renvoient. Ainsi en est-il de Daniel Singaïny qui, au cours d'un entretien mené en amont de cette recherche doctorale,

⁴⁸ Extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Au niveau religieux, l'hindouisme réunionnais se scinde en deux écoles de pensée : celle qui aspire à une pratique plus épurée de la religion et en meilleur accord avec l'actualité religieuse hindoue et celle qui milite pour la conservation des traditions héritées de l'engagisme. Pour plus de détails sur cette crise identitaire de l'hindouisme, se reporter entre autres aux travaux de Benoist (1998), Benoist, Desroches, L'Étang et Ponaman (2004), Callandre-Barat (2013).

se rend compte qu'à La Réunion, les gens associent systématiquement tous les éléments *malbar* à la religion *malbar* (« les gens croient que les Malbar c'est seulement pour la prière et les cérémonies⁵¹ ») ainsi qu'il l'explique ci-après :

« Et eux ils répondaient que ce tambour-là était sacré et ne pouvait pas être dans un maloya. C'est une musique ! À Maurice par exemple, même en Inde, des fois tu as le violon devant le chariot⁵², mais seulement il joue de la musique indienne ! Tu peux avoir le saxophone, mais seulement il joue de la musique indienne ! [...] Mais à La Réunion, les gens n'ont pas encore compris ça. Comme on a perdu contact avec l'Inde, pendant je ne sais combien de temps, les gens n'y sont plus allés jusqu'à dans les années 75... Les gens n'étaient jamais allés en Inde, donc ils ne s'en rendaient pas compte » (extrait d'entretien avec Daniel Singaïny⁵³).

Daniel Singaïny rattache le fait de vouloir réserver l'usage du *tambour malbar* au seul usage de la religion à un problème d'actualisation de l'information, du fait de la rupture qu'il y a eu avec l'Inde ; dans la mesure où, à Maurice comme en Inde, la musique religieuse évolue désormais au contact d'instruments comme le violon ou le saxophone, le *tambour malbar* ne serait donc pas irremplaçable et de ce fait, ainsi que les propos de Daniel Singaïny le laissent entendre, finalement pas aussi sacré et religieux qu'on le dit⁵⁴. Les évolutions en matière de musique observées en Inde sont également attestées dans le discours de Willy Philéas qui, remarquant le contraste qui s'est installé entre la réalité indienne et les habitudes conservatrices de La Réunion, s'exprime en ces termes :

« Après bon faut pas aussi trop refermer l'histoire parce que bon quand tu vas en Inde, tu vois déjà que ça s'est déjà ouvert ; tu comprends ? Donc il ne faut pas non plus en

⁵¹ Extrait d'entretien avec Daniel Singaïny, mené à Saint-Paul, en 2014.

⁵² Mot créole renvoyant au *tel* (char religieux des processions religieuses hindoues).

⁵³ Entretien mené à Saint-Paul, en 2014.

⁵⁴ Ainsi que le précise l'ethnomusicologue Monique Desroches qui a bien connu cet informateur, Daniel Singaïny se situe à une place singulière dans le spectre complexe du traditionnel et du métissage ; il a effectivement toujours privilégié, notamment dans les années 80, une intégration d'éléments qui n'étaient pas au départ associés à l'esthétique et à la philosophie du culte d'offrandes tels que pratiquées autrefois sur les plantations. Cela dit, poursuit-elle, Daniel se distinguait dans ce sens de la majorité des Indiens au plan culturel et culturel, tout en conservant son importance et son influence indéniable à La Réunion dans ce domaine (échanges avec Monique Desroches). Ainsi que le remarque encore Jean Benoist (1998), Daniel Singaïny « a recueilli une partie » de l'enseignement des anciens, « et a su lui donner un nouveau dynamisme en l'adaptant à la société moderne avec talent et intelligence » (*ibid.* : 21).

même temps que nous nous mettions des œillères quoi, hein, je veux dire... ça va, nous... je suis [allé] en Inde, à Bombay, [...] on a vu des trucs qui n'ont rien à voir avec ici, mais c'est, mais ! Ce qui est intéressant c'est que, encore une fois, je dirais que le potentiel de La Réunion, avec la distance de ceux qui ont amené leur culture ici à La Réunion, de l'Inde à ici, c'est resté, nous sommes restés fermés. Nous, nous avons gardé le, comme si nous avions gardé les vieux livres ; eux, en Inde là-bas, eux, ils se sont déjà ouverts ! (Oui voilà, ils sont déjà passés à autre chose...) Ils sont déjà passés à autre chose, et nous, nous sommes encore... conservateurs ! » (Extrait d'entretien avec Willy Philéas⁵⁵).

C'est précisément parce que certains des acteurs du milieu culturel *malbar* (officiants, *tambourier*, fidèles) se sont positionnés sur une facette précise de leur histoire – en l'occurrence sur l'héritage indo-réunionnais plutôt que sur l'actualité indienne de cet héritage – qu'ils apparaissent comme des « conservateurs », à l'inverse de ceux que l'on pourrait qualifier de « progressistes » et qui seraient au contraire pour une actualisation de cette histoire au regard des évolutions modernes du monde contemporain. En effet, il semble qu'une des raisons pour lesquelles il était si important que le *tambour malbar* reste au seul usage de la religion, c'était qu'une de ses fonctions consiste précisément à intercéder auprès du divin (*cf.* chap. 5) ; c'est en tout cas cette réalité du terrain qui pouvait être retenue vers les années 1980 à la lecture des travaux de Monique Desroches (1981, 1996) et de Jean Benoist (1998) qui l'avait traduite, en ces termes :

Ces rythmes ne franchissent pas les frontières des cultes auxquels ils s'identifient profondément. Jamais ils ne se sont insinués dans la musique profane, en raison même de leur pouvoir intrinsèque, car on ne peut les dissocier du divin, qui les connaît et reconnaît leur appel. Jamais non plus ils ne sont utilisés hors des seuls lieux de culte auxquels ils sont destinés, ce qui souligne encore plus la charge sacrée dont ils sont investis. Mais, même parmi les cultes anciennement présents à la Réunion, ils n'occupent qu'un espace précis, celui des cérémonies où les divinités se manifestent directement, et reçoivent promesses et demandes (Benoist, *op. cit.* : 103).

⁵⁵ Entretien mené à Saint-Benoît, en 2014.

Doté d'un langage codé et sacré destiné, par l'interprétation des formules rythmiques composant son répertoire rituel, à appeler le divin « qui les connaît et les reconnaît », le *tambour malbar*, effectivement, ne pouvait alors être dissocié de cette fonction intrinsèque à son usage rituel. Cette correspondance pragmatique et symbolique entre musique et religion est telle qu'elle est non seulement inscrite dans le fonctionnement des cultes hindous mais aussi reconnue par l'ensemble de la société réunionnaise à qui ce schéma de fonctionnement lui a toujours été présenté. Cette association entre musique et religion est également telle, que du fait de l'inscription de cette réalité dans le temps, elle résiste même en dehors des circonstances qui règlent ce fonctionnement ; en effet, alors que le *tambour malbar* est un instrument qui est aujourd'hui couramment utilisé dans l'espace public profane (fig. 40), il reste indéniablement rattaché à la dimension sacrée de sa pratique (cf. chap. 1 et 2). En plus de « la charge sacrée dont ils sont investis », les rythmes du *tambour malbar* sont dotés d'une profonde dimension identitaire de par le « lien indissoluble de la forme de la musique, avec l'identité des Dieux certes, mais aussi avec la nature de la relation qu'elle médiatise entre eux et les fidèles » (*loc. cit.*). Ce constat est essentiellement dû au processus de « *malbarisation* » du tambour qui, rappelons-le, a fait l'objet d'une véritable institution (Chivallon, *op. cit.*) dans l'espace microsocial de l'hindouisme et a été un élément fédérateur (Goreau-Ponceaud, 2008) dans la fixation de cet espace symbolique. Les bagages à la fois religieux et historique dont hérite le *tambour malbar* font de lui un instrument qui n'est *a priori* pas destiné à la production d'un simple accompagnement musical (Desroches & Benoist, 1982, 1997 ; Desroches, 1996 ; Benoist, 1998) et ni même vu comme un instrument de musique : il s'inscrit au contraire parmi l'ensemble des gestes et des objets rituels qui ont pour but ultime et pour fonction unique de contribuer à l'efficacité des cultes ; il détient les formules consacrées qui renferment le mystère de la venue des divinités auxquelles les fidèles rendent hommage et a le pouvoir non seulement de les retenir sur terre mais aussi de mettre en fuite les entités néfastes susceptibles de troubler cette communion.



Figure 40 : Usage du *tambour malbar* dans un espace profane. Petite-Île, 2014. Photo : SFP

Le rôle du *tambour malbar* au sein des cérémonies religieuses hindoues à qui il doit largement son identité est le même depuis des décennies, à savoir celui de rendre pertinent et cohérent tout un univers religieux qu'il renforce, légitime et pérennise en retour – c'est ce qu'on avait défini comme la mutualité des phénomènes rituel et musical dans leur consolidation en terre d'immigration (cf. chap. 4). Aussi l'appropriation de cet objet rituel à d'autres fins que celle que lui avaient donnée les fondateurs de la culture *malbar* (les descendants des Indo-hindous) peut-elle être vécue comme une certaine extirpation dans la mesure où elle échappe à leur contrôle ; bien que l'instrument reste d'usage dans l'espace sacré, son utilisation parallèle et nécessairement contradictoire (dans l'espace profane) aboutit à une incohérence fondamentalement insurmontable pour certains croyants. Dans la mesure où le *tambour malbar* relève d'une sacralité intrinsèque (Desroches, 1996 ; Desroches & Benoist, 1997 ; Benoist, 1998) qui lui est reconnue des points de vue tant interne (à l'intérieur du groupe *malbar*) qu'externe (à l'extérieur du groupe *malbar*), « tout mélange est une opération dangereuse qui tend à apporter de la confusion et du désordre, qui risque en particulier de brouiller des qualités qu'il importe de tenir séparées, si l'on veut qu'elles conservent leurs vertus spéciales » (Caillois, 1950 : 32). Le déchirement ainsi occasionné par ce « mélange » entre des contextes de jeu opposés est d'autant plus indicible que « les interdits [qui] ont pour fonction de préserver de toute atteinte sacrilège l'ordre ainsi institué » « forment un système dont on ne saurait distraire aucun élément et qui trouve seulement son explication dans une analyse d'ensemble du fonctionnement de la société où ils sont en vigueur » (*ibid.* : 80). Ainsi que le remarque encore Geneviève Vinsonneau (2002), les religions opèrent donc comme « des systèmes qui fixent des frontières, pour protéger une information », laquelle consiste, dans le cadre de la présente recherche, en des « croyances et pratiques conférant et maintenant une identité » ; le *tambour*

malbar étant effectivement une de ces informations et de ces pratiques qui, à la lumière des particularités qui président à sa situation historique (cf. chap. 4), confèrent et maintiennent une identité (religieuse), on peut comprendre que cette problématique vis-à-vis de certains héritiers de la culture *malbar* devienne « source de conflit » dans la mesure où est « mise en péril la pérennité » (*ibid.* : 154) une des facettes de leur pratique religieuse, le *tambour malbar*.

Cet usage parallèle aboutit par ailleurs à une nouvelle remise en cause, celle qui voit la réévaluation d'un acquis – le rapport particulier instauré entre le *tambour malbar* et les expressions religieuses hindoues – depuis longtemps institué en terre créole réunionnaise. Si le *tambour malbar* fonctionne, à La Réunion, comme une des propriétés de l'identité collective (Lazerri, 2015) *malbar*, tant du point de vue des *Malbar* que des Créoles d'ailleurs, il est désormais pourvu d'une pluralité de sens tout aussi distincts que variés : sans anticiper sur les chapitres à venir, il s'agit à la fois d'un objet rituel (voir chapitre 8), d'un instrument de musique du *séga* et du *maloya*, d'un tambour de danse indienne (voir chapitres 9 et 11), d'un accessoire de fête, d'un revendicateur des mouvements syndicaux, etc. L'éclatement des cadres de pratique du *tambour malbar* depuis la fin du XX^e siècle amène à la réinterprétation de son sens (Folio-Paravéman, à paraître) et au remaniement des usages jusqu'ici en vigueur en provoquant une tension sans précédent chez certains tenants de cette tradition culturelle ; en effet, l'histoire du *tambour malbar* étant intimement liée à celle de la reconstruction d'un monde « dont l'équilibre a été mis à mal » (Vinsonneau, *op. cit.* : 151) dans le contexte de l'immigration, cet équilibre si difficilement trouvé est aujourd'hui à nouveau menacé et fragilisé. « L'institutionnalisation du sacré », en tant que « réaction historique de défense contre l'agresseur sous toutes ses formes » (*ibid.* : 153), peut ainsi être vue comme une des réponses possibles à cette situation conflictuelle – notamment par le moyen du *tambour malbar* dont la valeur historique et identitaire est symbolique dans l'univers *malbar*.

Certes, le *tambour malbar* n'a pas toujours été un instrument de musique aussi restreint à l'usage religieux qu'il ne l'est aujourd'hui, ainsi que l'étude de son parcours historique l'a révélé (cf. chap. 5). Cela étant, ces situations de jeu en marge du contexte religieux hindou ne dépassaient pas les espaces dans lesquels l'hindouisme délocalisé évoluait (ex. le cadre des fêtes du Pongol) ou si ces espaces ont été dépassés, ce ne fut que dans des circonstances qui, vraisemblablement anecdotiques, n'ont pas été retenues par l'histoire. De même, et on l'a déjà soulevé (voir *supra*), les changements produits dans la phase de « *malbarisation* », bien que suscités par un facteur extérieur, restaient le fait des tenants culturels eux-mêmes à l'égard de leur propre culture ; en effet, c'était de leur pleine volonté que les Indiens et leurs descendants

ont consenti à opérer certaines modifications afin de pouvoir survivre culturellement en insularité. Comme dit dans le premier sous-chapitre, si l'action externe à l'origine de ces demandes de changements ne prenait pas part à la façon dont ces changements allaient être conduits « de l'intérieur », il va de soi à l'inverse que ce n'était pas non plus la contribution d'un agent « de l'intérieur » aux revendications externes qui apportait des modifications au sein du culte hindou. Or, c'est précisément ce qui se passe au tournant du XXI^e siècle lorsque le *tambour malbar*, cet élément interne aux cultes religieux hindous, se voit être intégré à des circonstances externes, par exemple sur la scène du *maloya*. C'est en cela que les changements produits dans la phase de créolisation de cette période charnière dépassent leurs milieux d'origine et atteignent une situation doublement inédite dans l'histoire du *tambour malbar* à La Réunion : d'une part, ces modifications amènent à une banalisation de son usage au sein des circonstances de plus en plus diversifiées (éventuellement vécue comme une atteinte à l'Unité), et d'autre part, elles sont pour la première fois engendrées par les actions d'agents (essentiellement des artistes de *séga* et de *maloya*) en général extérieurs à la culture d'où l'instrument est emprunté (éventuellement vécue comme une atteinte à l'Identité). Dans la mesure où c'étaient les acteurs du monde culturel *malbar* qui étaient les instigateurs de certains aménagements au sein des cultes, les concessions, adaptations et négociations faites à ce titre n'entraient pas (ou peu) en contradiction avec les fondements religieux hindous jusqu'à maintenant ; or, le changement de paradigme de cette situation qui donne désormais la main aux agents externes a pour conséquences de modifier ostensiblement les fonctionnements de toute une culture : le caractère sacré de la musique rituelle tambourinée qui garantit de façon indispensable l'efficacité des rites peut alors se doter d'un langage désormais altéré et affaibli dans la mesure où ce (même) langage sert aujourd'hui, en parallèle, à divertir et à amuser la foule anonyme des spectateurs.

Pour conclure ce chapitre, on constate que le *tambour malbar* a fait l'objet d'une institution originale qui s'est faite en deux temps ; d'une part, par les phénomènes de recentrement des valeurs (mutualisation des forces rituelle et musicale, processus de symbolisation et de mythification) et de restructuration des formes culturelles (phénomènes d'adhésion et de délégation) intensément diffusés dans le contexte « catastrophique » que représente l'immigration indienne à La Réunion, d'autre part par les phénomènes de consolidation de ces acquis (entretien des valeurs héritées de ce contexte, préservation des phénomènes de sacralisation qui en découlent) qui consiste en la continuation d'un travail

entrepris dès l'arrivée des engagés et qui se poursuit tout au long de la phase de « *malbarisation* » par les fils et les petits-fils de ces engagés. C'est en cela que le *tambour malbar* prend une place qui n'existe que par rapport aux circonstances précises qui l'ont engendré. En effet, si le processus de « *malbarisation* » et de symbolisation du *tambour malbar* sont principalement du ressort des immigrants indiens (association de la musique aux efforts du rite, prescription mythologique de l'usage musical), son processus de sacralisation relève de l'action des *Malbar* des générations suivantes (démarcation des *Malbar* du groupe paria, maximisation du rapport aux divinités, personnification religieuse des instruments). La sacralisation du *tambour malbar* est ainsi le résultat d'une profonde intériorisation de ces aménagements et c'est principalement à partir de cette vision symbolique qu'est envisagé cet instrument à La Réunion aujourd'hui ; en continuant d'en disposer et en se l'attribuant exclusivement, la religion *malbar* ne fait pas que s'approprier un tambour : elle s'approprie aussi sa propre histoire et se souvient de son combat puis de son triomphe à laquelle la mémoire musicale renvoie indescriptiblement. Il est donc compréhensible que soit jalousement conservé cet instrument de musique dans la mesure où il établit une connexion émotionnelle et ravive le souvenir de la si difficile victoire de l'hindouisme obtenue en terre créole réunionnaise qui, toujours fragile du fait même de sa situation créole, cherche légitimement à garder réunis les ingrédients qui ont contribué jadis à son succès. Cette vision symbolique précise donne au *tambour malbar* une identité également précise qui définit ainsi sa place (symboliquement à l'écart, la musique accroît le périmètre de protection de l'espace où se tiennent les rituels), son rôle (indispensable, en tant que complément indispensable à l'efficacité des rites), sa fonction (mythologique et triple, celle de repousser les esprits néfastes, de produire une organisation sonore du déroulement cérémoniel, et de communiquer avec les divinités en établissant une connexion avec l'au-delà) et sa valeur (religieuse et sacrée, historique et identitaire) au sein de l'hindouisme réunionnais. En cela, la musique du *tambour malbar* peut être comparée à la musique rituelle de l'hindouisme népalais, ainsi que l'a étudiée Sophie Laurent (2005) et telle que je la retranscris ci-dessous :

C'est une musique qui joue le rôle d'offrande et d'invocation au cours d'un rituel au temple. La pièce musicale a le même statut que les récitations (*mantra*), les offrandes et les sacrifices. Elle établit un lien avec la divinité. L'intention du musicien n'est pas simplement de faire de la musique, mais de « jouer pour appeler la divinité » (Hoerburger, 1970, p. 145). Dans ce contexte, seuls les liens entre les facteurs

cérémoniels et la divinité important. La pièce musicale est plutôt considérée de son point de vue pratique, voire utilitaire, comme une des composantes du rituel (*ibid.* : 663).

Réciproquement, pratiques musicale et rituelle de l'hindouisme délocalisé participent à la modélisation progressive de l'une comme de l'autre au sein d'un espace social réunionnais qui comprend par ailleurs toute une dimension globale impossible à ne pas prendre en compte. À son tour, la sphère créole réunionnaise convoque une mise en commun avec laquelle, d'ailleurs, elle a toujours fonctionné, mais qu'elle complète encore en l'occurrence par la revendication du *tambour malbar* en tant qu'instrument de musique du *séga* et du *maloya*. Cette nouvelle vision de l'objet contraste alors avec celle qui avait été en vigueur jusqu'ici, d'où l'aboutissement à une mise en conflit due à la pluralité de lecture nécessairement contradictoire ainsi proposée du même objet. En fonction donc du regard posé sur le *tambour malbar*, le rapport à ce tambour ne sera bien-sûr pas le même ; la façon d'aborder et d'approcher cet instrument en conditionne alors son usage et la définition qui lui sera donnée dans ces circonstances précises. Cette réalité du terrain – qui s'impose comme une nouvelle donnée depuis les années 80 – est incontournable dans l'ethnomusicologie du *tambour malbar* si l'on veut cerner toute la complexité de l'objet d'étude dans son contexte actuel car elle révèle certains enjeux liés notamment aux problématiques identitaires. Et c'est aussi en cela que le *tambour malbar* se présente irrémédiablement comme une pratique symbolique en perpétuel réajustement dans l'espace social réunionnais.

PARTIE 2. UNE ETHNOMUSICOLOGIE DES USAGES DU TAMBOUR MALBAR DANS LEUR DIMENSION CONTEMPORAINE : ÉTUDE D'UNE PRATIQUE SYMBOLIQUE EN PERPÉTUEL RÉAJUSTEMENT

En comparaison avec la première partie de cette thèse qui a abordé le *tambour malbar* dans sa situation historique (chap. 1, 4, 5 et 6) et dans sa situation actuelle (chap. 2 et 3), cette seconde partie se consacre exclusivement à la dernière, notamment à travers l'analyse ethnographique. Si l'ethnomusicologie du *tambour malbar* s'est faite, dans un premier temps, selon une perspective historique (1^e partie), elle se poursuit ici sous une forme empirique ; en effet, c'est essentiellement à travers les différentes enquêtes de terrain que j'ai menées durant ces cinq années de recherche que je tente personnellement de rendre compte de la créolisation du *tambour malbar* telle qu'elle s'exprime, aujourd'hui, à travers la multiplicité croissante de ses circonstances de jeu. L'objectif n'est pas tant de produire une analyse comparative de ces différents contextes de jeu que de comprendre le caractère simultané de leur présence dans l'espace social réunionnais. « Si la comparaison tend à privilégier la synchronie », expliquent Michael Werner et Bénédicte Zimmermann (2003), « l'enquête sur les transferts se place clairement dans une perspective diachronique » (*ibid.* : 13). C'est effectivement selon une perspective diachronique que le *tambour malbar* a d'abord été présenté dans le cadre de cette recherche avant d'être perçu dans sa dimension synchronique. Aussi est-ce davantage à une créolisation de cet instrument dans l'espace, que la suite de cette thèse se destine.

Le but de cette seconde partie de thèse est plus précisément de donner un aperçu des différents usages qui sont faits de cet instrument dans l'espace social réunionnais. Là encore, la dimension insulaire (limitée au terrain réunionnais) que ces investigations ne dépassent pas, s'attache à caractériser le *tambour malbar* dans une perspective qui se veut avant tout locale et basée sur des observations *in situ*. Après avoir décrit la façon dont le *tambour malbar* fait l'objet d'une appropriation, aujourd'hui, à La Réunion, tant dans sa pratique que dans sa représentation (chap. 7), je répartirai, d'une façon aussi générale qu'incomplète, les contextes de jeu actuels de cet instrument en quatre grandes rubriques qui différencient les usages faits à des fins religieuses (chap. 8), de ceux faits à des fins récréatives (chap. 9), commémoratives (chap. 10) et éducatives (chap. 11). Quant au dernier chapitre, il propose de faire une synthèse de ces usages contemporains du *tambour malbar* à La Réunion tout en les approfondissant d'un point de vue plus théorique (chap. 12).

CHAPITRE 7. LES ENJEUX ET LES STRATÉGIES AUTOUR DU *TAMBOUR MALBAR* : VARIABILITÉ ET CRÉOLISATION MUSICALE

Comme dit dans le chapitre 3, la relative instabilité observée dans le répertoire formel du *tambour malbar* se traduit essentiellement par deux phénomènes : d'une part, par des différences dans l'interprétation des rythmes de ce répertoire d'un bout à l'autre de La Réunion au niveau collectif, et d'autre part, par les effets de personnalisation technique et/ou esthétique que ces rythmes peuvent subir d'un groupe à l'autre au niveau interindividuel¹. À ce stade déjà, il est question de créolisation musicale dans la mesure où c'est bien dans la transmission et dans la diffusion de ce répertoire dans l'espace social réunionnais que se produisent un certain nombre de changements ; dans un premier temps, il n'est pas impossible que ceux-ci soient, en amont, liés aux différentes régions de l'Inde dont sont originaires les Indiens (et les musiciens dépositaires de ces rythmes en particulier) et au relatif isolement dans lequel se développe ensuite la pratique instrumentale de ces Indiens une fois disséminés à travers les différentes plantations réunionnaises ; si cet aspect de la variabilité du répertoire reste difficilement évaluable, il en est un autre plus proche de nous qui concerne les phénomènes de stylisation rythmique au contraire favorisés par une communication et un échange plus grands entre les divers quartiers de La Réunion d'une part, et par un élargissement considérable des situations de jeu du *tambour malbar* ces dernières années d'autre part. C'est précisément dans ce dernier cas que se décline plus largement la créolisation musicale dans un second temps ; en effet, la sécularisation de la musique tambourinée d'origine indienne au sein du *maloya* comme des festivités publiques n'est pas sans retombées sur les pratiques et les représentations du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais, la créolisation étant en fait à l'œuvre tant dans le milieu rituel que non rituel de cet instrument. Il y a effectivement comme un phénomène de va-et-vient incessant entre pratiques musicales rituelles et non rituelles, phénomène encouragé entre autres par le fait qu'il s'agit en général des mêmes musiciens dans les deux cas. La gestion de cette double pratique instrumentale, qu'elle soit le fait d'un même *tambourier* ou non, appelle à des positionnements symboliques des uns et des autres, et les uns par rapport aux autres ; c'est à ce stade qu'interviennent par ailleurs les phénomènes de personnalisation

¹ Je préfère le qualificatif d'« interindividuel » à celui d'« individuel » dans la mesure où, dans le cadre religieux de la pratique du *tambour malbar*, il est avant tout question d'innovations à l'échelle d'un groupe et non à celle d'un membre du groupe – ce qui ne sera pas le cas par ailleurs dans le cadre festivalier du *dipavali* par exemple (voir chapitre 9).

technique et/ou esthétique envers le *tambour malbar* que ce soit au niveau de son mode de jeu, de son organologie ou encore de sa présentation générale par exemple.

Dans le cadre de ce chapitre sur la créolisation musicale, la variabilité des aspects matériel et immatériel du *tambour malbar* sera abordée en deux temps ; d'abord, on verra comment cette variabilité est en fait cultivée par beaucoup de musiciens appartenant tant au milieu rituel que non rituel, notamment dans la façon qu'ils ont de jouer les rythmes du *tambour malbar*, mais aussi dans la façon de se présenter dans l'espace public avec cet instrument. De la simple différence à de réelles pratiques distinctives, jouer du *tambour malbar* à La Réunion aujourd'hui s'inscrit dans des stratégies à la fois musicales et esthétiques. Ensuite, la variabilité des aspects matériel et immatériel du *tambour malbar* sera focalisée du point de vue de sa réception dans le milieu rituel ; située à la croisée entre tradition et innovation, la musique tambourinée de cet instrument se voit être le résultat de compromis et d'adaptations tenant compte des nouvelles possibilités musicales offertes par l'environnement immédiat, comme notamment dans les modalités du recours aux organologies synthétiques et traditionnelles de cet instrument tant dans le cadre rituel que dans le cadre non rituel de sa pratique. De même, on analysera comment la tendance située entre tradition et innovation que favorise le balancement entre pratiques musicales rituelle et non rituelle est accueillie dans le milieu religieux d'où provient cette pratique instrumentale symbolique.

7. 1. Les pratiques distinctives dans l'usage du *tambour malbar*

D'une ville à l'autre, parfois même d'un quartier à l'autre, l'interprétation des formules rythmiques du répertoire formel du *tambour malbar* varie. Les informateurs interrogés à ce sujet – en général des *tambourier* – renvoient cette réalité à l'existence d'une différence d'interprétation qui existe entre plusieurs régions de La Réunion. Si ces différences s'inscrivent dans le sillage de la créolisation, elles sont notamment le fait de deux facteurs essentiels ; en effet, si la musique tambourinée d'origine indienne donne à voir une vision assez éclatée de sa réalité musicale au XIX^e siècle, la mise en style des rythmes du répertoire formel du *tambour malbar* aux siècles suivants témoigne d'une variabilité certaine de cette musique en terre créole réunionnaise. Ces diversifications sont par ailleurs à l'image de celles des contextes d'usage du *tambour malbar* ; en fait, le jeu des différences s'observe aussi dans la façon de se présenter musicalement dans l'espace public, notamment par des stratégies vestimentaires qu'alimentent, entre autres, les interinfluences entre les domaines rituel et non rituel de la pratique

contemporaine du *tambour malbar*. Aussi verrons-nous à ce propos que c'est à une véritable quête identitaire et à la recherche d'une cohérence par la continuité qui concerne ces deux domaines qu'on assiste lorsque l'on étudie le passage du *tambour malbar* du rite à la scène.

7. 1. 1. Des distinctions dans la façon de jouer les rythmes du *tambour malbar*

Au fil des différents terrains réalisés à plusieurs endroits de La Réunion, j'ai pu recenser un certain nombre de rythmes appartenant au répertoire rituel du *tambour malbar*. En tant que musicienne, je me suis également construit quelques repères musicaux en fonction de l'apparition de constantes que je remarquais dans l'interprétation de ces rythmes. Or, dans l'échange qu'il m'a été donné d'avoir avec le *tambourier* Mickaël Janio, j'apprends que ce que j'avais, par exemple, identifié jusque-là comme le *baguèt' Soulien*² est en fait, pour ce *tambourier* du Sud-Ouest de La Réunion, une autre formule rythmique : le *baguèt' karlon*³ (fig. 41). Après avoir interprété le *baguèt' Soulien* tel qu'en vigueur dans cette partie de l'île (fig. 42), cet informateur explique qu'en fait, cette interprétation peut différer d'un endroit à l'autre de La Réunion :

« Nous, le nôtre, ici, c'est notre *baguèt' Soulien* à nous. Tu comprends ? [...] Exactement⁴, si c'est le *baguèt' Soulien* ou pas, je ne peux pas te le dire. L'ancien, ici, notre *patelin* à nous, quand ils sont sortis de l'Inde et qu'ils l'ont amené, ils nous ont dit que ça c'est le *baguèt' Soulien*. Mais il y a d'autres endroits ici à La Réunion, peut-être d'autres *patelins* qui sont sortis de l'Inde et qui sont arrivés ici, ils ont battu [le *tambour*] d'une autre façon, et ils te disent que c'est *Soulien* ; ou bien alors, ils battent [du *tambour*] à peu près pareillement mais ils abrègent un p'tit peu » (extrait de l'échange avec Mickaël Janio⁵).

² J'avais identifié le *baguèt' Soulien* d'après une interprétation que j'avais téléchargée en ligne, sur Internet ; de deux choses l'une, soit il s'agit d'une erreur dans l'intitulé de cette vidéo, soit il s'agit bien d'une interprétation différente de ce *baguèt'*. Dans ce dernier cas, bien que la région dont provient l'interprète ne soit pas précisée sur le téléchargement, je sais néanmoins maintenant que dans le Sud-Ouest, le *baguèt' karlon* équivaldrait au *baguèt' Soulien* d'une autre région.

³ Le *karlon* est un monticule conique de fleurs porté au-dessus de la tête par certains pénitents (fig. 43).

⁴ Comprenez « dans l'absolu ».

⁵ Échange réalisé à Saint-Leu, en 2019.

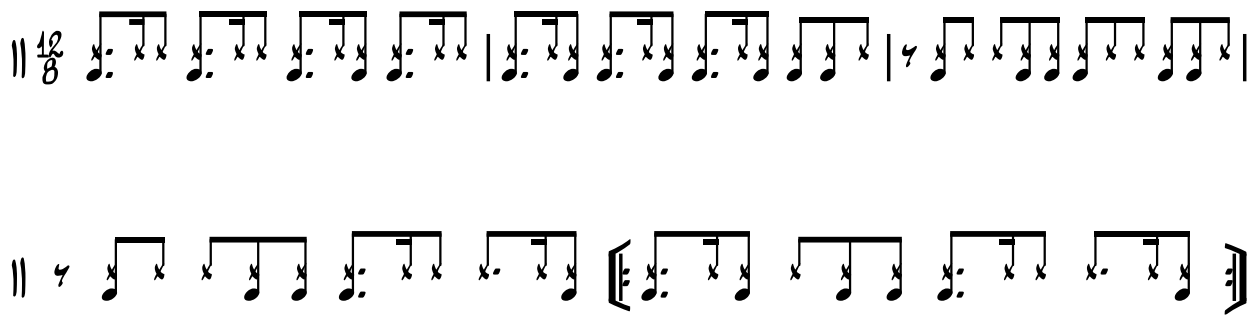


Figure 41 : *Baguèt' karlon* tel qu'en vigueur dans la région du Sud-Ouest de La Réunion.
Transcription : SFP



Figure 42 : *Baguèt' Soulien* tel qu'en vigueur dans le quartier du Portail, à Saint-Leu, d'après Mickaël Janio. Transcription : SFP

Dans ses propos, Mickaël Janio renvoie cette différence d'interprétation au fait qu'il existait « peut-être d'autres patelins qui sont sortis de l'Inde » et dont les musiciens originaires de ces patelins avaient une façon à eux de battre le rythme pour *Soulien* – d'où la différence rythmique qu'il peut y avoir d'un bout à l'autre de La Réunion aujourd'hui alors même qu'on fait référence à une même formule rythmique, en l'occurrence ici le *baguèt' Soulien* ; il compare par ailleurs cette différence dans la musique aux différences qui existent entre les langues régionales d'un même pays : « *Comme certaines langues, en France, il y a les Bretons qui parlent d'une façon, les Parisiens [qui] parlent d'une façon [...]. Après, tu as comme en Iran ; [...] dans la brousse ils parlent de telle façon, en ville d'une autre façon [...]; chez les Chinois, on te dit qu'il y a les Cantonnais, les Macao, je n'sais pas quoi ; tu comprends ? Ça diffère un p'tit peu*⁶. » Dans le discours de cet informateur, il est question d'une différence qui, en général, ne gêne pas la reconnaissance d'une formule rythmique dans son ensemble⁷, d'où le fait de renvoyer certaines différences d'interprétation à l'existence, par exemple, d'« abréviations » qui se produisent d'une interprétation à l'autre d'un même rythme. Plusieurs informateurs font le même constat, comme par exemple Auguste Gédéas qui parlait des différences d'interprétation à l'échelle d'une même commune : « *C'est la même ville, mais après chacun a son propre... son son*

⁶ Extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019.

⁷ Dans le cas contraire, les *tambourier* n'auraient pas pu témoigner des différences qu'ils observent lorsqu'ils comparent leur propre interprétation des formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* à celles interprétées à divers endroits de La Réunion.

*différent. Mais peut-être que ce n'est pas trop... dépaycé*⁸. » Comme dit dans le chapitre 3, la différence est minime car elle ne modifie pas la base commune et identificatoire du rythme en question – d'où l'image du « dépaysement » employée par le *tambourier*. À son tour, Dana Virama Coutaye témoigne d'une pratique qui consiste à supprimer une partie d'une formule rythmique donnée afin de l'adapter à une circonstance spécifique ; il prend l'exemple du *baguèt' la mort* (voir annexe 2), une formule rythmique traditionnellement interprétée dans le cadre funéraire, mais qui peut également être utilisée, avec modification, lors d'une transe possessionnelle⁹ ; il explique alors en quoi consiste l'interprétation du *baguèt'* qu'il qualifie de « demi mort » : « *On enlève un bout. C'est-à-dire que tu as un demi, ben je joue la moitié, quoi ! Et l'enchaînement qui est derrière, je l'enlève !*¹⁰ » Si donc un *baguèt'* n'est pas joué dans la totalité qui le définit, on voit que les *tambourier* reconnaissent quand même des éléments dudit *baguèt'*, ne serait-ce que dans la partie qui est donnée à entendre, tout en distinguant l'extrait de sa totalité par exemple en différenciant la désignation « demi mort » de celle de « mort¹¹ ».



⁸ Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017.

⁹ À cet égard, Dana Virama Coutaye explique que le *baguèt' la mort* peut être interprété « à demi » au moment de la transe possessionnelle d'un officiant : « *Par exemple, si tu vas dans un temple normal, on appelle ça "baguèt' goulou" nous. Là, c'est un baguèt' exprès, qui n'a rien à voir avec le baguèt' du mort, ça. [...] Maintenant quand tu vas dans un temple... de devineur, supposons ; tu vas dans ce genre de temple, là-bas il a son esprit qui arrive, son... il faut donc donner le coup de baguette... c'est le mort qui arrive ! Là, on joue un p'tit peu pour le goulou, et on joue un "demi-mort"* » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017). Il semble qu'un exemple de ce *baguèt'* « demi mort » soit donné dans l'accompagnement musical du *servis malbar* organisé en 2016 par Loulou (voir vidéo 6).

¹⁰ Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017.

¹¹ Étant donné qu'il s'agit d'une formule rythmique destinée à l'accompagnement de circonstances liées à la mort que les *tambourier* rencontrés jusqu'ici refusent d'interpréter hors contexte, je n'ai pas demandé à Dana Virama Coutaye de reproduire ces rythmes lors de l'entretien et je n'ai donc pas pu me faire une idée de ce que ces différences rythmiques donnaient sur le plan musical.

Figure 43 : Le *karlon* avant sa préparation (à gauche) et porté par un fidèle (à droite), lors de la « fête *Karli* ». Saint-Louis, 2019. Photos : SFP

Si en règle générale, il n’y a pas de grande différence d’interprétation d’un répertoire rythmique à un autre (certains rythmes étant seulement abrégés), il arrive néanmoins que des formules rythmiques entières puissent être interprétées et nommées différemment en fonction de l’endroit où on se trouve. C’est en tout cas ce que me confie Mickaël Janio notamment à propos du *baguèt’ Karli* quand il indique que « *ceux de la Saline battent ça [en tant que] coup de baguette [pour] Marliémen. Et le baguèt’ Marliémen, ils le battent pour Karli*¹² ». Il y aurait ainsi permutation entre deux formules rythmiques d’une région à l’autre, le *baguèt’ Karli* joué pour *Karli* dans le Sud-Ouest étant appelé *baguèt’ Marliémen* et joué donc pour *Marliémen* dans l’Ouest, et inversement¹³. Mickaël Janio précise à cet égard qu’il n’y a aucune des deux interprétations qui est alors plus « vraie » que l’autre ; chaque région a sa réalité musicale, chacune étant aussi valable l’une que l’autre, ainsi qu’il insiste et tente de me l’expliquer en ces termes :

« Moi, je te dis ça, parce qu’on le bat comme ça, je te le dis pour te le faire comprendre ! Tu comprends ? Mais je ne te dis pas vraiment¹⁴ que le baguèt’ que [l’autre] bat, que non ce n’est pas ça ; tu me comprends là ? Nous, on bat [le baguèt’ Marliémen] mais eux ils battent ça en te disant que ça c’est le baguèt’ même pour Karli. Tu comprends ? Je te dis ça pour te l’expliquer ; tu me comprends là ? Mais je ne te dis pas que [ce qu’ils font] est faux, moi ! Tu comprends ? Comme lui, il dit, nous, on bat ça pour Karli mais eux ils battent ça pour Marliémen. Mais lui il ne te dit pas [non plus] que c’est faux, lui ! Tu me comprends ? Ben il te dit... moi je veux te faire comprendre que c’est comme ça ! Tu comprends ? [...] ça c’est un baguèt’ religieux, c’est impossible... de battre pareil. C’est impossible » (extrait de l’échange avec Mickaël Janio¹⁵).

¹² Extrait de l’échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019.

¹³ Sans relever du phénomène de permutation à proprement parler, Dana Virama Coutaye témoigne également d’un principe d’inversion au sein des rythmes ; dans le quartier de la Saline, il explique en effet que certaines formules rythmiques sont interprétées « à l’envers » : « *Lui, son rythme, des fois là... quand on joue, lui, des fois c’est le... par exemple si on joue le baguèt’ Mardévirin, lui il le joue à l’envers ! Tu vois ? Il le joue à l’envers et c’est... (il joue à l’envers ou bien il ne commence pas en même temps que vous ?) Non, à l’envers. (Ah bon ? à l’envers ?) À l’envers. Du coup le “cassé” tombe... à l’envers* » (extrait de l’entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).

¹⁴ Comprenez « dans l’absolu ».

¹⁵ Échange réalisé à Saint-Leu, en 2019.

Mickaël Janio précise que si au cours de mon étude, je me retrouve en présence d'une formule rythmique qui, sur un terrain donné, correspond à une divinité précise, il ne faudra pas être étonnée que cette même formule rythmique puisse, sur un autre terrain, correspondre à une autre divinité : « *Parce qu'il ne faut pas que quand tu arrives chez eux et qu'ils te disent [que c'est le coup d'baguette pour Marliémen], que tu leur montres en leur disant que non ça c'est le coup d'baguette pour Karli*¹⁶. »

Sur le plan de l'analyse musicale, on note effectivement beaucoup de ressemblances entre les rythmes destinés à *Karli* et ceux destinés à *Marliémen*. L'exemple ci-dessous, extrait du CD annexé à l'ouvrage de Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour (2016), présente la transcription des formules dites « *adi Karli* » et « *adi Marliémen* » (tabl. 12) ; si le début de ces formules diffère l'une de l'autre, les ressemblances sont ensuite de plus en plus nombreuses.

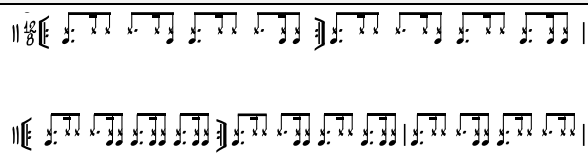



<i>Adi Karli</i>	<i>Adi Marliémen</i>
Début	Début
	
Suite et fin	Suite et fin
	

Tableau 12 : Comparaison entre « *adi Karli* » et « *adi Marliémen* », d'après le CD annexé à l'ouvrage de Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour. Transcriptions : SFP

Il est à noter que, quand bien même les deux formules rythmiques ici choisies sont interprétées par des musiciens de l'Est de La Réunion¹⁷, celle du « *adi Karli* » se fait sur une cadence « sautillée » tandis que celle du « *adi Marliémen* » utilise un modèle plus régulier (voir

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ C'est Rudy Taïlamée, un musicien de Saint-André, qui a réalisé la collecte de ces rythmes.

tableau 13). Dans la suite et fin de ces deux formules, les quatre premières mesures sont identiques, la cinquième, variée, et la fin différente¹⁸.

Mickaël Janio dit encore, à travers les comparaisons qu'il prend dans le domaine linguistique, que même si chacun a ses particularités langagières, on se comprend quand même : « *Tout le monde en France te dit qu'il parle français [mais] il y a des patelins, il y a la langue, il y a des dialectes*¹⁹ » ; aussi, le même constat est-il valable pour la musique tambourinée : d'un lieu de culte à un autre, la musique reste la même, tout le monde la comprend, mais cette musique contient quelques particularités d'interprétation qui n'empêchent pas la compréhension générale (comme dans l'exemple précité de l'« abréviation ») et qui tiendraient des particularités propres au lieu où cette musique est produite et dont elle relève. C'est en tout cas en ce sens qu'il faut comprendre les propos de Mickaël Janio lorsqu'il dit qu'il est « impossible » d'interpréter une formule rythmique du répertoire religieux « pareil²⁰ » ; en fait, il y a bien un socle commun, identifiable et reconnaissable notamment par l'officiant qui tient une grande part de responsabilité dans la conduite de cette musique rituelle, mais sur lequel se greffe un certain nombre de particularités rythmiques en fonction des « endroits » de La Réunion où on se trouve. Tout en rejoignant ce constat, le *tambourier* Rudy Taïlamée renvoie lui aussi cette différence d'interprétation des rythmes du *tambour malbar* au fait qu'a dû se développer, par le passé, une certaine façon de faire de la musique, ainsi qu'il l'explique ci-après : « *Je pense que, si on joue de manière différente, c'est parce que... les personnes étaient isolées, à l'époque, à La Réunion. Donc sans communication, chacun a développé un peu de son côté.* » Aussi cet informateur poursuit-il en disant qu'avec le temps, « *forcément, on a dû rajouter, on a dû supprimer, on a dû... transiter... forcément il y a eu une évolution*²¹ ». Ces propos renvoient à la créolisation évidente des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* qui s'est développée au fil de leur transmission²² dans l'espace social réunionnais.

¹⁸ Il y a d'ailleurs une mesure en moins dans « *adi Marliémen* » par rapport à « *adi Karli* ».

¹⁹ Extrait de l'échange avec Mickaël Janio, réalisé à Saint-Leu, en 2019.

²⁰ Aussi Dana Virama Coutaye est-il du même avis : « *On a parlé du tambour de la Saline, on a parlé du tambour de Saint-Leu, donc... [mais] ce ne sera jamais pareil ; tu vois ?* » (Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).

²¹ Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017.

²² Ce faisant, Rudy Taïlamée revendique une certaine authenticité dans l'interprétation qu'il a aujourd'hui de ce répertoire, ainsi qu'il le précise en ces termes : « *Mais il n'empêche que, ce que nous, nous pratiquons, par rapport à notre génération à nous, nous savons que, au moins, c'est ce qui était pratiqué, il y a au moins 150 ans ! Je pense... parce que les anciens qui sont là, qui ont 80 ans, eux ils ont entendu comme ça au niveau des autres anciens encore ; donc si tu rajoutes leur âge (80) plus encore l'âge de ces autres anciens, voilà : donc, déjà, [notre façon de pratiquer] elle remonte à assez loin* » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017).

Ce faisant, il y a comme une certaine forme de fidélisation entre pratique musicale et pratique rituelle qui se met en place, dans la mesure précisément où l'interprétation du répertoire formel du *tambour malbar* peut varier d'un endroit à l'autre de La Réunion. En effet, ainsi que l'explique encore Rudy Taïlamée, les *pusarli* travaillent en général avec une même équipe de musiciens et n'hésitent pas à se déplacer avec eux lorsqu'il faut aller officier dans d'autres lieux de culte de La Réunion. Il y a comme une habitude qui s'installe alors entre le jeu musical et le geste rituel auquel il est associé, et qui favorise le développement d'un certain nombre de repères de l'un par rapport à l'autre, et *vice versa*. Là encore, la tendance à la fidélisation entre les membres de la prêtrise d'un temple *malbar* et ceux de la musique rituelle religieuse illustre l'importance de la complémentarité entre musique et rite (cf. chap. 1). Lors d'un entretien, Rudy Taïlamée m'a affirmé effectivement que si une équipe venait jouer pour un temple d'une autre région, il était alors très difficile pour le *pusarli* de cette région de juger de la conformité des formules rythmiques alors interprétées du fait parfois de leur trop grande dissemblance avec celles dont il a l'habitude :

« Après, ça arrive que ce ne soit pas aussi bien organisé et que bon, tu as un groupe, justement, d'ailleurs qui vient avec un prêtre qui ne le connaît pas ; donc ben là, le prêtre... il n'est pas perdu, le prêtre, il va faire sa cérémonie, lui ! Mais... si, un peu, à un certain moment il sera perdu parce qu'il ne se reconnaîtra pas par rapport à ce qu'il est en train de faire. Donc il va demander à changer [de rythme], à changer... Le groupe ne comprendra pas, il va changer peut-être, il va jouer quelque chose d'autre, mais... l'officiant, forcément, il aura en tête un son dont il aura besoin à ce moment-là » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée²³).

Si Rudy Taïlamée dit que le prêtre pourra accomplir ses rites dans leur ensemble, à un moment donné, il finira par être « perdu » dans la mesure où « il ne se reconnaîtra pas » dans le geste qu'il est en train de réaliser ; aussi le *pusarli* aura-t-il tendance à interrompre plus fréquemment la musique interprétée par les *tambourier*, ces derniers devant changer de rythme autant de fois que le demande l'officiant (voir chapitre 8) dans la phase rituelle alors accompagnée. Étant donnée la stricte correspondance sémantique de ces formules rythmiques religieuses (à chaque divinité ou phase cérémonielle correspond un rythme précis), les variations telles que

²³ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

mentionnées jusqu'ici ne peuvent donc se faire, nécessairement, que dans une certaine proportion ; en effet, afin que la cérémonie reste efficace, il faut que les rythmes soient en adéquation avec le rite effectué, c'est-à-dire conformes au réseau de correspondances érigé comme un véritable langage su à la fois des musiciens et des membres de la prêtrise²⁴.

Si les différences qu'on observe aujourd'hui d'un bout à l'autre de La Réunion dans l'interprétation du répertoire formel du *tambour malbar* peuvent être les traces d'un passé où se seraient développées des façons de faire de la musique, elles sont également le fait d'une certaine mise en style plus contemporaine des rythmes ; en effet, à travers le témoignage que donne le *tambourier* Aristhènes Araye, on peut constater qu'il existe des phénomènes de mimétisme entre les musiciens, ainsi que l'extrait d'entretien ci-dessous le rapporte :

« Ben ça change ! Ce n'est pas le même [coup de baguette] ! Moi, quand je suis arrivé, j'ai battu [les rythmes] selon un autre style, moi. Tu vois ? Et les autres ont un autre style, eux. Là, en ce moment, il y a des jeunes qui viennent battre des rythmes au Portail²⁵, là, ben ils mélangent un peu [les styles rythmiques], comme si c'étaient ceux de Saint-Louis ; pour donner le coup de baguette "avsion" là, ils tournent ça comme un peu à la façon [des tambourier de] Saint-Louis. Mais ils ne jouent pas comme nous nous avons l'habitude de jouer ! » (Extrait d'entretien avec Aristhènes Araye²⁶).

Les équipes musicales rituelles se caractériseraient donc par un « style » de jeu précis qui les différencierait les unes des autres. Aussi Aristhènes Araye reconnaît-il la signature des musiciens de Saint-Louis qu'empruntent les « jeunes » venant jouer dans son quartier ; dans les propos de cet informateur, on comprend que les musiciens dont il est question maîtrisent plusieurs styles de jeu dans la mesure où ils les mélangent dans leur interprétation musicale. Le mélange des styles tel qu'il se donne à entendre actuellement contraste avec le relatif « isolement » qui était jadis celui des musiciens et est un indicateur d'une plus grande communication et d'un plus grand échange entre les *tambourier* des différentes régions de La

²⁴ Sans anticiper sur ce qui sera détaillé dans le chapitre suivant, l'officiant connaît en général parfaitement les rythmes dont il a besoin pendant l'office ; il arrive par exemple que lui ou un auxiliaire fasse signe à l'équipe musicale lorsqu'il faut interrompre, reprendre ou changer la musique qui est alors en cours. Ces signes ne sont pas systématiquement donnés aux musiciens ; cela dépend notamment de l'endroit où ces derniers se situent par rapport à l'endroit où se réalise le rituel : en effet, il arrive que ceux-ci ne voient pas les gestes qui sont en train d'être accomplis, soit en raison du fait qu'ils sont placés à un endroit non stratégique, soit en raison de la foule nombreuse de fidèles.

²⁵ Quartier de Saint-Leu.

²⁶ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

Réunion. Dans ce que dit Aristhènes Araye, on s’aperçoit qu’il arrive toujours à identifier « le coup de baguette “*avision*” » qu’il donne en exemple, bien que ce dernier ne soit pas tout à fait comme celui qu’il a « l’habitude de jouer » ; il y a donc ostensiblement un socle commun, une base identificatoire qui permet à cet informateur de reconnaître les formules rythmiques quand bien même elles sont « mélangées ». Chaque quartier, ville ou région semble ainsi développer une signature (Desroches, 2008, 2011, 2014) qui lui est propre, dans la mesure où Aristhènes Araye reconnaît la façon de « tourner » un rythme « à la façon de », en l’occurrence ici, à la façon des *tambourier* de Saint-Louis²⁷.

Sur le plan musical, on remarque effectivement que l’interprétation d’une formule varie sensiblement d’un groupe de musiciens à un autre, par exemple dans la façon d’enchaîner les croches effectuées par les frappes faibles du *baguèt’* et du *kouti*. Sur la base des observations réalisées entre 2014 et 2019, trois modèles généraux (tabl. 13) peuvent être retenus dans l’interprétation des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* actuellement. Dans le tableau ci-dessous, je reproduis schématiquement deux temps ternaires tels qu’ils peuvent être effectués au tambour par les frappes faibles.




Modèle commun à plusieurs régions	
	
Modèle plus répandu dans l’Est	Modèle plus répandu dans l’Ouest
	

Tableau 13 : Schématisation de trois modèles d’interprétation des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar*. Transcriptions : SFP

D’autres informateurs interrogés sur cette problématique de l’interprétation renvoient également l’existence de différences au sein du répertoire rituel du *tambour malbar* à des touches stylistiques de la part des musiciens, chaque région de l’île se singularisant ainsi dans la façon d’interpréter les rythmes de ce répertoire. Le *tambourier* Rudy Taïlamée raconte par exemple comment son groupe a développé une signature qui lui est propre. Dans le but de se

²⁷ Si les effets de mimétisme d’une région à l’autre qu’observe Aristhènes Araye sont contemporains, il n’est pas impossible que cette attitude soit par ailleurs le reflet d’un habitus ; en effet, la reconfiguration de la musique rituelle au sein de l’hindouisme délocalisé (cf. chap. 4) n’échappant pas au travail de mise en commun réalisé durant tout le XIX^e siècle (cf. chap. 6), il est plus que probable que la stabilisation de la musique tambourinée au sein de l’espace sacré notamment avec l’initiation des *Kaf* au sein du groupe paria se soit réalisée dans un premier temps par imitation des uns et des autres.

distinguer des autres équipes musicales, ce groupe de musiciens procède à une stylisation du répertoire rythmique qui s'apparente à ce que Monique Desroches (2011) analyse comme étant une « signature communale » (*ibid.* : 70). Les propos que tient effectivement Rudy Taïlamée sont révélateurs à cet égard :

« Donc nous, on joue sur un tambour avec un son très sec qui nous permet de pratiquer une technique qui, des fois, est reconnue à l'oreille, est entendue partout et on sait que c'est nous qui jouons ; c'est un roulement de baguette, tu vois ? Quand la peau est bien tendue, quand elle claque, la peau, ça fait... ça fait un roucoulement. Un roucoulement sur la peau, et qui s'entend bien ! Et ça, ça fait une spécialité et... et donc du coup on reconnaît notre groupe quand on fait ce roucoulement-là parce que les autres n'arrivent pas à faire ça parce que déjà ils n'ont pas le tambour qui leur permet de faire ça parce qu'ils ne sont pas dans la même dimension, ils n'ont pas la même technique de travail que nous. [...] ça change le son carrément et... c'est notre méthode à nous. (Ça c'est votre signature ça) voilà, c'est... c'est nous ça » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée²⁸).

Dans l'explication que donne Rudy Taïlamée au sujet de ce qui fait la spécificité de son groupe, on sent bien l'importance de cette volonté de se démarquer, de se distinguer, de se singulariser²⁹. C'est en toute franchise qu'il livre ce qui fait l'identité sonore de son groupe ; sa démarche musicale est clairement imprégnée d'une recherche esthétique mêlée d'un sentiment de compétitivité car c'est sur la base d'une « technique de travail » particulière (liée essentiellement ici au travail de la membrane et donc de la sonorité³⁰) que d'autres musiciens ne possèderaient pas que Rudy Taïlamée obtient le « roucoulement » caractéristique de sa signature musicale³¹. L'allure à laquelle sont interprétés les différents rythmes du répertoire

²⁸ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

²⁹ Cette singularité se retrouve dans ce qu'Auguste Gédéas disait (*cf.* chap. 3) au sujet de groupes qui possèdent un « son différent », soit une mise en style personnelle de ce son : « *Il suffit un p'tit coup, tu le sens quand ça sonne un p'tit coup, là on se dit "ça, c'est à lui, ça !"* » (Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017).

³⁰ De même, le *tambourier* Dana Virama Coutaye convient effectivement que dans la façon de chauffer son instrument par exemple, chaque *tambourier* a sa façon de faire : « *Chacun a son... sa technique* » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).

³¹ La tendance à se différencier musicalement les uns des autres dans le milieu *malbar* est également attestée par l'artiste Danyèl Waro : « *Les tambourier de Villèle et les tambourier de Saint-Leu ne sont pas pareils, etc. Il y a un fonds commun comme on dit, il y a quelque chose qui ressemble ; en gros, le baguèt' de Karli, le baguèt' de ci ou de ça, plus ou moins, les tambourier vont faire à peu près la même chose ; mais le musicien il ajoute, le tambourier il ajoute son coup de baguette lui* » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014). L'emploi d'expressions comme « fonds commun », « ressemble », « plus ou moins », « à peu près », « même

rituel du *tambour malbar* peut par ailleurs être une touche supplémentaire qui permet d'affiner le style de l'interprétation³² ; l'allure musicale induit en effet des possibilités techniques différentes du jeu tambouriné, lesquelles sont plus ou moins propices au développement de certains styles personnels. En plus de dénoter une certaine dextérité et donc une maîtrise plus ou moins grande dans le jeu de son instrument, l'allure à laquelle sont interprétés ces rythmes influence par ailleurs la réception de cette musique³³.

7. 1. 2. Des distinctions dans la façon de se présenter avec le *tambour malbar*

Il n'y a pas que dans la façon de jouer les rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* que les *tambourier* se distinguent les uns des autres ; certaines équipes musicales rituelles se singularisent également par un choix spécifique dans la façon de s'habiller et dans l'organologie des tambours utilisés. Alors que ces phénomènes sont surtout observés lors des festivals comme le *dipavali* auquel les *tambourier* participent (j'y reviendrai), ils deviennent également de plus en plus courants dans le domaine de la musique rituelle religieuse (fig. 44).



chose » témoigne du caractère infime de ces différences d'interprétation au sein des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar*. Lorsque cet informateur dit que le *tambourier* « ajoute son coup de baguette », il faut comprendre par là qu'il y ajoute sa touche personnelle.

³² C'est en tout cas ce que remarque Danyèl Waro quand il dit que « le *tambour* a différentes vitesses : selon l'endroit, selon les *tambourier* » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014). La perception de ces différentes vitesses au sein de l'interprétation ne renvoie pas à proprement parler au tempo (qui, dans le répertoire de cette musique, est un paramètre qui entre en ligne de compte dans la correspondance entre musique et rite) mais plutôt à une question d'allure générale.

³³ Ce facteur s'est révélé particulièrement problématique dans la transcription des rythmes du *tambour malbar* sur partition. Selon que les rythmes sont joués avec plus ou moins d'entrain en effet, l'interprétation et le résultat sonore s'en ressentent. Du fait de mon manque de familiarité avec les logiques musicales de cette tradition, il m'arrive par exemple d'avoir le sentiment d'être « à l'envers » (sentiment favorisé entre autres par les nombreux compromis et arrangements (ex. le *baguèt* "demi mort") que font les *tambourier* chacun à leur niveau) ; sans revenir sur ce qui a déjà été dit dans l'introduction générale, je suis effectivement gênée par le jeu soutenu du *sati* en général et l'allure à laquelle les rythmes que je transcris sur partition sont joués.

Figure 44 : Musiciens rituels lors d'une procession religieuse hindoue. Saint-Paul, 2017.
Photo : SFP

Dans la figure ci-dessus, non seulement les musiciens rituels portent un accoutrement particulier mais en plus, ils se singularisent par l'usage d'un instrumentarium entièrement synthétique. Alors que cette facture instrumentale est en général observée dans le cadre non rituel de cette pratique instrumentale, elle est aujourd'hui de plus en plus répandue dans son usage religieux. À ce propos, Bily Johny me dit qu'il a été amené à fabriquer des versions synthétiques du *tambour malbar*, sinon pour faire face à une actualité législative, du moins pour répondre à une demande du milieu musical créole :

« Pourquoi j'ai inventé le tambour malbar synthétique, parce qu'en fin d'compte, dans le, dans la musique du maloya, on utilise le tambour malbar. [...] Mais seulement le problème, s'il faut chauffer, soit tu dois le jouer en début du morceau, ou bien en pause, le temps que tu chauffes et que tu rejoues dessus... [ou] si tu le mets dans un coin, et que tu le prends, tu joues dessus, ben... la peau est molle, et on n'arrive pas à jouer dessus. Et donc là j'ai fait en sorte que ... à froid tu arrives à jouer dessus, sans chauffer, sans rien. Et puis je veux te dire comme ça ben là, la loi va sortir aussi : on ne peut plus rouler avec une charrette, avec un... un pousse-pousse, avec le feu dedans ; parce que avec... il y a plein d'lois de nos jours qui sortent, qui t'empêchent de faire ... de faire ta tradition donc j'ai... c'est un moyen aussi de faire évoluer aussi le truc, un moyen je veux te dire comme ça [pour] que les gens n'oublient pas aussi le tambour malbar parce que... à force d'avoir trop d'lois, à un moment donné, ben... notre culture va disparaître » (extrait d'entretien avec Bily Johny³⁴).

Cette invention est donc propice tant au musicien du *maloya* qu'au *tambourier* de la religion *malbar* qui, à cause de la « loi », est susceptible de se voir bientôt interdire le transport d'un feu en ville pour l'accordage de son tambour. C'est par ailleurs de manière unanime que le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » adopte la version synthétique du *tambour malbar* lors de leurs représentations publiques (fig. 45) ; à cet égard, Philippe M'Roimana (le Président de cette association) me confiait, lors d'un entretien, que « *pour chauffer les tambours* », le groupe

³⁴ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

avait « évolué aussi avec le temps » : « Au niveau du spectacle – compte tenu des sollicitations que les “Tambours Sacrés” ont eues – dans les pays européens, c’est interdit de faire un feu en ville. Il ne faut pas de feu en ville. Donc là-dessus, nous sommes partis – comme c’est le cas pour les raves de l’île Maurice – on est partis sur du synthétique. D’ailleurs, en Inde, on a aussi du synthétique. Donc, nous, maintenant, nous avons les tambours à peau et les tambours synthétiques³⁵. Donc chauffer n’est plus un problème³⁶. »



Figure 45 : « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors des festivités du nouvel an tamoul. La Saline, 2015. Photo : SFP


À ce propos, il faut savoir que l’usage de peaux en plastique n’est pas recommandé pour un accompagnement musical religieux ; en effet, à ce que déclare le *pusarli* Denis Mangata, si dans l’organologie du *tambour malbar* plusieurs facteurs n’entravent pas l’efficacité rituelle (comme les matières du cadre circulaire et de la peau animale, comme la puissance sonore) d’autres, en revanche, n’y sont pas favorables (ce point fera l’objet d’un développement dans le chapitre 12). Aussi la membrane du tambour rituel doit-elle impérativement être d’origine animale ainsi que le *pusarli* l’exprime en ces termes : « Là en ce moment, depuis... trois-quatre ans, je vois que certaines personnes battent, prennent des tambours et le battent avec des peaux synthétiques. Oui, les peaux blanches, tu as déjà vu ça ? Un peu comme s’ils jouaient... de la batterie, là. Et or, non. Et or, non, on te dit comme ça [qu’il faut] une peau d’animal. Une peau

³⁵ Alors que le Président avait accepté une demande de reportage avec une chaîne télévisée locale, celui-ci donne des directives aux membres de l’association en ces termes : « C’est dans le cadre du conseil général, c’est Télé Kréol. [...] Donc, ceux qui ont le maximum de tambours à peau, vous emmenez, d’accord ? De toute façon ce sera obligé de faire un bac avec du feu, il est pas, il est hors de question qu’on fasse ce reportage-là [sans tambours à peau] – on va parler de tambours synthétiques, on va jouer du tambour synthétique – mais il faut qu’on fasse trois étapes : fabrication, initiation, expression » (Commentaires de Philippe M’Roimana lors d’une séance d’entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion » à Saint-Pierre, en 2015). Dans ce discours, on voit que le Président donne autant d’importance aux tambours synthétiques qu’aux tambours à peau, importance d’autant plus accrue, peut-être, qu’il s’agit d’un reportage réalisé « dans le cadre du conseil général ».

³⁶ Extrait d’entretien avec Philippe M’Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014.

d'animal. (Pour que la magie fonctionne, il faut qu'il ait un son ?) Tout à fait, ah oui, il a un son. [...] le truc synthétique il ne faut pas battre du tout devant... un temple³⁷. »

Si la facture synthétique pénètre de plus en plus la sphère sacrée de l'hindouisme réunionnais, le mode vestimentaire des équipes musicales rituelles tend également à l'harmonisation des couleurs des habits portés par ses membres (tabl. 14). Ces croisements viennent, entre autres, de ce que ce sont souvent les mêmes musiciens qui jouent désormais pour des circonstances à la fois rituelles (dans le cadre religieux) et non rituelles (dans des cadres comme celui du festival du *dipavali*). Ainsi en est-il par exemple des *tambourier* comme Gaëtan Veletchy qui, lors d'un entretien avec ce dernier³⁸, me dit que c'est par « passion » et du fait de la « motivation » des jeunes de son groupe qu'il a été amené à développer sa pratique du *tambour malbar* en dehors du cadre religieux (fig. 46) ; ou encore de Philippe M'Roimana qui m'informe que « *les joueurs qui jouent dans le groupe "Les Tambours Sacrés", ils jouent aussi devant les temples³⁹* ».

Cadre rituel	Cadre non rituel
	
	

³⁷ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

³⁸ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2015.

³⁹ Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014.

Lors d'une marche dans le feu, Saint-Leu, 2015	Lors du <i>dipavali</i> , Saint-André, 2016
---	---

Tableau 14 : Couleurs uniformes des habits portés dans les cadres rituel et non rituel de la pratique du *tambour malbar*. Photos : SFP

De la revendication du local (l'appartenance culturelle) à celle du global (la promotion culturelle) en passant par l'innovation et la personnalisation, la quête identitaire est une constante qui s'observe tant au niveau rituel que non rituel. Le port de teeshirts personnalisés qui, en plus d'afficher le nom du groupe ou de l'association auxquels les musiciens appartiennent, font apparaître un prénom, est particulièrement éclairant à cet égard dans la mesure où la proclamation d'une appartenance collective (le groupe) passe à une promotion de l'identité individuelle (le membre du groupe). L'individualité qui s'exprime ici est révélatrice de la « signature singulière » telle que décrite par Monique Desroches (2011 : 71).



Figure 46 : Groupe de Gaëtan Veletchy sur scène lors des festivités du nouvel an tamoul. Saint-Pierre, 2015. Photo : SFP

Si les couleurs et les lumières sont, conformément à l' « esprit » du *dipavali* (voir chapitre 9), un aspect en général important des défilés et que les habits en général éclatants que portent la plupart des associations représentées sont, à ce titre, particulièrement révélateurs, deux approches distinctives de la pratique du *tambour malbar* dans le cadre de ce festival se donnent à voir en matière de pratiques vestimentaires ; en effet, si les tenues de mêmes couleurs sont, à peu d'exceptions près, adoptées par l'immense majorité (fig. 47), les habits monochromes que je qualifie de « sobres » contrastent avec l'éclat dominant de la fête.



Figure 47 : Tenues de mêmes couleurs portées par un groupe de *tambourier* lors du *dipavali*. Saint-André, 2016. Photo : SFP

Opter pour des couleurs pâles dans un festival pensé autour du thème de la lumière n'est pas anodin ; ce choix peut dénoter, sinon une revendication, en tout cas une volonté de rester fidèle à des habitudes vestimentaires liées à la pratique instrumentale – à savoir celles en vigueur dans les cultes religieux *malbar* auxquels le caractère indien de ce festival renvoie indirectement (tabl. 15). Ainsi que le remarquent par exemple Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman (2004) pour le cas antillais, mais qui est tout aussi valable pour le cas réunionnais, chez les fidèles comme « chez les officiants, les couleurs claires sont courantes » ; plus largement, on peut dire qu'aux Antilles comme à La Réunion, c'est l'ensemble de la communauté religieuse hindoue – y compris les musiciens rituels – qui se voit concernée par les « changements récents [qui] laissent place à une grande diversité d'initiatives individuelles » (*ibid.* : 63) en matière de pratiques vestimentaires.



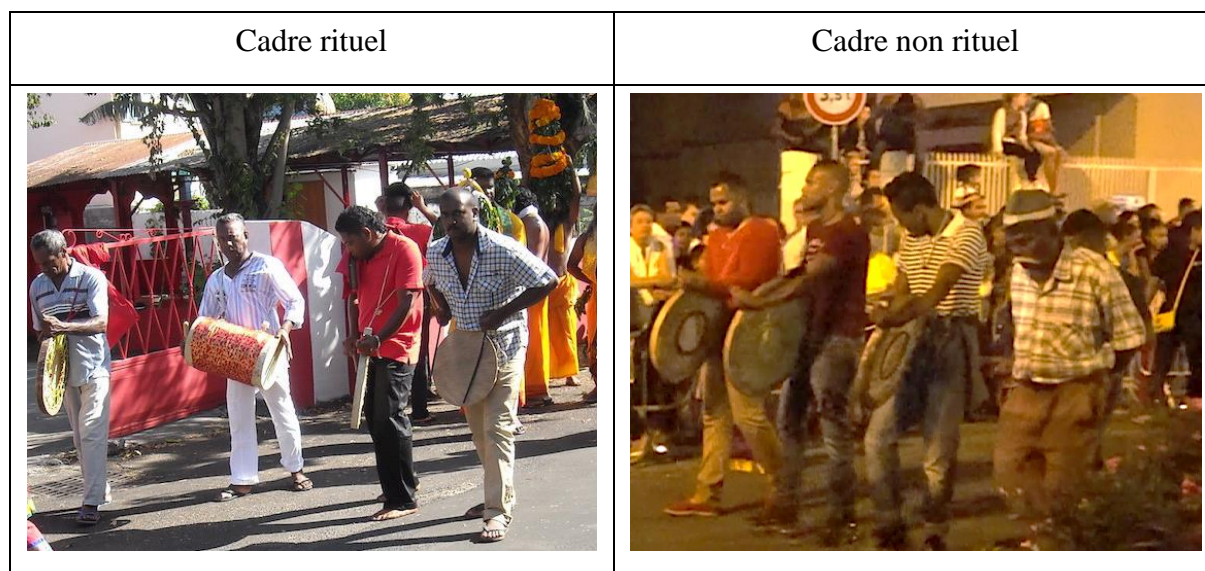
Cadre rituel	Cadre non rituel
	
<p>Lors du rituel de la marche dans le feu, Saint-Paul, 2018</p>	<p>Lors du <i>dipavali</i>, Saint-André, 2016</p>

Tableau 15 : Tenues blanches et sobres portées dans les cadres rituel et non rituel de la pratique du *tambour malbar*. Photos : SFP

Au niveau rituel comme au niveau non rituel, ces changements sont le signe évident « d'une manifestation identitaire et d'un souci esthétique » parfois calqués sur « les modes inspirées de l'Inde ». Aussi « l'adoption plus fréquente de vêtements blancs » dans le *dipavali* peut-elle être considérée, « dans les secteurs sociaux les plus "traditionnels" », comme une réaction aux modifications véhiculées dans le domaine non rituel de la pratique du *tambour malbar* en termes de pratiques vestimentaires⁴⁰ (Benoist, Desroches, L'Étang, Ponaman, *op. cit.* : 63). Lors des circonstances extérieures au cadre rituel de la religion *malbar* – comme le *dipavali* –, beaucoup de groupes de musiciens participant à ce festival clôturé en général par un défilé ne portent pas de costumes tels que ceux massivement adoptés par des groupes comme « Les Tambours Sacrés De La Réunion » (*cf.* fig. 45). Malgré la généralisation de ce phénomène de mode, on revêt en grande majorité des habits de couleur uniforme et en général sobre, et parfois même ses habits du quotidien (tabl. 16) ; dans ce dernier cas, il semble que ceux-là tiennent non seulement à ne pas être confondus avec les troupes bariolées tout en mettant en avant non seulement la simplicité et l'humilité tels qu'en général prônés dans le milieu rituel, mais également le côté d'abord créole de leur démarche qui, après tout, est celle de leur quotidien.



⁴⁰ Ainsi que ces auteurs le précisent dans le cadre religieux de l'hindouisme créole, le « vêtement cérémoniel constitue ainsi l'un des domaines où les transformations en cours sont les plus visibles » (Benoist, Desroches, L'Étang, Ponaman, 2004 : 63).

Lors du rituel de la marche dans le feu, Saint-Pierre, 2014	Lors du <i>dipavali</i> , Saint-André, 2016
--	---

Tableau 16 : Port de vêtements du quotidien dans les cadres rituel et non rituel de la pratique du *tambour malbar*. Photos : SFP

Comme pour les musiciens qui se revêtent de couleurs claires dans des circonstances tant rituelles que non rituelles, les musiciens se revêtant de leurs habits du quotidien s'inscrivent également dans une perspective qui peut être perçue comme plus authentique de la pratique instrumentale du *tambour malbar*⁴¹. De ce point de vue, ces derniers peuvent être comparés à des traditionnalistes tels qu'exprimé en ce sens :

Chez ces traditionnalistes, la condition fondamentale de légitimité musicale semble donc être le « *genuino* », « ce qui est authentique, ce qui n'est pas mélangé avec autre chose qui est représentatif de ce qui est exprimé » [...]. Dans ce cas, ce que l'on cherche à exprimer et préserver, c'est ce caractère véridique de la musique envisagée comme objet d'appartenance culturelle. Retenons également le rejet systématique de ce que l'on reconnaît ici comme le revers de l'authenticité, soit l'invention et le mélange (Desroches & Guertin, 2003 : 314).

Ce qui relèverait ici de l'invention et du mélange, ce seraient les uniformes scintillants, les danses des artistes costumés et le fait de puiser à des sources actuelles indiennes⁴². La notion de « légitimité musicale » prend donc, dans le défilé du *dipavali*, tout son sens, en revendiquant une authenticité que n'auraient pas ceux qui s'écarteraient du « caractère véridique » du *tambour malbar* pris sous sa facette identitaire. Christian Ghasarian (2013) remarquait à juste titre que, chez les *Malbar*, « l'attitude religieuse » se caractérise par un sens du sacrifice qui est

⁴¹ Le lien qui existe entre la pratique du *tambour malbar* et les considérations religieuses auxquelles elle est d'ordinaire attachée est encore attesté par le choix des noms pour lequel les *tambourier* optent ; ainsi en est-il par exemple d'une association qui porte l'inscription « Om Shakti » sur leur teeshirt, ces mots signifiant « Puissance (*Shakti*) de Dieu (*Om*) ». En fait, cette phrase qui est issue du milieu rituel est souvent répétée à la manière d'une litanie lors des cultes de tradition savante (courant brahmanique) comme populaire (courant *malbar*). À ce propos, il faut savoir que l'utilisation de ces deux mots dans le milieu populaire hindou est récente ; certains lieux de culte les emploient en lieu et place d'une autre exclamation (« *Govinda* », encore prononcée « *Goïda* ») qui a la même fonction d'adresse aux dieux ainsi invoqués – *Govinda* étant le nom d'un des avatars de *Vishnu*. En choisissant de nommer leur association ainsi, les *tambourier* placent donc la pratique de leur instrument dans une dimension religieuse évidente.

⁴² La présence de formations instrumentales composées de tambours sur cadre circulaire de type indien dans le contexte des spectacles de danse relève d'une actualité artistique indienne dont la mode a été lancée à La Réunion pour la première fois par le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion ».

« si profondément ancré dans les consciences qu'il déborde du contexte religieux et gagne la vie profane », « l'austérité et la privation étant vécues comme purificatrices et rédemptrices », là où, « par association, la notion de plaisir est très souvent suspecte » (*ibid.* : 51). Le choix de couleurs pâles dans ce genre de festival relève, en plus d'une volonté de garder les habitudes vestimentaires du domaine rituel, d'une volonté de rester fidèle à la dimension sacrée de son mode de présentation. Le caractère indien du *dipavali* qui renvoie indirectement à l'univers des cultes *malbar* amène, de ce fait, certains *tambourier* à se conduire avec une certaine solennité propre à ce que l'Inde leur inspire, soit un sentiment du sacré – sentiment d'autant plus exacerbé que les défilés de clôture de ces festivals sont composés de statues géantes de divinités transportées dans des chars (voir chapitre 9). Par le biais du vêtement, les participants attestent ainsi d'un lien évident qui existe entre la pratique du *tambour malbar* et les considérations religieuses auxquelles ils la rattachent plus ou moins explicitement. La diversité vestimentaire avec laquelle les participants au défilé se présentent physiquement au *dipavali* est par ailleurs symptomatique du caractère ambivalent de cette manifestation d'origine indienne qui combine expériences sacrée et profane. Force est de reconnaître ici que la déconnexion entre un contexte (la religion) et ses usages (prônant l'attitude rituelle en général), comme elle est censée l'être dans un cas comme le défilé du *dipavali*, semble donc plus d'ordre matériel que moral.

Sans anticiper sur ce qui sera traité plus longuement dans le chapitre 9 de cette thèse, on peut dire que de façon générale, la plupart des *tambourier* participent au *dipavali* non seulement en portant un vêtement aux couleurs claires mais également en défilant pieds nus. Dans la mesure où ces deux tendances reviennent souvent, il est possible de généraliser le rapprochement avec le contexte sacré de la pratique instrumentale. En effet, lorsque les participants (qu'ils soient pénitents, prestataires ou invités) à une cérémonie religieuse hindoue pénètrent dans l'enceinte du temple, ils doivent se déchausser par respect de l'espace sacré dans lequel ils entrent (voir chapitre 8). Faut-il pour autant conclure qu'en procédant de la sorte, les *tambourier* considèrent effectivement l'espace du *dipavali* comme une aire sacrée ? Sans aller jusqu'à une telle affirmation, il est clair néanmoins qu'en défilant pieds nus pour jouer du *tambour malbar*, les musiciens témoignent d'une approche symbolique de cet événement par le biais de leur pratique instrumentale ; après tout, ils ne font que conserver une habitude de jeu, une filiation de jeu ancestrale qui, en plus de faire sens, révèle une valeur sous-jacente du *tambour malbar*, celle reliée au sacré des circonstances religieuses de son usage originel et ce, même lorsque le lien avec ces circonstances est censé être rompu. De même pour le port de vêtements sobres, en plus de renvoyer aux notions de pureté et d'humilité telles que véhiculées par la mémoire populaire, les couleurs pâles caractérisent dans ce contexte précis du festival une certaine démarche dans

laquelle s'inscrivent les *tambourier*. Tout se passe comme si cette neutralité dans la couleur était une manière d'afficher une autre neutralité, celle de l'attitude face à de nouvelles circonstances d'usage du *tambour malbar* : on accepte de faire une entorse à ses habitudes de jeu tout en n'adhérant pas entièrement à de nouvelles.

7. 2. Les pratiques situées entre tradition et innovation

Dans la mesure où les versions synthétiques du *tambour malbar* se sont véhiculées dans un premier temps pour résoudre certaines problématiques liées à son usage dans la musique créole réunionnaise, c'est souvent avec les modèles en plastique de ce tambour que certains artistes se présentent effectivement que ce soit lors de diverses parades ou encore lors des concerts. Cela dit, si la prolifération des versions synthétiques du *tambour malbar* dans les milieux créole et *malbar* permet une avancée significative en termes de pragmatisme, son usage n'est systématique ni dans le cadre du divertissement d'une part, en raison d'une relative incompatibilité des sonorités notamment, ni dans celui de la religion d'autre part, entre autres pour les raisons qu'on a exposées plus haut et qui seront développées ici concernant plus particulièrement un problème d'esthétique, voire d'éthique. De façon générale, puisque les niveaux sacrés et profanes de la pratique du *tambour malbar* sont devenus une réalité, on verra également comment les acteurs continuent de donner du sens (Vinsonneau, 2002 ; Bornes-Varol & Fürniss, 2011) à cette pratique (*cf.* chap. 1), quelles qu'en soient les circonstances. Enfin, on montrera en quoi les pratiques situées entre tradition et innovation s'inscrivent en fait au cœur d'une interaction continue entre les milieux rituel et non rituel de la pratique musicale tambourinée d'origine indienne en terre créole réunionnaise.

7. 2. 1. Les modalités du recours aux factures synthétiques et traditionnelles

Dans le cadre de la religion, on a vu que l'usage d'un *tambour malbar* en plastique au sein des rituels religieux hindous n'était pas concevable pour le *pusarli* Denis Mangata ; or, si le *tambourier* Brice Mardama témoigne lui aussi de ce phénomène devenu de plus en plus

courant dans l'hindouisme réunionnais⁴³, il explique dans quelles mesures cette tendance prend de l'ampleur à La Réunion tout en y adhérant relativement :

« À Saint-Paul, les tambours comme ça [c'est-à-dire en peaux naturelles] c'est bien. Mais ici, les tambours d'ici, [avec] la pluie... la pluie tombe tout l'temps ici. Donc ça fait que, il faut que tu prépares les bois du feu, tu n'arrives plus à jouer sous la pluie, et ça s'fait qu'après c'est un gros stress aussi : tu arrives, à un moment donné, tu as une vingtaine de tambours, trois ou quatre éclatent, ben... c'est un stress, hein, parce que la peau a déjà atteint les 30€ hein ! (Mais qu'est-ce que les pularli vont... ils sont d'accord ? Ils seront d'accord si on change la peau ?) Ben, quand nous, devant les temples, nous pouvons battre du tambour naturel, [on le fait], mais sur le chemin, nous avons prévu, maintenant, de sortir les tambours synthétiques [...] [au] dipavali, même [pendant] les grandes sorties, maintenant les gens sont... au fur et à mesure, devant les temples les gens débarquent avec des tambours synthétiques. [...] maintenant il y a beaucoup d'gens qui jouent sur des tambours synthétiques » (extrait d'entretien avec Brice Mardama⁴⁴).

Le passage à la version synthétique du tambour dans le milieu rituel *malbar* s'explique, selon cet informateur, en raison des conditions météorologiques de certaines régions de La Réunion ; dans ses propos, Brice Mardama fait référence à Saint-André, une des villes où il pleut le plus à La Réunion. Aussi le risque d'« éclatement » de la membrane (déchirures) dû aux nombreux passages de la peau mouillée du tambour au-dessus du feu pour l'accorder est-il augmenté pendant les jours de pluie selon ce *tambourier* de l'Est de La Réunion. Ce risque est d'autant pris au sérieux que le coût des membranes achetées pour remplacer ces membranes déchirées ou lors de la fabrication d'un nouveau tambour « a déjà atteint les 30€ » et de ce fait constitue un certain « stress » d'après Brice Mardama. Si, ainsi qu'il me le dira un peu plus tard dans le même entretien, jouer du tambour synthétique permet de ne plus être soumis à « cette contrainte-là » (en parlant du « stress ») dans la mesure où avec un tambour synthétique, « tu arrives, tu joues directement⁴⁵ », il précise que concernant son groupe, il est prévu par exemple

⁴³ Brice Mardama justifie notamment cette situation à l'appui de ce qu'il observe actuellement en Inde : « *Moi je te dis franchement, j'ai vu les enterrements en Inde, on jouait avec des tambours synthétiques* » (extrait d'entretien avec Brice Mardama mené à Saint-André, en 2015).

⁴⁴ Entretien mené à Saint-André, en 2015.

⁴⁵ L'accordage des tambours synthétiques tel que me l'explique Brice Mardama rend compte de la reproduction des spécificités du *tambour malbar* comme suit : « *Oui, en fait, il y a des vis, il faut régler en fait. À moitié, il faut*

d'avoir recours aux deux versions du tambour, le « naturel » et le synthétique en fonction des conditions de jeu. En effet, Brice Mardama explique que s'il ne s'agit que d'un accompagnement musical qui ne se résume qu'à quelques heures de cérémonies religieuses effectuées « devant les temples », alors le groupe préférera l'usage du « tambour naturel » ; mais si ces cérémonies prévoient la réalisation d'une procession religieuse « sur le chemin » notamment, c'est alors l'usage d'un tambour synthétique qui sera préféré. Si au tout début de cet extrait d'entretien, Brice Mardama se réfère aux pratiques observées en Inde (il témoigne d'un enterrement accompagné de tambours synthétiques), il se réfère également à ce qui se passe localement, avec des circonstances de jeu comme le *dipavali* ; dans la mesure où ces versions synthétiques du *tambour malbar* sont répandues au sein de ce genre de « grandes sorties », dit-il, la tendance concerne progressivement le milieu rituel religieux dans la mesure où « au fur et à mesure, devant les temples les gens débarquent avec des tambours synthétiques ». On retrouve ainsi le principe d'interinfluences entre les domaines rituel et non rituel de la pratique contemporaine du *tambour malbar* qu'on observait déjà, dans le sous-chapitre ci-dessus, au sujet par exemple des stratégies vestimentaires.

Aux raisons climatiques et économiques s'ajoute une raison d'ordre organisationnel ; au cours du même entretien effectivement, Brice Mardama m'apprend qu' « *il y a des cérémonies, maintenant, à 6h [de l'après-midi] ce n'est pas encore fini* » contrairement à d'habitude où normalement, à « *midi, tout est fini* » ; ces dépassements dans le timing des cérémonies religieuses mettent à rude épreuve l'endurance des musiciens rituels : « *Ça devient épuisant* » dit-il, dans la mesure où lorsqu'on joue « *d'un tambour qu'il faut aller chauffer à chaque instant, le feu, tu passes devant, tu restes devant le feu même, il y a assez pour te fatiguer* ». Aussi le choix de « *jouer d'un tambour synthétique*⁴⁶ » dans de telles conditions s'avère-t-il être une solution efficace face à la pénibilité que présente dans ce cas précis cette tâche rituelle. Si Brice Mardama justifie le choix du synthétique pour répondre aux problèmes soulevés ci-avant, Rudy Taïlamée s'étonne quant à lui que l'usage de versions synthétiques du *tambour malbar* puisse avoir autant de succès dans l'espace religieux de l'hindouisme réunionnais⁴⁷.

serrer davantage et [l'autre] partie, il faut moins serrer pour donner la basse et la partie qui est plus serrée [c'est] pour donner l'aigu. [...] Et les baguettes on n'en tape pas comme ça, ça ! Euh, les baguettes normalement... c'est pour ça que les baguettes sont courbées, ce n'est pas pour rien ça. Alors normalement les baguettes ça donne deux sons » (extrait d'entretien avec Brice Mardama, mené à Saint-André, en 2015).

⁴⁶ Extrait d'entretien avec Brice Mardama, mené à Saint-André, en 2015.

⁴⁷ Dharma, qui assiste également à l'entretien, fait part à Rudy Taïlamée d'une actualité indienne qui rapporte l'usage de « tambours mécaniques », c'est-à-dire automatisés, au sein d'ensembles musicaux de l'Inde. Dans la mesure où le monde moderne voit la progression de l'automatisation dans tous les domaines de la vie quotidienne (Dharma prend notamment l'exemple des cloches des chapelles *malbar* que l'on faisait sonner en tirant sur une corde et qui aujourd'hui sont munies d'un bouton sur lequel on appuie pour les faire retentir), Dharma se demande si les orchestres rituels *malbar* seraient susceptibles de connaître le même sort un jour ; Rudy Taïlamée note à ce

Pourtant originaire de l'Est de l'île, lui aussi, c'est d'abord la performance sonore qui inquiète ce *tambourier* dans la mesure où l'efficacité d'un « tambour synthétique » n'égale pas celle d'un « tambour traditionnel », ainsi qu'il l'explique comme suit :

« Donc c'est sûr que ça crée une différence parce que, quand tu utilises du synthétique, ça claque beaucoup [...] mais seulement, il ne sera pas aussi efficace qu'un tambour traditionnel ; parce que dans le temps, il ne durera pas. Il va claquer fort, c'est vrai, mais après, si tu as joué dix minutes dessus... tu ne pourras pas jouer longtemps, mais dans le temps, au bout de deux cérémonies, le tambour claque [craque ?] et il t'en faut un autre, quoi. En termes de résistance, ce n'est pas pareil » (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée⁴⁸).

L'efficacité se traduit ici non seulement en termes de sonorité (« ça claque beaucoup ») mais également en termes de longévité (« dans le temps, il ne durera pas », « en termes de résistance, ce n'est pas pareil »). Si la substitution d'une membrane animale par une membrane en plastique pose un problème d'esthétique musicale au *tambourier*, ce dernier atteste par ailleurs de l'utilisation de « radiocassettes » dans certains temples, « mais après quand arrive le moment de faire la cérémonie, on arrête, et on reprend la tradition normale⁴⁹ ». Lorsque l'usage de radiocassettes prend une proportion trop importante au sein des cérémonies religieuses hindoues, Rudy Taïlamée explique qu'il y a toujours moyen d'éviter le recours à ce mode de diffusion : « Je ne serais pas pour, moi. Tu trouves toujours un moyen⁵⁰ » ; à titre d'exemple, il dit qu'il vaut mieux encore que la musique rituelle soit réalisée par un enfant passionné de tambour, même si son interprétation rythmique est brouillonne, plutôt que de remplacer une équipe par de la musique préenregistrée.

sujet qu' « il y a eu une évolution » dans la pratique tambourinée d'origine indienne notamment avec l'arrivée des « peaux synthétiques ». À cet égard, le *tambourier* précise qu'elles « n'étaient pas vendues ici » auparavant : « Je sais que ça vient de Madagascar ces peaux-là. » Aussi Rudy Taïlamée espère-t-il qu'une automatisation de la musique telle qu'observée en Inde ne concernera jamais la religion *malbar* : « En tout cas, j'espère que ça n'arrivera pas ! » car, dit-il, « c'est notre tradition ! C'est notre pratique » qui seraient alors mises en péril (extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017).

⁴⁸ Entretien mené à Saint-André, en 2017.

⁴⁹ Dans la foulée, Rudy Taïlamée cite une exception à cette règle en racontant l'anecdote suivante : « Mais moi j'ai déjà vu – ça m'a fait très bizarre de voir ça ! – pas pour le tambour, mais pour faire le premier poussé pour Ganesh ; [...] mais ça s'est fait sur une cassette, en fait. Dans un temple. Parce que sûrement il n'y avait personne pour pouvoir faire [la musique] ce jour-là, personne capable de faire ça, donc là, on a mis la cassette et on a fait. Et ça, ça m'a choqué ! J'ai vu ça une fois. Ben ça m'a choqué un peu quand même, tu vois ? Je dis que ce n'est pas naturel, c'est... comme on dit, c'est le... c'est la vibration qui crée la mystique, qui crée la religion, tout est parti de là [...] une cassette ne va pas faire la vibration, tu vois ? » (Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017). Ici, c'est donc un problème d'éthique qui est cette fois-ci soulevé.

⁵⁰ Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017.

Dans le cadre du divertissement, l'usage de modèles synthétiques du *tambour malbar* n'est pas systématique. Si les peaux en plastique sont moins contraignantes que les peaux animales en termes d'accordage ou d'endurance et, de ce fait, très largement répandues dans le milieu créole de la musique réunionnaise (tabl. 17), beaucoup d'artistes tiennent à employer et à conserver le *tambour malbar* dans son organologie traditionnelle au sein de leur musique (tabl. 18) en dépit des contraintes que cette facture peut présenter.

	
<p>Lors de la commémoration de l'abolition de l'esclavage (voir vidéo 9). Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP</p>	
	
<p>Lors d'un concert de l'artiste Patrick Manent. Source : Internet (vidéo mise en ligne par Loran Tremoulu)</p>	<p>Lors d'un concert du groupe « Grèn Sémé ». Source : Internet (reportage réalisé par la chaîne télévisée France Ô)</p>

Tableau 17 : Exemples d'usage du *tambour malbar* dans sa version synthétique

Dans le droit fil de ce que Rudy Taïlamée déclarait lorsqu'il comparait le rendu sonore d'un tambour traditionnel avec celui d'un tambour synthétique (qui « claque » davantage mais qui

« ne sera pas aussi efficace »), l'artiste et le *leader* du groupe « 4 Roul'man », Tyéri Abmon, convient également des différences de sonorité qui existent entre les deux modèles de tambours. Aussi préfère-t-il l'usage d'un *tambour malbar* en peau « réelle » dans son *maloya*, même avec ses inconvénients, pour les raisons qu'il détaille ci-dessous :

« Non, pour quelqu'un qui entend les sonorités, le son synthétique n'est pas le même que celui d'une peau de chèvre. Ben oui, après l'inconvénient, c'est qu'il faut faire chauffer ; mais c'est incomparable, une peau, en peau réelle ! Une peau synthétique ce n'est pas la même chose... Et un puriste, il entend ; moi j'entends si un autre gars fait des trucs... ça fait plus "repinique" ; ça fait plus... les tambours brésiliens là. "Pandeiro", etc. Donc... non, ce n'est pas ce que je recherche, en plus quoi. C'est le son... Réunion. Le son réunionnais c'est la peau de chèvre, avec ses inconvénients aussi. Il faut dire. [...] Donc voilà. Je préfère avoir une sonorité réunionnaise que... même avec ses inconvénients. Mais au moins voilà, c'est une couleur particulière et ça doit rester comme ça, je pense » (extrait d'entretien avec Tyéri Abmon⁵¹).



Lors d'un concert du groupe « 4 Roul'man ». Source : [Internet](#) (vidéo diffusée par le magazine en ligne Mondomix)

⁵¹ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.



Lors de l'enregistrement du clip de la chanson « *Dousman sanm ou toultan* » du groupe Kréolokoz. Source : [Internet](#) (vidéo diffusée par la chaîne musicale Mascareignes Muzik)



Lors d'un concert donné au festival « Opus Pocus ». Saint-Paul, 2018.

Photo : Lioba Hurst

Tableau 18 : Exemples d'usage du *tambour malbar* dans sa version originelle

Dans l'extrait d'entretien ci-avant, on voit que le premier inconvénient donné par Tyéri Abmon est le mode d'accordage du *tambour malbar* – pour lequel, d'ailleurs, les musiciens trouvent en général des méthodes alternatives (fig. 48) ; mais ainsi qu'il l'explique dans son entretien, non seulement le son des peaux réelles est « incomparable », mais en plus cela s'entend. En effet, l'usage de peaux synthétiques renvoie, pour lui, à une couleur sonore qui est proche des sonorités brésiliennes ; or, dans la mesure où c'est surtout « une sonorité réunionnaise » qu'il recherche, le recours à des tambours synthétiques serait, dans ce cas, un non-sens⁵². Si Tyéri

⁵² Bien que l'usage d'un *tambour malbar* dans sa version synthétique au sein d'un *maloya* puisse renvoyer aux sonorités brésiliennes et s'éloigner du timbre de la peau de chèvre dont est traditionnellement recouvert cet instrument, le jeu du *tambour malbar* sur une membrane en plastique produit un son qui ne se rapproche d'aucun autre de l'instrumentarium afro-créole et de ce fait, donne une signature sonore tout de même particulière à l'ensemble.

Abmon parle de « son réunionnais » au sens large, il précise que l'usage du *tambour malbar* permet d'avoir « une couleur particulière » ; dans ses propos, on comprend donc que ce n'est pas tout à fait l'uniformité sonore réunionnaise au sens large qui est visée, mais plus précisément la touche indo-réunionnaise qui est recherchée ; on peut par ailleurs symboliquement renvoyer cette quête de la diversité des couleurs sonores au sein de la musique réunionnaise à l'image de la diversité de la population créole réunionnaise.



Figure 48 : Méthode d'accordage alternative du *tambour malbar* en salle de répétition. Saint-Pierre, 2014. Photo : SFP

Beaucoup d'acteurs culturels (*tambourier*, artistes, membres d'associations culturelles, etc.) s'inscrivent désormais dans un souci de discernement entre les deux niveaux de pratique du *tambour malbar* – à savoir d'un côté les circonstances sacrées liées à l'appel des divinités, et de l'autre, les circonstances profanes liées au divertissement des spectateurs – qui est devenu une réalité depuis maintenant plusieurs années (cf. chap. 5). Ainsi en est-il du « militant de la tradition » (ainsi qu'il se définit lui-même) Dana Virama Coutaye qui, face à la prolifération de la mode synthétique (fig. 49) au sein des espaces de jeu de plus en plus diversifiés du *tambour malbar*, redoute qu'on vienne non seulement à en oublier parfois sa facture originelle mais également à induire en erreur les « touristes » qui pourraient croire que ce tambour n'est qu'un instrument en plastique destiné à faire danser les foules : « Là, les touristes, par exemple, je prends les touristes de La Réunion [qui disent] : “Ah, le tambour malbar c'est ça alors : donc faut danser avec, etc.” [rires] Tu vois ? Ça... ça nous embrouille et... cette déformation qui est

faite, là, (On fait l'amalgame ?) on fait l'amalgame avec, et... ça ne nous aide pas, ça ne va pas de notre côté, ça c'est... (On fait une généralité ?) voilà, on fait une généralité avec⁵³. »



Figure 49 : Personnalisation d'un *tambour malbar* dans sa version synthétique aux couleurs du mouvement rastafari⁵⁴. Saint-Paul, 2016. Photos : SFP

Dana Virama Coutaye observe ainsi une « déformation » de la réalité du *tambour malbar* aujourd'hui ; aussi est-il important pour cet informateur d'élargir davantage les savoirs traditionnels liés à la pratique du *tambour malbar*, quitte à les véhiculer en dehors de leur cadre rituel, en réaction à la multiplicité des contextes de jeu de cet instrument à La Réunion, ainsi qu'il l'explique ci-dessous :

« Et sinon d'un autre côté, il faut, à un certain moment, il faut qu'on se dise comme ça qu'il faut qu'on se pointe un coup aussi ; pour montrer qu'on est là aussi, qui est-ce qu'on est, [qu'est-ce que] le tambour malbar ou... le tambour malbar c'est fait avec une peau ! Une peau de cabri ! [Montrer] comment ça se fabrique ; tu vois ? Ce n'est pas une peau synthétique. Faut bien qu'ils expliquent, [qu'ils disent] : "nous, le tambour moderne... on appelle ça sacré, pourquoi..." Il faut donner du sens toujours !

⁵³ Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017.

⁵⁴ Je tiens à remercier Ulrich Domitien, élève de la classe de musique réunionnaise du Conservatoire de Saint-Paul à l'époque et membre du groupe « Cimendef » pour m'avoir permise de prendre en photo son instrument de musique.

Si on n'y donne pas de sens, là, on est fichu ! » (Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye⁵⁵).

Selon Dana Virama Coutaye, il est non seulement important de faire face aux situations actuelles d' « amalgame » en réagissant proportionnellement au danger de l'essentialisation tout comme il est également capital de « donner du sens » tant à ces réactions qu'aux divers agissements susceptibles d' « embrouiller » le rapport d'autrui au *tambour malbar*. À la limite, l'usage de tambours synthétiques ou le fait de s'en servir pour danser n'est pas un problème en soi pour Dana Virama Coutaye, à condition que cet usage fasse l'objet d'un véritable travail de contextualisation. À travers son discours, on comprend qu'il vise en fait le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » dont l'intitulé même participe au phénomène d'amalgame (cf. chap. 1) dénoncé plus haut⁵⁶. L'usage d'un *tambour malbar* d'origine animale éventuellement en dehors du cadre religieux de sa pratique s'explique donc, selon la démarche de cet informateur, par un besoin constant de mise en sens (Bornes-Varol & Fürniss, 2011) de l'objet manipulé – ici le *tambour malbar* –, mise en sens d'autant plus impérative que l'instrument est actuellement principalement diffusé (médiatisé) sous une seule de ses facettes – en l'occurrence, le spectacle musical – qui, en plus de ne pas être représentative de la réalité que recouvre cet instrument, tend dangereusement à la désagréger. Si « tout élément d'une culture [produit] du sens », Marie-Christine Bornes-Varol et Suzanne Fürniss expliquent en effet que « ce sens n'est pas donné *a priori* » (*ibid.* : 16) :

Il se négocie dans les interactions entre les sujets appartenant à une même culture (ou à des cultures différentes). C'est ce que nous appellerons ici le « principe de cohérence », selon lequel tout élément d'une culture doit entretenir des liens de cohérence avec les autres. Cela ne suppose pas qu'il n'y ait pas de contradictions, mais cela suppose que tout un chacun recherche une mise en cohérence des éléments nouveaux avec

⁵⁵ Entretien mené à la Saline, en 2017.

⁵⁶ À cet égard, Dana Virama Coutaye – comme beaucoup d'autres Réunionnais (cf. chap. 1) interrogés à ce sujet – ne comprend pas le choix de ce qualificatif pour un tambour utilisé en dehors du cadre sacré de son usage : « *Moi, comme je te l'ai dit au téléphone, moi... le nom "sacré" me gêne ; peut-être qu'il a une définition de son sacré aussi ; pourquoi est-ce qu'il a mis ça "sacré" ? Il joue des tambours sacrés mais pas dans le [cadre] sacré [rires] dans... sur le chemin ! Tu me comprends ? Je veux dire, pour moi, je dis, si je vais jouer du tambour, si je joue des tambours à la chapelle, là, je suis dans mon cadre sacré ; mais quand je l'enlève de son cadre sacré et que je le mets... normal, à l'air libre, je vais jouer du tambour ! Tu vois ? C'est le nom "sacré", et les gens aujourd'hui [me disent] : "Hé, Dana ! Tu joues des tambours sacrés ?" Je dis... [rires] "Comment ? Des tambours sacrés ? Non, les tambours sacrés, c'est Philippe" » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017).*

l'ensemble des éléments préexistants, qu'il recherche des convergences et qu'il cherche à réduire les divergences ou les contradictions, à quelque niveau que ce soit. Il s'agit bien sûr de processus individuels, s'articulant à des processus collectifs, supposant des choix à l'intérieur des possibles et une perpétuelle recherche et même création de cohérence. Cette cohérence peut se trouver au niveau symbolique seulement ou opérer sur deux niveaux différents qui peuvent s'avérer incompatibles entre eux, par exemple les niveaux symbolique, taxonomique ou pragmatique peuvent être en contradiction (*loc. cit.*).

Dans le cas de la présente recherche, les « liens de cohérence » que le *tambour malbar* doit entretenir se font non seulement avec les autres éléments d'une culture mais aussi avec les autres cultures qui utilisent un même élément – ici, le *tambour malbar*. C'est en effet envers les différents usages que ce tambour connaît aujourd'hui à La Réunion que l'on cherche à rester « cohérent » ; dans la mesure où ces usages sont nécessairement contradictoires (ex. l'usage profane et l'usage sacré), la recherche d'une « mise en cohérence des éléments nouveaux » (le *tambour malbar*) « avec l'ensemble des éléments préexistants » (les concerts de musique créole réunionnaise, les spectacles de danse) permet de « réduire les divergences ou les contradictions » immanentes à cette situation. La transparence à laquelle Dana Virama Coutaye incite s'inscrit bien dans des « processus individuels, s'articulant à des processus collectifs » ; comme dit précédemment, tout est à la rigueur possible quant aux usages qui peuvent être faits du *tambour malbar*, à condition que ces usages puissent être justifiés et assumés, jusqu'à en arriver même à la « création de cohérence », par exemple à l'égard de tambours qualifiés de « sacrés » quand bien même ils sont utilisés en dehors du cadre sacré. C'est précisément dans ce dernier cas que cette cohérence, qui opère nécessairement sur des « niveaux différents qui peuvent s'avérer incompatibles entre eux », peut entrer « en contradiction » par exemple des points de vue « symbolique » et « taxonomique ».

7. 2. 2. Les modalités d'interactions entre milieux rituel et non rituel

Si les différences d'interprétation des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* sont dues à plusieurs facteurs comme notamment la mise en style, elles s'inscrivent irrémédiablement dans le cadre de la créolisation de ce répertoire qui se développe au fil de sa transmission dans l'espace social réunionnais. Dans la mesure où cette problématique

questionne « la nature de l'apport personnel au sein d'un objet éminemment collectif », parler de créolisation musicale « suppose aussi d'aborder le niveau des pratiques, non seulement sous un angle collectif », « mais également sous celui des modalités régionales, communales et individuelles d'interprétation musicale » (Khatile, 2012 : 195) ; aussi ce que soulève Monique Desroches (2012) à propos de la musique créole martiniquaise s'apparente-t-il tout à fait à ce que l'on observe dans le cas de l'interprétation du répertoire du *tambour malbar* à La Réunion :

La créolisation musicale révèle, comme on peut déjà le pressentir, des trajectoires sinueuses, non linéaires et complexes au sein desquelles les stratégies de production, les conduites d'écoute et les critères esthétiques procurent au genre musical une signature régionale particulière. La créolisation est ainsi intimement liée aux procédés performanciels de la tradition musicale. Donc, ce qui caractérisera une pratique et lui donnera une identité stylistique concernera les modalités de mise en acte du matériau musical (façon de chanter, d'exécuter une danse, par exemple), et ce, tant sur le plan individuel que collectif (*ibid.* : 133).

Dans l'exemple de la « signature régionale particulière » développée par l'équipe musicale de Rudy Taïlamée (voir *supra*), il est en effet question d'une « stratégie de production » par exemple dans le traitement particulier de la membrane lors de la fabrication, d'une « conduite d'écoute » dans la mesure où la musique produite par l'équipe est reconnaissable par autrui, et de « critères esthétiques » par le roucoulement qui donne la signature caractéristique du groupe. Cette « créolisation musicale » résulte entre autres du développement florissant des groupes de *tambourier* que la diversification croissante de la pratique tambourinée rend propice et des phénomènes de confrontation qu'entraîne une telle sécularisation musicale (fig. 50). C'est effectivement à une certaine « mise en acte du matériau musical » sur un plan essentiellement collectif et identitaire que renvoie par exemple la façon de s'habiller ou de jouer du *tambour malbar* à La Réunion aujourd'hui.



Figure 50 : Groupe de *tambourier* vêtus de blanc et portant un chapeau brillant défilant lors du *dipavali*. Saint-André, 2016. Photo : SFP

Lorsque des différences d'interprétation sont attestées par les informateurs, c'est à des touches stylistiques qu'ils font principalement référence ; cette dynamique que l'on constate dans la stylisation rythmique aujourd'hui est entre autres favorisée par une certaine allure dans l'exécution des rythmes du répertoire qui, en fonction des régions et des groupes, sera différente. C'est en tout cas ce qu'explique Dana Virama Coutaye à propos de sa propre pratique du *tambour malbar* : « *Après, nous, de temps en temps, on dit ben allons faire un petit mixte 2016, j'sais pas... [rires] un p'tit mixte... ben là on va augmenter un p'tit peu la vitesse, ou soit on va casser le baguèt' [différemment]*⁵⁷ ». Comme Rudy Taïlamée, Dana Virama Coutaye se réclame d'une certaine authenticité dans l'interprétation des rythmes du répertoire du *tambour malbar* à la Saline (la commune de Saint-Paul où il habite) dans la mesure où elle se base sur l'héritage transmis par les anciens de cette même région ; cela étant, cette authenticité n'empêche pas les « modifications légères » et les « petites touches » personnelles ainsi qu'il l'explique ci-après :

« *[Avec] la nouvelle génération qui arrive... nous, ici en haut, avec les jeunes qui, pourtant, ont repris [le flambeau], ça joue PA-REIL ! On n'a pas mis un coup [supplémentaire] avec ou quoi que ce soit, c'est pareil ; c'est vrai qu'ils ont... modifié légèrement le baguèt' par contre. Et c'est un p'tit peu dommage, parce que la souche même du... [dans ce qu'] ils jouent, c'est un peu dommage qu'ils [y] mettent un peu de vitesse ; c'est des... des jeunes, c'est normal. Mais certains baguèt', ils ont... ils ont cassé, on appelle ça. Et donc ça fait perdre un p'tit peu le... la force du tambour, le... parce que là-dessus, tout le monde a joué ; il n'y a pas de droits d'auteur [rires], certains*

⁵⁷ Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye mené à la Saline, en 2017.

ont fait des enregistrements, mais c'était bien que... on a des enregistrements qui ont été faits, quand le gramoun-là joue, tel baguèt' ou tel baguèt', et quand tu écoutes aujourd'hui, c'est vrai qu'il y a toujours un p'tit... une p'tite touche. Et nous, ça nous arrive aussi des fois de jouer un p'tit peu vite pour... agrémenter un p'tit peu ; on se dit bon, voilà » (extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye⁵⁸).

Dans les propos de cet informateur, on comprend que les rythmes du répertoire du *tambour malbar* aujourd'hui interprétés, en tout cas pour ce qui est de cette commune, sont plus rapides que ceux qu'interprétaient les anciens ; si l'accélération des rythmes joués consiste donc à « modifier légèrement le *baguèt'* », elle peut néanmoins porter atteinte à la « souche » de cette musique selon Dana Virama Coutaye. Mais dans la mesure où « il n'y a pas de droits d'auteur », les différences apportées dans l'interprétation de ce répertoire par la « nouvelle génération » et la vitesse d'exécution associée à la jeunesse et par conséquent à leur fougue contribuent au caractère « normal » de la situation. Jouer vite devient alors une des façons d'« agrémenter » l'interprétation des rythmes du répertoire du *tambour malbar* aujourd'hui. La vitesse d'exécution qui caractérise une certaine allure, combinée éventuellement à un soin particulier apporté à la peau du *tambour malbar*, favorise ainsi une certaine somme de possibilités de jeu et de style correspondant, par exemple chez Rudy Taïlamée, à la possibilité d'un roulement de baguette grâce à un « son très sec » (pour le jeu) permettant d'obtenir le « roucoulement » (pour le style).

Dans la mesure où la vitesse d'exécution des rythmes du *tambour malbar* est un facteur de stylisation de son répertoire, l'analyse de ce genre de facteur stylistique est à replacer dans le contexte de la créolisation ; selon Desroches (2012), « la créolisation renvoie non seulement aux modalités de production d'un objet (ici, de l'objet musical) mais aussi à des événements qui les actualisent, à des enjeux esthétiques, politiques, sociaux qui guident ou s'inscrivent dans cette actualisation » (*ibid.* : 131). On assiste alors au développement de tout un langage symbolique, d'une signature sonore voire d'une identité sonore du *tambour malbar*. Avec l'élargissement des contextes de jeu de cet instrument et l'acquisition d'une plus grande visibilité des groupes de *tambourier* tant dans le milieu sacré que dans le milieu profane, les dimensions interactive et identitaire sont plus que jamais mises en avant. En effet, peu importent les lieux de leur diffusion, « de nombreuses pièces musicales issues du cadre rituel concourent toujours à véhiculer les valeurs communautaires » (Razafindrakoto, 1999 : 16) ; si « les

⁵⁸ *Ibid.*

procédés d'organisation interne des éléments musicaux » restent stables, ainsi que l'explique Jobonina Razafindrakoto, « les styles, qui renvoient à une valeur expressive de la musique, se diversifient selon les époques et les personnalités musicales » (*loc. cit.*) ; aussi l'auteur rend-il compte d'un phénomène qu'il observe au sujet du répertoire de la valiha à Madagascar, et qui vaut tout autant pour les observations actuelles à propos du répertoire du *tambour malbar*, en ces termes :

Il y a une actualisation permanente où timbres et techniques particulières de jeu constituent les variantes essentielles du répertoire. [...] L'artisan-musicien doit assurer cette continuité historique, c'est-à-dire maintenir le statut de l'instrument en trouvant des solutions de compromis techniques et esthétiques par rapport à un paysage socioculturel en constante évolution (Razafindrakoto 1997 : 388-390) (Razafindrakoto, 1999 : *loc. cit.*).

Le besoin d' « assurer cette continuité historique » se retrouve notamment dans le discours de Dana Virama Coutaye cité plus avant, le besoin de vulgarisation des valeurs historiques du *tambour malbar* (transmission de son répertoire, fabrication instrumentale, etc.) étant une des « solutions » trouvées par cet informateur « par rapport à un paysage socioculturel en constante évolution » que constituent, entre autres, le développement du spectacle musical et la prolifération des versions synthétiques du *tambour malbar*. C'est en ce sens que Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman (*op. cit.*) s'interrogeaient au sujet de la religion mais qui peut tout à fait s'appliquer à la musique, sur la façon dont il était possible, pour l'autochtone, de « vivre ces changements en évitant les ruptures, faire que ce soit justement pour rester fidèle au sens que l'on puisse peu à peu modifier la forme » (*ibid.* : 18).

À l'image des différences castiques qui caractérisaient les pratiques des immigrants indiens à leur arrivée et qui se sont ensuite retrouvées intégrées dans une nécessaire synthèse intraculturelle (*cf.* chap. 4), les différences musicales qui ont pareillement pu caractériser les pratiques des musiciens parias qui comptaient parmi ces immigrants⁵⁹ donnent une vision assez éclatée de la musique tambourinée d'origine indienne ; aussi n'est-il pas impossible que le

⁵⁹ J'entends par là que la relative hétérogénéité (sociale, géographique et culturelle) des Indiens migrants sous le régime de l'engagisme peut être le miroir de celle des pratiques instrumentales dont certains relevaient. Possédant des pratiques et des répertoires qui peuvent être propres à leurs régions d'origine, et en étant diversement répartis au sein des plantations réunionnaises, les différences rythmiques qu'on observe toujours aujourd'hui seraient donc favorisées à la fois par des différences dans les régions d'origine (en Inde) et d'adoption (à La Réunion).

répertoire formel du *tambour malbar* à La Réunion soit le résultat de la « cristallisation » des « variations rythmiques que chaque population a introduites » (Le Bomin & Mbot, 2011 : 292) au sens où l'entendent Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbiot au sujet de la pratique musicale des Pygmées du Gabon mais qui convient aux présentes observations, et ce, tant aux niveaux intraculturel qu'interculturel⁶⁰ des processus de créolisation du *tambour malbar*⁶¹. Résultat d'une actualisation locale (Chaudenson, 1992 : 287), le répertoire du *tambour malbar* en usage au sein d'un univers religieux lui-même soumis à une réactualisation de ses modes de fonctionnement, s'inscrit dans une dynamique générale d'harmonisation où pratiques rythmiques et pratiques rituelles se fixent simultanément et progressivement. Construite dans un espace-temps court et intense (L'Étang, 2012), la pratique musicale *malbar* se définit d'une part, par le « processus qui conduit à l'élaboration d'un modèle type local qui se fixe à un moment donné » (durant la phase que j'ai qualifiée de « *malbarisation* »), et d'autre part, par un « processus de création dynamique qui innerve sans cesse la pratique » (Khatile, *op. cit.* : 197). En réalité, cette dynamique de création musicale est présente dès les débuts de la reconfiguration musicale en terre créole réunionnaise (*cf.* chap. 4) et ne fait que s'affirmer au fil du temps, ainsi que l'explique David Khatile au sujet des phénomènes plus larges de créolisation culturelle :

Si le processus créatif dynamique est en exergue dès le départ, il n'en reste pas moins qu'une fois le modèle stabilisé, il opère désormais dans un rapport entre tradition et innovation. Le modèle type local se perpétue alors sur plusieurs générations sans pour autant se scléroser, c'est d'ailleurs en partie pour cela qu'il relève de la tradition. Même s'il y a ici continuité, force est de constater qu'elle ne s'opère plus dans le même cadre, ni dans les mêmes proportions, et encore moins sur les mêmes échelles. Il nous semble donc fondamental de distinguer un processus historique dont l'élaboration du modèle type représente l'aboutissement, et un autre processus dynamique qui ne s'arrête jamais.

⁶⁰ La créolisation des rythmes due à la participation active d'agents externes à la culture (*cf.* chap. 4) est un phénomène qui a également toute son importance dans l'introduction d'un certain nombre de différences rythmiques au sein du répertoire *malbar* par la suite. C'est en ce sens qu'il est possible d'envisager les modalités de relation entre les composantes *malbar* et créole comme un « mouvement perpétuel d'actualisation, de redéfinition et d'ajustement, guidé par un besoin de pertinence et de cohérence sociales » (Desroches & Guertin, 2003 : 69-70).

⁶¹ Comme dit dans l'introduction générale ainsi que dans le chapitre 2, certaines formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* utilisent un système musical qui est commun à celui du *séga* et du *maloya*, soit une musique binaire à subdivision ternaire (voir conclusion générale). S'il est difficile d'évaluer la part des influences créoles dans la musique *malbar* qui contribue certainement à l'utilisation de ce système commun, il s'avère surtout que ce point commun a pu faciliter une appropriation de cette musique dans le milieu créole et favoriser certains glissements d'un milieu à l'autre.

L'innovation s'opère dans le cadre structuré du modèle type, en cohérence avec les principaux schémas, logiques, principes et règles qui ont permis d'élaborer ce dernier. Cette innovation est censée ne jamais mettre en péril les fondements du modèle type (*loc. cit.*).

Ce que David Khatile soulève s'applique tout à fait à ce qu'on observe concernant le *tambour malbar*. Par son remaniement au sein de l'espace religieux, cet instrument constitue un « modèle type local » qui, une fois stabilisé, opère en effet entre tradition et innovation – j'entends par innovation celle résultant d'abord des variations de son répertoire d'une région à l'autre de La Réunion, avant celle qui viendra plus tard avec les manifestations culturelles artistiques et la musique créole réunionnaise. La perpétuation de ce modèle type, évoluant nécessairement avec les cadres de sa transmission (*cf.* chap. 3 et 5), s'inscrit donc dans une dynamique continue qui n'entre pas en contradiction « avec les principaux schémas, logiques, principes et règles qui ont permis d'élaborer » ce modèle. Ce constat était par ailleurs celui de Razafindrakoto (*op. cit.*) sur le terrain malgache lorsqu'il parlait de « procédés d'organisation interne des éléments musicaux » stables d'un côté et de « styles, qui [...] se diversifient selon les époques et les personnalités musicales » de l'autre. Ne dépassant jamais son « cadre structuré » et ne mettant pas « en péril » ses fondements, l'innovation que constituent ici les variations rythmiques au sein du répertoire formel du *tambour malbar* se produit, comme dit précédemment, sur un socle commun, identifiable et reconnaissable par ailleurs absolument nécessaire à la caractérisation des phases rituelles d'une cérémonie religieuse. La distinction des processus de « *malbarisation* » (créolisation interne) et de créolisation (externe) du *tambour malbar* s'apparente à ce que David Khatile appelle respectivement un « processus historique dont l'élaboration du modèle type représente l'aboutissement » et « un autre processus dynamique qui ne s'arrête jamais ». Or, puisque le processus dynamique opère en même temps que le processus historique, c'est bien à deux types de création dynamique qu'on assiste quand on fait l'étude de la situation historique du *tambour malbar* à La Réunion : celui qui a trait aux variations des rythmes de son répertoire formel d'une région à l'autre de La Réunion, et celui qui consiste en la prise en charge de sa musique dans le milieu profane public et/ou créole. Ces deux types de création dynamique diffèrent l'un de l'autre tant dans leur forme que dans leurs conséquences dans la mesure où le premier reste conforme aux « schémas, logiques, principes et règles » tandis que le second dépasse les limites du « cadre structuré du modèle-type » et

amène à une certaine rupture qui, pour la première fois dans l'histoire du *tambour malbar*, risque de mettre « en péril les fondements du modèle type ».

Pour terminer ce sous-chapitre, revenons au *tambourier* Brice Mardama qui argumentait autour de la nécessité du recours aux versions synthétiques du *tambour malbar* dans le cadre religieux comme complément à celui des tambours traditionnels ; dans son discours, on comprend que l'usage de l'un ou de l'autre dépend en fait des conditions de jeu alors offertes à la pratique tambourinée ; en fonction de ces conditions, on voit que certains *tambourier* font preuve d'adaptations, d'ajustements et de modifications dans leur pratique du *tambour malbar* afin de répondre aux particularités du lieu et du moment⁶². Ces transformations dans l'organologie du *tambour malbar* en l'occurrence visent notamment à une amélioration sensible des conditions de pratique des musiciens ; c'est en effet dans cette optique que sont adoptées de nouvelles technologies dans le milieu rituel.

Si l'usage de versions synthétiques du *tambour malbar* n'est pas toujours le bienvenu – tant du côté de certains officiants que de celui de certains musiciens – au sein des rituels religieux hindous, il ne l'est pas non plus au sein de circonstances qui s'émancipent du milieu religieux, telle que celle qui donne à voir l'usage du tambour au sein des spectacles donnés notamment par le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion », une troupe dont l'instrumentarium est composé à plus de 50 % de tambours synthétiques⁶³. En plus de la mise en spectacle dont fait l'objet le *tambour malbar* au sein de ce groupe, c'est la référence au caractère sacré de l'instrument et le commerce qu'il représente qui dérange (cf. chap. 1) dans la mesure où le tambour acquiert une « dimension commerciale qui lui était à l'origine étrangère⁶⁴ » (Keller, 2005 : 572). Aussi est-il important, par exemple, pour le *pusarli* Denis Mangata, de ne pas faire usage de cet instrument à des fins autres que celles pour lesquelles il a été prévu au risque de le rendre contradictoire dans sa fonction sociale : « *Mon opinion personnelle là, hein, sans critiquer personne hein... Mais... faut faire la part des choses ; tu comprends ?*⁶⁵ »

⁶² Le témoignage des transformations apportées par Brice Mardama en fonction des particularités de la circonstance de jeu où il se trouve recoupe celui de Dana Virama Coutaye qui parlait d'une adaptation du « *baguèt' la mort* » (en le transformant en « *baguèt' demi mort* ») pour répondre à une circonstance précise – à la différence près que dans ce dernier cas, l'adaptation est à l'initiative du maître de cérémonie et non du *tambourier*.

⁶³ Le *pusarli* Denis Mangata m'informe que lorsqu'il a voulu soulever la problématique posée par l'usage qui était fait du *tambour malbar* au sein de cette association, le point de vue qu'il a donné a été particulièrement mal accueilli : « *Une fois j'ai donné une conférence là-dessus, et tout le monde m'a... m'a envoyé me faire foutre !* » (Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014).

⁶⁴ Sans revenir sur ce qui a déjà été dit, la dimension financière n'est non seulement pas une notion inconnue dans le cadre religieux, mais relève même d'un mode de fonctionnement issu avant tout d'une pratique ancestrale (cf. chap. 1).

⁶⁵ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

Si le milieu musical créole fait usage du *tambour malbar* tant dans sa version synthétique que traditionnelle, il se trouve, on l'a vu, que certains artistes de *maloya* ont une nette préférence pour le modèle traditionnel de cet instrument de musique – les sonorités apportées par les peaux en plastique s'avérant, pour ceux-là, incompatibles avec le projet artistique créole ; or, la quête de la diversité sonore au sein de la musique réunionnaise (par exemple par la recherche d'une touche indo-réunionnaise dans le *maloya*) s'inscrit par ailleurs dans le principe de l'unité dans la diversité ; c'est en introduisant effectivement du divers dans une unité de base⁶⁶ que l'objectif créole est atteint – la somme de tous ces divers formant comme une « unité diverse » qui, on l'a supposé, fonctionnerait tel un renvoi symbolique à la diversité culturelle de l'identité créole réunionnaise.

Si l'usage créole du *tambour malbar* dans sa version synthétique n'est pas acceptable par certains hindous du milieu rituel, il va de soi que l'usage du *tambour malbar* dans sa facture traditionnelle au sein de musiques comme le *séga* ou le *maloya* pose également problème à ces mêmes hindous⁶⁷ ; au cours d'un entretien en effet, le *pusarli* Denis Mangata exprime son ressenti face à cette réalité musicale en ces termes : « *Les gens font un peu n'importe quoi avec le bruit du tambour. Monter sur un podium, avec un tambour [...] et après aller faire du spectacle en public : il n'est pas fait pour ! Je viens de te le dire là : un tambour c'est fait pour une utilisation spirituelle, religieuse. Pas pour monter sur un podium pour... faire un spectacle devant tout le monde. Parce que le tambour n'est pas fait pour les gens*⁶⁸. » Le « bruit du tambour » dont parle cet informateur renvoie en fait à la sonorité rituelle dont est éminemment pourvu cet instrument à ses yeux ; dans la mesure où « le timbre d'un instrument porte en lui le sceau ou la trace d'une signature, d'une marque : religieuse, sociale, territoriale » (Tallotte, 2010 : 13), le détournement de cette sonorité utilisée à tort et à des fins autres que

⁶⁶ Cette unité relative pourrait être représentée, dans la musique du *maloya*, par le trio instrumental traditionnel *roulèr* (tambour en forme de tonneau), *kayamb* (hochet en forme de radeau) et *pikèr* ou *sati* (respectivement bambou ou plaque métallique percutes) ; cette « unité » s'est considérablement élargie en y incluant la présence d'autres instruments comme le triangle, les congas, le djembé, etc. L'inclusion du *tambour malbar* au sein du *maloya* ne constitue donc qu'une étape supplémentaire de cet élargissement instrumental et de cette diversification musicale à plus grande échelle.

⁶⁷ *A contrario*, et de manière plus générale, le *pusarli* Vél Mounigan estime qu'il n'y a aucun problème à ce qu'un musicien se serve du *tambour malbar* en dehors du cadre de la religion, ainsi qu'il l'explique en ces termes : « *Lui, il bat son tambour, dans son maloya, dans son truc ; ça c'est un instrument, une musique ; quand le tambour est devant notre temple à nous, il bat son coup d'baguette à lui ; et lui quand il fait son truc là-bas, il bat à sa façon à lui, ce n'est pas à la façon malbar* » (extrait d'entretien avec Vél Mounigan mené à Sainte-Suzanne, en 2015). De même, le *pusarli* Daniel Singaïny est d'avis que la musique du *tambour malbar* est une musique comme une autre qui peut être utilisée dans n'importe quel but : « *Moi je crois qu'on a le droit de jouer de la musique partout ! Seulement, dans le maloya, tu ne joues pas la musique sacrée, tu joues de la musique pour danser le maloya. Et quand tu joues dans une cérémonie, tu joues de la musique sacrée. Chaque divinité a son... son diali comme on dit, son morceau, tu comprends ce que je veux dire ? [...] Mais quand nous jouons sur le podium, ce n'est pas pour une divinité, on joue pour s'amuser, pour danser, pour chanter, etc. Je crois que nous avons le droit de faire de la musique partout !* » (Extrait d'entretien avec Daniel Singaïny mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014).

⁶⁸ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

« spirituelles » et « religieuses » représente, selon Denis Mangata, une grave atteinte à la fonctionnalité de cette musique tambourinée d'origine indienne. Dans son discours, la redondance d'expressions comme « les gens », « spectacle », « public », « tout le monde » montre bien qu'il y a un conflit de destination à travers l'usage contemporain qui est fait du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais : dans la dernière phrase de cet extrait d'entretien, il faut comprendre que si le tambour « n'est pas fait pour les gens », c'est bien parce qu'aux yeux de ce *pusarli*, le *tambour malbar* est fait pour les divinités.

En conclusion, on voit que la relative instabilité observée dans le répertoire formel du *tambour malbar* est en fait à l'image de la diversité de ses situations de jeu et de la multiplication de ses contextes d'usage. Deux niveaux de pratique se sont distingués au fil de ce chapitre : au niveau des différences dans l'interprétation des rythmes de ce répertoire d'un bout à l'autre de La Réunion sur le plan collectif, et au niveau des effets de personnalisation technique et/ou esthétique envers cette musique sur le plan interindividuel. La créolisation musicale qui opère à ce stade est révélatrice de la double circonstance musicale (sacrée et profane) où ces changements ont lieu dans la mesure où ils concernent aussi bien le milieu rituel que non rituel de la pratique du *tambour malbar*. En amont, on a vu que les différences d'interprétation des rythmes du répertoire de cet instrument pouvaient possiblement être liées aux différences musicales dont étaient porteurs ceux des Indiens engagés qui étaient musiciens et qui provenaient de différents « patelins » de l'Inde. Puis, on a vu que ces différences musicales d'origine ont été en quelque sorte « cristallisées » (Le Bomin & Mbot, *op. cit.*) dans le relatif isolement qui pouvait être celui des Indiens une fois que ceux-ci avaient été disséminés à travers les différentes plantations réunionnaises. Bien-sûr, cette cristallisation n'est pas le fruit d'une pratique sclérosée et renfermée sur elle-même mais bien plutôt le reflet d'une créolisation certaine qui remonte aux conditions de vie et de travail des engagés, et aux conditions de pratique et de poursuite des cultes d'origine indienne en terre d'immigration (*cf.* chap. 4, 5 et 6). Cette différence d'interprétation des rythmes d'origine indienne par ailleurs difficilement vérifiable dans son ensemble se décline ensuite de façon plus contemporaine avec les phénomènes de stylisation rythmique ; si ce fut un certain isolement des productions rythmiques d'origine indienne qui caractérisait cette musique tambourinée dans un premier temps, c'est bien au contraire par une communication et un échange cette fois-ci plus grands entre les quartiers anciennement isolés de La Réunion que les différences d'interprétation s'expriment dans un second temps. Dans le milieu rituel, les différences rythmiques perçues par les

musiciens comme par les *pusarli* se font en général toujours dans une certaine proportion dans la mesure où elles ne doivent pas entraver le fonctionnement symbolique (musique fonctionnelle entre autres destinée à l'appel des divinités et donc répondant à un schéma musical précis) de cette musique rituelle religieuse. Aussi est-il possible que pour toutes ces raisons, cette limite devait également être respectée par le passé. Les différences d'interprétation dans le répertoire de rythmes du *tambour malbar* s'expliquent également par un élargissement considérable de ses espaces de jeu ; cette situation qui est désormais devenue une réalité dans l'histoire de ce tambour à La Réunion, rend plus que jamais pertinent le maintien des différences musicales. Face à l'explosion des circonstances de jeu du *tambour malbar*, il est de l'intérêt de tout un chacun de cultiver sa différence, que ce soit en termes de sonorité, de facture instrumentale ou encore de présentation physique. Or, les proportions que peuvent parfois prendre le fait de cultiver cette différence, poussée par la multiplication des contextes musicaux, tendent à entrer en contradiction avec les principes religieux du milieu rituel. Aussi observons-nous deux sortes d'innovation en matière de pratique tambourinée d'origine indienne : celle qui se développe en conformité avec les règles de l'univers hindou qui la tolèrent et continuent de l'encadrer, et celle qui s'affranchit complètement des préceptes religieux qui la condamnent en retour. Il est alors ici question de créolisation musicale dans un sens plus large que celui qui affectait jusque-là les pratiques encadrées dans le milieu rituel *malbar*. Une telle sécularisation de la musique tambourinée d'origine indienne au sein du *maloya* comme des festivités publiques n'est pas sans retombées sur les pratiques et les représentations du *tambour malbar* dans la mesure où elle les met en conflit dans l'espace social réunionnais. Le fait que cette situation soit par ailleurs alimentée par un incessant va-et-vient entre pratiques musicales rituelles et non rituelles – lesquelles sont en général le fait des mêmes musiciens – contribue à cette mise en conflit ; or, alors que les artistes de la musique réunionnaise ont commencé à s'approprier la musique du *tambour malbar* dans les années 1970 à 1980, ce n'est qu'à partir des années 1990 que l'élargissement de la visibilité indo-réunionnaise – avec l'organisation de festivals comme le *dipavali* notamment – se développera. Si ces manifestations⁶⁹ sont bien à l'initiative d'une communauté ethnoculturelle elle-même en pleine remise en question de son histoire⁷⁰, elles ne font que s'inscrire au sein d'un mouvement plus large de démocratisation

⁶⁹ Avec le *dipavali* dont la première édition remonte à 1990, les festivités organisées dans le cadre du nouvel an tamoul (dont la première édition remonte à 1994) forment un autre exemple de ces manifestations culturelles à l'initiative des membres de la communauté hindoue de La Réunion.

⁷⁰ Comme dit dans le chapitre 2, l'hindouisme réunionnais connaît une période de changements (située entre les années 1970 et 1990) caractérisée entre autres par un désir d'épuration des bases de la religion telle que pratiquée à La Réunion et de renouvellement de la culture indienne au sens large.

culturelle commencée quelques années auparavant dans divers secteurs sociaux (comme la musique par exemple). La gestion de cette double pratique instrumentale – rituelle et non rituelle – amène alors à un certain positionnement symbolique de la part des uns et des autres (revendication de la touche indo-réunionnaise du *maloya*, vulgarisation et mise en sens des actions envers la culture *malbar*) et les uns envers les autres (développement de signatures musicales et/ou visuelles, revendication d’une authenticité musicale, mise en avant d’une légitimité musicale), vis-à-vis de cette réalité désormais incontournable de la pratique actuelle du *tambour malbar*.

Aussi la musique *malbar* se révèle-t-elle être une musique relativement hétérogène notamment dans les usages contemporains du *tambour malbar* au sein de l’espace social réunionnais ; face au développement de pratiques distinctives que suscite l’état actuel de la situation musicale du *tambour malbar*, la pratique de cet instrument à La Réunion s’inscrit au cœur de stratégies et d’enjeux à la fois musicaux, esthétiques et identitaires. Séduite par les nouvelles technologies développées au sein des musiques actuelles, cette pratique, en tant que tradition vivante et de ce fait évolutive, et située à la croisée entre tradition et innovation, ne tourne pas le dos à la modernité à laquelle de toute façon elle n’échappe pas ; bien au contraire, cette modernité n’est jamais qu’une donnée de plus avec laquelle cette tradition doit composer comme elle a pu le faire à d’autres époques et dans d’autres circonstances (*cf.* chap. 4, 5 et 6). Toujours reflet de son temps, la musique du *tambour malbar* se présente comme une pratique en incessante construction dans l’espace social réunionnais au sein duquel elle continue encore d’évoluer aujourd’hui.

CHAPITRE 8. LES USAGES CONTEMPORAINS DU *TAMBOUR MALBAR* À DES FINS RELIGIEUSES

Parmi les nombreux rituels qui jalonnent le calendrier de la religion *malbar* à La Réunion, il m'a été donné d'assister à quatre types d'entre eux dans le cadre de ma recherche¹ ; ils concernent les rituels liés à la marche dans le feu, ceux liés à une représentation théâtrale religieuse, les rituels concernant les circonstances funèbres et ceux relatifs à un *servis malbar*². Pour des raisons évidentes d'espace, seuls deux de ces rituels seront analysés : dans un premier temps, j'aborderai un des rituels qui sont liés à la marche dans le feu, et dans un second temps, je prendrai l'exemple d'un des rituels liés à l'enterrement selon les règles hindoues.

La plupart des rites religieux *malbar* se réalisent en présence de musique ; dans ceux qui seront ici décrits, on observe non seulement la présence du *tambour malbar* mais aussi d'autres instruments qui forment avec ce dernier l'orchestre rituel traditionnel d'une part, et qui constituent d'autres ensembles musicaux d'autre part³ – les deux situations correspondant respectivement aux rites réalisés dans le cadre de la marche dans le feu et à ceux accomplis dans le cadre funéraire. L'objectif de ce chapitre est d'ouvrir une fenêtre contemporaine sur le fonctionnement du *tambour malbar* dans son usage religieux, là où, jusqu'à maintenant, cet usage avait été présenté sous l'angle d'un hindouisme délocalisé en pleine reconstruction de son histoire au XIX^e siècle ; en effet, on va voir que si certaines fonctions musicales rituelles relevées à cette époque (cf. chap. 4 et 6) sont toujours présentes, bien que moins prononcées que par le passé, d'autres fonctions non moins fondamentales de la musique rituelle religieuse du *tambour malbar* se sont révélées, au fil du temps, être décisives et significatives dans la définition de cet instrument. Aussi le but de ce chapitre n'est pas de comparer deux périodes historiques, pas plus que de constater les évolutions entre ses usages passé et contemporain au sein des rituels d'origine indienne, mais bien plutôt d'inscrire la musique *malbar* dans son

¹ J'ai, avant la naissance de ce projet de recherche, pu assister à d'autres rituels religieux comme celui qui consiste en le perçage de la langue ou encore celui qui se tient chaque année en hommage aux défunts.

² La journée de ce service religieux est illustrée en vidéo 6.

³ Ce n'est pas dans tous les rituels religieux que le *tambour malbar* s'observe, soit qu'ils sont accompagnés d'un orchestre différent, soit qu'ils ne bénéficient tout simplement d'aucun accompagnement de la sorte. Ainsi en est-il par exemple des représentations théâtrales religieuses, dites encore « bal tamoul » ou « *barldon* », qui ne font apparaître qu'un *matalon* et deux ou trois *tarlon* accompagnant un soliste et un chœur (cf. chap. 4). De même, le rite dit du *semblani* (réalisé en hommage aux défunts) appartenant au rituel funéraire ne nécessite-t-il en général la présence d'aucun instrument de musique. À cet égard en effet, dans la mesure où le *semblani* est un rite domestique, il est rare qu'un orchestre rituel accompagne la célébration qui, par ailleurs, ne nécessite pas obligatoirement non plus la présence d'un officiant ; il arrive, cela dit, que des prières soient récitées pendant l'accomplissement du rite. Même pour la tenue de certaines cérémonies religieuses qui ont lieu au temple, la présence d'instruments n'est pas toujours indispensable ainsi que le *pusarli* Denis Mangata le dit lui-même : « *Ah non, ce n'est pas obligé... bon. Si on a les moyens de se payer un tambour malbar, ou quoi qu'il soit, un morlon, on le fait. [Mais] si on n'a pas les moyens, ben on la fait, la cérémonie, quand même ; c'est la prière qui compte quand même. Tu vois ?* » (Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014).

actualité locale (au sein de l'espace social réunionnais) et micro-locale (au sein de l'espace microsociale de l'hindouisme), en tant que pratique symbolique en perpétuel réajustement.

8. 1. Le rituel de la marche dans le feu

Le rituel de la marche dans le feu consiste en un « cycle cérémoniel » (Benoist, 1996a) d'une durée de dix-huit jours, le dix-huitième jour correspondant précisément au rite de la marche dans le feu à proprement dit. Selon Jean Benoist, c'est « le premier soir⁴ » que commence le « carême », « fait de privations alimentaires et d'une certaine austérité de comportements » et qu'est amarré le *kap* (j'y reviendrai) ; « à compter de ce premier jour, se déroulent des cérémonies quotidiennes dans la chapelle où les futurs marcheurs viennent le soir après leur journée de travail et restent dormir la nuit⁵. Une cérémonie a lieu chaque soir, avant tout marquée par le récit d'épisodes du Mahabharata⁶ par le prêtre [...] » (*ibid.* : 10). Dans le cadre de ce sous-chapitre, le rituel de la marche dans le feu sera abordé par la description d'une de ces « cérémonies quotidiennes » données en amont de la fête⁷.

8. 1. 1. Description des rites du onzième jour avant la marche dans le feu

C'est le soir de Noël, le dimanche 25 décembre 2016 plus exactement, que j'assiste pour la première fois au onzième jour du cycle cérémoniel, et c'est à la chapelle « Samy Tamby Caniaman » que je choisis de me rendre pour cette occasion. Ce onzième jour constitue une « cérémonie importante » qui « inaugure la série de représentations publiques de scènes du Mahabharata, auxquelles participent activement les marcheurs sous la conduite du prêtre » ;

⁴ Ce carême « durera vingt-cinq jours, jusqu'au *remerciement* qui suit d'une semaine la marche dans le feu » (Benoist, 1996a).

⁵ De nos jours, rester dormir la nuit au temple n'est plus systématique ; cela dit, si les pénitents rentrent en général dormir chez eux, il arrive encore que ceux-ci s'installent sur un lit de fortune différent de celui de la couche conjugale.

⁶ Jean Benoist (*op. cit.*) explique que « l'un des rôles essentiels » que joue « tout le cycle du théâtre sacré » est d'« attester de la présence réelle du divin. On ne représente pas ce qui va suivre (les combats, le mariage divin, l'ascension d'Arjuna sur l'Himalaya) : on le réincarne. Et c'est parce que la croyance en la présence réelle du divin est partagée, évidente, du moins pour le prêtre et lui donne son assurance que les marcheurs pourront entreprendre l'épreuve finale avec la protection divine » (*ibid.* : 16).

⁷ Dans la mesure où le dix-huitième jour du rituel de la marche dans le feu a fait l'objet d'un certain nombre d'investigations sur le terrain, le lecteur pourra trouver un exemple de cette journée en vidéo 7 de la médiathèque de cette thèse. Je tiens à remercier l'anthropologue Loreley Franchina pour la relecture de cette vidéo.

« cette cérémonie qui se déroule le soir » a lieu « une semaine avant la marche dans le feu » et correspond à la « sortie d’Alvan » (Benoist, *op. cit.* : 10-11).

Le choix de ce lieu n’est pas anodin ; en fait, Dharma, qui m’accompagne pour cette enquête de terrain, connaît l’officiant, un « apprenti *pusarli* » du nom de Samy Carpanin⁸. Il est dix-huit heures lorsque nous arrivons sur place et des rituels sont déjà en train d’être accomplis à l’intérieur de la chapelle, accompagnés de la traditionnelle musique tambourinée. Nous prenons alors place sur l’un des bancs disposés dans la cour, parmi les autres pénitents et/ou invités, et patients. Puis, les premiers rituels se terminent ; Samy Carpanin, en nous apercevant, vient nous saluer et nous souhaite la bienvenue. Pendant que nous discutons, un homme âgé arrive au temple ; il s’agit d’un *pusarli* auquel Samy Carpanin a fait appel pour la tenue de la célébration religieuse, dans la mesure où il se dit être encore « en formation » dans ce domaine. Puis la cérémonie reprend.

Il est à noter que les instruments qui composent l’orchestre rituel de ce soir-là sont le *tambour malbar*, le *sati* (de la musique *malbar*) et le *morlon*. Les transcriptions qui suivent (fig. 51 et 52) sont celles du premier enregistrement de rythmes que j’ai recueillis au dictaphone à mon arrivée sur les lieux. Par peur d’indiscrétion du fait que je me trouvais dans un cadre privé, je n’ai réalisé aucune vidéo ni pris de photographies des scènes que j’ai observées ; seules des données audio viendront ponctuer la description des rituels dans cette analyse.

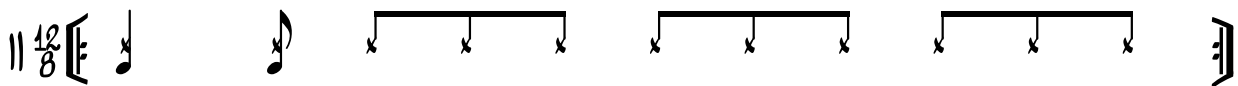


Figure 51 : Boucle rythmique interprétée lors de la onzième cérémonie de préparation à la marche dans le feu. Transcription : SFP

⁸ Samy Carpanin est l’un des fils du *pusarli* dit Tamby, disparu dans les années 80. Dharma, qui était le voisin de cette famille, m’explique qu’à la mort du fondateur de ce temple, c’est le fils aîné du défunt – dit Samougon – qui lui a succédé et ce, jusqu’à sa mort. Il s’est ensuite écoulé vingt-six ans avant qu’un autre fils, Samy Carpanin – l’officiant actuel, donc – se décide à reprendre le flambeau en 2010. C’est donc à la sixième marche dans le feu organisée par cet officiant que j’assiste en 2016.

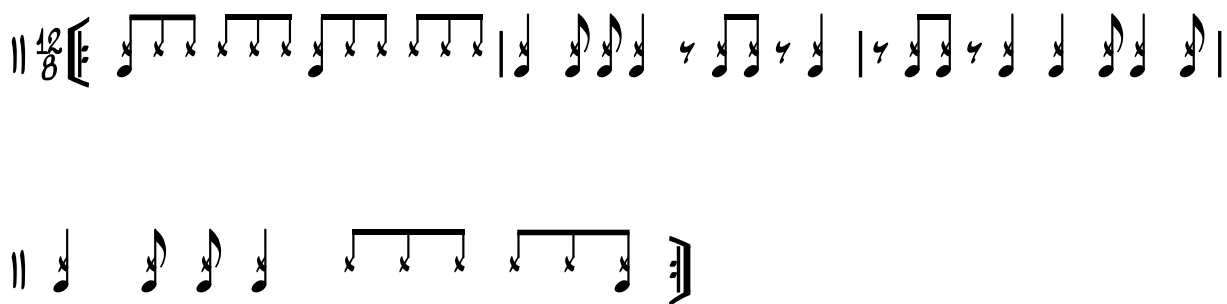


Figure 52 : Cycle rythmique de quatre temps ternaires interprété lors de la onzième cérémonie de préparation à la marche dans le feu. Transcription : SFP

L'enchaînement de ces deux premières figures a été réalisé par les musiciens dans le fil de leur interprétation, le second rythme commençant après que le premier a été « cassé » (technique de jeu rituelle qui consiste à interrompre brusquement le rythme et indiquée par l'expression créole « *i casse baguèt*⁹ »). Il est à noter qu'à la fin de ce premier enregistrement (au cours du cycle rythmique transcrit dans la figure 2), le *mani* (cloche rituelle) qui retentissait depuis le début de l'enregistrement s'est arrêté en premier, suivi de l'orchestre de tambours quelques secondes plus tard.

Un des rites accomplis ce soir-là consiste en le transport de divinités. C'est d'abord la statue de *Karli* qu'on fait sortir de la chapelle ; portée sur les épaules par des hommes, la divinité est suivie d'un cortège constitué de toute l'assemblée qui l'accompagne alors en faisant le tour extérieur du temple. Pendant la procession à laquelle nous prenons part, le cortège s'est arrêté quatre fois à chacun des quatre coins de l'espace du temple où était accompli un rite spécifique ; juste avant que le cortège ne se remette en procession jusqu'à la prochaine station, l'assemblée s'exclame en criant « *Goïda*¹⁰ » au moment où l'officiant accomplit son dernier geste rituel. La procession (fig. 53) est constituée de façon précise : menée par l'ensemble instrumental rituel, elle fait apparaître, juste derrière les musiciens, une jeune fille qui, avec une branche de margosier (*neem*¹¹) qu'elle plonge dans un liquide (composé entre autres d'urine de vache), arrose le parcours. Derrière elle, se tiennent les hommes transportant la statue de la divinité et les membres de la prêtrise dont les deux officiants. Enfin se trouve l'assemblée.

⁹ Littéralement, « on casse le rythme ».

¹⁰ Prononciation locale de *Govinda* (avatar de *Vishnu*), elle s'exprime avec une insistance sur la voyelle « o ».

¹¹ Arbre originaire d'Inde.

Une fois le tour du bâtiment effectué, la statue de la divinité n'est pas ramenée à l'intérieur du temple mais déposée sur un tapis de feuilles de bananiers préalablement étalées sur le sol carrelé à l'entrée de la chapelle. Une nouvelle pause dans le cours de la cérémonie est ensuite marquée.

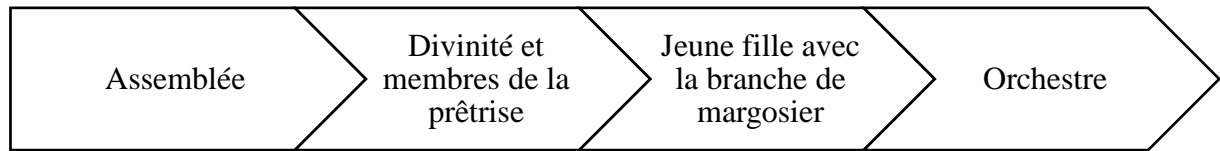


Figure 53 : Composition du cortège formé au temple lors du transport de la divinité *Karli*.
Schéma : SFP

Plusieurs formules rythmiques sont interprétées durant la réalisation de ce rite processionnel. Parmi les rythmes captés par le dictaphone et qui constituent le deuxième enregistrement de la soirée, il est possible d'en identifier au moins trois ; en effet, c'est avec les premières mesures du *baguèt' Karli* (fig. 54) que commence l'enregistrement.



Figure 54 : Cycle récurrent du *baguèt' Karli*¹². Transcription : SFP

Puis, après avoir « cassé » (c'est-à-dire après avoir déstructuré) le rythme, l'orchestre enchaîne sur un cycle rythmique de trois mesures appartenant à une formule rythmique typiquement interprétée lors des processions ; certains informateurs la nomment « *baguèt' Marliémen la marche* » (voir annexe 2), soit le rythme que l'on interprète en général pour la divinité *Marliémen* pendant qu'on « marche » avec elle (fig. 55 et 56).

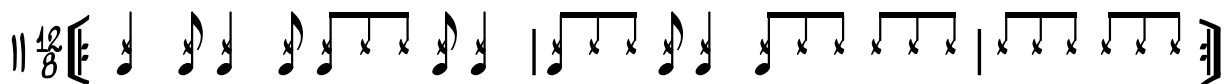


Figure 55 : Cycle récurrent du *baguèt' « Marliémen la marche »*. Transcription : SFP

¹² Le *baguèt' Karli* tel qu'interprété ici correspond à celui actuellement en vigueur dans l'Est de La Réunion. Cela dit, il est à noter que des similitudes existent entre cet extrait et la formule rythmique que les *tambourier* du Sud-Ouest de l'île appellent *baguèt' Soulien* ; en effet, les ressemblances concernent non seulement la forme (dans les deux cas on a un cycle de trois mesures dont les deux premières sont répétées) mais aussi le schéma rythmique (notamment celui des deux premières mesures).



Figure 56 : Variation du cycle récurrent du *baguèt'* « Marliémen la marche ». Transcription : SFP

L'interprétation d'une formule destinée à la divinité *Marliémen* alors qu'il s'agit de *Karli* peut surprendre ; mais comme soulevé dans le chapitre précédent, les rythmes destinés à l'une et l'autre de ces deux divinités peuvent non seulement être, du point de vue émique, inversés selon que l'on se trouve dans l'Ouest ou dans le Sud-Ouest par exemple, mais présentent également, du point de vue étique, plusieurs termes d'un même paradigme c'est-à-dire ayant plusieurs cellules rythmiques en commun (cf. chap. 7). Dans l'enregistrement de cette séquence, il se trouve que cette formule revient à trois reprises, les deux dernières étant variées (cf. fig. 56) ; c'est dire l'importance de cette formule rythmique, manifestement rattachée à *Karli* dans la mesure où il s'agit du rythme le plus abondamment interprété du rite réalisé en son honneur.

Enfin, on note l'exécution du *baguèt' avsion* sur quatre mesures (fig. 57) dont les deux dernières font partie d'un cycle récurrent (voir annexe 2), une exécution vraisemblablement¹³ rattachée à la réalisation des quatre stations réalisées durant la procession¹⁴.



Figure 57 : Boucle rythmique du *baguèt' avsion*. Transcription : SFP

¹³ En effet, étant donné que les rythmes effectués durant la phase « *avsion* » et la phase « *adi* » d'un rituel ponctuant généralement les prières aux divinités (cf. chap. 3) sont les mêmes concernant la divinité *Karli* (cf. chap. 7), il est tout à fait plausible que le *baguèt' avsion* ait pu être interprété aux moments où l'officiant effectuait un *poudja* pour *Karli* pendant la procession, lors de la réalisation des quatre stations.

¹⁴ Le *baguèt' avsion* encore appelé, en créole, « *baguèt' cérémonie* », accompagne un rite du même nom (*avsion*) qui consiste en la réalisation de tout un ensemble de gestes destinés à la bénédiction d'une offrande (Sangara Goumane & Deltour, 2016). Parfois appelé « poussé » ou « *poudja* », le rite du *avsion* – qui correspond au mot tamoul « puja » – se réalise par exemple en cassant un coco en deux, en brûlant du camphre, en faisant tourner un plateau, etc.

Entre temps, il y a également eu le sacrifice d'un coq devant le temple¹⁵. Le moment de la décapitation a été souligné musicalement par un « staccato » caractéristique (fig. 58) interprété par les *tambourier* en général pour marquer une action rituelle particulière de la cérémonie¹⁶.



Figure 58 : Interprétation rythmique jouée « staccato » pour indiquer la réalisation d'une action rituelle particulière. Transcription : SFP

L'interruption de ce « staccato » s'est faite ici par le « déplacement d'accents » (Desroches, 1996) visant à « casser » le rythme qui a ensuite fait place à l'interprétation d'une boucle rythmique. L'enchaînement sur ce nouveau rythme (fig. 59) correspond au moment où le sacrificateur procède au versement du sang de l'animal dans le *kabarlon* (cavité spécialement creusée à cet effet sur la dalle carrelée de la terrasse du temple) jusqu'au moment où le coq est amené en cuisine. Il est à noter que, quelque peu avant la fin de cet enregistrement, le *mani* a cessé de retentir ; l'orchestre de tambours s'est alors mis à effectuer des frappes faibles sur environ deux mesures avant de laisser place au silence.



Figure 59 : Boucle rythmique interprétée après le sacrifice d'un coq. Transcription¹⁷ : SFP

La reprise de la cérémonie consiste en la sortie d'une deuxième statue, celle de la divinité *Alvan*. Cette statue a de particulier qu'elle est cachée sous un voile ; contrairement au rite accompli pour *Karli* un peu plus tôt et qui s'est fait dans la cour du sanctuaire, celui accompli pour *Alvan* se fait, en partie, à l'extérieur de l'espace du temple. L'accompagnement musical fait

¹⁵ À ce que m'indique Dana Virama Coutaye lors d'un échange courriel, généralement on sacrifie un coq pour la divinité *Karli*.

¹⁶ À cet égard, le *tambourier* Mickaël Janio m'a indiqué lors de notre échange que ce rythme était effectué « par respect » de la divinité ou de l'action rituelle en cours. Dans le rituel de la marche dans le feu, par exemple, ce rythme est joué durant tout le temps que les pénitents traversent le brasier. Lors des sacrifices d'animaux qui se produisent durant ce dix-huitième jour également, ce rythme accompagne le moment précis où le tranchant du *arloi* (sabre rituel) est sur le point de s'abattre sur le cou des cabris. Pour le *tambourier* Auguste Gédéas que j'ai également interrogé à ce propos, ce rythme peut encore être vu comme un « applaudissement » des divinités qu'on honore.

¹⁷ Cette transcription a été difficile à obtenir en raison d'un style de jeu assez prononcé dans l'interprétation de cette formule rythmique, d'où la probable maladresse de cette notation.

essentiellement entendre le *baguèt' avsion* (cf. fig. 57) mais dans une version interprétée sur un temps plus long (fig. 60). Dans cette formule rythmique, on notera la présence du cycle récurrent de deux mesures ci-avant mentionné qui, ici, ouvre et clôture l'interprétation¹⁸.

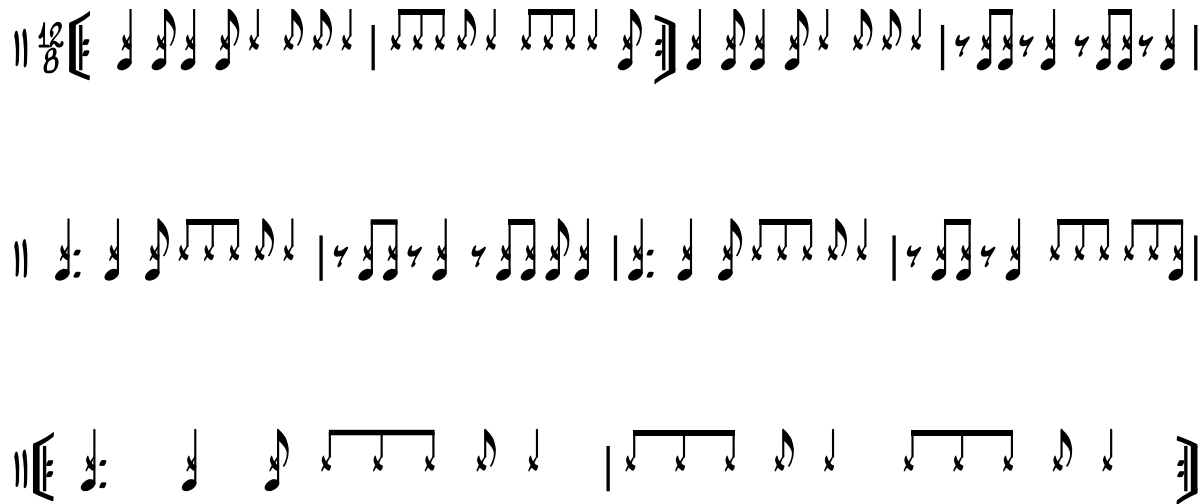


Figure 60 : *Baguèt' avsion*. Transcription : SFP

La suite des rituels destinés à *Alvan* se poursuit à l'extérieur de l'espace du temple, de l'autre côté de la route dite « Chaussée Royale » où on a posé la statue au pied d'un cocotier ; là, des membres de l'assemblée étendent deux draps autour de la divinité devant laquelle les officiants, ainsi pareillement cachés, sont en train d'accomplir un rite¹⁹. De cette façon, ni la statue de la divinité, ni l'action rituelle en cours ne sont vues du public dans un premier temps ; en effet, ainsi que l'explique Jean Benoist (*op. cit.*), « *Alvan*, figure nécessaire à la marche, en raison de son rôle légendaire²⁰ », arrive « voilé » ; ce n'est qu' « après avoir été honoré » que « son voile est retiré, et l'on découvre qu'il s'agit d'une tête sans corps, très grande, qui se retrouvera face

¹⁸ Je remercie Dana Virama Coutaye de m'avoir fait prendre conscience d'un rythme qui suivait le *baguèt' avsion* dans l'enregistrement et que je n'avais pas reconnu ; pensant qu'il s'agissait d'une nouvelle formule rythmique, cet informateur m'a alors confié que ce qu'il entendait ressemblait au « *baguèt' cérémonie* » tel que celui par lequel on démarre les rituels religieux, en général devant *Ganesh*, mais qui peut aussi être interprété en procession lorsque les habitants du quartier offrent un plateau d'offrandes. En réécoutant plusieurs fois ladite formule, je me suis alors aperçue qu'il s'agissait toujours effectivement du *baguèt' avsion*, mais que j'avais mal interprété.

¹⁹ Le rite consiste entre autres à « ouvrir les yeux » de la divinité qui, en créole, se traduit par l'expression « *rouv le zîé bondié* » ; dans une conversation informelle, Dharma m'explique qu'il s'agit en fait de l'activer, de la « réveiller » au moment où le temple organise une fête religieuse en son honneur, dans la mesure où lorsqu'on ne fait pas appel à cette divinité, elle demeure en sommeil au temple.

²⁰ Sully Santa Govindin (2014) explique qu'*Alvan* est un « guerrier divinisé » qui, selon la légende, « se sacrifia pour le gain de la *Grande Guerre des Bharata*. Encore désigné *gardyen d'jé* en langue créole, “gardien du feu”, il est présenté devant le brasier – qui représente “le champ de bataille” encore désigné *kourouksetra* avec “une grosse figure”, en créole *gro tet*, sectionnée à la gorge » (*ibid.* : 173).

aux marcheurs, à l'extrémité de l'aire de marche » (*ibid.* : 10-11) au moment où les pénitents traverseront le brasier (fig. 61).



Figure 61 : Disposition de la statue d'*Alvan* devant le brasier et en face de laquelle les pénitents défilèrent. Saint-Leu, 2015. Photo : SFP

Sur le plan musical, on trouve parmi les rythmes qui accompagnent ce rituel, l'interprétation d'extraits du *baguèt' avsion* (cf. fig. 57 et 60), le cycle récurrent du *baguèt* « *Marliémen* la marche » (cf. fig. 55 et 56) et un extrait du cycle récurrent du *baguèt' Karli* (cf. fig. 54). Dans l'enregistrement de cette séquence, les rythmes joués « staccato » (cf. fig. 58) qui indiquent des moments particuliers dans la cérémonie interviennent à deux reprises. La première fois, ces rythmes ont été interprétés à la suite du *baguèt' avsion* ; alors que la cloche que fait retentir un membre de la prêtrise – qui jusque-là accompagnait la musique tambourinée – avait cessé, l'orchestre a peu après enchaîné sur le *baguèt* « *Marliémen* la marche ». La seconde fois, c'est à nouveau à la suite du *baguèt' avsion* qu'apparaît le rythme « staccato » ; mais contrairement à la première fois, non seulement les musiciens n'enchaînent pas sur le *baguèt* « *Marliémen* la marche », mais en plus, pendant le jeu « staccato », la foule s'est écriée « *Goïda* » à la suite d'une formule psalmodiée du prêtre, selon le même schéma d'énonciation qu'un peu plus tôt dans la soirée. Peu après, l'orchestre a enchaîné sur l'autre rythme.

Si les draps dissimulent l'action rituelle et la divinité, la statue elle-même est recouverte d'un voile ; à un moment donné, pendant le rite précis de l'« ouverture des yeux », c'est une boucle de frappes faibles (fig. 62) qui est interprétée par l'orchestre. Mais à part ce rythme en sourdine,

que ce soit au moment où *Alvan* est voilé comme au moment où on lui retire enfin son voile, c'est le *baguèt' avsion* (cf. fig. 57 et 60) qui est interprété.

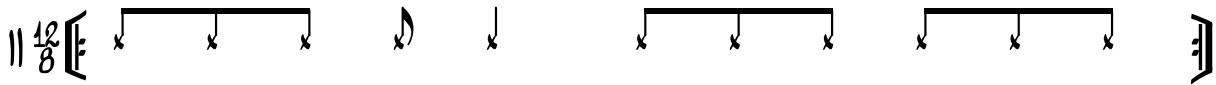


Figure 62 : Frappes faibles interprétées pendant le rite d'ouverture des yeux d'*Alvan*.
Transcription : SFP

Le rituel se termine par le retour de la statue d'*Alvan* au temple ; après l'avoir installée en face de celle de *Karli*, alors que la musique tambourinée est à l'arrêt, un autre rituel commence. C'est le retentissement du *mani* qui amène l'orchestre à reprendre du service ; seul un *tambourier* joue dans un premier temps en reprenant le *baguèt' avsion*. Les autres joueurs l'ont rejoint entre temps. À un moment donné intervient le rythme joué en « staccato » qui a de particulier qu'il dure ici un peu plus de deux minutes – ce qui contraste avec ce qu'on a entendu jusqu'à maintenant car ce rythme ne durait alors que quelques secondes. Si ce moment est plus long, c'est que l'action rituelle soulignée l'est également ; en effet, les membres de la prêtrise sont en train de faire sortir un trône divin. Puis, le « staccato » enchaîne sur le *baguèt' « Marliémen la marche »* interprété en boucle pendant que la foule s'écrie « Goïda ».

Quand intervient à nouveau le rythme « staccato », c'est pour accompagner cette fois le processus inverse, celui de faire rentrer le trône divin à l'endroit d'où on venait de l'enlever. Comme la première fois, la séquence dure un peu plus de deux minutes. Au bout de quelques secondes après le début du « staccato », le *mani* se met à retentir sans que le rythme n'en soit perturbé ; sur invitation de l'officiant, la foule s'écrie « Goïda » à deux reprises, amenant l'orchestre à rompre son rythme et à enchaîner un nouveau.

Il est intéressant de noter qu'avant le retour du trône divin à l'intérieur du temple, des rythmes s'apparentant au *baguèt' Alvan* ont été exécutés ; tel qu'interprété ici, il diffère effectivement quelque peu de celui qui m'a été joué dans le Sud-Ouest de l'île (tabl. 19). C'est surtout la première mesure (cercle bleu) de l'interprétation rythmique de l'Ouest qui présente le plus d'analogies avec ce qui m'a été présenté dans le Sud-Ouest, la seconde mesure (cercle rouge) étant par ailleurs également la même, mais avec une variation sur les deux premiers temps (pour Saint-Paul) et les deux derniers temps (pour Saint-Leu).

Interprétation rythmique dans l'Ouest (Saint-Paul)	
Interprétation rythmique du baguèt' Alvan dans le Sud-Ouest (Saint-Leu)	

Tableau 19 : Comparatif entre deux interprétations rythmiques présentant des points communs. Transcription : SFP

Enfin, la référence à un dernier *baguèt'* pour cette séquence rituelle reste à exposer, celle du *baguèt' karlon* (fig. 63). Bien que n'étant pas interprété entièrement (voir annexe 2), probablement en raison du fait qu'il s'agit d'une version précise de ce *baguèt'*, il apparaît à partir du moment où le trône divin a été sorti et il est joué une dernière fois juste avant le rythme « staccato » qui annonce le retour du trône à son emplacement initial.

Figure 63 : Extrait du *baguèt' karlon*. Transcription : SFP

Puis le cours de la cérémonie s'interrompt pour faire à nouveau une pause. Entre temps, des hommes arrivent au temple ; il s'agit des pénitents qui marcheront dans le feu²¹ le dernier jour du cycle cérémoniel. Avec les membres de la prêtrise, ils prennent alors place sur des nattes disposées près des divinités à présent garnies des fruits et des fleurs du précédent rituel ; les *tambourier* aussi se joignent à eux ; ils délaissent alors les instruments avec lesquels ils jouent

²¹ Dans sa thèse, l'anthropologue Loreley Franchina (2018) indique qu'également appelé « *trou dfé* » en créole, « le brasier est rectangulaire [et] mesure environ 4 mètres 50 de longueur et 3 mètres 60 de largeur » (*ibid.* : 219). Elle explique encore que « la fosse est généralement creusée dans la terre et travaillée avec du fumier pour lui donner la forme et la structure. Cependant, aujourd'hui il existe des fosses en béton ». Le brasier « est suivi par une autre petite fosse, le *trou dlé* – *palkouli* – où les femmes versent le lait avant la traversée des pénitents » (*loc. cit.*).

depuis le début de la soirée pour se saisir de ceux d'un autre orchestre, celui qui assure l'accompagnement musical des récits du *Mahabharata*²². Les musiciens jouent donc à présent du *morlon* et du *matalon* pendant qu'un des pénitents chante en langue tamoule un texte qu'il suit sur une feuille de papier donnée par l'officiant, et auquel un chœur répond. Ce chœur est formé des musiciens et des futurs marcheurs. Parmi eux, plusieurs jouent du *tarlon* à tour de rôle en se le faisant passer de mains en mains. Les officiants sont ceux qui assurent le jeu du *oulké* dans un premier temps ; mais alors que ces derniers s'éclipsent momentanément en cours de chant, certains pénitents et *tambourier* prennent le relais et s'accompagnent du *oulké* dans la mesure où ce petit tambour sert aussi à rythmer les chants du *barldon*. C'est à ce moment que je suis partie, il était 22h30.

8. 1. 2. Analyse

Lorsque j'ai fait écouter à Mickaël Janio, un *tambourier* du Sud-Ouest de La Réunion, le début de l'enregistrement du rituel qui s'est fait pour *Alvan* au pied du cocotier, il m'a tout de suite affirmé que ce qu'il entendait était ce qu'on appelle, dans sa région, « *adi Karli* » (*baguèt' Karli*). Or, sur le plan musical, c'est à des bribes du *baguèt' avsion* que j'ai rattaché l'interprétation rythmique entendue en tout début d'enregistrement telle que donnée dans cette région de l'Ouest du département. La référence à *Karli*, tout comme celle à *Marliémén*, pendant un rituel destiné à *Alvan* ne doit pas se limiter à une telle taxonomie ; en effet, rappelons que ce qui peut être nommé d'une façon chez certains, peut être nommé d'une autre façon chez d'autres, alors qu'il s'agit du même objet ; c'est le cas de la formule rythmique jouée pour *Marliémén* dans l'Ouest et jouée pour *Karli* dans le Sud-Ouest ; de plus, on s'aperçoit en fait que sur le plan musical, les rythmes destinés respectivement à *Marliémén* et à *Karli* sont à peu de choses près les mêmes (*cf.* chap. 7).

Si Mickaël Janio entend dès le début de l'enregistrement une référence au « *adi Karli* », il se trouve qu'un peu plus tard au cours de cet enregistrement, une référence à *Karli* telle qu'en vigueur dans cette région de La Réunion se fait bien entendre. L'interprétation du *baguèt' Karli* pour accompagner le rituel à *Alvan* trouve un élément d'explication dans ce que certains

²² Dans un village paria d'Inde du Sud où Josiane et Jean-Luc Racine (1994) ont enquêté, « la fête de Draupadi, c'est la plus grande fête du village ». Viramma, informatrice principale dont le témoignage a été recueilli par les deux auteurs, raconte que cette fête « dure dix-huit jours, pendant lesquels on lit le Bharatam, et tout le monde écoute, ceux qui en comprennent le sens et le pouvoir, et nous, les illettrés, pour expier nos fautes. C'est un Iyer qui est invité, c'est son métier, pour lire le Bharatam dans les temples de Draupadi » (*ibid.* : 304).

informateurs considèrent les deux divinités comme équivalentes²³ ; c'est en tout cas ce que le *tambourier* Auguste Gédéas tente d'expliquer dans l'extrait d'entretien ci-dessous :

« *Karli, on met en rouge, et Alvan aussi on le met en rouge ; tu vois, nous on connaît... quand on va à côté de Karli, il faut... on va à côté du [saint], pour dire simple ; et quand on va du côté de [l'autre], on... on te montre Alvan et on te dit... on te montre une grosse tête. C'est le même bondié, c'est le même baguèt', mais il y a un p'tit... il y a un décalage dedans ; c'est... il y a un p'tit baguèt' en moins. (C'est-à-dire que c'est le même que Karli, mais... ?) Il y a une façon de commencer. Il y a certains qui... ils sont en train de jouer [d'une façon], eux. Nous, on appelle ça Karli, et il y a une façon de commencer ; et quand tu vas pour Alvan il y a une façon de commencer » (extrait d'entretien avec Auguste Gédéas²⁴).*

De même, il se peut que ce soit aussi l'aspect circonstanciel auquel renvoie un *baguèt'* qui compte dans l'interprétation d'une formule rythmique du répertoire rituel du *tambour malbar* ; dans ce cas, l'identification de la divinité correspondante passerait au second plan pour prioriser la circonstance à laquelle le rythme renvoie. Les exemples du *baguèt'* « *Marliémén la marche* » et du *baguèt' karlon* sont assez révélateurs à cet égard ; accompagnement par excellence des déplacements rituels physiques (procession, circumambulation), ces formules rythmiques ont été notées lorsqu'on a fait le tour du bâtiment du temple avec *Karli* et qu'on a fait sortir *Alvan* en dehors de l'espace du temple (*baguèt'* « *Marliémén la marche* ») et lorsqu'on a fait sortir le trône divin du temple (*baguèt' karlon*).

Si le contenu rythmique semble être de moindre importance au sein de la musique rituelle au sens large (j'y reviendrai), cela ne revient pas à dire qu'il est fortuit. En effet, l'officiant connaît en général parfaitement les rythmes du répertoire formel du *tambour malbar* qui accompagnent ses gestes rituels et qui ponctuent le déroulement de sa cérémonie religieuse²⁵. C'est ainsi que l'on observe un certain nombre de signaux de la part des membres de la prêtrise envers les membres de l'orchestre *malbar* pendant une action rituelle ; comme dit dans le chapitre précédent, ces signes sont donnés lorsqu'il faut interrompre, reprendre ou changer la musique

²³ Il se trouve également que dans l'ouvrage de Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour (2016), le chapitre intitulé « Les sons sacrés du tambour malbar » fait apparaître la formule rythmique dite « Alvan » comme composée entre autres du « *Adi Karli* (si procession ou sacrifice) » (*ibid.* : 60).

²⁴ Entretien mené à Saint-Louis, en 2017.

²⁵ Selon Max Sully et Jocelyn Nagapin (1989), « le pouçari dirige entièrement la musique et sait à quel moment précis elle doit varier » (*ibid.* : 181).

qui est alors en cours. Le signal communiqué aux musiciens par le *pusarli*, afin qu'ils ajustent leur accompagnement musical au moment précis du rituel, indique en général le début du *poudja*²⁶ (*avsion*), le passage au sacrifice animal ou à la procession (*adi*), la réalisation d'un moment fort (jeu en « staccato ») ou encore l'arrêt ou la reprise de la musique. Or, plus la fréquence de ces signaux est élevée, plus cela indique aux musiciens que leur accompagnement musical ne convient pas ; c'est ce à quoi Rudy Taïlamée faisait référence lorsqu'il disait (cf. chap. 7) que « *le groupe ne comprendra pas* » pourquoi le *pusarli* « *demande à changer* » la musique aussi fréquemment. En revanche, l'expression de telles demandes prouve bien que c'est parce que l'officiant a « *en tête* » un son précis « *dont il aura besoin à ce moment-là*²⁷ » et qu'il se trouve ainsi en parfaite capacité de juger de la conformité ou non des rythmes qui lui sont proposés par l'orchestre.

On a vu que pour passer d'un rythme à un autre, les *tambourier* emploient une technique qui consiste à déstabiliser la pulsation ; cette pratique est courante dans le jeu tambouriné d'origine indienne telle qu'elle s'est répandue avec l'engagisme du XIX^e siècle ; aux Antilles, Monique Desroches (1996) observe par exemple la même technique :

Les changements de patrons rythmiques (ou de battements de tambour) [...] sont généralement annoncés aux autres musiciens par un déplacement d'accents, au sein du battement en cours ; ce déplacement d'accents tient lieu de signal pour les autres musiciens. Puis, ensemble, ils attaquent franchement le nouveau patron rythmique [...] (*ibid.* : 67).

En Inde du Sud, William Tallotte (2010) note également à propos de l'orchestre rituel dit « *ketti mēlam* » un fait intéressant concernant plus généralement les pratiques de jeu tambourinées d'origine indienne ; en effet, l'un des buts de cet orchestre étant « de prévenir les fidèles d'une action-clé qu'ils ne sont pas toujours en mesure de voir – en raison, par exemple, d'une foule trop dense » (*ibid.* : 15), Tallotte relate un phénomène tout à fait comparable à ce qu'on observe dans les techniques du *tambour malbar* à La Réunion :

²⁶ Selon Mickaël Janio, le *poudja* (puja), appelé aussi « *poussé* » ou « *avsion* » comme dit précédemment, consiste en une « cérémonie » où notamment on brûle le camphre (substance odorante), le *semblani* (poudre), on casse le coco, on tourne le *timbalon* (support métallique).

²⁷ Extrait d'entretien avec Rudy Taïlamée, mené à Saint-André, en 2017.

Tout en brisant de façon soudaine pulsation, rythme et mélodie en cours, le *ketti mēlam* exploite divers ressorts de l'intensité sonore [...]. On comprend dès lors la fonction signalétique du *ketti mēlam* et l'association du tumulte qu'il génère à un moment prenant, fort, crucial, voire vital, du culte (*loc. cit.*).

Le signalement d'une « action-clé » dont parle l'auteur semble bien correspondre au rythme joué « staccato » (*cf.* fig. 58) par les instruments de l'orchestre rituel *malbar* visant à noyer la pulsation. Le passage à cette technique de jeu qui se fait pendant que la musique est en cours occasionne également une brisure soudaine – qualifiée localement par l'expression « *i casse baguèt'* » – qui indique à l'auditoire qu'on se situe alors dans « un moment prenant, fort, crucial, voire vital, du culte ». Si Tallotte caractérise ce moment du rituel comme étant accompagné d'un « tumulte », c'est qu'il n'y a précisément plus ni « pulsation », ni « rythme », ni « mélodie » qui permette de rattacher l'instant musical à quelque chose d'organisé. C'est également en ce sens que je conçois le jeu recto tono et sans accents (« staccato ») du *tambour malbar* quand je dis qu'il noie la pulsation dans la mesure où, comme en Inde, cette musique « exploite divers ressorts de l'intensité sonore ». Aussi l'orchestre rituel *malbar* remplit-il une « fonction signalétique » à ce moment précis²⁸.

La pulsation semble être une donnée importante dans l'exécution des rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar*. Ainsi en est-il d'Auguste Gédéas qui, lors de son entretien, nous fait part des différences qui existent non seulement dans les rythmes interprétés d'un endroit à l'autre de La Réunion, mais également dans la façon de les enchaîner : « *Mais par contre, je dis à mes élèves, je leur dis : "hé, ça, ça se joue à tel endroit ; ça, on joue ce baguèt' et ça veut dire ça ; et... ça, ça se casse à trois, ça ne se casse pas à quatre"*. » Auguste Gédéas précise qu'il s'agit en fait d'un même rythme, de même durée, mais qui si on le « casse à trois » ou « à quatre », cela ne donnera pas le même résultat : « *C'est la même durée, mais le baguèt', tu le casseras à quatre, tu ne le casseras pas à deux !* » Bien qu'il n'ait pas pu me donner plus de détails techniques à ce sujet, Auguste Gédéas semble exposer un problème de battement ; il explique que si les musiciens viennent à casser le rythme au bout de deux ou trois temps, c'est

²⁸ En Inde, Viramma, une femme paria interrogée par Josiane et Jean-Luc Racine (1994), confirme l'importance de la musique tambourinée dans le cadre de la marche dans le feu en ces termes : « Très tôt le matin, avant même qu'on aille au travail, on voit nos *totti* partir avec leur tambour sous le bras. Ils vont s'asseoir près du temple en attendant que la divinité sorte, et ils font chauffer leurs tambours, en frappant dessus pour qu'ils résonnent bien : *tang tang tang tang !* L'orchestre des Parias, tout le monde doit l'entendre de loin, sinon comment savoir que la divinité est sortie, comment ne pas manquer la fête ? [...] Nous, on annonce sa venue, on joue pour les autres. [...] Nos *totti*, [...] il faut que matin et soir ils soient là, quand la divinité sort pour la présentation du feu (*ibid.* : 305).

la pulsation qu'il bat avec le pied qui sera brisée²⁹ : « *Ben si je casse à deux, c'est comme si... ça me casse le pied !*³⁰ »

Cette technique d'enchaînement dans les rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* crée ainsi un flot sonore continu. Aussi les silences sont-ils rares dans la musique ; ils n'interviennent qu'à des moments précis, comme par exemple à la fin d'un rituel, lorsque survient une pause au cours de la cérémonie. La continuité sonore telle que réalisée pendant les rituels religieux observés dans ce sous-chapitre s'apparente à ce que Hubert Henri et Marcel Mauss (1903) nomment la « musique continuelle » ; en effet, cette musique fait partie des pratiques qui « mettent les officiants et leurs clients dans un état spécial, non seulement moralement et psychologiquement, mais quelquefois physiologiquement différent de leur état normal [...] ». De même, dans la mesure où on se situe précisément dans le cadre des préparations à la marche dans le feu, les pratiques rituelles et musicales ici observées et qui participent du « rite magique » se passent « dans un milieu magique différencié, milieu que l'ensemble des préparations de la cérémonie a pour objet de limiter et de distinguer des autres milieux » (*ibid.* : 30). Considérée comme un « sacrifice sonore » (Schneider, 1992 [1971] : 173) du point de vue de la tradition védique, Marius Schneider explique encore l'importance de la « continuité du sacrifice sonore » qui doit être « ininterrompu comme la colonne vertébrale, car la moindre fissure ou la moindre interruption » permettrait « aux démons de se glisser dans le flux du rythme » (*loc. cit.*). De même Monique Desroches (1996) s'attarde-t-elle « sur l'aspect répétitif ou cyclique des patrons rythmiques qui accompagnent la cérémonie » en le rattachant à un phénomène magique :

Cette façon de fixer des motifs sur une base répétitive n'est pas étrangère à certaines notions métaphysiques du son en Inde. En effet, dans la musique sacrée, rappelle Ries (1969) ... the fixing of intervals and modes is determined by motives of magical efficacy which, as in the case of prayer formulae tends to be in rigid and fixed modes. (1969 : 29) Dans cette optique, l'aspect cyclique répétitif peut être vu comme un processus spécifique, en vue de renforcer, voire d'assurer l'efficacité de la fonction magique attachée à la musique (*ibid.* : 124-125).

²⁹ Auguste Gédéas explique que pendant l'accompagnement d'un rituel, lui et les membres de son équipe communiquent « avec le pied et avec le baguèt' aussi » : « avec les yeux aussi, pour te faire comprendre que ben... que c'est trop long [par exemple] » (extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017).

³⁰ Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017.

Non seulement c'est le rythme qui est répétitif, mais aussi l'enchaînement de ces rythmes qui est continu ; dans la mesure où cette musique tambourinée d'origine indienne « sacralise l'aire cultuelle en créant une sorte de voûte sonore, halo purificateur, protecteur, favorable aux divinités qu'elle appelle par ailleurs », il est nécessaire qu'elle demeure constante pour que cette « voûte » soit solide. Dans ce cas précis, la musique rituelle du *tambour malbar* a une fonctionnalité qui vise d'abord³¹ à la protection de l'espace sacré qu'elle « fonde » dans la mesure où elle « sanctuarise, par-delà la simple chapelle, l'environnement général de la cérémonie » (Benoist, Desroches, L'Étang, Ponaman, 2004 : 43).

La priorisation de la protection spatiale par la musique rituelle concorde par ailleurs avec l'hypothèse selon laquelle il se peut que la référence aux divinités importe moins ici que les circonstances dans lesquelles on fait référence à ces divinités ; en effet, comme dit ci-avant, si l'interprétation de rythmes destinés à plusieurs divinités accompagne une divinité donnée et souvent différente, c'est bien moins l'identification de cette divinité que les circonstances dans lesquelles on l'honore (pendant une procession par exemple) qui compte. De même, le maintien d'une trame sonore continue compte-t-il pour beaucoup dans l'efficacité rituelle et magique de la cérémonie religieuse, suffisant déjà, par sa forme même, à créer le sacré indispensable à la réussite du rite – et ce, avant même qu'il ne soit question de son contenu (répertoire) proprement dit. Le *pusarli* Denis Mangata donne à cet égard une description de la symbolique des sonorités rituelles confirmant l'importance de la musique continue au sein du rituel religieux hindou ; pour cela, il me montre la sculpture d'un petit édifice disposé sur le toit du temple où se tient l'entretien que nous avons eu à son domicile, en m'expliquant que cette sculpture, qu'il appelle « *kalassom* », participe pleinement à l'efficacité des rites par la musique :

« Regarde bien sur le temple, regarde le temple là-bas, tu vois derrière là ? Sur la tête, en l'air, il y a un *kalassom* ; on appelle ça *kalassom*. Lorsqu'on bat le tambour, lorsqu'on sonne la cloche, lorsqu'on fait la prière, tous les sons... ramènent l'énergie cosmique. L'au-delà, ça, ce *kalassom*-là, c'est comme un paratonnerre ; le son qui se

³¹ L'étude du caractère fonctionnel de la musique rituelle du *tambour malbar* donne à voir plusieurs visées au sein des rituels religieux hindous (j'y reviendrai). Comme dit dans le chapitre 6, l'une d'elle consiste par exemple à éloigner les mauvais esprits, ainsi que Jean Defos du Rau (1960) le note à l'égard du rituel de la marche dans le feu : « Cette cérémonie est orchestrée par les tambours, cerceaux fortement tendus de peaux de cabri sur lesquels les tapseurs frappent avec des baguettes de métal ; la cloche de la pagode les accompagne : cette assourdissante cacophonie, sur un rythme haletant, dure d'un bout à l'autre de "l'office" et a pour but de faire fuir les mauvais esprits : on les comprend ! [...] Les tam-tams font un bruit assourdissant. [...] » (*ibid.* : 501). Sans anticiper sur ce qui sera détaillé plus loin, l'aspect bruyant des manifestations religieuses hindoues a son importance dans l'efficacité rituelle.

trouve en bas ramène l'énergie cosmique qui vient de l'au-delà, qui ramène dans la kalassom [et] l'énergie peut naître dans le kalassom ; elle descend dans la divinité, rentre dans la divinité et sous la divinité, il y a un, on appelle ça un saklom [ou] sakla – tu connais ça, le sakla, une plaque en cuivre comme ça où il y a écrit des mantras dessus ; [l'énergie] pénètre dans ce sakla, qui fait tourner le sakla, qui fait remonter l'énergie, qui sort par les yeux, par la pierre. C'est avec le son qui ramène l'énergie cosmique, qui pénètre sur le kalassom, dessus le... sur le temple, qui descend, qui rentre dans... dans la pierre, qui touche le saklom, l'énergie, qui fait tourner le saklom, qui fait remonter l'énergie, là, les fidèles, ils... ils reçoivent ça. Ils reçoivent sa bénédiction » (extrait d'entretien avec Denis Mangata³²).

Afin de s'assurer de ma bonne compréhension, le *pusarli* illustre son propos en prenant une comparaison dans le domaine de la télétransmission : « *C'est comme une antenne télé ; l'antenne parabolique, elle, elle capte les ondes, qui [les] ramène dans un boîtier [...] qui ramène ça dans la télévision. Là tu vois l'image. Tu comprends ? C'est le même processus*³³. » C'est ainsi tout un processus qui se met en place pendant l'accompagnement musical d'une cérémonie religieuse ; en effet, ce processus inclut plusieurs paramètres : les sons produits par les battements de tambours mais aussi par la cloche et la prière, le *kalassom*³⁴, le *saklom* et les yeux de la divinité³⁵. Étant donné le principe de ricochet que les différentes sources sonores occasionnent pour créer le « halo purificateur » (Benoist *et al.*, *op. cit.*), on comprend alors pourquoi la musique rituelle tambourinée doit être continue ; celle-ci contribue en fait à installer – et ce, de façon durable – toute la magie nécessaire à l'accomplissement des rites religieux au sein de cet hindouisme réunionnais.

Si la musique du *tambour malbar* est un des ingrédients qui contribue au « sacrifice sonore » (Schneider, *op. cit.*) et à l'efficacité des rituels religieux hindous, l'usage de la cloche joue par ailleurs un rôle plus pragmatique au sein de la musique rituelle tangible³⁶ auquel par ailleurs elle participe pleinement. À ce que me déclare le *tambourier* Aristhènes Araye que je rencontre un an après avoir assisté à cette cérémonie de préparation à la marche dans le feu, le

³² Entretien mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

³³ *Ibid.*

³⁴ Le *kalassom* correspond au « kalasha » des hindous. En créole, l'expression « *li la kaylarsson* » signifiant « il est mort » renvoie en fait à tout ce qui a trait à l'au-delà, au monde des morts.

³⁵ Aussi cette partie du corps des divinités (les yeux) fait-elle l'objet de rites particuliers comme celui de « l'ouverture des yeux » abordé dans le cadre de ce sous-chapitre.

³⁶ *A contrario*, la musique rituelle telle qu'observée aux niveaux du *saklom* de la divinité et du *kalassom* sur le toit peut être, quant à elle, considérée comme abstraite.

retentissement de la cloche fonctionne en général comme un signal, ainsi qu’il me l’explique ci-après :

« *Le bondié, là, quand tu entends le prêtre qui sonne sa cloche là, là il l’appelle. Tant qu’il n’a pas sonné la cloche là, il ne vient pas, il n’est pas là lui. Quand ça fait “gling-gling”, là le bondié est présent. Quand ça fait “gling-gling”, là il est présent et le tambour aussi bat. Il bat la musique. Tu vois ? (Est-ce que quand par exemple on... j’sais pas, [pour] la fête de Karli ; pour le coup d’baguette pour Karli ; est-ce que sans le coup d’baguette il peut, il est là quand même ou bien il faut le coup d’baguette ?) ben s’il n’y a pas de tambour [et qu’]on sonne la cloche, ça se fait !* » (Extrait d’entretien avec Aristhènes Araye³⁷).

En plus de confirmer l’aspect indicatif de la cloche dans la façon dont la musique tambourinée se déroule au temple, les propos que tient Aristhènes Araye confirment non seulement l’hypothèse selon laquelle les contenus rythmiques identifiant la divinité peuvent être secondaires, mais aussi le fait que chaque ingrédient rituel de la musique religieuse ainsi installée possède une telle importance chacun que l’absence d’un paramètre ne générerait pas l’efficacité globale du rite³⁸. Aristhènes Araye renvoie explicitement la présence d’un dieu au retentissement du *mani* (« tant qu’il n’a pas sonné la cloche là, il ne vient pas ») ; si la musique du *tambour malbar* invoque ou appelle les dieux (Desroches & Benoist, 1982, 1997 ; Desroches, 1996), c’est surtout le son de la cloche qui, selon cet informateur, permet d’attester de leur présence effective parmi les hommes. Dans cette perspective, la musique tambourinée d’origine indienne ne viendrait finalement qu’en appui aux demandes exprimées dans les prières et par le *mani* : tout en les fortifiant, elle les renforce et contribue à leur succès en agissant comme un porte-voix, même comme un amplificateur de ces prières³⁹, voire comme une forme de prière elle-même.

³⁷ Entretien mené à Saint-Leu, en 2017.

³⁸ Cela explique entre autres pourquoi certains rituels religieux ne nécessitent pas obligatoirement la présence musicale tambourinée (voir *supra*).

³⁹ Envisagés comme des formules magico-rituelles, quant au pouvoir magique (*cf.* chap. 4) et cosmique de leur son, les rythmes du *tambour malbar* agissent comme une traduction sonore des gestes rituels qu’ils amplifient sur un espace-temps plus vaste ; aussi les prières ont-elles plus de chance d’atteindre les oreilles des divinités par leur plus grand volume sonore. Cette musique permet donc non seulement une plus forte communication avec le divin, mais elle est aussi destinée aux hommes ainsi symboliquement protégés par l’extension de l’espace sacré où ils se trouvent.

Sans aller jusqu'à la notion de « sacrifice sonore » formulée par Marius Schneider (*op. cit.*), beaucoup d'informateurs rencontrés sur le terrain considèrent formellement la musique du *tambour malbar* comme une prière. Ainsi en est-il par exemple du *tambourier* Auguste Gédéas qui dit que, pour certains jeunes qui ne prennent pas au sérieux le *tambour malbar*, ce qui compte c'est de « *jouer du tambour devant la chapelle, de faire du bruit* » alors qu'en fait, « *c'est une prière aussi*⁴⁰ ». De même Dana Virama Coutaye s'exprime-t-il en ces termes : « *Le tambour, on nous l'a toujours dit, c'est comme la prière ; c'est une incantation, c'est la prière*⁴¹. » Ainsi la musique du *tambour malbar* est-elle sinon le véhicule des prières, du moins une prière exprimée sous forme musicale⁴².

Sans revenir sur les notions de protection et de purification de l'espace abordées dans le chapitre 6, on notera que cette symbolique est une nouvelle fois au cœur des rituels hindous réalisés à la chapelle « Samy Tamby Caniaman » ce soir-là ; en effet, lors de la sortie de la statue de *Karli* à qui on a fait faire le tour du temple, les *tambourier* se trouvaient en tête de procession, juste devant la jeune fille à la branche de margosier (*cf. fig. 53*). Force est de constater qu'arrosage et musique jouent ici le même rôle : celui d'épurer l'espace, à la différence près que c'est d'une substance invisible (le son) que les musiciens nettoient le passage que va emprunter la divinité.

La façon même de procéder à ce nettoyage participe d'une purification spatiale à plus grande échelle ; ainsi que Pierre-Yves Trouillet (2010b) l'analyse dans sa thèse par exemple, « dans l'hindouisme, la circumambulation religieuse autour d'une entité participe à sa sanctuarisation » ; aussi « les processions des déesses » telles qu'elles peuvent être faites dans les cultes *malbar* ont essentiellement « pour fonction de consacrer le territoire » (*ibid.* : 237) et de baliser l'espace sacré. Selon cet auteur,

ces processions participent également à la création d'un espace et d'un temps sacrés par des comportements rituels jamais réalisés durant le temps profane, par la musique pieuse jouée lors de ces occasions rares, par les décorations et la mise en scène de tout un quartier, ou encore par la circumambulation des processions. Celles-ci sont en effet

⁴⁰ Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017.

⁴¹ Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017.

⁴² L'ajout de mots comme « aussi » et « comme » respectivement dans le discours d'Auguste Gédéas et de Dana Virama Coutaye montre en fait que la musique *n'est pas une prière*, mais qu'elle peut être considérée *comme une prière* supplémentaire qui s'ajoute à celles qui existent déjà et qui sont, par exemple, prononcées par l'officiant.

rarement linéaires et définissent au contraire les contours d'un espace zonal, dont le temple est le centre (*ibid.* : 349).

Sanctuarisation et purification sont donc deux données reliées au traitement de l'espace qui est considéré comme sacré ; c'est entre autres la raison pour laquelle toute personne pénétrant un tel espace se déchausse, par respect et par considération de ce principe (fig. 64). Il n'y a pas que l'espace qui soit sacré, le temps aussi fait l'objet d'une stricte délimitation d'avec le temps profane. Comme dit au début de ce chapitre, la première cérémonie réalisée le premier jour du cycle cérémoniel consiste notamment en l'attache du *kap*⁴³ ; selon Jean Benoist (1996a), « les agents actifs de ces rituels sont tous ceux, prêtres et marcheurs, qui, grâce au port du *kap* ne sont pas des acteurs profanes mais les membres d'un univers sacré » (*ibid.* 16).



Figure 64 : Exemple de panneau affiché sur un pilier du temple dit « *sapèl la mizèr* », avec les principales recommandations à l'attention du public. Saint-Gilles-Les-Hauts, 2014. Photo : SFP

8. 2. Le rituel funéraire

Le rituel funéraire englobe un ensemble de rites qui va de la veillée mortuaire au rite dit de « un an, un jour⁴⁴ ». Dans le cadre de ce sous-chapitre, il ne sera question que des rites

⁴³ Concernant les pratiques de la marche dans le feu telles qu'elles ont pu être observées en Inde du Sud par Josiane et Jean-Luc Racine (1994), ces derniers précisent à cet égard que « le troisième jour après la nouvelle lune Panguni, on attache un cordon jaune au poignet de tous ceux qui vont animer la fête : les musiciens, les prêtres, les Iyer, le Gounder et les danseurs qu'on va chercher pour jouer pendant ces dix-huit jours » (*ibid.* : 304).

⁴⁴ Dans la religion *malbar*, les rites qui composent le rituel funéraire concernent la veillée mortuaire, le jour de l'enterrement, le « lendemain », le « huit jours », le « seize jours », le « quarante jours » (avec *semblani* végétarien et *kalmadi*) et le « un an, un jour » (avec *semblani* carné). L'esprit du défunt qui doit rejoindre sa destination finale (le royaume des morts) nécessite effectivement un accompagnement religieux sur un temps rituel long qui ne se clôture qu'un an et un jour après la mort de la personne ; les rites ont essentiellement pour but de maintenir l'esprit du défunt éloignés des lieux où il a vécu et où vit encore sa famille. Le *kalmadi* (ou *karmadi*) consiste, notamment par le rasage de la chevelure du fils aîné ou cadet, à guider le défunt sur le chemin qui doit le mener au ciel. Avant

réalisés le jour de l'inhumation, tels que j'ai pu les vivre en l'espace d'un après-midi, chez une famille du Sud de La Réunion. D'un enterrement à l'autre, la pratique de ce rite varie⁴⁵ ; dans l'enterrement qui sera donné en exemple ici, des prières en tamoul sont effectuées par un *pusarli* accompagné de plusieurs aides qui l'appuient non seulement dans ses gestes mais aussi dans les chants. « À l'occasion du décès d'un dévot », ainsi que le remarque également Gerry L'Étang (1998) dans sa thèse, « deux espaces s'opposent : l'intérieur et l'extérieur de la maison » (*ibid.* : 337-338) ; dans le cadre de cette enquête de terrain, les actions rituelles sont ponctuées par trois orchestres différents : deux jouant à tour de rôle au sein d'un même espace cérémoniel côté cour, auprès de la foule, l'autre jouant dans un autre espace cérémoniel côté maisonnée, auprès du défunt. Comme dit ci-avant, la description qui suit ne s'intéresse qu'à l'un des premiers stades d'un rituel funéraire qui dure en fait plus d'un an ; il ne sera question ici que d'une demi-journée (un après-midi) où le défunt est conduit de son domicile au cimetière.

8. 2. 1. Description des rites pratiqués le jour de l'enterrement

Nous sommes le 3 juillet 2016, dans le quartier de la Ravine des Cabris, dans les hauts de Saint-Pierre. C'est le jour où on enterre Auguste Palama, dit *Goundou*, un *vartial* (acteur récitant les textes du bal tamoul sous une forme chantée ou déclamée⁴⁶) réputé dans le sud de l'île. En me rendant au domicile du défunt, un peu avant 13 heures, je m'assois sur l'un des bancs destinés aux invités, sur la partie bétonnée et couverte de la maison, juste devant la salle où est installé le défunt ; dressés les uns en face des autres, les bancs forment les remparts d'un couloir central où circulent les proches et l'entourage qui s'affairent à la réussite de cette journée. En arrivant, je ne suis pas allée saluer le défunt comme cela se fait en général entre

ce rituel, on considère que l'esprit du mort réside toujours parmi les vivants. Il est à noter que Jean Benoist (1998) rattache le geste du rasage à des rituels accomplis, en Inde, par la caste de barbiers ; en effet, dit-il, même s' « il n'existe pas à la Réunion de trace apparente d'une caste de barbiers », « toutefois, certains individus, en relation avec un prêtre donné, accomplissent le rasage de la tête du fils du mort lors du *karmadi*, et tiennent lors de cette cérémonie le rôle du barbier. Là encore, les mémoires ne sont pas en mesure de rattacher cette fonction à une lignée particulière, et on présente cette tâche comme le résultat d'une promesse personnelle » (*ibid.* : 106).

⁴⁵ Il m'est possible de faire ce constat dans la mesure où j'ai pu assister, en amont de la recherche, à l'enterrement d'un membre de la famille de Dharma ; cet enterrement, par exemple, n'a pas bénéficié d'un accompagnement musical et seule la présence d'un *pusarli* marquait le caractère hindou d'un événement par ailleurs à cheval entre tradition hindoue et pratique catholique. Une femme (une des belles-filles de la défunte) faisait office de pleureuse ; elle a été en proie à un évanouissement juste avant le départ du cortège funèbre. Avant d'aller au cimetière, la défunte a reçu une dernière bénédiction à l'église par un prêtre catholique. Quand enfin le cercueil a été mis en terre, le *pusarli* a eu un dernier rôle à jouer : celui de procéder à la coupe rituelle de l'ongle d'un poulet vivant. Après avoir posé le cercueil dans la tombe, et commencé à la remplir de terre, l'animal et le morceau d'ongle sont lancés au fond du trou ; la poule, qui remonte à mesure que le tas de terre se fait de plus en plus haut, prend ensuite la fuite dans le cimetière et recouvre ainsi sa liberté.

⁴⁶ Govindin, 2014 : 245-246.

parents proches de la famille endeuillée ; n'étant présente qu'à titre d'observatrice extérieure, et du fait de l'importance de la foule près du corps au moment de notre arrivée, je n'ai alors pas voulu attirer l'attention dans un premier temps⁴⁷. De là où j'étais assise, je pouvais voir le défunt installé entouré de ses proches dans une salle ouverte un peu surélevée par rapport au niveau où le reste de la foule se tenait. La dimension musicale du rituel était encore absente à mon arrivée ; seules des prières étaient récitées devant la dépouille et il y avait également *oparli* (expression *malbar* renvoyant au chant entonné par des pleureuses à l'occasion d'un décès).

Puis arrivent les musiciens formant un orchestre de quatre instruments de musique : deux *morlon*, un *narslon* et un *tarlon*. Placés dans le couloir de passage, entre les bancs, ils commencent à jouer, en ligne et en direction du défunt, des airs répétitifs. Je suis saisie du contraste sonore que provoque le jeu de ces instruments avec l'atmosphère générale jusqu'ici dominée par le silence et le bruit de fond des psalmodies du prêtre ; le caractère répétitif de la musique interprétée concorde avec la tonalité plaintive du moment, le musical renforçant le solennel du rituel. Sur un tempo modéré (environ 110 battements par minutes à la noire pointée), *narslon*, *morlon* et *tarlon* jouent en polyrythmie ; cela dit, il arrive par moments que le hautbois *narslon* cesse de jouer pendant un temps relativement court avant de se greffer de nouveau sur la partie rythmique du *morlon* qui est, quant à elle, continue (fig. 65).

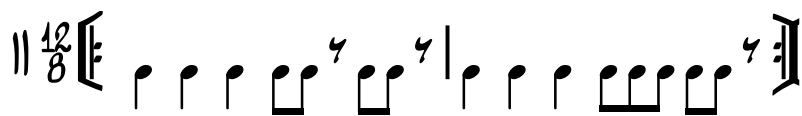


Figure 65 : Cycle rythmique récurrent de deux mesures, joué au *morlon*. Transcription⁴⁸ : SFP

On remarque dans cette transcription que le troisième temps de chaque mesure peut être varié d'une reprise à l'autre. En dehors de ces variations rythmiques, ce peut être également le cycle tout entier qui varie au fil des répétitions ; sont transcrites dans le tableau ci-dessous deux variantes possibles du motif selon par exemple que le *narslon* joue ou ne joue pas (tabl. 20).

⁴⁷ À cet égard, je jugeais les conditions de mon investigation comme étant susceptibles de prendre un caractère indiscret ; en effet, ne connaissant ni la famille endeuillée, ni même le défunt, il m'est apparu incongru, étant données les circonstances, de me servir de mon matériel habituel de recherche (appareil photo, caméra, portable ou dictaphone) au vu et su de tous. Le cercle de connaissances du défunt étant par ailleurs susceptible d'être très large du fait de son activité en tant que *varial*, il était alors probable que des inconnus ayant assisté un jour à une de ses représentations religieuses aient pu faire le déplacement pour lui témoigner une dernière reconnaissance : c'est précisément dans cette catégorie de la foule que nous souhaitions être confondus. N'ayant pas osé demander l'autorisation de filmer le rituel aux membres de la famille, je me suis donc contentée d'enregistrer discrètement au dictaphone les moments musicaux qui ont accompagné ces rites.

⁴⁸ Cette transcription ne tient pas compte des deux aires de frappe que constitue chacune des deux membranes refermant le cylindre et qui sont frappées l'une à la main, l'autre au bâton (j'y reviendrai).


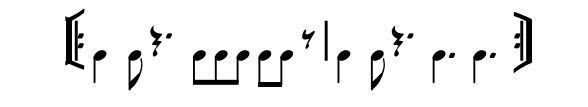
Jeu du <i>morlon</i>	
Avec <i>narslon</i>	Sans <i>narslon</i>
	

Tableau 20 : Jeu du *morlon* avec et sans *narslon*. Transcription : SFP

Sur les deux mesures de ces cycles rythmiques, seule la dernière mesure change en fonction de la présence ou non du *narslon*. Dans la première mesure, il est à noter que le silence du deuxième temps peut là aussi varier en étant remplacé par des frappes rythmiques ; de la même manière, les derniers temps de la seconde mesure varient sensiblement d'une reprise à l'autre. Dans ces deux variantes, on voit que le silence a une dimension plus importante que dans le motif précédent (cf. fig. 65) ; très expressifs par la place qu'ils tiennent au sein du jeu du *morlon*, on remarque que ces silences sont plus nombreux lorsque le *narslon* s'arrête de jouer pendant un court instant. Ils sont également de plus en plus nombreux notamment quand l'instrument mélodique s'apprête à clôturer son motif et également lorsqu'il s'apprête à le reprendre.

Un autre des motifs rythmiques qu'interprète ce jour-là le *morlon* se caractérise par un marquage de tous les temps forts (fig. 66). Alors que le répertoire de la musique *malbar* se caractérise plus couramment par l'aspect syncopé de ses rythmes, cette interprétation contraste de façon particulièrement expressive par rapport à ce qui a été entendu jusque-là ; l'effet obtenu est une sensation de cassure dans la métrique par ailleurs confirmée par la cessation du jeu du *narslon* qui ne reprend son air qu'une fois le retour du cycle plus syncopé du *morlon* revenu.



Figure 66 : Motif rythmique linéaire dans le jeu du *morlon*. Transcription : SFP

Arrive ensuite un autre orchestre, celui dominé par la présence du *tambour malbar*. Le *narslon* se retire alors pour laisser la place à ce deuxième ensemble instrumental où s'intègrent par ailleurs les mêmes *morlon* et *tarlon* du premier orchestre. La formule rythmique interprétée à

ces instruments est le *baguèt' la mort* (fig. 67), une formule reconnaissable au cycle rythmique récurrent de deux mesures (voir annexe 2), ouvrant et clôturant ici l'interprétation.

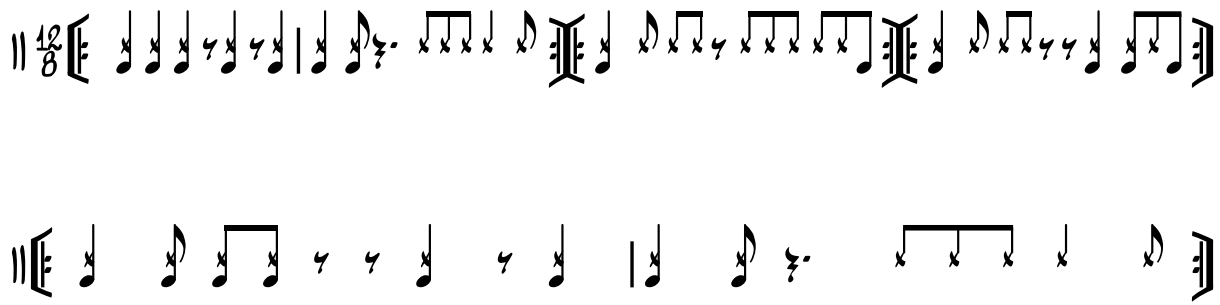


Figure 67 : Interprétation du *baguèt' la mort* au *tambour malbar*. Transcription : SFP

Cette interprétation du *baguèt' la mort* est reprise en boucle. Ce faisant, elle n'exclut pas la variation ; en effet, dans la reprise (mesures 5 et 6) du cycle rythmique récurrent (mesures 1 et 2), on observe une variante sur les deux premiers temps de la première mesure ; de même, la mesure 4 est-elle une variante de la mesure 3, par la variation des deux derniers temps de la mesure. On remarque que les variations qui se font entendre au fil des répétitions sont en général opérées de la même manière, soit par des contrastes dans la nuance : il s'agit en fait tantôt d'interpréter certaines croches des frappes faibles du *tambour malbar* avec des frappes vives, tantôt de les garder en sourdine.

Tandis que le *baguèt' la mort* est enchaîné continuellement, le *mani* retentit et se tait successivement. Quant aux prières, elles s'interrompent pendant le jeu des tambours et ne sont reprises que lorsque des moments de silence se produisent. De même, je m'aperçois que de temps à autre, un aide – ou l'officiant lui-même – adresse un signe aux musiciens ; à ce signal, deux réactions se produisent sur le plan musical : soit les instruments de musique se taisent un moment avant de reprendre leur interprétation peu de temps après, soit la musique change pour passer à un style « détaché » très caractéristique dans le répertoire formel du *tambour malbar* et qu'on a qualifié de « jeu en staccato » (cf. fig. 58). Comme dit précédemment, le fait de rompre avec le style général du morceau alors en cours indique, dans les rituels religieux *malbar*, que quelque chose se passe, qu'un moment important voire délicat est en train de s'accomplir ; le caractère répétitif et « recto tono » de ce motif rythmique a pour effet de supprimer toute notion de pulsation. Au sein des rites funéraires analysés dans le cadre de ce sous-chapitre, le jeu en « staccato » a été interprété à deux reprises : au moment de la mise en bière, et au moment précédant le départ du cortège funèbre.

Enfin, le troisième orchestre de cette circonstance entre en scène. Un chant se fait alors entendre ; il est accompagné d'un *matalon* (tambour cylindrique allongé) et de deux *tarlon*. Ce moment musical est, du fait de sa plus faible intensité sonore, plus intimiste par rapport aux épisodes instrumentaux assurés par les deux premiers orchestres. Aucun dispositif technologique n'amplifie la partie vocale de cet ensemble ; dans la transcription qui suit (tabl. 21), seuls les jeux du *matalon* et des *tarlon* (la partie des *tarlon* est notée avec des croix dans la transcription) sont illustrés ; s'ils ne constituent qu'un exemple de la réalité qu'a pu recouvrir le jeu de ces instruments telle qu'elle s'est donnée à entendre ce jour-là, il est intéressant de remarquer que ces rythmes peuvent être considérés comme des variantes l'une de l'autre, comme par exemple dans les deux premiers exemples (variantes 1 et 2) où la différence n'est que d'une croche supplémentaire jouée sur le deuxième temps.

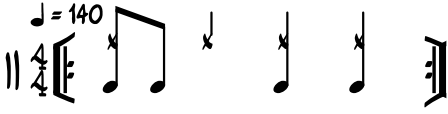

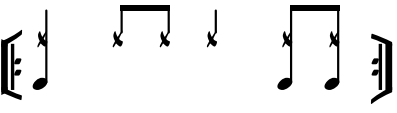
Variante 1	
Variante 2	
Variante 3	

Tableau 21 : Exemples de rythmes interprétés au *matalon* et aux *tarlon*. Transcription : SFP

Contrairement aux interprétations rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* qui est en général ternaire, tous les rythmes interprétés par ce troisième orchestre de la journée sont binaires. Même si le tempo est estimé à 140 pulsations à la noire, il reste variable ; en effet, il est fréquemment interrompu pour instaurer une vitesse de jeu plus rapide ou plus lente. Si le rôle du *tarlon* est en général de marquer la pulsation, cet instrument peut aussi, comme dans la troisième variante, diviser ses valeurs rythmiques, en l'occurrence ici en se faisant l'écho de ce que joue le *matalon*⁴⁹.

⁴⁹ La musique de ce troisième orchestre ressemble à celle qui est en général interprétée dans le cadre du bal tamoul, l'esthétique et le style étant en effet conformes à ceux de cet art traditionnel religieux. Rappelons que le défunt est par ailleurs un *vartial* à qui l'univers du bal tamoul ou *barldon* n'est pas étranger (j'y reviendrai).

Suite à cet épisode musical, ce sont de nouveau l'orchestre avec le couple *morlon/narslon* puis celui avec le *tambour malbar* qui reprennent, à tour de rôle, l'accompagnement musical funéraire qui réexpose en général les mêmes contenus rythmiques du début. Puis le jeu en « staccato » de l'orchestre du *tambour malbar* se fait entendre, signalant alors que quelque chose d'important a lieu : c'est le moment de la mise en bière. Ce jeu rythmique, qui, comme dit précédemment, vise à noyer la pulsation, n'est pas exempt de variations aussi moindres soient-elles ; aussi la figure ci-après (fig. 68) transcrit-elle le jeu du *morlon* (dont les notes sont représentées hampes vers le bas) pendant l'interprétation du jeu en staccato des *tambours malbar* – variation parfois également effectuée par les *tambours malbar* eux-mêmes.

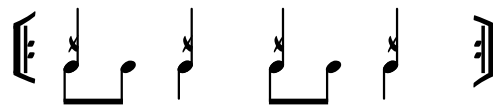


Figure 68 : Variation du jeu en « staccato » de l'orchestre rituel du *tambour malbar*.
Transcription⁵⁰ : SFP

Ce marquage rythmique est ensuite cassé selon le traditionnel procédé dit « *i casse baguèt'* » pour être enchaîné à une nouvelle boucle rythmique (fig. 69) qui s'apparente par ailleurs à un extrait du *baguèt' avsion*.



Figure 69 : Boucle rythmique succédant au jeu en « staccato » de l'orchestre rituel du *tambour malbar*. Transcription : SFP

Il est entre quatorze heures quinze et quatorze heures trente quand le cortège funèbre s'apprête à quitter le domicile du défunt. Le cercueil a été installé sur une sorte de chariot qui sera poussé par des membres de l'entourage en direction du cimetière⁵¹. Lorsque je procède à un nouvel enregistrement à mon dictaphone, les membres de l'assemblée et moi-même attendons debout le départ effectif de la procession. C'est alors toujours le *baguèt' la mort* qui

⁵⁰ Étant donné que toute notion de pulsation et de mesure est évacuée dans ce mode de jeu, je présente ici une transcription selon une mesure à 4/4.

⁵¹ Le chariot ressemble à un char de divinité tel que ceux qu'on tracte pendant les processions religieuses hindoues, à la différence près qu'il n'y a aucune statue de divinité et qu'il est plus long, à la façon d'un lit sur roues. Drapé de jaune, le chariot est notamment décoré de feuilles de bananiers et autres feuillages.

est interprété à l'orchestre présidé par les *tambours malbar*⁵² ; sans que je puisse identifier les pleureuses, certaines lamentations se font entendre⁵³ : on dit qu'il y a *oparli (i sant oparli)*. Puis *i casse baguèt'* (on casse le rythme), et les musiciens enchaînent sur le jeu caractéristique en « staccato » : le cortège est maintenant sur le point de partir. Un silence se produit alors suite à l'arrêt de la musique ; une trentaine de secondes plus tard, un chœur d'hommes chantant à l'unisson se fait entendre, mais sur un air qui oscille entre une interprétation récitée et une interprétation chantée. Aucun instrument ne les accompagne, à part le *mani* qui se met à retentir de temps à autre. En langue tamoule, un soliste se démarque de temps en temps du chœur et c'est à ce moment précis que le ton devient parfois plus récitatif ; lorsque le chœur rejoint le soliste, c'est essentiellement sur un air composé de trois notes conjointes que l'expression chantée se fait sentir. Le départ est imminent ; l'orchestre présidé par les *tambours malbar* qui s'était positionné sur le bord de la route s'est rapproché et le volume sonore est monté d'un cran.

La procession enfin démarre. Comme à l'accoutumée, les tambours rituels se situent à l'avant du cortège ; les autres orchestres, celui avec *narslon* et celui avec *matalon*, ont disparu. À mesure que je me déplace en même temps que le cortège, je remarque que je piétine divers mélanges rituels – composés de grains de riz crus mélangés à du safran et de quelques pièces en cuivre – qui ont été visiblement répandus depuis l'avant de la procession⁵⁴. Après avoir marché quelques minutes avec le cortège funèbre, c'est finalement en voiture que je me rends au cimetière ; placée à un endroit plus stratégique pour pouvoir observer le rituel d'entrée dans le cimetière, j'attends à présent l'arrivée de la procession funèbre sur les lieux.

Par souci éthique, et même si je ne me trouvais plus dans l'espace privé de la maisonnée, j'ai conservé mon mode d'enregistrement au dictaphone dont j'ai pu me servir plus ouvertement en revanche. Annoncé par la musique mortuaire, le cortège funèbre que l'on aperçoit de loin

⁵² Aux Antilles, Gerry L'Étang (1998) observe quasiment la même pratique des rites qui ont lieu le lendemain de la veillée mortuaire : « Le lendemain, aux alentours de 15 heures, la famille assistée d'un *vatialou* réalise un *pousè* pour l'esprit du mort. Ce dernier ne diffère des autres *pousè* que par le rythme particulier des *tapou* observé alors : "le rythme de la mort" (Domoison, 1996 48). Puis, toujours au rythme de la mort, se forme un long cortège qui suivra le corbillard jusqu'à l'église » (L'Étang, *op. cit.* : 337-338).

⁵³ À cet égard, Christian Barat (1989) note que « si l'on excepte les lamentations des femmes à l'occasion de la mort d'un homme, l'expression vocale ou instrumentale malbar est produite par les hommes » (*ibid.* : 422).

⁵⁴ Pendant la procession, on m'explique que la propagation de ces ingrédients sur le sol a pour objectif de maintenir l'esprit du défunt à distance des lieux où il a vécu ; s'il cherchait à revenir chez lui une fois l'enterrement terminé, l'esprit serait ainsi détourné de son intention par le fait qu'il se retrouverait à aller ramasser le riz répandu devant chez lui, grain après grain. Dans la mesure où des règles strictes régissent le monde des morts (sous le contrôle de l'esprit dit, en créole, « *gardien cimetièr'* » (litt. « gardien du cimetière »), les esprits sont autorisés à circuler parmi les vivants à 6h et à 15h tandis qu'ils doivent obligatoirement rentrer au cimetière à 12h et 18h), la perte de temps occasionnée par le ramassage de chaque grain de riz empêche, me dit-on, finalement l'âme du défunt de revenir chez lui puisque finit par arriver l'heure où il doit rentrer au cimetière. Quant aux pièces en cuivre (des centimes d'euros), elles semblent être le paiement de services rendus par les esprits qui veillent au bon déroulement des funérailles, ou peut-être un tribut destiné à payer le gardien du cimetière à qui on confie une nouvelle âme.

arrive ; alors que je m'étais positionnée près de l'entrée principale du cimetière, c'est vers une seconde entrée que la procession se dirige⁵⁵ ; je traverse alors le centre du cimetière en ligne droite, pour retrouver la foule un peu plus bas.

Lorsque je débute mon enregistrement, c'est par une boucle rythmique déjà interprétée auparavant (cf. fig. 69) et qu'on a rattaché à un extrait du *baguèt' avsion* que la musique tambourinée se caractérise. Au bout de quelques reprises, on n'entend plus que les deux premiers temps de la mesure avant que la musique ne finisse par enchaîner sur la première mesure du *baguèt' la mort*, provoquant ainsi comme un effet de tuilage entre cette boucle et le début du *baguèt' la mort* (fig. 70). Le *baguèt' la mort* (cf. fig. 67) est ensuite interprété en boucle. Il est à noter que le *mani* ne s'est mis à retentir que lorsque le *baguèt' la mort* a été exécuté aux tambours, et non durant la boucle rythmique qui précédait ce *baguèt'*.



Figure 70 : Effet de tuilage entre deux motifs rythmiques. Transcription : SFP

La procession n'est pas rentrée tout de suite dans l'enceinte du cimetière ; elle s'est arrêtée juste devant le portail où l'officiant et des aides se sont mis à accomplir des rites⁵⁶. L'officiant semble réaliser un *poudja* (dit aussi *avsion*) ; au niveau musical, plusieurs situations s'observent : si deux formules rythmiques caractérisent l'accompagnement musical de ce rite (le *baguèt' la mort* et le *baguèt' avsion*), tantôt la musique alterne avec des moments de silence où les prières se font entendre, tantôt elle leur est superposée. À un certain moment par exemple, l'orchestre *i casse baguèt'* (casse le rythme) mais n'enchaîne pas sur un nouveau rythme ; un chant, qui venait de commencer, se fait alors plus nettement entendre. Interprété à l'unisson par le même chœur d'hommes qu'un peu plus tôt, au départ du cortège, le chant est toujours *a cappella* et toujours en langue tamoule. Quelques secondes plus tard, l'orchestre reprend son jeu, non pas en interprétant le *baguèt' la mort*, mais en interprétant un extrait du *baguèt' avsion* joué en boucle selon le même procédé que précédemment, c'est-à-dire juste avant d'attaquer le *baguèt' la mort* ; il est à noter que si la musique a repris, le chant ne cesse pas pour autant et la musique enchaîne donc, par le même effet de tuilage que ci-avant, sur le *baguèt' la mort* (cf. fig. 70). À

⁵⁵ En fait, la procession a contourné l'enceinte du cimetière pour rejoindre un second portail, en contrebas, nouvellement aménagé pour l'extension de ce cimetière.

⁵⁶ Les rites qui ont alors été effectués à ce moment-là se produisent au sol, sur une toile jaune qu'on a étendue par terre et sur laquelle trônent quelques accessoires comme un plateau, du parfum, de l'encens, etc.

ce moment-là, chant et musique ne se suivent pas ; on a ainsi deux productions sonores simultanées mais indépendantes l'une de l'autre qui, mêlées aux bruits de l'assemblée qui s'était attroupée un peu de manière éparse autour du rite, plonge cette partie du rituel funéraire dans un certain brouhaha. Le chant semble faire quelques courtes pauses entre ses différentes interventions, tandis que l'orchestre, lui, joue de manière ininterrompue.

Au niveau rituel, deux hommes autres que les aides du prêtre – vraisemblablement les fils du défunt dont on connaît le rôle au sein du rituel funéraire, notamment lors du *kalmadi* – semblent jouer un rôle spécial dans la mesure où ils prennent part de façon notoire à l'accomplissement du rite. À un certain moment, le *mani* rejoint le chant en retentissant continuellement ; les sons émis par le chant et la cloche convergent ensemble vers un même point d'arrivée, celui de l'emplacement du caveau, tandis que l'orchestre se détache de l'ambiance sonore. C'est le moment où le cortège pénètre le cimetière en direction du lieu de l'inhumation. Au moment où le cercueil s'apprête à franchir le seuil de l'entrée du cimetière, il est à noter qu'on fait tourner trois fois le chariot funèbre sur lui-même. Je suis alors l'assemblée qui se dirige vers l'emplacement où sera mis en terre le cercueil.

Alors que tout le monde se dirige vers l'emplacement du caveau, l'orchestre présidé par les *tambours malbar* a gardé sa position immobile devant le portail du cimetière. À mesure que nous nous rapprochons des fossoyeurs ayant déjà déblayé la terre, le son des instruments de musique se fait de plus en plus lointain. On m'explique alors que les tambours n'entrent jamais au sein du cimetière⁵⁷ pour la simple raison que le son qu'ils produisent est susceptible de déranger les esprits qui y reposent et de les mettre en fuite ; le cimetière étant effectivement le lieu par excellence où un grand nombre d'esprits « réside », et étant donné le pouvoir sonore du *tambour malbar* auquel est sensible l'au-delà (cf. chap. 4 et 6), on peut penser que le jeu de cet instrument près des tombes aurait l'effet néfaste de produire le désordre et le chaos dans le monde de l'invisible.

La mise en terre n'a pas fait l'objet d'un rite que j'ai pu observer par le passé, en amont de la recherche, à propos des enterrements *malbar* ; comme dit en début de description, le rite en question consiste en la coupe de l'ongle d'un jeune poulet envoyé vivant, avec le morceau d'ongle, à l'intérieur de la tombe, pendant que les fossoyeurs la remplissent de terre. Or ce rite n'a pas été observé ici. Aussi l'espace-temps rituel se rompt-il aussitôt que la terre a recouvert

⁵⁷ Dans sa thèse, Christian Barat (1980) note « que les musiciens s'arrêtent de jouer de leurs instruments à certains endroits précis : – devant le cimetière, « afin de ne pas être suivi par les esprits néfastes » (*pou pa zespri i suiv*) – aux carrefours sans doute pour les mêmes raisons – devant le portail de Camelon dit « *Baba doré* », un vieux Malbar qui, avant sa mort, venait au temple chaque soir pendant la période de *karèm* pour lire le *Barldon* aux pénitents » (*ibid.* : 282).

entièrement le fossé ; la foule se disperse alors par îlots de personnes et dans toutes les directions, dans un silence total. L'orchestre et les chants se sont tus, puis chacun rentre chez soi.

8. 2. 2. Analyse

Les rites effectués le jour de l'enterrement qui a fait ci-dessus l'objet d'une description présentent des points à la fois communs et différents sur le plan musical d'avec d'autres rites religieux par exemple tenus au temple.

Au niveau des instruments de musique utilisés, d'abord, on voit que ce sont à peu près les mêmes que ceux utilisés au temple qui sont mobilisés. La présence du *narslon* et du *matalon* – appartenant à deux orchestres différents ici comme en général – n'est en revanche pas systématique dans les autres rituels religieux, comparée à celle du *tambour malbar*, du *morlon* et du *tarlon* qui est au contraire beaucoup plus courante. Pour ce qui est du *sati*, timbale appartenant d'ordinaire à l'instrumentarium *malbar*, il n'est présent dans aucune des formations instrumentales qui ont été mobilisées pour ce rite de l'enterrement. Il en est de même du *oulké*, un tambour en forme de sablier qui constitue un accessoire indispensable du *pusarli*. Cet instrument particulier n'est pas un élément d'orchestre mais un attribut de l'officiant qui ne s'en sert que lors des rituels de possession.

Au niveau de l'organisation musicale, on voit qu'un roulement s'opère entre les différents orchestres présents au domicile du défunt (tabl. 22). L'orchestre principal étant, en temps normal, celui présidé par des *tambours malbar*, la présence d'autres ensembles au sein de cette étape du rituel funéraire nécessite une prise en charge particulière de l'aspect musical, gestion qui n'existe pas en général, ou du moins pas à ce point⁵⁸, dans les autres rituels religieux *malbar*.

⁵⁸ Si les cérémonies religieuses *malbar* sont en général accompagnées d'un voire deux ensembles instrumentaux (celui traditionnellement présidé par les *tambours malbar* et éventuellement celui présidé par le couple *morlon/narslon*), on observe depuis peu une multiplication de ces deux types d'orchestre par exemple au sein des processions religieuses notamment organisées par les *swami* des temples de tradition brahmanique.

Orchestre 1		Orchestre 2		Orchestre 3	
<i>Narslon</i>	<i>Tarlon</i>	<i>Tambours malbar</i>	<i>Tarlon</i>	<i>Matalon</i>	<i>Tarlon</i>
<i>Morlon</i>		<i>Morlon</i>		Voix	

Tableau 22 : Composition des trois orchestres mobilisés le jour de l'enterrement. Schéma : SFP

Le tableau ci-dessus permet de se rendre compte que le *morlon* est présent dans deux orchestres sur trois, et que le *tarlon* est commun à chacun des trois orchestres. Pour ce qui est du *narslon*, du *tambour malbar*, du *matalon* et de la voix, ils n'apparaissent qu'au sein d'un seul orchestre. L'ensemble vocal avec le chœur d'hommes *a cappella* n'a pas été considéré ici comme un quatrième orchestre, mais il fait partie des formations musicales convoquées pour ce rituel funéraire.

Toujours au niveau organisationnel, on voit encore que le rapport de la musique au rite fonctionne en général de la même manière qu'au temple ; en fait, les temps de jeu restent sous contrôle des membres de la prêtrise qui, par des signaux traditionnels, interrompent ou demandent un changement dans la musique. Il est à noter cela dit que ces codes sont appliqués uniquement lorsque c'est l'orchestre présidé par les *tambours malbar* qui joue. Dans cet orchestre, les techniques d'enchaînement musical sont communes à celles employées pour n'importe quelle autre situation de jeu – par exemple quand *i casse baguèt* (on casse le rythme), cela se fait toujours par un déplacement d'accents dans l'interprétation, visant à déstabiliser le rythme pour l'interrompre.

Au niveau de la composition des orchestres, enfin, on remarque la présence du chant sous deux formes distinctes : d'une part au sein du troisième orchestre (*cf.* tabl. 22), d'autre part au niveau du chœur d'hommes *a cappella*. Pour ce qui est du troisième orchestre, celui avec chant (voix), on aurait pu penser en effet que, dans la mesure où le défunt était un *vartial* renommé dans le sud de l'île, la présence d'une portion musicale rituelle appartenant à cette activité religieuse ait pu exceptionnellement intégrer le rituel funéraire. Or, Sully Santa Govindin (2014) précise, au sujet du « chant domestique de la mort », qu'il existe des « répertoires musicaux dans le "chant au mort" ou [*sic*] un lien est établi entre le rituel avec les répertoires du *Barldon* et les poèmes tamoules [*sic*] des saints sivaïtes » (*ibid.* : 387). Ainsi donc un corpus chanté à l'occasion du théâtre rituel religieux reprenant les scènes du *Mahabharata* (« répertoires du *Barldon* ») fait-il partie des rites funéraires hindous qui ont été ici présentés. En ce qui concerne le chœur d'hommes *a cappella*, actif au domicile comme au cimetière, il est possible de croiser

cette pratique avec celle que relate Louis Maillard (1862) dans une observation d'un « enterrement indien » datant du XIX^e siècle ; bien qu'il ne soit pas possible de savoir avec précision s'il s'agit bien là de la même pratique que celle qui a été véhiculée jusqu'à ce jour, l'ingénieur colonial écrivait à cette époque que « le mort » était « porté sur les épaules de quatre de ses plus proches parents » et « mené au lieu de repos au milieu de chants et au son des instruments » (*ibid.* : 266). Considérant qu'il s'agit bien de la même pratique, la présence du chant est alors attestée au milieu des instruments pendant l'accompagnement rituel de l'enterrement, tel que cela a également été relevé dans cette ethnographie.

Les témoignages recueillis par Josiane et Jean-Luc Racine (1994) au sujet du déroulement d'un rituel funéraire en Inde du Sud recourent certains des éléments également mis en œuvre lors des funérailles hindoues organisées dans la religion *malbar* telles que celle qu'il m'a été donnée d'ethnographier. D'après ces deux auteurs effectivement, il est question de deux ensembles instrumentaux principaux :

Voilà les deux types d'orchestre des *Paraiyar*, cette caste de Harijans joueurs de tambour (*parai*) dont le nom tamoul s'est universalisé en Paria. L'orchestre des *totti*, appelé *paraimélam*, se compose, on le sait [...], de sept musiciens désignés par roulement pour un an. C'est l'orchestre rituel, chargé des funérailles de toutes castes (sauf celles des brahmanes) : orchestre funèbre, enterrement ou incinération. L'orchestre des *totti* participe aussi aux fêtes de l'*ur*, particulièrement aux processions. Il y précède à bonne distance, pour annoncer l'arrivée du char processionnel, l'orchestre des musiciens de l'*ur*, constitué principalement de barbiers. Ceux-ci jouent, eux, juste devant le char sur lequel le prêtre sert la divinité, un répertoire nourri de la musique classique dévotionnelle. [...] L'orchestre des *totti* est le fruit d'une obligation de caste, d'une fonction rituelle que les *Paraiyar* (en fait une de leurs sous-castes, les *Vettiyan*) ont à remplir envers la communauté villageoise (*ibid.* : 175).

Il est possible de faire un rapprochement entre les formations instrumentales ci-dessus citées et celles en vigueur à La Réunion ; l'« orchestre des *totti* » et l'« orchestre des musiciens de l'*ur* » semblent en effet respectivement s'apparenter à ce qui, à La Réunion, se traduit par l'orchestre présidé par les *tambours malbar* et celui du couple *morlon/narslon*. Le fait que l'orchestre des *totti* soit « le fruit d'une obligation de caste, d'une fonction rituelle que les *Paraiyar* (en fait une de leurs sous-castes, les *Vettiyan*) ont à remplir envers la communauté

villageoise » et qu'il s'agit de « l'orchestre rituel », participant aussi « aux fêtes de l'*ur*, particulièrement aux processions », m'incite à penser effectivement que l'orchestre présidé par les *tambours malbar* a une fonction équivalente à celle de l'orchestre des *totti*. De plus, il se trouve que les *tambourier* sont par ailleurs souvent appelés *vétian*⁵⁹, à La Réunion, ce qui correspond à la sous-caste des *Vettiyan* en Inde telle qu'ici abordée. Les « musiciens de l'*ur* » correspondraient ainsi à ceux qui forment l'orchestre du couple *morlon/narslon*, dans la mesure où de par leur style musical différent de celui présidé par les *tambours malbar*, le hautboïste semble jouer un « répertoire nourri de la musique classique dévotionnelle⁶⁰ ».

Ainsi, plusieurs points communs et différences peuvent être dégagés entre la musique qui a accompagné les rites funéraires ci-avant analysés, celles qui accompagnent d'autres manifestations religieuses *malbar* à La Réunion, et même celles qui peuvent être relevées dans les témoignages d'époque à propos des circonstances funèbres hindoues et dans des récits sud-indiens tels que rapportés par Racine.

Venons-en maintenant aux instruments en eux-mêmes, et plus particulièrement au rôle joué par le *morlon* dans l'accompagnement musical des rites funéraires qui ont été précédemment décrits ; il semble que le rôle que ce tambour tient respectivement au sein des orchestres 1 et 2 (cf. tabl. 22) soit sensiblement différent l'un de l'autre. En effet, dans le premier cas (orchestre 1), le *morlon* ne suit pas le même rythme que celui donné par la mélodie interprétée au *narslon*, mais vient en contrepoint de cette mélodie dans la mesure où il a une partie rythmique précise et indépendante de celle des autres plans musicaux de l'ensemble, telle que transcrite ci-avant (cf. fig. 65). Or, dans le second cas (orchestre 2), le *morlon* épouse au contraire la ligne rythmique du *tambour malbar* à certains moments de l'interprétation ; c'est cette situation que je traduis par la notion d' « homophonie » (et non d'homorythmie qui ne prend pas en compte le caractère mélodique) dans la description, d'où la sensation d'osmose exprimée à cet égard.

Bien que le *morlon* ne vienne en général qu'en appui rythmique aux autres instruments d'un ensemble donné, comme ici pour soutenir le déploiement mélodique du *narslon* – ou du *tambour malbar* pour le cas de type « orchestre 2 » –, il semble remplir, au sein de ces deux orchestres différents et selon également deux moyens différents, plus qu'une fonction d'accompagnement ; en fait, si le caractère mélodique revient incontestablement au seul

⁵⁹ Comme indiqué dans le chapitre 3, le nom « *vétian* » est souvent employé par certains informateurs dans le sens de « professeur » et pour qualifier le statut de chef *tambourier*.

⁶⁰ Le *narslon* est par ailleurs un instrument de musique plus communément répandu dans la pratique brahmanique de l'hindouisme à La Réunion.

instrument mélodique de ces ensembles (le *narslon*), il peut tout aussi bien convenir à celui du *morlon* qui détient, lui aussi, un schéma mélodico-rythmique bien précis. Ainsi aurions-nous deux parties mélodiques indépendantes au sein de cet orchestre. Cette particularité mélodico-rythmique se retrouve également dans le deuxième orchestre où *tambour malbar* et *morlon* interprètent le même schéma à l'unisson. Dans l'orchestre 1, donc, le caractère mélodico-rythmique du *morlon* est obtenu par un jeu en contrepoint rythmique du *narslon*, et dans l'orchestre 2, ce caractère se révèle par son jeu en homophonie avec le *tambour malbar*. Le *morlon* a ainsi un rôle mélodico-rythmique, sinon équivalent, du moins parallèle à celui qui est généralement dévolu au *tambour malbar*⁶¹.

Bien que les transcriptions du *morlon* ne fassent pas apparaître la double technique de jeu au bâton et à la main, il va de soi que « l'alternance d'un coup sourd et d'un coup sec permet des effets de contretemps » tels que couramment entendus dans la musique syncopée du répertoire musical *malbar* ; dans la mesure où ces effets se réalisent « aussi par contraste de timbres », nous avons affaire à une opposition de « non pas deux bruits différemment timbrés, mais bien deux sons de hauteurs dissemblables » où « s'ouvre une voie mélodique » et où « nous pouvons dès lors concevoir des instruments ayant une échelle variée de sons » (Schaeffner, 1980 [1936] : 92).

Si la plupart des transcriptions se concentrent essentiellement sur le jeu du *tambour malbar*, il faut savoir qu'en général, au sein de la formation instrumentale, le *morlon* et le *tambour malbar* jouent en polyrythmie. Il arrive cela dit que ces deux instruments soient en homorythmie, voire en homophonie, comme dit antérieurement dans le cadre funéraire ; la soudaine osmose qui se produit alors donne à la musique une dimension magique du fait de la concordance des sonorités et qui agit tant au niveau de la production sonore que de la réception musicale. Le rapport instrumental particulier qui s'instaure entre ces deux instruments fait donc de cet instant un moment également particulier. Le rôle musical du *morlon* au sein de la musique rituelle *malbar* participe ainsi pleinement de la fonction esthétique que remplit cette musique ; aussi le jeu du *morlon* a-t-il pour effet de donner de l'ampleur et de la profondeur au résultat sonore. C'est en ce sens que l'ethnomusicologue Monique Desroches (1996) faisait le même constat, se référant elle aussi à la notion de timbre :

⁶¹ C'est par le schéma rythmique exécuté au *tambour malbar* qu'on identifie, à La Réunion, les formules rythmiques du répertoire rituel ; en raison de cette particularité, cet instrument joue un rôle de tout premier plan. Si le qualificatif « mélodico-rythmique » s'applique aux schémas exécutés au *morlon* en raison du contraste sonore donné par le jeu combiné du bâton et de la main, le qualificatif pourrait tout aussi bien et pour les mêmes raisons être appliqué au jeu du *tambour malbar* dans la mesure où, comme dit dans le chapitre précédent, il possède deux sonorités (« basse » et « aiguë »).

[...] les enquêtes sur le terrain avaient aussi révélé l'importance d'un autre paramètre : le timbre. Les tambourineurs ont en effet insisté sur la recherche de la *bonne sonorité* lors des accompagnements, gage premier pour plaire aux divinités et les attirer sur terre. Les arrêts successifs des tambourineurs au cours desquels ils font chauffer la peau du tambour au-dessus d'un feu, s'inscrivent dans cette recherche du bon son. La sonorité, voire le timbre, semble donc une donnée fondamentale pour les tambourineurs : elle est à la source même de l'efficacité de la technique d'appel des divinités et conséquemment, du rituel (*ibid.* : 114).


Si « l'esthétique contribue à l'efficacité, aussi bien que les rites » (Mauss, 1967 [1926] : 65-66), ce principe se vérifie également à d'autres niveaux comme par exemple dans le *kalam* (dessin de sol rituel en Inde) où Christine Guillebaud (2004) nous apprend qu' « une fois “offert” à la famille commanditaire », le *kalam* « garde ses dimensions esthétiques qui participent pleinement de son efficacité dans l'action rituelle » ; aussi l'auteure rejoint-elle la vision de Desroches (1996 : 114 ; 2004 : 87) lorsqu'elle dit que la recherche de la beauté « répond en quelque sorte au projet commun de satisfaire les divinités » (Guillebaud, 2004 : 11). À ce même sujet, Gilles Tarabout (2003) explique que, dans le *kalam*,

ces qualités esthétiques explicites sont aussi conçues, plus généralement, en termes d'efficacité du culte. Un beau dessin et un beau chant “fonctionnent” mieux pour rendre présentes les puissances invitées et contribuer à les satisfaire. La beauté d'un *kalam*, au cours des cultes, est une beauté active, support efficient des divinités et hommage charmeur qui leur est adressé, au cours de rites [...]. En ce sens, cette activité ne se distingue pas, dans son principe, de toutes celles qui peuvent concourir au succès de la célébration des dieux (*ibid.* : 6-7).

Comme dit précédemment, la musique rituelle *malbar* s'inscrit dans une totalité qui contribue à l'efficacité générale du culte ; par ailleurs, « cette efficacité – pour autant qu'elle soit attestée – ne relève ainsi pas seulement de la nature des sons, de leurs propriétés acoustiques, mais tout autant de la fonction socialement attribuée à la musique et des codes sonores qu'elle émet dans une situation précise, lesquels sont immédiatement perçus et appliqués par les adeptes en position de “musiqués” » (Aubert, 2006 : 5). En outre, il faut préciser que le côté esthétique

dont peut parfois relever la musique rituelle *malbar* – comme ici, avec le timbre du *morlon* et le traitement de ce timbre par rapport à celui du *tambour malbar* par exemple – ne renvoie pas directement à une expression artistique mais bien à une fonctionnalité précise, celle de « concourir au succès de la célébration des dieux » (Tarabout, *op. cit.*).

Étant donné le caractère funeste de la situation dans laquelle opère la musique ici analysée, « il semblerait, en première approximation, que le timbre d'un instrument ait bien le pouvoir de susciter ou de renforcer une émotion » (Tallotte, *op. cit.* : 11) à condition bien sûr qu'elle réponde aux canons esthétiques véhiculés par ladite situation – ici, la mort et le deuil à venir. Ainsi que l'explique William Tallotte à ce qu'il observe en Inde mais qui vaut également pour la musique rituelle *malbar* de La Réunion, la musique étant spécialement conçue et adaptée à des circonstances précises, « toute émotion relative au culte serait en effet immédiatement étouffée devant la crainte, si ce n'est la peur, de contrarier la ou les divinité(s) présente(s) » s'il arrivait que soit modifié un élément de cette musique. Et l'auteur de conclure que « l'émergence d'une émotion est donc foncièrement liée à la question, non moins complexe, de l'efficacité rituelle des instruments » (*ibid.* : 11-12).

Sur le plan musical, le traitement des rythmes du répertoire formel du *tambour malbar* contribue également à entretenir cette atmosphère ; la technique du tuilage mise en avant dans l'analyse musicale est révélatrice à cet égard. Par le biais d'une cellule pivot () que comportent à la fois le *baguèt' avsion* et le *baguèt' la mort*, la transition qui se produit entre les deux extraits de *baguèt' est*, en plus d'être naturelle, particulièrement émotionnelle ; en effet, le silence d'un temps qui suit et qui est caractéristique du motif principal du *baguèt' la mort* prend non seulement une dimension signalétique au niveau rythmique puisqu'il est annonciateur – il confirme le retour du cycle rythmique phare – mais fonctionne également tel un leitmotiv qui ressasse avec lui toute la peine et toute la mélancolie du moment. Ce temps de silence qui vient couper la trame rythmique peut s'analyser comme une métaphore de la mort qui interrompt le cours de l'existence ou comme celle d'un discours entrecoupé de sanglots ; en ce sens, le silence expressif placé au sein de ce thème rythmique et qui devient tout de suite identifiable prend une valeur émotionnelle forte ; il reconnecte l'endeuillé à sa tristesse en lui rappelant le souvenir de l'être cher qu'il vient de perdre. Le caractère à la fois esthétique et symbolique du silence est encore mis en avant par le rôle des *tarlon* ; si ceux-ci frappent en général tous les temps de la pulsation, ils se taisent pendant le temps de silence, avant de reprendre le cours de leurs battements. Il y a donc bien une volonté musicale de valoriser le silence caractéristique du cycle du *baguèt' la mort*. Tous les instruments convergent dans ce sens en se réunissant dans une

même intention musicale. Ainsi que le notent Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman (*op. cit.*), notamment à propos du silence au sein de la musique rituelle tambourinée,

l'espace sonore que crée la musique est d'une importance capitale dans le rapport au sacré. Dans les cultes, tout se passe comme si les sons et les Dieux se répondaient. Tout ce qui a trait au fait musical est à tel point au cœur du religieux, que les musiciens, leurs instruments, le choix de leurs chants et de leurs rythmes sont marqués par ce voisinage avec le divin. Le silence lui-même, lorsqu'il intervient, fait partie de cette musique, car lorsqu'elle le précède puis le suit, elle met en relief combien le silence est un sommet indicible et non une absence ou une simple suspension du son (*ibid.* : 38).

Le fort volume sonore des *tambours malbar* amplifié par le périmètre semi clos de l'espace de jeu a également une action physique sur les corps, en provoquant des déplacements d'air plus ou moins fortement ressentis au niveau du diaphragme selon que l'on se trouve à plus ou moins grande distance de la source sonore. Le vrombissement des registres graves du *morlon* accentue par ailleurs cette sensation en véhiculant encore plus directement son effet. Les paramètres à la fois musicaux (rythme, temps de silence), symboliques (contexte funèbre, tristesse) et physiques (réaction du diaphragme) concourent donc à l'obtention d'un même résultat : l'expression affective.

L'union du phénomène musical (entre les instruments comme entre les voix dans les deux types de chants précités) semble être à l'image de l'union des corps et des cœurs dans une même peine, celle du deuil. Jean Benoist (1998) remarquait à juste titre au sujet de ces cérémonies, que « le fait qu'elles concernent des morts leur donne une densité que n'ont pas toujours les autres cérémonies hindoues, telles qu'elles se déroulent dans les temples ». Il rajoute encore que « l'engagement des participants y est très fort » (*ibid.* : 231). La plupart des informateurs interrogés au sujet des circonstances de la mort attestent en effet d'une forte émotion que la dimension musicale renforce ; ainsi en est-il de Dana Virama Coutaye qui considère le *baguèt' la mort* comme quelque chose de « fort » et comme « un joli baguèt' » : « C'est joli, c'est entraînant, hein ? En plus, si c'est bien... nous, on casse [le rythme] souvent, ça... après, il y a le morlon/narslon ; le morlon-narslon, si tu écoutes le morlon et le narslon, tu pleures ! [Avec]

*le coup de baguette qui est joué...*⁶² » Dans sa dernière phrase, c'est également au coup de baguette du *morlon* qu'il fait référence quand il parle de la beauté de cette musique jouée pour la mort. Comme Jean Benoist (*op. cit.*), Gerry L'Étang (*op. cit.*) témoigne également du caractère « à part » de la musique qui est jouée dans les circonstances funèbres des rituels hindous de Martinique ; le « rythme de la mort » auquel il fait référence équivaut à ce qu'on appelle, à La Réunion, le « *baguèt' la mort* » ; cet accompagnement musical particularise ainsi le rituel qui, comme il le dit, ne diffère finalement « que par le rythme particulier des *tapou* observé alors » (*ibid.* : 337-338).

La dimension symbolique des circonstances funèbres n'est pas seulement le fait de la musique rituelle qui les accompagne ; elle est aussi le fait des croyances et de toutes les traditions hindoues qui entourent et imprègnent ces événements. Si l'ensemble du rituel funéraire hindou s'inscrit dans la durée, les rites ci-avant analysés se déploient déjà sur des durées particulièrement longues, ainsi que j'ai pu le vivre et le ressentir en y assistant⁶³. En effet, on voit toute l'importance que revêt l'action rituelle dans de telles circonstances ; il incombe alors au maître de cérémonie d'avoir la tâche délicate de garder sous contrôle les acteurs du monde invisible dans lequel il est amené à pénétrer pour accompagner le défunt qui est devenu une autre entité. Le *pusarli* n'est pas seulement le garant de ce qui se passe chez les morts, mais également de ce qui pourrait se passer entre les morts et les vivants. Le *tambour malbar* joue alors pleinement son rôle, notamment par la répétition constante du jeu tambouriné qui, par le bruit, permet d'éloigner les mauvaises âmes ; en contrepartie, au niveau liturgique, la répétition des prières permet d'appeler et d'insister auprès des bons esprits pour qu'ils veillent au bon déroulement des rites. Aussi est-ce la raison pour laquelle le *oulké* dont l'une des fonctions est d'invoquer les esprits en vue d'une possession n'est pas présent. Le paramètre du volume sonore est pour cela très significatif et essentiellement lié au religieux. Aussi la continuité formelle, que ce soit dans la prière ou dans la musique, est-elle indispensable pour, comme dit dans le premier sous-chapitre, contribuer à l'efficacité et au succès de ces rites religieux.

La remarque sur la notion de bruit en tant qu'élément permettant d'éloigner les mauvaises âmes est par ailleurs une constante que l'on observe dans la grande majorité des travaux ethnomusicologiques à ce sujet ; ce bruit est ici assuré par les différents orchestres où

⁶² Extrait d'entretien avec Dana Virama Coutaye, mené à la Saline, en 2017.

⁶³ Selon la croyance, l'âme du défunt est encore présente parmi les vivants quelque temps après le décès. Devenu une autre entité, le défunt fait déjà partie du monde des morts où résident les autres esprits, bons comme mauvais ; aussi ces esprits doivent-ils être mis sous contrôle, notamment par les prières, dans la mesure où le décès entraîne une communication avec leur monde. À cheval entre le monde des morts et le monde des vivants, l'esprit du défunt devient potentiellement dangereux et on estime qu'il peut même se retourner contre ses proches qu'il ne connaît plus puisque n'appartenant plus concrètement au même monde.

les percussions dominant (tambours, crotales, cloche) et ce, durant tout le temps que nécessite la cérémonie. André Schaeffner (*op. cit.*) relevait déjà en 1936, en se référant aux travaux de Sir Frazer, que, par « le tintement [de leur] métal », les « clochettes liturgiques » avaient « le pouvoir de repousser les assauts du démon » (*ibid.* : 119) ; de même accordait-il une « puissance prophylactique, cathartique, au choix même de leur matière⁶⁴ » (*ibid.* : 120). L'auteur donne encore un autre exemple de ce phénomène :

Cadière observe que, pendant une épidémie de choléra en Annam, « les villages défendent de frapper du tambour, de brûler des pétards. La raison en est que le tambour est frappé et qu'on tire des pétards dans les circonstances solennelles, lorsqu'on offre aux génies ou aux esprits des pagodes, aux âmes des défunts, des viandes, du riz, du vin. Tous les êtres surnaturels savent cela, les esprits du choléra comme les autres. Entendant le son du tambour, le bruit des pétards, ils pourraient croire qu'il y a un banquet préparé dans le village, ils accourraient en foule et feraient des victimes parmi les habitants » (*ibid.* : 119).

La dernière phrase de cette citation résume parfaitement la situation où les *tambourier* sont tenus de ne pas franchir l'entrée du cimetière au moment de l'enterrement car, comme dit plus haut, on craint en effet que le bruit des tambours puisse affoler les esprits qui reposent au cimetière. À cet égard, il faut savoir que l'aspect bruyant dont se plaignait par exemple la société créole réunionnaise dès les premières manifestations d'origine indo-hindoue au XIX^e siècle (*cf.* chap. 4) est en fait un principe essentiel dans l'efficacité rituelle religieuse hindoue en général. Le bruit intentionnel est encore noté dans la thèse de Christian Barat (1980) qui, dès les années soixante-dix à quatre-vingt, observe que, dans les cérémonies religieuses qui sont accompagnées de « deux ensembles instrumentaux », « il arrive souvent que les deux ensembles jouent en même temps » (*ibid.* : 396). En Inde, le bruit rituel est également très important ainsi que Josiane et Jean-Luc Racine (*op. cit.*) le soulignent à travers le témoignage de Viramma, une femme paria d'Inde du Sud :

⁶⁴ « C'est une opinion communément reçue depuis l'antiquité que les démons et les esprits peuvent être mis en fuite par le son du métal, que ce soit le tintement des clochettes, la voix grave des cloches, le choc aigu des cymbales, le roulement des gongs, ou le simple cliquetis des plaques de bronze ou de fer entrechoquées ou frappées avec des marteaux ou des baguettes. C'est pourquoi dans les rites d'exorcisme il est fréquent que l'officiant agite une sonnette qu'il tient à la main, ou qu'il porte, attaché à quelque partie de sa personne, tout un groupe de clochettes qui sonnent à tous les mouvements qu'il fait » (Schaeffner, 1980 [1936] : 116).

Nous, on est des gens gais et on ne fait pas de funérailles sans chants, sans musique, sans lamentations. Les enterrements sont même plus gais que les mariages. C'est une sorte d'hommage, de fête qu'on offre au mort avant qu'il nous quitte. [...] Nous, les Parias, on est une caste qui s'exprime par le bruit. C'est chez nous que tu trouveras les meilleures pleureuses⁶⁵ (*ibid.* : 181).

Comme soulevé dans le chapitre 6, le « tumulte instrumental » généré par le *ketti mēlam* qu'observait William Tallotte (*op. cit.*) peut être non seulement associé « à un moment prenant, fort, crucial, voire vital, du culte », mais aussi avoir pour but « d'éloigner le “mauvais œil” » (*ibid.* : 15). Aussi la musique rituelle *malbar* participe-t-elle de plusieurs façons à rendre pertinente l'efficacité rituelle, que ce soit par les rythmes de son répertoire ou encore par le bruit.

L'analyse des rites funéraires tels qu'observés ici permet de cerner un des rôles du *tambour malbar* au sein de son usage religieux dans l'espace social réunionnais. Instrument poignant et emblématique, c'est précisément dans une dimension affective qu'il prend tout son sens, et qu'il donne également tout son sens à la situation dans laquelle il s'exprime. La « voûte sonore » que le *tambour malbar* contribue à mettre en place participe à la fois d'une dramatisation de l'événement et d'une unité émotionnelle placée sous le signe du musical. En ce sens, la musique rituelle agit comme une « passerelle » qui permet « au social de se manifester » ; en plus de répondre aux impératifs du religieux, les musiques rituelles peuvent, en général, être effectivement considérées comme des « délimitateurs d'espace culturel », des « traducteurs d'une dynamique particulière » ou encore des « catalyseurs de partage culturel » (Desroches & Guertin, 2003 : 209). L'usage du *tambour malbar* en tant que pratique symbolique au sein des rites funéraires recrée ainsi une mémoire émotionnelle et identitaire liée à une indianité hindoue retrouvée et recentrée autour d'un espace-temps à la fois triste et fort.

Pour conclure ce chapitre sur les usages contemporains du *tambour malbar* dans le cadre de la religion, on voit que si le *tambour malbar* a une place primordiale au sein des cultes *malbar* d'aujourd'hui, d'autres instruments comme le *morlon* ou le *narslon* se sont révélés être

⁶⁵ En Inde du Sud, Louis Dumont note encore à ce sujet que « jusqu'à l'arrivée au cimetière, où la personne défunte sera conduite dans les vingt-quatre heures, l'orchestre formé d'intouchables (six à huit membres, sept roupies) jouera presque sans interruption, au complet ou sous une forme réduite. Sa présence est indispensable. Le répertoire n'est pas spécial à l'occasion, la musique n'est pas triste, mais vive, violente même, comme à l'ordinaire. Il s'agit, dit-on, d'occuper l'esprit, de distraire » (Dumont, 1992 : 246).

tout aussi importants, ainsi qu'on a pu le constater notamment dans la deuxième partie de ce chapitre. Comme esquissé ci-avant et discuté dans les chapitres antérieurs, le fonctionnement religieux du *tambour malbar* dans son usage contemporain se décline sous plusieurs facettes : si le jeu tambouriné a le double pouvoir de chasser les entités néfastes et d'appeler les bons esprits, il faut savoir que cette observation reste commune à un grand nombre d'autres traditions rituelles tambourinées ; sur le terrain népalais par exemple, Michael Oppitz (1990) remarque que « si le tambour permet d'appeler les bons esprits, il a aussi le pouvoir de repousser les mauvais » ; il note à cet égard que « cela s'accomplit à travers le bruit "cosmique" qu'il produit lorsqu'il est joué par le chamane qui danse ». De même, cet auteur observe que « c'est aussi une fonction protectrice qu'exerce le tambour lorsqu'il est utilisé pour couvrir des offrandes ou de la nourriture rituelle et les soustraire ainsi au regard envieux des esprits non conviés au festin » (*ibid.* : 91). Il est donc bien question d'une « utilisation » spécifique, d'un usage, dans les fonctions que remplit la musique et qui la conditionnent ; dans l'usage religieux dont il est question en l'occurrence dans ce chapitre, la musique du *tambour malbar* a également une fonction protectrice, d'où l'expression utilisée par Benoist, Desroches, L'Étang et Ponaman (*op. cit.*) de « voûte sonore, halo purificateur, protecteur » (*ibid.* : 43).

On sait depuis le chapitre 3 que chacune des formules rythmiques qui composent le répertoire formel de la musique rituelle *malbar* correspond à une action rituelle précise ; ainsi l'appel des divinités et le balisage des cérémonies (Desroches & Benoist, 1982, 1997 ; Desroches, 1996 ; Benoist, 1998 ; Benoist *et al.*, 2004) sont-ils deux autres fonctions que la musique du *tambour malbar* remplit dans son usage religieux aujourd'hui. C'est en ce sens que Sophie Laurent (2005) conçoit la musique rituelle religieuse au Népal par exemple, ainsi qu'elle l'exprime en ces termes :

C'est parmi les musiques rituelles que l'on situe la musique religieuse jouée au temple. [...] C'est une musique qui joue le rôle d'offrande et d'invocation au cours d'un rituel au temple. La pièce musicale a le même statut que les récitations (*mantra*), les offrandes et les sacrifices. Elle établit un lien avec la divinité. L'intention du musicien n'est pas simplement de faire de la musique, mais de « jouer pour appeler la divinité » (Hoerbunger, 1970, p. 145). Dans ce contexte, seuls les liens entre les facteurs cérémoniels et la divinité importent. La pièce musicale est plutôt considérée de son point de vue pratique, voire utilitaire, comme une des composantes du rituel (Laurent, *op. cit.* : 663).

Cette observation rejoint tout à fait les propos de certains informateurs qui considèrent la musique du *tambour malbar* comme une « prière » voire une « incantation » ; elle s'accorde également avec le fait d'avoir considéré la musique tambourinée comme « une des composantes du rituel » dans la mesure où on a dit qu'elle participe, en tant qu'élément (ingrédient) d'une totalité sonore (composée encore du son de la cloche, des prières, du *saklon* et du *kalassom*), à l'efficacité du culte. Ce faisant, ces fonctions d'appel des divinités et de balisage des cérémonies sont respectivement à visées communicative et signalétique en ce que la première permet d'établir un lien entre le monde des hommes et le monde des dieux, et en ce que la seconde permet de donner des repères aux officiants qui invoquent les divinités, aux fidèles qui suivent le déroulement de la cérémonie, mais aussi aux musiciens eux-mêmes qui réagissent aux changements de rythme et adaptent leur musique au fil du rituel. La visée signalétique rejoint non seulement les propos de William Tallotte (2010) au sujet de « la fonction signalétique du *ketti mēlam* » (*ibid.* : 15) mais également ceux de Monique Desroches et Jean Benoist (1982) qui observent que « le tambour a une place de signalisation et d'appel au cœur du culte » (*ibid.* : 7). En outre, il faut noter que le caractère signalétique fonctionne comme une donnée communicative, dans la mesure où il s'agit non pas d'établir une communication entre les dieux et les hommes, mais de mettre en lien les hommes mêmes entre eux. Si la mise en communication avec le divin est indiscutable dans le champ religieux, celle entre les Hommes mêmes qui organisent et structurent leur environnement symbolique l'est tout autant.

Dans le même ordre d'idées, l'esthétique musicale à laquelle contribuent tous les instruments de l'orchestre rituel – qu'il s'agisse de celui présidé par le *tambour malbar* comme de celui du couple *morlon/narlon* – a une visée communicative au sens large ; en effet, l'esthétique musicale s'adresse au monde de l'invisible tant par une beauté (homogénéité sonore, mélodicité des rythmes) susceptible de sensibiliser les divinités qu'on honore, que par un mode de jeu (« tumulte instrumental » [Tallotte, *op. cit.*], musique continue) susceptible, à l'inverse, de mettre en fuite les entités néfastes. Parallèlement, cette esthétique s'adresse au monde du visible dans la mesure où elle se dote également d'un caractère signalétique et indicatif qui, notamment par l'aspect bruyant et tumultueux de la musique, marque certaines phases importantes de la cérémonie religieuse (quand *i casse baguèt'* (on casse le rythme), jeu « staccato⁶⁶ »). Ainsi que

⁶⁶ Ce rythme a un caractère signalétique évident qui, comme dit précédemment, se produit lorsque toute « action-clé » (Tallotte, 2010) doit être soulignée et signifiée à autrui. Immédiatement reconnaissable du fait principalement de la suppression significative de toute pulsation, ce rythme s'apparente à un moment de tension appelant celui de la détente.

le résume si bien Schaeffner (*op. cit.*), « rites et musique s'opposent et se complètent comme s'opposent et se complètent respect et affection, hiérarchie et union, modestie et abondance » (*ibid.* : 129). Aussi la fonction esthétique de la musique fait-elle partie de ces fonctions non moins fondamentales du *tambour malbar* qui se sont révélées à l'analyse au fil du temps. Si on a avancé l'hypothèse que la référence musicale aux divinités importait moins que les circonstances dans lesquelles on faisait référence à ces divinités dans certains cas, c'est qu'on a remarqué que, dans le culte, les moments de l'exécution musicale répondent à une organisation plus éloquente ; en effet, le temps rituel alternant souvent entre musique et prière, entre fixité et mobilité, le sonore intervient alors « comme élément de ponctuation des différentes séquences rituelles » en signalant les départs, les arrêts, en marquant les instants clés et en soulignant l'ensemble des déplacements (Tallotte, *op. cit.* : 6-8).

Parmi les fonctions que pouvaient avoir les pratiques musicales rituelles hindoues du XIX^e siècle, beaucoup sont, dans leur ensemble, toujours d'actualité⁶⁷. Il en est ainsi par exemple de la fonction martiale basée essentiellement sur le support mythologique (*cf.* chap. 4 et 6), même si cette fonction, il est vrai, n'est plus aussi prononcée de nos jours qu'auparavant ; cela dit, même si le contexte social difficile qui nécessitait tant la justification que la réappropriation de cette musique dans le champ symbolique religieux n'est plus le même aujourd'hui⁶⁸, la fonction militaire du *tambour malbar* n'en demeure pas moins toujours opérante de nos jours dans la mesure où cette musique reste encore largement rattachée à l'accompagnement des scènes rituelles des épopées hindoues⁶⁹ et ce, même si c'est d'une façon moins déterminante que par le passé. Ainsi les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins religieuses inscrivent-ils cette tradition instrumentale d'origine indienne dans l'espace social et microsocial réunionnais en tant que pratique symbolique en perpétuel réajustement.

⁶⁷ La dimension informative de la musique tambourinée d'origine indienne caractérise toujours par exemple le puissant volume sonore du *tambour malbar* aujourd'hui et participe de la fonction signalétique de cette musique ; perceptible de loin, en effet, la musique du *tambour malbar* devient un mode de communication capable d'informer l'entourage éloigné qu'une action rituelle est en cours. Aussi ce mode de communication était-il en mesure d'informer, aux temps de l'engagisme, non seulement la population locale mais également les Indo-hindous des localités voisines que quelque chose se passait.

⁶⁸ De même le mode de communication du tambour qui devait jouer un rôle accru au XIX^e siècle n'est-il plus aussi indispensable de nos jours notamment avec l'arrivée des nouveaux moyens de communication (annonces médiatisées (télévision, radio, internet), courriers d'invitation, etc.) qui se sont par la suite développés ; aussi cette caractéristique sonore (le puissant volume) du *tambour malbar* que l'on observe toujours a-t-elle peu à peu perdu cette fonction-là.

⁶⁹ Aussi le caractère bruyant voire même saisissant de la musique rituelle *malbar* justifie-t-il de manière symbolique la fonction militaire (*cf.* chap. 4) et trouve-t-il toute sa pertinence au regard des textes sacrés de l'hindouisme dans la mesure où il répond à un impératif religieux, celui d'accompagner et de donner du relief à la reproduction des actes guerriers ainsi commémorés.

CHAPITRE 9. LES USAGES CONTEMPORAINS DU *TAMBOUR MALBAR* À DES FINS RÉCRÉATIVES

Comme dit dans le chapitre 5, c'est vers les années 1980 que le *tambour malbar* pénètre timidement mais non moins concrètement¹ l'univers profane de la musique de divertissement. Sans nécessairement remonter jusqu'à cette période et parce que ce chapitre ne pourra pas prendre en compte l'ensemble des musiques populaires créoles où le *tambour malbar* s'est manifesté et se manifeste toujours dans l'espace social réunionnais, je me limiterai à des exemples plus proches de nous dans le temps et sur lesquels j'ai pu enquêter dans le cadre de mon projet de recherche. Dans ce chapitre, deux aspects des usages contemporains du *tambour malbar* à des fins récréatives seront développés ; il sera question d'aborder les usages de cet instrument dans le cadre du concert d'une part, et du festival d'autre part. Si le premier concerne le champ de la créolité musicale réunionnaise, le second renvoie plus largement à la fête dans sa dimension transnationale.

À cause des limites qu'impose la restitution d'un travail de thèse, ces deux contextes seront ici illustrés par deux exemples précis chacun ; la scène musicale créole réunionnaise sera d'abord approchée à partir d'un extrait de concert du groupe « Kréolokoz » d'une part, et d'un extrait de celui du groupe « 4 Roul'man » d'autre part. Pour ce qui est du spectacle musical lié au festival ensuite, les facettes d'une même manifestation (celle du *dipavali*) seront déclinées avec l'analyse de deux de ses éditions : la 26^e, observée à Saint-Paul en 2015 et la 29^e, observée à Saint-André en 2018. L'ethnographie de ce festival (et plus particulièrement son défilé de clôture) quant aux usages contemporains du *tambour malbar* dans le cadre du divertissement n'est pas tant d'établir une étude comparative de cet événement que de dégager les principales caractéristiques qui définissent la pratique de cet instrument aujourd'hui dans un de ces espaces réunionnais. Sur scène ou dans la rue, il est intéressant de voir comment le *tambour malbar* est utilisé par les artistes locaux ; en effet, ces études de cas permettent de se rendre compte non seulement de la façon dont est envisagé l'usage de cet instrument dans l'espace social réunionnais aujourd'hui, mais aussi à quel point les points de vue sur cet objet sont multiples et variés.

¹ Si le *tambour malbar* avait fait l'objet d'une allusion avec le titre de Michel Fontaine « *Oté Malbar* » dès 1973 (voir annexe 4), il faudra attendre dix ans, en 1983, pour que le *tambour malbar* soit utilisé pour la première fois sur scène en tant que tel, par le groupe de Danyèl Waro (cf. chap. 6).

9. 1. La scène musicale créole réunionnaise

La description qui suit analysera deux extraits de chansons créoles où le *tambour malbar* est utilisé, en prenant en exemple deux groupes que j'ai pu voir en concert, à savoir celui de « Kréolokoz » et celui de « 4 Roul'man ». S'il est intéressant de voir comment le *tambour malbar* est utilisé sur scène par les musiciens de ces groupes respectifs, il est également intéressant de voir comment ceux-ci le manipulent pendant un concert par rapport aux autres sonorités de leur musique. Inscrits dans des perspectives de la musique réunionnaise relativement différentes l'une de l'autre (cf. chap. 2), ces deux exemples ont néanmoins en commun la même finalité artistique, à savoir celle de la quête d'une authenticité musicale qui passe par une certaine conscience esthétique ; en effet, bien que ce soit par des moyens musicaux différents ainsi qu'on va le voir dans le cadre de ce sous-chapitre, les groupes « Kréolokoz » et « 4 Roul'man » aspirent à atteindre un même résultat qui se traduit par le souci d'un soin tout spécifique accordé notamment à la notion de timbre.

9. 1. 1. Description du concert des groupes « Kréolokoz » et « 4 Roul'man »

9. 1. 1. 1. Le concert du groupe « Kréolokoz »

C'est en allant dîner dans un snack du front de mer de Saint-Leu que j'ai assisté au concert du groupe « Kréolokoz » qui, en ce soir de septembre 2015, a interprété quelques chansons de son répertoire. Sur le podium apparaissent plusieurs instruments de musique parmi lesquels on peut citer un synthétiseur, une guitare basse, une guitare électro-acoustique, une flûte globulaire, une flûte droite, une trompette, des congas, un triangle, un *sati* (idiophone du *maloya*), des maracas, un *roulèr*, un *kayamb* et un *tambour malbar*. Si ces instruments ne sont pas systématiquement tous joués pendant le concert, il faut savoir également qu'ils peuvent être joués par un même musicien qui, entre deux morceaux comme au cours d'une même chanson, change d'instrument ; ainsi en est-il par exemple du flûtiste qui, d'une chanson à l'autre, joue soit de la flûte globulaire, soit de la flûte droite. De même, le joueur de *sati* joue également des maracas et le joueur de *kayamb* joue tantôt du *tambour malbar*, tantôt du triangle. Seuls les *roulèr*, synthétiseur et guitares (basse et électro-acoustique) sont joués d'un bout à l'autre des chansons en restant aux mains de leur utilisateur. Des micros sont disposés devant le guitariste électroacoustique (soliste et *leader* du groupe) et devant le joueur de *roulèr* et le joueur de *sati* (chœur) ; les autres micros sont destinés à amplifier le volume sonore de certains instruments

acoustiques comme les congas, les maracas ou encore les flûtes. Le chant, composé de couplets et de refrains, est interprété par le *leader* vocal seul que les choristes n’accompagnent pas sur toutes les chansons.

Parmi les chansons interprétées ce soir-là, celle accompagnée d’un *tambour malbar* de facture non traditionnelle attire tout particulièrement mon attention ; il s’agit de la chanson intitulée « *Li rapèl*² ». En effet, je remarque que le musicien qui joue du *tambour malbar* n’en fait pas usage continuellement au cours de cette chanson ; comme dit ci-avant, il joue à la fois du *kayamb* et du *tambour malbar* et utilise chacun de ces instruments à tour de rôle et à des moments bien déterminés³ de la chanson (tabl. 23).

Couplets	<i>Kayamb</i>
Refrains	<i>Kayamb</i>
Interludes	<i>Tambour malbar</i>
Pont	Congas

Tableau 23 : Usage des instruments en fonction des moments de la chanson. Schéma : SFP

Ainsi le *tambour malbar* n’intervient-il qu’au moment des interludes⁴ qui séparent toujours un refrain d’un couplet. L’interlude est par ailleurs également le seul moment où la flûte droite se fait entendre durant le morceau ; sur ce solo mélodique se greffe donc, en homorythmie, une frappe rythmique exécutée à la fois par le *sati* (du *maloya*) et le *tambour malbar* (fig. 71).

² En français, « Il se rappelle ». Les paroles du texte interprété sont sur le thème de l’amour ; il est notamment question de la rencontre entre deux jeunes gens qui tombent amoureux l’un de l’autre, et dont la fille a été croisée aux abords d’une chapelle *malbar*.

³ À un autre moment de la chanson, pendant le pont plus exactement, ce musicien exécute également des frappes rythmiques à l’aide d’une seule main, sur un des congas.

⁴ Je tiens ce terme de Gaël Velleyen, *leader* du groupe « Kréolokoz », qui employait lui-même ce terme pendant l’entretien.



Figure 71 : Parties mélodique et rythmique de l'interlude. Transcription : SFP

Dans la mesure où *sati* et *tambour malbar* exécutent le même rythme (portée inférieure), la notation employée conventionnellement pour la transcription des rythmes du *tambour malbar* (cf. introd.) n'a pas été utilisée ici. Par ailleurs, la dernière mesure de cette transcription correspond à la fin de l'interlude et au début en anacrouse (non représenté ici) du chant du couplet.

C'est donc sur un interlude de dix mesures ($4 \times 2 + 2$), interprété après chaque refrain, que le *tambour malbar* est utilisé dans cette chanson. Les silences qui apparaissent dans cette interprétation rythmique sont en fait comblés par les frappes faibles du *tambour malbar* ; la technique de jeu n'est alors pas différente de celle du milieu rituel et conserve l'alternance des frappes fortes et faibles respectivement sur les aires centrale et périphérique du tambour. La dernière mesure de l'interlude permet au musicien de cesser progressivement le jeu en sourdine de son *tambour malbar* pour se saisir du *kayamb* placé non loin à côté de lui ; pour cela, il garde le tambour, retenu à son épaule par la ficelle, qui reste suspendu sur le flanc du corps du musicien pendant que ce dernier joue du *kayamb*. Lorsqu'arrive le moment de se servir à nouveau du *tambour malbar*, il lui suffit alors de reposer le *kayamb*, de récupérer les deux baguettes et de ramener le tambour face à lui (tabl. 24).


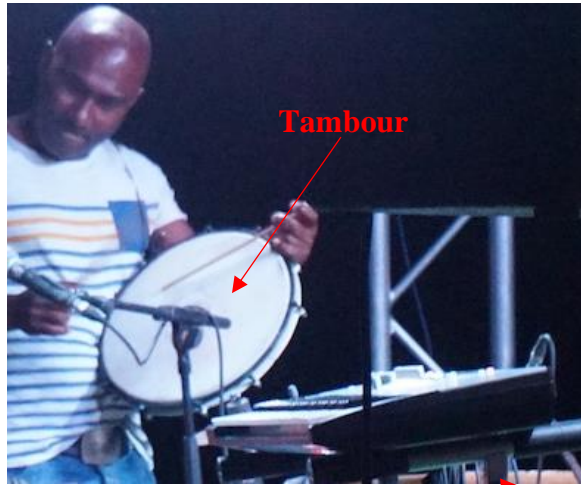
Premier instrument (le <i>kayamb</i>)	Second instrument (le <i>tambour malbar</i>)
	

Tableau 24 : Passage du *kayamb* au *tambour malbar* sur scène. Saint-Leu, 2015. Photos : SFP

Utilisé de la sorte, le *tambour malbar* intervient en renfort du solo instrumental de la flûte, par l'exécution d'une base rythmique à la fois sommaire et passagère ; en effet, le but de son usage est de venir accentuer et soutenir la mélodie en la portant et en la mettant en avant. Ce faisant, il apporte une couleur particulière à l'interlude, couleur que le reste du morceau n'a pas en dehors de ce moment ; le jeu de la flûte droite de type indien qui n'a lieu qu'au moment de l'interlude donne par ailleurs également de l'intensité à cette couleur (fig. 72). Il paraît évident ici que l'usage du *tambour malbar* dans cette chanson s'inscrit dans la recherche du timbre et dans celui du contraste des sonorités.



Figure 72 : Pendant l'interlude. Saint-Leu, 2015. Photo : SFP

Dans ce concert, le *tambour malbar* est utilisé dans sa version synthétique ; la sonorité n'étant pas tout à fait la même que celle que produit un tambour fabriqué à partir d'une peau animale (cf. chap. 7), on peut alors se demander si le résultat sonore obtenu est vraiment celui que le groupe recherche. S'il est clair que cette sonorité se détache de l'ambiance sonore générale, ce n'est pas pour autant le « son *malbar* » qui est effectivement entendu. En effet, dans la mesure où c'est une membrane en plastique qui remplace la membrane animale, la manifestation acoustique (Vahabzadeh, 2014) du tambour dans sa version synthétique varie de celle que peut rendre sa version originale. Or, étant données non seulement la courte intervention de cet instrument dans la chanson mais également sur une courte durée de jeu, il faut croire que l'usage d'un tambour dans sa version traditionnelle ne s'est peut-être pas avéré nécessaire.

Parmi les sonorités qui renvoient au côté indien, il n'y a pas que l'« Inde réunionnaise » (symbolisée par la présence du *tambour malbar*) qui est sollicitée, mais également l'« Inde indienne » (symbolisée par la présence de flûtes droites ou traversière de style indien). Les explications que donne Gaël Velleyen (ici, à la guitare électroacoustique), le *leader* du groupe « Kréolokoz », sont significatives à cet égard ; lors d'un entretien mené avec cet artiste en amont de mes recherches doctorales, je le questionne sur les raisons qui ont poussé son groupe à adopter des sonorités indiennes, notamment pour la chanson « *Dousman sanm ou toutlan*⁵ », un des autres titres de son répertoire qui fait également usage du *tambour malbar* et du *bansuri* (flûte traversière indienne) ; je lui demande alors si ces allusions à l'Inde fonctionnent comme un hommage à ses origines ou si c'est juste une question de sonorité. À cela, il me répond :

« Non, c'est... C'est un hommage... Oui c'est un hommage à La Réunion ; ce n'est pas plus indien, ce morceau-là c'est un maloya. Ça reste un maloya. Il y a la flûte dessus mais il y a une guitare ; je veux dire que c'est un maloya, mais il est coloré. C'est un maloya ; c'est un maloya-romance. Justement, je... je rassemble un tas de choses, mais... je fais un zanbrocal⁶ avec le morceau, mais il reste sur une base de maloya. [...] Tu as un interlude au tambour malbar, il ramène sa force à un moment donné ; et sinon, voilà, il a la guitare, il a la flûte... je fais un clin d'œil à beaucoup de choses, pas forcément à l'Inde. Là-dedans, ce qu'il y a dessus, c'est une danse... d'inspiration indienne, mais ce n'est pas religieux. [...] C'est une danse d'inspiration indienne. Donc,

⁵ Pour accéder à la vidéo en ligne de cette chanson, se reporter au lien internet intégré au tableau 18 (cf. chap. 7).

⁶ Le *zanbrocal* est une préparation culinaire réunionnaise à base de riz et de haricots. Par extension, l'expression « faire un *zanbrocal* » signifie faire un mélange, intégrer des éléments divers à un élément de base.

voilà. C'est de mettre en valeur tout ce qui nous compose et... de sortir de la pensée unique et de sortir du communautarisme » (extrait d'entretien avec Gaël Velleyen⁷).

Dans son discours, on comprend que Gaël Velleyen inscrit sa pratique musicale avant tout dans quelque chose de réunionnais ; en dépit de tous les apports musicaux qui s'écartent de l'esthétique traditionnelle du *maloya* (formation, structure du chant, thématique), il considère sa musique comme étant du *maloya*, mais « coloré » et traité à la façon d'une « romance ». S'il reconnaît le caractère mélangé de ses morceaux, il ne considère ces apports que comme des « clins d'œil » qui ne doivent pas être interprétés comme des influences mais plutôt comme des « inspirations ». Aussi le patrimoine musical revendiqué ici s'exprime-t-il « tel un objet existant principalement par l'usage créatif et singulier » (Roda, 2014 : 164) qu'en fait le groupe ; ce faisant, le groupe cherche ainsi à donner toute sa pertinence à une musique réunionnaise, c'est-à-dire à une musique métissée – à l'image du métissage créole – et une musique qui surtout peut être comprise comme incarnant toutes les composantes de cette nature métissée. Gaël Velleyen s'inscrit donc dans cette tendance de la musique réunionnaise qui cherche à rester en phase avec la réalité créole de son quotidien (*cf.* chap. 2). Comme on l'avait suggéré dans le cas d'autres artistes, la quête de la diversité des couleurs sonores au sein de la musique réunionnaise de Gaël Velleyen relève également de ces musiques qui renvoient à la diversité de la population créole réunionnaise (*cf.* chap. 7).

9. 1. 1. 2. Le concert du groupe « 4 Roul'man »

C'est dans le cadre de la célébration du 35^e anniversaire de l'artiste *Gramoun Baba*, en mai 2015, à Saint-Paul, que j'assiste entre autres⁸ au concert du groupe « 4 Roul'man ». Avant que les concerts ne débutent, je remarque, parmi les instruments qui sont posés sur le podium, la présence de deux *tambours malbar* qui sont plus précisément disposés devant une source de chaleur procurée par la lumière d'un projecteur (fig. 73) ; ils sont visiblement en train d'être chauffés pour que leur membrane soit tendue au moment où ils vont être utilisés, plus tard, dans la soirée.

⁷ Entretien mené à Saint-Leu, en 2014.

⁸ Ce soir-là, plusieurs groupes musicaux sont passés sur scène, notamment celui de « Saodaj' » et celui de *Gramoun Baba* lui-même.



Figure 73 : Chauffage des *tambours malbar* en amont du spectacle sur scène. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP

Le passage sur scène du groupe « 4 Roul'man » que je filme prend en compte deux morceaux de *maloya* de son répertoire : « Titine » et « *Wi anin*⁹ » ; les instruments de musique utilisés dans l'interprétation de ces deux chansons sont le *tambour malbar*, le *roulèr*, le *pikèr*, les toms, la caisse claire et le charleston de la batterie, les congas, le djembé et le *kayamb*. Les musiciens sont au nombre de quatre ; seul l'un d'eux – le *leader* du groupe, Tyéri Abmon – joue de plusieurs instruments à la fois. Il a notamment en charge les jeux simultanés (j'y reviendrai) du *roulèr*, du *pikèr*, des trois éléments de batterie (toms, caisse claire et charleston) et des congas. Les trois autres musiciens jouent respectivement et uniquement du *tambour malbar*, du djembé et du *kayamb*. Tous chantent, sauf le joueur de djembé¹⁰. Le chant est responsorial ; il est entonné par le soliste d'abord puis repris en chœur par les deux autres musiciens¹¹. Le style instrumental et vocal reste globalement conforme à l'esthétique musicale du *maloya* (cf. chap. 2) malgré la présence du *tambour malbar* et l'originalité de sa pratique de jeu.

Le morceau « Titine » débute par une introduction rythmique (fig. 74) interprétée en homorythmie au *roulèr*, au *pikèr*, à la caisse claire et au *tambour malbar*. Il est à noter que durant les deux mesures de silence qui ponctuent cette introduction, le jeu du djembé se fait particulièrement entendre ; au contraire, c'est pendant les frappes rythmiques que le *tambour malbar* et le *pikèr* sont essentiellement mis en avant. Il y a donc comme une alternance entre les moments d'expression de certains instruments ; lorsque l'homorythmie cesse sur ces deux

⁹ En français, « Oui grand frère ».

¹⁰ Le djembé n'étant pas un instrument de musique composant la formation d'origine de ce groupe, on peut penser que l'instrumentiste s'est inséré dans le spectacle du groupe pour l'occasion.

¹¹ Dans le texte de cette première chanson interprétée, il est question d'un futur marié qui est entraîné dans l'ambiance d'un *servis kabaré* par une personne nommée « Titine », et à qui il arrive toutes sortes de péripéties. Dans celui du morceau « *Wi anin* » qui sera abordée dans la partie « analyse » de ce sous-chapitre, il est également question d'un *servis kabaré* qui débute et où tout le monde est invité à danser.

mesures de silence de l'introduction, le contraste des sonorités donne alors un certain relief au morceau.



Figure 74 : Motif rythmique joué en homorythmie pour introduire le « Titine »¹².
Transcription : SFP

La fin de l'introduction est marquée par un silence de tous les instruments où le *leader* vocal démarre seul ; le moment, particulièrement expressif, est remarqué du public qui lâche quelques cris d'encouragement. En effet, après une introduction fournie en rythmes évoluant entre homorythmie et polyrythmie, ce dénuement soudain de la musique contraste avec ce qui précède tout en traduisant, là encore, une intensité et une expressivité dans la dynamique du morceau musical. Le retour des instruments est ensuite signalé par une mesure contenant deux frappes en homorythmie ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ -) à laquelle participe le *tambour malbar* ; il est à noter que sur les deux derniers temps de silence de cette mesure, le chœur reprend, en anacrouse donc, la mélodie initiée par le chanteur soliste.

Alors que le chœur interprète le chant, la polyrythmie caractéristique du *maloya*¹³ s'installe franchement ; dans la mesure où le *tambour malbar* continue d'être utilisé pendant les épisodes chantés, son rôle rythmique s'apparente alors à celui d'instruments comme le *pikèr*, le *kayamb* ou encore le djembé, voire les congas, à la différence près qu'il ne comporte pas les accentuations rythmiques de ces instruments. C'est effectivement sur un monnayage constant que s'illustre par exemple le jeu des instruments comme le *pikèr* et le *kayamb* qui, dans le

¹² Il est à noter que l'enregistrement vidéo a débuté quelques secondes après le début effectif de l'introduction ; aussi cette transcription ne peut-elle être que partielle. Comme pour la présentation du passage homorythmique du groupe « Kréolokoz », la notation du *baguèt*¹ et du *kouti* n'apparaît pas pour les mêmes raisons exposées ci-avant. Comme dans l'usage qui est fait du *tambour malbar* dans le groupe « Kréolokoz », les silences transcrits dans cet exemple sont également comblés par les frappes faibles de ce tambour.

¹³ Chaque instrument de musique du *maloya* exécute sa partie rythmique qui se caractérise essentiellement par le martèlement de tous les temps ternaires ; cette série de battements est agrémentée par des accentuations en contretemps et par un ensemble polychromatique. Sur cette polyrythmie peuvent se greffer des schémas rythmiques improvisés ou non du *roulèr*, des congas ou du djembé, et dans une moindre mesure, du *kayamb*, lors de solos notamment.

maloya comme dans le *séga* – sauf cas exceptionnel, comme lors d’un solo –, accentuent en général le contretemps. Le *roulèr*, les congas et le djembé participent également au monnayage continuels mais en lui donnant parfois un profil particulier par un schéma rythmique précis. L’accentuation du contretemps permet sinon de rappeler l’aspect syncopé de l’origine africaine du *maloya* (cf. chap. 2), du moins d’installer une certaine dynamique que ce soit par la nuance (variation de l’intensité pour des instruments comme le *pikèr* ou le *kayamb*¹⁴) ou par la modulation (variation du timbre pour des instruments comme le *roulèr*, le djembé et les congas¹⁵). Le *tambour malbar* se contente pour sa part d’effectuer des frappes faibles aux extrémités de sa membrane.

Le chant se caractérise par une mélodie unique comportant des paroles différentes à chaque énonciation du *leader* ; il s’effectue toujours selon le même schéma, à savoir l’exposition par le chanteur soliste et la reprise exacte par les deux chanteurs du chœur, où une deuxième voix se fait entendre à la tierce vers la fin de la reprise. Après avoir enchaîné cette structure soliste-chœur un certain nombre de fois, un solo de djembé se fait entendre. Le chant disparaît alors et le reste des instruments de musique poursuit sa polyrythmie ordinaire où le *tambour malbar* conserve son jeu en sourdine. Suite à ce solo, le *tambour malbar* se met alors à effectuer des frappes rythmiques en homorythmie avec la caisse claire (fig. 75). La première mesure est répétée en boucle jusqu’à ce que le *leader* du groupe indique, par un regard, l’enchaînement de la deuxième mesure.



Figure 75 : Frappes jouées en homorythmie au *tambour malbar* et à la caisse claire.
Transcription : SFP

En fait, ce marquage rythmique – qui peut par ailleurs être considéré comme un *break* de transition – annonce une nouvelle phase dans la chanson illustrée par l’interprétation d’une nouvelle mélodie. D’abord interprétée par le chanteur soliste, la reprise de cette mélodie par le chœur n’est pas strictement identique ; contrairement à la première partie de la chanson qui consistait en une reprise exacte d’une même mélodie, selon un schéma « exposition-

¹⁴ Le jeu du *sati* (du *maloya*) relève également de ce cas de variation.

¹⁵ Des instruments comme le triangle ou encore le *bobre* sont également dans ce cas.

réexposition » (fig. 76), ici, la structure soliste-chœur consiste davantage en un schéma « question-réponse » (fig. 77).

Exposition



Réexposition



Figure 76 : Mélodie interprétée par le soliste (exposition) et reprise par le chœur (réexposition). Transcription : SFP

Question

Réponse



Figure 77 : Mélodie interprétée par le soliste (deux premières mesures) et poursuivie par le chœur (deux dernières mesures). Transcription¹⁶ : SFP

Cette mélodie contraste avec la précédente non seulement par le jeu de question-réponse mais également par un changement de tonalité ; en effet, au cours de cette chanson, on passe d'une tonalité de Lam à celle de SolM. Il est à noter par ailleurs qu'un court *break* rythmique de trois notes vient ponctuer le discours vocal (*cf.* fig. 77) entre la fin de la partie du chœur et le début de la partie du soliste (♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪). Enfin, ce second épisode chanté se clôture par un motif de conclusion du même style que celui qui avait été interprété lors de l'introduction de cette chanson¹⁷, dans la mesure où elle est particulièrement fournie et riche rythmiquement parlant (fig. 78) quoique moins longue que l'introduction.

¹⁶ Cette transcription est un exemple de l'interprétation donnée à un moment précis ; en effet, il faut savoir qu'au fil des questions-réponses, les questions varient constamment (*feeling*, improvisation du soliste) et les réponses font apparaître une variante de celle qui est ici transcrite.

¹⁷ La conclusion est en fait construite sur les cinq dernières mesures de l'introduction.



Figure 78 : Motif de conclusion joué en homorythmie au *tambour malbar*, au *pikèr*, à la caisse claire et au *roulèr*. Transcription¹⁸ : SFP

Joué de la sorte, le *tambour malbar* est utilisé dans le groupe « 4 Roul'man » davantage dans la conduite de parties solistes que dans le renfort de celles-ci, dans la mesure où le discours de cet instrument est à la fois long et par conséquent développé, étoffé. La conclusion s'achève dans un silence total et soudain suivi des cris et des applaudissements du public. Là encore, le silence intervient après une polyrythmie relativement riche, ce qui instaure un contraste potentiellement expressif. Alors que la conclusion n'est pas encore tout à fait terminée, le joueur de *tambour malbar* a commencé à tourner le dos au public en se dirigeant vers l'arrière du podium ; au moment où le silence se produit, il s'éclipse alors quelques secondes avant de revenir aussitôt sur scène. En fait, il a déposé son tambour par terre et pris un nouveau *tambour malbar* qu'il enfila à son épaule tout en revenant sur scène (j'y reviendrai) ; l'échange d'instrument a lieu au niveau du projecteur lumineux, là où, avant le début des concerts, la membrane de deux *tambours malbar* était en train d'être chauffée (cf. fig. 73).

9. 1. 2. Analyse

Dans l'instrumentarium de la musique créole réunionnaise, le *tambour malbar* occupe une place à la fois spécifique et symbolique dans la mesure où, on va le voir, son mode de jeu et la raison de sa présence sur scène répondent à des enjeux précis. Dans la musique de « Kréolokoz », les sonorités renvoient à la fois à l'univers du *maloya* (par l'usage d'idiophones et de membranophones traditionnels), au style musical du *séga* (par le recours d'instruments occidentaux et le traitement du texte chanté) et au côté indien (par l'usage de flûtes par exemple de type *bansuri* et du *tambour malbar*). À ce titre, et à l'instar de ce qu'a écrit Sophie Stévance (2014), il semble ainsi que le groupe s'affirme « par le mélange culturel, le métissage entre des éléments locaux/autochtones/indigènes et empruntés/non autochtones/exogènes ». Aussi « cette démarche » s'inscrit-elle « dans une nouvelle tendance : le “cosmopolitisme

¹⁸ Sur la deuxième mesure de ce motif, il est à noter que tous les instruments de musique reprennent leur partie respective pour former la polyrythmie, à savoir les frappes faibles pour le *tambour malbar*, et le monnayage pour les autres instruments de l'ensemble. La sonorité des congas se fait particulièrement entendre lors de cette mesure de silence. Quant au *kayamb* et au *djembé*, ils ne participent pas à l'homorythmie et conservent leur jeu habituel.

esthétique” » (*ibid.* : 308). Cela étant, si l’on devait catégoriser le type de musique joué par le groupe « Kréolokoz », ce serait du *séga* dont il se rapprocherait le plus dans la mesure où les paroles du texte, la structure du chant et les instruments mélodico-rythmiques utilisés (*cf.* chap. 2) se rattachent globalement à cette esthétique musicale¹⁹.

Si c’est dans sa version synthétique qu’est utilisé le *tambour malbar* dans la chanson « *Li rapèl* » du groupe « Kréolokoz » donnée ici en concert, cet instrument apparaît avec sa membrane naturelle dans une autre des chansons de leur répertoire intitulée « *Dousman sanm ou toultan* ». À cet égard, Gaël Velleyen précise que, dans la mesure où il fait usage de cette version du *tambour malbar*, « *il faut le chauffer de toute façon. Pour avoir un son bien sec, bien claquant, il le faut*²⁰ ». Là encore, l’accent est mis sur l’importance de la sonorité, sur le timbre de cet instrument. Pour autant, l’apparition sonore du *tambour malbar* dans cette autre chanson n’en est pas moins anecdotique ; en effet, on l’entend essentiellement au moment de l’interlude (fig. 79), selon le même procédé que dans l’extrait de concert qui a été analysé, c’est-à-dire au moment du solo du *bansuri*. En dehors de ce moment, également, ni le *tambour malbar*, ni la flûte ne se font plus entendre. Ainsi cette particularité sonore est-elle subtilement distillée au fil de la chanson ; c’est en tout cas en ce sens qu’il faut aussi comprendre l’usage du *tambour malbar* dans le cadre du divertissement tel qu’envisagé ici, et ainsi que Gaël Velleyen le précise :

« Ce n’est pas un instrument qui est tout le temps présent, non. Il est présent par endroits... Il n’y a aucun instrument qui est présent dans toutes les chansons ; nous avons, dans notre musique, il y a la guitare, il y a la flûte, il y a les cuivres et les trompettes, il y a le roulèr, il y a le piano, bon. Et... le tambour malbar, non, il n’est pas présent sur tous les morceaux ; il... c’est un instrument particulier ; nous ne le mettons pas partout, afin de garder son... pour qu’il se fasse désirer en fin de compte, tu vois ? Si on le met partout, il... ce sera peut-être trop ! Du coup, on le dose par endroits » (extrait d’entretien avec Gaël Velleyen²¹).

¹⁹ En dépit de ce point de vue étique, il faut savoir que sur le plan émique, Gaël Velleyen (*leader* du groupe « Kréolokoz ») ne considère pas le style musical de son répertoire comme appartenant à celui du *séga* mais à celui du *maloya* (voir *supra*). Aussi l’usage d’expressions comme « *maloya électrique* » ou encore « *séga-maloya* » pour catégoriser les styles de musique joués à La Réunion aujourd’hui témoigne-t-il des évolutions et des mélanges que connaît la musique réunionnaise.

²⁰ Extrait d’entretien avec Gaël Velleyen, mené à Saint-Leu, en 2014.

²¹ *Ibid.*

Ainsi l'usage du *tambour malbar* dans cette musique de divertissement relève-t-il d'une utilisation occasionnelle étant donné qu'il s'agit d'un « instrument particulier » qui n'est « pas présent sur tous les morceaux ». Le caractère « particulier » que soulève Gaël Velleyen renvoie moins ici à son caractère sacré et à sa fonctionnalité religieuse, qu'à sa sonorité ou son timbre unique voire encore inédit(e) dans la musique créole réunionnaise. Aussi les restrictions artistiques dont peut faire l'objet le *tambour malbar* dans le groupe « Kréolokoz » visent-elles non pas tant à préserver cet instrument de l'atteinte profane (Caillois, 1950), en tant que « marque sonore » (Dournon, 1996 [1981]), mais surtout à en susciter le manque et par conséquent un usage plus apprécié par la suite.



Figure 79 : Motif rythmique du *tambour malbar* pendant l'interlude de « *Dousman sanm ou toultan* ». Transcription : SFP

Comme l'avancent Marie-Christine Bornes-Varol et Suzanne Fürniss (2011), dans certains cas, « l'emprunt semble avoir une fonctionnalité spécifique » ; en effet, disent-elles, on remarque « la forte fonction symbolique de l'élément emprunté qui présente une expressivité accrue : il est reconnaissable, il appelle l'attention, il a un marquage symbolique particulier "exogène" parmi tous les autres éléments culturels » (*ibid.* : 4). Dans le cas du groupe « Kréolokoz », l'emprunt du *tambour malbar* dans le *maloya* entraîne une « intensification » de la musique, intensification reconnue « à la fois à l'intérieur du groupe et à l'extérieur (dans l'environnement interethnique) » (*loc. cit.*). Comme l'explique encore Nathalie Fernando (2007) pour d'autres pratiques musicales,

les capacités catégorielles de l'homme interviennent, entre autres, pour organiser le patrimoine musical et établir les liens culturels qui vont déterminer l'association entre musique et contexte en attribuant à chaque objet une fonction symbolique particulière. Elles régissent aussi la conception et l'identification des formes, ce qui permet notamment le reconditionnement des emprunts interethniques selon des traits culturels différents. Enfin, elles conditionnent la dénomination des instruments, des répertoires, des pièces et des circonstances (*ibid.* : 64).

Comme dit précédemment, Gaël Velleyen inscrit son style musical dans la catégorie du *maloya*, en dépit des nombreuses colorations qui font que le style est en fait à cheval entre *séga* et *maloya* ; une telle organisation du patrimoine musical – qui procède de l'établissement de liens culturels ici entre la musique *malbar* et la musique créole – fait de chaque élément de sa musique (en l'occurrence, du *tambour malbar*) un élément doté d'une « fonction symbolique particulière », voire référentielle. En outre, dans le cas du *tambour malbar* tel qu'employé par le groupe dont il a été question, « le reconditionnement des emprunts interethniques selon des traits culturels différents » se traduit par l'usage éventuel de sa version synthétique et par une forme de jeu singulière ; aussi est-ce bien « la conception et l'identification » de ce tambour qui sont concernées par ce reconditionnement dans la mesure où les « répertoires », les « pièces » et les « circonstances » (*loc. cit.*) par lesquelles s'illustre l'instrument en sont conditionnés. Or, ainsi que l'auteure poursuit un peu plus loin, étant donné que « la musique, en tant que telle, détient un caractère autoréférentiel et une signification intrinsèque liée à sa structure propre, c'est-à-dire aux modalités d'agencement de ses paramètres formels », c'est tout « un langage musical – et la grammaire qui le régit – » qui est alors élaboré « sur des contraintes culturelles ». Dans la mesure où « la musique d'une communauté donnée revêt ce que l'on pourrait appeler une *identité organique* propre », le fait d'attribuer « un sens symbolique » à cette musique – et c'est le cas pour celle du *tambour malbar* – autour de laquelle est constitué tout un « réseau significatif » « fondé sur un système de renvois entre le musical et le non musical » amène à une certaine transposition identitaire : d'une identité organique, celle du tambour dans son usage religieux, effectivement, on passe à une « *identité symbolique* de la musique » (*loc. cit.*) dans son usage récréatif comme on a tenté de l'illustrer ici.

Dans le même ordre d'idées, l'usage contemporain du *tambour malbar* à des fins récréatives peut également avoir une autre fonction symbolique, celle, à mon sens, de contribuer à l'effet esthétique du décor. En effet, parmi les nombreuses raisons qui peuvent motiver l'usage de cet instrument en dehors du cadre de la religion, il est possible que le *tambour malbar* puisse être utilisé à des fins d'esthétique visuelle, même de façon inconsciente, surtout dans les cas de clips vidéo qui apportent un soin particulier à la présentation et à l'harmonisation des plans audiovisuels, comme par exemple dans le cas de la chanson « *Dousman sanm ou toultan* ». Aussi l'usage d'un tambour dans sa version traditionnelle semble-t-il de rigueur dans un tel cas ; ce faisant, il participe par ailleurs d'une harmonisation visuelle d'ensemble avec tous les autres instruments de musique traditionnels du *maloya* utilisés dans la musique et qui

conservent peaux et bois naturels dans leur organologie. Dans la chanson « Titine » interprétée lors du concert du groupe « 4 Roul'man », l'expressivité relativement limitée du *tambour malbar* incite à inscrire son usage selon ce principe ; en effet, cet instrument n'ayant de réel intérêt rythmique qu'en dehors des épisodes chantés, l'usage du *tambour malbar* ne peut être que de nature purement musicale, par son timbre singulier, ou alors symbolique et se comprendre au sein d'une unité visuelle d'ensemble. Par ailleurs, dans la mesure où tous les autres instruments de musique du *maloya* se présentent dans le cas de ce groupe, dans leur facture traditionnelle, c'est-à-dire avec des matériaux naturels (peau de bœuf pour le *roulèr*, bambou pour le *pikèr*, peau de chèvre pour le djembé, tige de fleurs de canne pour le *kayamb*, etc.), de même l'usage d'un tambour dans sa version traditionnelle semble incontournable tout en répondant à cette même harmonie dans l'apparence globale.

Ce dernier aspect de l'usage contemporain du *tambour malbar* sur la scène musicale créole réunionnaise est, on l'a vu, un critère essentiel pour les artistes du *maloya* qui recherchent l'aspect traditionnel de la musique sous toutes ses formes, c'est-à-dire la conservation des savoir-faire tels qu'hérités des anciens (que ce soit dans le mode de jeu ou dans la facture des instruments de musique). C'est alors l'idée d'authenticité qui est mise en avant par les musiciens et aussi attendue du public, dans la mesure où le « discours » sur ces notions « ne porte pas seulement sur les paramètres d'un *objet*, mais aussi sur les *sujets* en relation avec cet objet, au niveau de la création, de l'interprétation ou de l'écoute » (Desroches & Guertin, 2005 : 744). En fait, c'est parce que « l'objet-*tambour malbar* » entre en contact avec « l'objet-*maloya* » que les sujets de cette relation entre les deux objets s'inscrivent automatiquement dans une même démarche artistique ; ainsi que Monique Desroches (2011) le relève au sujet du spectacle musical touristique de manière générale,

[...] une scène artistique est un espace construit qui répond à des logiques opérationnelles et contextuelles qui lui sont propres, dimensions qui conditionnent, à leur tour, l'esthétique, la stylistique et les modalités de production et de perception musicales, c'est-à-dire la performance (*ibid.* : 61-62).

Aussi les musiques créoles réunionnaises faisant usage du *tambour malbar* dans leur instrumentation sont-elles non seulement « loin de constituer un patrimoine édulcoré et inauthentique », mais participent-elles au contraire « à la construction identitaire d'un peuple » (*loc. cit.*).

C'est précisément aux notions d'identité et d'authenticité que renvoie la technique de jeu multi-instrumentale développée par Tyéri Abmon (fig. 80) et qui est à l'origine de la création du groupe « 4 Roul'man » ; à la différence de ce qu'on a observé dans le groupe « Kréolokoz », sur la façon de jouer de plusieurs instruments de musique pendant le concert par certains artistes, ici, le musicien ne se sert pas de ces différents instruments à tour de rôle, mais simultanément ; cette performance lui vaut d'être qualifié par les médias d' « homme-orchestre ». Batteur de formation, Tyéri Abmon explique dans un entretien comment il a été amené à développer cette technique de jeu pour le moins insolite²² :

« Ce truc-là est né à Paris, quand j'étais étudiant déjà. Ben le maloya me manquait tellement que j'ai dû fagoter un instrument pour que je puisse entendre toutes les sonorités et chanter en même temps. (D'accord, donc pour toi, c'est un tout vraiment, ce n'est pas le rouler d'un côté, et le reste d'un autre ?) Non, non, c'est un bloc. C'est comme un peu une batterie ; quand on joue d'une batterie, ce n'est pas qu'une grosse caisse, ou qu'un charleston, c'est... c'est tout quoi. Là c'est pareil, c'est la vision globale. Donc, c'est comme ça que... que j'ai pu justement résister à Paris, parce que bon ce n'était pas évident pour moi. J'étais habitué au soleil, toutes les fins d'années avec le servis kabaré qu'il n'y avait pas là-bas... donc, finalement, j'ai été obligé de créer mon monde à moi, quoi. Et c'est là-bas qu'est né le "quatre roulements" finalement. Par ce manque, justement, du pays » (extrait d'entretien avec Tyéri Abmon²³).

²² Le fait de jouer plusieurs instruments dans un même concert n'est pas propre à cet instrumentiste ; en effet, ainsi que me l'explique le Professeur Luc Charles-Dominique lors d'une conversation informelle, ce phénomène est apparu dès les tout débuts du folk, en France (et sûrement ailleurs aussi), soit dans les années 1970, de même qu'aux tout débuts de la musique baroque. Selon l'ethnomusicologue, il s'agissait sans doute de mettre en valeur les instruments auprès du public, mais très certainement aussi les musiciens, *a priori* dévalorisés car jouant de la « sous-musique » et élevés ainsi au rang de « virtuoses » (catégorie réservée à la musique savante) poly-instrumentistes.

²³ Entretien mené à Saint-Pierre, en 2014.

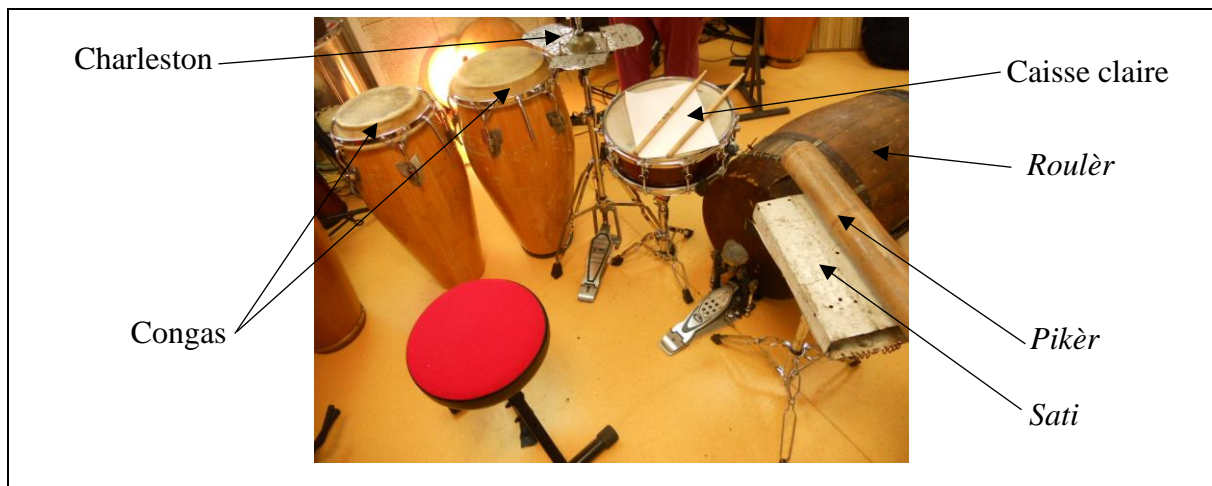


Figure 80 : Instruments de musique joués simultanément par Tyéri Abmon. Saint-Pierre, 2014. Photo : SFP

C'est donc pour recréer tout un univers sonore – et non une sonorité en particulier de cet univers – qui n'existait pas à l'endroit où il vivait que le batteur en est arrivé à jouer de plusieurs instruments de musique en même temps. La vision globale de la musique dont fait part cet informateur témoigne de son intérêt pour la sonorité d'ensemble du *maloya*, dans la mesure où ces éléments forment « un bloc » pour lui indissociable. Lorsque Tyéri Abmon est revenu de France métropolitaine avec cette façon de jouer, il a dû faire face à quelques réticences de la part des autres artistes de *maloya* : « *Ils me disent que je mets les gars au chômage.* » Malgré lui, cette façon de jouer devient progressivement une véritable signature visuelle et artistique (fig. 81), ainsi qu'il le reconnaît lui-même : « *Au départ, à la base, pour moi, c'était quelque chose d'intime ; comme je te l'ai dit, c'était le manque, c'était à moi personnellement, quoi. Et les gens qui m'ont vu jouer m'ont demandé, mais pourquoi je ne me ferais pas connaître, [pourquoi] je ne montrerais pas ça aux gens... Donc, ça s'est fait comme ça*²⁴. » Ainsi voit-on à quel point est ici soulevée « l'importance de l'individu, de sa créativité, de sa subjectivité, de son appropriation du matériau sonore dans la quête de l'authenticité » (Desroches & Guertin, *op. cit.* : 747).

²⁴ *Ibid.*



Figure 81 : Tyéri Abmon au jeu de plusieurs instruments de musique. Saint-Pierre, 2014.
Photo : SFP

Au moment d'enchaîner sur « *Wi anin* », le deuxième morceau de leur concert – le joueur de *tambour malbar* ayant procédé à l'échange de son instrument dont la membrane s'était relâchée contre un autre dont la membrane venait tout juste d'être rétractée –, c'est ainsi avec un tambour à nouveau opérationnel que le concert du groupe « 4 Roul'man » se poursuit. Après quelques paroles échangées avec le public qui donnent par la même occasion le temps au joueur de *tambour malbar* de se mettre en place, le morceau démarre sur une introduction caractérisée, comme dans le précédent morceau, par un subtil mélange entre l'homorythmie des instruments du *leader* et du *tambour malbar* (fig. 82) et la polyrythmie des autres instruments.

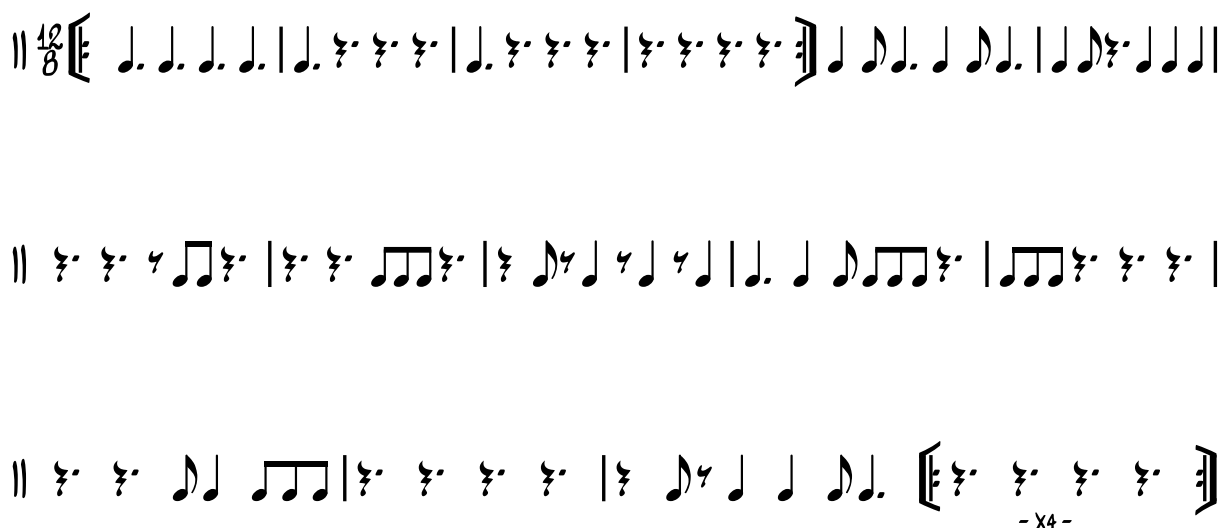


Figure 82 : Début du motif d'introduction de « *Wi anin* » joué en homorythmie au *tambour malbar*, au *roulèr*, au *pikèr* et à la caisse claire. Transcription²⁵ : SFP

Après un incident technique dû au dévissage du charleston, mais qui n'a pas généré d'interruption dans le fil de la musique, le morceau se poursuit avec une première mélodie effectuée par le chanteur soliste, que le chœur reprend ensuite selon la même structure « soliste-chœur » et selon le schéma « exposition-réexposition » – la reprise du chœur étant identique à ce qui est énoncé par le *leader*. Puis une deuxième mélodie est initiée au chant principal suivi de l'intervention du chœur qui se fait cette fois selon le schéma « question-réponse » – le profil de la réponse se différenciant de celui de la question ; ici, la réponse fait apparaître une deuxième voix qui chante à la tierce. Il est à noter que le passage à la seconde mélodie s'est fait par un marquage rythmique d'une note frappée au centre du *tambour malbar* et par quelques autres instruments de l'ensemble : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$; cette même frappe vive réapparaît un peu plus tard, au moment de finir la partie du chœur pour revenir à la partie soliste, exactement selon le même procédé que dans la chanson précédente. Puis le morceau est repris une seconde fois en entier (sans l'introduction). Durant tout le chant, le *tambour malbar* conserve, là encore comme dans la chanson précédente, son jeu périphérique en sourdine.

De façon générale, et cela vaut pour des groupes comme « Kréolokoz » et « 4 Roul'man » qui ont été ici présentés, ce n'est que durant les épisodes non chantés

²⁵ Je n'ai retranscrit ici que le début de l'introduction (qui se poursuit notamment sur une hémiole) d'une part parce qu'elle est assez longue, d'autre part parce que le *leader* du groupe a eu un problème technique avec son charleston qui s'est dévissé en cours de jeu ; alors qu'il a dû s'arrêter de jouer pour replacer les cymbales – ce qui a duré une quarantaine de secondes –, le joueur de *tambour malbar* et le joueur de *kayamb* ont fait patienter le public sur des improvisations vocales (onomatopées visant à stimuler le public) et sur une démonstration de *kayamb* (en le faisant tourner sur lui-même).

(introductions, conclusions, interludes, *breaks*) que le *tambour malbar* se distingue significativement de la masse orchestrale du *maloya* par son timbre et son jeu contrasté ; il s'agit effectivement des seuls moments où sont alors véritablement exploitées toutes les possibilités sonores de cet instrument²⁶. Ces moments sont soulignés par un jeu en homorythmie de plusieurs instruments de musique où la partie centrale du *tambour malbar* y est largement sollicitée ; dans ces cas-là, on entend alors nettement la signature sonore caractéristique de cet instrument, contrairement au reste du temps où seules des frappes faibles – à peine audibles²⁷ puisque noyées dans la masse rythmique générale – caractérisent son jeu instrumental. L'usage du *tambour malbar* dans la musique du groupe « Kréolokoz » et du groupe « 4 Roul'man » a donc de commun que cet instrument est mis en avant toujours aux moments où la voix ne chante pas d'une part, et a également en commun le fait que la véritable démarcation sonore de cet instrument par rapport au reste des instruments de l'ensemble est toujours occasionnelle d'autre part. Si ces deux grands points communs existent dans l'usage contemporain du *tambour malbar* dans le cadre récréatif, beaucoup de différences séparent la façon dont est traité cet instrument au sein de la musique créole réunionnaise dans ces deux groupes (tabl. 25).

Usage du <i>tambour malbar</i> en concert		
	Groupe « Kréolokoz »	Groupe « 4 Roul'man »
Jeu général	Discontinu : le <i>tambour malbar</i> n'apparaît qu'au moment des interludes	Continu : le <i>tambour malbar</i> apparaît tout au long de la musique
Restitution du jeu	Partielle : interprétation des frappes vives uniquement	Complète : succession entre interprétation de frappes vives et de frappes faibles
Durée des démarcations sonores	Courte : sur une dizaine de mesures en moyenne	Longue : sur une trentaine de mesures en moyenne

²⁶ Il arrive que certains concerts de *maloya* utilisant le *tambour malbar* soient, au contraire, caractérisés par un marquage rythmique constant des frappes vives de cet instrument durant toute la musique. Sauf pendant les frappes faibles, l'usage « plein » (c'est-à-dire avec les frappes vives) du *tambour malbar* donne une sonorité caractéristique à l'ensemble et ce, même dans sa version synthétique (comme chez « Kréolokoz » par exemple). Cela dit, en plus de rester sommaires, ces marquages sont généralement exécutés par un musicien qui n'est alors pas chanteur, mais juste instrumentiste.

²⁷ On peut alors mieux comprendre pourquoi, dans l'extrait du concert du groupe « Kréolokoz » ici analysé, le *tambour malbar* est mis de côté en attendant le retour du solo de flûte, étant donné le peu d'intérêt musical que cet instrument présente en dehors de ces parties instrumentales.

Fréquence des démarcations sonores	Modérée : à chaque réexposition de l'interlude	Élevée : à chaque exposition de l'introduction, de la conclusion et de l'interlude
Rôle pendant les démarcations sonores	Renfort des solos : le <i>tambour malbar</i> met en avant le solo mélodique pendant les parties instrumentales	Conduite des solos : le <i>tambour malbar</i> mène les parties instrumentales
Composition rythmique	Sommaire : le jeu du <i>tambour malbar</i> est essentiellement caractérisé par des <i>breaks</i> rythmiques	Élaborée : le jeu du <i>tambour malbar</i> est essentiellement caractérisé par un discours instrumental
Facture instrumentale d'ensemble	Hétérogène : présence d'instruments synthétiques et non synthétiques	Homogène : présence d'instruments non synthétiques
Formation musicale d'ensemble	Pluriforme : musique harmonique, mélodique et rythmique	Uniforme : musique rythmique
Support textuel	Renvoyant à l'univers malbar et/ou à l'amour : « chapelle », « sari », « tendresse », « rêve », etc.	Renvoyant à l'univers malgache et/ ou à la danse : « <i>kabaré</i> », « fierté », « <i>craser</i> ²⁸ », etc.

Tableau 25 : Différence de traitement appliquée à l'usage du *tambour malbar* en concert, à travers les exemples des groupes « Kréolokoz » et « 4 Roul'man ». Schéma : SFP

Si le *tambour malbar* continue d'être joué pendant les épisodes chantés du groupe « 4 Roul'man », il ne l'est que durant les frappes faibles qui caractérisent son jeu et non les frappes vives ; ce dernier cas de figure semble effectivement demander un tel investissement qu'il paraît physiquement impossible à tout interprète de chanter et de jouer du *tambour malbar* de façon complète en même temps. Lorsque se présentent par exemple des cas d'introduction dans des chansons, le jeu du *tambour malbar* est plus long et plus structurellement construit ;

²⁸ En créole, « *craser* » (du français « écraser ») signifie « se défouler » en dansant.

les rythmes exécutés s'apparentent alors davantage à un thème rythmique et font émerger l'instrument du fond sonore où il se tenait pour lui faire endosser le rôle de *leader* rythmique. Le fait qu'aucun chant ne soit interprété sur ces moments d'exécution purement instrumentale laisse tout le loisir au *tambour malbar* de s'exprimer pleinement²⁹.

9. 2. Le spectacle musical du festival

À La Réunion, l'usage du *tambour malbar* en dehors du cadre de la religion ne concerne pas seulement la scène musicale créole réunionnaise mais également d'autres espaces sociaux tout autant, si ce n'est plus, spectaculaires. Le festival du *dipavali* est de loin l'exemple le plus pertinent en termes d'analyse des usages contemporains du *tambour malbar* à des fins de divertissement ; fête d'origine indienne en l'honneur d'un des avatars du dieu *Vishnu*, cette célébration encore appelée « fête de la lumière » est le lieu par excellence où le *tambour malbar* tient une place de choix, notamment lors des grands défilés de clôture qui apparaissent comme le point d'orgue de ce festival. Aborder l'usage contemporain de cet instrument à travers cette fête, c'est ouvrir une fenêtre à la fois sur son actualité musicale et sur les modalités de son évolution entre univers sacrés et profanes.

Les enquêtes menées sur ce terrain ont été réalisées sur cinq éditions successives, de la 25^e à la 29^e, entre 2014 et 2018. Pour des raisons de place, seules deux de ces enquêtes de terrain, illustrées en vidéo 8, feront l'objet d'une description dans le cadre de cette thèse ; elles concernent la ville de Saint-Paul (Ouest du département) qui célébrait la 26^e édition en 2015, et celle de Saint-André, dans l'Est, qui célébrait la 29^e édition en 2018³⁰.

9. 2. 1. Description des *dipavali* de Saint-Paul et de Saint-André

9. 2. 1. 1. *Le dipavali de Saint-Paul*

Ce soir du 10 novembre 2015, une foule nombreuse envahit les rues du front de mer de Saint-Paul à l'approche du défilé de clôture du *dipavali*. Un podium avec jeux de son et lumière

²⁹ Dans certaines performances musicales, il arrive que le *lead* rythmique effectué au *tambour malbar* soit assuré par le chanteur soliste – qui ne chante donc pas pendant les moments instrumentaux ; dans ce cas, au moment où l'interprète débute sa partie vocale, soit il ne procède qu'à des frappes faibles sur les côtés du *tambour malbar*, soit il suspend carrément son jeu pour se vouer entièrement à son interprétation vocale.

³⁰ Le lecteur pourra se reporter à l'annexe 8 pour voir un aperçu de la forme que revêt le *dipavali* à La Réunion à travers un exemple de prospectus diffusé lors de ce festival.

est dressé ; sur un petit podium annexe, différentes personnalités municipales et organisateurs diversement engagés dans la manifestation produisent des discours entrecoupés de spectacles de danses et de cracheurs de feu. Le défilé qui est sur le point de commencer est composé de plusieurs associations culturelles des quartiers de Saint-Paul et des autres villes de La Réunion ; chaque association est en général annoncée par une banderole que tiennent, à ses deux extrémités, deux de ses membres qui ouvrent la marche. À part pour les danseurs, la progression se fait généralement en marchant, ponctuée de courtes stations. Les spectateurs forment deux haies entre lesquelles le défilé progresse sous les flashes des appareils photo et les regards inquisiteurs du public.

Séquence 1 : Annoncé par des *tambours malbar*³¹, l'unique char du défilé avance lentement aux sons encore confus et lointains des tambours qui se mélangent au bruit de la foule. Les frappes vives du *tambour malbar* me permettent néanmoins d'identifier le rythme qui, parfois interrompu par des séquences de frappes faibles, est alors interprété en boucle (fig. 83) ; il s'agit d'un extrait du *baguèt' karlon* (voir annexe 2) tel qu'interprété, en tout cas, dans le Sud-Ouest de l'île³².



Figure 83 : Extrait du *baguèt' karlon* interprété au *dipavali*. Transcription : SFP

Alors que le défilé n'est pas encore tout à fait arrivé à mon niveau, un autre rythme du répertoire rituel du *tambour malbar* se fait entendre. Les mêmes musiciens du début jouent une formule rythmique qui est en général interprétée lors des processions religieuses ; appelé dans le Sud-Ouest « *baguèt' "Marliémen la marche"* » (voir annexe 2), cette formule est notamment reconnaissable, sur le plan musical (fig. 84), par son cycle de dix temps ternaires (2 mesures à 12/8 + 1 mesure à 6/8).

³¹ Parmi les musiciens qui président le défilé ce soir-là, Dionis Singaïny, un des fils de Daniel Singaïny, officiant *malbar* de grande renommée des Hauts de Saint-Paul, est présent.

³² Je remercie le *tambourier* Auguste Gédéas d'avoir identifié cette formule rythmique à ma demande.

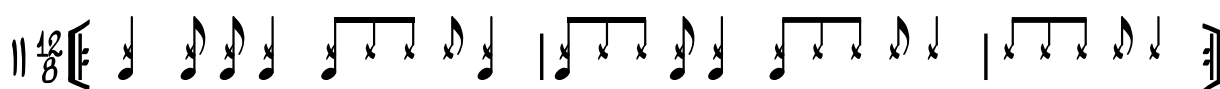


Figure 84 : Cycle récurrent du *baguèt'* « *Marliémen la marche* » interprété au *dipavali*.
Transcription³³ : SFP

Après quelques frappes faibles, les rythmes cessent brusquement à un signal conventionnel donné par le *dialé* (cymbalettes) par un des musiciens. Seuls des rythmes de fond, émanant du reste du défilé qui a été quelque peu distancé, se font alors entendre.

Séquence 2 : Disposé en cercle, le groupe de musiciens présidant le défilé se fixe ; au centre de la ronde, un danseur avec des sabres effectue une performance qu'accompagnent les *tambours malbar*, au son du *baguèt' karlon*, jusqu'à ce que le cercle se brise pour reprendre sa marche. Derrière le groupe, défilent des femmes de la communauté musulmane de Mayotte ; elles précèdent le seul char de la fête devant lequel marche, entre deux grands flambeaux érigés par des hommes, une dame tenant une lampe allumée. Le char représente un trône tout orné de fleurs au bas duquel est placé un cadre photo d'un couple de divinités mythologiques hindoues, *Vishnu* et *Lakshmi*.

Séquence 3 : Annoncée par sa banderole, l'association « *Vina Sangita* » originaire de Saint-Pierre défile ; vêtus de jaune orangé, tous les *tambourier* effectuent le même rythme (fig. 85) ; l'un d'eux a un sifflet dans la bouche : il s'en sert pour ponctuer, imiter voire produire quelques rythmes par exemple lorsque des monnayages se produisent.



Figure 85 : Motif rythmique interprété au *tambour malbar* pendant le *dipavali*. Transcription :
SFP

Les danseuses qui font suite à ces musiciens sont munies d'un petit tambourin sur lequel elles frappent, et inscrivent leur pas de danse en rythme avec celui des *tambours malbar* qu'elles suivent, sur un cycle de huit temps (4 x 2 mesures) ; une mesure est consacrée au secouement du tambourin tandis que l'autre consiste en le frappelement de la membrane sur le premier et le

³³ Contre toute attente, Auguste Gédéas identifie ce cycle rythmique comme étant le *baguèt' Katikarlin* (*baguèt'* joué en l'honneur d'un des personnages de l'épopée du *Mahabharata*).

troisième temps. Finalement, ce sont tous les premier et troisième temps des mesures qui sont ensuite frappés.

Arrive maintenant une troupe de *batucada* de l'association « 974 perku » ; un meneur, visuellement reconnaissable, marque de plusieurs façons sa singularité : il marche à reculons, faisant ainsi face aux autres membres qu'il dirige ; il est le seul à porter un habit différent des autres, et il est le seul également à avoir un sifflet dont il se sert, avec des gestes de la main, pour signaler aux musiciens les principaux changements à faire subir aux rythmes. Le *tambour malbar* n'est pas présent dans cette formation instrumentale.

Une autre association (« Shri Maha Devi Durga », originaire de la Saline) succède à la troupe de *batucada* ; elle est présidée par des danseuses au costume étincelant et ayant un bâton lumineux dans chaque main ; leurs gestes semblent se calquer soit sur les rythmes qui les précèdent, soit sur ceux qui leur succèdent. Les rythmes qui se produisent derrière ces danseuses sont effectués par une formation (fig. 86) comportant des tambours cylindriques de type *thavil* et *morlon*, ainsi qu'une sorte de double timbale, des tambours sur cadre circulaire (*tambour malbar*) et une paire de cymbalettes (*dialé*). Des bracelets lumineux et les mêmes costumes étincelants des danseuses sont portés par ces instrumentistes. Il est à noter que ce ne sont pas tous les *tambourier* qui portent le costume coloré ; certains sont vêtus de tenues blanches et de ce fait, plus sobres. S'ensuit une marche de danse des bâtons que les danseuses entrechoquent l'un contre l'autre.



Figure 86 : Ensemble instrumental composé de membranophones de type indien. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP

Un groupe composé entièrement de *tambours malbar* appartenant à l'association « *tibwa somin la liberté* » apparaît ensuite ; vêtus d'un teeshirt blanc et d'un pantalon beige, les *tambourier* effectuent une mesure en boucle extraite du *baguèt' karlon*. Sur le tambour de l'un

des instrumentistes (voir arrêt sur image de la vidéo), on peut remarquer des tâches de sang sur la membrane ; c'est celui-là même qui, à un certain moment, cesse son jeu afin de se rendre à l'arrière de la file où une brouette ardente destinée à chauffer la membrane des *tambours malbar* en cours de jeu, est tractée par un des membres de l'association³⁴.

Un groupe de *tambourier* adultes précédé d'enfants joue du *morlon* et du *tambour malbar*. Sur le teeshirt des hommes est inscrit un logo qui indique qu'ils appartiennent à l'association « Om Shakti ». Là encore, ils sont vêtus sobrement. L'enregistrement vidéo de leur passage dans le défilé laisse entendre plusieurs rythmes différents séparés à chaque fois par une même cellule rythmique (♩ ♩ ♩ ♩) ; cette cellule sépare en fait des épisodes instrumentaux qui contrastent tant par leur contenu (épisodes contenant plus ou moins de frappes faibles du *tambour malbar*) que par leur forme (dialogues entre tambours et *morlon* ou non). L'enchaînement des rythmes par le biais de cette cellule donne un certain profil expressif (Desroches, 2005) à la musique. Les silences sur lesquels seuls les *morlon* s'expriment (lors des dialogues) ainsi que ceux sur lesquels se construit la cellule de transition (voir *supra*) relèvent d'une expressivité particulièrement palpable effectivement. Quant au démarrage du dialogue qui s'évanouit ensuite dans un silence destiné à la mise en valeur du *morlon*, une progression de l'intensité sonore qui va en diminuant s'installe ; de la tension (accumulation du rythme) on va à la détente (cessation de tous les membranophones, à l'exception du *morlon*).

Arrive ensuite, derrière le groupe de l'association « Om Shakti », une troupe de danseuses qui disposent elles aussi d'un tambourin sur lequel sont frappés tous les temps forts (tantôt uniquement les premiers temps de la mesure, tantôt les premier et troisième temps). Cette séquence se termine sur l'arrivée d'une banderole d'une autre association derrière laquelle marche une jeune fille tenant une lampe allumée.

L'enregistrement vidéo se poursuit sur une station autour d'un feu de brouette près duquel viennent fréquemment se « recharger » les membranophones. Alors qu'un rythme était en train d'être interprété, un déplacement d'accents (Desroches, 1996) typique du jeu tambouriné *malbar* (courte déstructuration du rythme localement désignée par l'expression créole « *i casse baguèt* ») se fait entendre (cf. chap. 8) ; c'est à nouveau une version du *baguèt' karlon* qui est interprétée à ce moment-là, notamment le jeu en boucle d'une des mesures de son cycle. La technique de jeu commune aux deux contextes sacré et profane, à savoir faire

³⁴ Juste derrière la brouette, un panier destiné à déposer des instruments de musique (usés ? de rechange ? facultatifs ?) est également tracté sur une plateforme à roulettes où est aussi posée une glacière probablement destinée au rafraîchissement des artistes.

tourner en boucle une mesure caractéristique de cette formule, est ici respectée, juste avant qu'un roulement de *sati* (de la musique *malbar*) indique la poursuite du motif. Le cours de la musique est ensuite « cassé » pour laisser place à des rythmes contenant une forte proportion de frappes faibles du *tambour malbar*.

Au sein de ce groupe, les teeshirts portent au dos le nom de l'association (« *Tambourier Piton Saint-Leu* ») et devant, le prénom du musicien. L'un d'eux dispose là aussi d'un sifflet. Un autre possède un tambour dont la surface est là aussi tachetée de sang, précisément au niveau de l'aire de frappe du *baguèt'*. Une troupe de danseuses suit le groupe de musiciens, brandissant une sorte de petit tambourin au sein desquels un éclairage multicolore a été installé.

La suite de l'enregistrement s'illustre par une troupe de danseuses dont l'accessoire semble toujours être un petit tambourin mais cette fois cerclé de pompons ; les danseuses émettent des cris d'encouragement destinés à rester motivées. Arrivent ensuite des instrumentistes dont l'un est équipé d'un sifflet, sur une interprétation de la fin en boucle du *baguèt' karlon* (voir annexe 2). Au roulement de *sati* (de la musique *malbar*), les musiciens enchaînent sur la suite du motif avant de revenir à l'exécution en boucle du début. Une autre association composée de danseuses suit le groupe ; elles basent leurs mouvements sur les rythmes interprétés par les instrumentistes qui les devancent, bien que musique et danse appartiennent ici à deux associations différentes. Sur cette danse, c'est toujours l'extrait du *baguèt' karlon* qui se fait entendre.

Une nouvelle association du nom de « *India Vâlini* » s'ensuit. Une nouvelle version du *baguèt' karlon* est ici interprétée dans un tempo plus rapide que le précédent³⁵. Les instrumentistes ne portent pas les mêmes habits ; il semble même que l'association ait été rejointe par des musiciens appartenant à d'autres associations et venus leur apporter occasionnellement leur concours³⁶. Un enfant à l'arrière semble s'essayer au *tambour malbar* sur l'exemple des aînés. Une danse des bâtons s'effectue juste après, les danseuses calquant les entrecroisements sur les rythmes effectués au-devant d'elles. Ces danseuses frappent les trois premiers temps de chaque mesure à quatre temps, tout en accomplissant leur chorégraphie.

Arrive ensuite une association du nom de « *Ganga* ». Derrière sa banderole où on peut lire qu'elle est originaire de Saint-Pierre, un groupe de musiciens se singularise par sa jeune

³⁵ Ce paramètre semble être un élément entrant en compte dans une plus précise délimitation du *baguèt' karlon* (cf. chap. 3) qui, ainsi que me l'a confié Auguste Gédéas lors d'une fête religieuse à laquelle il m'a invitée en 2019, change sensiblement en fonction de la divinité ou de l'ensemble des divinités auxquels il est adressé.

³⁶ Je reconnais en effet l'accoutrement de l'un d'eux appartenant à une association qui s'était déjà produite en spectacle auparavant.

tranche d'âge – entre 10 et 15 ans environ. Ils sont tous vêtus d'un même teeshirt rouge qui porte le nom « *thappu* métis ». Une minorité de jeunes filles se distingue parmi les joueurs de *tambours malbar* – une d'entre elles est encore affectée au jeu du *dialé*. Les jeunes avancent en dansant et en se balançant d'un pied sur l'autre sur une longue phase de monnayage³⁷. Finalement, après un court silence, le groupe fait entendre un rythme proche de ceux qu'interprétaient, un peu plus tôt, les musiciens de l'association « Om Shakti » ou encore les membres de l'association « Vina Sangita » (cf. fig. 85).

La suite du défilé qui constitue le dernier exemple de groupe qui sera maintenant présenté fait apparaître une brouette de feu customisée (encadrée par des contreplaqués) dont l'arrière est surmonté d'une petite divinité éclairée par de petits luminions et par les flammes qui jaillissent du feu qu'elle surplombe (fig. 87). Dans un tempo rapide, c'est encore une version du *baguèt' karlon* (la fin interprétée en boucle : voir annexe 2) qui est interprétée. Les instrumentistes avancent dans une tenue blanche et sobre, et en marchant.



Figure 87 : Brouette surmontée d'une représentation divine. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP

9. 2. 1. 2. *Le dipavali de Saint-André*

Nous sommes le soir du 10 novembre 2018. Des barricades balisent le trajet du défilé et contiennent la foule qui commence déjà à se tasser derrière elles. Alors que les chars et les figurants prennent place, je me trouve devant un char en train de s'affairer³⁸ ; il représente la

³⁷ C'est la première fois ici qu'une formation dominée par le *tambour malbar* se caractérise par une chorégraphie. Jusqu'à maintenant, les groupes ne se contentaient effectivement que de marcher et de s'arrêter tout en jouant. De même, c'est la première fois que l'on se trouve en présence d'un groupe composé en majorité d'enfants. Par leur forme et leur style, ce groupe s'inscrit par ailleurs indubitablement dans la même démarche artistique que celle de l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion ».

³⁸ À cet égard, Daisy Alamele, la directrice du service des activités événementielles de Saint-André et cheffe de projet du festival, précise qu'au tout départ, les défilés du *dipavali* à Saint-André comportaient trois à quatre chars d'artisanat local ; ce n'est que depuis 1999 que la mairie fait venir des « artistes indiens diplômés dans les décors

divinité *Krishna* sur un serpent (fig. 88). Au-devant de la sculpture seront disposés, un peu plus tard, des enfants assis et des plateaux de fruits et/ou de fleurs. Une lampe y est également allumée. Comme lors d'une précédente édition, ce sont des pickups qui tractent les chars³⁹.



Figure 88 : Char représentant la divinité *Krishna* (à gauche) avec fleurs, fruits et lampe en contrebas (à droite). Saint-André, 2018. Photos : SFP

Dans un des groupes qui défilent à Saint-André ce soir-là⁴⁰, les *tambourier* sont exclusivement des hommes. Les instruments qu'ils utilisent sont le *tambour malbar*, le *sati* (de la musique *malbar*), le *morlon* et le *tarlon*. Tous les instrumentistes, à l'exception du joueur de *morlon* qui est tout de blanc vêtu, sont habillés d'un haut rouge et d'un bas blanc. Certains sont pieds nus, d'autres, en sandales. Parmi la majorité de *tambours malbar* représentée dans cet ensemble, quelques-uns sont de facture synthétique.

Plusieurs motifs rythmiques sont enchaînés pendant la performance du groupe (tabl. 26) ; les plages de temps subdivisés qui ponctuent leur interprétation sont l'occasion pour les meneurs de la troupe de donner des indications de placement aux autres membres. Certains en profitent pour y insérer quelques marquages rythmiques ; le monnayage fait alors place à de plus en plus d'accentuations du *baguèt'* qui finissent par déboucher sur un véritable motif rythmique reconnu et su de l'ensemble des musiciens qui, par le poids de leur effectif, donne une certaine densité sonore à l'interprétation du motif. Deux grandes parties (A et B) séparées par une

de chars » en tant qu' « employés communaux payés au SMIC » (extrait de conversation téléphonique avec Daisy Alamele, en 2019).

³⁹ En 2016, le premier char qui a ouvert le défilé était tracté par un pickup personnalisé pour la circonstance qui, par la même occasion, était mis en avant afin de faire la promotion du nouveau modèle « Hilux » de la gamme Toyota.

⁴⁰ À ce que déclare Daisy Alamele, pas moins d'une cinquantaine d'associations culturelles parmi lesquelles on compte les *tambourier* participent au défilé final (conversation téléphonique avec Daisy Alamele, en 2019). C'est en effet lors de cette étape précise du festival que peuvent donc être observés plusieurs groupes musicaux où le *tambour malbar* est prépondérant.

séquence de transition (partie transitoire) essentiellement caractérisée par le monnayage et quelques frappes vives peuvent être délimitées dans ce morceau comme suit :

Partie A	
<p>♩. = 130</p>	
Partie transitoire	
Partie B	

Tableau 26 : Tripartition d'une interprétation rythmique donnée au *tambour malbar* dans le cadre du *dipavali*. Transcription : SFP

Les deux premières mesures de la partie A (cf. tabl. 26) s'apparentent aux deux premières mesures d'un cycle rythmique (dit *baguèt'* « *Marliémen* la marche ») joué, dans le milieu rituel du Sud-Ouest de l'île, pendant des processions religieuses ; ici, cela dit, la troisième mesure à 6/8 n'apparaît pas ainsi que le schématise le montage ci-dessous (fig. 89) d'un point de vue heuristique.

Partie du cycle présente	Partie du cycle manquante
--------------------------	---------------------------

Figure 89 : Reconstitution d'une interprétation rythmique donnée dans le cadre du *dipavali*.
Transcription : SFP

La mesure jouée ensuite six fois en boucle (cf. tabl. 26 : mesure 3) présente un *break* rythmique qui semble là aussi se rattacher à un autre extrait de musique rituelle, celui du *baguèt' Soulien* (tabl. 27) tel qu'en vigueur dans les pratiques musicales rituelles religieuses du Sud-Ouest du département⁴¹. Sont ensuite enchaînés des *breaks* qui se terminent par une mesure en boucle conduisant, un peu confusément du point de vue de la sonorité, à une phase de monnayage que je qualifie ici de « partie transitoire ».

<i>Baguèt' Soulien</i> du Sud-Ouest (extrait)	Mesure 3 de la partie A (cf. tabl. 26)

Tableau 27 : Comparaison entre deux rythmes interprétés dans le milieu rituel (à gauche) et le milieu non rituel (à droite). Transcription : SFP

Dans cette partie transitoire, quelques marquages se font entendre sur la succession des croches interprétées par les frappes faibles du *tambour malbar*. Le *sati*, qui accompagnait cette phase,

⁴¹ La précaution avec laquelle ces liens entre les rythmes interprétés au *tambour malbar* dans le milieu rituel et le milieu non rituel vient de ce que la très courte énonciation rythmique de quatre temps et quatre marquages ici donnée pourrait faire voir plus de similitudes qu'il n'en faut ; aussi n'y a-t-il peut-être pas lieu de voir autre chose qu'un *break* rythmique en dehors de toute référence au dieu *Soulien*.

s'est provisoirement arrêté avant de se faire entendre à nouveau ; le retour en force de la sonorité de cet instrument amène à la dernière partie du morceau.

Le début de la partie B s'apparente à un extrait du cycle rythmique destiné à l'accompagnement musical religieux des rituels rattachés aux *karlon* (tabl. 28), du moins tel qu'on l'entend dans le Sud-Ouest de l'île⁴². Sauf erreur de ma part, on assiste ici à une version précise du *baguèt' karlon* (cf. chap. 3) puisqu'en l'occurrence, la longueur du cycle change ; au lieu d'avoir par exemple 4 + 1 mesures – la dernière étant en boucle – (voir annexe 2), on a ici 4 + 2 + 1 mesures. Sans compter les nombreuses variations qui éloignent cette version des autres versions du *baguèt'*, ici, deux mesures supplémentaires sont intégrées à l'intérieur du cycle. Les deux mesures intercalées semblent être une reprise variée des deux premières mesures de la partie A. Quant aux deux dernières mesures par lesquelles se clôture cette partie B, elles ne sont que la variation de la mesure en boucle.

<i>Baguèt' karlon</i> du Sud-Ouest (extrait)
Mesures 1 à 4 de la partie B (cf. tabl. 26)

Tableau 28 : Comparaison entre deux rythmes interprétés dans le milieu rituel (en haut) et le milieu non rituel (en bas). Transcription : SFP

Lorsque le groupe est à l'arrêt, il forme un agglomérat assez serré où, bien que la plupart aient la tête penchée sur leur jeu tambouriné, les membres se tournent les uns vers les autres. Il semble qu'une brouette contenant le feu destiné à rétracter les membranes soit stationnée tout près d'eux dans la mesure où plusieurs d'entre eux passent leur main sur la surface de leur tambour, en faisant des mouvements circulaires – geste typiquement effectué lorsque la bonne

⁴² Je remercie le *tambourier* Mickaël Janio d'avoir identifié cette formule rythmique à ma demande.

qui les proposent à titre gracieux⁴⁴. Le défilé tel que donné en 2015 à Saint-Paul ne consiste donc qu'en la circulation de groupes de musiciens et de danseurs, où les instruments de musique utilisés ne relèvent que de membranophones et d'idiophones⁴⁵.

Dans les *dipavali* de Saint-Paul et de Saint-André qui ont été ici décrits, les références au sacré indien sont toujours perceptibles tant au niveau des formes artistiques que prennent le festival qu'au niveau des contenus rythmiques qui l'accompagnent ; c'est à ce dernier niveau, entre autres, que la présence plus spécifiquement indo-réunionnaise s'affirme, notamment avec la récupération d'un répertoire musical propre à l'environnement religieux du *tambour malbar*. La touche sacrée, voire religieuse, du monde *malbar* se retrouve encore, au-delà des considérations purement musicales, dans les façons d'aborder l'événement du *dipavali*. Cela étant, il faut savoir que les deux responsables de ce festival dans les villes respectives de Saint-Paul et de Saint-André rejettent le quelconque caractère religieux dont le projet relèverait ; en effet, concernant les chars ornés de divinités hindoues qui composent le défilé de clôture du *dipavali* de Saint-André par exemple, Daisy Alamele, directrice du service des activités événementielles et cheffe du projet du *dipavali*, reconnaît qu'il s'agit « à la base » d'une fête religieuse ; mais pour elle, le *dipavali* est avant tout une « fête internationale », une « fête de partage » où le côté religieux peut être représenté, mais sans qu'il y ait « cérémonie » à proprement dit. De même l'usage de la lampe est-il considéré par l'organisatrice comme symbolique, renvoyant avant tout à la « lumière universelle⁴⁶ » (voir annexe 8). Du côté de Saint-Paul, si les chars pouvant éventuellement être présents le sont en général à l'initiative des participants qui les proposent à titre gracieux, Pascaline François précise qu'ils ne le sont qu'à la condition que ceux-ci restent neutres dans leurs orientations religieuses⁴⁷. Si aucune identité religieuse ne doit, selon l'organisatrice du *dipavali* de Saint-Paul, être affichée dans l'espace public lors de ce festival⁴⁸, c'est pourtant bien l'image d'un couple de divinités hindoues qui, on l'a vu, est transportée dans les rues de la ville à bord du char. De même l'icône a-t-elle fait l'objet d'un recueillement ritualisé à la lumière d'une lampe allumée (fig. 91) en amont du

⁴⁴ Entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019.

⁴⁵ Certaines formations observées dans d'autres *dipavali* intègrent également des aérophones comme le *narslon* (hautbois) ou encore le *sangou* (conque), voire des cordophones comme le *sarangi* à leur instrumentarium.

⁴⁶ En effet, Daisy Alamele précise que des éléments issus du culte *malbar* comme une lampe ou encore un « prêtre » peuvent être présents, mais ils ne le sont que de façon « symbolique » car, dit-elle, « on ne casse pas de coco », il n'y a « pas de cérémonie » (extrait de conversation téléphonique avec Daisy Alamele, en 2019).

⁴⁷ Entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019.

⁴⁸ Pascaline François considère effectivement qu'en tant que « service public », la mairie doit respecter le principe de « laïcité ». Selon elle, le défilé du *dipavali* doit être le « défilé de toutes les cultures » ; cela dit, elle avoue que le podium est uniquement réservé à des manifestations artistiques indiennes (entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019).

défilé. À cet égard, Pascaline François insiste sur la nature « symbolique » de la représentation de ces divinités et de l'usage de la lampe ; en effet, la présence de ces éléments doit être comprise selon elle comme se rapportant plus largement au symbole de la lumière, c'est-à-dire dans sa dimension « universelle » là encore, et non spécifiquement religieuse⁴⁹.



Figure 91 : Recueillement ritualisé à la lampe devant les divinités hindoues *Vishnu* et *Lakshmi* en amont du défilé du *dipavali*. Saint-Paul, 2015. Photo : SFP

Il va de soi que ces initiatives de la part des participants ne sont pas rattachées à un quelconque cycle cérémoniel des rituels religieux hindous ; cela dit, la persistance – même symbolique – de représentations et de comportements liés au sacré de la religion *malbar* témoigne de la façon dont est perçu et envisagé ce festival d'origine indienne à La Réunion, c'est-à-dire comme une déclinaison de cette sacralité hindoue telle que vécue en terre créole réunionnaise. De même, comme esquissé dans un chapitre antérieur au sujet des pratiques vestimentaires cultivées dans les milieux rituel et non rituel de la pratique du *tambour malbar* (cf. chap. 7), on voit que dans la plupart des groupes défilant à Saint-Paul comme à Saint-André, les habitudes vestimentaires rituelles sont gardées (tuniques ou tenues sobres) ; par ces vêtements à connotation indienne, ils affichent à la fois une appartenance à cette culture – dépassant la seule sphère *malbar*⁵⁰ pour s'inscrire dans un univers panindien – tout en se conduisant avec une certaine solennité propre à ce que cette culture leur inspire : le sentiment du sacré. En tant que « catégorie de la sensibilité », c'est-à-dire en tant que ressenti, le sacré est ainsi pensé comme un socle sur lequel « repose l'attitude religieuse, celle qui lui donne son caractère spécifique, celle qui impose au fidèle un sentiment de respect particulier [...] » (Caillois, 1950 : 24). Bien que les circonstances

⁴⁹ Entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019.

⁵⁰ Il faut savoir que les uniformes sont une tendance aujourd'hui largement répandue dans la musique rituelle des cultes *malbar*.

de son usage soient récréatives, le *tambour malbar* suscite ici une certaine attitude religieuse – d'où l'absence quasiment de la danse, entre autres⁵¹ – attitude par ailleurs conventionnellement adoptée lorsqu'il s'agit de s'en servir. Le *dipavali* de Saint-André tel que décrit dans ce chapitre témoigne également d'un rapport explicite au sacré non seulement avec la sculpture d'une divinité qui orne chacun des chars mais également avec la présence des plateaux de fruits et/ou de fleurs et de la lampe placés au pied de la sculpture de la divinité ; cette disposition renvoie effectivement aux circonstances rituelles où des plateaux d'offrandes (*padel*) sont offerts aux divinités lors des cérémonies religieuses hindoues.

En effet, la lampe et le *padel* sont tous deux des gestes d'offrande communément effectués lors des rituels religieux ; ces gestes ont un caractère universel dans le monde indien en général et sont le fait de dévots, ainsi qu'on peut l'observer par exemple dans l'Inde du XIX^e siècle :

Ce sont les cheiviahs [(brahmes qui jouissent de peu de considération parmi les autres)] qui desservent les temples, sont chargés de laver les idoles, de les orner, et de leur faire les offrandes de lampes allumées, d'encens, de fleurs, de fruits, de riz, et d'autres objets semblables qui font la matière des sacrifices (Dubois, 1916 [1825] : 124).

Dans sa thèse, Pierre-Yves Trouillet parle encore de « lampes rituelles » (2010) dans le cadre des processions religieuses en Inde. Allumer la lampe, dans le culte *malbar*, est un geste rituel par lequel toute cérémonie ou toute mise en prière – que ce soit au niveau public, dans les temples, ou au niveau domestique – commence. Quant au *padel*, il consiste à faire « offrande de nourriture » (Barat, 1980) aux divinités qui sont honorées (lors des cérémonies religieuses au temple) ou aux esprits qui sont invoqués (lors des rituels privés et domestiques comme le culte des morts par exemple). *Padel* et lampe sont donc deux codes rituels qui mettent en situation religieuse cette partie du festival du *dipavali* ; par la présence de ces deux éléments qui, dans le domaine rituel, sont associés au monde du divin, c'est comme si les représentations de divinités n'étaient pas que des sculptures artistiques mais également des personnifications du divin conçu comme réellement présent à travers ces médiums. Le fait de placer ces ingrédients rituels aux pieds de la divinité est, à mon sens, un geste symbolique qui relève indéniablement d'un rapport au sacré et au divin.

⁵¹ La conservation de ces habitudes comportementales dans la plupart des groupes ici observés explique non seulement le recours non systématique aux costumes colorés et aux chorégraphies dans la pratique du *tambour malbar*, mais également la faible représentation d'éléments féminins et d'enfants dans le cadre de cette pratique instrumentale.

La persistance du sacré se lit encore dans l'exemple de la brouette (cf. fig. 87) poussée par un *tambourier* au *dipavali* de Saint-Paul ; surmontée d'une statuette divine représentant le dieu éléphant *Ganesh*, la brouette ainsi customisée prend une tournure symbolique dans la mesure où elle affiche, là encore, une appartenance (à une croyance religieuse). La personnalisation de ce moyen de transport traduit la façon dont cette fête du *dipavali* est approchée, soit un espace-temps vécu entre autres comme une expérience du sacré. Ainsi est-il possible d'envisager ce festival comme ce que Le Bosse (1999) appelle « la construction d'une territorialité symbolique » (Le Bosse, 1999, cité dans : V. Rajaoanah, 2011) dans la mesure où cette démarche, qui se veut avant tout identitaire, reflète des aspirations culturelles spécifiques aux participants de ce défilé. Tout comme se vêtir d'une tenue simple et sobre pour parader dans les rues de la ville n'est pas anodin (cf. chap. 7), ériger la statuette de *Ganesh* au-dessus d'une brouette remplie de braises n'est pas un geste dénué de sens ; une des lectures possibles consiste à dire que ces braises font l'objet d'un traitement particulier en raison même de la façon spécifique dont est traité le *tambour malbar*. En effet, l'usage fait, ici, de la brouette, dépasse son pur aspect fonctionnel pour cesser de n'être qu'un seul moyen de transport : en plus de servir de véhicule aux braises dont la chaleur permet aux *tambours malbar* de rester actifs tout au long du défilé, la brouette et surtout les braises qu'elle contient se trouvent valorisées du fait de leur contribution au succès de cette opération ; or, le *tambour malbar* gardant une certaine valeur sacrée même en dehors de tout usage rituel, c'est par la même austérité religieuse que l'approche de cet instrument continue d'être caractérisée dans le cadre de ce *dipavali*. Tout se passe comme si l'effigie divine balisait, voire sacrailait ou plutôt sanctuarisait l'aire de ressourcement par le feu, ce dernier étant littéralement mis sous la garde (et la protection) de la divinité qui le surplombe. Le *tambour malbar* étant un des éléments (symboliques et fonctionnels) au cœur de la manifestation, le « carburant » indispensable à son fonctionnement prend, en conséquence, une importance symbolique et fonctionnelle proportionnelle. On pourrait en quelque sorte dire que l'utilisant affecte ici l'utilisé.

Une autre lecture possible de ce geste serait celle de la symbolique du feu (purificateur, rédempteur), rattachée à celle de la lumière – thématique intrinsèque au *dipavali*. Quoi qu'il en soit, l'accessoirisation de la brouette, même par une représentation divine, a beau renvoyer à tout un univers religieux, il n'en demeure pas moins que lors des cérémonies hindoues où ils sont également utilisés lors des déplacements rituels, ces moyens de transport ne font l'objet d'aucune prise en charge symbolique spécifique. Le cadre du *dipavali* est alors peut-être juste l'occasion de rappeler, en dépit (à cause ?) des circonstances profanes qu'il augure, que le *tambour malbar* et en l'occurrence, son attirail (la brouette), proviennent bien d'un univers

sacré, assumé et sublimé qu'il convient de ne pas oublier. L'usage qui est fait de la brouette dans le cadre du *dipavali* prend donc une charge culturelle qu'il n'a pas dans le cadre par exemple d'une procession rituelle religieuse.

Revenons à des commentaires plus spécifiquement musicologiques. Dans la façon dont est structuré le morceau donné en exemple vidéo dans le *dipavali* de Saint-André (vidéo 8), on remarque que des moments particuliers peuvent être dévolus à des expressions plus individuelles de la musique ; en effet, sur les plages de temps subdivisés, certains *tambourier* en profitent pour y insérer quelques accentuations rythmiques ; ces moments n'ont rien d'un solo ou d'une démonstration de virtuosité ; ils donnent simplement l'occasion à des membres qui ne sont pas obligatoirement les meneurs de jeu⁵² de proposer des initiatives personnelles plus ou moins suivies par les autres et surtout, dans un espace-temps toujours limité. Ces plages ternaires fonctionnent ici comme un moment d'attente dans le morceau, un moment de suspension ; quelques libertés semblent donc être tolérées dans la mesure où les propositions rythmiques ne constituent pas une partie officielle du morceau interprété.

Ces phases de monnayage, puisqu'il s'agit d'un temps de pause plus ou moins long, sont également l'occasion de donner des indications de placement aux membres de la troupe. En effet, on voit que des signes sont adressés aux instrumentistes à qui on demande de venir. Cette mise à profit de l'instant dans le morceau renforce ainsi le caractère d'attente qui lui est conféré. Les subdivisions qui font ensuite progressivement place à une fréquence de plus en plus élevée de frappes vives du *tambour malbar* aboutissent à un motif rythmique (re)connu des musiciens ; le recentrement de leur jeu à ce moment précis donne une certaine densité sonore à l'interprétation de la suite de leur morceau. Les deux masses sonores qui contrastent là par opposition de texture créent un relief et une dynamique expressive dans l'interprétation. Le rôle du *sati* dans l'entretien ou dans l'amenuisement de cette texture est capital ; on s'en aperçoit bien lorsque cet instrument cesse de jouer au cours de la phase de monnayage, et qu'il se remet à jouer au moment où la musique doit passer à une nouvelle donnée rythmique. La cessation puis la reprise du jeu du *sati* deviennent ainsi un indicateur, un repère dans le passage d'un

⁵² Dans le contexte rituel, le chef *tambourier* est désigné en tant que tel pour diriger et représenter l'équipe lors des cérémonies religieuses. Si la plupart des initiatives à prendre sont attachées à ce rôle, il n'est pas impossible que d'autres membres de l'équipe puissent, ponctuellement, intervenir dans les décisions (de jeu, plus particulièrement). En effet, ainsi que l'explique Loulou : « *Après dans le groupe, il y a un autre aussi qui peut envoyer [un rythme] devant ; et puis ça devient une sorte de chef tambourier, du moment qu'il sache envoyer [un rythme] ; mais... pour envoyer [le rythme] même, si... quand un l'envoie, après tout [le reste de l'équipe] le reprend à sa suite. Il faut suivre parce que si tu cherches à renvoyer d'autres [rythmes] devant lui, ça va faire un cafouillage. [...] Celui qui connaît le mieux envoie [des rythmes] devant et après les autres le suivent derrière* » (extrait d'entretien avec Loulou, mené à Saint-Leu, en 2017). Il se peut donc que le même phénomène musical s'observe dans le cadre du *dipavali*.

événement rythmique à un autre, comme ici le passage de la subdivision à un motif apparenté au début du *baguèt' karlon*.

La présence ou l'absence du jeu de cet instrument (le *sati* de la musique *malbar*) influence grandement sur le résultat sonore de l'ensemble qui, en fonction de sa présence ou non, change remarquablement. De façon générale, on remarque que la cessation puis la reprise du jeu du *sati* indiquent des passages-clés de la performance, en permettant aux musiciens de se repérer dans le déroulement du morceau. C'est ainsi par exemple que dans un des groupes qui a défilé en 2015 pour le *dipavali* de Saint-Paul, le roulement de *sati* a encouragé un des *tambourier* à donner des coups de sifflet sur tous les premiers temps de la musique en même temps que les marquages des *tambours malbar* qui interprétaient alors un nouvel extrait du *baguèt' karlon*. Pendant qu'il sifflait, l'instrumentiste a esquissé un rire gêné, ce qui m'incite à penser que cette exécution au sifflet n'était peut-être pas prévue, mais que par inadvertance, il aurait peut-être doublé au sifflet ce qu'il exécutait au tambour. Les rythmes sont parfois largement recouverts par le martèlement du *sati*, ce qui a été le cas pour ce groupe ; il est à noter par ailleurs que dans cet exemple et même de façon plus générale, le joueur de *sati* garde constamment la tête baissée sur son jeu pour ne la redresser qu'occasionnellement et jamais très longtemps⁵³.

Le cas du *tambourier* qui siffle sur les notes de sa première mesure de jeu illustre les modalités de l'emprunt du sifflet dans une musique *malbar* elle-même appropriée, emprunt qui, par ailleurs, relève d'un type de métissage (Desroches, Pichette, Dauphin, E. Smith, 2011) au niveau instrumental ; en effet, le *tambourier* se met effectivement à rire comme s'il venait de se rendre compte de son action, emporté qu'il était dans son interprétation au point d'avoir oublié qu'il était en possession d'un sifflet. L'anecdote aura l'avantage de montrer par ailleurs que la double tâche de siffler et de jouer du tambour n'est effectivement pas des plus commodes. Et pour preuve, le court exemple de *batucada* filmé ici avec l'association « 974 perku » montre un usage du sifflet pendant que son utilisateur ne joue d'aucun autre instrument ; la gestuelle qui accompagne ses coups de sifflet confirme par ailleurs le caractère signalétique de cette action. Si intégrer le sifflet sur l'exemple brésilien à une formation dominée par les *tambours malbar* relève d'un métissage, c'est davantage par un effet de style, une touche artistique, voire un phénomène de mode que cette opération a lieu.

⁵³ Si le défilé alterne entre stations et avancées, force est de constater qu'il est plus souvent à l'arrêt qu'en mouvement ; à cet égard, Pascaline François m'informe que ces « freinages » sont souvent dus aux ralentissements qu'opèrent les associations musicales qui prennent du temps, emportées qu'elles sont par la liesse populaire. Le rôle des agents est alors de faire presser le pas, mais avec toute la meilleure volonté du monde, il est très rare que les *timings* soient respectés : c'est souvent avec une bonne heure de retard que le défilé se termine confie-t-elle (entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019).

Dans la description des festivals de Saint-Paul et de Saint-André, la présence d'enfants musiciens est observée dans le jeu des tambours de la musique *malbar* mais à titre symbolique, en faisant de la figuration⁵⁴ ; à Saint-Paul par exemple, de très jeunes enfants portant des *morlon* et des *tambours malbar*, suivis de près par leurs parents, ouvrent la marche d'un groupe ; en frappant quelques timides coups sur leurs instruments pour certains, ils ne font en fait que de la figuration puisque derrière eux se tiennent les véritables instrumentistes, des *tambourier* adultes appartenant en l'occurrence à l'association « Om Shakti ». Pareillement, c'est au-devant du groupe que deux enfants en très bas âge défilent au *dipavali* de Saint-André, l'un (il semble que ce soit une fillette) avec un *tambour malbar*, l'autre avec un *morlon* (fig. 92). Dans la mesure où la petite assène, de temps à autre, quelques frappes vives au centre de son tambour, elle ne joue pas effectivement réellement de motifs rythmiques à proprement dit ; jouée de la sorte, c'est surtout la pulsation qui est à la rigueur rendue.



Figure 92 : Figuration d'enfants au *tambour malbar* (à gauche) et au *morlon* (à droite). Saint-André, 2018. Photos : SFP

Tout comme dans le contexte rituel, les formations instrumentales *malbar* sont dominées par un nombre supérieur d'hommes. Si certains enfants, incluant des filles et des garçons, ont pu être parfois observés (comme dans l'association « Ganga » ou lors de figurations), aucune troupe ne se distingue par exemple comme composée d'éléments exclusivement féminins pour la pratique du *tambour malbar* dans le cadre du divertissement. On voit donc que le jeu de cet

⁵⁴ Lors d'un échange avec le Professeur et directeur de cette thèse, Luc Charles-Dominique, ce dernier précise que la mise en avant des très jeunes enfants est une constante du mouvement folklorique (en tout cas en France) depuis le début au moins de la décennie 1930. Il s'agit, selon lui, de montrer ainsi que « nos traditions » sont « en devenir ».

instrument de musique, même en dehors du cadre de la religion, garde le principe selon lequel cette pratique tambourinée reste principalement une affaire d'hommes.

Sans anticiper sur les notions d'identités qui sous-tendent ce festival et qui seront développées plus loin (voir chapitre 12), le défilé du *dipavali* est un laboratoire idéal pour le chercheur qui s'intéresse à ces questions. En l'espace d'une soirée, cette fête devient le creuset de rivalités identitaires qu'il est intéressant ici d'analyser en dernier ressort. Il est à noter par exemple que sur la plupart des banderoles qui ont pu être capturées par la vidéo – notamment concernant le *dipavali* de Saint-Paul – figure généralement le nom de la ville aux côtés de celui de l'association qui est annoncée. Cette façon de se présenter est révélatrice de ce que Jean-Michel Jauze (2011) observe :

La fête, telle qu'elle se pratique de plus en plus dans les villes réunionnaises, nous paraît relever de cette dimension [d'une territorialité symbolique]. Au-delà de l'objectif purement économique de ce type de manifestations, sa récente promotion s'inscrit dans une problématique tridimensionnelle : celle d'une société du temps libre, celle d'une démarche d'affirmation identitaire, celle d'une certaine compétition entre les villes. Il ne s'agit plus d'essayer de définir l'identité des groupes à travers l'identité des lieux, mais plutôt d'analyser comment les groupes utilisent les lieux pour définir leur propre identité qu'ils retranscrivent alors aux lieux dans un rapport de personnalisation (*ibid.* : 165).

L'appropriation de cette « territorialité symbolique » est encore observable dans l'exemple des teeshirts personnalisés par des noms ou des logos, voire des prénoms ; l'individualité qui s'exprime à travers le port de ces teeshirts est par ailleurs révélatrice de la « signature singulière » telle que décrite par Monique Desroches (2011) et qui entre tout à fait dans le cadre de ce que l'auteure appelle le « procédé d'artialisation » :

[Le procédé d'artialisation] renvoie ici à la mise en spectacle du patrimoine vivant où la dimension esthétique et artistique est mise en exergue. Il implique notamment une amplification de certains gestes, la présence de costumes colorés, des apprentissages et des répétitions de gestes chorégraphiés. Tout l'enjeu pour l'artiste-créateur consiste alors à instaurer un réel dialogue entre, d'un côté, le patrimoine musical avec ses

exigences expressives et son historicité et, de l'autre, la créativité individuelle et singulière [...] (*ibid.* : 71).

En comparaison avec ce qu'on observe dans le défilé du *dipavali*, les participants à ce festival qui font montre d'une certaine tendance à l'individualité pourraient en effet y voir une occasion où leur expressivité et leur créativité pourraient être explorées – dimensions qui, rappelons-le, n'existent pas en tant que telles dans le domaine religieux. On pourrait conclure avec Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (*op. cit.*), que cette recherche identitaire s'inscrit donc à la fois « à un niveau international (global/local), local (tendances vers la tradition et l'innovation), et individuel (différenciation entre les groupes [...], individualisation du musicien [...]) [...] » (*ibid.* : 305). Au niveau international effectivement, le global/local – et je rajouterai glocal – est assuré par la présence d'une tradition musicale brésilienne à laquelle on emprunte une stratégie de jeu par ailleurs commune aux cultures carnavalesques (le sifflet) ; le local s'inscrit quant à lui dans la conservation des valeurs culturelles du point de vue de la tradition (attitude religieuse) et dans la réinterprétation culturelle du point de vue de l'innovation ou de la personnalisation (la brouette customisée) ; l'individuel enfin se profile à travers la singularisation du musicien (l'affichage de son prénom sur son teeshirt) qui se veut avant tout artiste d'un soir. Toute la diversité culturelle qui se dessine à travers l'analyse du festival du *dipavali* pose également la question de l'unité dans la diversité, ainsi que soulevée par Jauze (*op. cit.*) :

Le pluralisme culturel est-il véritablement source de richesses ou, à l'inverse, fonctionne-t-il comme un handicap à l'émergence de la notion d'héritage commun ? Cette question prend un accent particulier dans le cadre réunionnais, au regard de la démarche contemporaine de recherche identitaire de chaque composante de la société. [...] Ainsi, pour prendre quelques exemples précis, le *Dipavali*, le *moring*, la *fêt Kaf*, les *boutiks Chinois*, les grands domaines, sont le patrimoine de qui ? La richesse de ces éléments hautement symboliques du passé n'est que le reflet de la diversité culturelle réunionnaise. Mais, ce qui est héritage pour les uns ne l'est pas forcément pour les autres (*ibid.* : 155).

Parce que les bagages culturels varient en fonction des groupes ethnoculturels réunionnais en présence, les pratiques musicales qui ont été analysées dans le cadre du spectacle musical tel qu'observé lors de ce festival ne peuvent que refléter ces variations culturelles. Si la tradition

musicale du *tambour malbar* est un héritage pour les uns (qui considèrent son usage récréatif au sein du *dipavali* comme incontournable), cette réalité n'est pas forcément vécue de la même manière pour les autres (qui n'hésitent pas à troquer cet héritage contre ceux d'autres cultures). Quant à la multiplicité d'autres objets composant ce festival, comme les accessoires lumineux (bâtons, bracelets et autres divers objets), ou encore les mini tambourins (éclairés ou cerclés de pompons), ils semblent plus participer de l'ambiance générale de la fête – toujours en rapport avec la lumière néanmoins – que de traduire de réelles aspirations identitaires.

Pour conclure ce chapitre sur les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins récréatives et de divertissement, on ne peut que convenir de la sécularisation croissante de cet instrument à La Réunion. Même s'il conserve son caractère sacré lors des cérémonies, sur la scène musicale créole réunionnaise, le *tambour malbar* est utilisé comme un instrument qui complète avant tout la gamme des membranophones et des percussions qui domine en général les formations instrumentales du *maloya* ; dans le cadre de ce chapitre, on a vu que pour le groupe « Kréolokoz », l'usage d'un *tambour malbar* dans sa version originelle ou synthétique consistait en un « clin d'œil » qui ajoute une « force » supplémentaire – en fait une couleur particulière – au morceau. De même l'usage continu de ce tambour dans la musique du groupe « 4 Roul'man » répond-t-il à un impératif, celui de rendre logique et pertinente toute une sonorité réunionnaise au sens large, pensée en « bloc » et de ce fait indissociable. Si ces deux groupes s'inscrivent dans des perspectives de la musique réunionnaise relativement différentes l'une de l'autre, c'est entre autres parce que le premier privilégie la touche sonore au contraire du second qui prône la continuité sonore. C'est en ce sens que ces deux exemples parviennent, bien que ce soit par une démarche différente, à une certaine authenticité musicale du fait de l'importance qui est accordée au traitement du timbre, dans une dimension éminemment esthétique.

Cette dimension est également à son apogée dans le cadre du festival, mais moins par le souci du timbre que par celui de l'aspect spectaculaire que prend la performance musicale dans son ensemble ; c'est en ce sens que le *dipavali* demeure l'exemple le plus pertinent en termes d'analyse des usages contemporains du *tambour malbar* à des fins récréatives, dans la mesure où il y tient, plus que partout ailleurs, une place de choix. En effet, le *dipavali* étant une fête d'origine indienne à caractère religieux (hindou), aborder l'usage contemporain de cet instrument à travers cette fête, c'est ouvrir une fenêtre non seulement sur son actualité musicale mais surtout sur les modalités de son évolution entre univers sacrés et profanes ; en dépit de la

sécularisation croissante du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais aujourd'hui, on voit que la pénétration de cet instrument dans des univers profanes ne revient pas nécessairement à éliminer toutes les considérations sacrées dont relève cette pratique tambourinée d'origine indienne. Dans le cas de la scène musicale créole par exemple, si pour des raisons pratiques, l'usage du *tambour malbar* sur scène n'est ni forcément systématique, ni forcément continu, son jeu renvoie parallèlement à tout un univers évocateur fait de correspondances symboliques entre pratiques musicales et pratiques rituelles, telles que véhiculées depuis des décennies dans l'espace microsociet de l'hindouisme et dans l'espace social réunionnais (cf. chap. 4, 5 et 6). Dans le cas du spectacle musical lié au festival, les exemples qui ont été présentés dans ce chapitre témoignent d'une forte empreinte du sacré tant dans les formes d'expression de la fête que dans les expressions musicales ; aussi cette manifestation peut-elle bien être envisagée comme ayant un caractère ambivalent (cf. chap. 7). De la mise en scène de toute l'imagerie hindoue à celle du spectacle absolu, le *tambour malbar* évolue en fait entre univers sacrés et profanes, en passant par exemple par la divinisation des moyens de transport (sculpture ou image de divinités et plateau et lampe rituels sur les chars, statuette d'une divinité sur la brouette⁵⁵), par la conservation d'habitudes rituelles dans le comportement et l'habillement, ou encore par l'interprétation de formules rythmiques appartenant au répertoire rituel du *tambour malbar* ; aussi l'univers sacré de cette pratique instrumentale s'accompagne-t-il de son revers, en passant également par le mercantilisme (promotion commerciale des pickups), par l'ambiance festive (cris d'enthousiasme, encouragements à la danse) ou encore par la participation de jeunes voire des très jeunes que ce soit dans les associations de danse comme dans celle de la musique où l'enfant est représenté avec un *tambour malbar* ou un *morlon* soit pour faire ce qu'on a appelé de la figuration, soit pour s'essayer aux rythmes par imitation des plus âgés.

Que ce soit sur scène ou dans la rue, l'usage du *tambour malbar* fait paradoxalement l'objet d'une appropriation à la fois personnelle et conventionnelle ; la dynamique que prend l'usage de cet instrument dans le cadre de la musique de divertissement fait état d'une pratique instrumentale parallèle à – mais non totalement indépendante de – celle qui se manifeste dans le cadre de la religion d'où elle émane. L'analyse de ces espaces sociaux que constituent ici les

⁵⁵ Il est à noter également par ailleurs que certains automobilistes hindous rajoutent au rétroviseur de leur voiture où pend déjà un ou plusieurs *marlé* (collier(s) de fleurs ornant les divinités hindoues), un mini *morlon* (et parfois un mini *tambour malbar*) ; loin d'être seulement des objets de décorations, ces mini instruments sont ainsi traités de la même manière que le sont les *marlé*, à savoir comme un attribut divin. La présence de ces accessoires a par ailleurs le double rôle de non seulement protéger le conducteur qui les affiche mais également d'affirmer, par ces marqueurs de la *malbarité*, une appartenance ethnoculturelle précise.

scènes du concert et du festival dénote la « trace matérielle » de la musique du *tambour malbar* « comme un vecteur de circulation entre les échelles territoriales » (Raibaud, 2009 : 8) ; dans le cadre du festival, cette analyse permet d'éclairer les conditions dans lesquelles les emprunts à d'autres usages musicaux (surtout rituels) et à d'autres cultures musicales (afro-brésiliennes, indiennes et dans une moindre mesure, mahoraises) contribuent à l'édification de la portée symbolique du *tambour malbar* ; en s'intégrant à l'univers du *dipavali*, fête indienne liée à la sacralité hindoue, le *tambour malbar* confirme ses liens d'origine avec la dimension avant tout sacrée de sa pratique à La Réunion ; ainsi la sacralité du *tambour malbar* relève-t-elle d'une valeur à la fois historique, symbolique et identitaire dans la mesure où, par le biais de cet événement culturel qui s'écarte pourtant des traditions religieuses insulaires du culte *malbar* auxquelles il a toujours été habitué, le *tambour malbar* apparaît comme un fixateur de la présence *malbar*, et comme un constructeur de son image territoriale à travers la territorialité du *dipavali* qu'il garde en quelque sorte sous son contrôle (*loc. cit.*). L'ethnomusicologie de cette pratique symbolique permet en même temps de mieux comprendre le rôle du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais aujourd'hui, à travers un usage qui se construit sur la base des expériences qui ont façonné et façonnent encore son histoire locale.

CHAPITRE 10. LES USAGES CONTEMPORAINS DU *TAMBOUR MALBAR* À DES FINS COMMÉMORATIVES

Jusqu'à maintenant, on a vu qu'en dehors de son cadre religieux d'origine, le *tambour malbar* pouvait être utilisé à des fins récréatives, mais dans des proportions qui gardent néanmoins un rapport plus ou moins explicite aux dimensions sacrées de sa pratique (cf. chap. 9). Mis à part le maintien d'un certain comportement dans le jeu du *tambour malbar* en dehors de la religion (notamment au *dipavali*, que ce soit par l'attitude, l'habillement ou le répertoire adoptés), c'est aussi et surtout le contexte dans lequel cet instrument se trouvera déplacé qui influence – et ce sera également le cas dans ce chapitre – la façon dont il va être envisagé ; en effet, dans le cas de cette dernière circonstance par exemple (le *dipavali*), les liens à l'Inde (indienne comme réunionnaise) sont toujours empreints de religieux et de sacré dans la mesure où, en Inde, « la vie des hommes et la vie des Dieux se répondent : en vivant sa religion un Hindou vit sa société et l'une est souvent bien difficile à distinguer de l'autre » (Benoist, 1998 : 13). Pour ce qui est du concert de *maloya*, c'est la démarche artistique liée au contexte musical qui prédispose l'usage du *tambour malbar* en dehors du milieu religieux ; si la musique populaire créole est effectivement indépendante de toute initiative indienne, l'appropriation du tambour s'inscrit toujours dans des motivations précises qui ne sont pas sans liens avec son univers d'origine : il est un « clin d'œil » à l'Inde (comme chez « Kréolokoz ») ou alors contribue à rendre pertinent et cohérent tout un « son réunionnais » (cf. chap. 7) pensé en « bloc » (comme chez « 4 Roul'man ») et où la sonorité *malbar* a sa place.

Dans le cadre de ce chapitre, les usages commémoratifs du *tambour malbar* seront déclinés à l'échelle régionale et à l'échelle nationale ; si ces deux aspects contrastent dans leur dimension, les événements qu'ils recouvrent respectivement n'en demeurent pas moins localement d'une grande envergure les uns par rapport aux autres. À l'échelle régionale d'abord, c'est la commémoration d'événements historiques qui sera abordée à travers deux exemples : celui de la commémoration de l'abolition de l'esclavage¹ d'une part, et de la fin de l'engagisme² d'autre

¹ Si l'abolition de l'esclavage date d'avril 1848, c'est en décembre de la même année – le 20 décembre 1848 – qu'elle sera appliquée à La Réunion ; en effet, ainsi que le dit Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (2012) dans sa thèse, « le commissaire du gouvernement Sarda Garriga en décida ainsi, afin que la campagne sucrière puisse se terminer. Le geste de Sarda Garriga mit sur un pied d'égalité, tout au moins officiellement, les 60 000 anciens esclaves, les 32 000 blancs et les 11 000 hommes de couleur » (*ibid.* : 25).

² À La Réunion, l'engagisme prend fin le 11 novembre 1882. Cela dit, si « politiquement, l'immigration indienne a été clôturée officiellement en 1882 », Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin (*op. cit.*) précise « qu'elle continua pendant une dizaine d'années encore à déverser chaque année, dans l'île, quelques dizaines d'individus [...] » (*ibid.* : 13). Dans sa thèse, Christian Barat (1980) explique que « des accords intervenus entre les gouvernements français et anglais permirent un contrôle plus sévère de l'immigration, mais finalement sur les plaintes répétées du Consul Britannique à La Réunion "l'exportation de coolies de l'Inde anglaise pour cette île fut définitivement interdite en 1882". [...] Tout en diminuant, les entrées se maintiennent jusqu'en 1885 [...]. L'immigration s'est

part. À l'échelle nationale, c'est la commémoration de manifestations tout aussi populaires qui sera évoquée ensuite à travers les exemples de la Fête de la musique et de la fête du jour de l'an tamoul. La description de chacun de ces événements sera limitée aux moments bien précis où se manifeste le *tambour malbar*.

Les deux facettes des usages du *tambour malbar* à des fins commémoratives que constituent ici les circonstances liées à l'histoire régionale et aux fêtes nationales, témoignent des conditions au sein desquelles cet instrument est une nouvelle fois convoqué dans l'espace social réunionnais ; que ces usages soient à l'initiative des membres du milieu *malbar* ou qu'ils s'inscrivent dans un continuum plus largement créole voire « créopolitain³ », il n'est que de constater que le *tambour malbar* est une pratique symbolique qui se réajuste perpétuellement à une insularité mouvante et riche en occasions qui s'affirment toujours plus dans l'espace social, et qui ne l'écartent pas de ses desseins culturels.

10. 1. Les pratiques mémorielles liées à l'Histoire

Dans le cadre de ce sous-chapitre et comme dit en introduction, deux cas de figure illustreront notre propos ; on commencera d'abord par décrire un défilé organisé à Saint-Pierre, le 20 décembre 2016, dans le cadre de la commémoration de l'abolition de l'esclavage⁴, puis on terminera par la description d'une procession organisée lors de la commémoration de la fin de l'engagisme sur le site du lazaret de La Grande Chaloupe, le 11 novembre 2014. Ces deux exemples diffèrent l'un de l'autre par l'usage qui est fait du *tambour malbar* ; en effet, dans le premier cas, on va voir qu'il ne s'agit en fait que d'une présence épisodique tandis que dans le second, la restitution de cette pratique tambourinée est remarquablement plus proche de son modèle religieux. Ce sous-chapitre sera également l'occasion de se rendre compte de la façon dont la représentativité des cultures est mise en scène à travers des événements hautement culturels tels que la commémoration de l'abolition de l'esclavage et celle de la fin de l'engagisme.

arrêtée en principe en 1885, mais en fait, l'examen des livrets d'engagements de Sainte-Rose prouve qu'en 1910, les Indiens étaient encore rapatriés et qu'il s'en engageait encore en 1913 » (*ibid.* : 35).

³ Néologisme construit à partir du mélange des termes « créole » et « métropolitain ».

⁴ Le lecteur pourra avoir un aperçu de ce défilé en se rapportant à la vidéo 9.

10. 1. 1. Description des commémorations liées à l'esclavage et à l'engagisme

10. 1. 1. 1. La commémoration de l'abolition de l'esclavage

La commémoration de l'abolition de l'esclavage encore appelée localement « *fête Kaf*⁵ », s'est illustrée, à Saint-Pierre, par la tenue de divers stands et d'un défilé ; sur le front de mer de la ville où se tiennent les stands, des lieux de vie des esclaves sont notamment exposés, au plus grand plaisir du public qui les visite et qui pose à l'intérieur de ces lieux recomposés pour les photos (fig. 93).



Figure 93 : Reconstitution d'une cabane d'esclave exposée dans le cadre de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

Parmi les stands installés, l'un d'eux attire mon attention ; il est décoré de *tambours malbar* et drapé de guirlandes indiennes (fig. 94). Dans ce stand, quelques prospectus présentant diverses activités culturelles sont mis à disposition du public ainsi qu'un plateau de friandises.



⁵ Littéralement, « la fête du (ou des) Kaf ».

Figure 94 : Stand décoré de *tambours malbar*, dans le cadre de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

Le défilé de cet après-midi du 20 décembre 2016 (vidéo 9⁶) a lieu sur une partie du boulevard Hubert Delisle (circulation côté mer) qui a été monopolisée et interdite à la circulation pour l'occasion ; ce sont deux motos de la police municipale qui ouvrent le cortège.

Scène 1. La première association à défilier est celle du collectif des parents d'élèves d'une école primaire d'un quartier de Saint-Pierre ; la banderole par laquelle elle s'annonce est intitulée « Les chasseurs d'esclaves marrons⁷ ». Les enfants ont revêtu des habits rudimentaires confectionnés spécialement pour l'occasion ; ils ont la peau recouverte de traces de saleté et les garçons sont torsés-nus. Ils portent différents ustensiles ménagers. En défilant, l'association met en scène deux personnages, un homme avec une perruque noire et bien habillé, et un des enfants à l'instant décrits ; ils représentent respectivement un chasseur et un esclave marron, dans la mesure où le premier court derrière le second pour l'attraper ; la scène est accompagnée des cris des enfants qui encouragent le garçon à s'échapper. Au fil du cortège, on découvre ensuite des jeunes acteurs attachés aux pieds et aux mains par des chaînes, et au cou par un long bambou. D'autres fillettes, toutes de blanc vêtues, et portant une ombrelle pour se protéger du soleil, arrivent ensuite ; elles sont suivies d'hommes portant un palanquin où se tient assise une dame proprement habillée qui se plaint du comportement de ses esclaves.

Scène 2. Une nouvelle banderole annonce la deuxième association du défilé qui s'intitule « ATD (Agir Tous pour la Dignité) Réunion Quart Monde ». Des enfants habillés entièrement en blanc défilent : les filles, avec des ustensiles ménagers en fer qu'elles percutent ou qu'elles portent sur la tête, les garçons avec des morceaux de cannes qu'ils portent sur les épaules ou sur leur tête. Une seconde banderole appartenant à la même association referme leur marche ; on peut y lire : « Refuser la misère avec ceux qui la vivent. »

Scène 3. C'est ensuite une marche d'hommes portant tous l'habit et le couvre-chef (le *kofia*) traditionnellement portés aux Comores, qui se présente ; ils sont suivis de femmes vêtues pareillement de leurs habits traditionnels. Il s'agit des membres de la communauté musulmane originaire de cet archipel qui défilent en silence, sans mise en scène autre que celle de leur culture vestimentaire.

⁶ Le lecteur est invité à suivre, scène après scène, le déroulement de ce défilé présenté dans cette vidéo.

⁷ Le qualificatif « marron » désigne les esclaves qui désertaient l'habitation (*cf.* chap. 1) pour se réfugier dans les Hauts escarpés de l'île.

Scène 4. Arrive un peu plus loin un groupe de très jeunes *tambourier* annoncé par une banderole où on peut lire « Ganga ». Composé de filles et de garçons, le groupe est constitué de plusieurs *tambours malbar* – dont certains sont utilisés dans leur version synthétique –, d’un *sati* et d’un *morlon*. Il s’agit de la première association du défilé qui comporte un élément musical (fig. 95). Tous les enfants musiciens défilent pieds nus ; pendant la progression du défilé, ils synchronisent également leurs pas en fonction de la musique, notamment en effectuant des posés du talon sur le sol à des moments bien précis (fig. 96). Une brouette tirée par un homme et où brûlent des morceaux de bois leur succède.

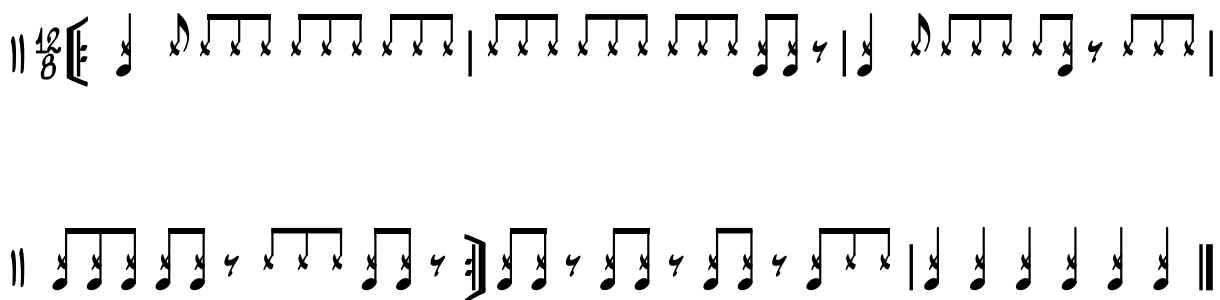


Figure 95 : Rythmes interprétés par l’association « Ganga » lors du défilé de la *fête Kaf*.
Transcription : SFP

Arrivent ensuite deux troupes de danseuses qui effectuent chacune une chorégraphie différente sur les mêmes rythmes interprétés par les musiciens au-devant d’elles ; la première troupe se distingue par le port de costumes blancs avec des bandes aux couleurs du drapeau de l’Inde. Les foulards blancs que les danseuses tiennent dans leurs deux mains et qu’elles agitent font partie de la chorégraphie qu’elles exécutent. À deux ou trois mètres derrière arrive la seconde troupe où les danseuses portent une tunique traditionnelle indienne à couleurs éclatantes ; contrairement à la première troupe, les couleurs divergent d’un habit à l’autre, et contrairement aux danseuses de la première troupe qui sont chaussées, ici, les danseuses défilent pieds nus.



Figure 96 : Musiciens et musiciennes de l'association « Ganga » jouant du *tambour malbar* lors du défilé de la *fête Kaf*. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

Scène 5. La scène suivante donne à voir un groupe d'enfants vêtus de blanc. Alors que le défilé fait une station, les participants forment une ronde fermée à l'intérieur de laquelle des instrumentistes jouent de la musique. Les filles et les femmes de la ronde frappent des mains tout en se balançant de droite à gauche ; elles évoluent sur un rythme de *maloya*. Parmi les instruments joués, on peut apercevoir le *roulèr*, le *kayamb*, le djembé et un charleston. Derrière les musiciens, des femmes habillées d'une jupe en raphia, dansent le *maloya*. Puis le défilé se remet en marche ; la ronde se défait alors, les danseuses s'arrêtent de danser et les musiciens cessent leur jeu et se lèvent en transportant leurs instruments sous le bras jusqu'à la prochaine station où ils pourront à nouveau jouer.

Scène 6. C'est ensuite la danse traditionnelle chinoise du dragon que des acteurs costumés mettent en scène qui apparaît (fig. 97). Il n'y a que des hommes habillés en jaune dans un premier temps. Puis arrive l'orchestre qui accompagne cette danse ; une grosse caisse sur laquelle un musicien tambourine est poussée sur un dispositif à roulettes. Le tambour est accompagné de quatre types d'idiophones (une cymbale et des cymbalettes) qui sont soit percutés à l'aide d'une mailloche, soit entrechoqués. Derrière le groupe de musiciens défilent des femmes en tenue traditionnelle chinoise.



Figure 97 : Danse traditionnelle chinoise du dragon, réalisée lors du défilé de la *fête Kaf*. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

Scène 7. Une nouvelle association formée de femmes vêtues des habits folkloriques du *séga* apparaît. Toutes habillées en rose et blanc et portant un chapeau créole, l'une d'elles porte un *kayamb* (qu'elle agite sans véritablement en jouer) et une autre, un hochet (pareillement agité).

Scène 8. Un camion bleu avance ensuite. Dans son caisson, un orchestre de cuivres est disposé ; les musiciens sont tous vêtus d'un t-shirt à fleurs orange, d'un bas blanc et d'un chapeau créole. Placés en contresens de la marche, les musiciens font donc face aux acteurs qui arrivent ensuite dans le défilé ; il s'agit d'un couple d'acteurs âgés qui vient de se marier et qui est installé à bord d'une charrette tirée par un bœuf. Le véhicule tracté est décoré de cannes à sucre. Alors que l'orchestre s'était arrêté de jouer, le voici qui commence à jouer un air ; il ne s'agit ni de *séga*, ni de *maloya*, mais d'une marche à 2/4 et en mode majeur. Au-devant des cuivres sont installés trois percussionnistes qui jouent de la caisse claire et d'une grosse caisse de parade. Derrière la charrette du bœuf arrivent des acteurs jouant le rôle des invités du mariage, tous joliment apprêtés et habillés de couleurs vives ; la plupart sont habillés de tenues représentant celles en vogue entre les années cinquante et soixante environ, à La Réunion.

Scène 9. Arrive une nouvelle association que la banderole identifie comme suit : « 20 désamb 2016 Association Ravine des Cabris. » Tous les membres sont revêtus là encore de l'habit folklorique du *séga* et portent des couleurs différentes. La voix des hommes se fait particulièrement entendre sur un air chanté par des onomatopées caractéristiques des *séga* de l'île Maurice. Un de ces hommes joue du *tambour malbar* dans sa version synthétique ; les sons produits qui sont particulièrement résonnants (effectués uniquement au niveau de la périphérie de la membrane en plastique) renvoient aux sonorités du *ravane*, tambour sur cadre circulaire phare du *séga* mauricien. Certains dansent et/ou frappent des mains pour accompagner la musique.

Scène 10. L'association est suivie d'un nouveau groupe de danse et de musique, aux couleurs africaines. Deux danseuses, vêtues d'habits folkloriques africains, ouvrent cette partie du défilé en effectuant une danse traditionnelle ; les musiciens sont répartis un peu partout entre les autres danseuses. Ils jouent notamment du djembé, d'un membranophone renvoyant au *tama* (tambour d'aisselle africain) et de *dumdum* (tambours cylindriques africains).

10. 1. 1. 2. La commémoration de la fin de l'engagisme

C'est la première fois que j'assiste à la commémoration de la fin de l'engagisme ce 11 novembre 2014, à La Grande Chaloupe. Sur le site du lazaret sont tenus divers stands d'informations et d'exposition sur l'Inde et sur l'histoire des Indiens à La Réunion avec bouquins, documents anciens écrits en tamoul et photos. L'un de ces stands expose aussi des *tambours malbar* et autres instruments en vente (fig. 98).



Figure 98 : Exposition de *tambours malbar* et de *morlon*⁸ en vente dans un stand, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP

Puis arrive le moment où un convoi se forme pour aller en direction de la mer ; présidé par les *tambours malbar*, le cortège avance lentement vers le rivage. L'enregistrement que je produis de la musique qui accompagne alors la procession fait entendre deux types de rythmes séparés d'une déstructuration caractéristique (« *i casse baguèt'* ») ; bien que je perçoive assez confusément les sonorités du *tambour malbar* de là où je suis, ces rythmes m'apparaissent

⁸ Ce sont précisément ces « mini *morlon* » (cf. chap. 9) qui sont parfois attachés aux rétroviseurs des voitures avec les *marlé*.

comme ayant un style différent l'un de l'autre (fig. 99). Il est à noter qu'un *sangou* (conque) ponctue le jeu des tambours.



Figure 99 : Exemple de rythmes interprétés au *tambour malbar* pendant le convoi menant à la mer, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription⁹ : SFP

Alors que le cortège a presque atteint sa destination, un des autres rythmes qui accompagnent la procession attire mon attention ; de style binaire et largement syncopé, son interprétation a un caractère particulièrement enjoué (fig. 100). L'orchestre sort ensuite progressivement de la trajectoire du défilé pour se positionner sur le côté droit de la foule ; là, ils s'immobilisent, tout en ne cessant pas de jouer (fig. 101).

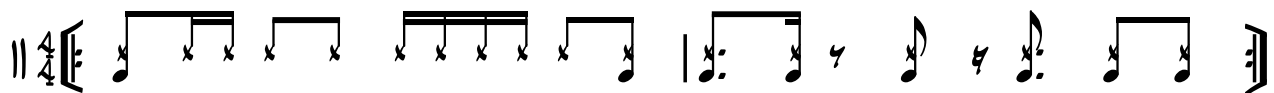


Figure 100 : Cycle rythmique binaire joué au *tambour malbar* à l'approche du lieu d'arrivée du cortège, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP



Figure 101 : Les musiciens de l'orchestre rituel, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP

⁹ Cette transcription est celle des rythmes interprétés juste avant que *i casse baguèt'* (on casse le rythme).

Après la reprise en boucle de ce cycle binaire un certain nombre de fois et alors que les musiciens vont vers leur aire de stationnement, l'orchestre déstructure le rythme (« *i casse baguèt'* ») pour enchaîner sur un style ternaire ; on entend alors une formule rythmique s'apparentant par ailleurs au *baguèt'* « *avsion amar kap* » (fig. 102), ou en tout cas étant extrêmement proche de ce *baguèt'* tel qu'en vigueur dans les pratiques tambourinées rituelles du Sud-Ouest de l'île.

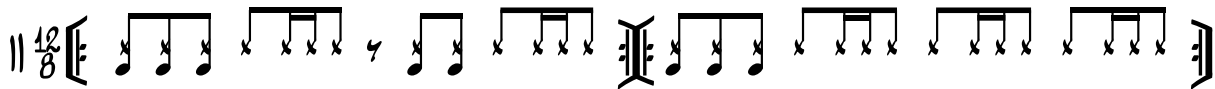


Figure 102 : Exemple de deux des mesures interprétées lors de la commémoration de la fin de l'engagisme et extraits du *baguèt'* « *avsion amar kap* ». Transcription¹⁰ : SFP

Au moment où commence le rituel en contrebas de la route, la musique cesse complètement. Dans le silence qui s'installe alors, on entend la voix d'un homme qui récite une prière vraisemblablement en tamoul, telle que celles qui peuvent être entendues lors des cérémonies religieuses organisées au temple. Ce moment est mis à profit par les *tambourier* pour accorder leurs membranophones. Il est à noter que durant le rituel qui est alors réalisé (fig. 103), on souffle de temps à autres dans le *sangou*, et le *mani* (cloche) est agité tantôt pendant les récitations, tantôt en dehors d'elles. Ce temps, relativement long, n'est accompagné d'aucune musique tambourinée.



Figure 103 : Rituel réalisé par des officiants *malbar* lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP

¹⁰ Il est à noter que ces deux mesures ne sont pas enchaînées l'une à l'autre mais séparées, en réalité, par d'autres rythmes eux aussi apparentés au *baguèt'* « *avsion amar kap* ».

Le rituel se termine par un lancer de fleurs à la mer ; les personnes qui en sont munies viennent alors tour à tour près de l'eau pour y déposer les fleurs. Le *mani* et le *sangou* se font toujours entendre. En déposant les fleurs sur l'eau, certaines personnes accomplissent un geste dévotionnel tout en récitant des prières. Ce moment est aussi celui où l'orchestre rituel reprend du service ; les musiciens interprètent alors un rythme proche du *baguèt' avsion* (fig. 104) avant d'interrompre traditionnellement leur rythme, signe qu'un nouveau rythme va être interprété.



Figure 104 : Interprétation d'une version du *baguèt' avsion* (extrait) lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP

Le nouveau rythme sur lequel les musiciens enchaînent s'apparente au *baguèt' Soulien* tel qu'en usage dans le Sud-Ouest du département. C'est d'abord une mesure jouée en boucle qui se fait entendre, suivie du reste du motif rythmique (fig. 105).



Figure 105 : Interprétation d'une version du *baguèt' Soulien* lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP

Ce rythme accompagne toujours la même scène, à savoir celle du lancer de fleurs à la mer. Il est à noter que juste après avoir déposé les fleurs et prié (silencieusement ou non), les personnes se retirent en effectuant un geste au-dessus de leur tête ; je reconnais alors ce geste qui est généralement fait à la sortie du cimetière par les croyants venus rendre visite aux défunts de leur entourage, lorsqu'ils se lavent les mains, et qui est symboliquement destiné à empêcher les esprits résidant au cimetière de suivre les vivants jusqu'à chez eux.

C'est le moment du retour. En rebroussant chemin, les *tambours malbar* ont repris la tête du cortège qui emprunte le même chemin pour revenir au site du lazaret d'où ils sont partis. Alors que la procession stationne, l'orchestre interprète une série de rythmes, dont une en boucle (fig. 106), qui sonnent confusément du fait qu'on se trouve sous un pont.



Figure 106 : Boucle rythmique interprétée au *tambour malbar* pendant le retour du cortège lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP

Puis la procession se met en mouvement, en direction du lazaret. Parmi les rythmes qui sont alors interprétés à ce moment-là, on peut distinguer l'enchaînement de plusieurs motifs (fig. 107) s'apparentant parfois à des extraits de formules du répertoire rituel du *tambour malbar*.



Figure 107 : Rythme interprété au moment où la procession se met en marche sur le chemin du retour, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP

Même si l'éloignement ne me permet pas de percevoir nettement les frappes vives de cet instrument – que la sonorité du *sati* (de la musique *malbar*) recouvre par ailleurs –, le jeu du *morlon* semble par exemple interpréter certaines mesures du cycle rythmique du *baguèt' karlon* (voir annexe 2). M'étant entretemps rapprochée de l'orchestre, je perçois ensuite nettement l'interprétation d'un autre cycle rythmique, celui du *baguèt' la mort* (fig. 108). Au moment de reprendre le cycle récurrent contenant le silence caractéristique sur le deuxième temps (*cf.* chap. 8), l'orchestre casse le rythme en cours (« *i casse baguèt'* ») pour déboucher sur un autre rythme.



Figure 108 : Interprétation du cycle rythmique du *baguèt' la mort* lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP

L'autre rythme se caractérise par la prédominance des frappes faibles du *tambour malbar* sur lesquelles quelques marquages se font entendre ; il se caractérise également par un usage abondant de syncopes (fig. 109). C'est sur ces motifs rythmiques que le cortège arrive sur le site du lazaret. Les *tambourier* se positionnent alors sur le côté et s'immobilisent tout en continuant de jouer. La foule se disperse.

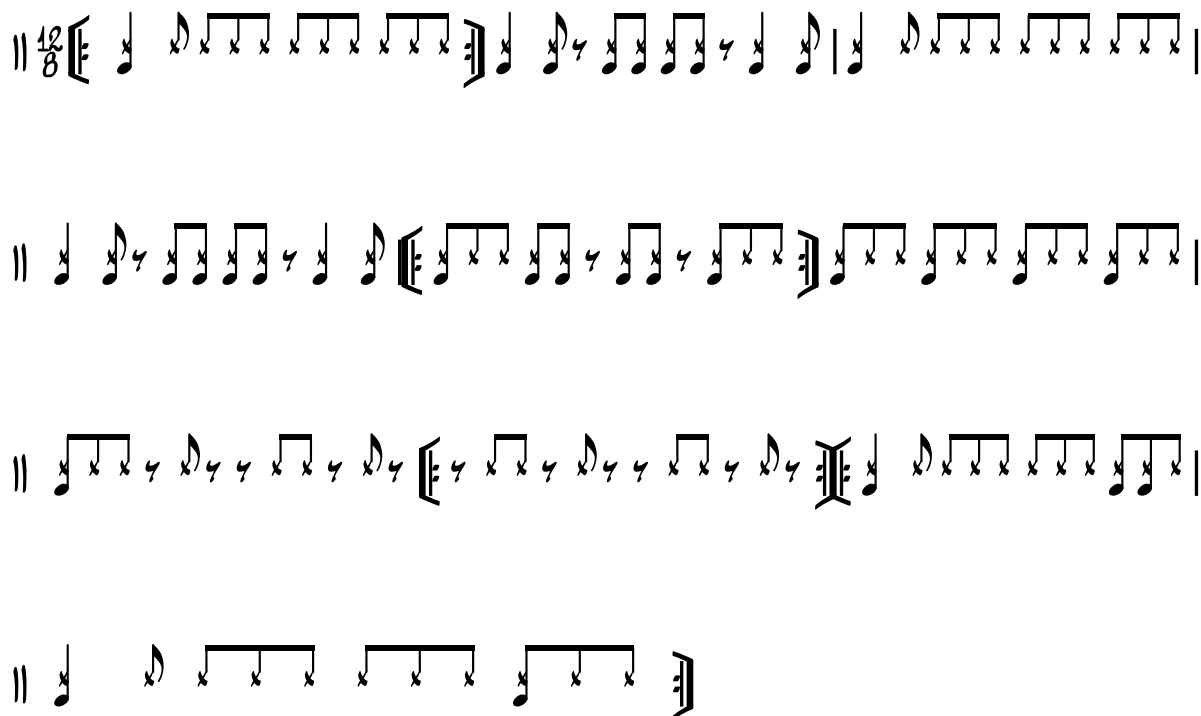


Figure 109 : Motifs rythmiques interprétés à la fin du cortège qui revient de la mer, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. Transcription : SFP

10. 1. 2. Analyse

Les deux types de commémorations analysés dans ce sous-chapitre contrastent par la forme qu'ils prennent dans l'espace public ; en effet, si le premier fait la part belle à beaucoup d'aspects des cultures présentes à La Réunion en dépit de sa dénomination locale (j'y reviendrai), le second se singularise par son côté communautaire quand bien même l'engagisme n'a pas concerné que des travailleurs indiens. Les deux manifestations aspirent donc à une représentativité culturelle que motivent les événements historiques qu'elles commémorent.

Pour la *fête Kaf*, il s'agit de se remémorer le contexte social difficile de la traite négrière et de ne pas oublier ce pan important de l'histoire réunionnaise. Aussi le choix de vêtements blancs pour habiller les enfants du défilé n'est-il pas anodin ; il renvoie à la pureté et à l'innocence que l'esclavage a anéanties, et à la jeunesse et aux vies que le système servile a fauchées¹¹. Les deux banderoles qui ouvrent et qui referment la deuxième association du défilé (*cf.* scène 2) font par ailleurs passer des messages forts liés à la pauvreté, voire au néo-esclavagisme, qui sont des thèmes se référant à la discrimination puis à l'anomie dans laquelle les affranchis et leurs descendants se sont trouvés par la suite. Ce faisant, il s'agit également non pas tant de raviver la souffrance de l'esclavage (car c'est bien l'abolition de ce système et non le système en lui-même qui est commémoré) que de célébrer la richesse du métissage qu'a engendrée la décimation des populations asservies à l'origine du fondement de l'identité réunionnaise. Aussi est-ce plusieurs facettes de cette culture créole qui sont mises en avant dans le défilé ici analysé de la commémoration de l'abolition de l'esclavage, entre autres, celles des *Kaf*, Comorien, *Malbar*, Chinois et *Yab*.

Un des éléments flagrants de ce défilé est justement la mise en avant du phénotype pour afficher la diversité culturelle réunionnaise ; pour mettre en avant la culture *kaf*, dans la première association (*cf.* scène 1) ouvrant le défilé par exemple, on prend soin de choisir des acteurs noirs de peau pour jouer le rôle des esclaves et des esclaves marrons, et des acteurs blancs de peau pour les rôles de chasseurs d'esclaves et de colons (fillettes aux ombrelles et dame au palanquin). Quand arrivent les Comoriens ou encore les Chinois, là aussi, il n'y a que des hommes et des femmes de ce profil qui défilent.

Pour les autres associations qui présentent des phénotypes un peu plus diversifiés, elles se singularisent par d'autres éléments culturels, comme l'activité professionnelle ou encore le

¹¹ Dans l'association ouvrant le défilé, les vêtements blancs sont également utilisés pour symboliser la propreté des gens de bonne famille tandis que les vêtements sombres sont destinés à marquer la saleté des esclaves.

vêtement, la musique et la danse traditionnels. Dans beaucoup d'associations en effet, on voit dans un premier temps que le rapport à la canne à sucre est fort ; la présence de cette plante, que ce soit sous forme de transport (sur les épaules des figurants) ou de décoration (sur la charrette des mariés), renvoie au monde agricole sucrier de l'économie coloniale réunionnaise où la main d'œuvre servile était principalement employée et autour duquel s'est développée toute la société créole (cf. chap. 1). Le fait que ce domaine d'activité ait concerné toutes les strates sociales de la colonie se retrouve ainsi représenté dans le défilé par les associations mettant en avant tant le côté *kaf* que le côté *yab* par exemple. La charrette de bœufs est également un clin d'œil à cette activité professionnelle dans la mesure où il s'agit du transport par lequel les cannes étaient acheminées vers les usines avant que ne se répandent la motorisation et la mécanisation des modes de transport.

Dans un second temps, on voit aussi que dans ce défilé de la *fête Kaf*, le vêtement traditionnel est utilisé comme un des stéréotypes des cultures mises en présence ; ainsi en est-il des Comoriens qui défilent dans leurs habits traditionnels ou encore des tuniques que les Chinoises portent ; de même les danseuses de la deuxième troupe qui fait suite à l'association « Ganga » dans le défilé (cf. scène 4) portent-elles des tuniques indiennes. Le vêtement folklorique (fig. 110) s'inscrit également dans ces stéréotypes culturels par exemple avec les tenues de danse du *séga* ou encore avec le port des chemises à fleurs renvoyant aux îles et à la créolité en règle générale. Pour ce qui est de la musique et de la danse, l'usage du *tambour malbar* renvoie inévitablement à l'univers *malbar*, celui du *roulèr* et du *kayamb*, à l'univers afro-créole du *maloya*, et le gros tambour et les cymbales, au monde chinois. L'usage du *tambour malbar* dans sa version synthétique diffère de celui observé chez les musiciens de l'association « Ganga » ; renvoyant à des sonorités créoles mauriciennes comme dit dans la description effectivement, l'interprète semble « revisiter » (Robineau, 2011) les traditions musicales *malbar*, voire s'en éloigne complètement « en les adaptant » à une forme d'expression musicale différente (*ibid.* : 227), en l'occurrence ici, le *séga* mauricien. Quant aux cuivres, si leur usage renvoie à l'univers du *séga*, il renvoie aussi à une mode musicale d'antan – liée d'abord à la bourgeoisie blanche créole puis démocratisée suite à l'abolition de l'esclavage – mais aujourd'hui moins répandue. Concernant la danse, chaque chorégraphie renvoie à sa culture traditionnelle correspondante, comme celle des danseuses indiennes de la deuxième troupe après l'association « Ganga » (la première troupe se base davantage sur une danse moderne) ou encore celle des danseuses de *maloya*.



Figure 110 : Défilé de danseuses en tenues de *séga* lors du défilé de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

La danse et la musique à caractère africain analysées en fin de description contrastent avec les autres associations du défilé sur plusieurs points. Si jusqu'à maintenant on a employé les termes *Kaf*, *Malbar* ou *Yab* – et non Africains, Indiens ou Français – pour décrire le défilé de commémoration de l'abolition de l'esclavage, c'est bien pour insister sur les résultats de la créolisation de ces cultures venues de continents différents tels que le reflètent d'ailleurs les différentes scènes du défilé en grande majorité ; en effet, l'histoire qui est traduite par la mise en scène de la plupart des autres associations se rattache éminemment à son insularité notamment par la représentation du passé colonial ou encore par la mise en avant du quotidien créole dans toute sa diversité culturelle (fenêtres sur la communauté comorienne et mahoraise, et sur la communauté chinoise de l'île par exemple). Or, l'histoire que raconte la mise en valeur d'éléments africains (habits, danse, instruments de musique) dans une des dernières associations de ce défilé ne se réfère pas au local (fig. 111) ; elle renvoie plutôt aux racines et aux sources principales de la main d'œuvre esclave, soit l'Afrique, comme rappelant le souvenir de la nation qui a fourni la majorité des esclaves de La Réunion ; cependant, cette Afrique n'est pas livrée dans une de ses reconstitutions réunionnaises mais dans une dimension de son actualité, soit la musique et la danse. Qu'elle soit le résultat d'une recomposition ou d'une proposition, ces deux versions de l'Afrique n'en restent pas moins des appropriations sur fond d'idéalisation ; la *fête Kaf* et le *maloya* qui en est la culture musicale par excellence ont, par le passé, fait l'objet d'une telle censure (cf. chap. 2) que la résurgence de ces éléments liés à la part africaine des Réunionnais aujourd'hui relève du cas des fêtes populaires que Mondher Kilani (2009) qualifie d'éclatées :

Il y a eu en effet d'abord la condamnation et la répression, durant des siècles, de la plupart des fêtes populaires qui n'étaient pas soumises à un contrôle strict de l'autorité politique ou ecclésiastique. Ensuite, une fois ces fêtes disparues ou normalisées, nous avons assisté au cours de l'histoire à leur glorification idéologique, et parfois à leur réinvention, en rapport direct avec la nostalgie que toute société entretient avec son passé et en liaison avec la production de ses nouvelles valeurs de légitimité (*ibid.* : 27-28).

Si la réhabilitation de la mémoire de l'esclavage peut être vue comme une invention née d'une « glorification idéologique », la diffusion de cultures importées (*cf.* chap. 9) ici directement d'Afrique s'apparente, quant à elle, à une véritable « réinvention ». Il est à noter par ailleurs que les acteurs de cette scène africaine ne procèdent pas de ce principe phénotypique tel que proposé par la plupart des autres associations du défilé puisque la mise en scène est majoritairement assurée, ici, par des métropolitains.



Figure 111 : Mise en scène d'une Afrique lors du défilé de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Saint-Pierre, 2016. Photo : SFP

Si la commémoration de l'abolition de l'esclavage est aujourd'hui la fête de tous les Réunionnais – que leurs ascendants aient été des esclaves ou des colons d'ailleurs –, la tradition orale retient cet événement historique comme étant celui des *Kaf*, d'où la dénomination locale de « fête *Kaf* ». Cette situation s'explique par le fait que ce sont les esclaves originaires d'Afrique et de Madagascar (ancêtres des actuels *Kaf*) qui ont principalement composé la main d'œuvre servile des esclavagistes. Si beaucoup de Réunionnais ne se sentaient pas (voire ne se sentent toujours pas) concernés par cette fête¹², un travail de sensibilisation de plus en plus

¹² Il m'est possible de témoigner personnellement de deux exemples nécessairement non représentatifs concernant les milieux *yab* et *malbar*. Si les Réunionnais (tous types ethnoculturels confondus) de la nouvelle génération

important est fait aujourd'hui pour inscrire cette célébration dans une perspective plus vaste, susceptible d'interpeller plus largement le public réunionnais, vraisemblablement dans une perspective fédérative ; aussi trouve-t-on aujourd'hui cette fête sous des intitulés comme « fête du 20 décembre », « fête de la liberté » ou encore « liberté métisse » afin d'accentuer le côté avant tout multiculturel de la manifestation.

Tout comme les *Kaf* constituent le groupe ethnoculturel dont les ancêtres représentent la majorité des esclaves venus à La Réunion, les *Malbar* sont ceux dont les ascendants ont été les plus nombreux¹³ lors de la période de l'engagisme, qui suit celle de l'esclavagisme. Si cette composante culturelle a la plus grande visibilité lors de cette manifestation, il se trouve néanmoins que dans la description ici donnée de cette matinée de commémoration du 11 novembre 2014 par exemple, quelques hommes de la communauté comorienne de La Réunion ont été aperçus (fig. 112) au moment de retourner au lazaret, juste après le rituel réalisé à la mer par les membres de la communauté *malbar*.



Figure 112 : Participation de Comoriens à la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photo : SFP

Lors de la commémoration de la fin de l'engagisme célébrée l'année d'après, en 2015, ce sont par exemple les membres de la communauté chinoise de La Réunion qui ont également participé à cette célébration (fig. 113). En dépit de la supériorité numérique des membres du groupe ethnoculturel *malbar* à cette commémoration, on voit que d'une année à l'autre, les autres

participent davantage que leurs aînés à ces festivités, il faut savoir que cette situation n'a pas toujours été le cas ; en effet, dans le milieu *yab* d'où je viens, ni mes grands-parents, ni mes parents ne célèbrent cet événement. Dans le milieu *malbar* d'où provient Dharma, ni lui ni sa famille ne se sentent concernés par cette manifestation qui jouit par ailleurs d'une mauvaise réputation chez eux du fait que par le passé, elle était synonyme de beuverie et de débauche – d'où le surnom « fête le rhum » (« fête du rhum ») parfois véhiculé chez certains Réunionnais.

¹³ Pour rappel, l'engagisme a concerné les populations de l'Inde, de la Chine, de l'Afrique, de Madagascar, des Comores et de Rodrigues (cf. chap. 1). D'après la thèse de Paul Guiral (1911), « la Réunion [...] avait reçu au 31 décembre 1882, 124.194 immigrants, dont 86.905 Indiens, 35.188 Africains et 2.101 Chinois » (*ibid.* : 130). Pour plus d'informations à ce sujet, le lecteur pourra se reporter entre autres aux travaux de Guiral (1911), Robert & Barat (1991), Wong-Hee-Kam (2000), Dumas-Champion (2008) et Govindin (2014).

communautés concernées par cet événement historique acquièrent progressivement un peu plus de visibilité.



Figure 113 : Danse chinoise traditionnelle des lions, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2015. Photo : SFP

Si la commémoration de la fin de l'engagisme ne s'inscrit dans aucune perspective religieuse spécifique, la façon dont la conçoivent les membres de la communauté pratiquante hindoue de La Réunion prend la forme d'un culte aux ancêtres. Par le souvenir de ceux à qui ils doivent la naissance de leur culture et leur existence, les *Malbar* honorent en fait par un rituel religieux la mémoire de ces défunts ; en effet, le rituel qui a été réalisé en bord de mer s'apparente, à ce que disait un *Malbar* témoin de la scène, à un *kalmadi* (cf. chap. 8) ou tout au moins à un extrait de ce rite¹⁴. Dans les récitations faites vraisemblablement en tamoul, on peut percevoir des termes comme « *goulou* » (maître spirituel, professeur) ou encore « *Shiva* » (divinité hindoue) qui renvoient bien à l'univers religieux de l'hindouisme. De même la réalisation d'un geste caractéristique a-t-elle été notée au cours de ce rituel ; généralement fait à la sortie du cimetière après s'être lavé les mains, ce geste consiste à se mettre dos au cimetière et à lancer les quelques gouttes d'eau qui ruissellent encore sur les mains par-dessus la tête. Ce geste prouve encore le lien que le rituel établit avec le monde des esprits et envers lesquels le croyant doit adopter l'attitude religieuse qui convient – en l'occurrence ici, réaliser le même geste qui leur est adressé afin qu'ils ne suivent pas les vivants qui viennent de les prier.

Un des autres marqueurs de la religiosité hindoue est la musique qui accompagne ce rituel. Comme pour les processions accomplies à des fins religieuses, les *tambours malbar* conduisent la marche. Le répertoire joué pour l'occasion est par ailleurs essentiellement religieux (tabl.

¹⁴ Conversation informelle entre deux membres de la foule venus assister à la manifestation.

29) ; on y retrouve interprétées les formules rythmiques liées aux moments de bénédiction (cf. fig. 102 et 104), au dieu soleil (cf. fig. 105), aux rituels liés au *karlon* et à la mort (cf. fig. 108).

Formules rythmiques	Moment auquel ces formules correspondent dans le cadre de la commémoration de la fin de l'engagisme	Moment auquel ces formules correspondent dans le cadre religieux
<i>Baguèt' « avsion amar kap »</i>	Au moment où le cortège arrive tout juste au lieu où doit se dérouler le rituel religieux à la mer	Lorsque sont bénis les <i>kap</i> (bracelets rituels) qui seront attachés au poignet des pénitents
- <i>Baguèt' avsion</i> - <i>Baguèt' Soulien</i>	Pendant que l'assemblée lance les fleurs à la mer	- Au moment où sont accomplis des rites de bénédiction - Lorsqu'on prie <i>Soulien</i> , en tout début de cérémonie religieuse
- <i>Baguèt' karlon</i> - <i>Baguèt' la mort</i>	Au moment où le cortège rentre au lazaret	- Lors des processions religieuses où certains pénitents portent des <i>karlon</i> - Lors des funérailles hindoues

Tableau 29 : Musique interprétée dans le cadre de la commémoration de la fin de l'engagisme, avec équivalent religieux. Schéma : SFP

Si le répertoire rituel du *tambour malbar* à usage religieux est ici convoqué, d'autres rythmes extérieurs à la religion apparaissent également, notamment lors du retour, au moment où le cortège est sur le point de se disperser une fois parvenu sur le site du lazaret (cf. fig. 109) ; c'est en fait un rythme typiquement joué à des fins récréatives (comme au *dipavali* par exemple) qui est alors entendu (tabl. 30). Le rôle du *sati* (de la musique *malbar*) est également le même que celui qui est observé dans le cadre du divertissement bien qu'il puisse aussi être noté dans le

cadre religieux, à savoir signaler le passage d'un rythme à un autre (cf. chap. 9) ; en effet, ici, un roulement de *sati* se fait entendre juste avant l'interprétation des deux dernières mesures du motif transcrit en figure 109 de la description.







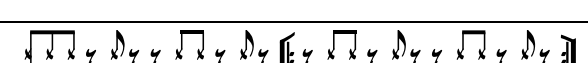
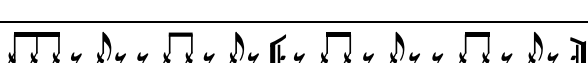
Motifs rythmiques interprétés lors de la commémoration de la fin de l'engagisme	Motifs rythmiques interprétés lors du <i>dipavali</i>
	
	
	
	

Tableau 30 : Comparatif des motifs rythmiques interprétés dans le cadre de la commémoration de la fin de l'engagisme et dans le cadre du *dipavali*. Schéma et transcription : SFP

La présence de rythmes n'appartenant pas au répertoire sacré du *tambour malbar* dans l'accompagnement musical de cette demi-journée de commémoration nous rappelle que la circonstance n'est pas d'ordre religieux, en dépit des pratiques rituelles à l'initiative de la communauté pratiquante qui peuvent être observées. Le choix des rythmes ponctuant cette phase de la commémoration se caractérise par une relative liberté ; relative, en effet, car on voit que dans le rituel processionnel qui a mené vers la mer pour un hommage aux ancêtres, certaines logiques rituelles sont conservées : dans la mesure où il s'agit d'un déplacement, le *baguèt' karlon* renvoie par exemple aux déplacements rituels des porteurs de *karlon* ; étant donné également que les officiants honorent et rendent grâce aux défunts de leur communauté, c'est encore le *baguèt' avsion* ou « *avsion amar kap* » qui renvoie d'ordinaire à des moments de bénédiction qui est interprété ; de même l'interprétation du *baguèt' la mort* renvoie-t-elle au monde des morts auxquels un culte a été ici rendu. Mis à part ces moments précis, c'est aussi une certaine liberté musicale qui s'exprime au travers des rythmes interprétés notamment à la fin de cette phase de la commémoration et qui n'a ainsi plus aucun lien avec la circonstance ; du fait qu'il ne soit pas lié à une de ces cérémonies religieuses présidées par le *pusarli* au temple, le répertoire est donc relativement libre, d'où la présence de ce rythme appartenant aux

contextes de jeu profanes du *tambour malbar*. Si cette demi-journée a été caractérisée, à un moment donné, par un rituel religieux hindou, elle n'en demeure pas moins, dans son ensemble, séparée du temps sacré.

La fin de la matinée de commémoration de la fin de l'engagisme a été marquée par les discours d'acteurs engagés à titres variés dans l'organisation de cette manifestation, sur un podium installé à cet effet ; les discours ont été précédés d'un *bhajan* (chant dévotionnel hindou) accompagné de *tarlon*, de *oulké* et d'un *tambour malbar*¹⁵ (fig. 114). Le tambour utilisé est l'un de ceux qui composaient l'orchestre rituel *malbar* un peu plus tôt (cf. fig. 101).



Figure 114 : Usage d'un *tambour malbar* pour l'exécution d'un *bhajan* (à gauche) et agrandissement du tambour personnalisé (à droite) lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2014. Photos : SFP

La facture du *tambour malbar* ici utilisé attire l'attention dans la mesure où l'instrument fait l'objet d'une personnalisation intéressante ; à la surface de sa membrane, en effet, a été représenté, au centre, le dessin d'une étoile ; huit rayons de cette étoile ont été tracés jusqu'au bord, où l'extrémité forme un trident. Le motif géométrique final peut par ailleurs renvoyer aux dessins des *saklon*, objets magico-religieux destinés à donner vie aux divinités (cf. chap. 8) ; chaque triangle forme ainsi huit parts à l'intérieur desquelles sont gravés des noms – probablement ceux des instrumentistes qui forment l'orchestre rituel *malbar*. Personnalisé de la sorte, ce *tambour malbar* fait l'objet d'une véritable sacralisation dans la mesure où il renvoie à des accessoires rituels comme le trident ou encore le *saklon*. Ce faisant, il est aussi le résultat d'une individualisation évidente au niveau de sa facture ; ainsi traité, le tambour se différencie des autres tambours de l'orchestre en devenant unique et propre à son utilisateur qui se livre à

¹⁵ Arrivée en fin d'exécution musicale, je n'ai malheureusement pas pu me rendre compte des rythmes qui ont alors été interprétés au *tambour malbar* pour l'accompagnement de ce *bhajan*.

ce que Geneviève Vinsonneau (2002) appelle « une enquête personnalisée du sacré » ; pour « susciter la vie », explique-t-elle,

les hommes disposent des ressources que leur fournissent les religions : aussi bien celle héritée de leur communauté d'origine que celle à laquelle ils choisissent de se convertir ou encore celle qu'ils peuvent mettre sporadiquement au service de leurs créations personnelles (*ibid.* :138).

C'est précisément de cette dernière ressource dont dispose ici le *tambourier* en question lorsqu'il procède ainsi à une telle esthétisation de son instrument. En outre, si le jeu du *tambour malbar* au sein d'une forme musicale chantée (*cf.* fig. 114) rattachée, à La Réunion, à une tradition brahmanique, a de quoi surprendre, on comprend également que ce n'est pas seulement l'Inde réunionnaise (marquée par des pratiques *malbar*) qui est mise à l'honneur dans ce genre de manifestation, mais également l'Inde indienne comme par exemple l'année suivante, lors du même événement commémoré également au même endroit¹⁶ (fig. 115).



Figure 115 : Orchestre couramment rattaché à la tradition brahmanique de l'hindouisme réunionnais¹⁷, lors de la commémoration de la fin de l'engagisme. La Grande Chaloupe, 2015.

Photo : SFP

¹⁶ Les musiciens ici représentés portent le même teeshirt que les *tambourier* de l'orchestre rituel *malbar* observés l'année précédente, en 2014 ; sur leur teeshirt blanc est représentée la carte de La Réunion colorisée aux couleurs du drapeau indien et à l'intérieur de laquelle figure le symbole « om » en tamoul.

¹⁷ Si cet orchestre présidé par le couple *morlon/narlon* accompagne parfois les cérémonies religieuses des *pusarli* (lors du rituel funéraire ou des processions pour la marche dans le feu par exemple), il est plus communément associé à l'accompagnement musical des rituels religieux de l'hindouisme brahmanique tels que réalisés en général par les *swami*.

10. 2. Les pratiques mémorielles liées à la Nation

Intéressons-nous maintenant à la description de deux fêtes dont la dimension commémorative est moins explicite que celle des événements historiques qui ont été présentés à l'instant, dans la mesure où elles se rattachent à une histoire plus vaste. Dans le cadre de ce sous-chapitre, ce sont la Fête de la musique et la fête du nouvel an tamoul qui seront abordées ; en dépit du profil différent que ces deux fêtes présentent, elles ont néanmoins en commun le modèle national sur lequel elles se basent (respectivement la France et l'Inde) et bien sûr, l'usage du *tambour malbar* qu'elles suscitent. Aussi les descriptions qui suivent de ces deux fêtes nationales ne s'appuient-elles que sur les moments spécifiques où ce tambour est observé ; d'une part, on retiendra un exemple de la Fête de la musique telle qu'elle a été célébrée à La Réunion le 22 juin 2018, et d'autre part, on s'intéressera à une des activités culturelles réalisées le 23 avril 2017 dans le cadre de la fête du nouvel an tamoul¹⁸.

10. 2. 1. Description des fêtes de la musique et du nouvel an tamoul

10. 2. 1. 1. La Fête de la musique

Nous sommes le vendredi 22 juin 2018. Sur le trajet du retour du travail, j'entends, vers 20h30 à la radio, l'animateur de la célèbre chaîne locale « Exo Fm » informant les auditeurs de la venue de musiciens qui doivent bientôt jouer en direct à la radio ; la Fête de la musique célébrée la veille semble s'étendre au week-end qui s'annonce. L'animateur fait savoir que le thème de son émission s'intitule « ambiance *maloya* » et les auditeurs sont invités à y participer en appelant au standard, pour discuter notamment des thèmes de la créolité ou plus légèrement de la vie à La Réunion en général. L'animateur cherche à faire patienter l'auditoire en lui indiquant que les musiciens qui doivent jouer ne sont pas encore tout à fait prêts, qu'ils sont encore en train de faire chauffer la membrane de leurs instruments ; cette information m'interpelle immédiatement, et en forçant le volume de la radio, je m'aperçois que ce n'est pas aux instruments de musique traditionnels du *maloya* qu'on fait référence, mais bien au *tambour malbar* ; alors que le présentateur se dirige vers les musiciens¹⁹ occupés à accorder leurs

¹⁸ Le lecteur pourra se reporter à l'annexe 7 pour voir un exemple des activités programmées dans le cadre de ce type de festivités.

¹⁹ Le groupe est originaire de Saint-André et de Bras-Panon, deux villes de l'Est de La Réunion ; à la question de savoir si les musiciens jouent de la musique depuis longtemps, les *tambourier* répondent par ailleurs que c'est « depuis petits » qu'ils en jouent.

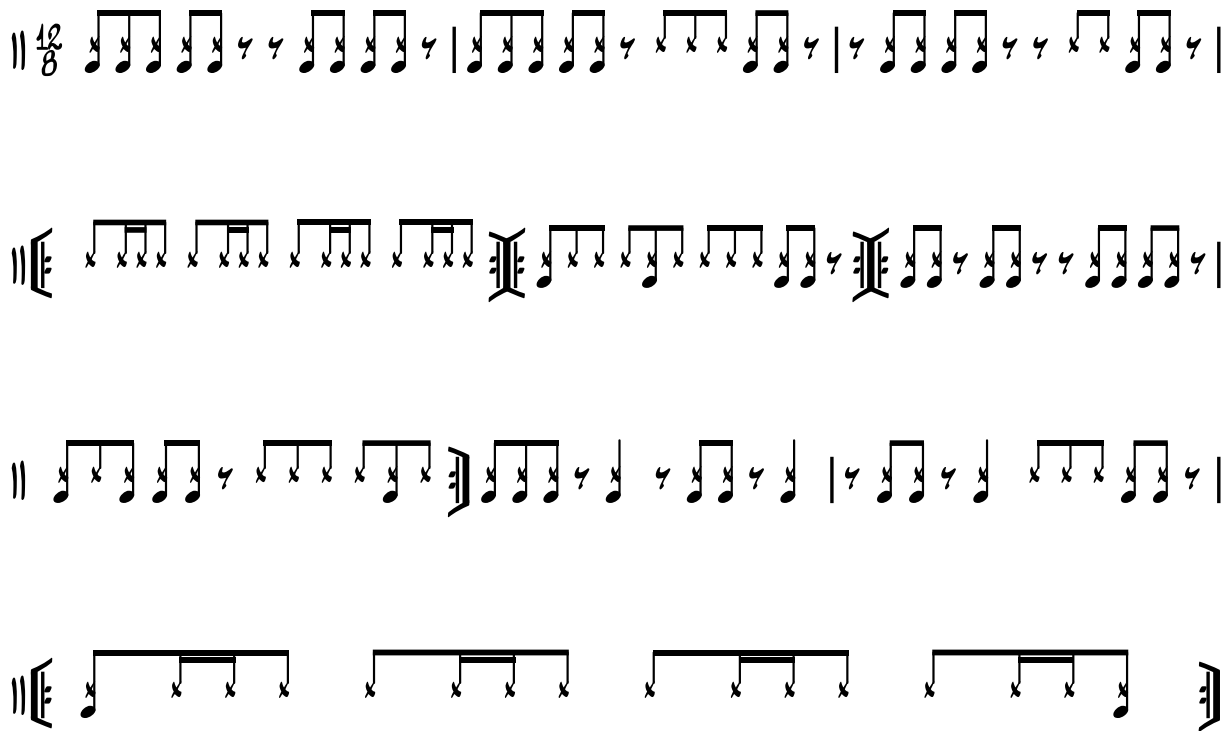


Figure 117 : Exemple de rythmes interprétés au *tambour malbar* lors de la Fête de la musique.
Transcription : SFP

Il est à noter que pendant le jeu en sourdine du *tambour malbar*, lorsque la musique s'apprête à interpréter un nouveau rythme, les motifs interprétés au *morlon* se font particulièrement entendre (fig. 118) ; chacune des deux mesures étant interprétée en boucle, quelques variations du rythme peuvent se faire entendre d'un temps à l'autre. Un peu plus loin dans la musique, une nouvelle séquence de monnayage fait entendre, selon le même procédé (variation), le jeu du *morlon*, comme suit :

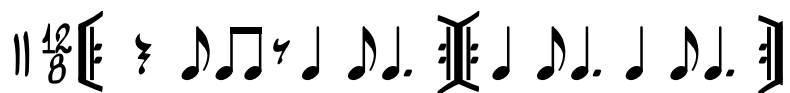


Figure 118 : Exemple de motif rythmique joué au *morlon*, lors de la fête de la musique.
Transcription : SFP

Si jusqu'à maintenant les rythmes transcrits ne semblent se rattacher à aucune formule rythmique spécifique du répertoire rituel du *tambour malbar*, cela ne sera pas toujours le cas ; en effet, parmi les motifs rythmiques qu'il m'a été possible de rattacher au répertoire musical à usage religieux, on peut repérer l'exécution de formules apparentées par exemple au cycle

récurrent du *baguèt'* « *Marliémén la marche* » (fig. 119), ou encore à des versions extraites du *baguèt'* *Soulien* (fig. 120) et du *baguèt'* *karlon* (fig. 121).



Figure 119 : Interprétation apparentée au cycle rythmique récurrent du *baguèt'* « *Marliémén la marche* » au *tambour malbar*, lors de la Fête de la musique. Transcription : SFP

Il est à noter que le *baguèt'* « *Marliémén la marche* » est interprété à deux reprises pendant l'émission de radio et que les deux fois, c'est toujours le cycle rythmique récurrent de cette formule (voir annexe 2) qui se fait entendre (cf. fig. 119). C'est également à deux reprises que des extraits du *baguèt'* *Soulien* apparaissent d'un bout à l'autre de l'interprétation musicale.

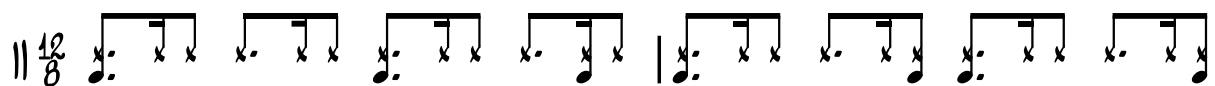


Figure 120 : Extrait du *baguèt'* *Soulien* interprété au *tambour malbar*, lors de la Fête de la musique. Transcription : SFP



Figure 121 : Interprétation apparentée au *baguèt'* *karlon* au *tambour malbar*, lors de la Fête de la musique. Transcription²⁰ : SFP

Sans oublier que ces dénominations sont celles en vigueur dans les pratiques rituelles tambourinées du Sud-Ouest de La Réunion, l'interprétation telle que donnée ici par des *tambourier* pourtant originaires de l'Est recoupe parfaitement ces considérations.

²⁰ Il est à noter que dans cette interprétation, il y a un rajout (volontaire ou accidentel ?) de deux temps pour commencer la deuxième mesure du motif ; cet ajout a pour conséquence de modifier quelque peu le profil des carrures dans la musique, d'où l'apparition d'une mesure à 6/8 pour annuler ces deux temps en trop avant la mesure en boucle finale du motif.

L'instrumentarium du groupe est composé de cinq *tambours malbar* et d'un *morlon* ; si tous les instruments sont en peau animale, il est à noter que seul un *tambour malbar* se présente avec le cordage arrière, les autres étant simplement collés à l'instar du « tambour collé » (cf. chap. 3) voire du *tapou* indo-antillais ou du *dappu* ou *thappu* indien. On note également que seul un de ces cinq *tambourier* est droitier, tous les autres étant gauchers. À travers les vidéos que réalise la chaîne de radio en direct sur sa page Facebook (fig. 122), on peut s'apercevoir qu'un *tambour malbar* est posé à même le sol, destiné probablement au remplacement d'un tambour en cas de problème technique.



Figure 122 : Trois des *tambourier* jouant du *tambour malbar* pour la Fête de la musique dans le studio d'une chaîne de radio. Source : EXO FM RADIO

Les commentaires écrits²¹ laissés par les internautes sur la page Facebook de la radio sont une dimension intéressante à prendre en compte dans la description de cet aspect de la Fête de la musique. On peut en effet y lire la réaction des auditeurs qui s'expriment tantôt avec des émoticônes traduisant leur enthousiasme, tantôt avec quelques mots d'encouragement ; par exemple, certains complimentent la technique de jeu (« c'est un bon coup de baguette bravo » ; « trop bien bravo »), d'autres expriment leur ressenti (« en mode tambour malbar !! » ; « les sons résonnent dans mon cœur ») ; certains critiquent le manque de coordination du groupe (« ils sont pas synchro ») ou encore la sonorité des tambours (« moi je prends une grande casserole et j'en fais autant du bruit quoi !!! »). Enfin, un commentaire va pousser l'animateur à revenir sur l'intitulé de son émission qui, rappelons-le, s'intitule « ambiance *maloya* » ; ainsi

²¹ Pour des raisons de confort, les commentaires – souvent écrits en créole – ont directement été traduits en français dans le corps du texte.

que le signale un auditeur effectivement, la musique interprétée n'a rien du *maloya* à ce qu'il sous-entend ; en réponse à son commentaire, l'équipe de la radio reconnaît la maladresse et troque le titre « ambiance *maloya* » par celui de « ambiance tambour » (fig. 123).



Figure 123 : Commentaires échangés sur la page Facebook de l'émission de radio, lors de la Fête de la musique. Saint-Paul, 2018. Photo : SFP

Après avoir reconnu ce qui apparaît ici comme une erreur d'appréciation, le correcteur semble rattacher l'incident à la richesse culturelle dont sont pourvues les musiques réunionnaises, tout en faisant l'éloge de cette diversité.

10. 2. 1. 2. La fête du nouvel an tamoul

Nous sommes le 23 avril 2017 quand je me rends aux activités organisées dans le cadre des festivités du nouvel an tamoul, au musée « Stella Matutina », à Saint-Leu. C'est sous un chapiteau dressé dans les jardins du musée que les intervenants et le public assistant aux activités sont installés. Ce jour-là, j'ai pu assister à une initiation à la danse indienne de type *bharata natyam* (fig. 124), à une fabrication du *tambour malbar* et à une représentation théâtrale du bal tamoul²².

²² Dans la mesure où la danse et le théâtre ici observés ne font pas usage du *tambour malbar*, seule la fabrication instrumentale de ce tambour fera l'objet d'une description dans ce sous-chapitre consacré aux pratiques mémorielles liées à la nation.



Figure 124 : Initiation à la danse indienne dans le cadre des festivités du nouvel an tamoul. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

Le public qui assiste aux activités est, bien que composé en majorité de Métropolitains, assez varié ; que ce soit en participant à ces activités (comme à la danse ou pour la fabrication instrumentale) ou en intervenant lors des échanges entre animateurs et spectateurs (comme au théâtre), l'interaction avec le public est ici un aspect important de la manifestation.

L'activité autour de la fabrication du *tambour malbar* démarre avec la présentation des accessoires indispensables à la confection de cet instrument. C'est d'abord la membrane animale de cabri utilisée que l'animateur – Rudy Taïlamée²³ – présente ; après avoir souligné qu'il était possible de s'en procurer à l'abattoir, Rudy Taïlamée avoue que le problème avec les « peaux fraîches », c'est qu'elles ont « tendance à pourrir au bout d'un certain nombre de jours » dans la mesure où plusieurs jours peuvent séparer l'achat de la fabrication du tambour. Pour remédier à cet inconvénient, l'animateur dit qu'il met la peau au congélateur, et qu'il ne la retirera qu'au moment où il aura à s'en servir, pour la laisser décongeler.

Puis sont présentés le cercle en acier (un fer plat de 30 à 35 mm de large et de 3 à 4 mm d'épaisseur), le *valéon*, la ficelle (ficelle en nylon d'environ 3 mm d'épaisseur) servant à la fixation du *valéon* et la colle servant à fixer la membrane sur le cercle (de la colle à bois). L'exemple de fabrication observée présente un cadre circulaire enroulé de ficelle qui provient d'une pelote ; rappelant qu'il s'agit d'un « atelier participatif », l'animateur invite quelqu'un à venir terminer l'enroulement du cercle²⁴.

²³ C'est suite à cet atelier que j'ai pu me rendre au domicile de ce *tambourier* pour la réalisation d'un entretien avec lui.

²⁴ Ainsi que l'animateur l'explique, l'enroulement du cercle avec de la ficelle « va permettre une meilleure adhérence de la peau qui va être collée dessus ». Rudy Taïlamée précise à cet égard que le diamètre que son groupe et lui ont l'habitude d'utiliser varie « entre 39 et 41 cm ».

Alors que la peau animale est étendue sur un support en bois à l'aide de clous, des membres du public sont invités à venir aider les facteurs dans leur nettoyage ; deux enfants se portent volontaires pour la réalisation de cette tâche²⁵ (fig. 125). Rudy Taïlamée explique qu'en général, tous les instruments de musique fabriqués à partir de membrane animale « comme le *roulèr* ou le *djembé* » se basent sur cette même technique de traitement de la peau.



Figure 125 : Nettoyage de la membrane animale servant à la confection du *tambour malbar*. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

L'étape du rasage des poils au dos de la membrane ainsi travaillée est une nouvelle occasion de faire participer le public ; une femme se dévoue alors à l'exercice de cette tâche et rase une partie des poils à l'aide d'un rasoir. Le travail sera ensuite continué par un assistant de l'animateur. Entretemps, Rudy Taïlamée explique qu'il est impératif de procéder au rasage pendant que la peau est encore mouillée ; si la membrane a eu le temps de sécher et qu'il reste encore des poils dessus, il ne faudra alors pas utiliser de rasoir mais un couteau – l'animateur confie au public que l'usage du rasoir est une solution « de facilité²⁶ ».

Puis Rudy Taïlamée se saisit d'une peau déjà sèche qu'il a emmenée tout spécialement pour l'occasion ; pour pouvoir l'appliquer sur le cadre circulaire, l'animateur dit qu'il faut y découper un rond. Pour cela, il dépose un des cadres circulaires qu'il a en stock au centre de la peau, prend un mètre et un feutre et commence à y marquer les repères qui lui serviront au

²⁵ En réalité, ce n'est pas cette peau qui sera ici utilisée pour l'atelier, dans la mesure où, une fois nettoyée, elle doit rester exposée au soleil pendant environ deux à trois jours « pour qu'elle soit complètement sèche » ; s'il reste des petites traces de chair et de sang après que la membrane ait été nettoyée, Rudy Taïlamée explique qu'elles fondront ensuite avec la chaleur du soleil.

²⁶ Rudy Taïlamée explique encore que le fait d'étendre la peau sur un support en bois permet d'avoir accès à l'arrière, ce qui n'était pas le cas auparavant lorsqu'on étalait la peau sur une grande planche, à même le sol. L'animateur de l'atelier admet que « c'était plus compliqué, ça prenait plus de temps » lorsqu'il fallait enlever les poils avec un couteau.

découpage²⁷. Au sujet du cercle en acier, Rudy Taïlamée indique que si on applique la colle directement sur le cadre, « ça ne va pas coller », d'où l'intérêt de le recouvrir préalablement de ficelle. L'animateur explique encore que le métal du cercle permet de conserver la chaleur qui sera emmagasinée dans la membrane au moment de son accordage ; aussi est-ce « plus facile et plus pratique » de se servir d'un cercle en métal plutôt qu'en bois, dit-il. Pour ce qui est de la forme assez irrégulière du cadre circulaire, Rudy Taïlamée signale que la forme du cercle n'est pas parfaite de façon à ne pas avoir trop de « déperdition » au niveau de la coupe de la peau.

Une fois la peau découpée avec une paire de ciseaux, l'animateur indique qu'avant de pratiquer des entailles sur le pourtour de la membrane, qui serviront à faire passer la ficelle (fig. 126), il faut en général mouiller la peau afin qu'elle « s'attendrisse ». À cet égard, Rudy Taïlamée fait part d'une technique qu'il a développée pour lui « faciliter les choses » ; en effet, c'est à l'aide d'une perforeuse qu'il pratique ces entailles dans la peau. Un membre du public est invité à venir pratiquer les trous, selon cette technique, sur le pourtour de la membrane²⁸.



Figure 126 : Passage de la ficelle à l'intérieur des trous pratiqués à la perforeuse dans la membrane du *tambour malbar*. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

²⁷ Rudy Taïlamée explique que la distance qu'il faut laisser entre le bord du cercle et le découpage de la membrane « doit correspondre à la largeur du cercle ».

²⁸ Les trous sont disposés plus ou moins régulièrement les uns par rapport aux autres. Cela dit, l'animateur précise qu'il faut qu'il y ait au total un nombre impair de trous sur la peau.

Après avoir trempé la peau dans un seau rempli d'eau²⁹, et enduit de colle à bois le cadre préalablement ficelé³⁰, le montage de la peau sur le cadre commence. Tout en étendant la peau mouillée sur la table, Rudy Taïlamée précise qu'il faut « bien distinguer le côté où il y avait les poils » : c'est cette surface qui doit venir contre la table car c'est « sur ce côté que l'on frappe des baguettes ». Puis le travail du cordage débute à partir d'une ficelle d'environ 6 mètres de long que les facteurs prennent soin de démêler avant d'utiliser. Pour pouvoir resserrer les liens du cordage arrière du *tambour malbar*, Rudy Taïlamée indique qu'il faut nouer les liens trois par trois ou quatre par quatre, en passant une seconde ficelle. Cette technique donne un profil caractéristique du cordage arrière du *tambour malbar* (fig. 127).



Figure 127 : Resserrage du cordage arrière du *tambour malbar*. Saint-Leu, 2017. Photos : SFP

L'atelier se termine par l'étape du mode d'accordage du *tambour malbar*. L'animateur explique à cet égard qu'en fonction de la « vieillesse du tambour », il faut en général se rendre près du feu « environ toutes les vingt minutes » dans la mesure où le son risque de « différer » et de « devenir un peu plus lourd » au bout d'un certain temps. Quand on chauffe le tambour, dit-il, il faut faire tourner l'instrument sur lui-même au-dessus du feu³¹ pour que toutes les surfaces obtiennent progressivement « la même température » (fig. 128).

²⁹ En la plongeant dans le seau d'eau, l'animateur chiffonne la membrane pour l'essorer ; pour savoir si la peau est bien trempée, il faut procéder ainsi et voir si la peau se frise par-dessus. Il informe par ailleurs le public que le trempage varie en fonction de l'épaisseur de la peau ; si la peau est fine, dit-il, « on peut la tremper pendant une heure », mais « si la peau est épaisse et qu'en plus elle a séché pendant longtemps, ça peut prendre une journée pour la tremper ».

³⁰ Rudy Taïlamée explique que « quand le tambour n'est plus bon », il « arrache la peau sur le cercle ». Il dit encore que, par le passé, c'était plus « difficile d'arracher, de décoller la peau » car les anciens utilisaient de la colle de tamarin ; ces graines de tamarins écrasées « avec d'autres herbages » sont portées à ébullition jusqu'à ce que ça colle. L'animateur explique que de nos jours, pour que cela soit « plus pratique », et parce qu'on confectionne régulièrement des tambours, la fabrication, en plus d'être « répétitive », demande « beaucoup de temps » ; c'est pour cette raison, dit-il, qu'il a opté pour de la colle industrielle afin de « trouver des techniques pour accélérer le temps de fabrication ».

³¹ Pour ce qui est du bois à utiliser pour l'alimentation du feu, Rudy Taïlamée précise qu'il faut utiliser du bois « qui fait de la braise » ; il cite les exemples du bois de letchi ou du bois de latanier.



Figure 128 : Accordage du *tambour malbar* à la fin de l'atelier de fabrication instrumentale. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

Après avoir rétracté la membrane de son instrument, Rudy Taïlamée montre au public la différence entre les deux baguettes utilisées dans le jeu tambouriné³² avant de faire une démonstration. À ce qu'annonce l'animateur, la formule rythmique interprétée par le groupe est le *baguèt'* « *avsion Marliémen* ». C'est la fin de l'atelier, le public applaudit en remerciant l'animateur.

10. 2. 2. Analyse

Si la dimension commémorative est moins explicite ici que dans celle véhiculée par les pratiques mémorielles liées à l'histoire (de l'esclavage et de l'engagisme), l'usage du *tambour malbar* dans le cadre des fêtes de la musique et du nouvel an tamoul conserve, là encore, un lien évident au sacré. En effet, comme dans le milieu rituel, le groupe jouant au studio de la radio comporte un nombre impair (*cf.* chap. 5) de *tambours malbar*, interprète des rythmes provenant du répertoire sacré de cet instrument³³, utilise des membranophones en peau animale, ou encore conserve les mêmes techniques de jeu par exemple pour ce qui est du déplacement

³² L'animateur précise que dans le jeu du *baguèt'*, « il y a une technique à acquérir » ; il ne faut pas seulement frapper de la baguette, dit-il, mais « il y a un coup de poignet également à avoir » (il parle de « casser le poignet ») et qui consiste en une technique que Rudy Taïlamée et son groupe ont personnellement élaborée (*cf.* chap. 7).

³³ Si les autres rythmes interprétés ce soir-là ne se rattachent pas franchement à une formule du répertoire rituel du *tambour malbar*, ils ne sont pas non plus forcément issus de la musique de divertissement telle que véhiculée lors du *dipavali* par exemple (*cf.* chap. 9).

d'accents³⁴ quand *i casse baguèt* (on casse le rythme) ou encore pour ce qui est de la présence exclusive d'hommes dans l'interprétation de cette musique tambourinée.

Si les tambours sont en peau animale, en revanche, leur facture n'est pas entièrement conforme à leur organologie locale (cf. fig. 122) dans la mesure où seul un des *tambours malbar* utilisés ce soir-là se présente avec son traditionnel cordage arrière ; les autres sont donc, on l'a dit, des « tambours collés » (cf. chap. 3) ou alors des tambours s'inspirant peut-être du *tapou* indo-antillais (Desroches, 1980, 1989, 1996, 2003, 2005a, 2005b), voire du *dappu* ou *thappu* sud-indien. L'usage de tels tambours pose question dans la mesure où il intervient dans un contexte certes profane (une émission de radio dédiée au *maloya*) mais qui promeut tout de même le côté traditionnel de la musique réunionnaise au sens large ; en effet, en début de soirée, alors que les musiciens procédaient à l'accordage de leurs tambours par exemple, l'animateur est allé à leur rencontre en disant à la caméra (tenue par une animatrice) que c'est un « groupe traditionnel » qui est l'invité de l'émission. L'usage d'une organologie peu ordinaire dans la tradition religieuse *malbar* provient-il d'une volonté de séparer ici les deux usages profane et sacré ? La question mérite d'être posée lorsqu'on s'aperçoit par ailleurs que c'est vêtu d'un teeshirt portant le logo de la chaîne de radio que l'un d'eux se présente et aussi chaussés que les musiciens jouent du *tambour malbar* à la radio, contrairement par exemple à Rudy Taïlamée et son équipe qui animent l'atelier pieds nus (cf. chap. 8) quand bien même il n'est pas strictement question de jouer du tambour.

La fête du nouvel an tamoul³⁵ constitue une de ces occasions (comme le *dipavali* ou comme la commémoration de la fin de l'engagisme, voire même la *fête Kaf*) où il est possible de mettre en valeur sa culture d'affiliation ; aussi l'aspect religieux est-il un phénomène toujours sous-jacent à ce genre de manifestations pensé autour de l'indianité. Ainsi en est-il par exemple du nouvel an tamoul fêté à Saint-Paul (quartier de Vue Belle) en 2015 et où l'un des stands tenus ce soir-là exposait tous les instruments rituels (de musique ou non) utilisés dans la religion *malbar* (fig. 129). À cet égard, il est intéressant de voir que le *tambour malbar* est considéré comme faisant partie de la liste des accessoires rituels et religieux au même titre que le plateau rituel ou que le *mani* (cloche), la lampe rituelle ou encore le *oulké*.

³⁴ À la place de cette déconstruction rythmique peut survenir une phase de monnayage interprétée afin de séparer les morceaux rythmiques entre eux et ne faisant donc pas forcément partie du motif rythmique en lui-même.

³⁵ La première fête du nouvel an tamoul à laquelle j'ai assisté dans le cadre de ma recherche a été celle organisée le 19 avril 2015, à Saint-Pierre, par l'association Tamij Sangam.



Figure 129 : Exposition des instruments rituels utilisés dans la religion *malbar* lors de la fête du nouvel an tamoul. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP

Évidemment, le public qui assiste à ces manifestations culturelles n'aborde pas toujours les éléments religieux *malbar* mis en présence de la même façon que leurs promoteurs. Les interactions entre acteurs et public sont à cet égard particulièrement propices à l'observation de ce phénomène ; par exemple, dans le cadre de la Fête de la musique, la richesse des observations vient de ce que la dimension interactive de cette circonstance s'opère à trois niveaux : au niveau de l'animateur de l'émission, au niveau du groupe de *tambourier*, et au niveau des auditeurs connectés. La tournure que prennent ces interactions nous renseigne sur les regards différents qui sont alors posés sur la culture musicale tambourinée, telle que mise en scène, ce soir-là, à la radio. Par exemple, lorsque les musiciens sont en train d'accorder leur tambour à l'extérieur du studio de la radio³⁶, le présentateur se trouve être indisposé par la chaleur que dégage le feu allumé dans la brouette ; après avoir reconnu que cette façon de faire est répandue dans « tous les quartiers » de La Réunion, il compare alors le feu de brouette à une « grillade ». Ce rapprochement entre une technique d'accordage traditionnelle et un mode de cuisson des

³⁶ À ce moment-là, l'animateur leur a demandé d'expliquer aux auditeurs ce qu'ils étaient en train de faire, ce à quoi les *tambourier* ont répondu qu'ils étaient en train de chauffer la peau « pour avoir un bon son » dit l'un d'entre eux.

aliments est loin des considérations qui accordaient à ce « carburant » une sacralité proportionnelle à celle dont relevait le *tambour malbar* tel qu'on a pu le voir au *dipavali* par exemple avec la personnalisation d'une brouette où trônait notamment une figurine du dieu *Ganesh* (cf. chap. 9). Puisque le retard de l'émission est dû à l'attente que génère l'accordage des tambours, l'animateur s'inquiète plusieurs fois de savoir si les musiciens parviennent à obtenir le « bon son » qu'ils recherchent ; après leur avoir demandé où en était cette recherche la première fois, certains se sont mis à tapoter sur la membrane, d'autres, à exécuter quelques brefs motifs rythmiques en disant que cela commençait à venir. La seconde fois, c'est l'animateur lui-même qui se saisit d'un des tambours des musiciens afin de se faire sa propre opinion ; en donnant quelques coups de main à plat sur la membrane, il s'étonne de la température élevée de la peau et conclut que le tambour est enfin prêt – ce qui ne sera pas tout à fait le cas puisque les *tambourier* vont encore rester quelques minutes à continuer de l'accorder. On voit donc ici que l'appréciation d'un néophyte (l'animateur) diffère largement de celle des héritiers de cette tradition instrumentale (les *tambourier*) qui restent les seuls juges en la matière. Au bout d'un moment, l'animatrice qui tient la caméra se met à lire à haute voix un commentaire qu'un auditeur a laissé « en direct sur la page Exo Fm radio et qui dit “*fait sofé la peau cabri*³⁷” » ; la précision de l'animal d'où provient la peau du *tambour malbar* indique une certaine familiarité de l'auditeur avec cette culture musicale – ce qui ne sera pas forcément le cas de tous les internautes, comme vu dans la description donnée dans le cours de ce sous-chapitre. Ce manque de proximité avec les traditions musicales *malbar* se donne encore à voir à travers les propos que tient l'animateur de l'émission de radio ; c'est ainsi par exemple qu'il invite les auditeurs à « rester connectés » pour entendre le groupe de *tambourier* jouer, chanter et faire du « *maloya* en *live* » à la radio. C'est non seulement une remarque d'un auditeur (cf. fig. 123) qui l'incitera par la suite à corriger l'intitulé de son émission – troquant la notion de « *maloya* » contre celle de « tambour » – mais en plus, il se trouve que la musique interprétée aux *tambours malbar* ne contiendra pas de chant contrairement à ce qu'il avait annoncé.

Les interactions suscitées dans le cadre du nouvel an tamoul décrit dans ce chapitre ne concernent pas que la participation du public à l'atelier, mais également les échanges survenant entre spectateurs (par les questions qu'ils posent) et animateur (qui y répond). En tout début d'atelier par exemple, Rudy Taïlamée explique que, tout comme il existe des variantes dans la fabrication du *tambour malbar*, il existe également des « nuances » au niveau de l'interprétation du répertoire de cet instrument :

³⁷ En français, « faites chauffer la peau de cabri ».

« C'est que nous, on vient de Sainte-Suzanne, nous on vient de Quartier Français ; Quartier Français ça se situe à Sainte-Suzanne ; et la raison pour laquelle on vous dit ça, c'est important, c'est que dans la pratique, dans les rites [rythmes ?] de l'hindouisme à La Réunion, ben y'a des nuances, en fonction de la région dans laquelle on... on se situe. Donc en ce qui concerne la pratique du tambour, les sons et la façon de fabriquer seront différents en fonction de l'endroit où on se situe. À Saint-Leu ici, ou sinon à Quartier Français, on aura une pratique différente. Y'a un socle commun, c'est vrai, [mais] dans les rythmes, dans la méthode de fabrication, ce sera plus ou moins différent » (extrait du discours tenu par Rudy Taïlamée³⁸).

Lors de l'étape du nettoyage de la membrane, un membre du public demande si le musicien emploie des « traitements particuliers » ; Rudy Taïlamée répond que, « comme tout cuir », il n'y a pas de traitement spécial à faire, l'essentiel étant que « toute la matière organique » ait bien été enlevée. En revanche, souligne-t-il, le risque avec les peaux qu'on « récupère aux abattoirs », c'est que « le boucher donne des coups de couteau sur la peau », fragilisant ainsi la membrane qui aura tendance à se déchirer plus facilement³⁹.

Au niveau des interactions dues à l'aspect participatif de l'atelier, les membres de l'assemblée ont eu l'occasion de manipuler le *tambour malbar* ; s'il n'a pas été question d'en jouer à proprement dit, le public a été invité à venir constater la différence qui existe entre un tambour « bien sec » et un tambour venant tout juste d'être fabriqué (fig. 130) ; il s'agit ici d'appuyer sur la partie collée du *tambour malbar*, le but étant de savoir si l'instrument est encore humide ou non à cet endroit.

³⁸ Discours tenu lors des festivités du nouvel an tamoul organisées à Saint-Leu, en 2017.

³⁹ Rudy Taïlamée précise néanmoins que si les trous sont placés au niveau des extrémités, il sera quand même possible de se servir de la peau ; par contre, si les trous se situent « en plein sur le dos », ou sur « la ligne au milieu du tambour », la membrane sera inexploitable.



Figure 130 : Membres du public avec le *tambour malbar* lors des festivités du nouvel an tamoul. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

Sur la question de la sonorité des tambours également, un membre du public demande si chaque instrument de l'orchestre possède une hauteur différente en fonction de sa grandeur, à l'instar des registres de basse, de soprano ou de médium qui peuvent exister dans des ensembles instrumentaux. Tout en informant son interlocuteur qu'une démonstration sera donnée en fin d'atelier, Rudy Taïlamée explique que différents sons peuvent être obtenus « selon qu'on joue en haut, au milieu ou sur le côté du tambour » :

« Nous, dans notre quartier, on utilise des cercles qui font entre 39 et 41, voire 42 cm. Dans... je sais que dans l'Ouest, notamment à Saint-Louis, ils utilisent des tambours, euh, plus vulgairement appelés des “vanes”, hein, qui font plus environ 50 voire plus de centimètres. Donc ça va donner un son... plus le tambour est grand, plus ça va donner un son lourd ; et plus c'est petit, ça va donner un son “enterré” et sec. Tout simplement » (extrait du discours tenu par Rudy Taïlamée⁴⁰).

En plus des différentes aires de frappes des baguettes qui agissent sur la sonorité, le diamètre est un autre paramètre qui détermine la hauteur du son d'un tambour (cf. chap. 3) selon Rudy Taïlamée. Ce faisant, la réponse donnée par l'animateur ne semble pas satisfaire la curiosité du spectateur qui insiste à nouveau en demandant si dans la musique *malbar*, il y a des instruments

⁴⁰ Discours tenu lors des festivités du nouvel an tamoul organisées à Saint-Leu, en 2017.

dévolus par exemple aux registres de basse, des instruments destinés à « faire des solos » ou consacrés à « des aigus ». À cela Rudy Taïlamée répond que c'est le *morlon* qui donne « le son plus lourd ». Dans cet échange, on voit qu'un écart se crée en matière de terminologie ; le vocabulaire occidental dans lequel s'exprime le spectateur n'étant pas celui qui fonde les discours autochtones, les interlocuteurs n'arrivent pas ici à se faire comprendre l'un de l'autre et la communication se fait quasiment dans un langage de sourds⁴¹.

On le voit, la décontextualisation et recontextualisation de cette pratique musicale rituelle a pour conséquence la modification de certains usages liés, en premier lieu ici, à son mode de transmission ; lors de la réalisation de l'émission de radio par exemple, l'un des deux animateurs se vante de l'exclusivité que leur chaîne offre aux auditeurs, dans la mesure où « il n'y a que sur Exo Fm qu'on voit ça » ; l'autre animateur raconte à ce propos que le groupe avait voulu procéder au chauffage de leurs instruments en studio mais que pour des raisons de sécurité, l'équipe de la radio avait refusé. C'est donc dehors, à l'entrée du bâtiment, que les musiciens sont allés allumer leur feu⁴². Le passage à la radio impose ainsi cette contrainte aux *tambourier*, à savoir l'impossibilité de pouvoir aller chauffer la membrane de leurs instruments en cours de jeu, comme cela se fait habituellement dans le milieu rituel. Ici, en effet, ils ne se contenteront de la chauffer uniquement en amont de la performance, se conformant ainsi « aux modes de mise en spectacle des cultures hégémoniques » (Desrosiers, 2003 : 341).

Concernant la description de l'atelier organisé dans le cadre du nouvel an tamoul, la modification de certains usages est également perceptible. Il faut savoir par exemple que l'atelier de fabrication du *tambour malbar* a été animé en français étant donné le public majoritairement métropolitain auquel il s'adressait ; aussi quelques fautes de langage de la part de l'animateur viennent-elles amuser les spectateurs, comme par exemple au moment de parler de la technique de rasage où Rudy Taïlamée dit « enlever la plume » (expression créole) avant de se corriger et de dire « enlever les poils, plutôt ! » De même l'usage de la perceuse a-t-il été également l'occasion pour le public de s'esclaffer une nouvelle fois, certains s'écriant même « ah, la technologie ! ». D'autres réactions du public, comme le dégoût ou encore l'enthousiasme, sont à noter concernant cet atelier ; par exemple, lorsque Rudy Taïlamée

⁴¹ Une nouvelle impasse de ce type se produit plus tard durant l'atelier au moment où était présenté le cordage arrière du *tambour malbar* ; un membre du public a alors demandé à Rudy Taïlamée si auparavant, les facteurs se servaient des cordes de *choca* (plante locale) pour construire le tambour. Après avoir répondu que c'était également de la ficelle qui était utilisée, le spectateur insiste pour savoir à l'époque, lorsqu'il n'y avait pas de ficelle, quelles plantes pouvaient être utilisées à cette fin ; Rudy Taïlamée rétorque alors en disant qu'à l'époque des types de cordes comme les ficelles qu'on utilise aujourd'hui existaient déjà.

⁴² Ce faisant, le présentateur se félicite de la « propreté » avec laquelle l'accordage des tambours se fait : « Ils sont venus bien équipés, ils ont fait ça proprement dans une brouette, avec des buches ; [il y a] des bouteilles d'eau à côté, ne vous inquiétez pas, la sécurité est là » dit-il.

annonce que la peau doit être nettoyée et qu'il montre, à cet effet, les résidus de chair et de sang restés sur la membrane, le public témoigne d'un cri de dégoût. Ou encore, quand l'animateur demande à son équipe de faire une démonstration du jeu tambouriné, à la fin de l'atelier, les spectateurs enthousiastes crient « ouais ! » À la fin de son interprétation, le groupe est ensuite applaudi par la foule qui le complimente et lui dit « bravo ! » Un membre du public demande alors à l'animateur où est-ce qu'il est possible de venir voir jouer le groupe ; à cela, Rudy Taïlamée répond que son groupe et lui n'interviennent que lors de cérémonies religieuses. Cette piqûre de rappel prend toute son importance ici, et on peut comprendre que cette réalité ait tendance à être oubliée étant données les circonstances non religieuses dans lesquelles ces intervenants sont venus présenter un aspect de leur culture ce jour-là. Toutes ces observations témoignent d'une approche particulière de la part du public profane vis-à-vis de l'héritage musical tel que transmis par les anciens dans le cadre sacré de la religion *malbar*, mais décontextualisé en l'espace d'un atelier participatif : car il s'agit ici avant tout d'un spectacle à la fois drôle et captivant, parfois repoussant, parfois réjouissant.

La modernité technologique que mettent en avant certains membres de l'assemblée traduit par ailleurs le gain de temps et la recherche de la facilité notée dans un chapitre antérieur (*cf.* chap. 3) et auxquels les facteurs sont de plus en plus attachés ; ces phénomènes s'illustrent ici par la conservation de la peau au congélateur pour éviter qu'elle ne pourrisse, par l'usage d'un rasoir et d'une perforuse en guise de couteau, ou encore par le remplacement de la colle de tamarin par une colle industrielle (à bois) qui permet d'« arracher » plus facilement la membrane lorsqu'on doit la remplacer (fig. 131). De ce point de vue, le *tambour malbar* peut être considéré comme un consommable dans la mesure où son organologie n'est pas seulement pensée en termes de qualité mais également dans une dimension quantitative.



Figure 131 : Utilisation d'un cadre circulaire dont les rebords recouverts de peau indiquent qu'il a déjà servi à la confection d'un précédent *tambour malbar*. Saint-Leu, 2017. Photo : SFP

Si le public non avisé pose sur le *tambour malbar* et sur la musique sacrée de son répertoire un regard profane, la démarche adoptée par les *tambourier* (l'animateur et ses assistants) dans le contexte précis que représente l'animation d'un atelier autour de leur tradition instrumentale est intéressant à plus d'un titre. Dans la mesure où Rudy Taïlamée et son groupe n'interviennent généralement pas en dehors du cadre religieux de leur pratique musicale, l'animateur justifie la tenue de cet atelier en le présentant comme une occasion de « donner des références aux jeunes sur ce qui se fait dans un temple ». C'est, dit-il, pour inscrire leur « façon de faire dans l'histoire ». Que cette histoire renvoie à celle de l'Inde (d'où est issu ce savoir-faire) ou à celle de La Réunion (où se développe ce savoir-faire), les pratiques mémorielles dans lesquelles s'inscrivent le mode de transmission de ce savoir-faire tel qu'ici analysé dans le cadre du nouvel an tamoul prennent ainsi tout leur sens ; s'il est clair, en effet, que cette action culturelle ne se rattache à aucun rituel spécifique de la religion *malbar*, elle lui reste néanmoins en marge, dans la mesure où elle concerne un autre élément (le nouvel an) d'origine tamoule. À cet égard, le lien à cette culture du Sud de l'Inde (la culture tamoule) imprègne donc les activités organisées lors de cette fête d'un certain rapport au sacré – la notion de « profane » étant une notion de toute façon difficilement envisageable dans le contexte de l'Inde hindoue (Trouillet, 2010b). Aussi, est-ce par exemple une formule rythmique dédiée à la déesse *Marliémen* qui est interprétée lors de la démonstration qui clôture l'atelier ; la citation de cet élément du répertoire rituel de la pratique du *tambour malbar* « touche à la relation avec le Sacré et la manière dont cette relation se manifeste hors contexte » (Aubert, 2001 : 62) ; s'il est évident que la fonctionnalité musicale est ici déconnectée de sa correspondance symbolique avec les divinités, l'interprétation de ce *baguèt'* peut être comprise comme « une évocation à caractère culturel » et je préciserais ici, culturel ; aussi n'y a-t-il « aucune ambiguïté à ce sujet » dans la mesure où l'animateur de l'atelier et ses assistants sont non seulement « conscients de ce transfert » mais en plus « fiers d'y participer » (*loc. cit.*) en y apportant leur contribution personnelle – en l'occurrence ici, montrer une des techniques de fabrication du *tambour malbar* à La Réunion.

Les usages du *tambour malbar* à des fins commémoratives telles qu'exprimées à travers la Fête de la musique et la fête du nouvel an tamoul s'inscrivent à une échelle sinon nationale (la France, l'Inde), du moins micro-nationale (La Réunion). La rectification de l'intitulé de l'émission de radio est par exemple révélatrice à cet égard ; le fait de remplacer « ambiance *maloya* » par « ambiance tambour » dénote une volonté d'être plus précis tout en étant paradoxalement plus diffus en même temps. En effet, si le mot « tambour » renvoie bien au *tambour malbar*, le terme affiche également une certaine neutralité par l'adoption d'une notion

universelle ; si l'adjectif « *malbar* » n'a pas été retenu dans le titre, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'employer un terme communément admis dans le milieu rituel *malbar* (cf. chap. 3), mais plus vraisemblablement pour ne pas afficher une identité ethnoculturelle à l'antenne d'une part, et pour ne pas doter la musique ainsi diffusée en radio d'une connotation communautaire d'autre part. Si le *tambour malbar* est un instrument utilisé maintenant par certains musiciens dans le *maloya* depuis presque quarante ans (cf. chap. 6), on voit que cette réalité – encore récente au regard de son histoire (cf. chap. 4 et 5) – n'est ni une évidence, ni un fait établi ; dans les mentalités insulaires effectivement, tout au moins pour ce qui est des quelques personnes qui participent à l'échange sur la page Facebook de la radio, la musique du *tambour malbar* et celle du *maloya* appartiennent à deux univers différents. Aussi la décontextualisation de ce tambour dans le cadre de la Fête de la musique amène-t-elle à une recontextualisation, celle visant à resituer la musique *malbar* par rapport aux autres musiques réunionnaises du champ médiatique (en l'occurrence ici, le *maloya*), à l'échelle micro-nationale de La Réunion.

La lecture de la nation via une approche micro-nationale s'illustre également dans le cas de la fête du nouvel an tamoul, telle que décrite dans ce sous-chapitre. Un discours que livre Rudy Taïlamée à la fin de l'atelier qu'il a animé est particulièrement intéressant à cet égard ; alors que la foule avait commencé à s'éparpiller, l'animateur indique que son groupe et lui-même ont voulu « montrer cette tradition de façon assez simple » ; aussi fait-il remarquer aux quelques membres de l'assemblée qui sont encore là, qu'ils ne sont pas habillés « en Indiens » mais vêtus simplement. La présentation vestimentaire est encore ici un moyen d'afficher une certaine appartenance identitaire (cf. chap. 7) qui, en l'occurrence, se distingue des pratiques en usage dans l'Inde hindoue telle que véhiculées, par exemple, dans les temples de tradition brahmanique. La simplicité ainsi revendiquée semble être une qualité importante pour les *tambourier* ayant animé l'activité ; aussi est-il possible d'analyser l'opposition simplicité/complexité comme renvoyant à l'opposition *Malbar*/Indien, voire natif/étranger. Ce faisant, l'occasion est également de rappeler que ce n'est pas parce qu'ils participent à une fête d'origine tamoule, en marge donc du temps rituel du calendrier religieux *malbar*, qu'ils doivent pour autant adopter des styles ou des façons de faire « à l'indienne ». Bien que la transmission des connaissances liées à la fabrication artisanale du *tambour malbar* ait été adaptée à une circonstance particulière (langue française, public profane, jardin d'un musée), le déroulement de l'atelier a été pensé sur la base de ce qui se passe avant tout au niveau micro-national, c'est-à-dire au niveau de ce qui se fait, localement, à La Réunion.

Pour conclure ce chapitre, je dirais que l'usage contemporain du *tambour malbar* à des fins commémoratives se fait dans des prédispositions sacrées que favorise grandement le contexte même qui suscite sa présence ; en effet, les commémorations liées à la fin de l'esclavage et, à plus forte raison, à la fin de l'engagisme, placent cet instrument en face d'une histoire et d'une mémoire qu'il contribue à perpétuer de façon plus (pour la fin de l'engagisme) ou moins (pour l'abolition de l'esclavage) centrale. De même les commémorations nationales célébrant la « France réunionnaise » (à travers la Fête de la musique) et « l'Inde réunionnaise » (à travers la fête du nouvel an tamoul) installent-elles le *tambour malbar* dans un certain modernisme tout en donnant un autre visage au sacré de cette musique tambourinée dans la mesure où celle-ci s'actualise aux nouvelles manifestations pouvant l'inclure. C'est donc bien le contexte dans lequel cet instrument se trouvera déplacé qui influence la façon dont il est envisagé.

Si les pratiques mémorielles liées à l'histoire sont nées et développées à La Réunion, les pratiques mémorielles liées à la nation sont le résultat d'une appropriation symbolique des Réunionnais ne souhaitant pas seulement vivre dans le passé de leur histoire mais également dans le présent de leur quotidien. Même si les fêtes de la musique et du nouvel an tamoul se rattachent à une dimension nationale de par l'origine de leur célébration, c'est avant tout dans une perspective locale (que j'ai qualifiée ici de « micro-nationale ») que ces pratiques mémorielles sont vécues à La Réunion – d'où, également, les notions de « France réunionnaise » et d' « Inde réunionnaise ».

La déclinaison des usages commémoratifs du *tambour malbar* à l'échelle régionale et nationale telle que présentée dans ce chapitre reflète un certain réveil identitaire ; alors que la *fête Kaf* (inscrite dans un continuum largement créole) n'a longtemps concerné que les Réunionnais majoritairement porteurs de la culture *kaf*, la présence indienne (par la tenue de stands ou encore par le défilé de joueurs de *tambour malbar*) témoigne d'une certaine prise de conscience de la part du monde *malbar* ; par la même occasion, il s'agit de se réapproprier son histoire réunionnaise au sens large, en ne s'arrêtant pas seulement à la période de l'engagisme mais en prenant également en compte la période de l'esclavage, en dépit du plus faible nombre d'Indiens concernés par le système servile (cf. chap. 1). La commémoration de la fin de l'engagisme (à l'initiative des membres du milieu *malbar*) s'inscrit dans la même perspective, mais dans une tendance inverse : c'est cette fois les Réunionnais majoritairement porteurs de la culture *malbar* qui se sentent avant tout concernés par la célébration de cet événement en raison de la supériorité numérique que représentent les Indiens à cette période. Le réveil identitaire du

tambour malbar via ses usages commémoratifs se traduit encore lors de manifestations comme la Fête de la musique (inscrite dans un continuum plus largement « créopolitain ») qui, à La Réunion, et comme le laisse entrevoir l'intitulé de l'émission de radio analysée dans ce chapitre, a, jusqu'à présent, plutôt fait honneur au *maloya* ; cette « France réunionnaise » que véhiculent ici symboliquement des fêtes comme celle de la musique est donc également investie par le *tambour malbar* qui revendique, par la même occasion, sa place dans l'espace médiatique. Enfin la fête du nouvel an tamoul est-elle, comme le *dipavali*, une fenêtre sur des pratiques d'origine indienne plus (pour la danse indienne) ou moins (pour le bal tamoul et le *tambour malbar*) récentes dans le paysage insulaire ; l'organisation d'un tel événement traduit, là encore, un certain réveil identitaire impulsé par les originaires de l'Inde prônant le renouveau de l'hindouisme réunionnais (Benoist, 1998) mais auquel l'héritage ancestral et créolisé du *tambour malbar* n'échappe pas.

Au gré des événements qui ponctuent la vie locale réunionnaise, on voit que la pratique du *tambour malbar* se transforme considérablement en une pratique symbolique qui se réajuste perpétuellement à la réalité de son insularité ; tributaire de l'air du temps (Aubert, 2011), modulable à souhait, s'inscrivant dans des contextes tout aussi divers que variés qu'il singularise par ailleurs en les marquant de sa présence, le *tambour malbar* s'adapte continuellement à la créolité de son espace social réunionnais.

CHAPITRE 11. LES USAGES CONTEMPORAINS DU *TAMBOUR MALBAR* À DES FINS ÉDUCATIVES

Ce chapitre concernant les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins éducatives aurait également très bien pu s'appeler « les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins de sensibilisation (ou de vulgarisation) ». La notion d'éducation, renvoyant à celles de démocratisation ou de sécularisation, doit effectivement être comprise ici comme une façon de former – voire de forger – le regard que chacun est amené à poser sur le *tambour malbar* ; en théorie, ce « chacun » est envisagé comme quelqu'un (un jury, un musicien, un touriste, un public) qui n'est pas censé être familier des pratiques et des représentations qui entourent l'objet ainsi proposé ; il s'agit effectivement de rendre le *tambour malbar* « présentable à un public "externe", *a priori* ignorant de ses tenants et aboutissants » (Aubert, 2001 : 94). Aussi chaque cas d'étude présenté dans ce chapitre suggère-t-il certaines approches de cet instrument qu'il est intéressant de croiser par ailleurs.

Le premier sous-chapitre s'occupe de deux cas d'étude ; le premier renseigne sur la façon dont le *tambour malbar* peut concourir, comme n'importe quel autre instrument, à véhiculer des messages forts au sein d'une musique interprétée dans le cadre d'un établissement d'enseignement. On décrira en fait une des chansons qu'a présentée un élève du Conservatoire de La Réunion, Jonathan Itéma, candidat au Diplôme d'Études Musicales. Dans le second cas, on va voir que le *tambour malbar* devient un réel outil pédagogique, un objet médiateur entre une musique et une danse, permettant ainsi une appropriation concrète de la performance globale, via cet instrument particulier. C'est une des séances d'entraînement de la désormais célèbre troupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » qui sera décrite à cet égard. Dans ces deux exemples, le néophyte s'exprime tant dans le public à qui une interprétation est destinée (par exemple, un jury d'examineurs) que dans l'acteur qui s'approprie une nouvelle forme artistique (par exemple, un danseur-musicien). Si la supposée non-familiarité avec le *tambour malbar* reste toute relative (enseignants connaisseurs présents dans la salle d'examen, musiciens aguerris à la pratique instrumentale telle qu'en vogue dans d'autres contextes), elle l'est encore plus pour les deux autres études de cas abordées dans le deuxième sous-chapitre. À travers l'exemple d'un congrès organisé à l'initiative d'une association culturelle religieuse de La Réunion, on s'aperçoit que le *tambour malbar* est utilisé par (et avant tout pour) les croyants pratiquant la religion *malbar* ; il s'agit en effet de se rencontrer entre acteurs de même culture religieuse et de se rassembler autour d'une même cause : la défense et la promotion de l'hindouisme populaire à La Réunion. C'est donc au sein de ce contexte que la mise en avant

de cette culture permet non seulement la vulgarisation de quelques-uns de ses aspects – comme la musique rituelle – mais également l'éducation d'un certain regard vis-à-vis de ces éléments culturels, via, en l'occurrence, le *tambour malbar*. À travers un autre exemple qui concerne la prise en charge du *tambour malbar* au sein d'un musée, l'instrument est au contraire mis à la portée d'un public large et diversifié, destiné à l'usage non des seuls consommateurs occidentaux (Laville, 2014) mais également des locaux ; envisagé plus précisément comme un produit d'exposition, le *tambour malbar* se trouve ainsi intégré dans de « nouveaux modes de gestion publique basée sur l'événementiel et l'exploitation de la culture sous toutes ses formes » (*ibid.* : 14).

Attachés à des causes tout aussi légitimes que diverses et variées, les acteurs du patrimoine n'hésitent pas à opérer un ajustement, voire une transformation, dans leur démarche culturelle vis-à-vis de cette tradition instrumentale – transformation qui, pour certains, engendre alors « une “artification”¹ contribuant à transformer les activités et les représentations de l'objet patrimonial en un objet anobli » (Roda, 2014 : 166). Aussi l'étude du *tambour malbar* à travers ses usages pédagogiques telle qu'entreprise ici s'attache-t-elle à montrer, là encore, que cet instrument reste, dans l'espace social réunionnais qui s'en empare par ailleurs, une pratique symbolique qui s'adapte à de toujours plus nombreuses exigences culturelles locales.

11. 1. Se former au *tambour malbar* : pédagogie et apprentissage

À La Réunion, il n'existe pas à proprement parler de structure spécifiquement dédiée à l'apprentissage du *tambour malbar* ; la transmission se fait majoritairement de façon traditionnelle, c'est-à-dire par voie orale, de père en fils ou de maîtres à élèves. Dans le cadre de ce sous-chapitre, les usages du *tambour malbar* à des fins éducatives seront abordés selon deux angles : dans un premier temps, on décrira un examen de fin d'année – le DEM (Diplôme d'Études Musicales) – du Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) qu'a passé l'élève Jonathan Itéma, le 23 avril 2015, à Saint-Benoît ; dans un second temps, on présentera une des séances d'entraînement du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » réalisée le 17 mars 2015, à Saint-Pierre. Si la première étude de cas inscrit le *tambour malbar* dans le cadre d'une formation diplômante – celle liée au passage d'un examen –, la seconde donne à voir ce tambour comme un réel outil pédagogique permettant non seulement une certaine prise en main de

¹ Le concept d' « artification » est un néologisme provenant de l'anglais, introduit en 2004 par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich.

l'instrument, mais aussi l'appropriation d'un style musical par l'apprentissage d'une musique et d'une chorégraphie spécifiques.

11. 1. 1. Description d'un examen de fin d'année et d'une séance d'entraînement

11. 1. 1. 1. L'examen de fin d'année de Jonathan Itéma

C'est dans la salle « *Gramoun Lélé* » (auditorium du CRR de Saint-Benoît portant le nom d'une légende du *maloya*) que l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma a lieu ; pour l'accompagner sur scène, l'élève a fait appel à deux groupes qu'il forme avec d'autres artistes : le groupe « *Saodaj'* » et le groupe « *4 Roul'man* ». Parmi les différentes chansons interprétées lors de l'examen, le candidat s'est présenté trois fois avec le *tambour malbar* ; une fois en s'accompagnant lui-même au chant avec cet instrument (sur une composition de Tyéri Abmon²), et deux fois en se faisant accompagner d'un autre musicien jouant du *tambour malbar* (fig. 132). Une seule de ces chansons faisant usage du *tambour malbar* sera retenue ici ; il s'agit d'une composition personnelle de l'élève, intitulée « *Fierté* », qu'il interprète notamment au *roulèr*. La répartition vocale du morceau met en scène un chanteur soliste et un chœur composé de deux femmes et trois hommes. Tous les chanteurs jouent simultanément d'un instrument de musique.



Figure 132 : Jonathan Itéma au *tambour malbar* (à gauche) et au *roulèr* (à droite) lors de son examen de fin d'année. Saint-Benoît, 2015. Photos : SFP

² Comme vu précédemment (cf. chap. 9), Tyéri Abmon est le *leader* du groupe « *4 Roul'man* » auquel le musicien appartient ; cela dit, Tyéri Abmon (Thierry Abmont) est aussi le professeur de Jonathan Itéma ; c'est avec lui qu'il prend des cours de musique réunionnaise au Conservatoire.

Après avoir souhaité un bon concert aux membres du jury qui l’observent et au public qui l’applaudit, Jonathan Itéma débute son interprétation par un chant *a cappella*, suivi de la réponse du chœur – assuré par les autres musiciens – qui reprend, à l’identique, la phrase chantée ; le mode de la mélodie est mineur et le tempo est plutôt lent, bien qu’il s’agisse ici d’une musique non mesurée où le rubato est prépondérant.

Démarre ensuite ce qu’on identifiera comme la partie A du morceau, dans un tempo plus rapide, et accompagné du jeu de tous les instruments de musique (fig. 133) ; il est à noter qu’une musicienne porte un instrument de musique dont elle ne joue pas encore ; il s’agit d’un tambour cylindrique qui s’apparente à un *mridangam* (instrument de musique carnatique³) par son organologie, et à un *morlon* par sa technique de jeu⁴. Alors que le soliste commence seul à chanter, les instruments n’entrent qu’une mesure plus tard ; le contraste avec lequel la partie A se fait entendre amène à considérer le début du chant qui était *a cappella* comme un prélude, voire une introduction. Cette partie A se caractérise par une suite d’onomatopées chantée sur la même mélodie que celle du prélude, et sur un cycle rythmique récurrent de deux mesures de quatre temps ternaires ; cette partie A est également interprétée de la même manière, c’est-à-dire en alternance responsoriale. Le jeu du *tambour malbar* à ce moment-là se caractérise par son jeu en sourdine, c’est-à-dire par des frappes faibles exécutées en périphérie de membrane.



Figure 133 : Instrumentarium du *maloya* « Fierté » présenté par Jonathan Itéma lors de son examen de fin d’année. De gauche à droite : *mridangam/morlon*, triangle, *kayamb*, roulèr, *tambour malbar* et *pikèr/sati*. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP

Sur le même tempo et la même mélodie, et selon le même procédé vocal, vient ensuite ce qu’on identifiera comme la partie B du morceau, reprise deux fois. Le retour de la partie A se fait par

³ À La Réunion, ce tambour est également utilisé dans les temples hindous de tradition brahmanique.

⁴ Dans un des [articles](#) en ligne qu’on peut lire au sujet du groupe « Saodaj’ », cet instrument est surnommé « *matamorlon* », un néologisme formé à partir des termes « *matalon* » et « *morlon* ».

un silence total de tous les instruments de musique sur une durée de quatre temps ternaires ; la voix du soliste se fait donc entendre *a cappella* sur ce laps de temps, comme au début de la chanson.

Une nouvelle partie que l'on nommera « C » suit la séquence des onomatopées (partie A) ; même si la partie C se caractérise encore par la même mélodie, non seulement les paroles chantées diffèrent de celles de la partie B, mais en plus, des marquages viennent ponctuer la partie vocale du chanteur soliste. Un marquage vocal – non effectué par tous, mais uniquement par deux des trois hommes du chœur – consiste en une onomatopée (« Ouh ! ») qui est chantée sur tous les deux temps de la mesure ; si les chanteurs produisent ce marquage vocal, les chanteuses (deux femmes), elles, exécutent un marquage corporel qui se calque rythmiquement sur chaque onomatopée ; ce marquage corporel consiste en un pilonnage du pied et en un balancement de la tête de droite à gauche (fig. 134). Il est à noter que celui des trois hommes qui ne participe pas au chant onomatopéique est le joueur de *tambour malbar*⁵. La reprise par le chœur de ce chant selon le principe d'alternance responsoriale entraîne nécessairement l'interruption des marquages vocaux et corporels.

Ouh ! Ouh ! Ouh ! Ouh !
(droite) (gauche) (droite) (gauche)

Figure 134 : Marquages vocaux et corporels sur le solo mélodique du chanteur.
Transcription : SFP

La portée indique la mélodie chantée par le soliste ; ces deux mesures sont reprises deux fois, avec une fin en rubato à la dernière énonciation en solo du candidat. Sous cette portée apparaissent le marquage vocal (Ouh !) et le marquage corporel (droite) et (gauche) : ces directions indiquent le sens dans lequel les chanteuses balencent leur tête en même temps qu'elles pilonnent du pied.

⁵ Cette situation s'explique probablement en raison du fait que le joueur de *tambour malbar* n'est pas un membre du groupe « Saodaj' » qui est par ailleurs au complet sur cette chanson.

La fin de la partie C, c'est-à-dire juste après que le chœur a fini de reprendre le chant du soliste, cesse ensuite brusquement par l'accentuation de sept frappes vives jouées à l'unisson par tous les instruments de l'ensemble. C'est la première fois que le *tambour malbar* abandonne le jeu en sourdine qui caractérisait sa musique depuis le début du morceau pour participer à cette accentuation. Cette rupture annonce une autre partie du morceau.

Ce qui suit et qu'on appellera « partie D » forme effectivement un nouveau contraste avec ce qui précède ; si le mode mineur et l'alternance responsoriale sont conservés, la mélodie, le tempo, la cadence, le thème de la chanson et même les instruments de musique changent. En effet, après avoir terminé les sept marquages rythmiques, tous les musiciens s'immobilisent pendant quelques secondes avant que deux d'entre eux ne déposent lentement leurs instruments au sol ; sur ce silence, le soliste entonne d'abord un premier texte sur une mélodie plaintive et dans un tempo lent que le chœur reprend mais uniquement sur les deux dernières phrases, et toujours *a cappella*. C'est ensuite un second texte qui est interprété toujours sur la même mélodie mais cette fois-ci accompagné de la musique et du chœur qui n'attend pas la fin de l'énonciation du *leader* pour intervenir.

Le jeu de nouveaux instruments (fig. 135) apparaît dans la musique de cette partie : le *mridangam* (apparenté au *morlon*), la cloche (apparentée au *mani*) et les crotales (apparentées au *tarlon*). Les autres instruments jouant également à ce moment du morceau sont les mêmes que ceux du début, à savoir le *roulèr*, le *tambour malbar* et le *sati* (du *maloya*).



Figure 135 : Jeux du *mani* (à gauche) et du *tarlon* (à droite) dans le *maloya* « Fierté », lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP

Cette partie D du morceau donne à entendre une plus grande variété dans ses parties rythmiques ; en effet, si jusqu'à maintenant, il ne s'agissait essentiellement que de monnayage⁶, plusieurs profils rythmiques mettant par ailleurs en avant plusieurs profils sonores caractérisent les deux sections vocales qui sont répétées pas moins de six fois. Ainsi en est-il des jeux du *mridangam/morlon* et du *tambour malbar* interprétant un schéma rythmique en homorythmie (fig. 136). Si le *tarlon* et le *sati* (du *maloya*) effectuent un monnayage continu, le *roulèr* privilégie un jeu en sourdine ponctué de quelques frappes vives.

Figure 136 : Mélodie et rythme du second texte de la partie D du *maloya* « Fierté » interprété lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Transcription : SFP

Une musicienne porte un instrument dont elle ne joue pas encore⁷ : il s'agit de la cloche qui, effectivement, ne retentira qu'à des moments bien précis comme lors d'un moment *a cappella* ou lors du dernier texte interprété à la fin de la partie D ; cette partie se conclut ensuite par une frappe vive de tous les instruments, suivie d'un silence très expressif. Le soliste reprend alors son chant de la partie A sur un tempo qui reste encore lent, tandis que les deux musiciens (cf. fig. 135) procèdent au changement de leurs instruments de musique de la même manière que la première fois. Après un court silence, la partie A est à nouveau reprise mais dans son tempo rapide initial, gardant le principe responsorial et accompagné du jeu de tous les

⁶ Comme dit dans un chapitre précédent, le monnayage caractérise le jeu accentué de beaucoup d'instruments de musique du *maloya* comme le triangle, le *pikèr* ou le *sati* ou encore le *kayamb* (cf. chap. 9).

⁷ C'est la seconde fois qu'un musicien se présente avec un instrument qui n'est pas joué immédiatement. Ce phénomène s'explique peut-être sinon par le fait que les changements d'instrument en cours de musique seraient trop longs à opérer, du moins par le fait que, visuellement parlant, il s'agit de ne pas rester les mains vides pendant la performance.

instruments de musique. Le morceau se termine par la reprise en boucle de la dernière des deux mesures d'onomatopées de la partie A. Cette boucle se termine enfin par un marquage homorythmique du *roulèr* et du *tambour malbar* (fig. 137) qui amène à une dernière énonciation non mesurée du *leader* seul à laquelle le public réagit en applaudissant et en acclamant l'élève.



Figure 137 : Marquage rythmique final du *roulèr* et du *tambour malbar* en homorythmie du *maloya* « Fierté » interprété lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Transcription : SFP

11. 1. 1. 2. La séance d'entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion »

C'est la première fois que je me rends à l'un des entraînements qu'organise le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » qui a pour habitude de se réunir⁸, généralement en fin de journée, sur le parking du marché au gros de la zone industrielle de Saint-Pierre (sud de La Réunion). Ce soir-là, une dizaine de danseurs-musiciens⁹ est présente : ce sont des enfants et de jeunes adultes, avec une minorité de filles, tous munis principalement d'un *tambour malbar*, mais aussi de *morlon* et de *sati* (de la musique *malbar*) ; il est à noter que certains des *tambours malbar* qui ont été apportés sont de facture synthétique (fig. 138), mais la majorité est de fabrication artisanale ; en ce qui concerne ces derniers, je remarque qu'aucun foyer destiné au chauffage des membranes animales n'a été préparé sur les lieux de l'entraînement pour les accorder¹⁰.

⁸ Après une conversation téléphonique avec Philippe M'Roimana, le Président de l'association, celui-ci m'a autorisée à assister à l'entraînement et à y réaliser des enregistrements.

⁹ Cette notion s'inspire de celle qu'utilise Yves Defrance (2014) pour décrire « certains musiciens [qui] accompagnent leur prestation d'une chorégraphie mobilisant la totalité du corps ». Ce faisant, j'inscris la notion de « danseur-musicien » en contre-pied de celle de l'auteur pour qui, en effet, ces musiciens sont « musiciens-danseurs dans la mesure où leurs pas dépendent de leur jeu et non l'inverse » (*ibid.* : 190). Or, dans le cas de la présente étude, on va voir que c'est bien au contraire le jeu tambouriné qui dépend des pas de danse effectués.

¹⁰ Philippe M'Roimana me précisera plus tard à cet égard que « les tambours synthétiques commencent à remplacer les tambours à peaux » : « On ne chauffe pas les tambours à l'entraînement pour 2 raisons, il y a du vent et il existe un risque d'incendie et la majorité des jeunes ont un tambour synthétique. Aujourd'hui la réglementation impose de plus en plus de ne pas allumer du feu sur les voies publiques et autres » (extrait d'un échange courriel du 8 mars 2019).

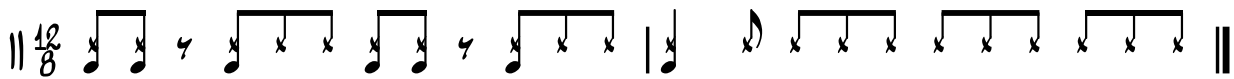


Figure 138 : Danseur-musicien de la troupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors d'une séance d'entraînement. Saint-Pierre, 2015. Photo : SFP

Alors que le groupe n'est pas encore au complet, certains de ses membres décident de commencer l'entraînement avec ceux qui sont déjà sur place ; ils forment alors une ronde fermée. Un des danseurs-musiciens dirige l'opération¹¹ ; au sein de cette ronde, son rôle est essentiellement d'initier les formules rythmiques. Dans cette première disposition de jeu, quatre énoncés rythmiques sont enchaînés. La transition entre chaque énoncé est signalée par l'affaiblissement du jeu instrumental ; les danseurs-musiciens cessent en effet progressivement de jouer et dès qu'un court silence se fait entendre, l'ensemble enchaîne un nouveau rythme sur l'initiative de celui qui dirige l'opération et qui l'énonce en solo.

Dans la suite de rythmes interprétés par les membres de la ronde, certains s'apparentent à des extraits du *baguèt' karlon*, du *baguèt' joko* ou encore du *baguèt' avsion* (voir annexe 2) ; il est à noter que le dernier rythme (fig. 139) qui clôt cette série se singularise par un pas de danse, par ailleurs donné par un signal précis : le roulement de *sati* (de la musique *malbar*). L'intégration de ce nouveau paramètre au sein de la performance consiste ici en un aller-retour des pas (voir annexe 5), de la gauche vers la droite, et ce, autant de fois que l'impose la durée de l'énoncé rythmique.

¹¹ La présence d'un meneur dans la musique du *tambour malbar* n'est, à La Réunion, pas propre à cette association culturelle ; comme dit dans les chapitres précédents, dans le cadre des cérémonies de la religion *malbar*, le musicien qui est responsable de son équipe est appelé « chef *tambourier* » : sans répéter ce qui a déjà été dit, le chef *tambourier* conduit les rythmes ; il les initie, les « casse », éventuellement les rattrape quand l'un des *tambourier* se trompe, etc. (cf. chap. 3).



1	2	3	4	1	2	3	4
G	d	D	g	G	d	D	g

Figure 139 : Rythme dansé du répertoire des « Tambours Sacrés De La Réunion », interprété lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP

Les lettres majuscules indiquent les appuis de pied (sur les temps forts de la musique) tandis que les lettres minuscules indiquent les traînées de pied (sur les temps faibles de la musique). Chaque temps ternaire ((1+2+3+4) X 2) est dévolu à un pas de danse (appuis ou traînées) qui commence par le pas gauche (G), rejoint ensuite par le pas droit (d) ; puis c'est par le pas droit (D) que se poursuit la danse, lui-même rejoint à son tour par le pas gauche (g), et ainsi de suite.

Après avoir tourné en boucle, le rythme s'arrête brusquement sur le premier temps de la deuxième mesure. Contrairement aux autres énoncés rythmiques qui s'achevaient jusque-là par un decrescendo général, celui-ci se clôture par un arrêt strict du rythme. Suite à cette dernière énonciation rythmique, les danseurs-musiciens se dispersent sur les indications de l'un d'eux qui les invite alors à prendre une nouvelle disposition de jeu.

Commence alors la mise en situation d'une performance mobile (fig. 140) ; les jeunes disposant d'un *tambour malbar* se répartissent sur une ou deux première(s) ligne(s) tandis que ceux jouant du *morlon* se placent juste derrière eux, sur une dernière ligne. Ainsi disposé, le groupe se déplace dans une progression qui va vers l'avant¹². Il est à noter que seules les rangées avant dansent, tandis que la ligne arrière qui leur succède ne se contente que de marcher. En fait, toute la chorégraphie ne va s'étendre ici qu'aux seules premières rangées de *tambours malbar*.

¹² Tandis que les membres du groupe commençaient à se placer les uns par rapport aux autres pour débiter la seconde partie de l'entraînement, Philippe M'Roimana suggère, pour des raisons acoustiques, que le groupe se place plutôt sur une autre partie du parking de façon à mieux équilibrer la « résonance » des instruments de percussion.



Figure 140 : Disposition de jeu des « Tambours Sacrés De La Réunion » adoptée lors d'une séance d'entraînement. Saint-Pierre, 2015. Photos : SFP

Le début de cette seconde session d'entraînement se fait par un dialogue instrumental initié aux *morlon*. La progression avance en sautant d'un pied sur l'autre pour les deux premières rangées (au pas de course), en marchant pour la rangée arrière ; ce n'est qu'une fois le dialogue terminé qu'une danse en zigzag commence qui se caractérise par un rythme joué en boucle ; sur cette base rythmique sont installés des moments de silence occasionnés par la levée du bras principal (tenant le *baguèt*) qui dessine un arc de cercle imaginaire vers le haut (fig. 141 : arc de cercle bleu) avant de revenir frapper sur le tambour.



Figure 141 : Rythme dansé avec geste chorégraphique interprété par « Les Tambours Sacrés De La Réunion », lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP

Suite à une marche qui reprend l'aller-retour des pas de gauche à droite (*cf.* fig. 139), mais de façon ici mobile, un nouveau pas de danse (fig. 142), qui consiste en le pilonnage du pied droit (saut accentué sur ce pied), s'instaure : à ce moment précis, le monnayage est brisé par des silences destinés à appuyer la performance chorégraphique. Un nouveau dialogue instrumental accompagné d'un nouveau pas de danse sont ensuite réalisés avant le retour de la danse en zigzag initiale.



1	2	3	4
D			
	g	d	g

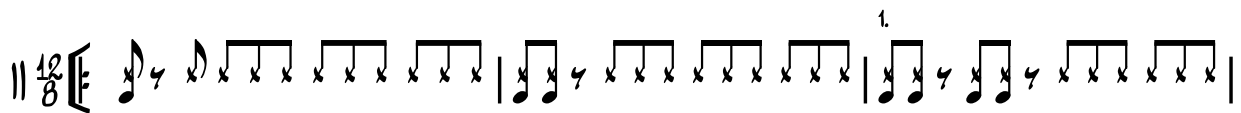
Figure 142 : Marquage chorégraphique sur un des rythmes du répertoire des « Tambours Sacrés De La Réunion », interprété lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP

La performance chorégraphique qui est mise en valeur par la brisure du monnayage¹³ (monnayage visible en mesure 2) n'est effectuée que sur la première mesure du *break*. Tous les temps sont scandés en commençant par un appui du pied droit (D) en avant, et sur le premier temps, suivi du pied gauche (g), puis droit (d), puis gauche (g) en arrière, respectivement sur les deuxième, troisième et quatrième temps. La deuxième mesure est dansée selon l'aller-retour des pas de gauche à droite, le tout en avançant.

Après quelques séquences rythmiques largement monnayées, les danseurs-musiciens qui progressaient de l'avant effectuent un demi-tour pour revenir à l'endroit d'où ils étaient partis ; là, tout en continuant de danser, ils s'arrêtent d'avancer momentanément¹⁴ ; de la sorte, ils effectuent sur une musique toujours largement dominée par le monnayage, le balancement qui caractérisait le rythme dansé qu'ils avaient interprété un peu plus tôt, lorsqu'ils étaient disposés en cercle (*cf.* fig. 139). Puis un roulement de *sati* (de la musique *malbar*) donne le signal : aussitôt les danseurs-musiciens enchaînent sur un nouveau pas de danse accompagné d'un nouveau motif rythmique (fig. 143), et la progression repart vers l'avant.

¹³ Comme abordée dans l'introduction générale, la transcription des frappes faibles est ici approximative.

¹⁴ Cette immobilisation donne l'impression que la troupe est en *stand-by*, qu'elle semble être dans l'attente de quelque chose.



1	2	3	4	1	2	3	4
(D	d	g	d	\G	g	d	g



X3

Figure 143 : Motif rythmique déclenché par le signal du *sati* interprété par « Les Tambours Sacrés De La Réunion », lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP

Le premier temps (le temps fort) consiste en le jeté du pied droit ((D) suivi du posé de ce même pied (d) sur le temps suivant. S'ensuivent les posés des pieds gauche (g) et droit, alternativement sur les deux derniers temps de la mesure. La deuxième mesure est traitée selon le même procédé, mais inversé : on commence par jeter le pied gauche (\G) avant de le reposer sur le deuxième temps (g), et ainsi de suite. Quand la chorégraphie commence par le pied droit, le corps se déplace sur la droite ; pareillement, quand on commence par la gauche, la danse est dirigée vers la gauche, tout en allant vers l'avant. Cette chorégraphie de huit temps (répartis sur les quatre temps des deux premières mesures) dure tout le long du motif rythmique.

Un pas de danse qui revient à une marche rythmée clôt le motif avant le retour à nouveau de la danse en zigzag initiale qui se singularise par un nouveau motif rythmique (j'y reviendrai). À partir de ce moment, plusieurs des éléments déjà exposés dans le cours de la performance sont repris, comme par exemple la clôture d'un rythme par un style marché (marche rythmée), le retour de la danse avec pas « jetés » (cf. fig. 143) ou encore la danse en zigzag.

11. 1. 2. Analyse

Les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins éducatives (apprentissage et nouveaux rapports esthétiques ici) ne se manifestent pas de la même manière dans le cas de Jonathan Itéma et dans celui des « Tambours Sacrés De La Réunion » ; en termes d'instrumentation par exemple, on voit que chez Jonathan Itéma, le *tambour malbar* n'est présent qu'en tant qu'instrument de musique parmi d'autres, composant, voire complétant,

l'instrumentarium traditionnel du *maloya*. Ce statut de complément se retrouve aussi par exemple dans le jeu d'autres instruments de musique¹⁵ (fig. 144) utilisés, comme le *tambour malbar*, sur quelques chansons précises de la liste des œuvres imposées au candidat, et intervenant donc également ponctuellement au fil de l'épreuve.



Figure 144 : Usage d'un tambour sur cadre circulaire lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP

En ce qui concerne le groupe des « Tambours Sacrés De La Réunion », le *tambour malbar* est omniprésent et constitue l'élément phare de la performance ; si complément il y a dans le cas de ce groupe, ce serait entre rythmes et mouvements corporels, la musique étant assujettie à la danse. Cela étant, la relative dépendance du jeu instrumental envers la danse n'empêche pas un traitement du *tambour malbar* qui, chez « Les Tambours Sacrés De La Réunion », s'inscrit non seulement dans l'exploitation de toutes ses ressources expressives (frappes vives et faibles, silences expressifs, etc.) mais également dans la durée (enchaînement d'une suite de danses face auxquelles le répertoire rythmique varie). Ce n'est pas le cas de la composition musicale présentée par Jonathan Itéma qui relègue l'essentiel du jeu tambouriné *malbar* à l'exécution de frappes faibles, les quelques expressions rythmiques du *tambour malbar* n'étant développées que sur un temps relativement restreint (ici lors d'une partie bien déterminée du morceau) et toujours en renfort de solo (*cf.* chap. 9).

Concernant plus spécifiquement l'usage qui est fait du *tambour malbar* dans ces deux études de cas, il faut attendre, on l'a dit, presque la fin du *maloya* « Fierté » (à partir de la partie D) pour que le *tambour malbar* se fasse entendre autrement que par son jeu en sourdine¹⁶. Cette

¹⁵ Joué à la main, ce tambour s'apparente au *moutya* (tambour seychellois) ou à un tambour chamane (du fait de son tressage de corde caractéristique disposé à l'arrière du tambour).

¹⁶ Le joueur de *tambour malbar* présent à cet examen ne faisant pas partie du groupe « Saodaj' » comme dit précédemment, il se peut que le jeu de cet instrument n'ait pas fait l'objet d'un travail aussi poussé que pour les autres éléments (texte, voix, instruments, etc.) de la composition musicale.

partie est annoncée par l'exécution de sept frappes vives dans le but de déstructurer le rythme, ce qui a pour effet de noyer quelque peu la pulsation ; à ce moment-là, le *tambour malbar* contribue pour la première fois au contraste dynamique du morceau tout en participant à l'installation d'une ambiance sonore spécifique à laquelle par ailleurs il prendra véritablement part. Si sept frappes vives annonçaient la venue de cette partie précise du *maloya*, il se trouve qu'une frappe unique vient également la clôturer ; le silence plus ou moins long que ces frappes entraînent, que ce soit au moment de commencer la partie D, ou au moment de la terminer, en fait une partie isolée et à part. L'encadrement de cette partie par deux volumes sonores extrêmes et opposés (les frappes vives et le silence) la rend effectivement différente et unique, contrairement aux autres parties qui ne font pas l'objet d'un détachement aussi franc les unes par rapport aux autres – ce qui accentue la spécificité et l'expressivité de ce moment du *maloya*. Si la place sonore du *tambour malbar* au sein de l'instrumentarium du *maloya* telle que présentée ici dans son ensemble n'est pas optimale, son traitement visuel, en revanche, semble plus pertinent ; en effet, dans le cadre de ce *maloya* sur les cultures religieuses réunionnaises, le *tambour malbar* est utilisé comme une illustration (visuelle, et dans une moindre mesure, sonore) du texte qui parle de la religion *malbar*. Si le *mridangam/morlon* participe au même titre que le *tambour malbar* de cette illustration, il détient le premier rôle sonore que le *tambour malbar* renforce. Les usages du *mani* et du *tarlon* – deux accessoires utilisés dans la musique rituelle de la religion *malbar* – s'inscrivent également dans cette même perspective ; l'usage contemporain du *tambour malbar* (et des autres instruments du domaine musical *malbar*) dans le cadre de cet examen prend alors une fonction symbolique, dans la mesure où, utilisé à des fins d'esthétique visuelle (cf. chap. 9), il contribue à produire un décor, à illustrer par le visuel et le musical ce qui est donné au niveau vocal. La présence du *tambour malbar* dans le *maloya* que présente Jonathan Itéma à son jury d'examen doit ainsi être comprise comme une présence avant tout porteuse d'un réseau infini de représentations collectives (Nattiez, 2004) qui renvoie à tout un univers évocateur fait de correspondances symboliques entre pratiques musicales et pratiques rituelles (cf. chap. 9) ; ainsi que le précise ailleurs Marie-France Mifune (2011) à ce sujet, « au cours de la réalisation d'une pièce, les éléments musicaux peuvent être porteurs de significations » du fait que « certains actes musicaux, en relation avec des éléments extramusicaux, possèdent des significations extrinsèques dues aux renvois symboliques qui leur sont associés » (*ibid.* : 299). Inscrit « dans un réseau de communication », le *tambour malbar* constitue ainsi avant tout un de ces « éléments performatifs utilisés dans la mise en forme de la pièce musicale » pour les « renvois symboliques » qu'il opère (*loc. cit.*).

Il est à noter que lorsque débute la partie D consacrée à la mise en avant de la culture religieuse *malbar* (j'y reviendrai), le *roulèr* adopte un jeu qui est beaucoup plus en sourdine que dans le reste des parties du *maloya*. Ce choix musical a pour effet de souligner la sonorité « indienne » des instruments qui ornent le passage de cette chanson et qui, autrement, serait couverte par celle du *roulèr*. Ce choix peut aussi être compris comme une mise en retrait volontaire à un moment où il est précisément question de *malbarité* et où le *roulèr* n'a donc symboliquement pas sa place – ce qui renforce les fins avant tout évocatrices et symboliques auxquelles le *tambour malbar* est utilisé.

Si la plupart des musiciens présents sur scène pour l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma porte des vêtements neutres, il est à noter que deux d'entre eux se singularisent par des habits symboliques ; en effet, le candidat lui-même est vêtu d'un haut portant les inscriptions malgaches du poteau de bois funéraire « aloalo » tandis qu'une des deux chanteuses porte un haut où apparaît le symbole indien « om » en mosaïque. Ces symboles renvoient respectivement aux ornements rituels des tombeaux malgaches et à la syllabe sacrée de l'hindouisme. Si la chanteuse qui porte l'inscription hindoue affiche également un style rastafari, Jonathan Itéma affiche aussi un autre style que celui qui se rapporte à Madagascar ; il porte effectivement un couvre-chef renvoyant au turban indien. Tous ces éléments viennent confirmer le rapport de la musique au monde rituel, voire sacré, que les thèmes de la chanson du *maloya* « Fierté » dégagent. Le code vestimentaire s'inscrit ainsi dans le prolongement de l'usage qui est fait du *tambour malbar* ici, en contribuant à l'illustration visuelle de la musique et en participant de l'effet esthétique global.

Quant au groupe des « Tambours Sacrés De La Réunion », il est à noter que les danseurs-musiciens se sont présentés à l'entraînement vêtus de leurs habits ordinaires et non des costumes colorés qu'ils portent en général pendant les prestations artistiques lors des concerts ou des défilés.

Les thématiques véhiculées dans le *maloya* « Fierté » sont par ailleurs encore soulignées par un discours que prononce l'élève juste avant de commencer à jouer. Alors que tous les musiciens sont à leur instrument, Jonathan Itéma, en s'exprimant en langue créole, introduit sa composition selon une élocution très révélatrice à cet égard. Il est à noter que cette chanson est celle par laquelle le candidat clôture la série des œuvres sur lesquelles il est noté.

« Bon. Pour terminer, on va faire un p'tit morceau qui s'appelle "Fierté" ; un p'tit morceau que j'ai écrit pour dire que... on a un patrimoine, que ce soit culturel,

culinaire, euh... cultuel ; et que ce patrimoine a tendance à... à disparaître. Et c'est pour ça que j'ai écrit "Fierté" : "fierté" pour dire qu'il faut qu'on... que nous soyons fiers de... de notre servis kabaré, de notre... de notre service [religieux]... maloubar, de ce que notre papa, notre maman, notre grand-père, notre grand-mère a laissé pour nous, a laissé dans nos mains aujourd'hui ; et ben faut qu'on... faut que nous arrivions à le transmettre. C'est ça le message de ce... être fier de... de ce qu'ils nous ont légué pour que nous aussi nous puissions donner ça aux enfants de demain » (discours de présentation du morceau de Jonathan Itéma¹⁷).

Dans son explication, le candidat laisse transparaître les sujets qui seront abordés dans sa composition musicale et qui tournent essentiellement autour des cultures religieuses malgaches (identifiées par le « *servis kabaré* ») et *malbar* (identifiées par le « *service [religieux] maloubar*¹⁸ »). Les notions de « fierté », de perte de la tradition (« ce patrimoine a tendance à disparaître ») et d'héritage (« ce qu'ils nous ont légué ») à « transmettre » sont des thèmes qui se retrouvent sinon dans les textes du *maloya* en général, du moins dans les discours sur les musiques à La Réunion (cf. chap. 2).

La notion de transmission prend ici une dimension encore plus symbolique étant donné le cadre dans lequel elle est avancée, à savoir un examen de fin d'année présenté au Conservatoire, soit un établissement artistique où sont promues les valeurs culturelles (locales). Si des efforts sont faits depuis les années quatre-vingt-dix¹⁹ pour l'enseignement du *tambour malbar* au Conservatoire (voir chapitre 12), ce n'est que depuis le début des années deux-mille-dix que des cours de cet instrument commencent réellement à être dispensés au sein de cette institution. À ce que me déclare l'un des deux professeurs de musique réunionnaise, Vincent Philéas, c'est surtout à Thierry Abmont (l'autre professeur qui a préparé Jonathan Itéma à l'audition dont il est question) que l'on doit, par le biais d'actions culturelles parallèles, la reprise en main de l'enseignement du *tambour malbar* au Conservatoire, là où jusqu'à maintenant, les précédentes orientations pédagogiques l'avaient occulté²⁰.

¹⁷ Discours extrait de l'examen du DEM de Jonathan Itéma, Saint-Benoît, en 2015.

¹⁸ Prononciation créole ancienne du terme « *malbar* ».

¹⁹ Depuis sa création en 1987, le CNR (Conservatoire National de Région) – actuel CRR (Conservatoire à Rayonnement Régional) – a ouvert le département de musique traditionnelle en 1989.

²⁰ Les explications sur la prise en compte de ces musiques par l'institution seront livrées dans le chapitre 12 de manière plus détaillée.

Le texte du *maloya* « Fierté » prend la forme du discours d'un père qui souhaite montrer à son fils les traditions familiales héritées de grands-parents que l'enfant n'a pas connus²¹ ; le *maloya* commence par un monologue imagé qui, à l'instar d'une prière et en guise de prélude, vise au courage, à la persévérance²². La partie D qui est le moment du morceau consacré à la mise en avant de la culture *malbar* raconte le début d'un carême que la grand-mère entreprend en l'honneur de la déesse *Marliémen*²³ ; la suite du texte de cette partie nous apprend que cette grand-mère ne croit pas en un seul dieu, et que les rituels *malbar* sont aussi ceux (ou ressemblent à ceux) que réalisent les Malgaches²⁴. Étant donné la profondeur des paroles de la chanson et le message qu'elles véhiculent, le chant s'avère être une donnée essentielle de l'interprétation musicale de Jonathan Itéma telle que donnée ce soir-là dans l'auditorium. De manière générale, on remarque que dans toutes les parties du *maloya* « Fierté », le soliste initie non seulement les mélodies, mais chante également avec le chœur qui lui répond ; ce phénomène a lieu par exemple dès le début du morceau, lors de la reprise de la mélodie exposée dans le prélude, par le chœur, et où le *leader* vocal, effectivement, ne se tait pas mais chante une seconde fois ce qu'il vient à l'instant d'exposer en solo. La présence de la voix soliste dans les parties de chœur s'observe par ailleurs dès lors qu'une mélodie relativement longue est donnée ; lorsqu'elle est plus courte, notamment dans la partie A finale (constituée d'onomatopées) qui conclut le *maloya* sur une de ses deux mesures de départ, on voit que le soliste ne se contente effectivement que de chanter sa partie. Aussi peut-on expliquer l'omniprésence vocale de Jonathan Itéma (fig. 145) non seulement par sa paternité sur l'œuvre qu'il interprète mais aussi du fait qu'il s'agit avant tout d'un examen où il est le seul à être noté.

²¹ « *Ou pas konèt pépé ou pas konèt mémé, papa wa mont' a toué gayar fine aller.* »

²² « *Pou l'heure do l'eau, donn dé lait ; tienbo serré mon baba, mon zarlor.* »

²³ « *Mémé prend carême, fait sorte Marliémen ! Do l'eau, dou feu, dou lait, promesse Pandialé !* »

²⁴ « *Mémé prend carême, Bondié li na plus que ènn' ; do l'eau, dou feu, dou lait, même pou Maligassé !* »



Figure 145 : Jonathan Itéma passant son examen de fin d'année au Conservatoire. Saint-Benoît, 2015. Photo : SFP

Si la répartition du chant entre soliste et chœur est originale, le chant en lui-même fait l'objet d'un traitement particulièrement intéressant qui se singularise par la polyphonie vocale. Assuré par le chœur, le principe polyphonique s'installe dès le prélude – notamment de façon verticale, avec étagement de voix à la tierce – et s'étend au *maloya* tout entier. Surtout observée dans les réponses du chœur, il se trouve que la polyphonie vocale gagne également une des parties solistes de la chanson, en l'occurrence, celle de la partie D du morceau – qui, rappelons-le, raconte le carême hindou de la grand-mère ; en fait, le chœur intervient dès la réexposition du *leader* lorsque les instruments se mettent à jouer (tabl. 31) et ceci jusqu'à la fin de la partie. À ce propos, il est à noter qu'un peu plus tard au cours de cette partie, plus précisément sur la réexposition *a cappella* où se met par ailleurs à retentir la cloche pour la première fois (tabl. 31 : voix seules + cloche), une polyphonie horizontale à deux voix se produit entre le chanteur soliste et une des deux chanteuses du chœur ; jusqu'à maintenant, les polyphonies vocales se faisaient toujours à plusieurs voix et selon un schéma vertical : c'est donc la première fois qu'on rencontre une telle structure vocale – structure qui singularise par ailleurs ce moment *a cappella* de la chanson de façon particulièrement expressive, du fait que toutes les autres voix et tous les autres instruments (sauf la cloche) se taisent.

Texte 1	Texte 2	Texte 1	Texte 2	Texte 2	Texte 1
Voix seules	Instruments + voix	Instruments + voix	Voix seules + cloche	Instruments + voix	Instruments + voix + cloche

Tableau 31 : Structure de la partie D du *maloya* « Fierté » présenté lors de l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma. Schéma : SFP

Deux autres organisations vocales inédites caractérisent encore ce *maloya*. Il s'agit d'abord du moment qui consiste à sortir de la partie D pour aller vers la partie A ; en effet, alors que les deux musiciens concernés (*cf.* fig. 135) sont en train de changer d'instrument, la dernière note de la mélodie initiée par le chanteur soliste pendant l'opération est rejointe par le chœur qui se superpose à la voix principale par entrées successives (notamment à la tierce puis à la quinte). Une fois atteinte une certaine plénitude sonore, l'ensemble vocal fait « mourir » cette sonorité dans un glissando vers le grave et en *fade out* (en diminuant d'intensité) : traité ainsi, ce passage de la chanson semble faire office de transition entre deux parties par ailleurs contrastées, la partie D (très lente) et la partie A (très rapide). L'autre organisation vocale inédite concerne justement cette partie A, lorsqu'elle conclut le *maloya* ; en fait, il se trouve que sur l'énonciation du soliste vocal sont greffées quatre notes interprétées dans un chromatisme descendant (do – si bémol – la bécarré – sol) par les deux chanteuses du chœur. Chantées sur la syllabe « ha », ces quatre notes sont un clin d'œil aux onomatopées chantées plus tôt par les hommes du chœur dans la partie B (*cf.* fig. 134). Ce faisant, l'exécution de ce chromatisme vocal fait office de variation dans la partie A – partie qui sera d'ailleurs encore variée en toute fin de morceau par l'interprétation d'un seule de ses deux mesures. Que ce soit pour singulariser (par exemple par les onomatopées du chœur ou encore par la polyphonie horizontale), pour varier (par exemple par le chromatisme descendant), ou pour rendre expressives certaines transitions (par exemple par les entrées vocales successives), le traitement vocal contribue au principe de contraste tant du point de vue auditif (voix/instruments, soliste/chœur, chant/onomatopées, lent/vif, mesuré/non mesuré, polyphonie verticale/horizontale) que du point de vue visuel (marquage corporel ou, à l'inverse, immobilisation des corps, changement d'instruments). Aussi le caractère largement répétitif de cette musique s'en trouve-t-il considérablement compensé par le renouvellement continu qui caractérise le traitement de ses différentes parties.

Si les deux sections textuelles qui forment le texte de la partie D (*cf.* tabl. 31), répétées pas moins de six fois au total, sont contrastées des points de vue visuel, instrumental, rythmique

et vocal, le contraste sonore est également une caractéristique cultivée dans le répertoire musical des « Tambours Sacrés De La Réunion » ; dans le dialogue instrumental par lequel la performance débute au moment où les danseurs-musiciens entament leur progression vers l'avant par exemple, les rythmes qu'effectuent les *tambours malbar* ne sont pas monnayés. Lors des réponses du *morlon* effectivement, les tambours n'exécutent pas de frappes faibles ; le silence sur lequel le discours du *morlon* se fait entendre a ainsi pour conséquence une mise en valeur sinon de cet instrument, du moins du dialogue entre *morlon* et *tambours malbar*. Le contraste entre le sonore et le non-sonore est encore perceptible un peu plus tard au cours de la performance, par exemple lorsque les danseurs-musiciens font une levée de bras (cf. fig. 141) ou encore lorsqu'ils font un saut accentué (pilonnage) sur le pied droit (cf. fig. 142) ; si le premier est le fait d'une nécessité d'abord mécanique (levée du bras), le second relève d'une volonté éminemment esthétique (saut). Quoi qu'il en soit, la brève interruption des rythmes permet dans les deux cas, là encore, de mettre en valeur le geste chorégraphique. Le silence est donc dans ce groupe une donnée musicale importante de la performance, en tout cas telle que donnée ce soir-là lors de l'entraînement.

Si la musique des « Tambours Sacrés De La Réunion » se caractérise par un tempo rapide, on remarque qu'il l'est tout particulièrement lors de la première partie (en ronde) de leur séance d'entraînement. L'exécution des rythmes qui sont effectivement interprétés au sein de cette ronde relève d'une certaine prouesse technique en ce qu'elle demande concentration et endurance de la part de leurs interprètes. En contrepartie, et ainsi que le laisse entrevoir le dernier énoncé de cette suite de rythmes enchaînés, la présence de la danse chez « Les Tambours Sacrés De La Réunion » a pour effet de marteler le temps sur lequel se base toute la performance artistique, d'en renforcer l'assise rythmique générale ; en effet, les pas de danse et les gestes musicaux ne s'effectuent jamais à contresens des rythmes interprétés aux instruments, mais toujours dans la même logique de pulsation. L'élément chorégraphique agit en quelque sorte comme un « repère métrique », voire un « métronome », le danseur-musicien « matérialisant essentiellement la pulsation » (Dehoux, Fernando, Le Bomin, Marandola, 1997 : 4). L'aspect répétitif des rythmes produits par les danseurs-musiciens est par ailleurs suffisamment affirmé pour pouvoir les déterminer avec certitude, en insistant « sur les schémas métriques-rythmiques », « contrôlés de façon isochronique, mais animés par la répétition et la variation » (Agawu, 2004 : 108). Pour des raisons qui tiennent à la dynamique et l'énergie que la troupe communique, il est évident que le tempo ne peut pas être plus lent ; aussi la danse a-t-elle pour effet de stabiliser la performance.

Si l'élément vocal permet une évolution de la musique selon un profil expressif (Desroches, 2011) particulier dans le *maloya* que Jonathan Itéma présente à son jury d'examen, c'est l'élément chorégraphique qui, dans la musique des « Tambours Sacrés De La Réunion », donne au *tambour malbar* un profil expressif caractéristique. La danse en zigzag a par exemple la particularité, comme dit à l'instant, de marquer avec les pieds chacun des quatre temps du motif rythmique qui l'accompagne, matérialisant ainsi une certaine pulsation dans la musique (Dehoux *et al.*, *op. cit.*). Dans cette danse, chaque mesure (chaque ensemble de quatre temps ternaires) correspond par ailleurs à une direction donnée (vers la gauche ou vers la droite). Lors de la troisième et dernière exposition de cette danse en zigzag dans la description, et qui se caractérise par un nouveau motif rythmique (fig. 146), le retour à la marche qui s'ensuit est annoncée par une mesure à 6/8 (fig. 146 : mes. 10) qui rompt avec la logique à 12/8 jusqu'ici installée.

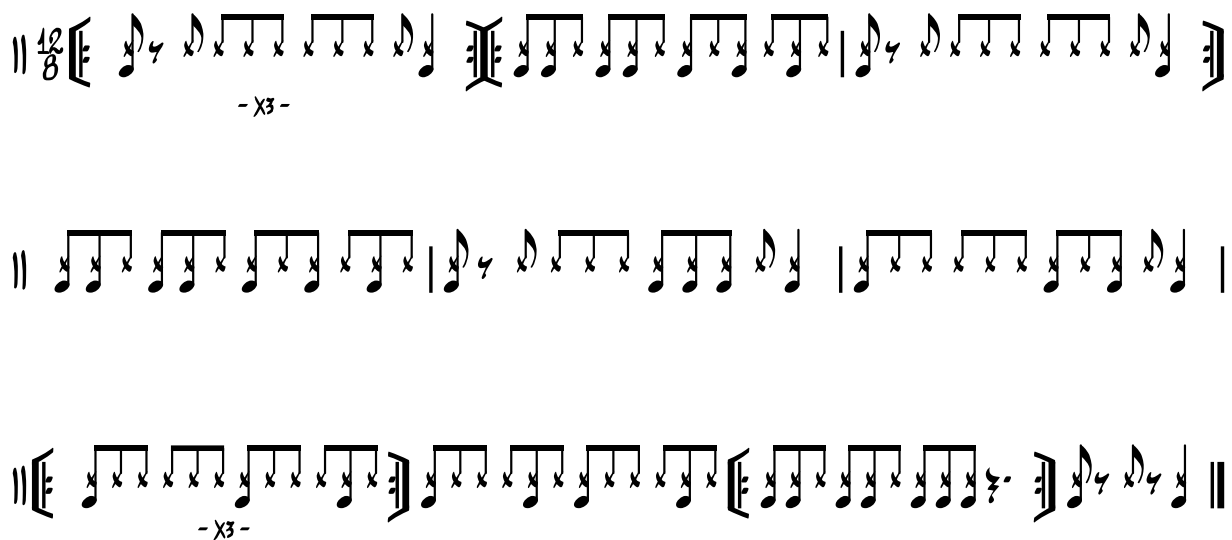


Figure 146 : Un des motifs rythmiques accompagnant la « danse en zigzag » des « Tambours Sacrés De La Réunion », interprété lors d'une séance d'entraînement. Transcription : SFP

Ainsi l'interprétation chorégraphique donne-t-elle un certain nombre de repères (matérialisation de la pulsation et de la carrure notamment) qui permet d'encadrer l'interprétation instrumentale du groupe pendant une performance. Doublement assuré par les éléments musicaux et chorégraphiques (fig. 147), le découpage de la performance se donne encore à lire au fil de l'interprétation ; par exemple, on remarque qu'entre chaque pas de danse, une marche qui se caractérise par un balancement du corps de gauche à droite (voir annexe 5) s'effectue : ce style marché – encore désigné par l'expression « marche rythmée » dans la description – joue en

effet le rôle de transition entre deux moments de la chorégraphie. La transition entre deux phases de la performance s'apparente, dans ce groupe, à un moment d'attente, de basculement ; la marche (que l'on peut qualifier de « transitoire ») se double par ailleurs d'une fonction signalétique qui indique, tout comme le roulement de *sati*, un changement de phase plus ou moins imminent dans la performance. Cela dit, l'annonce est davantage audible dans le roulement de *sati* que dans le cas de la marche – où elle est plus visuelle. Les moments de transition qui sont également des moments de suspension voire des moments de signal sont aussi assurés par les frappes faibles du *tambour malbar* ; d'exécution plus longue que celle des marches transitoires ou du roulement de *sati*, les monnayages se caractérisent par une continuité de croches qui suscite effectivement l'attente chez l'auditeur. Le moment où la procession est en passe de changer de direction est particulièrement révélateur à cet égard ; le caractère temporaire, voire marginal, de cette phase de la performance donne effectivement l'impression que le cours de la musique est littéralement suspendu, le temps de faire le demi-tour jusqu'à une position de jeu plus « officielle » (le retour de la procession et le retour d'un rythme dansé (cf. fig. 143) au signal du *sati*).



Figure 147 : Danseur-musicien du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » lors d'une séance d'entraînement. Saint-Pierre, 2015. Photo : SFP

Revenons enfin à la première session de la séance d'entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion » lorsque les danseurs-musiciens étaient disposés en cercle. Empruntés à un autre répertoire que celui des « Tambours Sacrés De La Réunion », il ne s'agit ici que de débuts de rythmes du fait principalement de la courte durée des énoncés rythmiques, mais aussi de leur enchaînement rapide et successif. Aussi cette ronde, qui officialise le début de l'entraînement, peut-elle être envisagée comme un échauffement (cf. chap. 3) en amont de la répétition musicale à proprement dit – d'où, probablement, l'échauffement sur des rythmes d'un *autre* répertoire,

en l'occurrence, celui à usage religieux²⁵. Cet exercice se justifie d'autant plus que la performance est fixe (disposée en cercle) et dénuée de chorégraphie (excepté pour les pas de danse qui interviennent en fin d'échauffement). La rapidité du tempo confirme par ailleurs le caractère expéditif de cette première session de l'entraînement.

11. 2. La démocratisation du *tambour malbar* : promotion et diffusion

C'est à partir de ce sous-chapitre que les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins de sensibilisation et de vulgarisation sont les plus évidents ; sans compter l'organisation d'événements comme le *dipavali* (cf. chap. 9), la fête du nouvel an tamoul ou encore la commémoration de la fin de l'engagisme (cf. chap. 10) à l'initiative des membres des communautés religieuses hindoues de La Réunion, d'autres manifestations poursuivent ces actions au niveau associatif et de façon plus ponctuelle. Aussi abordera-t-on dans un premier temps une de ces circonstances, le « Congrès tamoul des descendants dravidiens » tel qu'organisé en 2015, à Saint-Paul (Ouest du département). Le second volet de ce sous-chapitre se consacre quant à lui à la façon dont le *tambour malbar* est mis en scène dans les établissements culturels, avec l'exemple du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien, visité en 2015, à Hell-Bourg (Centre-Nord de l'île). Si le congrès comme le musée ici pris en exemple diffusent – certes, par des moyens différents – l'un comme l'autre des connaissances liées au *tambour malbar* et à son histoire, le premier répond davantage à un besoin de valorisation (enjeux identitaires, promotion de l'appartenance culturelle, mise en avant d'un héritage spécifique) que le second (enjeux culturels et touristiques, mise en avant d'un patrimoine local et global).

11. 2. 1. Description d'un congrès et d'un musée

11. 2. 1. 1. Le Congrès tamoul des descendants dravidiens

Organisé tous les deux ans à La Réunion, à l'initiative de l' « Association Culturelle des Descendants Dravidiens Pratiquants de la Religion Hindoue Populaire à la Réunion », le

²⁵ À ce sujet (voir chapitre 12), Philippe M'Roimana m'expliquera plus tard que, lors des spectacles, le jeu en ronde n'est pas tout à fait un échauffement mais est plutôt envisagé comme une introduction (j'y reviendrai) réalisée juste avant d'entrer en scène.

Congrès tamoul des descendants dravidiens donne sa deuxième édition le 26 avril 2015, sur le site dit de « l'espace Oméga », à Saint-Paul. En arrivant sur les lieux, je remarque la présence de plusieurs formations instrumentales (fig. 148) venues accompagner cette journée faite de conférences, d'expositions et de spectacles.



Figure 148 : Ensembles instrumentaux présents au deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP

La salle dans laquelle se produisent quelques animations de la journée (spectacles de danse et conférences) a été aménagée en conséquence ; deux rangées de places assises face auxquelles une estrade décorée est dressée composent cette salle. Le début de cette journée a été officialisé par l'entrée du *puzarli* et président d'association Daniel Singaïny dans la salle où une partie du public était déjà installée et par un spectacle de danse (fig. 149) ; il est à noter qu'un groupe composé en majorité de *tambours malbar* précédait la marche de l'officiant, comme pour marquer une entrée triomphale.



Figure 149 : Solennisation du début du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP

Les conférences données ce jour-là sont produites dans plusieurs domaines ; sont intervenus des membres de la communauté scientifique, des officiants religieux, des acteurs politiques ou encore des militants culturels. Seule une de ces conférences retiendra notre attention ici ; il s'agit de celle donnée sur le *tambour malbar* par Clovis Pavaye. C'est par le discours ci-dessous que le conférencier débute son intervention :

« Pour ce congrès, on m'a demandé de réfléchir un petit peu sur un thème, sur un outil qu'on utilise dans toutes les manifestations religieuses et culturelles, et qui peut, qui commence à poser problème apparemment à des gens. [...] Et donc je viens ce matin pour vous parler du tambour. Un instrument qui est inséparable de la manifestation religieuse ; il peut être perçu de différentes manières, c'est vrai, selon le lieu, selon la sonorité également, et l'utilisation qui en est faite. En fait depuis la nuit des temps, et pratiquement sous toutes les latitudes, le tambour a servi à l'homme. [...] À La Réunion, on peut dire que le tambour est rentré dans notre histoire avec les premiers arrivés » (extrait de l'intervention de Clovis Pavaye²⁶).

Il est intéressant de noter la mise en avant du caractère utilitaire (« un outil ») et inhérent (« inséparable de la manifestation religieuse ») du *tambour malbar* (cf. chap. 4) vis-à-vis de la religion. Ce faisant, le conférencier précise qu'il ne s'agit pas d'une vision unique puisque l'instrument en question peut également « être perçu de différentes manières » ; c'est précisément de cette différence de perception dont il va être question dans cette intervention, dans la mesure où l'usage qui est fait de ce tambour à des fins religieuses « commence à poser

²⁶ Intervention donnée dans le cadre du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens, à Saint-Paul, en 2015.

problème » à La Réunion. En effet, tout en reconnaissant que ce phénomène n'est pas nouveau, Clovis Pavaye poursuit son discours en citant notamment l'exemple d'un *séga* :

« *“Hier soir ma mal dormi la case, tambour malbar casse mon zoreil” : déjà, ça remonte à une vingtaine, trentaine d'années déjà ça ces premiers clips d'un séga ; ça donnait un petit peu le ton, en fait, c'était sur le ton du “cassage le cui” mais progressivement il prenait, avec l'augmentation de la population à La Réunion, ça commençait à poser problème* » (extrait de l'intervention de Clovis Pavaye²⁷).

La phrase du *séga* qu'il cite²⁸ et que l'on peut traduire par « Hier soir, j'ai mal dormi chez moi, [car] le *tambour malbar* m'a cassé les oreilles » est tout à fait symptomatique des boutades voire des moqueries qui pouvaient être échangées d'un milieu culturel à un autre (cf. chap. 5 et 6) ; ces ressentis de la population locale vis-à-vis des expressions culturelles d'origine indienne étaient alors véhiculés sur « le ton du “cassage le cui” » (en français, « le ton de la plaisanterie ») qui, d'après Clovis Pavaye, pouvaient prendre une dimension plus sérieuse, notamment lorsque la cause était rejointe par un grand nombre de personnes (cf. chap. 6).

Un peu plus tard dans la conférence, l'intervenant adopte un discours qui renvoie à l'aspect magico-religieux de la musique produite par le *tambour malbar* et que le *pusarli* Denis Mangata m'avait par ailleurs également livré lors d'un entretien (cf. chap. 4 et 8) :

« *Quand le cortège quitte le temple (pendant la cérémonie d'amar kap, pour la marche sur le feu), les tambours donnent le premier coup de baguette : [...] On appelle cela, le “coup de baguette canal”. [...] Ainsi, le morlon serait le masculin Shiva, et sati, le féminin Shakti. Le son ainsi produit lors des cérémonies est censé faire vibrer la statue – et donc le saklon qui est en-dessous – de même, et nous le savons, ce son associé à d'autres tente de faire vibrer notre âme et tout notre être* » (extrait de l'intervention de Clovis Pavaye²⁹).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Avec le *séga* de Michel Fontaine intitulé « *Oté Malbar* » que l'on a présenté ailleurs (cf. chap. 6), on a donc ici un nouvel exemple de *séga* issu de la même période (les années soixante-dix à quatre-vingt) qui fait référence à l'univers *malbar*, sinon sur un ton moqueur, du moins en stigmatisant ses composantes – en l'occurrence, ici, le *tambour malbar*.

²⁹ Intervention donnée dans le cadre du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens, à Saint-Paul, en 2015.

Sans revenir sur les détails physiologiques que donnait le *pusarli* susmentionné (cf. chap. 4), Clovis Pavaye reprend, à quelques différences près (j'y reviendrai), le principe de personnification religieuse des instruments utilisés pour la musique rituelle *malbar*, à savoir ici le *morlon* et le *sati* (de la musique *malbar*) symbolisant respectivement les divinités *Shiva* et *Shakti* (dit aussi *Parvati*). De même le trajet sonore de la musique est-il repris ici, à savoir la relation de cause à effet qui existe entre les sons produits par les tambours et la « vibration » du *saklon* qui donne littéralement vie à la divinité honorée ; le conférencier rajoute par ailleurs que cette vibration a également des conséquences sur « notre âme et tout notre être » qui réagissent à ces sons et qui prennent pleinement part à l'efficacité sonore.

L'importance du *tambour malbar* qui donne « le premier coup de baguette » est également mis en avant par Clovis Pavaye qui cite l'exemple du *baguèt' canal*. À cet exemple musical, le modérateur des conférences, Alain Cataye, en rajoutera d'autres à la fin de l'intervention donnée sur le *tambour malbar*, rallongeant ainsi la liste des « coups de baguette » du répertoire rituel présenté au public ; la séquence est très intéressante car le modérateur demande à une équipe de *tambourier* de venir illustrer, en musique, les noms des formules rythmiques qu'il expose :

« La question qu'on se pose, c'est : est-ce que c'est possible de séparer la chaleur du feu ? Ou l'obscurité de la nuit ? Ou l'éclat du jour ? Ben je vous dis non ; je crois que notre tambour est important dans notre cérémonie. [...] Quelqu'un qui connaît les cérémonies, il connaît qu'à chaque cérémonie, il y a un coup de baguette des tambours ; qu'à chaque divinité, il y a un coup de baguette des tambours ; qu'en restant en dehors du temple, on peut suivre la cérémonie que fait le prêtre parce que chaque coup de baguette des tambours a sa signification. C'est pour ça que j'ai amené ces messieurs, [pour leur demander] s'ils peuvent nous jouer pour... tout à l'heure, pour étayer ce que Clovis a dit, par exemple le coup de baguette quand on va à la rivière ; allez-y, jouez ! »
(Extrait d'une des interventions d'Alain Cataye³⁰).

Les musiciens³¹ se mettent alors à interpréter une formule rythmique en boucle (fig. 150) que le modérateur interrompt ensuite d'un geste de la main. Il explique alors, tout en demandant

³⁰ *Ibid.*

³¹ Parmi les musiciens qui illustrent musicalement les propos d'Alain Cataye se trouve Mickaël Janio, un *tambourier* dont je ferai la connaissance deux ans plus tard.

aux *tambourier* de ne pas partir, que ce moment consiste à amener la divinité et tout le nécessaire du rituel (*karlon*, offrandes, etc.) à la rivière.



Figure 150 : Formule rythmique jouée au *tambour malbar* pour illustrer le « coup de baguette quand on va à la rivière », lors du deuxième congrès tamoul des descendants dravidiens.
Transcription : SFP

Dans le discours d'Alain Cataye, le tambour est à nouveau abordé comme un élément inséparable de la religion et comme une propriété religieuse (« notre tambour » ; « notre cérémonie ») ; l'aspect utilitaire (Laurent, 2005) ressort également du *tambour malbar* tel qu'approché ici dans la mesure où sa musique permet de « suivre la cérémonie que fait le prêtre » grâce aux codes et aux « significations » véhiculés par la musique rituelle et qui permettent à « quelqu'un qui connaît les cérémonies » de se repérer.

D'autres formules rythmiques sacrées sont données en exemple, comme le « coup de baguette pour *Mardévirin* » (fig. 151) ou encore celui pour le *nargoulan* (fig. 152). Le modérateur précise que le rythme interprété pour *Mardévirin* est un rythme qu'il « aime bien [car] ça donne un son différent³² » :



Figure 151 : Formule rythmique jouée au *tambour malbar* pour illustrer le « coup de baguette pour *Mardévirin* », lors du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens.
Transcription : SFP

Il est intéressant de noter les précisions que donne Alain Cataye au sujet du *nargoulan* ; il dit en effet qu' « il y a un coup de baguette aussi qui montre bien, qui rassemble le peuple réunionnais, c'est *nargoulan* : parce que certains disent que ça, c'est le « bondié lascars » [ou] « bondié zarab » [...] donc ça c'est un baguèt' encore qui est différent, et souvent il y a des gens qui appellent ça, il y a longtemps, qui disent « baguèt' jako »³³ ».

³² Intervention d'Alain Cataye, donné dans le cadre du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens, à Saint-Paul, en 2015.

³³ *Ibid.*



Figure 152 : Formule rythmique jouée au *tambour malbar* pour illustrer le rythme joué pour le *nargoulan*, lors du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Transcription : SFP

La séquence se termine par la sortie de la salle des *tambourier* sur un dernier rythme (celui pour *Karli*) que leur demande de jouer le modérateur ; une fois que ce dernier les juge suffisamment éloignés pour reprendre la parole et conclure (j’y reviendrai), le public applaudit alors les musiciens qu’il ne voit plus.

11. 2. 1. 2. Le Musée des musiques et instruments de l’océan Indien

C’est le 10 novembre 2015 que je visite pour la première fois le Musée des musiques et instruments de l’océan Indien qui a tout récemment ouvert ses portes à Salazie, dans le village de Hell-Bourg. Il s’agit en fait d’une demeure coloniale dite « Maison Orange » qui a été réhabilitée pour être transformée en musée (fig. 153).



Figure 153 : « Maison Orange », actuel Musée des musiques et instruments de l’océan Indien. Salazie, 2015. Photo : SFP

Dès l’entrée dans le musée, à l’accueil, une exposition attire tout de suite mon attention (fig. 154) ; il s’agit d’une remorque représentant le *tel* (char rituel) et où sont posés et/ou accrochés des éléments de la religion *malbar* : statue et icône de divinités, colliers de fleurs, instruments – dont le *tambour malbar*.



Figure 154 : Exposition d'un *tel* transportant des objets rituels *malbar*, au milieu de la salle, à l'entrée du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photos : SFP

Un cartel, qui indique le « type » d'instrument, l' « ethnie » et la « provenance » des objets exposés, informe le visiteur que les instruments exposés sont un « tambour cylindrique », un « tambour en sablier houlké », un « tambour malbar » et un « hautbois nagaswaram ». Tous ces instruments sont indiqués comme étant de même provenance : « Inde ». En revanche, aucune « ethnie » n'est mentionnée sur le cartel.

Dans cette salle où sont exposés le *tel* et ce qu'il comporte apparaissent également des instruments de musique en usage dans les univers créoles de la musique réunionnaise comme celui du *maloya* (fig. 155) et celui du *séga* (fig. 156).



Figure 155 : Exposition d'instruments de musique du *maloya* (à gauche) et d'une illustration photographique (à droite) sur un coin de la salle, à l'entrée du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photos : SFP

Il est intéressant de noter que parmi les instruments de musique exposés aux côtés du *pikèr* (idiophone percuté), du *roulèr* (tambour en forme de tonneau), du *kayamb* (hochet en forme de radeau) et du *bobre* (arc musical à résonateur annexe) figurent deux tambours cylindriques dont un que le cartel précise comme étant le « tambour *matalom* ».



Figure 156 : Exposition d'instruments de musique d'une fanfare de *séga* (à gauche) et d'une illustration photographique (à droite) sur un coin de la salle, à l'entrée du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Source : maisonmorange.fr

Sur les murs de cette première salle où sont imprimées les photographies figurent également des notes descriptives ; si la photographie qui illustre l'exposition du *tel* représente une *Malbaraise* en tenue de danse indienne, la note qui accompagne ce tableau est intitulée « Inde » et sous-titrée « Musique des rituels hindouistes » ; on peut notamment y lire que « dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, des travailleurs [...] originaires, [...] pour une grande part, des provinces du sud [de l'Inde], [...] de confession hindouiste, importent dans les îles leur culture d'origine, leur religion, leurs rites et les musiques qui les accompagnent ». Le public apprend encore que « malgré les tentatives des autorités locales pour assimiler et christianiser ces nouvelles populations, leurs coutumes religieuses perdurent largement [...] [accompagnées] de pèlerins et de groupes de musiciens, tambourinaires et joueurs de hautbois *nagaswaram* aux sonorités orientales³⁴ ».

La note qui accompagne l'exposition d'instruments de musique du *maloya* est quant à elle intitulée « Afrique Madagascar » et sous-titrée « L'héritage africain et malgache : le Maloya » ; elle informe le lecteur que « les ouvriers des plantations des îles de l'Océan Indien, issus de la

³⁴ Ce rapprochement entre la musique *malbar* et les « sonorités orientales » prend un caractère éminemment exotique dans le contexte touristique que représente la visite d'un musée et qui prend alors la forme d'une « théâtralisation des cultures » (Laville, 2014 : 23).

diaspora malgache ou africaine, entraînés [*sic*] en ces lieux par la force en tant qu’esclave, n’en oubliaient pas pour autant leur culture d’origine » et que « les musiques qu’ils ont continué à entretenir, de manière clandestine, ont contribué à la naissance d’une [*sic*] musique rituelle souvent liée à des survivances de religions anciennes : rites de possession culte des ancêtres, cérémonies de trances libératoires... ».

Quant à la note descriptive qui illustre l’exposition d’instruments de musique du *séga*, elle s’intitule « La fanfare et le Séga » et est sous-titrée « Le souvenir de la Vieille Europe ». On peut notamment y lire que « l’apport musical des navigateurs et colonisateurs européens dans l’Océan Indien est particulièrement important, qu’il s’agisse de la riche panoplie d’instruments de musique qu’ils ont introduit dans les différentes îles ou des genres musicaux qu’ils y ont pratiqué [...] ». Le paragraphe précise encore que « les rythmes des Quadrilles, Mazurkas, et autres danses du vieux continent ont été délicatement enrichis de cadences chaloupées directement issues de la confrontation avec les influences africaines » et qu’« à La Réunion les “orchestres en cuivre” ont conservé le charme des fanfares des bourgades françaises ».

Alors que je progresse dans le musée, une autre salle du bâtiment est cette fois-ci tout entièrement dédiée à l’Inde. En fait, après être passé dans la première salle qui réunit les héritages culturels cultivés à La Réunion, le visiteur a, à sa disposition, quatre salles consacrées à chacune des cultures d’origine de ces héritages, à savoir la Chine, l’Inde, l’Afrique et Madagascar (fig. 157) ; à celles-ci s’ajoutent deux autres pièces destinées l’une aux expositions temporaires, et l’autre à l’organologie. Cette dernière pièce qui s’apparente à un couloir expose différents « instruments de musique du monde » classés selon « des principes d’émission du son qui leur sont communs » ; les « quatre grandes familles » instrumentales y sont présentées.



Figure 157 : Plan du Musée des musiques et instruments de l’océan Indien. Source : maisonmorange.fr

Dans la salle dédiée à l'Inde, un paragraphe intitulé « Musiques indiennes » débute par ces phrases : « Les Indiens attribuent une origine mythique et divine à leur musique ; ce sont les dieux qui auraient créé la musique ainsi que les instruments pour la jouer ». La suite du paragraphe fait également une courte description des « deux types de musique classique : la musique Carnatique [...] ainsi que la musique Hindoustani ». D'autres tableaux (fig. 158) comportant textes et illustrations (par des photographies ou des objets) viennent compléter cette fenêtre sur l'Inde ; on y explique par exemple que « dans l'Hindoustan du XVI^e siècle, les princes Moghols développèrent une vie de cour d'un grand raffinement se caractérisant par un goût prononcé pour les arts et notamment la musique » et que « jusqu'au début du XX^e siècle, partout en Inde, les princes et Maharadjahs ont entretenu des groupes de musiciens qui leur étaient attachés et de nombreux palais comportaient un Salon de Musique où ils se produisaient ». Un peu plus loin, on apprend par exemple encore que « plusieurs communautés de musiciens [...] sillonnent l'état du Rajasthan, louant leurs services aux particuliers pour célébrer des manifestations diverses, mariages, funérailles, fêtes religieuses ou profanes » et que « certains de ces musiciens perpétuent un art très ancien, le récit épique retraçant les aventures héroïques des guerriers rajahsthani [...] ». Enfin, un autre tableau nous propose encore par exemple « L'Inde tribale et ses musiques » ; le visiteur apprend à cet égard qu'« à côté de l'Inde historique regroupant les populations hindouisées ou islamisées dont le mode de vie et la culture sont aujourd'hui assez semblables, vit une Inde rurale peuplée d'une multitude d'ethnies » et que « certaines de ces populations, groupes ethniques présentant des traits culturels, sociaux, parfois linguistiques propres, vivant sur des territoires ruraux relativement isolés, en marge de l'évolution moderne, ont conservé leurs us et coutumes et leurs traditions séculaires, protégés et pérennisés grâce à cet isolement ».

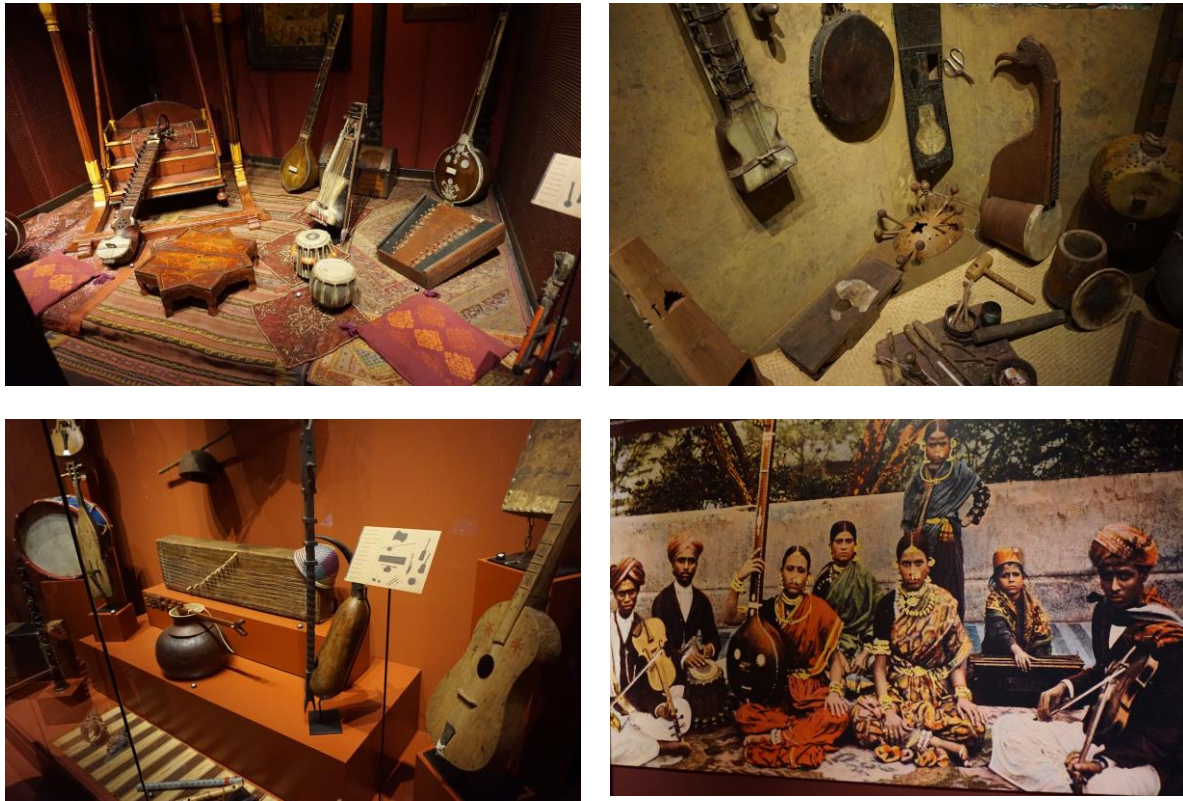


Figure 158 : « Salon de Musique d'un Maharadjah » (en haut, à gauche), « Musiques du Rajasthan » (en haut, à droite), « L'Inde tribale et ses musiques » (en bas, à gauche) et « Musiques indiennes » (en bas, à droite), présentés au Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. Salazie, 2015. Photos : SFP

11. 2. 2. Analyse

La démocratisation du *tambour malbar* telle que suggérée dans les exemples du deuxième congrès tamoul et du musée autour des musiques de l'océan Indien donne à voir l'appropriation de cet instrument de façon à la fois différente et commune sur certains points. Différente d'abord, car dans le cas du congrès organisé en 2015 par exemple, le tambour est un élément omniprésent de la manifestation tandis que dans le cadre du musée visité la même année, il s'inscrit comme un instrument de musique de La Réunion parmi tant d'autres. Là encore, le contexte dans lequel cette appropriation instrumentale se fait conditionne largement la perception du *tambour malbar* (cf. chap. 10) ; dans le premier cas, il s'agit avant tout d'un accessoire indispensable au rituel religieux à l'échelle microsociale de l'hindouisme, dans le second, il s'agit avant tout d'un instrument de musique s'inscrivant dans la diversité culturelle à l'échelle de l'océan Indien. Le premier est exclusif, le second, inclusif.

Commune ensuite, car, que ce soit à ce congrès ou dans ce musée, le *tambour malbar* reste attaché à l'univers sacré d'une pratique instrumentale avant tout religieuse. On a noté que pour l'ouverture officielle du congrès, le *pusarli* et président d'association Daniel Singaïny fait une entrée triomphale accompagnée de *tambours malbar* ; cette façon d'opérer rappelle celle des processions religieuses traditionnelles, à savoir le placement des instruments de l'orchestre en tête de cortège, suivis des membres de la prêtrise marchant près du char de la divinité en seconde position, avant que n'arrive la foule en troisième et dernière position. Le respect de cet ordre de présentation dans la façon dont le *pusarli* entre dans la salle pour ouvrir le congrès s'inspire directement du modèle religieux, d'où la reproduction inconsciente (ou non ?) de cette structure processionnelle religieuse pour démarrer la journée. Employé de la sorte, le *tambour malbar* semble faire office de « crieur public », tel certains tambours qui, en Inde du Sud, sont « utilisés pour les annonces publiques et les messages de décès » (Dumont, 1992 : 33) ; il annonce en effet – comme dans l'espace sacré de sa pratique – qu'un événement se produit, que quelque chose se passe. Dans l'intervention de Clovis Pavaye sur la musique rituelle *malbar*, le caractère utilitaire (« un outil ») et inhérent (« inséparable de la manifestation religieuse ») du *tambour malbar* envers la religion met en avant son statut d'accessoire rituel avant tout. La fonction pragmatique de cet instrument est ainsi à nouveau appuyée dans les propos de l'intervenant ; il s'agit effectivement moins d'un instrument de musique que d'un objet religieux pourvu d'une fonction rituelle. Quant à la notion d'inhérence, elle renvoie à la complémentarité entre musique et rite (cf. chap. 1) et dénote le caractère indispensable (cf. chap. 4) de l'accompagnement musical religieux.

Le lien entre le *tambour malbar* et sa fonctionnalité rituelle est également affirmé dans la mise en scène dont il fait l'objet au musée de Hell-Bourg ; c'est aussi en tant qu'objet, en tant qu'accessoire rituel qu'il est exposé dans la mesure où il apparaît aux côtés d'éléments comme les *marlé* (colliers de fleurs), un *sélé* (statue de divinité), un *padon* (icône hindoue), etc. Si l'instrumentarium du *maloya* qui présente le « *matalom* » comme en faisant partie peut poser question (cf. fig. 155), le *tambour malbar*, bien que présent dans cet instrumentarium depuis plusieurs décennies, reste néanmoins exposé au sein de son orchestre d'origine, c'est-à-dire celui à usage rituel. L'occupation de la salle d'accueil par ces trois types de musiques réunionnaises (au pluriel) – la musique *malbar*, le *maloya* et le *séga* – correspond par ailleurs au découpage de la musique réunionnaise (au singulier) tel que proposé dans le deuxième chapitre de cette thèse ; ce faisant, les trois orchestres exposés ici (ceux de la musique *malbar*, du *maloya* et de la fanfare de *séga*) forment trois items qui restent, pour le visiteur comme pour le conservateur du musée, nettement dissociables les uns des autres, chacun de ces orchestres

mettant respectivement en exergue la dominante indienne, africaine et malgache, et européenne de leur héritage musical. Le caractère avant tout religieux du *tambour malbar* est encore confirmé dans la note descriptive qui accompagne le *tel* dans lequel il est posé puisqu'il est bien question d'une « musique des rituels hindouistes ».

Une parenthèse mérite ici d'être ouverte au sujet de la prise en charge du *tambour malbar* dans le cadre de ces établissements culturels, avec un autre exemple ; en effet, cet instrument fait également l'objet d'une exposition permanente au musée « Stella Matutina », à Saint-Leu, qui, en juin 2015, a ouvert à nouveau ses portes au public après la réalisation d'importants travaux. On y voit notamment deux *tambours malbar* (de face et de dos) exposés aux côtés du *morlon* et du *oulké* ; à cet ensemble se rajoutent deux autres types d'orchestre qui, comme au Musée des musiques et instruments de l'océan Indien, font l'objet d'une exposition distincte (fig. 159).



Instruments de musique sacrée :
tambours malbars / morlon / oulké
(téléphone bondié) / clochette
 Fin 20^e - début 21^e s.
 —
 Ils scandent les cérémonies malbar,
 favorisant l'élévation spirituelle des
 fidèles.

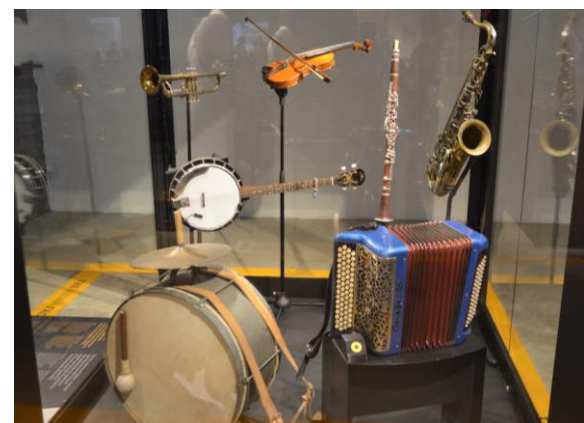


Figure 159 : Ensembles instrumentaux exposés au musée « Stella Matutina », avec la distinction des « instruments de musique sacrée » (en haut), ceux du *maloya* (en bas, à gauche) et ceux du *séga* (en bas, à droite). Saint-Leu, 2015. Photos : SFP

Là encore, le *tambour malbar* ne se confond pas avec les autres instruments de musique créole du *maloya* ou du *séga*, quand bien même son usage profane à leur côté est attesté depuis les

années 1980. C'est bien en tant qu' « instrument de musique sacrée » favorisant par ailleurs « l'élévation spirituelle des fidèles » (cf. fig. 159) qu'il est approché dans ce musée. Il est à noter que près de ces instruments de la musique rituelle sont aussi placés des objets rituels (fig. 160) tel que le *arloi* (sabre servant au sacrifice animal) ou encore le *lami* – encore appelé, en créole, « roche *massalé* » (accessoire servant à piler en cuisine). Comme au musée de Hell-Bourg, c'est donc parmi toute une série d'accessoires rituels utilisés dans la religion *malbar* que le *tambour malbar* est exposé.



Figure 160 : *Arloi* (à gauche) et *lami* (à droite) exposés près des « instruments de la musique sacrée » où le *tambour malbar* tient une place importante, au musée « Stella Matutina ». Saint-Leu, 2015. Photos : SFP

La conscience religieuse avec laquelle le *tambour malbar* est abordé dans la conférence que donne Clovis Pavaye au deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens est indiscutable dans le fait que « notre âme et tout notre être » sont, dit-il, concernés par la vibration engendrée par la musique des tambours ; cette mise en situation du fidèle par la musique le plonge dans un certain état qui contribue au succès et à l'efficacité du rite. En se référant aux travaux de Durkheim, Martine Segalen (2009) souligne en effet que, dans la mesure où « “les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives” » (cité dans : *ibid.* : 16), « “ce qui est essentiel, c'est que des individus soient réunis, que des sentiments communs soient ressentis et qu'ils s'expriment en actes communs” » (cité dans : *ibid.* : 19). C'est précisément ce ressenti qui s'exprime à travers l'écoute du *tambour malbar* qui produit une musique rituelle et qui a la particularité de sensibiliser les forces cosmiques ainsi que de faire vibrer « l'âme » du croyant.

À ce propos, c'est à quelques différences près que Clovis Pavaye reprend le principe de personnification religieuse des instruments utilisés pour la musique rituelle *malbar* tel que me l'avait énoncé, avant lui, le *pusarli* Denis Mangata ; dans sa version, c'est le *tambour malbar* qui est renvoyé à *Parvati* alors que dans celle donnée au congrès, c'est le *sati*. Avant toute chose, il faut savoir que *Shakti* (à ne pas confondre avec le *sati* de la musique *malbar* encore

dit « *sakti* ») et *Parvati* sont indifféremment employés dans les deux versions du fait que ces deux notions désignent une même entité : la divinité féminine³⁵ ; dans l'entretien que m'a accordé Clovis Pavaye chez lui, quelques mois après son intervention au congrès, il m'explique que « *Shakti* » renvoie en fait à « *l'aspect féminin de Dieu*³⁶ » :

« C'est [ce] qui se manifeste à travers son énergie féminine ; on a dit Shakti : féminin, parce que Dieu a une idée, enfin il se manifeste à travers l'idée, cette idée qui se manifeste c'est ça : l'énergie féminine Shakti. [...] En fait c'est l'énergie, la force de manifestation de Dieu. C'est ça Shakti » (extrait d'entretien avec Clovis Pavaye³⁷).

De même, Denis Mangata renvoie « *Shakti* » à la version féminine des dieux : « *Il y a deux choses : il y a le sein [et] le sexe de Shiva ; les deux, ensemble, font la procréation. Tout ça, là... ça donne un bébé, ça donne une naissance, ça donne une énergie. Tu vois ? Shakti te représente... l'énergie féminine*³⁸. » Clovis Pavaye précise encore à ce sujet qu' « *il n'y a pas de création sans le principe du masculin et féminin*³⁹ » :

« Les tambours, ben c'est pareil : on retrouve ça ; le morlon c'est le masculin, Shiva – Shiva, ou toute [autre] forme masculine, quoi – et le sati, “tambour sati” comme on dit, [...] le petit tambour au son plus fin là, ça c'est le féminin. [...] [Le tambour malbar] y participe. Bon, de toute façon, tout marche par deux ; [...] le masculin et le féminin, toute la création est comme ça. [...] Et donc... les tambours... ont été construits, on utilise ça pour perpétuer ça aussi. Bon, le masculin et féminin. À partir de là, déclinez comme vous voulez, hein, mais c'est toujours la paire. [...] Moi je comprends ça comme ça » (extrait d'entretien avec Clovis Pavaye⁴⁰).

³⁵ Que l'élément féminin de Dieu soit nommé *Marliémen*, *Karli* ou *Parvati*, toutes ces appellations renvoient à la notion globale de *Shakti* qui traduit la notion de féminin. En effet, ainsi que l'explique Denis Mangata : « *Quand on prie Shiva, on est obligé également de prier Shakti, son épouse, Karli. Enfin... Parvati, si on prend... ça prend naissance en tant que déesse Karli [ou] en tant que déesse Marliémen ; ça veut dire que c'est en tant que Shakti : Shakti représente l'énergie ; Shiva représente l'âme, Shakti représente l'énergie... qui se trouve dans le corps humain* » (extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014).

³⁶ Extrait d'entretien avec Clovis Pavaye, mené à Saint-Paul, en 2015.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Extrait d'entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

³⁹ Extrait d'entretien avec Clovis Pavaye, mené à Saint-Paul, en 2015.

⁴⁰ *Ibid.*

Ainsi donc, peu importe que le tambour qui forme le couple avec le *morlon* soit le *sati* (de la musique *malbar*) ou le *tambour malbar*, du moment que sa forme organologique⁴¹ corresponde au « sein » qui lui permet d’occuper la place du féminin dans cette procréation symbolique. La revendication de cette place par le *tambour malbar* s’explique, selon Denis Mangata, entre autres par le fait que cet instrument est plus commun que le *sati* de la musique *malbar* : « *Nous ici, à La Réunion, les gens connaissent le tambour et... le morlon*⁴². »

L’identification organologique est également une donnée importante dans les collections d’instruments de musique présentées au Musée des musiques et instruments de l’océan Indien. Exposé parmi les objets rituels contenus dans le *tel* placé au centre de la salle d’accueil, le *tambour malbar* est le seul des trois autres instruments à ne pas bénéficier de la précision de son type organologique (fig. 161) ; en effet, le tambour suspendu à gauche est dit « tambour cylindrique », le *oulké* – orthographié ici « houlké » – est dit « tambour en sablier », et le *narslon* – orthographié « nagaswaram » – est dit « hautbois ».



Figure 161 : Cartel placé sur le *tel*, au Musée des musiques et instruments de l’océan Indien. Salazie, 2015. Photo : SFP

⁴¹ Le *tambour malbar* et le *sati* de la musique *malbar* sont des instruments qui conviennent à cette symbolique puisque dans les deux cas, non seulement le jeu tambouriné s’effectue au niveau du ventre, mais en plus, la circularité de leur forme correspond aux rondeurs de la féminité. « *Le sakti* (comprenez, le *sati*) *en fait il te représente le ventre. [...] Parce que... tout dépend de l’endroit où se trouve le... l’objet sur lequel on va frapper. Par exemple, le tambour, tu le bats en haut, il te représente la partie supérieure de la femme. Et le morlon, tu le bats au même niveau, il te représente le sexe masculin, de Shiva. [...] En fait, [...] tous les instruments représentent une partie. Une partie du corps... [...] le ventre c’est comme une femme enceinte si tu veux. Tu comprends ? Tout te représente la procréation* » (extrait d’entretien avec Denis Mangata, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015).

⁴² *Ibid.*

De même, si tous les instruments du cartel sont identifiés par un nom (« houlké », « tambour Malbar », « nagaswaram »), le « tambour cylindrique » – qui s'apparente par ailleurs à un *matalon* – n'en porte aucun.

Aucune « ethnie » n'est mentionnée pour l'identification de ces quatre instruments, et leur provenance commune est indiquée comme étant l'Inde ; ainsi l'indication géographique de ces instruments renvoie-t-elle plus volontiers à leur lieu d'origine plutôt qu'à leur lieu de transmission, dans la mesure où le cartel fait référence à l'Inde, indépendamment des spécificités organologiques et terminologiques qui inscrivent indéniablement ces instruments dans une perspective locale. En effet, le « tambour Malbar » ne se retrouve en Inde ni sous la facture ici présentée, et encore moins sous cette appellation, contrairement à ce que laisserait croire l'indication sur le cartel. En revanche, le hautbois n'apparaît pas sous son nom local (*narslon*) contrairement au tambour sur cadre à l'instant pris en exemple ; identifié par le terme « nagaswaram », l'aérophone se rapproche alors des lexiques véhiculés en Inde. Ainsi les dimensions créolisées des instruments exposés dans ce *tel* ne sont-elles pas mises en avant dans les indications données par le cartel (excepté pour les mentions de « tambour Malbar » et de « houlké » qui circulent au niveau local). Pourtant, c'est bien dans une salle d'accueil baptisée « La "Réunion" des cultures » (*cf.* fig. 157) qui fait ainsi honneur aux instruments de musique utilisés actuellement à La Réunion – sous leur forme, donc, réunionnaise – qu'apparaissent le *tambour malbar* et les trois autres instruments du *tel*⁴³. Force est de constater que c'est là dans une dimension globale que s'inscrivent les instruments de musique présentés, dimension qui privilégie le lieu d'origine (l'Inde) et non le lieu de transmission (La Réunion). Cette salle d'accueil doit en fait être considérée comme un lieu où le public peut appréhender le profil des productions culturelles que ces pays d'origine ont engendrées à La Réunion, lesquels pays sont ensuite proposés, dans leur globalité, dans chacune des autres salles du musée (fig. 162). La visite avance ainsi par mouvement rétrograde, allant du résultat à la cause, du point d'arrivée au point de départ⁴⁴.

⁴³ Il est à noter que le *morlon* n'apparaît nulle part alors qu'il s'agit d'un instrument incontournable de la musique rituelle *malbar* ; comme dit dans un chapitre antérieur (*cf.* chap. 8), en effet, il forme aussi bien un orchestre avec le *narslon* d'une part, et avec le *tambour malbar* d'autre part, deux instruments qui, ici, sont pourtant exposés.

⁴⁴ Si Madagascar, l'Afrique et l'Inde sont des pays qui se retrouvent au fondement des cultures musicales présentées dans la salle d'accueil, la Chine reste absente des musiques réunionnaises ici exposées.



Figure 162 : Exposition dans la salle dédiée à la Chine, au Musée des musiques et instruments de l’océan Indien. Salazie, 2015. Photo : SFP

Au Congrès tamoul des descendants dravidiens, contrairement à l’intervention de Clovis Pavaye qui était en français, celle du modérateur Alain Cataye est en créole (fig. 163) ; la mise en musique des formules rythmiques prises en exemple pour l’occasion est intéressante à plus d’un titre. D’une part, on remarque que le motif qui a été interprété en boucle au moment d’illustrer le coup de baguette « quand on va à la rivière » n’est pas le *baguèt’ la rivière* mais le *baguèt’* « *Marliémen la marche* » (voir annexe 2). Il s’agit effectivement d’une des formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* qui, avec le *baguèt’ la rivière* ou encore le *baguèt’ karlon*, accompagne en général les phases rituelles liées aux processions religieuses au cours d’une cérémonie. D’autre part, il se trouve que le modérateur accorde une certaine particularité à deux des interprétations rythmiques données ce jour-là à sa demande ; d’abord, pour ce qui est du *baguèt’ Mardévirin*, le « son différent » qu’il éprouve à l’écoute de ce *baguèt* est dû au fait que, contrairement à la plupart des autres formules du répertoire qui comportent des rythmes largement monnayés, ici, ce sont des silences qui viennent séparer la série de frappes vives du motif interprété au *tambour malbar*. Le remplacement de cette continuité sonore par du silence donne à la musique un caractère éthéré qui contraste de manière significative avec les conduites habituelles d’écoute du répertoire rituel. On a dit ailleurs (cf. chap. 8) que la présence de silences dans certaines formules rythmiques du répertoire – comme le *baguèt’ la mort* – était par ailleurs riche en émotivité. Ensuite, pour ce qui est du *baguèt’ nargoulan*, Alain Cataye le présente comme étant symboliquement relié au « rassemblement du peuple réunionnais », faisant directement référence à la légende qui a donné naissance à cette figure locale (cf. chap. 5 et 6) ; ce faisant, il reconnaît l’existence de ce *baguèt’* sous le nom de « *baguèt’ jako* », mais tout en reléguant cet usage à un passé plus ou moins lointain. Sans donner plus d’explications sur cette autre appellation, il n’en demeure pas moins que le modérateur

classe cette formule rythmique du répertoire rituel du *tambour malbar* comme une formule « différente » des autres, et nécessairement à part.



Figure 163 : Le conférencier Clovis Pavaye (à gauche) et le modérateur Alain Cataye (à droite) intervenant au sujet du *tambour malbar* au deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens. Saint-Paul, 2015. Photos : SFP

Après avoir précisé que les rythmes de tambours étaient « *importants pour aider le fidèle à entrer en communication avec les divinités*⁴⁵ », Alain Cataye termine son intervention au sujet du *tambour malbar* par les propos suivants :

« Aujourd’hui, beaucoup parlent de nuisance pour les tambours ; [...] là aussi, notre congrès n’est pas seulement [l’occasion] de faire des beaux discours mais aussi d’avoir un dialogue [...] avec tous ces gens qui font partie de la communauté, pour dire qu’il faut qu’on arrive à trouver des solutions ; par exemple : éviter de jouer d’un tambour à trois heures du matin [ou] éviter de démarrer un tambour à quatre heures ou cinq heures du matin. On peut démarrer notre tambour, trouver un compromis avec la population autour, pour démarrer notre tambour... je n’sais pas, à sept heures [par exemple] ; et la nuit, si tu fais une petite cérémonie ou autre chose, le faire, accompagné de oulké. [...] Il faut qu’on montre qu’on est un peuple tolérant ; qu’on a toujours su, à travers l’histoire, [...] composer avec les autres pour avoir notre place dans la société. Et je crois que c’est important de continuer à le faire pour que nous respectons les

⁴⁵ Intervention donnée dans le cadre du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens, à Saint-Paul, en 2015.

autres ; et si on respecte les autres, [alors] on sera respecté. Si on ne respecte pas les autres, on ne sera pas respecté » (extrait d'une des interventions d'Alain Cataye⁴⁶).

Dans ce discours, l'accent est mis sur l'échange qu'il doit y avoir, selon Alain Cataye, non pas avec ceux qui « parlent de nuisance pour les tambours », mais avec ceux qui « font partie de la communauté ». Selon le modérateur, le « dialogue » doit d'abord prendre la forme d'une concertation de l'intérieur avant d'être noué avec l'extérieur, car c'est avec des « solutions » et des « compromis » qu'il faut remédier à la situation. Les premières solutions qu'il expose sont des propositions pour par exemple commencer la célébration des rituels religieux à une heure plus tardive que d'ordinaire, afin de répondre à la problématique des horaires sur la question de la « nuisance » sonore. Une autre solution qu'il avance consiste au remplacement d'un instrument par un autre, par exemple du *tambour malbar* par le *oulké* ; cette alternative répond quant à elle à la problématique du bruit, par la substitution d'un instrument moins bruyant (le *oulké*) à un instrument d'une plus grande intensité sonore⁴⁷ (le *tambour malbar*).

Dans ces propos, le débat oppose ainsi deux blocs : d'un côté, il y a « la communauté », « un peuple », et de l'autre, il y a « la population autour », « les autres », « la société » globale. Aussi la cohabitation de ces deux entités doit-elle passer par un « respect » mutuel qui est indispensable à l'obtention d'une « place dans la société ». Comme par le passé (« à travers l'histoire »), Alain Cataye incite les acteurs religieux à continuer de « composer avec les autres » de façon à ce que ces *autres* leur témoignent du respect, voire une reconnaissance, en retour. Le premier pas est donc à faire du côté des accusés ; ce n'est effectivement qu'en s'adaptant à l'évolution de son environnement, qu'en trouvant des concessions et des arrangements, que le culte *malbar* assure sa survie tout en continuant de se perpétuer dans l'espace social réunionnais. Si ces stratégies comportementales ne datent pas d'hier (*cf.* chap. 4 et 5), on voit que le combat reste toujours d'actualité à La Réunion, même presque deux-cents ans plus tard.

À présent, arrêtons-nous un moment sur les informations textuelles qui accompagnent la plupart des objets et/ou photos exposés au Musée des musiques et instruments de l'océan Indien. La note descriptive sur l'Inde affichée dans la salle d'accueil présente par exemple la musique rituelle *malbar* – assurée entre autres par le *tambour malbar* – comme importée, « dès

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ce faisant, il faut dire que si le *tambour malbar* pose problème, c'est bien par rapport à l'usage qui en est fait dans le cadre de la religion, l'usage de cet instrument dans d'autres situations (récréatives, commémoratives, éducatives) ne dérangeant effectivement pas spécialement autrui.

la deuxième moitié du XIX^e siècle », par les Indiens « de confession hindouiste ». Si les premiers usages du tambour qu'on identifie aujourd'hui par l'expression « *tambour malbar* », à La Réunion, sont difficiles à dater (cf. chap. 2 et 3), il se trouve qu'au congrès dont il a été ici question, Clovis Pavaye partage également la thèse de l'introduction de ce tambour pendant la période de l'engagisme (cf. chap. 1).

C'est aussi à un univers religieux que se rattache « l'héritage africain et malgache : le Maloya » puisque la note descriptive concernant cette partie du patrimoine musical réunionnais indique que les musiques perpétuées par les esclaves, « de manière clandestine, ont contribué à la naissance d'une [*sic*] musique rituelle souvent liée à des survivances de religions anciennes ». Concernant le *séga*, on comprend qu'il s'agit du produit d'un mélange opéré entre les styles européens et africains ; si Madagascar, l'Afrique et l'Inde présents via les héritages culturels présentés en salle d'accueil, occupent chacun un espace dédié dans le musée, ce n'est pas le cas de la France et de l'Europe qui, bien que représentés via les fanfares du *séga*, ne font pas l'objet d'une salle d'exposition dédiée pour autant⁴⁸.

Les textes inscrits aux murs de la salle dédiée à l'Inde sont par ailleurs particulièrement éloquents à l'égard des représentations que véhicule, à La Réunion, l'élément musical *malbar*. En effet, c'est également « une origine mythique et divine » qui est attribuée à la musique *malbar* par les croyants, comme par exemple à travers la personnification religieuse des instruments énoncée plus haut. Le fait également que « jusqu'au début du XX^e siècle, partout en Inde, les princes et Maharadjahs ont entretenu des groupes de musiciens qui leur étaient attachés [...] » fait écho au principe de fidélisation entre les membres de la prêtrise d'un temple *malbar* et ceux de la musique rituelle religieuse (cf. chap. 1 et 7) tel que pratiqué à La Réunion. De même l'itinérance de certaines communautés de musiciens (cf. chap. 1) « louant leurs services aux particuliers pour célébrer des manifestations diverses, mariages, funérailles, fêtes religieuses ou profanes » renvoie-t-elle aux pratiques locales qui réservaient à un groupe particulier – celui des musiciens parias – l'exercice d'une tâche particulière – celle de l'accompagnement musical rituel (cf. chap. 4) – en échange d'une rétribution en nature (nourriture, alcool ou encore cigarettes) ou en argent (cf. chap. 1).

En conclusion, on voit que les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins éducatives font l'objet d'initiatives plus ou moins personnelles qui, toutefois, restent, d'une

⁴⁸ Ce constat s'explique probablement à cause du fait qu'il s'agit d'un musée consacré avant tout aux cultures de l'océan Indien et non de l'Occident.

manière ou d'une autre, attachées au caractère rituel de sa pratique ; étant donnée la particularité que revêt l'usage religieux de cet instrument à La Réunion (musique fonctionnelle, rapport aux divinités, lien au sacré, instrument emblématique et identitaire), les autres usages – même pédagogiques, comme ici – n'échappent effectivement pas à la tendance rituelle. Si la description de la séance d'entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion » est le cas d'étude qui, dans sa forme, s'éloigne le plus de cette tendance, il est tout de même possible d'observer les quelques références religieuses que la troupe conserve, ne serait-ce, par exemple, dans la reprise d'extraits de formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* que les danseurs-musiciens ont interprété lorsqu'ils étaient en ronde, ou encore dans la restitution complète des techniques de jeu instrumentales (frappes vives et faibles) telles qu'en vigueur dans la pratique traditionnelle religieuse. C'est également de manière totalement intentionnelle que le choix du *tambour malbar* dans l'accompagnement d'un *maloya* comme « Fierté » se révèle comme représentatif des thèmes et des messages véhiculés dans la chanson ; si le jeu tambouriné n'exploite pas là tout son potentiel expressif et si aucun emprunt au répertoire rituel de cet instrument n'est à noter – au contraire du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » –, c'est sur un tout autre versant (illustrations thématiques, visuelles et sonores) que le lien à l'univers sacré de cette pratique se crée⁴⁹. Dans le cas de cet examen de fin d'année comme dans celui de la séance d'entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion », on peut s'apercevoir qu'il y a « influence du cadre sur la musique jouée » (Laville, *op. cit.* : 14) dans la mesure où, respectivement, les interprétations vocale et chorégraphique conditionnent indéniablement le profil de la musique ; en effet, durant l'examen, l'élément vocal – que le chanteur soit ou non le joueur de *tambour malbar* – encourage la prépondérance des frappes faibles et durant la séance d'entraînement, l'exécution de la danse favorise non seulement la courte durée des cellules rythmiques interprétées mais aussi leur répétition et la multiplication des silences dans le jeu tambouriné. Aussi cet instrument apparaît-il davantage comme un réel outil pédagogique chez « Les Tambours Sacrés De La Réunion » que chez Jonathan Itéma dans la mesure où, en plus de permettre une prise en main concrète et codifiée du *tambour malbar* par chacun des danseurs-musiciens de la troupe (ce qui est également le cas pour les musiciens jouant à l'examen, mais dans une moindre mesure), il permet aussi l'appropriation d'un style

⁴⁹ Dans cette perspective, l'usage du *tambour malbar* dans le concert donné par « Kréolokoz » tel qu'abordé dans une précédente analyse (*cf.* chap. 9) contribue également à une illustration thématique dans la mesure où, dans la chanson interprétée ce soir-là, il est question, rappelons-le, d'un coup de foudre entre deux jeunes gens se rencontrant aux abords d'une chapelle *malbar*.

musical propre (la création d'une musique de danse sur la base du *tambour malbar*) par ailleurs inédit à La Réunion.

Si c'est à partir du second sous-chapitre que les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins de vulgarisation sont les plus évidents, c'est, à mon sens, parce que la description du Congrès tamoul des descendants dravidiens et celle du Musée des musiques et instruments de l'océan Indien rapportent la même dimension informative dans le traitement qu'ils font, entre autres, du *tambour malbar*, dimension à laquelle chacun des acteurs de ces deux domaines est attaché. Si elle ne s'établit ni à une même échelle, ni ne s'adresse à un même public, une volonté de communication autour de la culture *malbar* de La Réunion en particulier, et autour des cultures musicales de l'océan Indien en général, anime l'intérêt de ces deux situations où le *tambour malbar* est mis en scène. Si « les musées valorisent, exposent, du patrimoine matériel (les objets) » précise Sylvie Grenet (2008), il ne faut pas oublier également que certains « objets sont vecteurs du patrimoine immatériel » et donc « indissociable[s] de la pratique » (*ibid.* : 33) :

L'objet devient le raccourci de la pratique, des gestes, qui l'ont fait naître ou qui en sont nés. Exposé, il est mis en scène, mais à son tour, il met en liage la pratique, oriente le regard et l'esprit vers une approche spécifique, où le visiteur est invité à ressentir une expérience esthétique, et à tenter de comprendre la société dans laquelle il a été utilisé (*loc. cit.*).

Ce sont ainsi par des moyens différents que constituent par exemple les conférences et les démonstrations musicales pour le congrès, ou encore les expositions et les illustrations pour le musée, que sont notamment diffusées les connaissances liées au *tambour malbar* et à son histoire ; si ces deux structures visent un même objectif (la promotion d'un patrimoine), la journée organisée dans le cadre du congrès répond davantage à un besoin de valorisation et à une quête de reconnaissance qui promeuvent un patrimoine non pas élargi à la zone géographique de l'océan Indien comme le fait le musée, mais enraciné dans le local. Ce faisant, et pour parler plus spécifiquement de l'usage du *tambour malbar* au sein de ce deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens, il est intéressant de noter la modification sensible du rapport du public à la musique produite lors de la démonstration demandée par le modérateur des conférences pour illustrer ses propos ; en effet, alors que la démonstration touchait à sa fin, le public s'est mis à applaudir les musiciens qui, dans la sphère rituelle religieuse, ne bénéficient pas d'une telle salutation – applaudissements auxquels Alain Cataye, par ailleurs, ne s'attend

visiblement pas puisqu'il allait poursuivre son discours au moment où les premiers applaudissements se sont fait entendre, d'où le caractère inédit de la situation. Dans la même perspective, l'exemple d'un usage contemporain du *tambour malbar* à des fins éducatives tel qu'illustré à l'examen de fin d'année de Jonathan Itéma est également symptomatique d'une « transformation de l'économie musicale et des interactions entre public et artistes » (Laville, *op. cit.* : 14) ; en fait, le discours d'introduction que le candidat adresse à son jury et qui contextualise ce moment précis de l'examen donne à l'interprétation de la dernière des chansons qu'il a présentées – et du *tambour malbar* qui l'accompagne – une valeur spécifique ; de même les applaudissements qu'adresse, en retour, le public aux interprètes qui s'appêtent à jouer sur scène s'inscrivent-ils dans ce rapport transformé entre production (musique accompagnée d'un *tambour malbar*) et réception (jury d'examen).

La notion d'éducation telle que déclinée dans ce chapitre renferme donc bien celles de démocratisation ou de sécularisation, voire de sensibilisation et de vulgarisation. Les exemples du congrès et du musée sont ceux qui aspirent le mieux à former et à forger le regard que le public ou les visiteurs sont invités à poser sur le *tambour malbar*. Quant aux exemples du DEM et de la séance d'entraînement, c'est avant tout par une approche directe (par l'appropriation corporelle) du *tambour malbar* – contrairement aux deux autres exemples qui en font une appropriation indirecte – que l'éducation et, *in fine*, la vulgarisation, passent. Aussi est-il intéressant de croiser les approches proposées par ces quatre types d'acteurs (un élève, une troupe de danse, une association culturelle religieuse et un musée) de façon à mettre en exergue les objectifs visés et parfois communs, et les trajectoires respectivement empruntées pour atteindre ces objectifs. Que les causes défendues soient liées au culte des ancêtres et à la fierté (chez Jonathan Itéma), au développement d'une musique de danse (chez « Les Tambours Sacrés De La Réunion »), à la promotion d'une culture religieuse (celle des *Malbar*, au congrès) ou à celle d'une culture musicale (la musique de l'océan Indien, au musée), l'usage contemporain du *tambour malbar* à des fins éducatives fait de cet instrument une pratique éminemment symbolique qui s'ajuste continuellement aux nouvelles exigences culturelles que lui commande l'espace social réunionnais au sein duquel il est intégré.

CHAPITRE 12. LES USAGES CONTEMPORAINS DU *TAMBOUR MALBAR* À LA RÉUNION : BILAN ET PERSPECTIVES

Les quatre chapitres précédents (*cf.* chap. 8, 9, 10 et 11) ont tenté de donner un aperçu des différents usages qui sont faits du *tambour malbar* à La Réunion aujourd'hui. De la religion au divertissement, en passant par les pratiques commémoratives et les expériences éducatives, cet instrument change de statut en fonction des acteurs et des contextes où il est intégré ; ainsi le *tambour malbar* est-il, dans le cadre de la religion *malbar* par exemple, un objet important du rituel religieux. Dans la musique de divertissement, il s'agit d'un instrument de musique et d'un héritage créole qui doit légitimer sa place au sein des musiques locales réunionnaises. Dans d'autres contextes, le *tambour malbar* peut encore être un outil pédagogique et de sensibilisation sociale qui alimente notamment une certaine fierté pour des musiciens comme Jonathan Itéma ou encore pour un congrès comme celui des descendants dravidiens (*cf.* chap. 11). Dans tous les cas, il est avant tout un symbole identitaire qui, de ce fait, est susceptible de revendiquer plusieurs modes d'appartenance. De la même façon que l'observait Marie-Christine Parent (2018) dans sa thèse sur le tambour *moutya* aux Seychelles, on voit comment à La Réunion, le *tambour malbar* « s'inscrit dans des approches à la fois patrimoniales, créatives et marchandes et comment la pratique s'adapte à chaque nouvel usage ou fonction » (*ibid.* : 41-42). Si cette pratique symbolique en perpétuel réajustement combine plusieurs statuts à la fois, l'accent mis sur l'une ou l'autre de ses facettes détermine en général la vision ou le contexte précis de son usage.

Tout en proposant une synthèse des usages contemporains du *tambour malbar* à La Réunion tels qu'ils ont été présentés dans cette thèse, ce dernier chapitre est aussi l'occasion de développer certains des aspects déjà abordés. Aussi commencerons-nous par exposer, dans un même temps, les usages *a priori* antimoniques qui sont faits du *tambour malbar* au sein de la religion et du divertissement ; je dis *a priori*, car si ces deux contextes s'opposent effectivement, c'est autour d'un même principe de revendication identitaire – mais à des fins différentes – que le *tambour malbar* y est introduit. En effet, « porteuse d'un ensemble de valeurs, à la fois éthiques (par l'ensemble de références auxquelles elle fait appel et qu'elle exprime selon les moyens qui lui sont propres), et esthétiques (à travers les codes qu'elle met en œuvre et ses effets sur les sens et le psychisme) » (Aubert, 2001 : 8), l'identité musicale dont est aujourd'hui pourvu le *tambour malbar* lui est conférée par presque deux siècles de pratique au sein des cultes hindous de La Réunion. C'est donc avec tout un lot de caractéristiques (marqueur de la *malbarité*, musique sacrée liée à l'appel des divinités, etc.) que cette identité musicale se

présente et s'utilise dans l'espace social réunionnais et ce, quels qu'en soient les contextes. C'est doté de ce potentiel que le *tambour malbar* investit alors d'autres espaces de jeu que celui dont il provient (cf. chap. 8), en tant que musique fortement identitaire. Si l'aura qui émane de l'univers sacré de cette pratique instrumentale ne se désolidarise pas de l'usage du *tambour malbar* à des fins récréatives (cf. chap. 9), elle n'épargne pas non plus les usages commémoratifs et éducatifs de cet instrument tel qu'on va le voir dans le second sous-chapitre. Amenant à la démocratisation et à la vulgarisation de cet instrument, ces deux derniers usages aspirent à une certaine mise en mémoire du *tambour malbar* ; que ce soit par la participation à des événements historiques et/ou micro-nationaux (cf. chap. 10) ou par l'appropriation personnelle et symbolique de l'objet (cf. chap. 11), cette mise en mémoire laisse apparaître une volonté patrimoniale sous-jacente qui reste commune aux différentes démarches qui seront maintenant exposées.

Si l'ethnomusicologie du *tambour malbar* révèle la créolisation continue de ses usages dans l'espace social réunionnais depuis le XIX^e siècle (cf. chap. 4, 5 et 6), c'est surtout en tant que pratique symbolique en perpétuel réajustement que cet instrument se donne à voir dans cette étude. Aussi l'analyse de ces usages contemporains dans ce chapitre de synthèse a-t-elle pour ambition d'éclairer les conditions dans lesquelles ces différents emprunts contribuent à l'édification de la portée symbolique du *tambour malbar* à La Réunion aujourd'hui.

12. 1. Entre identité musicale et musique identitaire

Si les usages du *tambour malbar* au sein des divers contextes de jeu que l'on a exposés dans cette deuxième partie de la thèse ont chacun une fonction bien précise, il arrive que son identité musicale soit, au sein d'un même usage – en l'occurrence, le cadre religieux –, déclinée en plusieurs fonctions. Pouvant effectivement servir tant à l'appel des divinités, à l'éloignement des démons et à la communication avec l'au-delà qu'à la protection sonore, à la purification de l'espace ou encore au balisage des cérémonies, le *tambour malbar* est un accessoire rituel incontournable de la religion *malbar* dans la mesure où il intervient à différents niveaux du rite religieux hindou. C'est à cette dimension importante de son usage religieux que ce sous-chapitre s'intéresse dans un premier temps. Si l'usage de cet instrument est intrinsèquement lié au fonctionnement des cultes d'origine indienne, jusqu'à les marquer identitairement dans leur insularité, c'est également en vertu de cette qualité identitaire que le *tambour malbar* s'affiche dans des contextes qui dépassent le seul point de vue religieux. Aussi cet instrument passe-t-il

d'une identité religieuse à une identité plus largement culturelle (soit d'une identité musicale à une musique identitaire), ainsi qu'on va le voir dans un second temps, avec, entre autres, l'analyse d'un festival comme celui du *dipavali*.

12. 1. 1. Un usage religieux pour plusieurs fonctions rituelles

Les fonctions que cumule l'usage du *tambour malbar* à des fins religieuses répondent à un même objectif, celui d'assurer la continuité entre le monde des hommes et celui des dieux, et ce, à plusieurs niveaux ; sur le plan structurel, par exemple, le *tambour malbar* contribue non seulement au balisage des cérémonies religieuses (Desroches & Benoist, 1982, 1997 ; Desroches, 1996 ; Benoist, 1998 ; Benoist, Desroches, L'Étang, Ponaman, 2004) mais aussi à la séparation du profane et du sacré, tant au niveau spatial que temporel d'ailleurs (*cf.* chap. 8). Sur le plan mystique également (Desroches, 1996), ce tambour participe de l'efficacité rituelle en s'inscrivant dans un continuum sonore qui a le pouvoir de sensibiliser les entités invoquées (*cf.* chap. 8). Sur le plan émotionnel encore, l'instrument est un stimulateur mémoriel (*cf.* chap. 6) permettant, aujourd'hui comme hier (*cf.* chap. 4, 5 et 6), le rassemblement et le recentrement des hommes autour du fait religieux. Pouvant à la fois attirer les bons esprits (lors d'un rituel célébré en l'honneur de divinités précises) et éloigner les mauvais (lors des déplacements rituels), le *tambour malbar* remplit en fait une fonction éminemment symbolique que Gérard Toffin (1998) présente, pour ce qui est des tambours dhimay qu'il étudie mais qui s'applique tout autant à la présente étude, comme l'« appropriation » non pas d'un « espace religieux limité » mais d'une « ville tout entière » :

Joués en marchant, [...] [les tambours dhimay] signalent la présence, l'arrivée imminente d'un dieu, ils remettent en mémoire de très anciens tracés, ils réunissent les quartiers périphériques au centre, ils relient les différents lieux sacrés au territoire urbain. Ils contribuent ainsi à créer un tissu de significations explicites, laissant s'effacer tels lieux, soulignant tels autres pour créer des lignes de force, des pôles de référence. Cette appropriation du territoire aboutit à une véritable mise en scène musicale de la structure urbaine. Les battements de tambour particularisent l'espace, ils le chargent de qualités sensibles, ils mettent en place un réseau de polarités sacrées (*ibid.* : 131-132).

L'usage du *tambour malbar* à des fins religieuses dépasse donc largement le cadre spatial des lieux religieux (temples, ruelles, domiciles, bords de mer, etc.) pour irriguer l'espace social et géographique réunionnais tout entier (propagation sonore dans les espaces environnants). C'est en cela que la musique continue (cf. chap. 8) joue pleinement son rôle, que ce soit sur le plan microsocial de l'hindouisme réunionnais où cette musique a une importance magico-religieuse, ou sur le plan social du plus large espace réunionnais où elle a une importance également symbolique. Au niveau des techniques de jeu du *tambour malbar*, on a vu que c'est sur cette permanence rythmique (le monnayage) qui est continuellement en arrière-plan dans la musique tambourinée *malbar*, que se greffent les frappes vives qui identifient les formules rythmiques du répertoire rituel de ce tambour ; aussi ne s'agit-il pas tant d'une interruption stricte de la continuité ternaire que d'une simple intervention dans la mesure où les rythmes exécutés par le *baguèt'* (les frappes vives) s'inscrivent dans une même logique rythmique (les frappes faibles) et non en rupture avec celle-ci.

La structure compositionnelle de base de ces formules rythmiques fonctionne également selon ce même principe de continuité ; une fois un motif exposé, c'est-à-dire en général avant sa réexposition en boucle, ou lorsque le motif est suffisamment long pour que des « temps morts » apparaissent, les deux baguettes reprennent leur place et mode de jeu en périphérie du tambour et de façon alternée (cf. chap. 3). Ainsi s'opère comme une sorte de raccordement entre deux motifs rythmiques donnés qui évite toute interruption du son, de sorte que l'on observe un mouvement constant de va-et-vient du bras de l'instrumentiste pendant le jeu du *tambour malbar*, qui va de la périphérie vers le centre.

Dans le chapitre 8 consacré aux usages du *tambour malbar* à des fins religieuses, on a vu que l'esthétique musicale mise en place par l'orchestre rituel (par exemple dans le contexte funèbre) avait une visée communicative non seulement au niveau cérémoniel mais également au niveau émotionnel ; que l'effet esthétique musical soit produit par un timbre ou par un mode de jeu spécifiques, la musique tambourinée reste pourvue d'une identité sonore unique, d'une marque socioreligieuse (Tallotte, 2010). Aussi les variations du répertoire constatées d'une région à l'autre de La Réunion (cf. chap. 7) n'empêchent-elles pas l'efficacité du culte (Tarabout, 2003) à laquelle la musique participe, dans la mesure où le jeu du *tambour malbar* s'inscrit dans une unité rituelle qui fait sens ; à ce propos, il se trouve que les observations de Christine Guillebaud (2004) au sujet des *kalam* correspondent remarquablement à celles que l'on peut émettre au sujet du *tambour malbar* :

Si le même *kaḷam* varie d'une maison à l'autre, l'ensemble des rites est au contraire très formalisé et ne fait l'objet d'aucune modification. Cette stabilité est en quelque sorte le gage [...] de la permanence de l'action rituelle pour les divinités serpents et de l'identité du *kaḷam* « sudarśana ». Le principe de variation participe de l'efficacité rituelle tout en étant défini de manière stricte dans un certain formalisme des gestes rituels et à travers des catégories de *kaḷam* appropriés (*ibid.* : 12).

N'allant pas jusqu'à dire que les cultes *malbar* se perpétuent, à La Réunion, sans « aucune modification », la relative « stabilité » dont ils font néanmoins preuve permet à la musique tambourinée d'origine indienne de rester la même tout en étant variée. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'hypothèse selon laquelle la stricte référence musicale aux divinités importe moins que les circonstances dans lesquelles on fait référence à ces divinités, même si le renvoi aux divinités est loin d'être secondaire. Le rite de l'appel du *goulou* (esprit d'un maître spirituel) est par exemple révélateur à cet égard car il atteste d'une plus grande homogénéité rituelle que celle présentée par l'aspect musical (voir vidéo 6) ; en effet, lorsque l'invocateur attend, avec le *oulké* (tambour en forme de sablier) entre les mains, c'est qu'il est prêt à appeler l'esprit. Tout instrument de musique cesse alors pour laisser place aux psalmodies alternées avec le jeu du *oulké* dans un silence plus ou moins pesant ; les psalmodies sont répétées autant de fois que nécessaire, c'est-à-dire tant que le *goulou* n'a pas pris possession du corps de son disciple (fig. 164¹). Cette prise de possession se manifeste ensuite dans un cri soudain qui donne le signal à la fois du début de la transe possessionnelle et de celui de la musique. Le jeu du *oulké* est alors interrompu pour à nouveau céder la place musicale aux tambours et au *mani* (cloche).

¹ La figure ci-dessous présente des photographies extraites de l'ethnographie d'un rituel *malbar* que le lecteur pourra retrouver en vidéo 6.

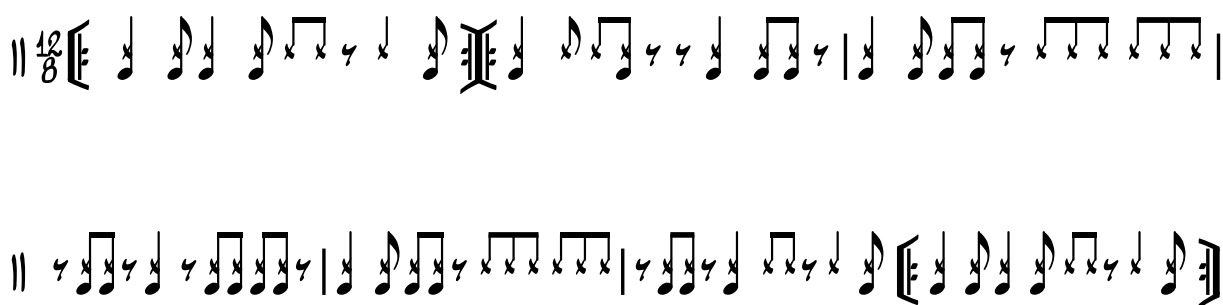


Figure 166 : Interprétation du *baguèt' goulou'* telle qu'en vigueur dans l'Ouest du département (Saint-Paul). Transcription³ : SFP

Ce que Gilbert Rouget (2004) observe dans son étude sur les Pygmées vaut en partie pour ce qui se passe chez les *tambourier* de La Réunion ; « ce que le groupe a manifestement en vue », dit-il, « c'est le plaisir pris collectivement à la produire, bien plus que le produit lui-même » (*ibid.* : 35) :

En bref, si inséparables qu'ils soient, c'est d'abord le musiquer qui lui importe, la musique comme résultat ne vient qu'après. Ce qui n'empêche pas qu'elle soit de temps à autre de très grande qualité et qu'alors elle soit très probablement, pour les musiciens – ou mieux les musiquants –, des moments d'une intense plénitude (*ibid.* : 35-36).

La notion de plaisir collectif qu'avance Rouget dans la production musicale des Pygmées renvoie à la notion de « *adi* » telle qu'exprimée par certains informateurs interrogés sur le terrain réunionnais (*cf.* chap. 3). Si la beauté musicale compte dans la production sonore du *tambour malbar*, c'est aussi le « faire de la musique » (Rouget, 2004 : 35) qui contribue à la réussite du rituel. Dans son étude sur la pratique musicale des Judéo-Espagnols, Jessica Roda (2014) oppose l'identification du fond instrumental (la ligne mélodique identifiable) à l'identification de la forme instrumentale (les éléments liés à la performance) ; prenant l'exemple du blues « où ce n'est pas la ligne mélodique que l'on considère comme signifiante, mais les éléments liés à la performance », l'auteure précise que « dans le cas judéo-espagnol c'est justement l'inverse » (*ibid.* : 171) :

³ Si cette transcription apparaît comme une variante de celle donnée dans la figure 165, les deux interprétations restent remarquablement proches du *baguèt' avsion* (voir annexe 2).

la ligne mélodique identifiable comme élément du corpus musical judéo-espagnol et le texte en langue judéo-espagnole sont aujourd'hui les seuls éléments permettant de parler d'une musique judéo-espagnole. La singularisation de la ligne mélodique constitue la spécificité de la pratique et témoigne de la dimension vivante et dynamique du patrimoine. C'est d'ailleurs pour cette raison que les Judéo-Espagnols eux-mêmes ne voient aucun inconvénient à ce que leur patrimoine musical se traduise selon des cadres référentiels variés (*loc. cit.*).

Dans le cas du répertoire rituel du *tambour malbar*, ce sont bien « les éléments liés à la performance » qui permettent de parler d'une musique tambourinée *malbar*, et non « la ligne mélodique identifiable », c'est-à-dire la formule mélodico-rythmique donnée par les frappes vives du tambour. Dans la mesure où les formules restent variables d'un groupe à l'autre, d'une région à l'autre (*cf.* chap. 7), et que le répertoire même de ces formules comporte un aspect informel (*cf.* chap. 5), sans compter le fait que certaines de ces formules sacrées puissent être empruntées par des artistes du milieu profane, c'est incluse dans une certaine logique rituelle que l'expression musicale prend donc tout son sens. Si dans le cas judéo-espagnol, c'est la ligne mélodique qui est plus importante que le cadre performanciel, force est de constater que dans le cas indo-réunionnais, c'est l'ensemble rituel tout entier – dont le *tambour malbar* est indissociable – qui prime sur le contenu musical. Aussi est-ce pour cette raison que certains hindous ont du mal à consentir « que leur patrimoine musical se traduise selon des cadres référentiels variés ». En effet, même dans le cas où les formules rythmiques sacrées ne seraient pas reprises sur scène, par exemple, l'usage même du tambour rituel pose problème dans la mesure où, du point de vue religieux, il s'agit avant tout d'un ingrédient du rituel (*cf.* chap. 8), qui participe, au sein d'une performance globale, à créer la connexion religieuse. Utilisé à d'autres fins, c'est tout le contexte religieux auquel l'instrument est lié qui est ainsi remis en question (*cf.* chap. 6), car c'est bien la forme tout autant – voire plus ! – que le fond qui constituent ici la « spécificité de la pratique ». Étant donné le fonctionnement d'ensemble auquel le *tambour malbar* est intégré dans son cadre d'origine (la religion), ni la reprise du répertoire rituel de cet instrument, ni celle de l'instrument en lui-même en dehors de ce cadre de référence ne peuvent être approuvées par certains acteurs du milieu *malbar* au vu des raisons que l'on vient d'exposer.

Au cours d'un rituel, les gestes et les psalmodies sont généralement accomplis sur un fond tambouriné. Sauf cas particuliers, les prières sont systématiquement accompagnées du

tintement d'une ou deux cloche(s) rituelle(s) (*mani*) qui, avec l'accompagnement tambouriné et l'usage succinct du *oulké*, forment le dispositif instrumental principal du culte *malbar*. Il faut savoir qu'en l'absence de musique tambourinée, les prières accompagnées du *mani* conservent leur efficacité rituelle, ce qui mérite une précision sur le rôle des tambours dans le cadre religieux ; en fait, l'accompagnement en lui-même des tambours rituels ne garantit pas l'efficacité rituelle (*cf.* chap. 8) : il y contribue seulement, mais de façon nécessaire, complémentaire. Aussi la musique tambourinée d'origine indienne agit-elle davantage comme un porte-parole (un relai, un amplificateur) des actions liturgiques plutôt que comme le moyen de les rendre efficace. Ce que note Laurent Aubert (2006) au sujet du rapport entre musique et transe est tout à fait valable dans ce qu'on peut retenir du rapport entre *tambour malbar* et rituel :

Si une musique ne déclenche pas la transe, elle a cependant une fonction signalétique importante : celle d'installer un climat psycho-acoustique propice à son induction, puis de le prolonger et de le développer dans le temps. C'est ainsi qu'Erwan Dianteill ne considère la musique « ni comme signe ni comme force, mais comme médiateur sensible de la possession rituelle [...] » (*ibid.* : 6).

Si ce sont les rites effectués par l'officiant qui installent un état psychologique particulier, la musique rituelle entretient et alimente cet état, jouant, en plus du rôle signalétique, le rôle de « médiateur sensible » du rituel *malbar*. Le *tambour malbar* semble ainsi « porter » les actes rituels pour les redistribuer à l'ensemble de la foule en les diffusant le plus loin possible. Cette retransmission à plus grande échelle est par ailleurs une façon d'élargir le périmètre sacré par une couverture sonore protectrice. Comme esquissé dans le chapitre 8, cette extension du pouvoir des prières par la musique tambourinée qui agit véritablement comme un haut-parleur a pour objectif d'atteindre, ou ne serait-ce de s'en approcher un maximum, les oreilles de la divinité qui a ainsi plus de chance d'être sensibilisée par les prières de ses fidèles⁴. Le discours du *tambourier* Auguste Gédéas est révélateur à cet égard ; en effet, dit-il, « *en tant que vétian, nous n'avons pas le droit d'entrer dans la chapelle, nous* » ; « *tout dehors, c'est nous qui gérons ! Et tout dedans, c'est le prêtre*⁵ ». Dans ce qu'il dit, il y a clairement un partage des

⁴ Au cours d'une conversation informelle, Dharma disait encore, à cet égard, qu'il fallait que la musique soit suffisamment forte pour que la divinité soit dérangée, réveillée, interpellée.

⁵ Extrait d'entretien avec Auguste Gédéas, mené à Saint-Louis, en 2017.

rôles symboliques entre les actions musicale et rituelle⁶, qui se matérialise par un partage de l'espace (fig. 167) – ce qui illustre une nouvelle fois la remarquable complémentarité de ces deux éléments du complexe cérémoniel, la musique et le rite.



Figure 167 : *Tambourier* jouant dans la partie extérieure de l'espace rituel. Saint-Louis, 2019.
Photos : SFP

Ainsi la fonction d'amplification du *tambour malbar* procède-t-elle bien d'une mise en communication avec le divin de par l'élargissement géographique et symbolique des prières qu'il occasionne, tel un répéteur, afin d'augmenter les chances de sensibiliser l'entité divine. Cette fonction d'amplification permet simultanément la mise sous protection des fidèles et l'éloignement des mauvais esprits, disposition qui permet à ces fidèles de vivre leur expérience avec le divin en toute « sécurité ». Si la mise en communication avec le divin est indiscutable ici, celle entre les hommes mêmes qui symbolisent et donnent du sens à leur environnement spirituel immédiat l'est tout autant.

De par l'importance qu'elles conservent dans le champ socioreligieux de l'hindouisme réunionnais, les formules rythmiques du répertoire rituel du *tambour malbar* concourent ainsi à l'efficacité rituelle en secondant les prières hindoues qu'elles appuient, soulignent et mettent en valeur. Les codes de communication ainsi émis prennent alors une vertu religieuse ; la lecture de ces différents codes de communication (c'est-à-dire le réseau de correspondances établi par exemple en fonction des différentes divinités honorées) que véhicule chacune de ces formules rythmiques atteste donc de l'existence d'un certain langage musical codifié (Folio-Paravéman,

⁶ Ce constat est également appuyé par le *pusarli* Vél Mounigan qui, lors d'un entretien, me déclare que « *le tambour, lui... il est fait pour être en dehors de la chapelle, pas dedans ; dedans c'est pour la cérémonie. C'est un autel. [...] Mais il reste devant même seulement ! Être dehors, ou être en dedans, c'est pareil. Seulement... près de l'autel, tu respectes la tradition ; tu vois ?* » (Extrait d'entretien avec Vél Mounigan, mené à Sainte-Suzanne, en 2017).

à paraître). Tout comme le langage tamoul est de rigueur pour la mise en relation avec le divin, le langage musical est un autre code sacré qui mène à son apogée ce rapport mystique – d’où les phénomènes de sacralisation que ces deux éléments – musique et langue – subissent dans le milieu *malbar* (cf. chap. 4). En effet, lorsqu’un objet ou un fait se trouve réduit à sa plus stricte utilité – comme dans le cas de la langue et de la musique en l’occurrence –, le phénomène de privatisation occasionné par une telle situation conduit, dans le cadre religieux, à un processus de sacralisation. Le cas de la langue est très significatif à cet égard ; de par la perte de vitesse du tamoul qui, rappelons-le, fut supplanté par le créole, en tant que langue de communication privilégiée dans la société réunionnaise, la réduction d’usage du tamoul qui se cantonne au milieu exclusivement religieux a alors suivi un processus qui a abouti à un phénomène de sacralisation de son utilisation ; réservée au domaine religieux en dehors duquel elle n’est généralement pas utilisée, la langue tamoule acquiert ainsi un caractère sacré du fait de son association à un usage unique. Ce processus de sacralisation arrive à son paroxysme lorsque sur plusieurs générations, cette langue tamoule devient suffisamment désuète et lointaine pour que sa survivance en milieu *malbar* prenne une apparence mystique, mythique et sacrée. C’est en cela qu’il est possible de parler de mystification des origines à propos de ce phénomène dans la mesure où c’est la redynamisation d’un passé (un geste, une langue, une musique) devenant le « signe d’une identité locale » revendiquée (Gervasi, 2016 : 166), qui amène, au travers d’objets mythiques (la langue tamoule, le *tambour malbar*), à une mystification générale du contexte au sein duquel ces objets émergent. Usage et contexte sont ainsi interdépendants et agissent l’un sur l’autre en se renforçant mutuellement – d’où la mise en sens qui procède du tout et non d’une partie isolée de ce tout. Il n’est que de constater la généralisation des réflexes réunionnais, toujours d’actualité par ailleurs, sur son association religieuse pour comprendre que le processus de sacralisation du *tambour malbar* découle du même principe. Bien que ne portant pas de « nom *malbar* » explicite (cf. chap. 3), l’instrument n’échappe cependant pas à la règle et acquiert un caractère sacré du fait de son association à un usage sinon unique, du moins principal (cf. chap. 4 et 5).

Les formules rythmiques du répertoire religieux *malbar* manifestent la présence de la divinité qui est invoquée par les prières. Les formules adressées par la musique tambourinée aux divinités s’inscrivent, on l’a dit, dans la prolongation de celles qui sont récitées par le *pusarli*, non pas en utilisant le véhicule de la langue tamoule mais bien celui de la musique⁷. De ce point

⁷ Sully Santa Govindin (2014) considère quant à lui que le « rôle accru » des membranophones qui « s’imposent dans l’espace sonore du sacré » « pallie ainsi les difficultés de la transmission orale de la langue tamoule » (*ibid.* : 260).

de vue, actions musicale et rituelle possèdent la même fonction, celle de sensibiliser le divin par leur code langagier respectif ; il y a ainsi équivalence des rôles qui attribue, entre autres, au *tambour malbar* les mêmes vertus magiques que celles des récitations cultuelles. Dans la croyance, autant physiquement que symboliquement, la puissance sonore contribue également à provoquer, de manière plus ou moins indirecte, la manifestation divine. Au niveau symbolique et religieux, le pouvoir magique de la musique se trouve donc être en tous points comparable à celui qu'exerce l'officiant. Ainsi la fonction magique du *tambour malbar* procède-t-elle du même principe de communication avec le divin que celle de la prière, dans la mesure où le tambour prolonge l'efficacité récitée dans et par une efficacité « musiquée ».

Dans le chapitre 7, on a dit que l'usage de peaux en plastique n'était pas souhaitable dans l'accompagnement musical d'un rituel religieux ; pourtant, lorsqu'il s'agit d'une peau de bête, et même si, pour des raisons acoustiques, l'utilisation de peau de chèvre est quasi-systématique (cf. chap. 3), la provenance animale reste dépendante du bon vouloir du facteur. Le *pusarli* Denis Mangata précise à cet égard que si le sacrifice animal rituel ne concerne que des boucs, le facteur est libre de choisir d'utiliser une peau en provenance d'un autre animal – à part le bœuf⁸ bien-sûr :

« Non, non, on sacrifie les boucs. Au niveau spirituel. Et devant le temple. [...] [Avec] une chèvre, oui. Tu peux faire [un tambour], mais après tu as... Là on ne parle pas du sacrifice... ce sont deux choses différentes : tu peux prendre un animal quelconque [...] et le tuer dans un coin de la cour, tu peux utiliser son... la peau pour... faire un tambour. Tu peux, par exemple : le cerf ! La peau d'un cerf aussi c'est très bon pour faire un tambour. Tu comprends ? [...] Peu importe l'animal ! » (Extrait d'entretien avec Denis Mangata⁹).

Il en est de même pour la matière du cadre sur lequel est tendue la membrane ; qu'il soit en bois ou en fer, cela n'a pas d'incidences « au niveau spirituel ». Si les critères organologiques que l'on vient d'exposer sont laissés au choix du facteur, d'autres lui sont au contraire imposés ; sans revenir sur l'importance de la matière animale de la peau utilisée (cf. chap. 7), ainsi en est-il également de la forme du cadre qui doit par exemple impérativement être circulaire selon Denis Mangata : « *Du moment que [c'est] la forme qui compte. Mais... la matière du cercle :*

⁸ Il arrive cela dit que la peau du *oulké* puisse être fabriquée à partir de panse de bœuf.

⁹ Entretien mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2015.

soit en bois, ça dépend de l'époque, [...] mais maintenant, y'a toute sorte de matériel pour faire en bois, pour faire en fer, pour faire en cuivre ; c'est comme tu veux, hein. Mais la forme ! la forme c'est obligatoire¹⁰. » Pour rappel, cette circularité du tambour utilisé dans la musique rituelle est importante afin de rester en cohérence avec le principe de personnification religieuse selon lequel le *tambour malbar* représente le sein de *Parvati* – en fait, « l'aspect féminin de Dieu » (cf. chap. 11) – et que le *pusarli* défend : « *Quand tu regardes un sein de face, ce n'est pas carré, c'est long. Tu comprends ? Tu prends [donc] un cercle, il te faut un cercle*¹¹. »

Les différences de point de vue qui se confrontent au sujet du *tambour malbar* et de son usage à La Réunion aujourd'hui ne sont pas spécifiques à cette étude. Elles concernent également d'autres domaines de la culture religieuse, comme par exemple la marche dans le feu¹² ; si la description de ce rite (cf. chap. 8) n'a pas abordé la question des différents regards qui peuvent s'y porter, il faut savoir qu'il existe « un autre versant d'où la société regarde la marche dans le feu [...], depuis que les Métropolitains sont nombreux dans l'île : c'est celui du spectacle » (Benoist, 1996a : 18) :

Peu sensibles aussi bien au caractère religieux qu'au contexte médico-magique, ils viennent en foule aux temples voir un spectacle qui tient de l'exploit sportif et du cirque, tout en se teintant vaguement de pouvoirs surnaturels émanés d'une Inde mythique. Attitude qui est parfois mise à profit par les *pusari* comme un moyen de montrer à leur public combien des gens importants et instruits sont fascinés par leurs pouvoirs. Et, bien que les participants, fidèles ou prêtres, ne se laissent pas entraîner du côté du spectateur incroyant, il semble s'amorcer çà et là un processus de sécularisation de la fête, proche de celui que Firth a décrit en Malaisie. La fête a lieu mais, même si la foi persiste entière, on tolère dans certaines circonstances qu'elle ne soit que spectacle, ou du moins accepte-t-on ceux pour qui elle l'est... (*loc. cit.*).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Un autre point de vue à partir duquel il est encore possible d'aborder le rite de la marche dans le feu à La Réunion aujourd'hui s'inspire de ce que Pierre-Yves Trouillet (2010b) observe, dans sa thèse, au sujet du culte de Murugaṅ ; il explique en fait que « les marches sur le feu (*tīṃiti*) constituent une autre forme de la *bhakti* pour Murugaṅ mettant le corps en scène et en action ». Avec l' « autre rite corporel exprimant la piété envers Murugaṅ [concernant] les percements de la langue, des joues, des bras et/ou du dos, par des piques et des lances (*vēl*) d'argent plus ou moins grandes », poursuit l'auteur, « l'ensemble de ces rites corporels pratiqués chaque année par des foules de dévots tamouls, en Inde comme dans la diaspora, s'inscrivent dans la tradition "populaire" de l'hindouisme tamoul et sont donc pleinement caractéristiques de la figure "populaire" – au sens de non brahmanique – du culte de Murugaṅ. Aussi les hautes castes (Brahmanes et Chettīar notamment) ne participent pratiquement jamais aux rituels impliquant la transe ou le percement du corps » (*ibid.* : 195).

Ainsi la pratique de la marche dans le feu comme celle du *tambour malbar* peuvent-elles être abordées de manière complètement différente selon le point de vue à partir duquel on se place (selon qu'il relève de la religion ou du divertissement) et selon les acteurs concernés (selon qu'il s'agit d'un dévot ou d'un touriste par exemple). Ce faisant, ces pratiques s'inscrivent dans un « processus de sécularisation de la fête » qui ne gêne ni la foi des uns, ni le loisir que cette fête représente pour d'autres.

12. 1. 2. De l'identité religieuse à une identité plus largement culturelle

Le cadre du divertissement dans lequel l'usage du *tambour malbar* s'inscrit aujourd'hui à La Réunion, est l'un des plus symptomatiques en termes de sécularisation et de démocratisation de la pratique instrumentale. Utilisé par exemple en complément d'un *instrumentarium* qu'il vient notamment enrichir tant musicalement que symboliquement, ou encore dans un souci spectaculaire, le jeu de ce tambour sur la scène musicale créole réunionnaise comme lors de festivals relève d'une certaine authenticité musicale dont il convient ici de préciser les contours ; si la scène touristique que constituent le concert et le *dipavali* décrits dans le chapitre 9 constitue, pour « certains jeunes artistes », « un lieu exceptionnel d'expression individuelle et d'expérimentation artistique », « le spectacle touristique se profile chez eux à la fois dans la continuité d'un lieu de mémoire et dans l'exploration ou la création musicale » (Desroches, 2011 : 71). Plus précisément, Desroches ajoute que

tout l'enjeu pour l'artiste-créateur consiste alors à instaurer un réel dialogue entre, d'un côté, le patrimoine musical avec ses exigences expressives et son historicité et, de l'autre, la créativité individuelle et singulière du chorégraphe. [...] Dès lors, ce qui est présenté aux touristes n'est pas une éventuelle authenticité d'une culture musicale, mais la mise en scène d'UNE authenticité singulière, celle de la troupe, et surtout, celle du chorégraphe (*loc. cit.*).

Il est clair par exemple que l'usage du *tambour malbar* dans les concerts donnés par le groupe « Kréolokoz » et le groupe « 4 Roul'man » permet à la fois une « expression individuelle » et une « expérimentation artistique » ; si l'individualité est une notion moins évidente dans le cas du *dipavali*, l'expérience artistique suscitée par l'usage du *tambour malbar* à ce festival est

indéniable. Immanquablement, la diversification d'usage d'un tambour hérité de toute une tradition religieuse à La Réunion, en tant que « patrimoine musical », doit être composée avec « ses exigences expressives et son historicité » ainsi qu'avec « la créativité individuelle et singulière » du musicien. Aussi assiste-t-on à « la mise en scène d'une authenticité singulière », celle des groupes donnant un concert, et celle des troupes défilant au *dipavali*. Ces propositions artistiques, qui s'inscrivent *de facto* « à la charnière de la tradition et de la modernité, du local au global », autorisent ainsi « des ajustements expressifs incessants » tout en participant « à l'édification d'un patrimoine local, d'une culture en train de se faire » (Desroches, 2011 : 74).

Le processus de sécularisation du *tambour malbar* qu'on observe à travers son usage récréatif – comme à travers ses autres usages d'ailleurs – ne rompt pas pour autant avec toutes les considérations sacrées dont relève cette pratique tambourinée d'origine indienne. Aussi assiste-t-on à une certaine ambivalence dans la façon de mettre en scène le *tambour malbar* dans le cadre du divertissement puisque l'instrument évolue entre univers sacrés et profanes (*cf.* chap. 7 et 9). Si l'appropriation du *tambour malbar* dans les contextes de jeu extérieurs au cadre de la religion résulte en général d'initiatives personnelles (*cf.* chap. 11), cet instrument fait donc également l'objet d'une appropriation à la fois personnelle et conventionnelle ; par exemple, les deux chansons du répertoire du groupe « 4 Roul'man » qui ont été analysées (*cf.* chap. 9) ont un même schéma de fonctionnement : une introduction et une conclusion en général fournies et surtout marquées par l'homorythmie, et un chant responsorial marqué par la polyrythmie et où peuvent se greffer quelques interventions rythmiques. L'architecture sonore met ainsi en avant un jeu de contraste entre les sonorités ; si le *tambour malbar* y est utilisé de façon expressive, cette expressivité n'est possible qu'à des moments bien précis du concert. En effet, même si cet instrument est constamment présent sur scène, il n'a de réel intérêt – rythmiquement parlant – que lors des passages purement instrumentaux qui caractérisent les chansons du groupe « 4 Roul'man » ainsi qu'on a pu le voir dans ces deux exemples.

Contrairement à l'extrait du concert du groupe « Kréolokoz » décrit dans le chapitre 9, le *tambour malbar* tel qu'envisagé chez « 4 Roul'man » est joué continuellement durant la musique ; alors que le groupe « Kréolokoz » ne fait pas usage du *tambour malbar* pendant les épisodes chantés, le groupe « 4 Roul'man » continue de s'en servir que ce soit pendant le chant ou non. L'usage continu de cet instrument montre ainsi qu'une plus grande importance est accordée au rythme plutôt qu'au chant ; aussi les interventions remarquables du *tambour malbar* sont-elles non seulement plus longues mais aussi plus complexes, rythmiquement parlant, tout au moins durant les moments instrumentaux où la dimension vocale est absente.

Si ce tambour est joué continuellement du début à la fin effectivement, ce n'est que sur les parties instrumentales qu'il s'exprime de façon notable. À l'inverse, pendant les épisodes chantés, le jeu accentué et contrasté du *tambour malbar* disparaît pour ne laisser place qu'à un jeu en sourdine caractérisé par les conventionnelles frappes faibles aux extrémités de sa membrane. Dans de telles circonstances, le son du *tambour malbar* devient alors indiscernable par rapport à celui des autres éléments de l'instrumentarium du *maloya* ; dans la mesure où son timbre se rapproche des sonorités claires et aiguës d'instruments comme le djembé ou comme le *kayamb*, la sonorité du *tambour malbar* est d'autant plus imperceptible qu'elle ne se caractérise par aucun accent rythmique spécifique pendant les refrains et les couplets qui permettrait de le mettre en avant autrement que par son timbre, au contraire des autres instruments de l'ensemble.

La place centrale qu'occupe le *tambour malbar* au sein du défilé analysé sur deux éditions du *dipavali* (cf. chap. 9) n'empêche pas pour autant une appropriation à la fois personnelle et conventionnelle de cet instrument. En Inde, le *dipavali* (*dîpavâli*, *diwali*, *divali*) est une célébration en l'honneur d'un des avatars du dieu *Vishnu*. À La Réunion, il fait partie des fêtes d'introduction récente¹³ (Benoist, 1998). Appelée « fête de la lumière », cette manifestation a pris, à La Réunion, une dimension plus festive que religieuse – quoique des indices de son caractère sacré soient, on l'a vu, de plus en plus affirmés¹⁴. C'est en tout cas ce que rapportent les observations de Jean Benoist (*op. cit.*) :

Des fêtes qui marquent le rapprochement avec l'Inde et ses traditions [...] ont commencé à s'implanter au milieu des années soixante-dix pour atteindre environ dix ans plus tard une ampleur parfois impressionnante. Certaines, comme le jour de l'an tamoul (*Varusha pirappu*), tout en étant marquées par un cadre religieux (prière le matin, jour végétarien etc.), sont avant tout des manifestations publiques d'affirmation culturelle et de conscience collective, avec parfois, mais pas de façon majeure, une certaine tendance à la mise en évidence d'une entité communautaire. Les hommes politiques locaux, de tous bords, s'associent aux manifestations officielles et publient dans les journaux des encarts de félicitations à « la communauté tamoule ». Ils appuient également des fêtes

¹³ La première édition du *dipavali* a eu lieu, à La Réunion, en 1989.

¹⁴ Certaines mairies, comme celle de Saint-Paul, rappelons-le, imposent aux participants à cette manifestation de ne pas « afficher leur appartenance religieuse », qu'elle soit hindoue ou autre. En tant que « service public », précisait en effet la responsable de l'organisation de cette manifestation, la mairie de Saint-Paul mise, avant tout, sur le « respect de la laïcité » qui, depuis 2016, s'inscrit dans la nouvelle orientation politique du service culturel de la mairie (entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019).

explicitement religieuses. Le plus grand succès va à Dîpavâli qui a été prise en main par des associations actives, et que certaines municipalités insèrent parmi les grandes fêtes de l'année en donnant toutes facilités pour les aspects publics des festivités. Il est intéressant de remarquer qu'à la Réunion Dîpavâli présentée avant tout comme la fête de la lumière, vient contribuer de façon importante à l'affirmation de la présence tamoule [...] (*ibid.* : 229-230).

Au niveau de la représentativité des cultures au *dipavali*, on a vu qu'il n'y avait pas seulement un élargissement au niveau de l'Inde (invitations d'artistes indiens, groupes s'inspirant de l'Inde contemporaine, présence de pratiques musicales des deux niveaux de la tradition religieuse hindoue) mais aussi une tendance générale à l'élargissement identitaire (la participation de groupes de *batucada*, la présence mahoraise) ; comme dit au cours de la description du *dipavali* de Saint-Paul (*cf.* chap. 9), plusieurs personnes défilent près du char, parmi lesquelles des femmes de la communauté musulmane de Mayotte ainsi qu'un *tambourier*, le tambour suspendu à l'épaule, qui aide à tirer le véhicule. Il est intéressant de noter qu'à l'avant du groupe des Mahoraises qui précède le char, une femme joue d'un petit tambour qui semble s'apparenter à un *tari* (tambour sur cadre traditionnel des Comores) ; en effet, à l'aide d'une baguette, elle frappe un rythme se calquant sur les frappes vives du *tambour malbar* qui interprète alors le *baguèt' karlon* à ce moment-là. Près du char circule par ailleurs un homme coiffé d'un chapeau de paille traditionnel de Mayotte qui, lui aussi, possède un tambour en forme de calice mais sur lequel il frappe à mains nues des rythmes aléatoires.

Les usages du *tari* (bien que non formellement exprimés ici¹⁵), du chapeau de paille ou encore du *salouva* (vêtement traditionnel mahorais), ainsi que la participation d'un groupe ethnoculturel de religion musulmane au sein d'une manifestation culturelle empreinte d'hindouisme posent question ; si la présence de ce groupe peut se comprendre comme un moyen d'accroître sa visibilité au sein de l'espace social réunionnais par le biais du *dipavali*, elle résulte également du souhait des organisateurs communaux qui voient, dans la participation d'un maximum d'individus de toutes origines, une meilleure représentativité de la mosaïque culturelle réunionnaise et que le *dipavali* donne l'occasion de mettre en avant. C'est en tout cas

¹⁵ En effet, on ne peut pas vraiment parler de présence musicale mahoraise dans la mesure où la musicienne ne fait que donner des coups de tambour en se calant sur les frappes vives du *tambour malbar* qui est joué au-devant d'elle ; même si c'est sur une référence rituelle hindoue que se basent ses coups de baguette, on peut encore moins parler d'emprunt tellement les modalités de la reprise s'éloignent du modèle de référence : il y a rupture effectivement dans les catégories à la fois du sexe (une femme), de la religion (islam), du type instrumental (le *tari*), de la technique instrumentale (une seule baguette), de la tenue instrumentale (dans une main), de la production sonore (en solo), de la restitution du modèle rythmique (quatre frappes linéaires), etc.

en ce sens qu'est donnée la vision de Pascaline François, chargée de l'organisation du *dipavali* à Saint-Paul ; lors de notre entretien, elle m'informe en effet que les éditions du *dipavali* sont placées sous le thème du « vivre ensemble » qui s'inscrit en fait dans une volonté politique orientée par Yoland Velleyen, le délégué à la culture de la mairie de Saint-Paul¹⁶. Aussi ces éléments (*tari*, chapeau de paille, *salouva*) sont-ils autant de marqueurs identitaires qui singularisent et mettent simultanément sur un même pied d'égalité les différents groupes ethnoculturels qui composent la société réunionnaise en général, et le défilé du *dipavali* en particulier. À ce titre, le *dipavali* revêt une dimension interculturelle au sens où l'entend Geneviève Vinsonneau (2002) :

En suggérant la reconnaissance des appartenances des acteurs sociaux à des groupes culturels distincts, l'usage du terme « interculturel » présuppose à la fois l'existence de l'identité et de l'altérité et l'expérience du positionnement de chacun face à autrui. À partir d'une série de marqueurs (physiques et symboliques) qui offrent les moyens de distinguer les similitudes et les différences, on se rapproche et/ou on se distancie de l'autre. Par ce mouvement dialectique, au sens d'intégrateur des contraires, se réalise la reconnaissance des identités : de la sienne et de celle d'autrui. La mise à distance d'autrui autorise l'émergence de la singularité du sujet et sa relative sécurité, maintenue parfois au prix de la stigmatisation de l'autre (*ibid.* : 52).

Dans le même ordre d'idées, le sifflet dont sont munies beaucoup d'associations ayant défilé à Saint-Paul (*cf.* chap. 9) semble sinon faire l'objet d'un emprunt aux formations *batucada*, du moins s'inscrire dans une esthétique carnavalesque¹⁷ ; pratique pour sa fonction signalétique que le contexte de jeu lié en général au carnaval favorise en raison de son évolution en plein air, son cadre d'usage, une fois délocalisé à La Réunion en l'occurrence, semble s'être rapidement élargi à l'ensemble des autres instrumentarium réunionnais en présence dans ce défilé. Cet emprunt doit être compris avant tout comme une « innovation » en ce sens qu'il ne constitue pas une rupture dans la mesure où cette nouvelle sonorité n'implique « aucun bouleversement ni aucune dépendance vis-à-vis d'un système musical étranger », son

¹⁶ Entretien avec Pascaline François, mené à Saint-Paul, en 2019.

¹⁷ En Martinique, par exemple, « les sifflets sont utilisés durant la période du Carnaval, particulièrement lors des défilés de jeunes dans les rues des différents bourgs de la Martinique. Leur bruit strident scandé les pas des groupes de participants et rehausse l'esprit d'allégresse qui caractérise cette période carnavalesque » (Desroches, 1989 : 67).

appropriation ne faisant « qu'élargir l'éventail expressif et esthétique d'une tradition artistique, sans pour autant altérer ses principes » (Aubert, 2001 : 44).

La participation d'une *batucada* au festival du *dipavali* telle que celle présentée par l'association « 974 perku » interroge (cf. chap. 9) ; originaire du Brésil, cette tradition importée contraste en effet par le caractère anecdotique de sa présence au sein d'un festival pensé autour de son homologue indien¹⁸. Certes, même si des associations culturelles promeuvent des pratiques qui ne sont pas toujours en lien avec leur insularité, elles ont en commun le fait de garder un lien à l'Inde, que celle-ci soit d'ailleurs actuelle ou ancienne, réelle ou imaginée. Une des pistes de réflexion que l'on peut donc émettre pour comprendre la participation d'une instrumentation de type brésilien au *dipavali*, est que la dimension carnavalesque et pittoresque de cet instrumentarium convient particulièrement à l'aspect spectaculaire de la manifestation. D'un point de vue plus politique, il s'agit également de mettre en valeur les associations réunionnaises de sa localité tout en touchant un public plus large. La signature musicale brésilienne vient par ailleurs élargir la question identitaire en la faisant passer sur un autre plan ; en effet, plutôt que de problématiser l'appartenance à une culture du *tambour malbar* (pratique rituelle vs pratique festive), pourquoi ne pas comprendre cette appartenance autour de la culture *du tambour* tout court ? C'est en tout cas ce que suggère cette rencontre inter-traditionnelle (entre deux traditions) autour d'un événement envisagé non plus dans sa dimension originelle (fête indienne) et symbolique (fête de la lumière), mais spectaculaire (fête *tout court*).

Dans une moindre mesure, la façon dont un nom est donné à une association musicale participe également de ce débat. Le cas de la troupe « Thappu métis » qui participe au *dipavali* de Saint-Paul (cf. chap. 9) est révélateur à cet égard ; l'emploi du terme « *thappu* » en lieu et place de celui de « *tambour malbar* » montre que c'est effectivement au tambour indien (et non réunionnais) que le groupe se réfère quand bien même les instruments utilisés sont d'artisanat local et renvoient donc à des *tambours malbar* en l'occurrence, et ce même s'il y a une parenté évidente et frappante entre les deux instruments. Il y a là, malgré une mise en pratique contradictoire, un désir évident de faire une différence symbolique entre les deux types de tambour se référant, l'un et l'autre, mais à un niveau différent, à l'Inde. Sur la page Facebook de cette association, on apprend qu'ils forment un « groupe de jeunes Tambouriers &

¹⁸ Pascaline François souligne par exemple la présence de ces sonorités brésiliennes au sein du *dipavali* comme s'inscrivant pleinement dans cette politique du « vivre ensemble » (entretien mené à Saint-Paul, en 2019). De plus en plus inséré dans des manifestations du même type telles que celle du défilé en commémoration à l'abolition de l'esclavage, il se peut que ces ensembles d'origine brésilienne aient pu migrer vers tout type de manifestation de rue ; un exemple de *batucada* créée à La Réunion dans les années 1980 par le groupe « *Sours Perkysion* » montre que ces répertoires, ici composés de « rythmes d'origine ou d'affinité africaine, brésilienne et réunionnaise » sont véhiculés sur l'île depuis plusieurs décennies (Samson & Araste, 2012 : 27).

Tambourières de l'ASSOCIATION GANGA¹⁹ » ; lorsque l'on clique sur l'onglet « à propos » de ce compte Facebook, on nous fait savoir que l'association est composée de « jeunes filles et garçons âgés de 5 à 17 ans qui jouent le tambour (thappu)²⁰ ». La précision de l'élément féminin (« Tambourières », « filles »), de la classe d'âge (« jeunes », « de 5 à 17 ans »), ainsi que du type de tambour (le « thappu » qui est rajouté entre parenthèses) met l'accent sur les principales caractéristiques du groupe. Ainsi l'appellation « *tambourier* » qui, localement, désigne le joueur de *tambour malbar*, est-elle bien conservée tout en se réclamant de l'usage du « *thappu* » et non du *tambour malbar* dans les dires et non dans les faits.

Les traces de sang observées à Saint-Paul (cf. chap. 9) au niveau de l'aire de jeu de la baguette principale du *tambour malbar* sont un phénomène qui participe par ailleurs de ce même jeu de renvoi à d'autres dimensions culturelles, mais dans une moindre mesure. La présence de sang montre une certaine intensité dans la force des rythmes administrés par le coup de baguette ; par exemple, en comparaison à un autre contexte et un autre domaine musical, le même phénomène est parfois observé sur les membranes des *roulèr* lors des cérémonies religieuses malgaches (*servis kabaré*) ou lors des concerts de *maloya*. Dans les deux cas, la présence de tâches de sang dénote non seulement la longue durée de jeu, mais aussi la puissance des frappes et la qualité de l'endurance du musicien. Étant donné que dans le jeu du *tambour malbar*, on n'utilise pas la paume de la main comme dans le cas du *roulèr*, les saignements peuvent encore provenir d'une tenue défectueuse de la baguette ; le fait de mal la tenir ou mal maîtriser la technique de jeu peut occasionner une mise en contact pénible d'une partie de la main avec la membrane vibrante – à moins que ces éventuels « mauvais positionnements » soient volontaires et que les saignements soient considérés comme relevant du spectaculaire, voire vécus comme une expérience mystique – le phénomène étant effectivement plus rarement observé, bien qu'existant (fig. 168), chez les *tambourier* des contextes rituels dont la durée de jeu est connue pour être également particulièrement longue. Ainsi un critère d'appréciation des musiques d'ascendances africaine et malgache croise-t-il, en quelque sorte, ceux du *tambour malbar* tel que véhiculés, ici, dans le contexte du *dipavali*.

¹⁹ Source : [Facebook.com](https://www.facebook.com/associationganga)

²⁰ Source : [Facebook.com](https://www.facebook.com/associationganga)



Figure 168 : Tâches de sang observées sur la membrane du *tambour malbar* pendant l'accompagnement de la « fête *Karli* ». Saint-Louis, 2019. Photos : SFP

Dans le cadre de ce festival du *dipavali*, on note donc des emprunts à d'autres usages musicaux (également rituels, comme dans la pratique instrumentale liée aux Comores) et à d'autres cultures musicales. Si le *tambour malbar* confirme ses liens d'origine avec la sacralité que diffuse un festival comme le *dipavali* à La Réunion, il « semble s'amorcer », pour reprendre (voir *supra*) les observations de Benoist (1996a), « un processus de sécularisation de la fête » où, même si le *tambour malbar* est pris dans une dimension sacrée, « on tolère dans certaines circonstances [qu'il] ne soit que spectacle, ou du moins accepte-t-on ceux pour qui [il] l'est » (*ibid.* : 18). Ainsi que le constate Sully Santa Govindin (2014), « les rythmes affiliés au sacré [investissent] l'espace profane à l'instar des musiciens d'associations religieuses » (*ibid.* : 260) :

Malgré les remarques de l'ethnomusicologue Monique Desroches (1997²¹, p. 44-45) stipulant que les rythmes du sacré s'identifient profondément aux cultes populaires, qu'ils ne franchissent point leurs limites, nous observons que ces sonorités du rituel hindou pénètrent la musique et les manifestations profanes. Nous nous interrogeons cependant sur les motifs cycliques utilisés par ces troupes ? Sont-ce les mêmes sonorités utilisées pour la convocation des Dieux hindous ? Ces artistes semblent faire preuve d'inventivité en élaborant de nouveaux signifiants avec l'utilisation d'autres patrons

²¹ Précisons que cet article rédigé conjointement avec l'anthropologue Jean Benoist cherchait plus particulièrement à montrer les esthétiques distinctes entre les cultes sacrificiels de possession des cultes d'offrandes végétariennes à caractère brahmanique.

Les explications que me livre Danyèl Waro dans son entretien quatre ans plus tôt donnent un éclairage particulièrement intéressant sur la démarche de l'artiste et notamment sur son rapport au *tambour malbar*. Pour lui, lorsqu'il intègre le jeu du *tambour malbar* à son instrumentarium, c'est « *juste une petite entrée comme ça pour pouvoir chanter* » : « *Mais je n'ai pas joué un coup de baguette rituel, je n'ai pas joué un coup de baguette sacré !*²² » Danyèl Waro reconnaît que les motifs qu'il interprète, dans sa musique, au *tambour malbar* s'apparentent fortement aux formules rythmiques du répertoire rituel de cet instrument ; mais pour lui, il n'y a pas d'amalgames possibles entre ce qui est joué lors des cérémonies religieuses et ce qu'il fait entendre dans ses concerts. À cet égard, il relate les réactions de *tambourier* à l'écoute des rythmes de *tambour malbar* qu'il intègre dans son *maloya* : « *Quand ils m'entendent faire dum-dum-dum dans mes morceaux, ils me disent "Danyèl, ça, ça ressemble au coup de baguette pour avsion !" Ça RESSEMBLE à un coup de baguette ; mais bien sûr que ça ressemble, parce que de toute façon ça sort de là, mais moi, dans ma façon [un peu] gauche d'être, dans ma façon de l'entendre, ben je l'entends d'une certaine manière ; je le joue d'une certaine manière*²³. » En quelques mots, voici comme l'artiste explique sa démarche :

« *Je monte sur la scène pour proposer le tambour ; ce n'est même pas pour dire que je sais jouer du tambour, c'est, je ne prétends rien moi là ; je ne sais pas jouer du tambour, même jusqu'aujourd'hui je ne sais pas jouer du tambour. Ce qui est intéressant, c'est ça, c'est de partager ce tambour-là ; comme quelque chose où nous sommes libres de partager ça. Pas pour le gaspiller* » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro²⁴).

La suite de l'entretien fournit plus de détails sur les façons de procéder de l'artiste lorsqu'il utilise le *tambour malbar* en concert ; c'est en général en tout début de spectacle que l'instrument apparaît, tel un prélude. Si le but n'est pas de reproduire le rituel *malbar* sur scène, Danyèl Waro admet qu'il s'agit néanmoins d'une « *sorte de rituel* » : « *L'entrée de tambours, c'est un peu comme un commencement de cérémonie, c'est vrai ; il y a des fois où je parsème des fleurs partout, et je fais une entrée comme ça en spectacle...*²⁵ » Cela étant, l'artiste insiste sur la dimension avant tout spectaculaire que recouvrent ces choix scénographiques ; c'est le créneau par lequel il choisit, entre autres, d'ouvrir une fenêtre sur l'univers de la religion *malbar*

²² Extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

et à plus forte raison lorsqu'il se trouve face à un public métropolitain qui ignore tout, en général, des subtilités de la culture qu'il souhaite partager :

« Donc, mon truc est en spectacle. Ce n'est pas lié aux divinités absolument, mais je sais que je fais une entrée de tambours. Donc je fais, je replace, je fais imaginer aux gens et j'explique aux gens il y a des fois ; je leur fais imaginer, là-bas à La Réunion, qu'il y a des cérémonies malbar qui utilisent ce tambour-là de façon sacrée ; moi je ne le fais pas de façon sacrée, j'en joue comme ça. Pour rappeler ça ; donc mon inspiration, c'est de quelque chose qui existe, pleinement comme on dit, complètement, sacré, moi je ne veux pas gaspiller : j'aime. Et je suis nourri de ça donc je leur donne comme un p'tit clin d'œil, un regard, une p'tite invitation, un p'tit aperçu, voilà comment sont les tambours, la sonorité d'un tambour. Voilà ce que cela représente en gros » (extrait d'entretien avec Danyèl Waro²⁶).

Porte-parole d'une tradition musicale (le *tambour malbar*) issue d'une culture religieuse précise (la religion *malbar*), l'artiste propose donc à son public de découvrir « une authenticité singulière » telle que mise en scène à partir d'une culture musicale (Desroches, 2011), à savoir ici, le *maloya*.

12. 2. Entre mise en mémoire et mise en patrimoine

Étant donnée la pluriculturalité (Jauze, 2011) insulaire où le *tambour malbar* s'observe, il va de soi qu'un même élément culturel peut être approché d'autant de façons qu'il y a de vécus et d'expériences de cet instrument à La Réunion. Aussi la mise en patrimoine de cette pratique tambourinée d'origine indienne recouvre-t-elle différents modes de mise en mémoire qui tiennent à la singularité des circonstances de ses usages. Tout en ne perdant pas de son « unité », l'identité que revêt aujourd'hui le *tambour malbar* à La Réunion « devient plurielle ou plutôt multidimensionnelle » tout en inscrivant « la personne dans des formes collectives » (Gallissot, 1987 : 15-16). Ces formes collectives s'illustrent notamment ici par « ces commémorations attachées à des lieux consacrés par la tradition » et qui font passer, « par degré », « de la mémoire partagée [...] à la mémoire collective » (Ricoeur, 2000 : 184). Mise en

²⁶ *Ibid.*

mémoire et mise en patrimoine apparaissent ainsi comme deux actions liées au processus actuel de démocratisation et de vulgarisation du *tambour malbar* à La Réunion, ainsi qu'on va le voir dans ce sous-chapitre.

12. 2. 1. Une mise en patrimoine du *tambour malbar* et de sa pratique

Comme dans le cadre récréatif, l'usage du *tambour malbar* à des fins commémoratives garde son aura sacrée. On se rend compte au fil de la créolisation de ses usages que le sacré lié à la pratique de ce tambour dans son cadre religieux d'origine prend en fait différents visages en fonction des lieux et des circonstances où il se donne aujourd'hui à voir à la population locale ; d'un sacré local – cultivé en terre créole réunionnaise après avoir été façonné au sein de l'espace microsocial de l'hindouisme – on passe effectivement à un sacré global, voire panindien – développé par l'instauration de nouvelles fêtes d'origine indienne comme le festival du *dipavali* ou encore la fête du nouvel an tamoul. Si cette dernière fête est d'introduction récente, précise Jean Benoist (1998), elle n'en demeure pas moins profondément ancrée sur le territoire :

La mise en relief du nouvel an tamoul depuis quelques années, même si elle paraît [*sic*] une importation plus qu'une résurrection, s'inscrit donc dans une autre réalité, profondément enracinée, celle de ces associations nées en relation avec les temples et qui, en trouvant de nouvelles fonctions assurent l'insertion de la modernité dans la continuité sociale de l'héritage (*ibid.* : 318).

À cheval entre tradition et modernité et entre local et global, pour à nouveau paraphraser Desroches (2011 : 74), la commémoration d'événements historiques tels que l'abolition de l'esclavage et la fin de l'engagisme d'une part, et celle d'événements nationaux tels que la Fête de la musique et la fête du nouvel an tamoul d'autre part (*cf.* chap. 10) s'inscrivent à la fois « dans la continuité d'un lieu de mémoire » (surtout dans le premier cas) et « dans l'exploration ou la création musicale » (*ibid.* : 71). Aussi la célébration de ces circonstances auxquelles participe le *tambour malbar* occasionne-t-elle l'instauration d'un « réel dialogue » entre « historicité » et « créativité » (*loc. cit.*). Ce que Monique Desroches (2003) observe pour les musiques rituelles indo-créoles est à cet égard tout à fait révélateur de ce qu'on peut noter au

sujet des usages contemporains du *tambour malbar* à des fins commémoratives, et plus largement au sujet des traditions musicales vivantes :

Le regard porté ici sur les musiques rituelles indo-créoles a permis de mettre en lumière combien la tradition, celle qui se conjugue au présent, est en perpétuelle construction de son savoir. L'analyse a également révélé que la mémoire, les racines sont elles aussi questionnées et recomposées par les détenteurs des traditions. Ce processus n'est d'ailleurs pas étonnant si l'on considère que l'identité, l'authenticité, la tradition et la pratique musicale sont des constructions symboliques qui relèvent de choix, d'ajustements culturels et sociaux, de jugements de valeur, de conduites apprises et partagées et souvent questionnées ; elles deviennent ainsi le point de départ pour de nouvelles constructions de savoir (*ibid.* : 216).

Ces « nouvelles constructions de savoir » prennent forme, dans l'Inde réunionnaise (*cf.* chap. 10), à travers l'appropriation de l'*ailleurs* par les moyens d'*ici*. En effet, et c'est ce que la notion de « micro-nationale » a voulu illustrer, c'est dans une perspective avant tout locale que la restitution de ces fêtes *a priori* étrangères à la société créole réunionnaise est proposée. En articulant « le global à partir d'éléments de l'environnement local, où l'action est perçue comme une nécessité culturelle et sociale », les acteurs du milieu *malbar* « investissent et définissent », « par l'usage de la tradition », « un lieu signifiant » dans l'actualité locale selon les intérêts qu'ils manifestent – par exemple lors de la Fête de la musique – « pour certains types d'activité musicale qui sont originellement rattachés à un autre espace et/ou un autre temps » (Fournier, 2003 : 311). Ce faisant, « les musiciens interprètent le passé pour projeter le futur, afin de redéfinir une forme d'identification culturelle au sein du monde actuel » (*loc. cit.*).

La réappropriation de l'histoire par les Réunionnais – et en l'occurrence, par les Réunionnais d'origine indo-hindoue – semble inévitable dans un monde où l'information et la communication circulent de plus en plus rapidement et à toutes les échelles. Cette histoire leur ayant été livrée par la tradition orale (la mémoire) d'une part, que la tradition écrite (les archives) vient combler d'autre part, les natifs en deviennent aujourd'hui les acteurs directs ; aussi l'organisation de manifestations de plus en plus nombreuses où le *tambour malbar* s'impose progressivement peut-elle se comprendre en ce sens. Ainsi que Jean-Loup Amselle (2010) l'explique effectivement, la notion de réappropriation « peut être définie comme le

phénomène de rétroaction (*feedback*) des énoncés “étiques” sur les acteurs sociaux eux-mêmes » (*ibid.* : 104) :

Dans cette perspective, la manière dont les « peuples autochtones » se perçoivent eux-mêmes serait liée à l’effet en retour des textes ethnologiques coloniaux et postcoloniaux sur leur conscience d’eux-mêmes. De façon générale, cette « réappropriation » s’inscrit dans le domaine plus vaste des rapports de l’écrit et de l’oral. Dans les cultures « orales », en effet, la diffusion de l’écrit authentifie les prétentions des agents et sanctifie en quelque sorte les rapports sociaux (*loc. cit.*).

C’est en cela que j’ai envisagé ces actions culturelles comme reflétant un certain réveil identitaire (*cf.* chap. 10). Comme le dit Roger Bastide (1970), « la mémoire collective ne peut exister qu’en recréant ainsi matériellement des centres de continuité et de conservation sociale » (*ibid.* : 26) ; si les pratiques de l’écrit fixent la mémoire collective dans la constitution d’archives, les pratiques orales la fixent et la conservent dans l’organisation d’événements célébrés de façon continue. Ce faisant, c’est à une véritable médiatisation des éléments culturels *malbar* – et en l’occurrence du *tambour malbar* – que l’on assiste lorsqu’on étudie les usages contemporains de cet instrument non seulement à des fins commémoratives mais également récréatives (*cf.* chap. 9). Le passage d’un groupe de *tambourier* à la radio (*cf.* chap. 10) dans le cadre de la Fête de la musique est particulièrement révélateur à cet égard ; la prise en charge médiatique du *tambour malbar* que ces circonstances entraînent inscrit *de facto* cet instrument dans un processus de patrimonialisation, au sens où Emmanuelle Olivier (2011) l’envisage. En effet, en se référant aux travaux de Nathalie Heinich, l’auteure explique que « la singularité, voire l’exceptionnalité d’une œuvre, ici musicale, ne suffit pas à sa patrimonialisation » (*ibid.* : 191) :

Des instances de légitimation (sans même parler d’institutions proprement dites) sont nécessaires à cette opération, ce que Heinich appelle une « montée en objectivité » de l’œuvre (1998 : 47), c’est-à-dire son inscription dans des supports, lieux, auprès de médias, etc. qui assurent sa circulation dans l’espace et sa pérennisation dans le temps (Olivier, *loc. cit.*).

Ainsi la station de radio « Exo Fm » apparaît-elle, dans le cas qui nous intéresse (cf. chap. 10), comme une « instance de légitimation » qui contribue à inscrire le *tambour malbar* dans l’actualité de son temps et dans l’espace tant géographique que symbolique. Si cet instrument ne s’insère pas directement dans le contexte de la « France réunionnaise » que représente la Fête de la musique, il s’y intègre indirectement (voir annexe 9) via le véhicule du *maloya* – musique réunionnaise vis-à-vis de laquelle, après tout, il reste le plus proche en termes d’instrumentation²⁷.

Si, à La Réunion, l’institutionnalisation du *tambour malbar* n’en est qu’à ses premiers balbutiements (cours dispensés au Conservatoire, expositions présentées au musée), le caractère patrimonial de cet instrument s’affirme localement comme une évidence. Aussi est-il intéressant d’ouvrir ici une parenthèse sur un événement qui s’inscrit pleinement dans cette optique et où le *tambour malbar* conserve une place de choix : il s’agit de la célébration des Journées européennes du patrimoine. Si la Fête de la musique est une manifestation qui ouvre La Réunion à l’actualité française hexagonale, les Journées européennes du patrimoine élargissent cette ouverture à l’échelle du continent européen.

Le 17 septembre 2016, je me rends au lazaret de La Grande Chaloupe non pas pour assister aux commémorations de la fin de l’engagisme qui se déroulent communément sur ce site, mais pour assister à la célébration des Journées européennes du patrimoine qu’organise, entre autres, l’association Tamij Sangam (fig. 170).



Figure 170 : Diffusion en ligne de l’invitation à la célébration des Journées européennes du patrimoine transmise par l’association Tamij Sangam.

Le déroulement de cette journée de célébration en mémoire des anciens ressemble beaucoup à celui des journées en commémoration de la fin de l’engagisme, notamment avec l’organisation

²⁷ Composées exclusivement d’instruments de percussions, les musiques du *maloya* et du *tambour malbar* ont également en commun un même système rythmique (à 12/8) et un même type d’héritage historique, celui lié aux franges dominées de la population réunionnaise.

d'une procession pédestre à destination du bord de mer où un hommage par des prières est réalisé. De façon générale, par exemple pendant le cortège qui se rend en bord de mer, les mêmes interprétations rythmiques s'y retrouvent également, à quelques variantes près. Au moment du retour au lazaret (fig. 171), juste après l'hommage rendu au bord de la mer, c'est par exemple l'interprétation du *baguèt' karlon* (voir annexe 2) qui se fait entendre à l'orchestre.



Figure 171 : Retour du cortège sur le site du lazaret après l'hommage rendu en bord de mer lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photo : SFP

Conformément au réseau de correspondances symbolique en vigueur dans le milieu religieux *malbar*, l'interprétation d'une formule rythmique liée à un déplacement rituel (ici, le *baguèt' karlon* destiné par exemple au port du *karlon* quand bien même cette dimension est absente) est conservée (cf. chap. 8, 10 et 11).

Sur une partie du site qui a été aménagée pour l'occasion, des chaises sur lesquelles une partie du public a déjà pris place, sont disposées face à un autel improvisé sur place (fig. 172) où trône le portrait du dieu *Shiva*. Alors que les musiciens interprètent le *baguèt' avsion* (voir annexe 2) un officiant entonne des prières psalmodiées en tamoul dans un micro. Sans s'arrêter de jouer, les *tambourier* n'effectuent alors que des frappes faibles durant tout le temps que dure la récitation vocale ; ce n'est qu'au retentissement du *mani* que la musique reprend les frappes vives de son jeu tambouriné, poursuivant l'interprétation du *baguèt' avsion* tandis que les psalmodies ont cessé. Si les frappes vives disparaissent dans un premier temps au moment où la voix se fait entendre, ce ne sera plus le cas ensuite puisque quand reviennent les intonations de l'officiant, les *tambours malbar* n'interrompent plus leur interprétation du *baguèt' avsion*.



Figure 172 : Aménagement d'un espace de prière (à gauche) ainsi que d'un endroit pour recevoir le public (à droite) lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP

En plus de constituer un repère pour les musiciens, la cloche confirme ici sa fonction signalétique (*cf.* chap. 8), dans la mesure où son retentissement leur signale la reprise du cours de leur interprétation qu'ils avaient interrompu lorsque l'officiant avait entonné les premières prières.

Toujours accompagnée de l'orchestre présidé par les *tambours malbar* qui la précède, la foule est ensuite invitée, par une annonce que fait l'animatrice de la journée au micro, à venir sur l'espace où est implantée une stèle et aux abords de laquelle la suite des hommages va se tenir. C'est toujours le *baguèt' avsion* qui se fait entendre à ce moment. Pendant ce temps, des hommes sont restés dans l'espace de prière, près du portrait du dieu *Shiva* ; l'un d'eux tient une lampe allumée mais plus aucun micro n'est à leur disposition. Alors que deux d'entre eux retirent les guirlandes de fleurs qui avaient été installées autour du cadre de l'icône, un homme adresse un signe aux musiciens qui sont à présent plus loin. À ce signal, les *tambourier* cassent leur rythme et interprètent une succession de frappes vives « en staccato », technique de jeu qui, rappelons-le (*cf.* chap. 8), souligne une action rituelle importante, laquelle ici consiste en le retrait des *marlé* (fig. 173).



Figure 173 : Mise en avant musicale du retrait des *marlé* sur le portrait de *Shiva* lors des Journées européennes du patrimoine²⁸. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP

C'est au niveau de la stèle sur laquelle les rituels en hommage aux ancêtres se poursuivent que se produit une nouvelle fois le jeu « en staccato ». Il s'agit précisément du moment où un des officiants s'empare d'une noix de coco contenue dans un des récipients rituels posés au-dessus de la stèle ; à l'aide d'un sabre, il la fend en deux. Ce n'est qu'une fois ce geste terminé que le jeu « en staccato » du *tambour malbar* cesse pour reprendre la formule rythmique qui était interprétée jusque-là. Il est à noter que le *mani* retentit continuellement pendant le rituel. L'officiant finit ensuite par purifier l'espace en aspergeant la foule qui l'entoure d'un liquide composé d'urine de vache contenue dans un récipient, à l'aide d'une branche de margosier (fig. 174).

²⁸ L'homme adressant un signe aux musiciens pour leur demander de changer de rythme porte une chemise bleue à carreaux en arrière-plan de la photo (à gauche). Notez par ailleurs le regard fixe des *tambourier* (à droite) qui sont attentifs aux signaux qui leur sont adressés.



Figure 174 : Rituel réalisé devant la stèle dressée en hommage aux ancêtres sur le site du lazaret, lors des Journées européennes du patrimoine. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP

Ce second rituel touche à sa fin. Contrairement au premier, il n'y a pas eu de prières récitées par les officiants qui n'accomplissaient qu'une série de gestes. Alors qu'une sorte de bougeoir destiné à l'apposition des mains des croyants circule parmi la foule, l'orchestre rituel interprète le *baguèt' karlon* (voir annexe 2). C'est Selvam Chanemougam, le Président de l'association Tamij Sangam, qui finira par interrompre la musique tambourinée d'un geste de la main. Dans un silence soudain, l'animatrice prend alors la parole au micro pour annoncer la « clôture de cette cérémonie religieuse » et remercier l'équipe des officiants qui a dirigé l'hommage aux « ancêtres engagés ». Elle annonce également la suite du programme de la matinée qui sera davantage consacrée, dit-elle, à « la partie culturelle » de l'hommage. S'en suivront des lectures de poèmes et des solos de guitare, ainsi que des mises en scène de la vie quotidienne des engagés (fig. 175). « Que les mises en scène soient fidèles ou non à l' "authenticité" des événements », remarque Mondher Kilani (2009) en se référant aux travaux de Gillis (1994), la commémoration au sein de laquelle s'instaurent ces animations « permet, grâce à la célébration d'un sens unique de l'histoire et à la neutralisation des voix dissonantes », ainsi que le soulignait déjà Kilani, « une continuité entre le passé et le présent, le présent et le futur » (Kilani, *op. cit.* : 311-312). Il est à noter que le *tambour malbar* ne sera plus du tout utilisé à partir de cet instant et ce, jusqu'à la fin de la journée.



Figure 175 : Animations de la journée organisée en hommage aux ancêtres engagés, lors des Journées européennes du patrimoine²⁹. La Grande Chaloupe, 2016. Photos : SFP

Le patrimoine que représente, en l'occurrence pour les Réunionnais d'origine indienne, la culture et le savoir-faire apportés par les engagés indiens du XIX^e siècle dont la grande majorité des *Malbar* descend, est, on le voit, au cœur des intérêts de cette communauté. Aussi l'organisation d'une journée d'hommage à ces ancêtres dans le cadre des Journées européennes du patrimoine révèle-t-elle sinon une quête de reconnaissance à l'échelle internationale (européenne), du moins une nouvelle occasion de mettre en avant l'Inde réunionnaise. En tant qu'héritage directement issu de ce patrimoine, le *tambour malbar* participe donc pleinement à cette opération ; en effet, dans la description de cette journée, c'est d'abord la culture religieuse et le souvenir de ceux par qui cette culture est héritée qui fait l'objet d'une patrimonialisation, et non le *tambour malbar* à proprement dit. Se référant aux travaux d'Emmanuel Amougou,

²⁹ Il est à noter que les figurants réalisant ces mises en scène ont participé à la procession vers le bord de mer vêtus de leur déguisement et avec quelques-uns des ustensiles utilisés pour cette mise en scène (cf. fig. 171).

l'ethnomusicologue Jessica Roda (2011) résume cette notion d'une façon qui correspond tout à fait à ce qu'on observe dans l'hommage rendu aux ancêtres engagés dans le cadre des Journées européennes du patrimoine :

Comme l'explique très justement Emmanuel Amougou : la patrimonialisation pourrait ainsi s'interpréter comme un processus social par lequel les agents sociaux légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet, à un espace ou à une pratique sociale un ensemble de propriétés ou de « valeurs » reconnues et partagées [...]. (2004 : 24-25). La patrimonialisation pourrait ainsi se définir comme un processus de conscientisation, de matérialisation et de diffusion d'un objet et, dans notre cas, d'une tradition musicale, action qui s'opère par des acteurs ayant une place prépondérante dans la société ou la communauté dont est issu l'objet (Roda, *op. cit.* : 249).

Par « agents sociaux légitimes » il faut comprendre « principaux concernés », et c'est précisément les membres du milieu hindou réunionnais dans notre cas qui se chargent de l'organisation d'une telle journée d'hommage. En se rassemblant autour d'une même cause – l'hommage aux ancêtres engagés – ces agents unissent leurs efforts dans une certaine réciprocité (intervenants pour les prières, pour la musique, pour les mises en scène) qui confère à ce moment précis (l'hommage) une « valeur reconnue et partagée » ; c'est donc bien à « un processus de conscientisation, de matérialisation et de diffusion » autour de cette cause que le *tambour malbar* participe, tout en étant vécu lui-même comme un élément patrimonial de ce grand héritage culturel et social que constitue l'Inde réunionnaise.

Le patrimoine *malbar* étant avant tout un patrimoine religieux, le *tambour malbar*, qui est un objet de ce patrimoine et qui se manifeste presque partout et en même temps que se manifeste ce patrimoine, ne peut ainsi qu'entretenir et confirmer son rapport au sacré dans l'espace social réunionnais. Si ce sacré ne se limite pas aux cérémonies religieuses organisées au temple, il est celui du souvenir des ancêtres³⁰ comme encore celui des fêtes religieuses plus récemment importées d'Inde (le *dipavali*) d'où la multiplicité des déclinaisons de ce sacré que le *tambour malbar* incorpore dans sa pratique et dans sa représentation.

³⁰ Dans l'hindouisme, et tel que pratiqué également dans la religion *malbar*, l'aïeul, encore plus lorsqu'il s'agit d'un défunt, fait l'objet d'un respect et d'une vénération. Devenant le maître spirituel (*goulou*) de certains officiants, il est placé au rang de divinité, selon une expression bien connue des *Malbar* : « *Marda, pita, goulou, déivom* » (litt. « mère, père, maître, dieu »).

12. 2. 2. Les différents modes de mise en mémoire du *tambour malbar*

Dans le chapitre 11, on a vu que la présence du *tambour malbar* parmi les instruments de musique utilisés au Conservatoire constitue un enjeu mémoriel important. Dans l'entretien qu'il m'a accordé à son domicile peu avant le début de la thèse, Danyèl Waro m'explique en fait que la dispense de cet enseignement du *tambour malbar* était prévue dès l'ouverture du département de musique traditionnelle au Conservatoire, en 1989, mais que la pédagogie développée par le professeur de l'époque n'était pas favorable à l'intégration de cet instrument au sein d'un enseignement pensé principalement autour du *maloya* : « *Donc ça s'est ouvert en 90, vers 89-91 par là. 89 par là. Lui, il s'est occupé de ça. Moi je l'ai encouragé dans ce sens-là, en plus, je lui ai dit ben de mettre ce tambour-là, ce morlon-là, de mettre le roulèr, de mettre tout !*³¹ » Si le professeur se montrait hostile à cette idée, selon Danyèl Waro, c'est à cause des vieilles peurs véhiculées depuis l'époque coloniale au sujet des pratiques *malbar* (cf. chap. 4) : « *Lui il était dans une démarche où sûrement, j'sais pas, il y avait un peu de peur, il y avait des blocages, il y avait le verrouillage, bon. Lui il cloisonnait lui*³² » :

« *Après je l'ai encouragé, je lui ai dit bon, allons faire ! Allons faire le dossier, allons faire les photos, allons mettre des trucs pour que les élèves, au moins, ils voient les instruments, pour pouvoir parler sur ça, pour pouvoir faire un petit peu de l'ethnomusicologie alors. Un tout petit peu. Bon. Mais... il ne le fait pas. [...] Donc après quand on lui a proposé le tambour, tout ça, il ne veut pas faire ça. Il y a un peu des deux : il y a un peu de paresse et il y a un peu... il n'est pas trop... trop pour ça, il a peur de ça, il croit trop... bon. [...] Il n'est pas tranquille par rapport à ça, il n'est pas libre par rapport à ça ! [...] Donc le truc est tombé à l'eau, jusqu'aujourd'hui !* » (Extrait d'entretien avec Danyèl Waro³³).

L'autre professeur qui succèdera au premier ne fera pas meilleur accueil à l'idée ; Danyèl Waro explique que concernant cet autre professeur, c'est par conviction religieuse³⁴ qu'il n'a pas

³¹ Extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Si le professeur dont parle Danyèl Waro est réticent à toute pratique du *tambour malbar*, il faut savoir que même concernant le *roulèr* qui est un instrument également utilisé à des fins religieuses dans le *servis kabaré* mais qui

voulu intégrer l'enseignement du *tambour malbar* à celui des instruments de musique du *maloya* : « *Mais il est emprisonné ! Il est pris dans son... raisonnement catholique, d'une telle manière... [...] je lui ai dit : "[...] tu es professeur de musique. Ta religion, là, c'est ta religion. Tu peux être catholique, puriste catholique, mais la musique de La Réunion, tu es enseignant de la musique de La Réunion. Ça, ça fait partie de la musique de La Réunion ce tambour-là !*"³⁵ » Si donc l'usage du *tambour malbar* n'est pas aussi répandu que certains l'auraient voulu dans le contexte scénique des musiques créoles réunionnaises, c'est, entre autres, parce qu'à la base, il ne fait pas l'objet d'une institutionnalisation au même titre que les autres instruments de musique traditionnels de La Réunion : « *Donc le Conservatoire lui, il n'a jamais pu proposer le tambour. [...] Au moins inviter un tambourier, pour montrer aux élèves la musique et donc, le tambour ne rentre toujours pas dans la musique ! Tu comprends ? Ce n'est pas qu'il ait besoin du Conservatoire absolument, mais il faut montrer aux enfants la musique de La Réunion. Il faut faire le tour de tous ces instruments-là !*³⁶ » Ce serait ainsi la peur qui, jusqu'à maintenant, aurait préservé l'usage du *tambour malbar* à des fins institutionnelles et éducatives³⁷ : « *Il faut faire vraiment l'ethnomusicologue ! Tu es professeur de musique ben il faut que tu en fasses le tour ! Mais là... si un musicien, il a peur des instruments, excuse-moi... tu comprends ? C'est ça, voilà. C'est ce genre d'emprisonnement-là qui n'est pas supportable pour nous, à La Réunion. Pour n'importe qui d'autres mais il faut que nous arrivions à dépasser ça !*³⁸ » Aussi attend-on d'une telle transmission patrimonialisée qu'elle prenne en compte l'ensemble des pratiques musicales traditionnelles insulaires. En cela, l'audition donnée par le

est pourtant enseigné au Conservatoire, il y a un certain embarras. À ce propos, Danyèl Waro me raconte à quel point les convictions religieuses du professeur et ami de l'artiste le conditionnent dans son quotidien : « *Parce que je l'ai déjà invité à une marche dans le feu, je l'ai déjà invité à la chapelle, je l'ai déjà invité à un servis kabaré ! Il ne vient pas parce qu'il a peur de ça ! [...] Parce qu'il m'a déstabilisé quand il a fait son... quand j'ai fait mon mariage, je l'ai invité et il n'a pas pu venir. Il n'a même pas réussi à me dire qu'il ne venait pas ! Ou qu'il ne pouvait pas, bon. Je me suis dit, quoi ? Un ami avec qui j'ai passé dix ans et avec qui j'ai fait de la musique, j'ai tourné avec... c'est ça qui est grave pour moi ! Je me suis dit, ben, le bondié il est faible jusqu'à quel point ? Tu comprends ? Pour avoir peur du mariage de ton ami ! Je lui ai dit : "tu n'as pas la foi, nous on a la foi, si la foi nous protège, ça te protège !" Je lui ai fait comprendre, après je lui ai dit, "même au niveau musical, si tu es professeur de musique, il faut que par curiosité tu ailles voir comment fonctionne un tambour, dans quelles circonstances, et que tu invites des gens, même si tu ne sais pas en jouer ; tu ne vas pas te convertir en Malbar là !" » (Ibid.).*

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Tyéri Abmon, un des deux nouveaux professeurs de musique réunionnaise du Conservatoire qui, actuellement en poste dans cette institution, est le premier de son genre à inverser la tendance et à rejoindre la vision notamment prônée par Danyèl Waro, confirme les formes de peur qui entourent le milieu religieux dont sont issus le *roulèr* et le *tambour malbar* : « *Quand on est sensé, quand on a la mission d'enseigner la musique traditionnelle, je crois qu'il faut déjà avoir un aperçu de ce qu'est le rituel – bon ce sont deux formes différentes quand c'est le Kaf ou le Malbar ; il ne faut pas en avoir peur ; et je pense qu'au Conservatoire, il y a toujours eu des gens qui ont eu peur de la cérémonie afro-malgache et de la cérémonie indienne. Donc les Kaf, c'était leur référence, ils ont dû... mais certains ne portaient pas aux cérémonies ! Quelques-uns ne sont jamais allés dans les servis kabaré par exemple ! Et encore moins à une marche sur le feu ! Donc c'est la raison pour laquelle les gars te disent que le tambour... Voilà, c'est une crainte, quoi » (extrait d'entretien avec Tyéri Abmon, mené à Saint-Pierre, en 2014).*

³⁸ Extrait d'entretien avec Danyèl Waro, mené à Saint-Paul, en 2014.

candidat Jonathan Itéma (cf. chap. 11) est exemplaire à plus d'un titre ; tentant de répondre à ces attentes et même de prendre les devants en regard de ces attendus, la prestation contribue non seulement à réparer ce qui peut être vécu comme une injustice aux yeux des artistes de musique traditionnelle, mais également à justifier le discours mémoriel faisant presque partie de l'examen et qui est à la fois dans le ton et tout à fait convenu.

L'ethnomusicologie actuelle de cette problématique atteste d'une évolution sensible de ce rapport entre le *tambour malbar* et l'institution que représente le Conservatoire. C'est en tout cas ce que révèlent les entretiens que m'ont accordés Vincent Philéas et Thierry Abmont (de son nom de scène, Tyéri Abmon), professeurs de musique réunionnaise actuellement en poste au Conservatoire de La Réunion ; si Thierry Abmont donne quelques cours personnels de cet instrument à des élèves³⁹, Vincent Philéas dit ne pas être sûr que ces cours soient également dispensés au Conservatoire : « *Alors. Dans le Conservatoire-même, je n'en suis pas sûr... [...] Je sais qu'il enseigne ça effectivement à Saint-Pierre, enfin en tout cas à l'école municipale de Saint-Pierre ; mais maintenant aussi, je... au Conservatoire de Saint-Pierre, il donne un p'tit peu des... des cours de percussions, de tambour malbar*⁴⁰. » Si le *tambour malbar* commence timidement à être enseigné au Conservatoire, Vincent Philéas m'informe que dès la rentrée de septembre 2015, cela sera fait de manière plus formelle ; à ce propos, le professeur nuance le caractère « officiel » de ce nouvel enseignement :

« En fait, il fait partie de tout... comment dire, de toute la palette "musique traditionnelle de La Réunion" ; parce que nous, c'est le département "musique traditionnelle/musique réunionnaise" – moi et Thierry – mais ça regroupe tout ce département-là ; et c'est vrai que nous, pour nous, il semble logique de mettre le tambour malbar dedans. Bon, on ne fera pas que des cours d'tambour malbar, il y aura des cours d'roulèr, voilà, ben tous les instruments de percussion de La Réunion entre autres, mais, voilà, on va partir de ce sens-là. C'est-à-dire le mettre vraiment comme

³⁹ Vincent Philéas explique en fait que « *Thierry travaille aussi parallèlement... à la mairie de Saint-Pierre avec l'atelier musical. Voilà, et c'est vrai que je sais que là-bas il a eu des élèves, des grands élèves à qui il a donné des notions de tambour malbar. Enfin, en tout cas, pas des rythmes forcément du côté religieux, hein, des rythmes voilà ; par exemple, dans un morceau de maloya, au lieu de faire des breaks par exemple avec un sati ou un autre instrument, ben il va le faire au tambour. Et le tambour comme c'est un instrument très claquant, donc du coup il va donner une autre dimension plus percutante encore !* » (Extrait d'entretien avec Vincent Philéas, mené à Saint-Louis, en 2015).

⁴⁰ *Ibid.*

tous les autres instruments, au même niveau, et voilà, bon... au moins la maîtrise de l'instrument » (extrait d'entretien avec Vincent Philéas⁴¹).

Ce faisant, l'informateur ne prétend pas enseigner et jouer « *vraiment comme le font les tambourier dans les... dans les cérémonies ou dans, même... comme les "Tambours Sacrés" [quand] ils font dans... quand ils font les défilés et tout ça* » ; le but est donc d' « *avoir des bases dans un premier temps. Après si la personne veut pousser plus loin ben pourquoi pas*⁴² ». Aussi l'enseignement dispensé sera-t-il différent de celui que reçoivent les jeunes par transmission orale, dans la mesure où l'objectif est de « *mettre l'instrument dans un contexte on va dire musical [...] [et non] dans le côté vraiment... sacré ; parce que les rythmes que [ces jeunes] apprennent dans les temples, ne seront pas forcément les mêmes que [ce que] nous, on va leur donner*⁴³ ».

Suite à l'entretien, j'informe Vincent Philéas de mon désir de prendre des cours avec lui dès la rentrée afin d'étudier de plus près le phénomène et de faire moi-même l'expérience d'un cours de *tambour malbar*. C'est finalement en candidate libre que j'assiste aux deux premiers trimestres de cours (de septembre 2015 à mars 2016), sans avoir eu toutefois l'occasion de m'exercer personnellement à cet instrument dans le cadre institutionnel. Le Conservatoire ne disposant pas encore, à ce moment-là, du matériel pédagogique nécessaire à cet apprentissage, je me souviens d'un rythme de *tambour malbar* que le professeur nous a demandé de reproduire, par défaut, aux congas (fig. 176). Interprété en boucle, le motif rythmique destiné à être joué au *tambour malbar* (fig. 177) s'inspire de la technique de jeu de cet instrument, quand bien même c'est sur un autre tambour qu'il est exécuté. En effet, l'usage de la main gauche et celui d'une baguette à la main droite ont pour but de simuler respectivement les frappes faibles du *kouti* et les frappes vives du *baguèt'*, à la différence près que ce n'est pas un monnayage (succession de croches) qui se fait entendre à la main dans le rôle du *kouti*, mais une pulsation qui s'effectue par une succession de noires.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*



Figure 176 : Réalisation d'un rythme de *tambour malbar* sur un des congas du Conservatoire. Saint-Paul, 2016. Photo : SFP



Figure 177 : Interprétation d'un motif rythmique en boucle destiné à être joué au *tambour malbar* au Conservatoire. Saint-Paul, 2016. Transcription : SFP

Par cet exercice, il ne s'agit donc pas d'enseigner une maîtrise du *tambour malbar* mais bien plutôt de se familiariser avec deux sonorités dans la mise en place d'une telle technique de jeu. Ainsi que me le signalait Vincent Philéas dans son entretien, le but est de « *partir sur des bases un p'tit peu... des rudiments de percussion dans un premier temps* ». D'emblée, il précise que les rythmes choisis pour les exercices ne proviennent pas de l'univers sacré de la pratique instrumentale : « *Et après, on n'ira pas dans le sens des rythmes qu'on entend dans les... dans les cérémonies*⁴⁴ » :

« *Bon, il y aura des trucs qui s'en rapprochent, bon. [...] Mais... on n'ira pas plus loin que ça. C'est-à-dire après, ce sera surtout, des trucs inventés. Mais bon voilà, de toute façon quand tu entends le son du tambour, ça te ramène tout de suite au temple ! Bon, ça... voilà. Le... voilà, dans la tête des gens de toute façon, voilà. Mais les rythmes, ce seront plutôt des rythmes inventés ou juste des petites mises en place rythmiques, des breaks, des trucs comme ça ; mais on n'ira pas forcément chercher dans les temples. On va s'en inspirer bien évidemment – parce que bon, voilà, les sources d'inspiration sont... voilà, bien sûr – mais ce sera plutôt, on va dire, [pour] aller dans un sens de*

⁴⁴ *Ibid.*

créativité, d'invention... voilà. Ou d'arrangements. Voilà. C'est plutôt dans ce sens-là »
(extrait d'entretien avec Vincent Philéas⁴⁵).

Tout en convenant du phénomène d'association (*cf.* chap. 4, 6 et 11) qui se fait, « dans la tête des gens », entre le jeu du *tambour malbar* et le fait que « ça te ramène tout de suite au temple ! », Vincent Philéas admet que les rythmes qu'il proposera pour les exercices en classe, bien qu'inventés, en seront « bien évidemment » inspirés. Ce faisant, c'est sur les côtés créatif et inventif que se base la pédagogie que veut mettre en place le professeur pour enseigner le *tambour malbar* au Conservatoire.

Si l'enseignement du *tambour malbar* au Conservatoire se fait selon une approche certes spécifique mais qui ne se départit pas de ses habitudes de jeu, l'usage qu'en fait l'association « Les Tambours Sacrés De La Réunion » tel qu'abordé dans une de leurs séances d'entraînement (*cf.* chap. 11) fait également l'objet d'une appropriation originale. On le voit, chez ces danseurs-musiciens, le tempo est rapide et tourne en général autour de 120 pulsations (noire pointée) à la minute. Cette vitesse est, on l'a dit, adaptée à l'esprit festif de la troupe et des répertoires musico-chorégraphiques qu'elle interprète. Ce qui singularise encore le répertoire rythmique des « Tambours Sacrés De La Réunion » est l'abondance du monnayage exécuté en périphérie du tambour, occasionnant de longues plages ternaires très caractéristiques ; ces moments de subdivisions continues ont pour effet de « noyer » plus ou moins fortement la pulsation. Se basant sur les travaux de Simha Arom, les auteurs Marc Chemillier, Jean Pouchelon, Julien André et Jérôme Nika (2014) expliquent, à cet égard, que c'est en tant que « référence mentale partagée par les membres d'une communauté donnée » (*ibid.* : 123) que la pulsation se donne à voir dans certaines sociétés. En effet, si cette notion n'est pas donnée en tant que telle dans certaines traditions musicales, cette dimension n'est pas pour autant absente des pratiques observées :

[...] lorsqu'elle est implicite, il est possible pour les tenants de la tradition de la matérialiser [...] [par] des marques pendant le déroulement de la musique : pas de danse, frappements de mains, percussion régulière. On observe en général un consensus sur la manière de placer ces marques au sein d'une société donnée (tout le monde bat des mains au même moment, les danseurs sont synchronisés, etc.) (*loc. cit.*).

⁴⁵ *Ibid.*

La prédominance des frappes faibles par rapport aux frappes vives elles-mêmes m'incite à entrevoir l'analyse des rythmes du répertoire de cette troupe en tant que *breaks*, d'autant qu'ils sont en général courts et répétitifs. La place centrale accordée à la danse dans la performance musicale, qui monopolise tant les pieds que les mains, « car en dansant, le besoin d'investissement du corps est accru » (Defrance, 2014 : 194), favorise le caractère bref et répétitif des motifs interprétés. Les multiples et succinctes interventions de ces motifs qui ponctuent le cours rythmique ternaire justifient par ailleurs le recours à cette notion.

Les *breaks* effectués par « Les Tambours Sacrés De La Réunion » sont de deux types ; d'une part, ils s'apparentent à une intervention sonore des motifs rythmiques exécutés au *baguèt*, qui a pour effet une augmentation soudaine et entretenue du volume sonore, comme c'est d'ailleurs le cas au niveau technique dans le répertoire rituel de cet instrument ; d'autre part, – et c'est ce qui singularise ici le répertoire de la troupe sur le plan structurel – les *breaks* se caractérisent non pas seulement par de simples interventions mais au contraire par des interruptions, soit des silences⁴⁶. Ces silences ont pour fonction principale de mettre en valeur des moments-clé de la performance, que ce soit en début, milieu ou fin de prestation ; ces moments peuvent par exemple être celui où s'engage un dialogue entre des instruments, ou encore pour souligner la réalisation d'un geste chorégraphique. D'un point de vue analytique, les *breaks* non sonores (silences) s'opposent au *tout sonore* (monnayages). Une première analyse de l'aspect compositionnel relevant de ce répertoire met donc en évidence trois strates instrumentales : 1) le sonore (frappes vives), 2) le moins sonore (monnayage) et 3) le non sonore (silences).

Concernant la première session de la séance d'entraînement des « Tambours Sacrés De La Réunion » lorsque les danseurs-musiciens étaient disposés en cercle (*cf.* chap. 11), il est à noter que chaque départ donné par celui qui dirige l'opération, suite à une progressive diminution sonore de la musique (code apparemment intériorisé par les danseurs-musiciens qui se préparent alors à l'enchaînement d'un nouveau rythme), n'a fait l'objet d'aucune annonce verbale⁴⁷ ; quelques rares interjections ponctuent ici et là le cours de la musique, mais elles n'ont aucune valeur informative. Le regard et l'attention sont ainsi des qualités requises et on comprend dès lors l'importance de cette disposition de jeu en cercle qui favorise à cet instant

⁴⁶ Si le non-sonore existe dans le répertoire religieux du *tambour malbar* (*baguèt' la mort*, *baguèt' Mardévirin*, etc.), il n'est pas aussi fréquent que dans celui des « Tambours Sacrés De La Réunion ».

⁴⁷ Lors d'un échange courriel, Philippe M'Roimana m'a informée que chacun des vingt-cinq titres qui composent actuellement le répertoire des « Tambours Sacrés De La Réunion » porte un titre ; le Président de l'association précise encore à cet égard que ces titres ont été donnés parce que « chaque son correspond à une histoire » (extrait d'un échange courriel du 8 mars 2019).

précis une communication efficace. Le fait de jouer en ronde est en effet propice à l'échange pédagogique voulu par cette rencontre destinée à la répétition musicale du groupe ; l'« espace circulaire » « conditionne grandement la perception sonore » de chacun, « la position en cercle », invitant à « l'écoute mutuelle, interindividuelle » (Guillebaud, 2014 : 36). Ainsi disposé en cercle, le groupe enchaîne alors plusieurs débuts de rythmes, les retardataires rejoignant la ronde au fur et à mesure de leur arrivée sur les lieux de l'entraînement.

Chacun des énoncés rythmiques émis au sein de cette ronde met en avant non seulement une bonne connaissance du répertoire rituel du *tambour malbar* (interprétation d'extraits de formules rythmiques sacrées en usage dans le cadre religieux) mais également la qualité des réflexes de jeu qui sont le reflet des habitudes musicales prises et forgées par l'expérience de groupe. Le départ du dernier rythme, annoncé par le signal du *sati*, est révélateur à cet égard car il déclenche, comme plus tard lorsque la troupe effectuera un demi-tour (cf. chap. 11), une réaction unanime chez les participants : l'exécution d'un pas de danse. Ainsi que Jean-Jacques Nattiez (2005) le précise à cet égard, en citant Paulus (1969 : 11), « on entend sémiologiquement par “signal” un outil qui “annonce un événement à venir et déclenche la conduite correspondante” » (Nattiez, *op. cit.* : 974) :

Le signal peut fonctionner indépendamment d'une verbalisation sémantique, c'est même le propre du signal, mais très souvent ces signaux portent un nom, largement répandu et connu des musiciens et des danseurs, ce qui implique qu'ils dénotent les figures chorégraphiques qui y correspondent et y associent un réseau complexe d'associations allant au-delà de la dénomination littérale du signal (*ibid.* : 974-975).

Chaque début d'un nouveau rythme entraîne donc une reconnaissance de la part de l'ensemble des danseurs-musiciens qui emboîtent le pas de celui qui l'énonce. Leur bonne connaissance du répertoire rituel du *tambour malbar* confirme par ailleurs ce que Philippe M'Roimana m'avait confié lors d'un précédent entretien (cf. chap. 7), à savoir que « *les joueurs qui jouent dans le groupe “Les Tambours Sacrés”, ils jouent aussi devant les temples*⁴⁸ ». Aussi la plupart des jeunes issus du milieu *malbar* qui composent le groupe conservent-ils les deux pratiques –

⁴⁸ Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014.

sacrée et profane – du *tambour malbar* puisqu'ils continuent de se rendre au temple tout en poursuivant l'entraînement et les spectacles⁴⁹.

À ce que me déclarera plus tard Philippe M'Roimana, au cours d'une conversation informelle, il se trouve que le jeu en ronde que reproduisent « Les Tambours Sacrés De La Réunion », à l'entraînement comme lors des spectacles, ne relève pas tout à fait d'un échauffement (*cf.* chap. 11) mais plutôt d'une introduction réalisée juste avant d'entrer en scène. C'est lors d'une autre séance d'entraînement du groupe à laquelle j'ai assisté en 2017 que j'ai pu me rendre compte de ce phénomène. Alors que le Président de l'association m'avait affirmé auparavant que tous les rythmes interprétés par la troupe étaient inédits⁵⁰, la démarche artistique des « Tambours Sacrés De La Réunion » semble s'être sensiblement modifiée entre temps ; en effet, Philippe M'Roimana m'explique qu'il y a désormais deux stades dans la performance de la troupe : la position en cercle et la « *position-podium* ». Le cercle de départ, dit-il, représente « *le cycle de la vie* », « *l'infini* », « *l'univers* ». Les motifs rythmiques qui y sont interprétés sont religieux puisque, poursuit-il, il s'agit de la « *phase cultuelle* » de la performance, phase où le groupe opère une sorte de « *remerciement* », d'« *hommage aux ancêtres et aux dieux* » qui ont permis que cet instrument – le *tambour malbar* – soit aujourd'hui aux mains de ces danseurs-musiciens. Cette phase est donc comme une sorte de préambule à la prestation où un nombre total de « *sept baguèt'* » du répertoire rituel du *tambour malbar* sont exécutés. Il est important, dit-il encore, que cette « *phase cultuelle* » précède la « *phase culturelle* » suivante, car selon lui, « *toute culture vient d'un culte* ». Il précise également que la phase cultuelle n'est jamais jouée sur le podium, mais « *juste avant d'entrer sur scène*⁵¹ ». Ce n'est qu'ensuite que vient le clou du spectacle, le gros de leur performance artistique, la phase dite culturelle et sur scène.

C'est ainsi un revirement de situation qu'opère le Président des « Tambours Sacrés De La Réunion » dans son approche du *tambour malbar* à des fins récréatives et éducatives⁵². En

⁴⁹ Lors d'une conversation informelle tenue à l'une des séances d'entraînement du groupe, en avril 2017, Philippe M'Roimana m'énumère tous les musiciens qui sont également *tambourier* à la chapelle *malbar* en me les désignant du doigt : ils forment au moins la moitié du groupe.

⁵⁰ « *Les sons devant les temples, on ne les joue pas dans le milieu profane, nous on respecte. Les "Tambours Sacrés", c'est sûr, tout ce que nous jouons dans les festivals, carnivals et concerts, ce sont des sons que nous avons inventés !* » (Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014).

⁵¹ Conversation informelle avec Philippe M'Roimana.

⁵² Après m'avoir exposé ce qu'il nomme le « *processus de création* » que la troupe a mis en place et qui se caractérise donc par la présence d'une « *phase cultuelle* » et d'une « *phase culturelle* », Philippe M'Roimana revient sur les critiques que certains segments de la population locale lui avaient adressées. Sans se laisser déstabiliser, il me fait part de critiques que lui aussi pourrait adresser à ces personnes en retour, en comparant notamment le fait qu'au temple, les *tambourier* jouent la tête baissée tandis que dans son groupe, c'est « *la tête haute* » que ses instrumentistes avancent. Il dénonce également la tendance sexiste du milieu *malbar* – tendance qui n'est en fait que le reflet d'habitus vieux de plusieurs millénaires – en me faisant remarquer la présence d'une danseuse le soir de cette séance d'entraînement d'avril 2017 ; réalisant la même chorégraphie que les danseurs-

consacrant une partie de ses spectacles à une expression religieuse de cet instrument, la troupe amorce un virage important dans sa démarche artistique. Envisagée de la sorte, l'introduction développée par « Les Tambours Sacrés De La Réunion » rappelle le « prélude » que réalise parfois Danyèl Waro au début de ses concerts (voir *supra*), prélude qui, à la différence près qu'il a lieu sur la scène même, fait lui aussi entendre des rythmes particulièrement proches de ceux du répertoire rituel du *tambour malbar* en usage dans le cadre de la religion.

C'est également l'interprétation d'une formule rythmique appartenant au répertoire rituel du *tambour malbar* qui s'est faite entendre en ouverture du deuxième Congrès tamoul des descendants dravidiens, tenu en avril 2015 (*cf.* chap. 11). L'entrée – que j'ai qualifiée de triomphale – de Daniel Singaïny dans la salle du congrès rappelle, on l'a dit, la façon dont se déplacent les processions religieuses dans le cadre des cérémonies de la religion *malbar* (fig. 178). Évidemment, aucun *tel*, ni trône de divinité, ni *karlon* ne sont représentés dans cette entrée magistrale du *pusarli* et principal organisateur de l'événement ; seuls les tambours, le prêtre et la foule forment ici le cortège, mais dans une dimension qui, étant donné le contexte dans lequel il se forme, diffère de celle observée dans le cadre religieux. En effet, Daniel Singaïny intervient moins en tant qu'officiant qu'en tant que président d'association et organisateur ; si la foule n'est pas celle des fidèles et des pénitents, elle n'est pas constituée que d'hindous mais également d'anonymes ; quant aux *tambours malbar*, ils sont présents non pas tant à titre religieux qu'en tant qu'instruments emblématiques de cette religion.



Figure 178 : Orchestre rituel conduisant la procession religieuse lors de la « fête *Karli* ». Saint-Louis, 2019. Photos : SFP

musiciens, cette danseuse vient, à ce que me dit Philippe M'Roimana, « renforcer le côté féminin » dans le cadre de la pratique du *tambour malbar* (*ibid.*).

Ce faisant, l'absence (légitime) de divinités au sein de la procession qui ouvre ce congrès amène à associer à la présence de Daniel Singainy les éléments divins certes ici manquants mais suggérés néanmoins en la personne du Président qui reste un *pusarli*. Aussi l'entrée triomphale de l'officiant dans de telles conditions a-t-elle pour conséquence en quelque sorte de le diviniser. En outre, au niveau musical, il se trouve que c'est le *baguèt' karlon* qui accompagne cette entrée – formule rythmique habituellement interprétée lors des rituels liés aux *karlon* (voir annexe 2) – ce qui renforce la dimension divinisée de l'instant.

Si le rôle du *tambour malbar* au sein de ce congrès n'est pas d'accompagner un rituel religieux mais d'illustrer (cf. chap. 9 et 11) une journée consacrée à l'échange et à la communication autour de la culture *malbar*, on voit que c'est clairement à des fins identitaires que sa présence à un tel événement est justifiée. Sans revenir sur l'emploi du possessif et de la première personne du pluriel dans les interventions analysées précédemment (cf. chap. 11), l'expression « *tambour malbar* » n'est jamais usitée, preuve que les discours sont produits par des gens de la communauté pour des gens de la communauté⁵³ (cf. chap. 3) ; en effet, c'est toujours par le seul mot « *tambour* » que cet instrument y est désigné.

Pour conclure ce chapitre de synthèse sur les usages contemporains du *tambour malbar* à La Réunion, on réalise que cet instrument fait l'objet de redéfinitions constantes en fonction des acteurs et des contextes où ces acteurs l'intègrent ; « même si s'exerce toujours la sommation d'une identité première » – en l'occurrence, l'identité religieuse –, on voit effectivement qu'une « complexité extrême des interférences collectives » se développe néanmoins face à « l'identification communautaire » (Gallissot, *op. cit.* : 16) dont relève le *tambour malbar* à La Réunion. Aussi « le choix de la référence [cache-t-il] la flexibilité et la multiplicité des possibles que restitue par exemple le changement d'interlocuteur » (*loc. cit.*). Qu'il soit un ingrédient et un accessoire du rituel, un instrument de musique avant tout créole ou encore un outil pédagogique, le *tambour malbar* reste un symbole identitaire fort qui se décline au gré des regards qui sont portés sur sa pratique et sur son usage.

Parmi les aspects que ce chapitre de synthèse a tenu à développer, on se rend compte que les usages contemporains du *tambour malbar* à La Réunion relèvent en grande partie de revendications identitaires tout aussi personnelles que légitimes. Partant du point commun de son identité religieuse d'origine, les acteurs de sa sécularisation en arrivent à une conciliation

⁵³ L'emploi d'expressions comme « nous le savons » dans le discours de Clovis Pavaye (cf. chap. 11) est révélateur à cet égard.

des points de vue qui, étant donnée l'essence plurielle des productions culturelles en question (concerts de musiques créoles réunionnaises, fêtes d'actualité indienne, célébration de la diversité créole par l'organisation d'événements commémoratifs, etc.), n'en reste pas moins « instable » ; si « les comportements sont nécessairement pétris de contradictions sans que les sujets qui les manifestent s'éprouvent eux-mêmes comme contradictoires », précise Geneviève Vinsonneau (*op. cit.*), « avec l'interactionnisme symbolique, la culture est envisagée comme un processus en incessante construction, elle est inhérente à la dynamique relationnelle de sujets engagés dans des situations évolutives » (*ibid.* : 49). Cette instabilité se manifeste encore dans la forte interdépendance qui existe entre le fait religieux et le fait musical, et qui impose à toute personne faisant usage du *tambour malbar* en dehors de son cadre religieux d'origine l'appropriation non pas d'une seule pratique mais également de l'ensemble des représentations qui accompagnent cette pratique. En cela, je rejoins tout à fait les propos que tient Marie-Christine Parent (*op. cit.*) dans sa thèse consacrée à la pratique du *moutya* aux Seychelles lorsqu'elle dit que « l'examen des significations et représentations des musiques va de pair avec une observation de leurs usages et fonctions » dans la mesure où « le statut, le sens et la place de la musique à l'intérieur du social nous ramènent au système de valeurs qui accompagne les musiques dans la diversité de leur expression » (*ibid.* : 66). Si « on ne définit pas une identité individuelle par l'origine des apports culturels à partir desquels elle s'élabore », indique Michel Giraud (1987), « au fondement de cette identité se trouve la liberté de l'individu, conférant à ce dernier son unicité et le plaçant nécessairement en position de devoir décider de ce qu'il y a à faire des contingences de ses origines ». « Ainsi conduit à recomposer, synthétiser, réinterpréter et donc transformer ces différentes traditions, en se les appropriant, pour créer une nouvelle réalité qui n'est pas une simple addition de celles-ci mais une identité syncrétique, originale » (*ibid.* : 63), l'individu se trouve en fait au carrefour de plusieurs voies culturelles qu'il lui est possible de traverser en tous sens. Ainsi que le résume Jean-Luc Bonniol (2013) à cet égard,

Les faits culturels apparaissent ainsi manipulés par les contradictions à l'œuvre dans cet ensemble social. Cette gestion de la diversité, de la part de chaque sujet, ne correspond pas à l'idée de mélange, qui suppose une homogénéisation culturelle progressive : elle s'inscrit plutôt dans la veine métaphorique de l'oscillation, de la fluctuation et de l'alternance (*ibid.* : 264).

Il n'y a pas que par des personnes extérieures à la *malbarité* que la pratique du *tambour malbar* se vulgarise, entre dans le champ populaire, mais également par des membres de la communauté dont provient l'instrument. Si les actions de ces individus restent indéniablement en lien avec leur culture religieuse – et donc celle du *tambour malbar* –, elles constituent néanmoins une voie parallèle à l'accès de cette culture commune entre musique et rite. Parallèlement à ces opérations de patrimonialisation menées par différents acteurs du milieu culturel large se greffe ainsi un processus de légitimation développée au sein même de la culture de provenance du *tambour malbar* et par les acteurs issus de cette culture de départ. Ainsi peut-on envisager les usages contemporains du *tambour malbar* à des fins commémoratives dans cette perspective, à la lumière de ce que Mondher Kilani (*op. cit.*) indique :

L'acte de commémorer remplit toujours la même fonction : il légitime les choix effectués et sanctifie les valeurs partagées du groupe (Connerton, 1989). Grâce à la mise en scène périodique d'événements exemplaires, les grandes célébrations historiques entretiennent la cohésion du groupe et la transmission des valeurs. [...] Dans ce dispositif, la mémoire apparaît comme une pièce centrale de la commémoration. Elle est cette virtualité dont s'empare un groupe pour guider son action (Namer, 1987). La mémoire, aussi bien dans sa version pleine que dans sa version d'oubli (Lapierre, 1989 ; Kilani, 2003b), est ainsi l'enjeu de luttes (Kilani, 2009 : 311-312).

Si le « devoir de mémoire joue un rôle constructif et essentiel dans la dynamisation du processus de créolisation aujourd'hui » (Massé, 2013 : 151), c'est toute l'histoire réunionnaise du *tambour malbar* qui relève de ce processus à La Réunion. À cet égard, comme également cité dans le chapitre 7, je rejoins tout à fait la pensée de Monique Desroches (2012) lorsqu'elle dit que « la créolisation renvoie non seulement aux modalités de production d'un objet (ici, de l'objet musical) mais aussi à des événements qui les actualisent, à des enjeux esthétiques, politiques, sociaux qui guident ou s'inscrivent dans cette actualisation » (*ibid.* : 131). C'est en cela que cet instrument est perçu comme une pratique en constante redéfinition ; aussi le bilan visé par ce chapitre réunissant les usages contemporains du *tambour malbar* tels qu'ils ont été abordés dans les chapitres antérieurs a-t-il également été l'occasion d'ouvrir quelques perspectives de réflexion concernant, par exemple, la notion de patrimoine relative aux actions culturelles menées envers cette tradition musicale réunionnaise. Ce faisant, l'analyse récapitulative de ces usages et le développement de certains aspects de ces usages ont éclairé

les conditions dans lesquelles ces différents emprunts contribuent à l'édification de la portée symbolique du *tambour malbar* à La Réunion aujourd'hui ; en effet, que ce soient la plurifonctionnalité de son usage religieux (musique de communication avec l'au-delà et de protection du champ spatio-temporel) ou la plurifonctionnalité de son identité culturelle (religieuse, instrumentale, artistique), en passant par les différents modes de mise en mémoire et de mise en patrimoine de sa pratique, le *tambour malbar* est, à l'image des constructions identitaires mouvantes qui le sollicitent, une pratique symbolique en perpétuel réajustement.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Si les usages passés du *tambour malbar* relèvent d'une créolisation certaine, ses usages contemporains dans l'espace social réunionnais procèdent à une transformation continue de cette pratique instrumentale. Les chapitres 4, 5 et 6, qui constituent le « noyau historique » (cf. introd.) de cette thèse d'ethnomusicologie ont tenté de montrer que les phases de « *malbarisation* » et de créolisation qui se mettent simultanément en place dès les premières pratiques connues de cet instrument dans le courant du XIX^e siècle (cf. chap. 4 et 5) résultent d'une créolisation que je qualifierais de « douce », au contraire des processus de créolisation qui viendront plus tard avec les acteurs du domaine musical créole et que je qualifierais de « durs » ; en effet, les phénomènes de créolisation observés entre le XIX^e et le XX^e siècles relèvent de la nécessaire adaptation à laquelle ont dû faire face les travailleurs indiens venus s'engager dans la colonie, et plus tard leurs descendants ; cette adaptation, on l'a dit, était le fait des acteurs du monde culturel *malbar* eux-mêmes (cf. chap. 6) et non celui d'agents externes à ce monde, comme ce sera le cas plus tard, au tournant du XXI^e siècle. Aussi la créolisation du *tambour malbar* fut-elle « douce » dans le premier cas, dans la mesure où les transformations essentielles à la survie des cultes d'origine indienne en terre créole réunionnaise – et au sein desquels le tambour fut institué (Chivallon, 2013) – se souciaient de ne pas se mettre en porte-à-faux vis-à-vis des valeurs religieuses des responsables de ces transformations (les Indiens et leurs descendants). « Dans la mesure où elle est vivante », déclare Laurent Aubert (2005), « une tradition génère ses propres transformations, mais sans que celles-ci s'opposent nécessairement aux principes, aux catégories et aux critères constitutifs de son identité et partagés par la communauté qui y adhère » (*ibid.* : 40). Dans le second cas, la créolisation du *tambour malbar* fut éminemment plus « dure¹ » car les instigateurs n'étant plus foncièrement les garants de cette cohésion, mais des agents extérieurs à ces préoccupations, les transformations apportées dans l'usage du tambour (qui, par exemple, semble ne plus se soucier du caractère fonctionnel de sa musique) ne tient plus compte des efforts faits jusqu'ici pour ne pas porter atteinte à cette cohérence. Tout comme Laurent Aubert (2001), se référant à Chérif Khaznadar, voit par exemple dans « cette transformation par l'intermédiaire d'une intervention extérieure : un chorégraphe, un arrangeur », l'élimination de « toutes les “scories” qui [...] font l'intérêt de ces musiques, pour en faire un produit aseptisé, un produit commercial” [...] » (Aubert, *op. cit.* :

¹ Gerry L'Étang (2000) estime que « l'inscription des Indiens dans le processus de créolisation à la Martinique – c'est-à-dire de rencontre, d'emmêlement et de croisement des hommes et des cultures – s'est faite dans la douleur » (*ibid.* : 18).

94), l'appropriation du *tambour malbar* par les artistes de *séga* et de *maloya* provoque un profond changement du sens que recouvrait jusque-là cet instrument à La Réunion. Ainsi que le souligne ailleurs Jean Barnabé (2012) au sujet de la créolisation,

pour qu'il y ait créolisation, il faut des facteurs de rupture/différence (altérité) dans les processus d'expression et de communication relatifs aux différentes communautés en présence. Plus forte sera cette rupture, plus intense sera la créolisation. Plus brutale sera la rupture, plus affirmée sera la créolisation (*ibid.* : 68).

La créolisation graduelle (qui va de « douce » à « dure ») du *tambour malbar* s'en trouve aujourd'hui de nouveau « adoucie » via la reconquête de cet instrument par les acteurs du domaine religieux qui le réinvestissent en dehors du cadre sacré de sa pratique. En effet, la participation des *tambourier* à des événements en marge du milieu religieux (comme le *dipavali* ou encore dans le cadre commémoratif et patrimonial) illustre ce phénomène (*cf.* chap. 7, 9, 10 et 11). « Loin d'être autonome ou anachronique », la musique tambourinée héritée de la reconstitution historique de l'hindouisme réunionnais « s'ajuste elle aussi aux transformations des valeurs sociales et culturelles » (Desroches, 2003 : 216) qui accompagnent sa pratique et sa représentation dans son actualité insulaire. J'adhère ainsi totalement à la vision de Monique Desroches sur le fait que les musiques « apparaissent comme de véritables passeurs culturels, des zones où les participants partagent certes un nombre impressionnant de croyances, de valeurs mais qui sont par ailleurs, en incessantes mutations » (*loc. cit.*). Détenteurs désormais d'une double pratique tambourinée sacrée et profane, les musiciens rituels d'aujourd'hui réduisent la distance qui avait commencé à s'installer, depuis la fin du XX^e siècle, avec les initiatives des premiers artistes de *séga* et de *maloya* (*cf.* chap. 6). La coupure qui commençait alors à se produire entre les deux types de pratique instrumentale (sacré et profane) ne s'est pas davantage approfondie et a laissé place à plus de liens et de corrélations entre les deux domaines. L'élaboration de cette nouvelle cohérence – qui annule et remplace la précédente (voir *supra*) car plus en phase avec la réalité actuelle de cet instrument à La Réunion – explique le rôle des usages contemporains qui sont faits du *tambour malbar* notamment dans la création d'univers qui font sens pour chacun des acteurs du terrain concernés par cette (ré)appropriation symbolique de l'instrument.

Si, par le passé, la cohésion était recherchée entre les usages qui pouvaient être faits du *tambour malbar* et le contexte rituel religieux qui les motivait et était motivé par lui en retour, celle

recherchée aujourd'hui ne se base plus sur un usage envers son cadre sacré d'origine, mais sur un usage vis-à-vis de tout un contexte social dont les actions sont déjà en marche. Aussi est-ce la quête d'une certaine identification par rapport au traitement de cet héritage musical d'origine indienne – identification qui « suppose le maintien d'une continuité du sens, quel que soit le degré de bouleversements contextuels » (Bornes-Varol & Fürniss, 2011 : 8) –, qui importe aujourd'hui pour les acteurs du milieu rituel religieux :

Cette poursuite par les sociétés humaines de la continuité du sens introduit un principe d'ordre dans le chaos. L'adaptabilité suppose que l'individu (comme le groupe) trouve ou construise cette continuité à partir des systèmes en contact. Ce principe pose donc la question de la continuité au-delà de la frontière inter-systémique (*loc. cit.*).

Car contrairement à la créolisation *douce* que représentaient les « bouleversements contextuels » dus au passage des mondes indien à réunionnais (*cf.* chap. 4), la recherche d'une « continuité de sens » dans le « chaos » amené par la créolisation *dure* des artistes de la scène musicale créole réunionnaise est aussi une occasion de retrouver un certain « ordre » – d'où le besoin de mise en sens par ailleurs également évoqué par les deux auteurs (*cf.* chap. 7). De manière générale, le réinvestissement des acteurs du milieu rituel religieux *malbar* (officiants comme musiciens) de leurs pratiques culturelles (rite comme musique) en évolution dans l'espace social réunionnais semble inévitable face au tournant que ces pratiques prennent désormais dans cet espace, et dont ils sont conscients. Ce faisant, depuis les premières expériences de décontextualisation du *tambour malbar* (*cf.* chap. 6), et même si aujourd'hui l'expérience a été rejointe par le plus grand nombre – y compris par ceux pour qui cet instrument est avant tout sacré –, on note malgré tout, il me semble, un affaiblissement général du pouvoir (*cf.* chap. 4, 8 et 12) conféré au *tambour malbar* et de sa valeur mythologique sous-jacente au sein de la religion *malbar*². Il y a là, à mon sens, comme un relâchement voire un désengagement de la part de certains croyants³ vis-à-vis des prescriptions rituelles de son usage

² Par exemple, on ne craint plus de s'en servir à des moments et dans des lieux séparés du contexte divin là où, par le passé, la reproduction – même sur un couvercle de pot de peinture ! – d'un rythme du répertoire rituel de cet instrument était condamnable.

³ Ainsi en est-il par exemple du *pusarli* Daniel Singaïny qui ne voit aucun inconvénient à ce que le *tambour malbar* soit utilisé au sein du *maloya* ; pour certains, dit-il, « ce tambour-là était sacré et ne pouvait pas être dans un *maloya* ». Dans la mesure où aujourd'hui, en Inde, les tambours utilisés à des fins religieuses le sont aussi à des fins récréatives, le *pusarli* explique cette situation par le fait qu' « on a perdu contact avec l'Inde, pendant je ne sais combien de temps, les gens n'y sont plus allés jusqu'à dans les années 75... Les gens n'étaient jamais allés en Inde, donc ils ne s'en rendaient pas compte. Et ils te disent que ça, ce n'est pas bon, ils ont condamné Danyèl Waro, parce qu'il a mis ça et ce n'est pas bon [...] ». Or, Daniel Singaïny en est persuadé, « c'est une bonne chose.

légues par les premiers *instituteurs* de cette pratique musicale tambourinée en terre créole réunionnaise. Cette sorte de désengagement se traduit notamment par la réévaluation de ce que renferme la notion de « sacré » à La Réunion (*cf.* chap. 1) ou encore par la priorisation du caractère avant tout créolisé – voir éminemment créole – de l’instrument ; aussi le désengagement s’opère-t-il par l’abandon même partiel des valeurs symboliques héritées de la phase de « *malbarisation* » du tambour : aujourd’hui, on accorde moins d’importance aux pouvoirs magiques du *tambour malbar* et par conséquent au danger potentiel auquel s’expose un *tambourier* lorsqu’il en joue, pour ne retenir principalement le fait qu’il s’agit d’un instrument pouvant simplement servir à l’accompagnement des rites religieux sans empêcher celui des chansons interprétées sur la scène musicale créole réunionnaise et des spectacles de rue⁴. Ce désengagement est en outre suscité par l’impulsion de ce qui n’était que des initiatives individuelles mais qui, on l’a vu, devient rapidement des conduites collectives ; le phénomène est par ailleurs accentué par la modernité et la majorité qui l’emportent progressivement sur les anciens modèles en les rendant caducs, voire obsolètes.

Comme dit au cours des chapitres de cette thèse (*cf.* chap. 4 et 6), la sacralisation du *tambour malbar* est le résultat du processus de créolisation développé lors de la phase de sa « *malbarisation* ». En effet, une relation étroite existe entre ces deux phénomènes (sacralisation/créolisation) dans la mesure où l’on s’aperçoit que, dans certaines dispositions (*cf.* chap. 12), la créolisation d’un fait, d’une pratique ou encore d’une langue entraîne *de facto* sa sacralisation. Sans revenir sur ce qui a été déjà dit dans le chapitre 12, le phénomène ne concerne pas seulement les traditions musicales ou linguistiques perpétuées dans l’espace microsocial de l’hindouisme, mais s’observe également dans d’autres domaines que la religion *malbar* comme par exemple dans les rituels catholiques⁵ ou encore sur d’autres terrains d’étude,

C'est l'occasion de se retrouver. C'est le métissage [...] » (extrait d’entretien avec Daniel Singaïny, à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014).

⁴ De même que Daniel Singaïny, le *pusarli* Vél Mounigan encourage la pratique du *tambour malbar* dans des contextes autres que celui du rituel religieux : « *Ben regarde, Danyèl Waro est allé chanter sur Pandialé ; ben sa chanson est bien, je vois ; ben il [permet que] la religion tamoule [ne se perde pas]* » (extrait d’entretien avec Vél Mounigan mené à Sainte-Suzanne, en 2015). Selon ce *pusarli*, la recontextualisation du *tambour malbar* au sein de musiques comme le *maloya* éviterait peut-être que cette tradition ne se perde dans la mesure où dans son cadre sacré d’origine, son usage qui occasionne parfois des nuisances sonores par rapport aux habitations environnantes est menacé d’extinction (*cf.* chap. 11).

⁵ Ainsi que l’explique l’anthropologue Jacqueline Andoche, les « figures pieuses du catholicisme, importées d’Europe, sont investies par la ferveur populaire pour leur fabriquer une identité purement locale, spécifique de notre univers créole de l’Océan indien ». Aussi est-ce une certaine « logique de fabrication » qui se dégage de l’observation de ce phénomène (extraits du résumé de l’intervention de Jacqueline Andoche, à la Bibliothèque Départementale de La Réunion, en 2015). On assiste donc à une sorte de divinisation de dévots « s’étant distingués du commun des hommes par leur attitude contemplative et charitable », à une sacralisation des actes accomplis durant leur vie et qui obtiennent une place équivalente à celle qu’occupent les saints officiellement canonisés par l’Église. Il est intéressant de noter que l’évêque de La Réunion, Monseigneur Gilbert Aubry, était présent dans le public lors de la conférence donnée par l’anthropologue et qu’à la fin de l’intervention de celle-ci, il a précisé que la « foi créole » pouvait prendre des proportions « sans qu’il y ait nécessairement contradiction entre institution et foi populaire » ; de même a-t-il déclaré que l’Église avait ainsi un « devoir de vigilance » vis-à-vis de la « manière

comme Cuba ; « avec la traite et l’esclavage dans les Amériques » dans ce dernier cas effectivement, Erwan Dianteill (2002) explique que lorsque « la religion des Bakongo s’est implantée à Cuba » par exemple, « tous les rituels en rapport avec la fonction royale ont disparu » (*ibid.* : 76). Ayant dû « dissimuler leurs croyances et leurs pratiques, qui se sont privatisées » face à la « domination politique, économique et religieuse des Espagnols », « les Bakongo et leurs descendants » ont ainsi véhiculé des pratiques devenues « à la fois secrètes et privées » (*loc. cit.*) :

L’analyse de Fuentes (1994, p. 26) concernant les éléments qui ont été détruits lors du passage d’Afrique à Cuba est juste. Les rites collectifs, qu’ils soient liés au lignage ou au village, ont disparu. [...] Les religions africaines ont ainsi perdu leur rapport avec le pouvoir politique, en particulier leur fonction de légitimation du pouvoir des chefs. La religion des Bakongo est ainsi devenue une religion d’esclaves, tout en se repliant sur la sphère privée et en se focalisant sur la solution des problèmes individuels. Les rites et représentations en rapport avec les minkisi sont devenus centraux, alors qu’ils ne constituaient qu’une partie seulement du complexe magico-religieux kongo (Dianteill, *op. cit.* : 68).

Si l’oppression exercée envers les Indiens engagés du XIX^e siècle n’a pas abouti au même degré de dissimulation de leurs croyances et de leurs pratiques que dans le contexte servile (*cf.* chap. 1), les effets de privatisation qu’entraînent la domination coloniale et l’implantation dans une nouvelle société sont à peu de choses près les mêmes ; si la part des rituels d’origine indienne reléguée à la sphère privée des cultes domestiques n’a pas été l’objet de cette thèse, la façon dont se sont manifestés les aspects les plus visibles de cette religion d’engagés (Marimoutou-Oberlé, 1989b) témoigne déjà d’une « focalisation » sur les pratiques processionnelles liées aux cultes par exemple (*cf.* chap. 4, 5 et 6), tout en accordant une place « centrale » à des éléments culturels qui, en Inde, ne pouvait constituer « qu’une partie seulement du complexe magico-religieux » hindou. Alors que la pratique tambourinée d’origine indienne s’est vu être quasi-

de prier » afin d’éviter les « dérives des superstitions » (extrait de l’intervention de Gilbert Aubry, lors de la conférence de Jacqueline Andoche donnée à Saint-Denis, en 2015). Le cas de figure ici donné dans le domaine catholique équivaut ainsi à celui du domaine *malbar*, dans la mesure où l’« identité purement locale » donnée au *tambour malbar* le fait prendre une place qu’il n’avait pas forcément avant son « importation ». De même le souci exprimé par l’évêque rejoint-il le souci des Indiens qui ont dû composer avec les contraintes locales du fait de la restitution de l’appropriation de pratiques « importées » qui ne doivent pas entrer en contradiction avec « l’institution » – en l’occurrence, les valeurs religieuses hindoues qui étaient celles des Indiens arrivés dans la colonie.

exclusivement réduite à la musique rituelle religieuse une fois « implantée » dans la société coloniale réunionnaise, le profil particulier que revêt aujourd'hui le *tambour malbar* à La Réunion provient de la privatisation dont il a longtemps fait l'objet dans le cadre religieux, et qui, tout en concourant à sa créolisation, concourt aussi à sa sacralisation. Le processus de délocalisation qui appelle logiquement celui de relocalisation, et les modalités selon lesquelles il se déroule, contribue par ailleurs à mettre en place le phénomène de mystification des origines (*cf.* chap. 12) à propos de faits culturels comme la langue ou encore la musique. Si Marie-Louise Reiniche (2000) considère que « chez les Moundang du Tchad », « nous avons affaire à une sacralisation du pouvoir et non à une royauté sacrée » (*ibid.* : 165), dans le cas réunionnais au contraire, l'institution (Chivallon, *op. cit.*) du *tambour malbar* a non seulement contribué à sa sacralisation mais également à faire du tambour même un instrument sacré ; comme le notait Jessica De Largy Healy (2007) chez les aborigènes du nord de l'Australie, « le corps, peint comme un objet sacré, devient lui-même sacré : dans le contexte rituel, il devient emblématique d'une identité qui se conçoit comme l'expression omnipotente de forces éternelles présentes dans la terre » (*ibid.* : 49). De même que le *tambour malbar*, utilisé à des fins religieuses et donc comme un objet sinon sacré du moins pourvu d'une fonction magico-religieuse (*cf.* chap. 4, 10 et 12), devient lui-même sacré, l'identité emblématique qu'il acquiert dans le contexte rituel dépasse cependant ce champ pour concerner l'ensemble de l'espace social réunionnais. Ainsi que l'indique Martine Segalen (2009), en se référant à Durkheim, « un objet devient sacré, disait-il, par le fait qu'il est traité comme tel » (*ibid.* : 70). Le fait que le *tambour malbar* soit considéré comme un instrument sacré non seulement dans le champ microsocial de l'hindouisme mais aussi dans l'espace social réunionnais tout entier rejoint les remarques de l'auteure lorsqu'elle déclare que « même détachés du sacré, rites et rituels contemporains n'en perdent pas pour autant leur efficacité » (*loc. cit.*).

Le haut degré de sacralité que possède le *tambour malbar* à La Réunion est proportionnel à l'ampleur des manifestations religieuses hindoues au sein desquelles cet instrument est systématiquement présent. À cet égard, la construction même des édifices religieux a représenté, dans le contexte précis de l'engagisme (*cf.* chap. 1), un enjeu qui, d'ordinaire, ne caractérise pas de tels bâtiments :

Ces temples ont une importance sociale considérable. Ils étaient les premiers éléments structurant quelque peu la communauté déportée, et, malgré les changements ultérieurs,

ils sont le centre de celles des activités religieuses qui rattachent le plus directement les Indiens actuels à leurs ancêtres engagés (Benoist, 1998 : 40).

De même Pierre-Yves Trouillet (2010b) conçoit, dans sa thèse, que « le temple diasporique a effectivement la faculté de préserver et de protéger un héritage culturel, notamment pour les deuxième et troisième générations de la diaspora » et que « quand un temple est bâti et tant qu'il tient debout, la culture est à la fois ancrée dans le sol et préservée » (*ibid.* : 325). Dans un tel contexte, les temples, de même que le *tambour malbar*, représentent aujourd'hui ces « éléments structurants » qui font le lien entre les descendants d'Indiens et leurs ancêtres ; c'est en cela que le *tambour malbar* se dote d'une valeur qui est à la fois historique, symbolique et identitaire. En outre, le caractère sacré qu'acquiert progressivement l'instrument dans la phase de sa « *malbarisation* » traduit la fréquence avec laquelle ces célébrations religieuses se manifestaient (et se manifestent toujours) dans l'espace social réunionnais ; plus l'usage du *tambour malbar* à des fins religieuses se donne à voir dans son environnement local, plus la population réunionnaise le rattache à ce contexte en l'y associant fortement (*cf.* chap. 6). C'est effectivement parce que cet usage de l'instrument a été le plus prépondérant, le plus courant et le plus longtemps en vigueur⁶, que ce schéma de fonctionnement a été irrémédiablement imprimé dans les mentalités insulaires. Le caractère définitif que prend ce fonctionnement est tel qu'aujourd'hui encore on rattache cette pratique instrumentale à un usage sacré et religieux, et ce, en dépit des autres usages qui, depuis la fin du XX^e siècle, tentent de relativiser cet état de fait.

La sacralisation de pratiques culturelles n'intervient pas seulement lorsqu'elles se trouvent déplacées dans un autre lieu géographique mais aussi parce qu'en raison de ce déplacement, elles sont exposées à un risque potentiel de perte sinon de leur usage, du moins de leur valeur identitaire. En effet, comme l'atteste Gerry L'Étang (2000), « la créolisation est une dynamique et son résultat est par nature instable » (*ibid.* : 18). La réduction du champ d'usage de la pratique tambourinée d'origine indienne à une fonction quasi-exclusivement religieuse porte nécessairement atteinte à l'identité qui était la sienne avant d'être délocalisée. Mais si « la créolisation implique effectivement une perte, [...] elle suppose aussi le (re)façonnement de matériaux culturels » (Bonniol, 2013 : 258). Aussi la créolisation d'un objet va-t-elle souvent

⁶ La pratique du *tambour malbar* associée à un usage unique qui le dote des spécificités du contexte dans lequel il est principalement vu est un phénomène qui, dans une moindre mesure, concerne non seulement la langue dont on a déjà parlé, mais également le vêtement ; en effet, alors qu'en Inde, le sari est un vêtement traditionnel porté au quotidien, l'usage unique de ce vêtement réservé aux circonstances religieuses hindoues à La Réunion le dote d'un caractère sinon sacré du moins religieux.

de pair avec sa sacralisation, et à plus forte raison lorsque, littéralement recyclé à des fins religieuses, cet objet trouve une seconde vie dans le domaine rituel. Le « re-façonnement » dont la musique tambourinée d'origine indienne a fait l'objet au sein de l'espace microsocial de l'hindouisme se présente en fait comme un « remède » à cette situation, la proposition d'une solution pour répondre à la créolisation inévitable de sa pratique. À une circonstance extraordinaire se profile donc une réponse tout aussi extraordinaire, en l'occurrence ici, celle qui amène à une intensification de la sacralité des objets et des pratiques qui s'en trouvent ainsi comme protégés de l'« impureté rituelle » (Girard, 1972) immanente aux nouveaux repères que les Indiens et leurs descendants sont contraints de prendre pour pouvoir survivre en insularité. Les processus de sacralisation opérant dans le champ microsocial de l'hindouisme réunionnais peuvent alors être compris comme autant de précautions rituelles (Girard, *op. cit.*) nécessaires à la prévention de ce genre de « risques ». Bien-sûr, ces opérations restent indirectes car conséquentes aux comportements qu'adoptent les Indiens en réponse à leurs nouvelles conditions de vie ; cela dit, ces conséquences n'en restent pas moins remarquables car elles continuent de s'en ressentir, à La Réunion, presque deux-cents ans plus tard.

Un processus de symbolisation multidirectionnel

Dans le chapitre 1, on a vu que le *tambour malbar* était doté d'une sacralité qui affecte tantôt sa musique, tantôt l'instrument lui-même, tantôt les deux. Dans la mesure où, pour beaucoup d'artistes de la scène musicale créole réunionnaise, le tambour est toujours considéré comme un instrument sacré (*cf.* chap. 1), on peut dire que le caractère sacré que garde l'usage du *tambour malbar* même en dehors de son cadre religieux d'origine relève d'un « travail symbolique » voire d'un « bricolage » au sens où Carmen Bernand, Stefania Capone, Frédéric Lenoir et Françoise Champion (2001) l'entendent, dans la mesure où « l'élément emprunté est "précontraint", en ce qu'il garde, au sein de la nouvelle structure de signification, les traces de son utilisation précédente » (*ibid.* : 5). Se référant aux travaux d'André Mary, ces auteurs expliquent en fait que

la matière symbolique qu'utilise le bricoleur est « pré-contrainte » dans la mesure où elle est marquée par son usage antérieur et conserve en partie le souvenir de sa valeur. « En reprenant un objet qui a déjà servi, le bricoleur le détourne de son usage et de sa fonction antérieure, mais les contraintes liées au marquage originel doivent être prises

en compte : une cale qui devient socle reste marquée par le fait qu'elle a servie [*sic*] comme cale. » (p. 73). Cette notion de « pré-marquage » ou de « pré-contrainte » présuppose donc une certaine continuité de la mémoire collective (Bernand, Capone, Lenoir & Champion, *op. cit.* : 12).

La matière symbolique que constitue la musique tambourinée *malbar* est, dans notre cas, effectivement précontrainte étant donné le bagage culturel qu'elle porte et représente (*cf.* chap. 4, 6, 8 et 12) ; comme dit dans un chapitre précédent, ce n'est pas qu'un instrument de musique que les artistes s'approprient sur scène, mais également tout un ensemble de valeurs et de représentations qui accompagnent cet instrument (*cf.* chap. 12). Ce faisant, le caractère sacré ne disparaissant pas avec le contexte de jeu profane (*cf.* chap. 1), c'est donc dans un certain continuum que s'inscrivent les usages contemporains du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais⁷. Ainsi qu'on peut par ailleurs le lire sur la pochette du CD édité par le CNRS (1990), « dans les domaines du spectaculaire au Kerala, la distinction entre sacré et profane est très peu marquée : il n'existe pour ainsi dire pas d'art de scène qui, de par sa destination et/ou les thèmes mis en œuvre, ne contienne d'éléments religieux ou rituels et, à l'inverse, pas de rituel qui ne comporte une dimension artistique plus ou moins élaborée » (*ibid.* : 3-4). Cette non-distinction du profane et du sacré en Inde se retrouve par ailleurs localement, dans la religion *malbar*⁸. Ainsi donc la notion de sacré fait-elle l'objet d'une relecture continuelle (Folio-Paravéman, *à paraître*) directement en lien avec la constante redéfinition du *tambour malbar* qu'elle justifie par ailleurs dans l'espace social réunionnais.

⁷ Cette persistance du sacré dans le profane recoupe par ailleurs les considérations véhiculées en Inde au sujet de situations similaires ; c'est en tout cas ce que le musicien et professeur de musique carnatique Dominique Amouny soulève lors d'une des conférences à laquelle j'ai pu assister, par exemple au sujet des védas : « Déjà, les védas étaient réservés à l'élite, on va dire ; [...] après c'est devenu de la musique carnatique, maintenant, de nos jours, c'est une musique de plus en plus démonstrative, ça se joue dans les salles de spectacle. On a des vedettes un peu partout en Inde, un peu à la Johnny Halliday... peut-être pas encore, mais bon ! Les gens se bousculent pour aller voir ces spectacles ; ça a quitté le temple pour devenir un art, un art... à part entière, mais sans pour autant... tout en étant lié au temple, on peut écouter cette musique tranquillement chez soi, sans problème ; mais ça a toujours quand même un lien... avec le sacré » (intervention de Dominique Amouny donnée à Saint-André, en 2015).

⁸ C'est en tout cas ce que remarque Danyèl Waro lorsqu'il s'exprime en ces termes : « *Mais profane, qu'est-ce que veut dire "profane", qu'est-ce que veut dire "sacré" ? Bon... La limite est difficile. Surtout dans des trucs malbar, la vie est commandée par... Donc la culture est en même temps culte tu vois, c'est en même temps le culte, c'est en même temps la spiritualité. [...] tout ce qui est indien est religieux ! Le geste est religieux !* » (Extrait d'entretien avec Danyèl Waro mené à Saint-Paul, en 2014).

La redéfinition d'une authenticité

Dans l'introduction générale, on a vu que la pratique instrumentale du *tambour malbar* pouvait être considérée comme un art traditionnel (Aubert, *op. cit.*). Aussi la musique du *tambour malbar* a-t-elle « une valeur tant fonctionnelle, car nécessaire au rituel, qu'artistique, car reconnue par les acteurs du culte comme belle, unique, émouvante » (Tallotte, 2010 : 5). Cependant, il est toujours possible de parler de passage à l'art (Tarabout, 2003) lorsque le *tambour malbar* est utilisé à des fins autres que religieuses – à tout le moins passe-t-il à un autre type d'art. Le phénomène d'appropriation dont fait ainsi l'objet ce tambour « est le résultat d'une ou de plusieurs transformations qui permettent de passer d'un contexte, d'un domaine ou d'un état à un autre » (P.-Bouliane, 2011 : 354) :

[...] l'appropriation est la reprise d'un *contenu* artistique qui n'est pas en soi une œuvre d'art (par exemple, les paramètres musicaux, des éléments stylistiques, thématiques ou motiviques, etc.), mais qui peut être modifié à des fins esthétiques pour créer ou recréer une nouvelle œuvre (*loc. cit.*).

C'est précisément ce que des artistes comme les danseurs-musiciens de la troupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion » ou comme Danyèl Waro ou Tyéri Abmon opèrent comme manœuvre lorsqu'ils se servent du *tambour malbar* sur scène pour créer (dans le cas de la troupe) ou recréer (dans le cas des deux artistes à l'instant nommés) une nouvelle œuvre. M'inspirant des analyses de Jessica Roda (2014) sur la musique judéo-espagnole, je dirais que l'authenticité religieuse de la musique tambourinée d'origine indienne « ne peut aujourd'hui qu'être confirmée par la source qui est matérialisée [...] et non par une manière d'interpréter cette source » (*ibid.* : 169). En effet, c'est le répertoire rituel du *tambour malbar*, même caractérisé par une certaine variabilité (*cf.* chap. 7), qui aujourd'hui ne peut qu'être le garant de son authenticité religieuse ; la « manière d'interpréter » ce répertoire sur scène (avec les artistes de la musique créole réunionnaise) ou dans la rue (avec les *tambourier* ne se cantonnant pas uniquement aux temples) ne peut ainsi porter atteinte à la « source » dans la mesure où c'est « UNE authenticité singulière » (Desroches, 2011, *cf.* chap. 12) – et non l'authenticité religieuse – qui est en jeu. Cette *autre* authenticité est par ailleurs confirmée dans l'invention de motifs rythmiques tout à fait originaux (ex. « Les Tambours Sacrés De La Réunion », les groupes « 4 Roul'man » et « Kréolokoz », etc.) qui entendent se démarquer précisément de la source

religieuse. Dans le *maloya* par exemple, il ne s'agit pas tant d'une manière d'interpréter le répertoire à vocation religieuse, que d'une manière différente d'user d'un tambour selon d'autres canons esthétiques – que ce soit au niveau matériel (personnalisation esthétique, facture synthétique, etc.) comme au niveau immatériel (inventions rythmiques, *breaks* rythmiques, etc.). Ainsi que le soulignent Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (2005),

la musique met donc en relation une œuvre (objet), ses modalités de réalisation (interprétation), un auditoire, un contexte et une historicité. Cette chaîne forme un tout *cohérent et fait sens*. Toute modification ou rupture au sein de cette chaîne entraîne une remise en question, et l'on peut alors assister à la création d'un nouveau paradigme d'authenticité (*ibid.* : 749).

À La Réunion, la prise en charge du *tambour malbar* dans le milieu artistique instaure une rupture dans une « chaîne » qui, jusqu'à la fin du XX^e siècle, prenait une forme unique, celle donnée dans la sphère religieuse. En effet, d'une interprétation à caractère religieux, le *tambour malbar* passe à d'autres « modalités de réalisation » qui prennent en compte un nouvel auditoire (un public de spectateurs au lieu d'un rassemblement de fidèles), un nouveau contexte (une scène artistique au lieu d'un espace religieux) et une nouvelle historicité (un tambour créole au lieu d'un tambour *malbar*). Si « l'authenticité induit l'idée d'un écart supposé d'avec une norme, en même temps qu'elle discute des modalités d'inscription de l'acte performantiel dans le champ identitaire », elle est aussi « une construction sociale fluctuante qui relève de choix humains à partir de critères et référents recevables puisque validés par un ensemble d'acteurs sociaux » (Khatile, 2012 : 196). Aussi le *tambour malbar* se retrouve-t-il au cœur d'enjeux symboliques en constante redéfinition qui font de lui une pratique symbolique en perpétuel réajustement.

La distinction entre deux authenticités du discours musical créole réunionnais amène par conséquent à la distinction entre « deux mémoires », « dont l'une, historique, résultat d'une démarche intellectuelle destinée à re-constituer une connaissance du passé, serait tentée de disqualifier l'autre, collective, “accrochée à des réalités vivantes”, formée de discours et pratiques populaires » (Chivallon, 1997 : 770). C'est donc à la question de l'identité que l'étude des discours autochtones nous ramène dans la mesure où les acteurs sociaux restent « constructeurs de leur identité » (Vinsonneau, 2002 : 13). Aussi, la culture, en tant que « vivier de significations, élaborées et partagées, à la fois par des individus et par des groupes que

rallient des perspectives communes », offre-t-elle « des ressources symboliques quasi inépuisables » dans lesquelles « le sujet en quête de cohérence [...] recherche les repères utiles à l'édification du sens de son être et de sa pratique » (*loc. cit.*). Aussi, « des éléments de statut subjectif » – comme l'approche du caractère sacré du *tambour malbar* (*cf.* chap. 1) – « et des prescriptions de rôles, des modèles de conduite à adopter et des attentes sociales spécifiques » s'attachent-ils à cette identité (*loc. cit.*). C'est en ce sens que l'identité reste une notion floue mais à la fois suffisamment claire pour convenir à toutes les actions humaines et culturelles accomplies en son nom ; selon Mondher Kilani (2009) effectivement, « l'identité n'est pas un état » (*ibid.* : 308) ainsi qu'il l'explique ci-après :

L'identité [...] n'est ni immanente, ni immuable. C'est une construction déterminée par les situations dans lesquelles elle est érigée, par les rapports de pouvoir qui se nouent autour d'elle et par les efforts de les dénouer. L'identité est paradoxale. Elle est la chose la plus ressentie, la plus revendiquée, mais en même temps la plus fuyante. Comme le relevait C. Lévi-Strauss (1977 : 332), l'identité « est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il n'ait jamais d'existence réelle ». [...] En quelque sorte, l'identité n'existe pas, mais les actions entreprises en son nom existent, elles, bel et bien. Les ingrédients qui la constituent sont relatifs. Ils sont la plupart du temps arbitraires. La religion, la langue ou la couleur peuvent, en effet, être utilisées dans des sens complètement contradictoires selon le contexte (Kilani, *op. cit.* : 308-309).

Le détournement (Mary, cité dans : Bernand *et al.*, *op. cit.*) de l'usage du *tambour malbar* à d'autres fins que celles des circonstances religieuses d'où il est extrait doit ainsi être envisagé selon le complexe identitaire créole qui, par la nature même de sa créolité, rajoute à la problématique de l'identité déjà insaisissable une dimension nébuleuse supplémentaire.

Bien qu'on puisse considérer la tradition musicale religieuse du *tambour malbar* comme un art (*cf.* introd.), il est toujours possible, on l'a dit, de parler de « passage à l'art » dans ce qui constitue la transition du *tambour malbar* du rite à la scène. Si « le fait de se déclarer artiste demeure prestigieux, car cela renvoie à une catégorie universaliste définie en termes esthétiques, ce que le service rituel, particularisé et socialement restrictif, ne comporte pas », note Gilles Tarabout (*op. cit.*), « une telle redéfinition [de la notion d'artiste] n'est pas sans conséquences sur le “sens” qui est attribué à “l'œuvre d'art” [...] » (*ibid.* : 15). C'est entre

autres la raison pour laquelle l'art sacré du *tambour malbar* englobe une vision largement éclatée en fonction des artistes de la scène locale (cf. chap. 1). En outre, on a vu dans le premier chapitre que les initiatives des uns vis-à-vis de la sécularisation du *tambour malbar* encourageaient celles des autres ; c'est le cas du projet artistique avant-gardiste mené par « Les Tambours Sacrés De La Réunion » mais aussi des acteurs du milieu *malbar* qui cherchent depuis quelques années à démocratiser progressivement leur culture religieuse (cf. chap. 9, 10 et 11). Comme dit précédemment au sujet du désengagement suscité par l'impulsion de ce qui n'était que des initiatives individuelles (voir *supra*), il se peut que la réaction du milieu *malbar* (par exemple en organisant des congrès ou en participant à des manifestations qui s'inscrivent en marge du fait religieux) soit une réponse aux démarches entreprises dans le milieu créole ; c'est en tout cas ce que suggèrent les observations de Jessica Roda (*op. cit.*) lorsqu'elle constate que « c'est parce que l'art [...] confère [à un objet patrimonial] une valeur que les "héritiers" en réclament la possession, contre les artistes » (*ibid.* : 168) :

L'objet patrimonial étant pris en charge par des artistes, une valeur artistique lui est alors attribuée. C'est justement parce qu'il y a cette prise en charge artistique de l'objet que l'objet s'est transformé en art. [...] Contrairement à la conception de l'art avant le XX^e siècle, il n'y a plus un canon unique de la définition de l'art, car il y a une multiplicité d'instances de reconnaissance et de régulation [...] (*loc. cit.*).

Doté d'une valeur supplémentaire effectivement, le *tambour malbar* en tant qu'art de scène ou art de rue entend se développer non sans le concours des « héritiers » qui, jusque-là, ne l'avaient pas apprécié sous cet angle ; tout en perpétuant cet art dans son cadre sacré d'origine, les *tambourier* d'aujourd'hui procèdent à une mise à jour des connaissances qu'ils ont reçues de cet art sacré pour rejoindre la tendance actuelle ; ne pouvant désormais plus, comme par le passé, se réclamer comme les seuls détenteurs de la pratique ainsi « prise en charge » par les artistes, ils s'inscrivent certes parmi la masse plus anonyme quoique plus « prestigieuse » (Tarabout, *op. cit.*) de ces artistes mais néanmoins et surtout dans une certaine continuité de leur art, même sous une autre forme⁹. Indiscutablement, le reconnaît Tarabout (*op. cit.*), « le flou même de la notion d'"art", en couvrant d'un label unificateur des visions et des intérêts

⁹ En effet, même si dans certaines circonstances – comme le *dipavali* – « il en résulte le passage d'une musique rituelle fonctionnelle, d'invocation [...], à une musique d'art, voire de divertissement », il n'en demeure pas moins que « le caractère indien de cette autre musique lui confère, en quelque sorte de façon intrinsèque, sans qu'il y ait lieu de l'associer à des cultes, un sens sacré » (Benoist, Desroches, L'Étang & Ponaman, *op. cit.* : 40).

très contrastés, est un atout essentiel dans ces circulations » (*ibid.* : 18). En effet, « les faits de culture ne prennent leur sens que s'ils sont compris dans le cadre des relations sociales où ils émergent » dans la mesure où « les phénomènes d'assimilation, de syncrétisme et de bricolages culturels divers ne s'expliquent qu'en référence aux contextes de structuration et de déstructuration sociales où ils se produisent » (Vinsonneau, *op. cit.* : 49) :

Cuche explique qu' « une cause externe provoque un changement en un point d'une culture. Ce changement va être "absorbé" par cette culture en fonction de sa logique propre et va entraîner une série de réajustements successifs. Autrement dit, la causalité externe stimule la causalité interne : tout système culturel atteint en un point va réagir pour retrouver une certaine cohérence [...] » (Vinsonneau, *op. cit.* : 49-50).

Ainsi la prise en charge du *tambour malbar* dans l'univers artistique créole (ex. la scène musicale réunionnaise) s'inscrit-elle dans un contexte de déstructuration (et de restructuration) sociale qui va « entraîner une série de réajustements successifs » dans la culture *malbar* mais toujours « en fonction de sa logique propre » d'où, par exemple, le maintien d'un rapport au sacré qui se poursuit au-delà de l'espace rituel religieux. De façon générale, on m'a souvent confié par ailleurs que le détournement (Mary, cité dans : Bernard *et al.*, *op. cit.*) de cette tradition musicale tambourinée à des fins scéniques était susceptible de contribuer au dynamisme de cette pratique dans la mesure où la poursuite de son usage hors du champ religieux permettrait de maintenir en vie une pratique instrumentale dans le cas où les circonstances religieuses auxquelles elle est toujours liée tomberaient en désuétude¹⁰.

La redéfinition d'un rapport au sacré

Lors des enquêtes de terrain menées auprès des informateurs, on m'a souvent rapporté le fait que le *tambour malbar* n'était pas le seul instrument au monde concerné par la spectacularisation scénique, par le passage à l'art (Tarabout, *op. cit.*) : « *On fait bien des*

¹⁰ C'est en ce sens que Philippe M'Roimana me fait le commentaire suivant : « *Parce que, que l'on veuille ou non, les anciens vont partir, on va faire de plus en plus de béton, il y aura de moins en moins de chapelles, avec le bruit, il y aura de plus en plus de plaintes, donc à un moment donné, on va évoluer avec le temps, donc nous, notre devoir, c'est de laisser, quand même, un socle, une pierre pour pouvoir... pour que les autres puissent se référer, quand ils veulent, à ce tambour et à ce jeu du tambour. Donc nous, notre mission, elle n'est pas terminée encore* » (extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana, mené à Saint-Pierre, en 2014).

*cantiques, on fait bien... tout ce qui est les negro-spirituals sur scène quand même !¹¹ » s'exclamait la chanteuse de *maloya* Nathalie Natiembé ; de même le rapprochement avec l'univers religieux des musiques aujourd'hui sécularisées est-il à nouveau fait en ces termes : « Ben toutes les musiques sont sacrées ! L'orgue : dans l'église, on joue de l'orgue et on en joue aussi sur les podiums pour faire danser aussi ! Tu comprends ?¹² » déclarait le *pusarli* Daniel Singaïny. À ce propos, s'il est « difficile de retracer les origines du développement de l'orgue comme instrument profane », ainsi que le remarquent Ghyslaine Guertin et Jean-Willy Kunz (2014) effectivement, l'organiste, « loin de limiter son rôle à l'accompagnement liturgique », « est également concertiste » (*ibid.* : 88) :*

Cependant, le XIX^e siècle marque le développement de l'orgue dans la salle de concert, et l'organiste étend ainsi son champ d'action hors de l'église. [...] Dans la salle de concert ou bien à l'église, il semble que le public ressente le besoin de démystifier l'orgue et l'organiste, et de voir ce qui était caché depuis des siècles (*loc. cit.*).

De même que le *tambourier* étend désormais « son champ d'action » hors des temples pour participer à des événements comme le *dipavali* (*cf.* chap. 9) ou intégrer l'espace commémoratif (*cf.* chap. 10), il semble que cette tradition musicale tambourinée reliée à l'univers magico-religieux des rituels *malbar* (*cf.* chap. 4, 6, 8 et 12) suive un processus de « démystification » que plusieurs décennies de diabolisation (*cf.* chap. 4 et 6) rendent apparemment nécessaire par ailleurs. Aussi peut-on dire avec Gilles Tarabout (*op. cit.*) que « le culte a fait place à la culture, définie dans ce cas initialement comme patrimoine permettant d'affirmer une identité régionale, puis [...] comme ensemble d'arts ayant une valeur esthétique propre, source éventuelle de renouvellement créatif » (*ibid.* : 18).

Si beaucoup d'artistes rapprochent la sécularisation du *tambour malbar* à celle du *roulèr*, ces deux instruments restant sacrés pour eux (*cf.* chap. 1), force est de constater que cette sacralité ne s'établit pas tout à fait à un même niveau de comparaison dans les deux cas. En effet, dans celui du *roulèr*, sa présence sur scène ne semble pas poser problème tant que ne sont pas utilisés les chants sacrés qu'il accompagne lors des cérémonies religieuses ; à cet égard, l'artiste et *leader* du groupe « Groove Lélé » – Willy Philéas – que j'ai pu rencontrer au tout début de la recherche, m'apprend que le *servis kabaré* est en fait divisé en un temps « rituel »

¹¹ Extrait d'entretien avec Nathalie Natiembé, mené à Saint-Leu, en 2016.

¹² Extrait d'entretien avec Daniel Singaïny, mené à Saint-Gilles-Les-Hauts, en 2014.

et un temps « festif » : en me fredonnant un exemple de chant appartenant à ce dernier temps¹³, Willy Philéas explique en fait que « *c'est cette partie festive qu'on a emmenée sur scène*¹⁴ ». Ainsi est-ce la « partie festive » de leur musique rituelle que les artistes ont ramenée sur scène et non la « partie rituelle » qui reste réservée au seul usage religieux. Si on a vu, au cours de cette thèse, que le répertoire rituel du *tambour malbar* pouvait lui aussi être caractérisé par un aspect formel et informel (cf. chap. 3), cela ne revient pas à les considérer comme représentant respectivement les côtés « rituel » et « festif » d'une cérémonie pour autant. En effet, sans répéter ce qui a déjà été dit à ce sujet, l'aspect informel de ce répertoire ne s'inscrit pas dans le déroulement rituel religieux hindou, mais est en marge de celui-ci ; il ne s'agit effectivement pas de faire la fête, de chanter et de danser dans un élan commun comme dans le rite malgache, mais de se divertir de façon à la fois discrète et ponctuelle lorsque se présente éventuellement l'occasion. C'est donc la première différence qui donne au caractère sacré du *tambour malbar* une dimension que n'a pas celui du *roulèr*.

S'il est évident que le répertoire rituel du *tambour malbar* utilisé à des fins religieuses ne doit pas, pour ceux qu'on peut dès lors considérer comme les traditionalistes de la religion *malbar*, être repris sur scène, il se trouve que, pour les raisons qu'on a déjà exposées au cours de cette thèse (cf. chap. 4, 6, 9, 11 et 12), la présence même de cet instrument en des lieux autres que celui lié au temple pose problème. Or, dans le cas du *roulèr*, il semble que la sacralité de l'instrument soit, en dépit de ce que peuvent en dire les détenteurs de cette tradition instrumentale (cf. chap. 1), avant tout liée à un espace précis – celui du sacré et du religieux – et qu'une fois hors de cet espace (sur scène ou dans un magasin, pour reprendre les exemples de Firmin Viry, cf. chap. 1), ce caractère n'a plus lieu d'être. Ainsi le *tambour malbar* conserve-t-il son aura religieuse même en dehors de l'espace du temple au contraire du *roulèr* qui, bien que lui aussi issu d'un contexte sacré et religieux, peut, à la différence du *tambour malbar*, être également apprécié en tant qu'instrument de musique faisant simplement chanter et danser, en plus d'être un instrument qui appelle les esprits. On a là une deuxième différence qui donne au *roulèr* une sacralité spatio-temporelle plus réduite que celle du *tambour malbar*.

¹³ Willy Philéas me chante également un extrait des morceaux qui font partie du « côté rituel » du *servis kabaré* ; il explique que « *ce sont des morceaux, issus du servis kabaré, et qu'on ne retrouvera pas sur... sur un podium* ». Il prend, à cet égard, l'exemple d'un morceau « *qui appelle les esprits qui descendent de la montagne. Les bons, comme les mauvais, on leur demande de venir. Et "viens manger" c'est adressé aux âmes ; aux morts. [...] Les invités sont là, et là tu chantes pour les âmes ; les morts. Les esprits. C'est pour ça qu'après les gens entrent en transe etc., etc. Donc ce sont des chants qu'on ne peut pas chanter sur scène, d'autant plus que c'est chanté seulement, une fois seulement, dans le servis. La période du début* » (extrait d'entretien avec Willy Philéas, mené à Saint-Benoît, en 2014).

¹⁴ Extrait d'entretien avec Willy Philéas, mené à Saint-Benoît, en 2014.

Comme dit au cours de cette thèse, la sécularisation du *tambour malbar* telle qu'elle s'est présentée à la fin du XX^e siècle avec des artistes comme Danyèl Waro conduit à un profond bouleversement (c'est-à-dire à une créolisation *dure*, voir *supra*) des rapports jusque-là entretenus avec cet instrument dans la mesure où, entre autres, cette sécularisation n'est pas le fait des détenteurs de la tradition en question (cf. chap. 6). Or, dans le cas du *roulèr*, ce sont précisément les musiciens rituels du *servis kabaré* qui ont été à l'initiative de la plus grande popularité de leur tradition musicale ; en passant de la partie festive de leur cérémonie religieuse à la dimension toujours festive, mais cette fois de la scène musicale créole réunionnaise, c'est ainsi dans la logique d'une certaine continuité que cette transition d'un espace privé (le culte domestique) à un espace public (le concert) a lieu. Dans la mesure où le changement de contexte de jeu n'entre pas en contradiction avec le caractère sacré du *roulèr* – que seul lui garantit l'espace rituel religieux –, l'introduction du *tambour malbar* dans le *maloya* est, quand bien même la pratique rituelle de cet instrument ne possède-t-elle pas de partie festive, vraisemblablement pensée selon le même raisonnement¹⁵. N'étant effectivement pas forcément intime du fonctionnement microsociale hindou, l'agent externe se base alors sur ses propres considérations culturelles et agit selon un entendement véhiculé dans son milieu d'appartenance. C'est donc la troisième différence qui fait du *tambour malbar* un instrument dont on a aligné le caractère sacré avec celui du *roulèr*, soit selon une grille de valeurs appartenant spécifiquement à ce dernier, et qui ne correspond nécessairement pas au premier.

Si ces points communs entre le *roulèr* et le *tambour malbar* ne font pas d'eux des instruments pour autant équivalents dans leur usage artistique, tous deux restent aujourd'hui, chacun à leur niveau et selon des degrés différents, le symbole d'un combat, d'une lutte pour la survie d'une culture religieuse. En effet, la situation historique du *roulèr* diffère quelque peu de celle du *tambour malbar* en ce que leur aboutissement s'oppose ; frappée des interdits qu'occasionne l'esclavage voire la récupération politique du *maloya* (cf. chap. 2), la tradition musicale tambourinée *kaf* tendra toujours vers davantage d'expressivité qu'une grande partie de son histoire a passée sous silence. Aussi la spectacularisation scénique de cette musique ne pouvait-elle être que recherchée et saluée par l'ensemble du milieu *kaf* car elle représentait non seulement une réussite, mais aussi la récompense de toute une vie d'efforts menés en ce sens,

¹⁵ En outre, le *tambour malbar* peut, comme d'autres instruments de musique, être utilisé sur scène à des fins plus personnelles, comme par exemple servir une cause afro-créole en insistant sur la séparation des pratiques sacrée et profane du *roulèr* qu'il accompagne : « Pour noyer tout ça, on rajoute d'autres instruments, tels que les congas, les platines, qui emmènent une autre couleur... le djembé, qui est aussi en peau d'chèvre, qui ramène une autre couleur, et... et puis voilà ; pour qu'au moins, le maloya ne soit pas pur, pour que ce ne soit pas, pour que les gens qui rentrent aussi en transe, pour ne pas qu'ils fassent la confusion non plus. Donc on le, sur scène, on le métisse ; avec d'autres instruments » (extrait d'entretien avec Willy Philéas, mené à Saint-Benoît, en 2014).

en apportant une véritable reconnaissance des valeurs africaines et malgaches de la culture (musicale) réunionnaise¹⁶. Si ce ne sont pas les mêmes interdits qui ont frappé la pratique tambourinée d'origine indienne (cf. chap. 4 et 6), la culture musicale et religieuse *malbar* a dû également lutter pour sa survie dans une société coloniale hostile à sa présence ; plus ou moins tolérées dans l'espace public, les expressions culturelles d'origine indienne n'ont pas été animées de la même soif de reconnaissance que celle des *Kaf*. Mettant à leur disposition tout un ensemble de moyens pour pouvoir résister (cf. chap. 6) en terre d'immigration, les cultes d'origine indienne réclament leur part de reconnaissance dès le XIX^e siècle, notamment avec l'arrivée massive de travailleurs indiens ; dans la mesure où le *tambour malbar* est issu de cet ensemble de moyens, il a ainsi fait l'objet d'une accapuration susceptible de fortifier cette résistance, au point de devenir une véritable arme de guerre. Aussi la décentralisation d'un tel pouvoir n'était-elle ni imaginable ni envisageable pour ceux-là mêmes qui l'avaient mise au point, au risque d'affaiblir non seulement celui du tambour (en le mettant à la portée de tous), mais aussi celui des circonstances religieuses qui en sont à l'origine (et qui s'en trouveraient ainsi fragilisées).

La redéfinition d'une place religieuse

Les échanges instaurés entre les différents contributeurs à la réussite d'une cérémonie religieuse et les garants de la pérennité des cultes à perpétuer posent la question de la place précise qu'occupent les intervenants en charge de la musique rituelle et éventuellement celle de son évolution à travers le temps. Reprenant la distinction opérée par Olivier Herrenschmidt (1982) au sujet des différentes castes de service composant les processions religieuses en Inde, je dirais que la présence des *tambourier* au sein des rituels hindous réunionnais est passée d'un statut relevant de la « participation » à celui relevant de la « fonction » ; de moindre importance que ce dernier effectivement, le statut relevant de la participation procède d'un « élément facultatif et surajouté » (*ibid.* : 45) ainsi que l'explique l'auteur ci-dessous :

Deux traits révèlent leur importance secondaire : [les participations] se situent en tête du cortège et l'abandonnent toujours avant la phase finale de la fête. Elles sont donc moins signifiantes que les fonctions, tout en montrant jusqu'à quel degré une caste peut

¹⁶ À ce titre, l'inscription du *maloya* au patrimoine mondial de l'Unesco en 2009 représente une véritable consécration pour les Réunionnais, et à plus forte raison ceux d'origine malgache et africaine.

se sentir concernée par une fête. [...] Ce sont surtout les fonctions (charges permanentes, souvent héréditaires et rétribuées par le pouvoir ou son représentant) qui, dans le cortège, sont porteuses de signification [et situées] *en queue* de cortège [...] (*loc. cit.*).

Si jusqu'à maintenant on avait analysé la conduite des processions religieuses par l'orchestre rituel selon un point de vue mythologique (*cf.* chap. 6, 8 et 12), l'étude menée par Herrenschmidt sur cet aspect des pratiques religieuses hindoues amène à entrevoir le positionnement des *tambourier* au sein de ces cortèges selon un éventuel fonctionnement hiérarchique. À cet égard, il est intéressant de croiser les observations de l'auteur avec celles que l'on peut émettre au sujet des processions religieuses *malbar* ; en effet, étant données les « charges permanentes, souvent héréditaires et rétribuées » dont relèvent aujourd'hui les *tambourier*, c'est donc au titre d'une fonction qu'ils interviendraient dans le culte. Or, c'est bien en tête et non « *en queue* de cortège » qu'ils se situent à La Réunion, place qui, en Inde, revient aux intervenants d' « importance secondaire » et « moins signifiantes » qui, selon Herrenschmidt, relèvent du statut de la participation ; cette contradiction apparente par rapport aux modèles d'origine observés en Inde est très révélatrice, là encore, sinon d'un phénomène de « *malbarisation* », du moins des transformations apportées, volontairement ou non, à la restructuration des pratiques d'origine indienne dans leur nouvel environnement social. Précisons par ailleurs qu'en Inde, il n'y a pas qu'une ou deux formations musicales comme à La Réunion en général¹⁷, mais plusieurs, qui accompagnent les déambulations religieuses hindoues. Aussi la « contraction de l'éventail sacerdotal » (L'Étang, 1998) sur laquelle a débouché la délocalisation de l'hindouisme vers les plantations sucrières en l'occurrence donne-t-elle à voir une restitution également plus réduite des modes d'intervention dans le rituel religieux ; le fait de circuler en tête de cortège a de doublement intéressant qu'il montre non seulement la conservation d'un habitus mais aussi la correspondance mythologique à partir de laquelle cet habitus se maintient et se justifie. Si ces types d'aménagement sont le fait d'un processus certain de créolisation, Jean Benoist (*op. cit.*) soutient que cela ne doit cependant pas remettre en question la conformité en général étonnante entre les rites religieux hindous et leurs sources indiennes :

¹⁷ À La Réunion, les processions hindoues organisées dans la religion *malbar* sont systématiquement composées d'un orchestre présidé par des *tambours malbar* et parfois d'un orchestre présidé par le couple *morlon/narslon*. Cela dit, il m'est arrivé de voir deux processions religieuses (une à Saint-Louis, l'autre à Saint-Paul) être composées de pas moins d'une dizaine d'orchestres rituels – ceux des *tambours malbar* et du couple *morlon/narslon* y compris – et de ce fait particulièrement étendues. Il est à noter que dans ces deux cas, il s'agissait de processions (co-)organisées par les temples de tradition brahmanique.

On est surpris, en fouillant quelque peu les faits réunionnais ou antillais relatifs aux pratiques religieuses d'origine indienne, de découvrir combien la présence indienne y est fidèlement transmise. Mais il y a aussi le constant ajustement à une société qui a bien peu à voir avec l'Inde et qui l'ignore, ajustement qui n'est pas seulement le fait de formes sociales, de rôles appris et demeurant extérieurs aux individus, mais qui passe par l'adhésion de chacun à cette société. [...] Et c'est là que nous sommes pleinement dans cette créolité dont chacun s'imprègne par sa rencontre complémentaire avec tous ceux qui partagent avec lui, quelle que soit leur place, l'invention d'une culture (*ibid.* : 13).

Sans même aller jusqu'à considérer « l'adhésion de chacun » à « une société qui a bien peu à voir avec l'Inde et qui l'ignore », le fait même de s'implanter dans cette société entraîne, pour les tenants des cultes d'origine indienne à perpétuer, un ajustement considérable des « formes sociales » et des « rôles appris » pour prétendre à leur pérennisation en terre créole réunionnaise. C'est également en ce sens que Jean-Luc Bonniol (*op. cit.*) reconnaît qu'« avant même la rencontre de cultures différentes, peut se façonner un objet créole, du simple fait que ce façonnement obéit à un “génie du lieu” [...] » (*ibid.* : 257). Si la place physique et symbolique qu'occupent aujourd'hui les *tambourier* au sein des processions religieuses en particulier, et des cultes d'origine indienne en général, vient confirmer l'évolution de leur statut dans l'espace microsocial de l'hindouisme réunionnais (*cf.* chap. 4 et 6), c'est en ce sens qu'il est effectivement possible, à l'instar de Benoist, de parler de « l'invention d'une culture ». Comme le met en avant Monique Desroches dans un entretien mené par Nathalie Fernando (2009), « c'est un fait connu en sciences sociales que la migration et la diaspora connaissent des parcours culturels, linguistiques et musicaux distincts de ceux des milieux d'origine » dans la mesure où, « au terme de la migration, le groupe répond aux conditions du nouveau milieu » avec la possibilité que « certains éléments d'origine [puissent] être considérés d'une autre manière et parfois même revêtir un caractère emblématique » (*ibid.* : 247). La culture *malbar* est en fait une culture spécifique aux circonstances où elle se développe en ce qu'elle épouse les contours précis des lieux investis et qui ne sont nécessairement pas ceux des lieux – en l'occurrence, l'Inde – dont elle provient¹⁸. De même le *tambour malbar* est-il aujourd'hui « l'emblème de la “malbarité indienne” (une philosophie propre aux des [*sic*] sacrifices rituels

¹⁸ « Ainsi des éléments désuets du milieu d'origine peuvent connaître en diaspora, une forme de revivalisme » ajoute Desroches (Fernando & Desroches, 2009 : 247).

des plantations), alors qu'en Inde, cet instrument a quasiment disparu des milieux ruraux » (*loc. cit.*). Aussi est-ce à une culture musicale sinon inventée, du moins spéciale, que l'on a affaire lorsque l'on fait l'étude du *tambour malbar*, cette culture musicale étant propre à la cartographie sociale et symbolique au sein de laquelle elle prend place.

Entre *malbarité* et créolité

Dans le chapitre 3, on a vu que le *tambour malbar* était un instrument emblématique de l'orchestre rituel qu'il compose notamment avec le *morlon*. Interprétant un répertoire formel constitué de formules rythmiques spécialement réservées à des fins religieuses, cet orchestre répond à un véritable langage codé (*cf.* chap. 12) qui n'est pas sans rappeler « le jeu du langage tambouriné » « dans les régions de langues à tons » dans la mesure où « le tambour peut en effet faire fonction d'instrument mélodique [voire] se substituer au chant » (Rouget, 1980 : 71). Sans aller jusqu'à remplacer à proprement dit les psalmodies prononcées par le *pusarli*, on a simplement remarqué, notamment dans l'ethnographie présentée d'un rituel funéraire (*cf.* chap. 8), que le *morlon*, et dans une moindre mesure le *tambour malbar*, était un tambour doté d'une fonction mélodique – ce qui m'incite parfois à qualifier les rythmes que ces instruments produisent de « formules mélodico-rythmiques ». Aussi les fonctions rythmique et mélodique peuvent-elles être prêtées à ces deux tambours de manière générale selon des circonstances et à des fins bien précises :

Certains instruments, [...] comme le tambour, peuvent avoir l'une ou l'autre suivant l'emploi qu'on en fait. [...] Indépendamment [du cas des régions de langues à tons avec langage tambouriné], [le tambour] est susceptible d'être joué de manière si expressive que le tambourinage peut devenir [...] mélodie de timbre, d'accent et d'intensité. Au demeurant, si le tambour apparaît comme l'instrument le plus fréquemment utilisé pour la musique de possession, c'est parce qu'il peut être aussi bien mélodique que rythmique et parce que dans le second emploi il s'incorpore à de très nombreux ensembles instrumentaux (*loc. cit.*).

Ainsi le *tambour malbar* est-il un instrument qui, avec le *morlon*, établit les bases d'un langage à la fois symbolique et fonctionnel ; le tambourinage de ce couple d'instruments devient alors

« mélodie de timbre, d'accent et d'intensité » dans la mesure où ils se complètent sur les plans rythmiques (en contrepoint) et mélodique (opposition de registres). C'est en ce sens que se développe par ailleurs la conscience philosophique liée à la personnification religieuse dont témoigne certains acteurs du milieu *malbar* et selon laquelle ces deux instruments représentent les éléments masculin et féminin du divin dont le dialogue (le langage) crée le son mystique à l'origine de toute création.

Or, en dépit des qualités hautement symboliques qu'on prête au *tambour malbar* (cf. chap. 4 et 6), on avait également remarqué que celui-ci ne portait pas de nom tamoul créolisé (c'est-à-dire de nom *malbar*) à la différence de la plupart des autres instruments (comme le *morlon* par exemple) utilisés à des fins religieuses ; sans revenir sur les hypothèses déjà avancées antérieurement, et au vu des considérations émises à ce sujet jusqu'à maintenant (cf. chap. 3), l'expression « *tambour malbar* » pour désigner le tambour sur cadre circulaire véhiculé pour parler du milieu *malbar* semble fonctionner telle une périphrase ; en effet, le qualificatif « *malbar* » étant de nature exogène (c'est-à-dire employé uniquement à l'extérieur du milieu *malbar*), le tambour dont parlent les hindous apparaît comme un ersatz formé très tôt dans son histoire locale (cf. chap. 4) car susceptible, à l'époque, d'améliorer la communication avec la société d'accueil à travers l'intégration d'idiomes d'origine indienne dans le nouvel espace social. Dans la mesure où, en créole, beaucoup d'informateurs rencontrés sur le terrain parlent de « *tanbou* », il n'est pas impossible que ce mot ne soit pas seulement la prononciation déformée du mot « tambour » mais avant tout celle d'un nom propre éventuellement en vogue dans les parlers du pays natal.

L'hypothèse ne s'avère pas complètement dénuée de fondements quand on observe les pratiques langagières développées à travers des décennies de transmission orale décelable dans les parlers actuels des personnes âgées à La Réunion ; c'est effectivement dans l'emprunt d'un vocabulaire plus largement commun que s'expriment volontiers certains informateurs, tel que par exemple avec l'emploi du terme « saint » à la place de celui de « divinité » (cf. chap. 1). Si la préférence pour un mot créole à la place d'un mot tamoul est observée, le recours à un mot de vocabulaire catholique est également notable ; au lieu de parler de « *koylou* », de « *pusarli* » ou de « *avSION* » par exemple, on préférera respectivement dire « temple », « officiant » ou « service (religieux) », voire « chapelle », « prêtre » ou « cérémonie (religieuse) ». Ainsi que le remarquait encore Michèle Marimoutou-Oberlé (1989a) à cet égard, « pour survivre dans l'environnement catholique local, l'hindouisme s'adapte dans le vocabulaire sinon dans la pratique et cherche des équivalences dans le catholicisme qui lui permettent de se “fondre” dans

les mentalités » (*ibid.* : 123). Ainsi, même la dénomination de l'instrument se créolise avec le temps dans la mesure où on considère que le *tanbou* est un mot *malbar* qui, sous l'effet d'une créolisation continue, s'est transformé en un mot – plus exactement, en une expression – éminemment créole : le *tambour malbar*.

L'entrecroisement des musiques *malbar* et créole

Le système musical commun aux univers *malbar* et créole de la musique réunionnaise (6/8 ou 12/8) amène à une nécessaire mise en perspective de ces deux modèles musicaux. Est-ce la mesure binaire à subdivision ternaire de la musique créole qui a sensiblement transformé l'interprétation des rythmes du *tambour malbar* ou est-ce la façon de jouer les rythmes du répertoire rituel de cet instrument qui a influencé le mode d'interprétation de la musique créole ? Si la question est évidemment loin d'être aussi tranchée dans la réalité, elle mérite néanmoins qu'on s'y attarde un peu. D'emblée, je poserais comme hypothèse que c'est selon la première configuration – l'influence de la musique créole sur la musique *malbar* – que s'expliquent les points communs que l'on trouve aujourd'hui, musicologiquement parlant, entre les deux types de musique. Dans la mesure où la musique du *tambour malbar* est un produit créolisé (*cf.* chap. 1 et 6), j'ai l'intuition que les musiciens (Afro-créoles comme Indo-créoles) du groupe paria de l'époque (*cf.* chap. 4 et 6) ont plus ou moins inconsciemment opéré « quelques emprunts dans leur entourage sonore et musical » qui sont alors venus « à bout de toute mélodie rebelle qui finit par se plier aux exigences formelles, structurelles et stylistiques » (Defrance, 2014 : 194) de l'interprétation alors donnée du répertoire ainsi restitué localement. Tout en partageant l'avis de Félix Marimoutou (2007) sur le fait que « même les cérémonies malbar sont traversées par le maloya » (*ibid.* : 169-170), j'ajouterais que, étant donnée jadis l'intégration des *Kaf* ou *kontnasyon* (*cf.* chap. 4) au groupe paria en charge de la musique rituelle, il y a nécessairement eu circulation rythmique entre les nouveaux modèles musicaux *malbar* importés d'Inde et les modèles *kaf* préexistants. Aussi cette circulation – qui n'est pas à sens unique puisque si les Afro-créoles intègrent très tôt l'orchestre rituel *malbar*, les Indo-créoles ne se cantonnent pas exclusivement, tout au moins au départ (*cf.* chap. 5), à la sphère religieuse – apporte-t-elle des modifications inévitables dans l'interprétation des rythmes étant alors transmis à ces nouveaux parias, soit les *Kaf*. C'est ce que laissent percevoir les observations de Sully Santa Govindin (2014) lorsqu'il dit que « les signes de créolisation musicale sont perceptibles au sein des temples d'établissement qui se distinguent par

l'utilisation exclusive des troupes de percussionnistes » dans la mesure où « parmi ces groupes de percussionnistes du rituel hindou » se trouvent « les descendants des populations dites *Cafres* et *Malgache* dont plusieurs sont métissés avec les Indiens » (*ibid.* : 260). Ainsi la « force du modèle » (Defrance, *loc. cit.*) des musiques binaires à subdivision ternaire véhiculées dans l'espace musical créole (j'y reviendrai) entraîne-t-elle l'interprétation musicale dans un sens bien précis, celui d'une logique d'enchaînement de carrures et de phrasés dans laquelle le nouvel interprète (notamment le *Kaf*) se reconnaît et se sent à l'aise.

La seconde configuration – celle où ce serait la musique créole qui ait été influencée par la musique tambourinée *malbar* – est, à mon sens, envisageable quoique discutable. En effet, il n'est pas impossible que, dans la mesure où la culture musicale d'origine indienne s'impose majoritairement et de manière relativement officielle (*cf.* chap. 1) dans le paysage sonore créole dès le XIX^e siècle et ce durant tout le siècle suivant, les musiques créolisées par exemple d'origine africaine et/ou malgache aient pu être imprégnées de ces sonorités par la suite, surtout lors de leur recrudescence à partir de la seconde moitié du XX^e siècle¹⁹. C'est en tout cas ce qu'avance Jean-Pierre La Selve (2015 [1984]) lorsqu'il affirmait que

le séga des origines était par définition l'apanage du groupe des Afro-Malgaches. Avec le temps, le rôle des Malbars s'est également affirmé important dans sa conservation et son évolution. Beaucoup plus nettement que les premiers Indiens arrivés comme esclaves au XVIII^e siècle, les engagés du XIX^e, vivant dans les mêmes conditions et les mêmes camps que leurs prédécesseurs, en ont souvent adopté les aspects culturels (*ibid.* : 266).

Ayant pris « “le relais de ceux qui, par désir d'intégration sociale, délaissaient une forme d'expression perçue comme liée à l'époque de l'esclavage” » (La Selve, 1984 : 129, cité dans : Desrosiers, 1996 : 32-33), certains Indiens se seraient alors livrés à la pratique du *maloya* dès leur établissement dans l'île au XIX^e siècle²⁰, jouant ainsi un rôle considérable dans la conservation et la perpétuation de cette musique dans le temps. Ainsi prise en main de manière

¹⁹ « L'hypothèse la plus probable de sa constitution serait que le *maloya*, issu d'une fusion entre des styles malgaches et africains et à un moindre degré européen et indien, aurait atteint une forme plus ou moins définitive et aurait été conservé comme tel dans les camps d'esclaves et dans les familles, jusqu'à sa redécouverte dans les années 60 » (Desrosiers, 1996 : 32-33).

²⁰ Si beaucoup adhèrent à la thèse de l'influence *malbar* sur le *maloya*, Brigitte Desrosiers (*op. cit.*) précise que « les influences extra-africaines du *maloya* ne font toutefois pas l'unanimité tant chez les chercheurs que chez certains musiciens » (*ibid.* : 33).

mazurka, etc.) et des mesures à 2/4 contenant une forte accentuation du temps faible²¹ (polka, scottish, etc.). Ainsi cette fusion stylistique entre apports européens et africains d'où naissent le *séga* et le *maloya* s'est-elle mise en place dès le XVIII^e siècle, c'est-à-dire à une période antérieure à celle où la musique *malbar* se développera de façon considérable dans le paysage sonore²².

Si la contribution indienne au façonnement des musiques créoles réunionnaises n'est plus à démontrer²³, l'examen musicologique de musiques comme le *séga* et le *maloya* montre qu'elles se basent sur un système musical depuis longtemps ancré dans les habitudes de jeu locales. Le fait que la plupart des formules rythmiques composant le répertoire rituel du *tambour malbar* et que l'on entend aujourd'hui soient à 12/8 ne doit pas faire oublier que quelques-unes adoptent un modèle binaire ou ternaire, voire différent²⁴. Ces exceptions sont peut-être le signe d'anciens modèles indiens que l'interprétation locale n'a pas – ou en tout cas, moins²⁵ – déformés. Par ailleurs, le fait de pouvoir repérer des cycles rythmiques récurrents au sein des formules du répertoire et donc de pouvoir les rattacher à une mesure à 12/8 m'incite à la prudence dans la mesure où il n'est pas impossible que ces conformités structurelles avec les principes musicaux occidentaux soient plus récents que ce qu'on imagine (voir *supra*). En dépit de toutes ces zones d'ombre, il semble que les similitudes entre les systèmes musicaux *malbar* et créole soient le résultat de plusieurs décennies de transmission orale d'une musique tambourinée d'origine indienne adressée à une communauté de musiciens d'une hétérogénéité culturelle précoce (cf. chap. 4). Aussi les rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* font-ils l'objet d'une actualisation locale qui n'est que la suite d'un processus en fait commencé depuis le XIX^e siècle ; ce que l'on entend aujourd'hui, avec une « couleur *maloya* » plus ou moins prononcée

²¹ Cette dernière caractéristique est une constante dans les musiques créoles réunionnaises de type *séga* et *maloya* dans la mesure où il y a accentuation systématique du contretemps.

²² Si je n'ai pas exclu l'hypothèse qu'une musique tambourinée d'origine indienne ait pu exister au temps de l'esclavage (cf. chap. 1), beaucoup de paramètres (comme le caractère nécessairement anecdotique de cette éventuelle expression musicale, le faible nombre d'individus indiens présents dans la colonie à cette époque et leur jeune âge entre autres) ne permettent pas de penser que cette musique ait pu, rythmiquement parlant, contribuer de manière notable au développement des musiques créolisées à l'origine du *séga* et du *maloya*.

²³ Selon Sully Santa Govindin (2014) qui a par exemple réalisé une analyse lexicale et stylistique d'une des chansons de *Gramoun Lélé*, un chanteur célèbre de *maloya*, intitulée « *Kandion nielpou* », « l'inventaire des unités identifie deux champs lexicaux, "le panthéon divin" et "le croyant". Les personnages divins sont désignés par le Dieu suprême *Goinnda* et son protégé incarné dans le rôle d'*Aldunin*. L'artiste accomplit un rituel hindou qui est qualifié par des objets symboliques : le "feu", *nielpou*, l'"ustensile", *pandon*, l'offrande de "noix de coco" *tinngé* et l'offrande de l'"eau de la noix de coco", *tani* » (*ibid.* : 370). De même Rose-May Nicole (1996) signale-t-elle « le vocabulaire issu de mots malgaches et, outre l'infime partie de mots africains, certaines pratiques agricoles, l'intonation, la gestuelle et surtout le "sega" et les rythmes africains et indiens du "maloya" réunionnais. Ils constituent autant de preuves de l'évidente spécificité culturelle de l'île » (*ibid.* : 26).

²⁴ Il m'a par exemple été difficile de transcrire certains rythmes du répertoire rituel du *tambour malbar* dont la cadence et l'allure ne semblaient correspondre, à ma connaissance, à aucun des schémas occidentaux (cf. introd.).

²⁵ Les éventuelles formules rythmiques ayant effectivement échappé aux mailles de la créolisation musicale s'expliquent peut-être par le fait que ces formules auraient été moins courantes que d'autres et donc moins soumises aux phénomènes de créolisation en question.

dans l'interprétation de certains rythmes du répertoire du *tambour malbar*, illustre selon moi un phénomène d'actualisation fait à partir de modèles musicaux préexistants qui ont progressivement créolisé certains rythmes d'origine indienne.

Je partage avec Geneviève Dournon (1996 [1981]) le fait que « dans le processus, plus ou moins rapide, de transformation, voire de désaffection, dû à des causes diverses, affectant les traditions en général, c'est bien souvent la musique et l'instrument qui disparaissent en dernier, tant ils puisent au plus profond de la mémoire et de la nécessité collectives » (*ibid.* : 14) ; « tributaire du temps et de l'espace, autrement dit de l'époque et de la région » (*loc. cit.*), la musique tambourinée d'origine indienne, par le profil aujourd'hui plus que jamais créolisé que prend l'interprétation de son répertoire, reste le témoin d'une mémoire et d'une nécessité non seulement collectives mais également entrecroisées. Le cas du *baguèt' jako* est, à cet égard, particulièrement révélateur (*cf.* chap. 6) ; alors que le processus de transformation, puis de « désaffection », du culte religieux adressé à *Hanuman* a affecté le rite (qui a laissé place au culte du *nargoulan*), « la musique et l'instrument », étant donnée la persistance actuelle du *baguèt' jako* rebaptisé en *baguèt' nargoulan*, « disparaissent en dernier, tant ils puisent au plus profond de la mémoire et de la nécessité collectives » (*loc. cit.*). C'est notamment à travers l'exemple de telles situations transformatives (et transformatrices) que l'on est forcé de reconnaître le caractère éminemment fluctuant de ces produits de la créolisation ; parmi ces produits se distingue notamment le cas singulier du *tambour malbar* qui, par la créolisation de ses usages sous plusieurs formes, en plusieurs temps et à différentes époques, et de façon continue, se révèle ainsi comme étant une pratique symbolique en perpétuel réajustement dans l'espace social réunionnais.

BIBLIOGRAPHIE

AGAWU Kofi, 2004, « Rythme », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. (Les savoirs musicaux)*, Arles : Actes Sud : 89-115.

AHIOI, 1987, « *Les Relations historiques et culturelles entre la France et l'Inde* [texte imprimé] : *XVII^e-XX^e siècles. Actes de la conférence internationale France-Inde, 21-28 juillet 1986*, [organisée par l'] *Association Historique Internationale de l'Océan Indien* », Saint-Denis (La Réunion) : Archives départementales de la Réunion.

AMSELLE Jean-Loup, 2010, « De la déconstruction de l'ethnie au branchement des cultures : un itinéraire intellectuel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, n° 185 : 96-113.

AUBERT Laurent, 2001, *La musique de l'autre : Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Chêne-Bourg (Suisse) : Georg éd., 160 p.

———, 2005, « Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 39-86.

———, 2006, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/68>.

———, 2011, « Comment exposer la musique et que lui faire dire ? », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 13-40.

AUBERT Laurent, DESROCHES Monique, PENNA-DIAW Luciana (dir.), 2016, « L'ethnomusicologie appliquée, pour qui ? pourquoi ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 29 : 9-17.

BARAT Christian, 1980, *Des malbar aux tamouls : l'hindouisme dans l'île de la Réunion*, Thèse de 3^e cycle, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 719 p.

———, 1989, *Nargoulan : culture et rites malbar à la Réunion : approche anthropologique*, Saint-Denis (La Réunion) : Éd. du Tramail, 479 p.

BAREGE Sandrine et JONCA Fabienne, 2012, *Petite histoire de la musique réunionnaise*, Sainte-Clotilde (La Réunion) : Quatre épices éd., 72 p.

BASTIDE Roger, 1970, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, vol. 21. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/bastide_roger/memoire_collective_socio_bricolage/memoire_collective_socio_bricolage.pdf.

BATEMAN Simone, 2006, « De la neutralité axiologique face à une pratique moralement controversée », *Travail, genre et sociétés*, n° 15 : 169-175.

BECKER Judith, 2005, « Musique et transe », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 458-487.

BENBABAALI Dalal, 2013, *Caste dominante et territoire en Inde du Sud : Migration et ascension sociale des Kamma d'Andhra côtier*, Thèse de doctorat en Géographie humaine, économique et régionale, Paris 10, Paris, 462 p.

BENOIST Jean, 1989, « La Réunion, après la plantation : quelques pistes pour l'interprétation d'un changement », in Claude Wanquet (dir.), *Fragments pour une histoire des économies et sociétés de plantation à la Réunion*, Saint-Denis (La Réunion). Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/reunion_apres_plantation/reunion_apres_plantation.pdf.

———, 1996a, « “Lire” la marche dans le feu à l'île de la Réunion, ou construire le sens par l'entrecroisement des regards », *De la tradition à la post-modernité : hommage à Jean Poirier*. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/lire_la_marche_du_feu/lire_la_marche_du_feu.pdf.

———, 1996b, « Créolité et prise en charge du malheur à l'île de la Réunion », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n° 29. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/creolite_malheur_reunion/creolite_malheur_reunion.pdf.

———, 1998, *Hindouismes créoles. Mascareignes, Antilles*, Paris : Éd. du CTHS, 303 p.

———, 2012, « La créolisation : locale ou mondiale ? », in Gerry L'Étang (dir.), *Archipelie n° 3-4 : De la créolisation culturelle*, Paris, Publibook : 12-30.

BENOIST Jean, DESROCHES Monique, L'ÉTANG Gerry, et PONAMAN Gilbert-Francis, 2004, *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique : Héritages et innovations*, Matoury (Guyane) : Ibis Rouge éd., Presses Universitaires Créoles, 138 p.

BERNABE Jean, 2012, « Créolisation des langues et des cultures : approche épistémologique et analytique d'un mécanisme asymétrique », in Gerry L'Étang (dir.), *Archipelie n° 3-4 : De la créolisation culturelle*, Paris, Publibook : 63-83.

BERNARD Carmen, CAPONE Stefania, LENOIR Frédéric, et CHAMPION Françoise, 2001, « Regards croisés sur le bricolage et le syncrétisme* », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 114. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-sciences-sociales-des-religions-2001-2-page-3.htm>.

BERNEDE Franck, 2001, « Le geste divinisé. Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidentale) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 14. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1830>.

BILLIARD Auguste, 1829, *Voyage aux colonies orientales ou lettres écrites des îles de France et de Bourbon pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820*, Brière, Paris, 165 p.

BONNEMAISON Joël, 1981, « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, vol. 10, n° 4 : 249-262.

BONNIOL Jean-Luc, 2001, « Introduction », in Jean-Luc Bonniol (dir.), *Paradoxes du métissage*, Paris : Éd. du CTHS. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/paradoxes_metissage_intro/intro_paradoxes_metissage.pdf.

———, 2013, « Au prisme de la créolisation », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 207-208 : 237-288.

BORNES-VAROL Marie-Christine et FÜRNISS Susanne, 2011, « Une méthodologie pour l'étude des situations de contact », in Marie-Christine Bornes-Varol (dir.), *Choc des langues et des cultures ? Un discours de méthode*, Presses Universitaires de Vincennes – PUV. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00776034/document>.

BOURDIER Frédéric, 2001, *Sexualité et sociabilité en Inde du Sud : familles en péril au temps du SIDA*, Paris : Karthala éd., Coll. « Hommes et Sociétés », 440 p.

BOUSQUET Robert, 2011, *Les esclaves et leurs maîtres à Bourbon (La Réunion), au temps de la Compagnie des Indes. 1665-1767*, Livre 2. 607 p.

BRADLEY Mark et TROUILLET Pierre-Yves, 2011, « Le temple et les défunts. Religion et reconstruction identitaire chez les Tamouls hindous d'origine sri lankaise à Montréal », *Hommes & migrations*, vol. 3, n° 1291. Disponible sur : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=HOMI_1291_0116.

CAILLOIS Roger, 1950, *L'homme et le sacré*, Paris : Éd. Gallimard, Coll. « Folio essais », 250 p.

CALLANDRE-BARAT Florence, 2013, « Les engagés des koylou à La Réunion », *Études Océan Indien*, n° 49-50. Disponible sur : <http://oceanindien.revues.org/1970>.

CALLEGARO Francesco et GIRARD Charles, 2011, « La neutralité », in Florence Hulak et Charles Girard (dir.), *Philosophie des Sciences Humaines. Concepts et problèmes*, Paris : Librairie Philosophique J. Virin, Coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie » : 243-272.

CAMILLERI Carmel, KASTERSZTEIN Joseph, LIPANSKY Edmond Marc, MALEWSKA-PEYRE Hanna, TABOADA-LEONETTI Isabelle, et VASQUEZ-BRONFMAN Ana, 1990, *Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France – PUF, Coll. « Psychologies d'aujourd'hui », 240 p.

CARASSOU–BENJELLOUN Sandrine, 2006, « La place des langues dans l'analyse du fonctionnement spatial : la mise à jour d'interactions systémiques. Étude de cas de la commune de Saint-Paul de la Réunion », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, vol. 59, n° 234. Disponible sur : <http://com.revues.org/409>.

CARLOZ Louis-François-Marie, 1979, *Chronique du pays Mascarin au travers des lithographies anciennes de Bourbon*, Mémoire de Maîtrise d'Anthropologie Culturelle et Sociale de l'Océan Indien, sn, S.l., 111 p.

CARTER Marina, 1994, « État et communautarisme : le cas de l'Île Maurice », *Cultures & Conflits*, n° 15-16. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/conflits/227>.

CHABRELIE J.-J., BURNOUF Eugène (1801-1852), et JACQUET Eugène Vincent Stanislas, 1827, *L'Inde française, ou Collection de dessins lithographiés représentant les divinités, temples, costumes... des peuples indous qui habitent les possessions françaises de l'Inde. Tome 1 / ... publiée par M. J.-J. Chabrelie, avec un texte explicatif par M. E. Burnouf,...*, Paris : Chabrelie éd., 353 p.

CHANE-KUNE Sonia, 1993, *Aux origines de l'identité réunionnaise*, Paris : L'Harmattan éd., 206 p.

CHAUDENSON Robert, 1992, *Des îles, des hommes, des langues. Essai sur la créolisation linguistique et culturelle*, Paris : L'Harmattan éd., 312 p.

———, 2003, *La créolisation : théorie, applications, implications*, Paris : L'Harmattan éd., Institut de la Francophonie, 480 p.

CHEMILLIER Marc, POUHELON Jean, ANDRE Julien, et NIKA Jérôme, 2014, « La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 1 : 105-137.

CHIVALLON Christine, 1997, « Du territoire au réseau : comment penser l'identité antillaise », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 37, n° 148 : 767-794.

———, 2013, « Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 207-208 : 37-74.

CLAVEYROLAS Mathieu, 2010a, « Construire un espace à part. Circulations rituelles et territoires sacrés à Bénarès », in Véronique Dupont et Frédéric Landy (dir.), *Circulation et territoire dans le monde indien contemporain*, Paris : Éditions de l'EHESS, Coll. « Purusārtha » : 41-71.

———, 2010b, « L'ancrage de l'hindouisme dans le paysage mauricien : transfert et appropriation », *Autrepart*, vol. 4, n° 56 : 17-37.

———, 2013, « L'hindouisme mauricien : une histoire de "passage" », in Laurence Pourchez et Isabelle Hidair (dir.), *Rites et constructions identitaires créoles*, Paris : Éditions des archives contemporaines : 29-40.

———, 2014, « Un prêtre tamoul dans le chantier de l'hindouisme mauricien », in Catherine Servan-Schreiber (dir.), *Indianité et créolité à l'île Maurice*, Paris : Éditions de l'EHESS, Coll. « Purusārtha » : 139-168.

CLAYTON Martin, 1997, « Le mètre et le *tāl* dans la musique de l'Inde du Nord », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/888>.

CNRS (dir.), 1990, *Inde du sud : Musiques rituelles et théâtre du Kerala. Le chant du monde*, Publication de l'Unité Propre de Recherche n° 165 du CNRS et du Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. Coll. « Musée de l'Homme », 56 p.

DAVID Christophe, LADAUGE Bernadette, KNOEPFEL Pascal, et ANDRE Maurice, 2004, *Un siècle de musique réunionnaise*, Barcelone (Espagne), [S.l.] : [Association] Lacaze, 139 p.

DE LARGY HEALY Jessica, 2007, « Corps des hommes, présence des ancêtres : la peinture corporelle aborigène dans le nord de l'Australie », *Corps*, vol. 2, n° 3 : 49-55.

DEFOS DU RAU Jean, 1960, *L'île de la Réunion : étude de géographie humaine*, Institut de géographie, Faculté des lettres, Bordeaux, 788 p.

DEFRANCE Yves, 1997, « Monique DESROCHES : *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/917>.

———, 2014, « Sonner avec son corps. Danser avec sa voix », in Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal – PUM : 177-199.

DEHOUX Vincent, FERNANDO Nathalie, LE BOMIN Sylvie, et MARANDOLA Fabrice, 1997, « De la Centrafrique au Cameroun : un itinéraire rythmique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/846>.

DELIEGE Robert, 2004, *La religion des Intouchables de l'Inde*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Mythes, imaginaires, religions », 165 p.

DESROCHES Monique, 1987, *Structure sonore d'un espace sacré : la musique rituelle tamoule à la Martinique*, Thèse de doctorat en Ethnomusicologie, Université de Montréal, Faculté de musique.

———, 1996, *TAMBOURS DES DIEUX. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Montréal : L'Harmattan éd., 180 p.

———, 2000, « Musique et identité culturelle des tamouls de la Réunion », in Jean-Luc Bonniol, Gerry L'Étang, Jean Bernabé, et Raphaël Confiant (dir.), *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis Rouge éd., Presses Universitaires Créoles. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/musique_identite_culturelle_tamouls/musique_identite_culturelle_RJ.pdf.

———, 2003, « Musique, rituel et construction du savoir », in Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (dir.), *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan éd. : 207-218.

———, 2005a, « Indo-créolité, mémoire et construction identitaire », in Christian Lerat (dir.), *Le monde caraïbe. Défis et dynamiques. Tome 1. Visions identitaires, diasporas, configurations culturelles*, Pessac : Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/indo_creolite_memoire/in_do_creolite_memoire_RJ.pdf.

———, 2005b, « Musique et rituel : significations, identité et société », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/musique_rituel_significations/musique_rituel_significations.pdf.

———, 2008, « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21 : 103-115.

———, 2011, « Musique touristique et patrimoine à la Martinique », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 61-74.

———, 2012, « Créolisation et trajectoires musicales en Martinique », in Gerry L'Étang (dir.), *Archipel n° 3-4 : De la créolisation culturelle*, Paris, Publibook : 131-142.

———, 2014, « Le corps comme signature musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 287-305.

DESROCHES Monique et BENOIST Jean, 1982, « Tambours de l'Inde à la Martinique : structure sonore d'un espace sacré », *Études créoles. Culture, langue, société*, vol. V, n° 1-2. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/tambours_de_inde/tambours_de_inde_RJ.pdf.

———, 1997, « Musiques, cultes et société indienne à la Réunion », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 21, n° 1. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/musiques_culte_reunion/musiques_cultes_reunion_RJ.pdf.

DESROCHES Monique et GUERTIN Ghyslaine, 2005, « Musique, authenticité et valeur », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 743-755.

DESROCHES Monique et SAMSON Guillaume, 2002, « La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises », in Christian Ghasarian (dir.), *Anthropologie de La Réunion*, Paris : Éditions des archives contemporaines. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/quete_authenticite_musiques_reunionnaises/quete_authenticite_musiques_reunionnaises.pdf.

DESROSIERS Brigitte, 1992, « Île de la Réunion : musiques et identité », *Canadian Journal for Traditional Music*, n° 20 : 47-54.

———, 1996, « Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à La Réunion », in Bernard Chérubini (dir.), *Regards sur le champ musical*, Saint-Denis (La Réunion).

———, 2003, « Le passé au présent. Un exemple de construction musicale à l'île Rodrigues (océan Indien) », in Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (dir.), *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan éd. : 339-358.

DIANTEILL Erwan, 2000, « Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 110. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/assr/20201>.

———, 2002, « Kongo à Cuba. Transformations d'une religion africaine », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 117 : 59-80.

DOURNON Geneviève, 1996 [1981], *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris : UNESCO éd., Coll. « Mémoire des peuples », 157 p.

DUBOIS Jean Antoine, 1916 [1825], *Moeurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, Paris : Librairie J.S. Martin, Imprimé par autorisation du roi à l'Imprimerie royale, 491 p.

DUMAS-CHAMPION Françoise, 2008, *Le mariage des cultures à l'île de la Réunion*, Paris : Karthala éd., Coll. « Hommes et Sociétés », 307 p.

DUMONT Louis, 1992, *Une sous-caste de l'Inde du Sud : Organisation sociale et religion des Pramalai Kallar*, Paris : Éditions de l'EHESS, 460 p.

DURING Jean, 2005, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 323-344.

DURKHEIM Émile, 1968 [1912], *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris : Presses Universitaires de France – PUF, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 647 p.

ESPAGNE Michel, 2013, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 11. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/assr/20201>.

ESTIVAL Jean-Pierre et CLER Jérôme, 1997, « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/698>.

ÈVE Prosper, 1992, *Ile à peur. La peur redoutée ou récupérée à la Réunion des origines à nos jours*, Saint-André (La Réunion) : Océan éd., 431 p.

———, 1994, *Les cimetières de la Réunion, contribution pour servir à une Histoire des Mentalités à La Réunion*, Saint-André (La Réunion) : Océan éd., 174 p.

FERNANDO Nathalie, 2007, « La construction paramétrique de l'identité musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 20 : 39-66.

FERNANDO Nathalie et DESROCHES Monique, 2009, « Une ethnomusicologue à l'écoute du terrain. Entretien avec Monique Desroches », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 22 : 239-261.

FERREOL Gilles et JUCQUOIS Guy, 2005, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris : Armand Colin, Coll. « Dictionnaire », 368 p.

FILLIOT Jean-Michel, 1974, *La traite des esclaves vers les Mascareignes au XVIIIe siècle*, Paris, Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer, 274 p.

FOLIO-PARAVEMAN Stéphanie, 2020, « La tradition musicale du *tambour malbar* à La Réunion. Pratiques et représentations », *L'engagisme dans l'océan Indien, histoire globale, nouvelles perspectives*, Actes du Colloque international au musée « Stella Matutina », Saint-Leu (La Réunion), août 2018, Port-Louis (Maurice), à paraître.

FOURNIER Julie, 2003, « De la légitimité du geste musical à Mexico : entre tradition et innovation », in Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (dir.), *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan éd. : 301-326.

FRANCHINA Loreley, 2018, *Entre braises et ciel : théâtres de feu. Étude du cycle rituel de la marche sur le feu à l'île de La Réunion*, Thèse de doctorat en Anthropologie, Université de la Réunion, École Doctorale Sciences Humaines et Sociales en codirection avec l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 503 p.

FUMA Sudel et POIRIER Jean, 2012, « Métissages, hétéroculture et identité culturelle : le défi réunionnais », in Jean-Luc Alber, Claudine Bavoux et Michel Watin (dir.), *Métissages. Linguistique et anthropologie*, vol. 2, Paris : L'Harmattan éd. : 49-65.

GALLISSOT René, 1987, « Sous l'identité, le procès d'identification », *L'Homme et la société*, vol. 83, n° 1 : 12-27.

GENCE Marie-Annick, 2009, *Laperrière ou le Vieux Saint-Paul, Un quartier dans l'Histoire Sans histoire*, Saint-Denis (La Réunion) : Surya éd., 175 p.

GERBEAU Hubert, 1978, « Des minorités mal connues : esclaves indiens et malais des Mascareignes au XIXe siècle », *Migrations, minorités et échanges en Océan Indien, XIXe-XXe siècle*. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/gerbeau_hubert/minorites_mal_connues/minorites_mal_connues.pdf.

———, 1992, « Les Indiens des Mascareignes. Simples jalons pour l’histoire d’une réussite (XVIIe-XXe siècle) », *Annuaire des pays de l’Océan indien*, n° XII. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/gerbeau_hubert/indiens_des_mascareignes/indiens_des_mascareignes.pdf.

———, 2009, « Religion et identité créole à l’île Maurice », in Philippe Delisle et Claude Prudhomme (dir.), *Religion et créolité : Antilles françaises, Haïti, Mascareignes*, Paris : Karthala éd., Coll. « Histoires & missions chrétiennes » : 53-71.

GERVASI Flavia, 2016, « De l’ethnomusicologue historique à la *Notte della taranta*. L’impact du chercheur sur l’objet étudié », *Cahiers d’ethnomusicologie*, n° 29 : 157-174.

GHASARIAN Christian, 1997, « Les désarrois de l’ethnographe », *L’Homme*, vol. 37, n° 143 : 189-198.

———, 2002a, « La Réunion : acculturation, créolisation et réinventions culturelles », *Ethnologie française*, vol. 32, n° 4 : 663-676.

———, 2002b, *De l’ethnographie à l’anthropologie réflexive : Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Malesherbes, Paris : Armand Colin, 254 p.

———, 2008, « L’“identité” en question à La Réunion », *La Réunion. Regards contemporains sur un “laboratoire vivant”*, n° 7 : 107-123.

———, 2012, « Réflexions sur la créolisation et sa production à La Réunion », in Gerry L’Étang (dir.), *Archipélie n° 3-4 : De la créolisation culturelle*, Paris, Publibook : 87-94.

———, 2013, « De la sacralisation du quotidien chez les Tamouls de La Réunion », in Laurence Pourchez et Isabelle Hidair (dir.), *Rites et constructions identitaires créoles*, Paris : Éditions des archives contemporaines : 41-61.

GIRAUD Michel, 1987, « Mythes et stratégies de la “double identité” », *L’Homme et la société*, vol. 83, n° 1 : 59-67.

GOREAU-PONCEAUD Anthony, 2008, « La diaspora tamoule : lieux et territoires en Île-de-France », *L’Espace Politique*, n° 4. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/495>.

———, 2018, « Hindouisme et pratiques spatiales des Tamouls en Île-de-France », *Carnets de géographes*, n° 11. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cdg/1405>.

GOVINDIN Sully Santa, 2006, *Grand-Manicon et autres textes. Florilège et Littérature des Mondes Indiens suivi d'Essai sur la Malbarité*, Sainte-Marie (La Réunion) : Azalées éd., 204 p.

———, 2010 « Migrations et identités indiennes avec les engagés du Saint-Bernard : Premier convoi d'émigration de Calcutta vers La Réunion en 1860 », in Jean-Michel Jauze et Yves Combeau (dir.), *Géographes et Historiens dans la compréhension et la gouvernance des espaces et sociétés de l'océan indien*, Acte du Grand Séminaire de l'océan Indien, n° 1, La Réunion, Coll. « Terres et sociétés indocéaniques » : 51-57.

———, 2014, *Barldon, histoire des migrations, dynamique et créolisation dans les corpus du Mahābhārata ou Barldon à La Réunion de 1672 à 2008*, Saint-André (La Réunion) : Éd. le GERM, Graphica, 557 p.

GRENET Sylvie, 2008, « Jusqu'où conserver pour préserver et transmettre ? – Problématiques et enjeux du patrimoine culturel immatériel au ministère de la culture », in Michèle Guelfucci et Dominique Salini (dir.), *La polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître ? Corse* : Éd. Dumane, Coll. « Hommes et Territoires L'Île de Corse » : 31-59.

GUERTIN Ghyslaine et KUNZ Jean-Willy, 2014, « L'orgue et le regard de l'écoute », in Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 79-92.

GUILBERT Lucille, 2005, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *Ethnologies*, vol. 27, n° 1 : 5-32.

GUILLEBAUD Christine, 2004, « De la musique au dessin de sol et vice-versa. Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 17. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/473>.

———, 2014, « L'art de la multimodalité : Musique, image et danse en Inde », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 1 : 25-45.

GUIRAL Paul, 1911, *L'immigration réglementée aux Antilles françaises et à la Réunion*, Thèse pour le doctorat politique et économique, Faculté de droit de l'Université de Paris, Paris : Jouve & Cie éd., 160 p.

HARPET Claire, 2011, « Des lémuriens et des hommes : mythes, représentations et pratiques à Madagascar », *Revue de primatologie*, n° 3. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/primatologie/829>.

HEBERT Jean-Claude, 1964, « Les noms d'animaux en malgache », *Civilisations malgaches*, 1, 18, Tananarive (Madagascar) : 295-389.

HERRENSCHMIDT Olivier, 1982, « Quelles Fêtes pour quelles castes ? », *L'Homme*, vol. 22, n° 3 : 31-55.

HOBBSAWM Éric et RANGER Terence, 2006 [1983], *L'invention de la tradition*, Cambridge : Amsterdam éd., Univ. Presse, 370 p.

HUBERT Henri et MAUSS Marcel, 1903, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année sociologique*, vol. 7. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/1_esquisse_magie/esquisse_magie.pdf.

JAUZE Jean-Michel, 2011, « Cultures et identités dans les villes des Mascareignes », in Faranirina V. Rajaonah (dir.), *Cultures citadines dans l'océan Indien occidental (XVIIIe-XXIe siècles). Pluralisme, échanges, inventivité*, Paris : Karthala éd. : 149-167.

JOFFRE Grâce, LE MOAL Marion, MINIER Jérôme, GROSSE Olivier, DESCROIX Frédéric, ROUX-CUVELIER Michel, PERES Céline, DANFLOUS Jean-Paul, SERAPHIN Camille, GOURLAY Julie, et PORPHYRE Vincent, 2016, « Développer la filière ti piment de l'île Rodrigues. Contraintes et opportunités d'une valorisation par la qualité liée à l'origine dans l'océan Indien », *Les Cahiers d'Outre-Mer. Revue de géographie de Bordeaux*, vol. 69, n° 273 : 195-218.

KELLER Marcello Sorcer, 2005, « Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 559-592.

KHATILE David, 2012, « La Haute-Taille : un paradigme de créolisation culturelle », in Gerry L'Étang (dir.), *Archipélie n° 3-4 : De la créolisation culturelle*, Paris, Publibook : 191-211.

KILANI Mondher, 2009, *Anthropologie. Du local au global*, Paris : Armand Colin, Coll. « U. Anthropologie », 883 p.

LA SELVE Jean-Pierre, 2015 [1984], *Musiques traditionnelles de La Réunion*, La Réunion : Azalées éd., 331 p.

LACPATIA Firmin, 1982, *Les Indiens de La Réunion : Origine et recrutement*, 1, Sainte-Clotilde (La Réunion) : Surya éd., 141 p.

———, 1983, *Les Indiens de La Réunion : La vie sociale (1826-1848)*, 2, Sainte-Clotilde (La Réunion), 99 p.

———, 1990, *Les Indiens de La Réunion : La Vie religieuse*, 3, Saint-Denis (La Réunion) : Éd. ADER. 81 p.

LAGARDE Benjamin, 2012, *Réunion maloya : La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa musique traditionnelle*, Thèse de doctorat en Anthropologie, Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence.

LAPLANTINE François, 2001, *L'anthropologie*, Paris : éd. Payot & Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 223 p.

LAURENT Sophie, 2005, « Musique et caste : la pratique musicale des tailleurs-musiciens du Népal », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 658-671.

LAVILLE Yann, 2014, « Festivalisation ? Esquisse d'un phénomène et bilan critique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 27 : 11-25.

Lazaret de la Grande Chaloupe (Le), 2013, Patrimoine et histoire des arts, livret pédagogique pour les enseignants, Graphisme : Kamboo, Impr : Graphica.

LAZZERI Christian, 2015, « Identité constituante, identité constituée. Identité collective et groupe social », *Terrains/Théories*, n° 3. Disponible sur : <https://journals-openedition-org.proxy.unice.fr/teth/615>.

LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n° 9 : 110-123.

L'ÉTANG Gerry, 1998, *La grâce, le sacrifice et l'oracle : de l'Inde à la Martinique, les avatars de l'hindouisme*, Thèse de doctorat en Ethnologie, Antilles-Guyane, Presses Universitaires du Septentrion.

———, 2000, « Vini wè kouli-la : anthropologie d'une chanson créole », in *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis Rouge éd., Presses Universitaires Créoles. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/letang_gerry/vini_we_kouli_la/vini_we_kouli_la.pdf.

MAILLARD Louis, 1862, *Notes sur l'île de la Réunion (Bourbon)*, Paris : Dentu éd., Palais Royal, Galeries d'Orléans, 644 p.

MARIMOUTOU Félix, 2007, *Chant et poèmes*, Seine-et-Marne : Éd. K'a pou larg langaz, Coll. « Méné », 211 p.

MARIMOUTOU Michèle, 1989a, *Les engagés du Sucre : documents et recherche*, Saint-Denis (La Réunion) : Éd. du Tramail, Coll. « Recherches universitaires réunionnaises », 265 p.

———, 1989b, « Cabanons et danse du feu : la vie privée des engagés indiens dans les “camps” réunionnais du XIXe siècle », in Claude Wanquet (dir.), *Fragments pour une histoire des économies et sociétés de plantation à la Réunion*, Saint-Denis (La Réunion) : 225-250.

MASSE Raymond, 2013, « Créolisation et quête de reconnaissance », *L'Homme*, n° 207-208 : 135-157.

MAURIN Henri, 1980, *Le mémorial de La Réunion. 1849-1882*, Saint-Denis (La Réunion) : Australe éd., 512 p.

MAUSS Marcel, 1969 [1898], « Religions populaires et folklore de l'Inde septentrionale », *Année sociologique*, vol. I. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_2/oeuvres_2_05/religions_inde_sept.pdf.

———, 1924, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Année sociologique*, vol. II. Disponible sur : <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>.

———, 1967 [1926], *Manuel d'ethnographie*, Paris : Éd. sociales, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 264 p.

MESLIN Michel, 1975, « De l'herméneutique des symboles religieux », *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 49, n° 1-2 : 24-32.

MIFUNE Marie-France, 2011, « Rite et performance dans le culte du *bwiti* chez les Fang du Gabon », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 295-310.

MONNET Jérôme, 1998, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography*, n° 56. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cybergeo/5316>.

MORIZOT Joseph, 1838, *Considérations historiques et médicales sur l'état de l'esclavage à l'île Bourbon (Afrique) : suivies d'un coup d'œil sur quelques-unes des maladies les plus communes chez les noirs de cette colonie*, Thèse de médecine, Montpellier : Jean Martel aîné, imprimeur de la Faculté de médecine, 54 p.

MURUGAIYAN Appasamy, 2013, « Le tamoul », in Georg Kremnitz (dir.), *Histoire sociale des langues de France*, Presses Universitaires de Rennes. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01194360/>.

NAEPELS Michel, 1998, « Une étrange étrangeté. Remarques sur la situation ethnographique », *L'Homme*, vol. 38, n° 148. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1998_num_38_148_370583.

NATTIEZ Jean-Jacques, 2004, « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, vol. 3, n° 171-172 : 53-81.

———, 2005, « Musiques traditionnelles et significations », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 3. (Musiques et cultures)*, Arles : Actes Sud : 971-991.

NICOLE Rose-May, 1996, *Noirs, Cafres et Créoles : étude de la représentation du non-blanc réunionnais. Documents et littératures réunionnaises : 1710-1980*, Paris : L'Harmattan éd., 334 p.

OPPITZ Michael, 1990, « Le tambour rē et son pouvoir », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 3 : 79-95.

OUATTARA Fatoumata, 2004, « Une étrange familiarité. Les exigences de l'anthropologie "chez soi" », *Cahiers d'études africaines*, vol. 44, n° 175. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/4765>.

P.-BOULIANE Sandria, 2011, « *Goodbye Broadway, Hello Montreal!* », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 351-367.

PAQUIRY Roger Soupramanien, s.d., *L'immigration indienne à La Réunion au XIX^e siècle, son rôle dans l'économie de Bourbon*, Mémoire de Maîtrise, Jeunesse Marxiste, S.l., 43 p.

PARENT Marie-Christine, 2018, *Le moutya à l'épreuve de la modernité seychelloise : Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d'aujourd'hui (océan Indien)*, Thèse de doctorat en Arts vivants dominante musique, Côte d'Azur, Nice, 558 p.

PAROOMAL Mayila, 2011, « Le Muharram (*Ghoun* ou *Yamseh*) à Port-Louis depuis le XVIII^e siècle : enjeux identitaires, pratiques populaires et interculturalité », in Faranirina V. Rajaonah (dir.), *Cultures citadines dans l'océan Indien occidental (XVIII^e-XXI^e siècles). Pluralisme, échanges, inventivité*, Paris : Karthala éd. : 289-309.

PAYET Jean Valentin, 1988, *Récits et traditions de la Réunion*, Paris : L'Harmattan éd., 210 p.

PELINSKY Ramón, 2004, « L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. (Les savoirs musicaux)*, Arles : Actes Sud : 740-766.

PIANTONI Frédéric, 2008, « Marquages territoriaux et catégories sociales dans l'espace ultramarin français », *L'Espace Politique*, n° 6. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/1090>.

PIVIN Jean-Claude, 2013, *Les semailles des Kurus. Extraits choisis du Mahābhārata*, Paris : L'Harmattan éd., Coll. « Recherches asiatiques », 698 p.

POUSSIER Christophe, 2006, *Bhakti, dévotion à l'Île de la Réunion*, Sainte-Suzanne (La Réunion) : Renaissance éd., [non paginé] : env. 432 p.

POUTIGNAT Philippe et STREIFF-FENART Jocelyne, 2015, « L'approche constructiviste de l'ethnicité et ses ambiguïtés », *Terrains/Théories*, n° 3. Disponible sur : <http://journals.openedition.org.proxy.unice.fr/teth/581>.

PRUDHOMME Claude, 1982, « Le catholicisme à l'Île de la Réunion. Reproduction d'un modèle ou inculturation ? », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 68, n° 180. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhef_0300-9505_1982_num_68_180_1691.

———, 2009, « Les religions dans les mondes créoles : entre Histoire et Anthropologie », in Philippe Delisle et Claude Prudhomme (dir.), *Religion et créolité : Antilles françaises, Haïti, Mascareignes*, Paris : Karthala éd., Coll. « Histoires & missions chrétiennes » : 11-26.

RACINE Josiane et RACINE Jean-Luc, 1994, *Viramma. Une vie paria : le rire des asservis, Pays tamoul, Inde du Sud*, Paris : Plon UNESCO, Coll. « Terre humaine », 636 p.

RAIBAUD Yves, 2009, « Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire », in *Musique, territoire et développement local*, Acte du Colloque international de Grenoble. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00666220/>.

RAJASEKARAN J. et BLAKE WILLIS David, 2003, « Thappu: The Dalit Drum of Destiny in South India : an oral History of Caste, Performance, and Liberation », in *The Annual Report of Researches of Soai University*, Conference paper, 21 p.

RAMSAMY-NADARASSIN Jean-Régis, 2009, *Nalgon : le bal tamoul à La Réunion*, Sainte-Marie (La Réunion) : Azalées éd., 157 p.

———, 2012, *Les travailleurs indiens sous contrat à La Réunion (1848–1948) : entre le retour programmé et le début des intégrations*, Thèse de doctorat en Histoire Contemporaine, Université de la Réunion, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 531 p.

———, 2014, *La turquoise : l'aventure des Réunionnais d'origine indienne*, La Réunion : Imprimerie Ah-Sing, 336 p.

RAZAFINDRAKOTO Jobonina, 1999, « Le timbre dans le répertoire de la valiha, cithare tubulaire de Madagascar », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 12. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/847>.

REGNAULT Madina, 2011, « Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 93-111.

REINICHE Marie-Louise, 2000, « Religions de l'Inde. Conférence de Mme Marie-Louise Reiniche », *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, vol. 113, n° 109 : 163-169.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éd. du Seuil., 676 p.

ROBERT René et BARAT Christian, 1991, *Dictionnaire illustré de la Réunion*, Paris : Diffusion culturelle de France, [pas de pagination] : env. 179 p.

ROBINEAU Anne, 2011, « Renouveau du patrimoine musical acadien en contexte de globalisation », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 227-242.

RODA Jessica, 2011, « Un mouvement associatif comme nouvel espace de patrimonialisation judéo-espagnole », in Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 243-259.

———, 2014, « Redéfinir l'expérience musicale par la singularisation », in Monique Desroches, Sophie Stévanec et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 153-175.

ROUGET Gilbert, 1980, « Instruments de musique et musique de la possession », in Gilbert Rouget (dir.), *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris : Gallimard : 68-91.

———, 2004, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », *L'Homme*, vol. 3, n° 171-172 : 27-52.

ROUSSIN Louis-Antoine, 2004, *Album de l'île de La Réunion : Intégralité de textes et d'illustrations d'après l'édition originale en 4 volumes de 1878-1883*, Saint-Denis (La Réunion) : Orphie éd., 579 p.

SAMSON Guillaume, 2001, « Clivage social et appropriation musicale à l'île Rodrigues. Le cas du ségakordéon », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13 : 163-178.

———, 2006, *Musique et identité à La Réunion : généalogie des constructions d'une singularité insulaire*, Thèse de doctorat en Anthropologie, Aix-Marseille 3.

———, 2011, « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 24 : 157-171.

———, 2013, « Transculturations musicales et dynamiques identitaires. Trois cas d'étude réunionnais », *L'Homme*, n° 207-208 : 215-235.

SAMSON Guillaume et ARASTE Olivier, 2012, *Maloya pli o*, La Réunion : Éd. DREOI, 86 p.

SAMSON Guillaume, LAGARDE Benjamin, et MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, 2008, *L'univers du Maloya : histoire, ethnographie, littérature*, Sainte-Clotilde (La Réunion) : Éd. DREOI, 204 p.

SANGARA GOUMANE Maxime et DELTOUR Marie-Paule, 2016, *Nardegon Balarlé Indreshaba : le bal tamoul Valli réunionnais*, La Réunion : Précigraph Ltd, 80 p.

SCALES Christophe, 2005, « Unité et diversité dans les *pow-wows* des Indiens d'Amérique du Nord », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 3. (*Musiques et cultures*), Arles : Actes Sud : 1071-1095.

SCHAEFFNER André, 1980 [1936], *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris : Mouton éd., Maison des Sciences de l'Homme, 406 p.

SCHNAKENBOURG Christian, 2005, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923) : Coolies, planteurs et administration coloniale*, Thèse soutenue devant l'Université de Provence, Université d'Aix Marseille. Pôle Humanités, sciences humaines et sociales.

SCHNEIDER Marius, 1992 [1971], « Musique et langage sacrés dans la tradition védique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 5 : 151-182.

SEGALEN Martine, 2009, *Rites et rituels contemporains : Domaines et approches*, Paris : Armand Colin, Coll. « Sociologie-anthropologie », 128 p.

SINGARAVELOU S., 1975, *Les Indiens de la Guadeloupe : étude de géographie humaine*, Bordeaux : Deniaud éd., 240 p.

SIZORN Magalie, 2008, « Expérience partagée, empathie et construction des savoirs », *Journal des anthropologues*, vol. 114-115, n° 3. Disponible sur : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=JDA_114_0003.

SOUPRAYEN-CAVERY Logambal, 2011, *L'interlecte réunionnais : approche sociolinguistique des pratiques et des représentations*, Paris : L'Harmattan éd., 292 p.

SPEEDY Karin, 2007, *Colons, créoles et coolies : L'immigration réunionnaise en Nouvelle-Calédonie (XIXe siècle) et le tayo de Saint-Louis*, Paris : L'Harmattan éd., 228 p.

STERN Monika, 2001, « La permanence du changement, ou les métissages dans la musique du Vanuatu », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/705>.

———, 2016, « Les cheminements de l'ethnomusicologue. D'une ethnomusicologie de sauvegarde à une ethnomusicologie du contemporain », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29 : 55-72.

STEVANCE Sophie, 2014, « Tanya Tagaq : l'ethno-pop comme mise en spectacle », in Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 307-327.

SULTY Max et NAGAPIN Jocelyn, 1989, *La migration de l'hindouisme vers les Antilles au XIXe siècle après l'abolition de l'esclavage*, France : Éd. Les Rayons Verts, 256 p.

TALLOTTE William, 2007, *La voix du serpent : les sonneurs-batteurs du periyā mēlam et le culte āgamique de Śiva : ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la Kaveri (Tamil Nadu, Inde du Sud)*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Paris 4.

———, 2010, « Sans excès. Musique et émotion dans un culte śivaïte du pays tamoul », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/981>.

TARABOUT Gilles, 2003, « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Jean-Marie Schaeffer Yolaine Escande (dir.), *L'Esthétique : Europe, Chine, et ailleurs*, Paris : Éd. You-Feng. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00524450>.

TEVANIN-SINGAÏNY Daniel, 1982, *Langouti*, Villèle, Saint-Gilles-Les-Hauts (La Réunion) : Éd. Sapèl la mizèr, 37 p.

———, 2010, *Moin lé mizèr, moin lé en langouti, mé moin lé in rézistan, moin lé dobout !*, Saint-Denis (La Réunion) : Éd. Sapèl la mizèr, Association Obli pas nout tradisyon tamoul, 85 p.

TIAGO DE OLIVEIRA Pinto, 1992, « La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 5 : 53-70.

TOFFIN Gérard, 1998, « Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal) », *L'Homme*, vol. 38, n° 146 : 113-142.

TROUILLET Pierre-Yves, 2006, « Mondialisation et territoires religieux dans les espaces tropicaux : Effets et enjeux de la mondialisation sur la géographie mondiale de l'hindouisme et sur le nationalisme hindou », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, vol. 59, n° 236 : 481-498.

———, 2009a, « Les temples hindous dans la mondialisation, ou la réinvention diasporique d'une géographie religieuse », in Bernadette Rigal-Cellard (dir.), *Religions et mondialisation : exils, expansions, résistances*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Identités religieuses » : 309-324.

———, 2009b, « Violences et spatialités du sacrifice hindou en Inde du Sud », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 53, n° 150 : 317-334.

———, 2010a, « Les enjeux du sacrifice. Conflits divins et conflit de caste en village tamoul », in Lionel Baixas, Lucie Dejouhanet, et Pierre-Yves Trouillet (dir.), *Conflit et rapports sociaux en Asie du Sud*, Paris : L'Harmattan éd., Coll. « Points sur l'Asie » : 231-250.

———, 2010b, *Une géographie sociale et culturelle de l'hindouisme tamoul - Le culte de Murugan en Inde du Sud et dans la diaspora*, Thèse de géographie, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 479 p.

UNIENVILLE (BARON D') Antoine Marrier, 1838, *Statistique de l'Île Maurice et ses dépendances, suivie d'une notice historique sur cette colonie et d'un essai sur l'île de Madagascar*, Paris : Gustave Barba Librairie, 1186 p.

VAHABZADEH Farrokh, 2014, « Se démarquer de l'autre : du geste instrumental à la corporalité musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal – PUM : 63-78.

VENKATESANANDA Swami, 1988, *The Concise Rāmāyana of Vālmikī*, Albany (USA), State University of New York Press, 424 p.

VILLANOVA (DE) Roselyne et VERMES Geneviève, 2005, *Le métissage interculturel : Créativité dans les relations inégalitaires*, Paris : L'Harmattan éd., Coll. « Espaces interculturels », 246 p.

VINSON Auguste, 1888, *Salazie, ou le piton d'Anchaine. Légende créole*, Paris : Librairie C. Delagrave, 458 p.

VINSONNEAU Geneviève, 2002, *L'identité culturelle*, Paris : Armand Colin, Coll. « U. Psychologie », 256 p.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte, 2003, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n° 1 : 7-36.

WONG-HEE-KAM Édith, 2014, « Les premiers engagés chinois de la Réunion et l'esclavagisme (1844-1862) », *Cahiers des Anneaux de la Mémoire, Europe, Afrique, Amériques. Esclavage et Engagisme dans l'Océan Indien, La traite atlantique*, n° 2, Nantes : Revue annuelle publiée par l'association Les Anneaux de la Mémoire de Nantes : 173-207.

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1. Expérimentations organologiques autour du *tambour malbar*.

Annexe 2. Transcription de quelques-unes des formules rythmiques qui composent le répertoire rituel du *tambour malbar*.

Annexe 3. Proposition de lecture du *nargoulan*, à partir d'un examen de ses propriétés mécaniques.

Annexe 4. Proposition de traduction des paroles du *séga* « *Oté Malbar* » de Michel Fontaine (1973).

Annexe 5. Dispositions de jeu du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion ».

Annexe 6. Transcription du *séga* « Boul'vard la Providence » dans sa version originale (6/8) et dans une version binaire (3/4).

Annexe 7. Programmation d'activités dans le cadre de la fête du nouvel an tamoul célébré à Saint-Paul en 2014.

Annexe 8. Programmation d'activités (extraits) dans le cadre du *dipavali* célébré à Saint-André en 2015.

Annexe 9. Article de presse sur l'actualité musicale du *maloya*, avec présence du *tambour malbar*.

ANNEXE 1. Expérimentations organologiques autour du *tambour malbar*

Comme dit dans le chapitre 3, la visualisation d'une [vidéo](#) tournée en Malaisie sur le jeu de tambours sur cadre circulaire indiens donne à voir une autre technique de rabattement de la membrane que celle employée à La Réunion pour la fabrication du *tambour malbar*. Sans répéter ce qui a déjà été dit dans ce chapitre, cette technique vise à opérer un repli de la peau par doublage de celle-ci ; c'est avec de la ficelle et du papier que Dharma s'emploie ici à reproduire l'expérience (fig. 180). Après avoir percé quelques trous à la perforreuse dans une feuille de brouillon, il y fait passer un bout de ficelle qui fait office du laçage « dessus-dessous » à partir duquel il attache d'autres morceaux de ficelle représentant le va-et-vient entre les liens de ce laçage (*cf.* chap. 3).

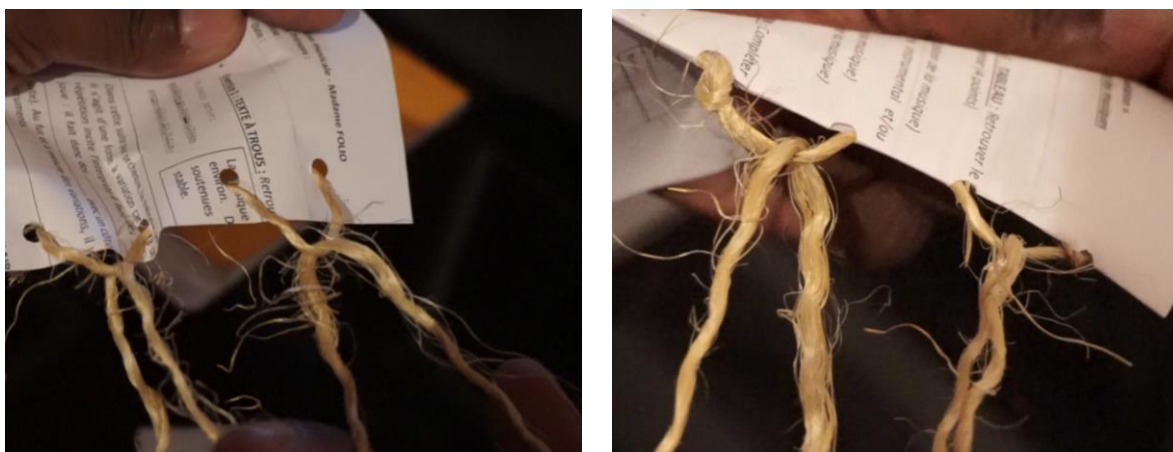


Figure 180 : Expérimentation d'un mode d'attache sans repli de la membrane (à gauche) et avec repli (à droite). Saint-Pierre, 2017. Photos : SFP

Sans repli de la feuille de papier (fig. 180 : à gauche), on voit effectivement que les trous tendent à se déchirer dès les premiers étirements de la ficelle ; avec repli de la feuille de papier au contraire (fig. 180 : à droite), on imagine que le trou se déchirerait beaucoup moins facilement si on venait à tirer davantage sur la ficelle. L'épaisseur ainsi obtenue au niveau du rabattement de la peau fait qu'elle devient deux fois plus épaisse et donc deux fois plus résistante à la contrainte d'étirement qu'on lui fait subir ; lorsqu'on rabat la membrane avant de l'étirer avec la ficelle, les probabilités de déchirement de la peau sont donc moindres que lorsqu'aucun repli n'est appliqué à cette dernière. En fait, si on ne retourne pas la membrane avant de l'étirer avec la ficelle, le trou aura tendance à s'agrandir et par conséquent, à devenir de plus en plus oblong

à mesure qu'on lui applique une tension ; l'agrandissement des trous finit alors par les ouvrir complètement (tabl. 32) jusqu'à faire tomber le système de laçage arrière.

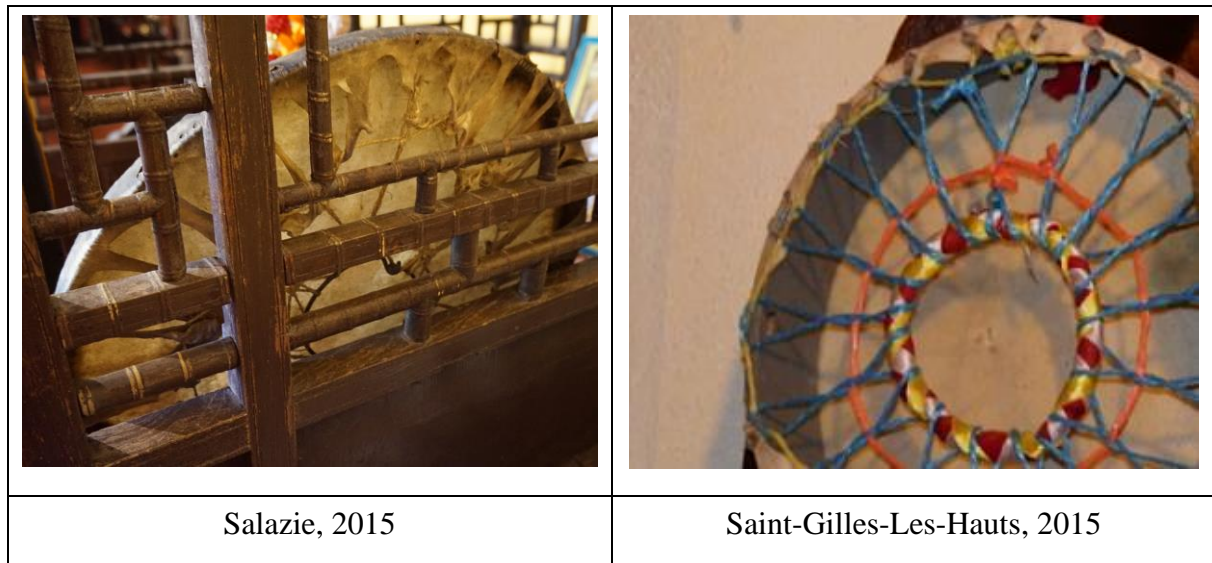


Tableau 32 : *Tambours malbar* présentant un important déchirement des trous où passent le laçage « dessus-dessous » étiré par le cordage arrière. Photos : SFP

Il est intéressant de noter à ce propos que le recouvrement préalable du cadre métallique du tambour par du tissu ou, comme ici, de la ficelle (tabl. 32 : à gauche), freine le processus de déchirement qui, même s'il fait tomber le cordage arrière, agit moins sur la membrane qui est maintenue en place au niveau du cadre non seulement recouvert de ficelle mais aussi collé (fig. 181).



Figure 181 : Détail du cadre métallique recouvert de ficelle et jouant ainsi un rôle de fixation non négligeable dans l'usure du *tambour malbar*. Salazie, 2015. Photo : SFP

Autant que je sache, toutes les factures traditionnelles du *tambour malbar* que j'ai pu observer au fil des enquêtes de terrain menées à La Réunion se présentent selon le mode d'attache sans repli de la membrane. Cela étant, l'aspect esthétique dont peut par exemple relever son cordage arrière (cf. chap. 3) peut amener certains facteurs à être plus attentifs à ce détail en lui apportant une attention plus marquée en vue de soigner l'apparence générale de leur instrument (fig. 182). Sans toutefois adopter d'autres techniques comme celle du revers de la membrane, les *tambourier* pallient ce défaut en n'hésitant pas à renouveler plus fréquemment leurs *tambours malbar*¹.



Figure 182 : Travail du cordage arrière du *tambour malbar*. Saint-André, 2014. Photos : SFP

Dans le même objectif de confrontation entre plusieurs techniques de fabrication, certains propos au sujet des factures passées du *tambour malbar*, et notamment le fait que le cadre circulaire était jadis en bois (cf. chap. 3), ont également été mis à l'épreuve ; en effet, au fil des entretiens, une minorité d'informateurs m'a confié qu'il existait, par le passé, des factures utilisant le bois de rotin ou de bambou pour la confection du cercle du tambour. N'ayant pas de rotin à sa disposition, c'est donc avec du bambou que Dharma mène l'expérience (fig. 183).

¹ C'est en ce sens qu'il est possible de considérer aujourd'hui le *tambour malbar* comme un consommable (cf. chap. 10).



Figure 183 : Expérimentation d'une technique de fabrication utilisant le bambou pour la confection du cadre circulaire du *tambour malbar*. Saint-Pierre, 2017. Photos : SFP

C'est en se basant sur les souvenirs dont m'ont fait part ces informateurs et sur une certaine logique dans le traitement du bois que Dharma a tenté de reproduire cette technique de fabrication ; c'est mouillé qu'il a pu notamment travailler le bois pour l'arrondir et en maintenir les deux extrémités par un clou (fig. 183 : à gauche). Mais alors qu'il avait mis à sécher le cercle pendant deux à trois jours, il s'est aperçu que le bambou avait fini par craquer (fig. 183 : à droite). S'il manque certainement quelques étapes dans le traitement du bois, force est de reconnaître qu'il n'est pas très solide. Selon le *pusarli* Vél Mounigan qui fait partie de cette petite poignée d'informateurs à nous avoir parlé de cette technique, du bois de rotin était rajouté à l'intérieur du cercle en bambou ; en y pensant, ce détail aurait probablement rigidifié l'ensemble et effectivement évité que le cercle ne se rompe.

**ANNEXE 2. Transcription de quelques-unes des formules rythmiques
qui composent le répertoire rituel du *tambour malbar***

Baquèt' avsion

Interprétation : Tambourier Sans-Souci

♩. = 120

The musical notation consists of five lines of rhythmic patterns. The first line begins with a double bar line, a 12/8 time signature, and a tempo marking of ♩. = 120. The notation uses eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines to represent the drum's rhythm. The second line starts with a double bar line and continues the sequence. The third line also starts with a double bar line. The fourth line begins with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The fifth line starts with a double bar line and ends with a final double bar line.

Baguèt' Marliémen "la marche"

Interprétation : Orchestre invité de l'émission de radio EXO FM (2018)

♩. = 110

Two staves of musical notation in 12/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 110. The melody consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

Baguèt' jako

Interprétation : Dharma (1ère mesure) et Loulou

♩. = 100

One staff of musical notation in 12/8 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 100. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an 'x' to indicate specific articulation or dynamics.

ANNEXE 3. Proposition de lecture du *nargoulan*, à partir d'un examen de ses propriétés mécaniques

Comme le révèlent certaines observations menées par rapport au terrain, le morceau d'étoffe élevé dans les airs lors du culte au *nargoulan* donne à voir plusieurs caractéristiques qui s'avèrent être celles d'un cerf-volant ; à l'instar de ceux qui étaient traditionnellement fabriqués à La Réunion² (fig. 184), on remarque que l'étoffe en question (voir schéma ci-après) se présente avec un bord d'attaque (section avant de l'étoffe) arrondi d'une part, et deux types de stabilisateurs (barres latérales et queues) apparaissant tout le long de l'étoffe d'autre part ; dans le cas des cerfs-volants, ces stabilisateurs permettent, comme son nom l'indique, d'empêcher précisément qu'ils ne s'enroulent lorsqu'ils flottent dans les airs.



Figure 184 : Exemple de cerf-volant traditionnellement fabriqué à La Réunion. Saint-Paul, 2019. Photo : SFP

En plus de cette facture particulière, la façon dont l'étoffe est mise en place est tout aussi singulière ; ainsi que tente de l'illustrer le même schéma (voir ci-dessous), on remarque en effet que le morceau d'étoffe est retenu, sur une potence, en un seul point de fixation, comme dans le cas des cerfs-volants (dits « mono-fil » ou « de combat »), qui étaient, à l'époque, fabriqués

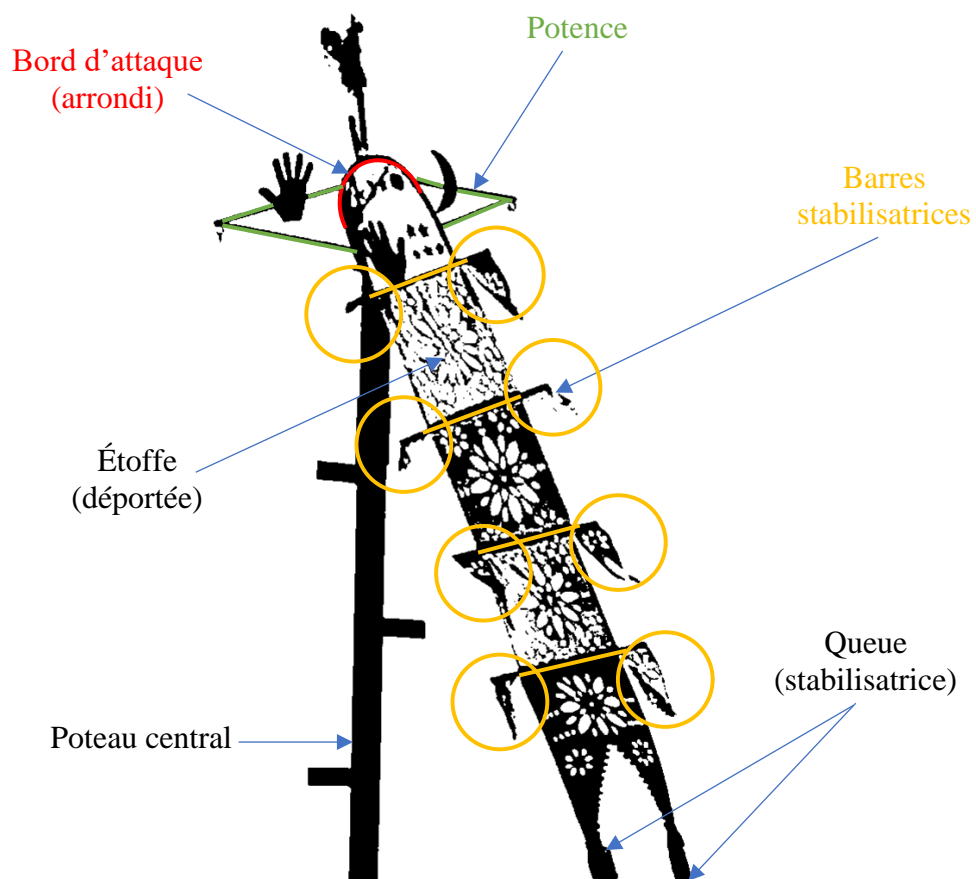
² Dans un article consacré au premier festival du cerf-volant organisé à La Réunion en 2019 et diffusé en ligne par la chaîne télévisée Réunion 1^{ère}, on peut lire qu'« il y a eu une vraie tradition du cerf-volant dans l'île. Il était, il y a une quarantaine d'années fait de papier journal, de bambou, de colle et de fil. [...] Le message est aussi de ramener ce cerf-volant traditionnel entre les mains des jeunes générations, de transmettre ce jeu "lontan" » (source : francetvinfo.fr).

à La Réunion (cf. fig. 184) ; cette potence, qui en général pivote elle-même sur son axe à 360°, sert par ailleurs à déporter le morceau d'étoffe du poteau central lui permettant ainsi de maintenir sa position de vol (voir vidéo 10) quelle que soit la direction du vent.



Potence avec axe pivotant à 360° du *nargoulan* (sans l'étoffe ici). Saint-Paul, 2019.

Photo : SFP



Facture et disposition de l'étoffe lors du culte du *nargoulan*. Schéma : SFP

Considéré à La Réunion et aux Antilles françaises comme un drapeau ou un pavillon, l'édifice tel qu'analysé ici présente donc des caractéristiques physiques plus précisément propres au cerf-volant. Tout comme l'analyse musicale des rythmes interprétés pour l'accompagnement actuel de ce culte (*cf.* chap. 5) se sont révélés être ceux destinés à un autre culte (celui, désuet, d'*Almal*), ce premier examen des propriétés mécaniques du *nargoulan* donne à voir ce dernier selon une autre morphologie ; ces observations mettent effectivement en avant l'usage d'une technique vraisemblablement employée pour la fabrication des cerfs-volants (et non à proprement parler des étendards) dans un but éminemment religieux.

ANNEXE 4. Proposition de traduction des paroles du séga « Oté Malbar » de Michel Fontaine (1973)

<p><i>Oté Malbar, dis amwin aköz</i> <i>Quand zot i fait sorcier,</i> <i>I faut un poule noire ?</i></p> <p><i>Oté Malbar, dis amwin aköz</i> <i>Quand zot i marche dann feu,</i> <i>I brûle pas zot pied ?</i></p> <p><i>Ma dis aou mon z'enfant,</i> <i>Mi fais carême tous les ans.</i> <i>Si nous marche dann feu,</i> <i>C'est pou plaire à not' bondieu.</i> <i>Si vi vois que not' pied lé pas brûlé,</i> <i>C'est que not' carême l'était bien fait ;</i> <i>Bondieu z'hindous</i> <i>I protège anou.</i></p> <p><i>Oté Malbar, dis amwin aköz</i> <i>Quand ti fais massalé,</i> <i>Lu lé pimenté ?</i></p> <p><i>Oté Malbar, dis amwin aköz</i> <i>Zot i aime crier,</i> <i>Zot i aime pleurer ?</i></p> <p><i>Ma dis aou mon z'enfant,</i> <i>Ça lé dans not' tempérament ;</i></p>	<p>Hé <i>Malbar</i>, dis-moi pourquoi Quand vous faites la sorcellerie, Il faut une poule noire ?</p> <p>Hé <i>Malbar</i>, dis-moi pourquoi Quand vous marchez dans le feu Ça ne brûle pas vos pieds ?</p> <p>Je vais te le dire mon enfant, Je fais le carême tous les ans. Si on marche dans le feu, C'est pour plaire à notre dieu. Si tu vois que nos pieds ne sont pas brûlés, C'est que notre carême était bien fait ; Les dieux hindous Nous protègent.</p> <p>Hé <i>Malbar</i>, dis-moi pourquoi Quand tu fais du <i>massalé</i>, Il est pimenté ?</p> <p>Hé <i>Malbar</i>, dis-moi pourquoi Vous aimez crier, Vous aimez pleurer ?</p> <p>Je vais te le dire mon enfant, Ça c'est dans notre tempérament ;</p>
---	---

<p><i>Si nous i'aime z'épices, C'est parce que nous lé né comme ça. Si vi vois que nous i'aime souvent crier, Ça l'a pas not' faute, té bondié ! Chaque religion Nana son façon.</i></p> <p><i>Oté Malbar, dis amwin akoz Quand tu marches su couteau, I coupe pas ton peau ? Oté Malbar, dis amwin akoz Mi trouve azot bizarre À faire zot lé vantards ?</i></p> <p><i>Ma dis aou mon z'enfant, Couteau-là, ça lé truqué ! Nous l'a pas vantards : Nous lé toujours gaillards ! Écoute un peu mon z'enfant, Nana do moune lé méchants ; I critique anou Parce que zot lé jaloux !</i></p>	<p>Si on aime les épices, C'est parce qu'on est né comme ça. Si tu vois qu'on aime souvent crier, Ce n'est pas de notre faute, hé mon dieu ! Chaque religion A sa façon de faire.</p> <p>Hé <i>Malbar</i>, dis-moi pourquoi Quand tu marches sur le couteau, Ça ne te coupe pas la peau ? Hé <i>Malbar</i>, dis-moi pourquoi Je vous trouve bizarre À faire les vantards ?</p> <p>Je vais te le dire mon enfant, Ce couteau-là, ça c'est truqué ! On n'est pas vantards : On est toujours gaillards ! Écoute un peu mon enfant, Il y a des gens qui sont méchants ; Ils nous dénigrent Parce qu'ils sont jaloux !</p>
--	---

ANNEXE 5. Dispositions de jeu du groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion »

Lors d'un entraînement du groupe auquel j'ai assisté (*cf.* chap. 11), j'ai pu me rendre compte de la disposition de jeu que les membres de cette association adoptent lorsqu'ils défilent au sein des divers spectacles organisés dans l'île. Sans reprendre ce qui a déjà été dit dans un chapitre précédent, les danseurs-musiciens forment plusieurs rangées (fig. 185) dont les premières sont exclusivement composées de *tambours malbar* (TM) et les dernières, de *morlon* (M) et parfois de *sati*. Le schéma ci-dessous présente une configuration réduite de cette disposition de jeu qui va de l'avant (flèche).

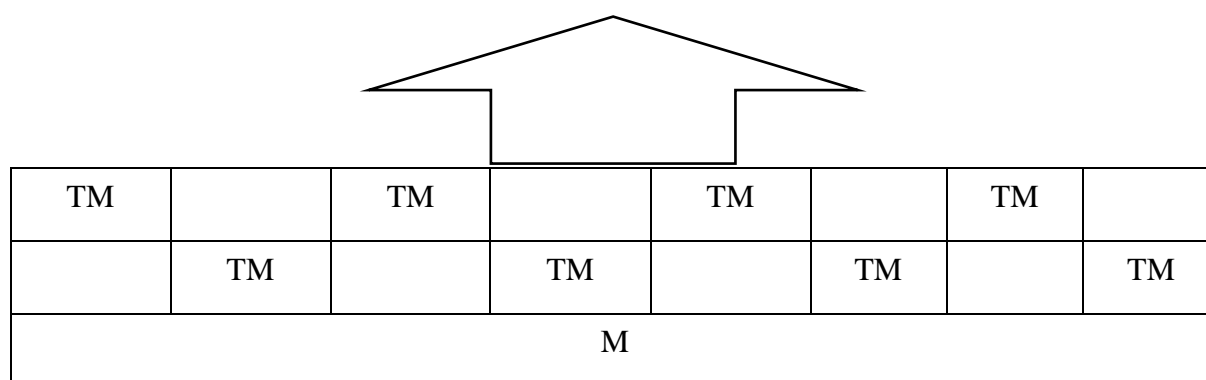


Figure 185 : Positionnement qu'adoptent « Les Tambours Sacrés De La Réunion » les uns par rapport aux autres lors des défilés. Schéma : SFP

Parmi les pas de danse que seuls les instrumentistes jouant du *tambour malbar* exécutent, je reproduis ci-dessous celui que je qualifie, dans le chapitre 11, d'« aller-retour des pas ». Pour rappel, il s'agit, comme son nom l'indique, d'un balancement du corps en général effectué de gauche à droite et dont la direction change tous les deux temps. Dans le schéma ci-dessous (fig. 186), je reproduis le placement de chaque pied par rapport à la musique (un rythme de quatre temps ternaires dont chaque cellule d'un temps a été isolée) sur chacun des quatre temps du rythme.

Le pas gauche (en vert) et le pas droit (en bleu) sont immobiles lorsqu'ils sont dans la position initiale (« 0 »). Le mouvement débute par le pas gauche qui opère, par rapport à sa position initiale, un glissement vers la gauche (position 1), avant d'être rejoint par le pas droit (position 2). La suite du mouvement s'enchaîne par le retour du pas droit vers sa position initiale en effectuant un glissement vers la droite (position 3) avant d'être rejoint par le pas gauche (position 4).

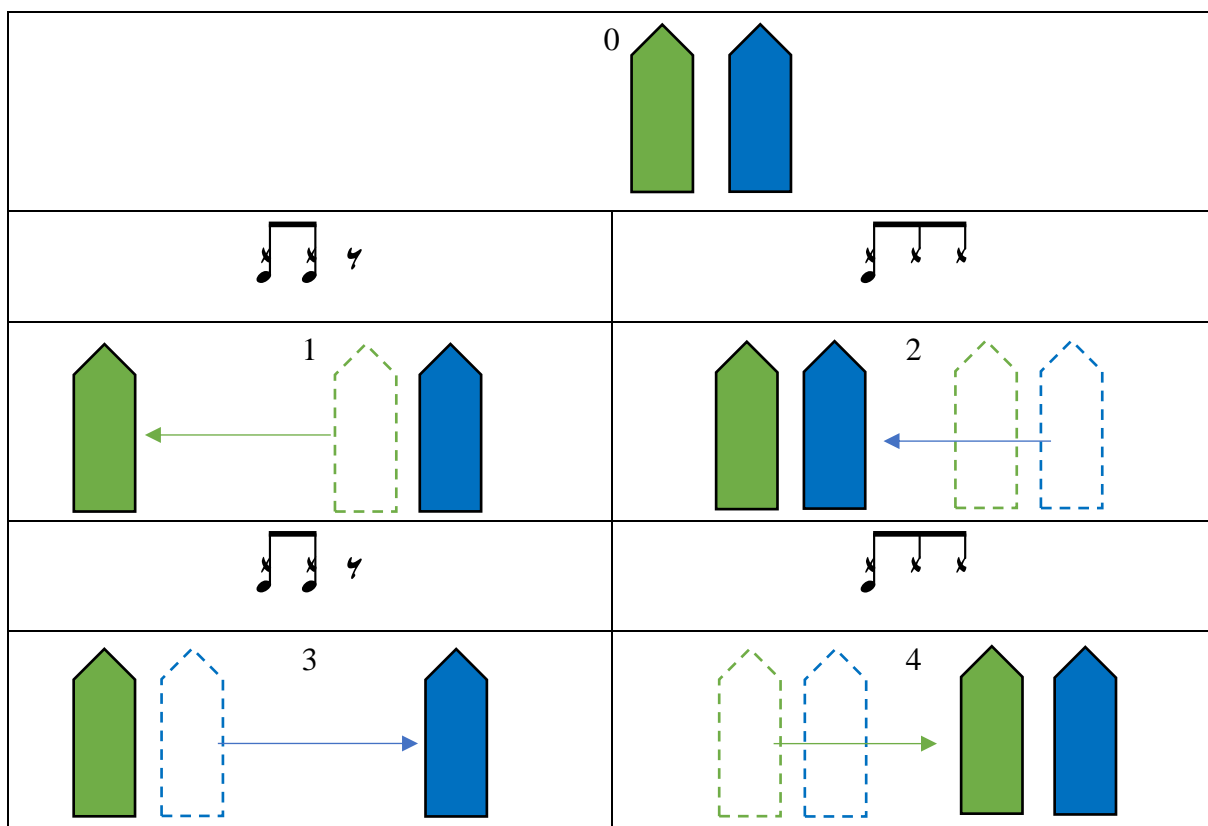


Figure 186 : Analyse d'un pas de danse mis au point par le groupe « Les Tambours Sacrés De La Réunion ». Schéma : SFP

ANNEXE 6. Transcription du *séga* « Boul'vard la Providence » dans sa version originale (6/8) et dans une version binaire (3/4)

La parenté entre ces deux modes de transcription peut venir de ce que l'accompagnement piano des *séga*, par exemple, conserve en général le jeu à la main gauche des trois noires jouées à la basse des musiques binaires (3/4) et qui prend alors l'allure d'un triolet de noires lorsqu'on joue selon une mesure binaire à subdivision ternaire (6/8). À mon sens, ces trois noires agissent en quelque sorte comme un vestige des musiques dont provient le *séga*.

Boul'vard la Providence

Georges Fourcade

Version originale en 6/8

Argmt : Stéphanie Folio-Paravéman

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 8. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment in the grand staff starts with a quarter rest, followed by a sequence of eighth notes in the bass line (G3, A3, B3, C4) and chords in the treble line. A first ending bracket is placed over measures 7 and 8 of the melody. The second system covers measures 9 through 12. It begins with a first ending bracket over measures 9 and 10, followed by a second ending bracket over measures 11 and 12. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Boul'vard la Providence

Georges Fourcade

Version transcrite en 3/4

Argmt : Stéphanie Folio-Paravéman

The image shows a musical score for 'Boul'vard la Providence' in 3/4 time. It consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The second system continues the piece, including first and second endings for both the vocal and piano parts.

C'est en fait la multiplication des contretemps (fig. 187 : cercles rouges) dans l'interprétation des musiques binaires qui transformera leur réception auditive et qui donnera naissance à des musiques en 6/8 ou en 12/8 à l'origine du *séga*.

The image shows a musical score illustrating the transition from 3/4 to 6/8 time. Red circles highlight specific notes in the piano accompaniment that create a 6/8 feel.

Figure 187 : Modalités de passage d'un style binaire (3/4) à un style binaire à subdivision ternaire (6/8). Transcription : SFP

ANNEXE 7. Programmation d'activités dans le cadre de la fête du nouvel an tamoul célébré à Saint-Paul en 2014

commune de
Saint-Paul
ILE DE LA REUNION

Ville de Saint-Paul
www.mairie-saintpaul.fr

VENDREDI 25 AVRIL 2014

Nouvel An Tamoul

POUTTANDOU VAJTOUKKEL

5115


PARVIS DE LA MAIRIE DE
Saint-Paul
VILLAGE DÈS 15H00
PLATEAU ARTISTIQUE À PARTIR DE 19H00

Ville de Saint-Paul
www.mairie-saintpaul.fr

PROGRAMME DU NOUVEL AN TAMOUL

<p>07H00 : Initiation de yoga sur la plage (Hata Yoga Réunion)</p> <p>VILLAGE DÈS 15H00 :</p> <p>Stand d'informations sur le yoga (Hata Yoga Réunion)</p> <p>Stand de Mets Indiens (Délice Indienne Midou)</p> <p>Atelier de peinture sur boîtes et tableaux (Seva International)</p> <p>Animation tambour (Bois rouge ensemb)</p> <p>Fabrication de kamdé et de tambour (oubli pa nout tradisyon tamoul)</p> <p>Animation et Stand de massage au Curcuma (Sabeykaraty)</p> <p>Initiation à la Musique Indienne (Oundjel Bhajans Goparla)</p> <p>Stand de poterie et de gravure sur verre (Nityananda)</p> <p>Stand de cultures indiennes, sketch (Nilamegame Acharia)</p> <p>Prestation du Jacquot malbar (karma deva)</p> <p>Stand de Mets Indiens (Ilatshanam)</p> <p>Stand de Mets Indiens (Oundjel Bhajans Goparla)</p> <p>ANIMATIONS PODIUM :</p> <p>17H00 : Maha lachimy</p> <p>17H15 : Flashmob (Réunir)</p> <p>17H30 : Baratha nathyam (Nityananda)</p> <p>17H40 : Bollywood (Shri dakshinamoorty)</p> <p>17H45 : Baratha nathyam (Nityananda)</p> <p>17H50 : Bollywood (Shri dakshinamoorty)</p> <p>17H55 : Kollywood (Fé roulé)</p>	<p>TAMIL NADU</p> <p>19H30 : Sarasvathi (baratha nathyam)</p> <p>19H35 : Kâlabakshara (baratha nathyam)</p> <p>19H40 : Nityananda (baratha nathyam)</p> <p>19H55 : Goparla Oundjel (chant)</p> <p>20H00 : Salangal (kollywood)</p> <p>20H05 : Shri maha devi durga (kollywood)</p> <p>KERALA</p> <p>20H10 : Ilatshanam (défilé)</p> <p>20H20 : Naaga dance (kalarippayattu)</p> <p>ANDHRA PRADESH</p> <p>20H35 : Fé roulé (kollatam)</p> <p>20H40 : Shri maha devi durga (tollywood)</p> <p>20H45 : Ilatshanam (défilé)</p> <p>MAHARASHTRA</p> <p>20H50 : Ancien temple Kali (chant)</p> <p>21H00 : Réunir (bollywood)</p> <p>21H05 : Shri dakshinamoorty (bollywood)</p>	<p>GUJARAT</p> <p>21H15 : Sabeykarathy (dandya)</p> <p>21H20 : Maha lachimy (garba)</p> <p>RAJASTHAN</p> <p>21H25 : Sarasvathi (ghoomer)</p> <p>21H30 : Réunir (kalbella)</p> <p>UTTAR PRADESH</p> <p>21H35 : Shri maha devi durga (chant)</p> <p>21H45 : Sarasvathi (kathak)</p> <p>PUNJAB</p> <p>21H55 : Réunir (bhanga)</p> <p>22H00 : Turban</p> <p>22H05 : Sabeykarathy (show mode)</p> <p>HYMNE NATIONAL</p> <p>22H15 : Ancien temple Kali avec toutes les associations</p>
--	---	--

ANNEXE 8. Programmation d'activités (extraits) dans le cadre du *dipavali* célébré à Saint-André en 2015



Saint-André Ville de Lumière

Dipavali

26^{ème} édition
Du 09 au 15 novembre 2015

Lumière Universelle

Samedi 14
Au Centre-Ville
Grand Défilé de Chars
À partir de 17h45

SPECTACLES - CONFÉRENCES - EXPOSITIONS - FILMS - GASTRONOMIE - MÉLA INDIENNE - FEU D'ARTIFICE

Les Origines du Dipavali

Le mot Dipavali vient du sanskrit "Deebam" qui signifie "Lumières". Le Dipavali en Inde est une fête nationale célébrée dans plusieurs états, de différentes façons. Dans le Nord, cet événement s'appuie sur l'épopée du Ramayana.

Après 14 ans d'exil, Rama retourne avec Sita et son frère Lakshmana, au royaume d'Ayodhya où ils sont accueillis par le peuple avec gaieté et des rangées de lampes. Dans le Sud de l'Inde, elle est fixée à la 14^e lune avant l'Amavasti (nouvelle lune), selon le calendrier tamoul. Une légende raconte qu'un démon appelé Narakassourin répandait le mal auprès des villageois et des sages en utilisant ses pouvoirs magiques. Les pénitents prièrent alors le Dieu Vishnou qui se réincarna en Kannain et le tua.

Cette bataille eut lieu à la fin de la nuit (de 3h à 4h du matin). Avant de mourir, Narakassourin comprit sa faute et demanda pardon à Vishnou. Le dieu protecteur lui promit alors d'exaucer ses dernières volontés. Narakassourin dit : " Il faut fêter ce jour qui marque la disparition du mal et le triomphe de la justice." Cette victoire est aujourd'hui représentée par la lumière, la prospérité, incarnée par la déesse Lakshmi.

Depuis, à cette période de l'année, les fidèles se lèvent tôt, vers 3h du matin, prennent un bain avec de l'huile de sésame, portent des vêtements neufs, se rendent au temple et prient. Pour célébrer ce grand jour, les maisons sont décorées de rangées de lampes et des mets sucrés sont servis.



Jouez et Gagnez un voyage pour 2 personnes à Chennai

Pour jouer, retrouvez nous à la méla indienne au Colosse, remplissez le coupon de jeu et glissez le dans l'urne.

Le tirage au sort aura lieu le samedi 14 novembre sur le stade Sarda Garriga avant le feu d'artifice. Bonne chance !

Jeu réservé aux résidents de la Réunion



'Immersion dans la Culture Indienne'



Mardi 10 novembre

L'Office de Tourisme Intercommunal de l'Est vous propose de vivre une expérience exceptionnelle et privilégiée : immersion dans la culture indienne et voyage le temps d'une journée au coeur de la petite "Inde" ! De l'atelier de drapage de saree, à celui du henné en passant par la découverte d'un temple hindou, cette culture n'aura plus de secret pour vous ! Pour les gourmets, un repas spécial "indien" sera concocté et ravira, à coup sûr, vos papilles. Alors, n'hésitez plus et venez découvrir le Dipavali made in Saint-André !

La journée débute avec une expérience à vivre, " l'allumage de lampe" chez un privé (prévisionnelle), suivie d'un **petit déjeuner indien** avec accueil en Kolaratom à la Maison Martin Valliamée.

Les participants sont ensuite **habillés (sarees ou vestis)** avant de se rendre au **Temple du Colosse** où le Swami Ameyananda présente la légende du Dipavali.

Un déjeuner avec un spectacle indien est proposé aux participants au **restaurant le Royal Hindoustan**.

En début d'après-midi, les participants visitent la **Méla indienne** pour y faire quelques emplettes.

En milieu d'après-midi, ils reviennent à la Maison Martin Valliamée pour assister à des **ateliers de confection de colliers de fleurs, de pose de henné ou encore de fabrication de bonbons indiens**.

La journée se termine par un cocktail suivi d'un **spectacle de danse**.



La journée est proposée au tarif de 49€ pour les adultes et 24,50€ pour les enfants de 3 à 12 ans.

Les informations et réservations se font auprès de l'OTI au 0262 46 16 16 ou 0692 24 30 83.

<http://est.reunion.fr>



Samedi 14 novembre

CENTRE VILLE

LE GRAND DEFILE

17H45 - DÉPART STADE BABY LARIVIERE

Sur le thème de la lumière universelle, défilé de 7 chars réalisés sous la conduite d'artistes plasticiens venus de l'Inde.

2000 artistes, danseurs, cavaliers des associations de toute l'île se mobilisent pour faire vivre le Dipavali, du Stade Baby Larivière au Stade Sarda, à travers l'Avenue Ile de France, l'Avenue de la République et Rue de la Communauté.

Présentation de la Lumière à la Tribune Officielle Place de la Mairie

LE SPECTACLE FINAL

20H00 - STADE SARDA GARRIGA

50 min au rythme de la danse indienne, avec 15 tableaux empruntant aussi bien à des formes villageoises, à des chorégraphies Bollywoodiennes, qu'à des genres classiques, comme le Bharata Natyam, l'Odissi et le Kuchipudi, conviés pour la première fois ensemble sur le plateau final du Dipavali.

LE FEU D'ARTIFICE

21h00 - STADE SARDA GARRIGA

Illumination de la représentation de Lakshmi suivi du feu d'artifice de clôture de la soirée.



1- Krishna le héros du Dipavali

Sous le regard admiratif de sa mère Yasodha, Krishna fait apparaître l'univers en lui. Tout le monde s'active, danse de joie.



5 - Union des âmes, union des cultures pour la lumière universelle

Un seul Cœur, plusieurs races.



Les chars



2 - Maha Lakshmi, Lumière de l'abondance

Lakshmi, déesse de la prospérité, guide vers la richesse et l'abondance.



3 - Saraswathy et le chemin de la conscience illuminée

Shakti sous sa forme de force et d'énergie représente l'intensité, la puissance qui s'élançe pour briser toutes les limites et les obstacles.



4 - Quand l'univers s'éclaire avec Dipavali

Tous ensemble protégeons notre planète.



6 - Dipavali Lumière universelle, lumière de la connaissance et lumière de toujours

La Ville s'illumine, que la fête commence.



7 - 'Maha Lakshmi'

La Déesse des vertus apporte bénédiction et mène à la réussite.



Les Associations participant au Dipavali 2015

- Association Acdej Groupe Mohini - **St-André**
 Association Adalarasi - **St-André**
 Association Amicale des Cavaliers de l'Est - **St-André**
 Association Darpana - **St-André**
 Association Génération Réunion 2000 - **St-André**
 Association Holi Holi - **St-André**
 Association Ishwarane Kalai Kou'dame - **St-André**
 Association Kalai Jothi - **St-André**
 Association Kalāmandram - **St-André**
 Association Kovil Des Enfants - **St-André**
 Association Muttamij Alayam - **St-André**
 Association Nadanamani - **St-André**
 Association Nardégom Rivière du Mât les Bas - **St-André**
 Association Natya Kalamani - **St-André**
 Association Surya Dance - **St-André**
 Association Chapelle Front de Mer - **Ste-Suzanne**
 Association Sivayanama - **Ste-Suzanne**
 Centre Culturel Régional Indien de la Réunion - **Ste-Marie**
 Association Natya Sundary - **Ste-Marie**
 Association Pandy Superstar'S - **Ste-Marie**
 Association Shivagarmi - **Ste-Marie**
 Entreprise Loren's Création - **Ste-Clotilde**
 Association Maa Kaly Sakti - **Ste-Clotilde**
 Magasin India Fashion - **Ste-Clotilde**
 Association Raga Anjali - **Ste-Clotilde**
 Association Revathi Dance Academy - **Ste-Clotilde**
 Association Jayaprana - **St-Denis**
 Association Swades (Cple Dansez Masala) - **St-Denis**
 Association Tamij Sangam - **St-Denis**
 Association Vijai's Production Number One - **St-Denis**
- Association Naaga Dance Company - **La Possession**
 Association Au Cœur des Docks - **Le Port**
 Association Jai Hind - **St-Paul**
 Association Oundjel Bhajans Goparla - **St-Paul**
 Association Salangai Light - **St-Paul**
 Association Maha Latchimy - **St-Gilles les Hauts**
 Association Shri Maha Devi Durga - **La Saline**
 Association Dravidien Culture - **Piton St-Leu**
 Association Fleurs de Lotus - **Piton St-Leu**
 Association Kaliyani - **Piton St-Leu**
 Association Réunir - **St-Leu**
 Association Tarashakty - **Piton St-Leu**
 Association Développement Quartier de l'Étang du Gol - **St-Louis**
 Association India Valmi - **St-Louis**
 Association Taallam Groupe - **St-Louis**
 Association Tamij Kaleivarni Kajagam - **St-Louis**
 Association Chandra Evolution - **La Rivière**
 Association India Malel - **La Rivière**
 Association Appelsc - **St-Pierre**
 Association Ashna Djeyanthry - **St-Pierre**
 Association Développement du Sud - **St-Pierre**
 Ecole de Danse et de Musique Pajaniappen de **St-Pierre**
 Association India Shivarny - **St-Pierre**
 Association Le Cardinal Rouge (Tambours Sacrés de la Réunion) - **Ravine des Cabris**
 Association Mini - **Ravine des Cabris**
 Association Nataraj Events Company - **St-Pierre**
 Association Vina Sangita - **St-Pierre**
 Association Shalini Indian Dance - **Le Tampon**

Nos partenaires

La municipalité de Saint-André remercie tous les partenaires de cette 26^{ème} édition du Dipavali.



Réalisation *Service*
Com
de la Réunion

ANNEXE 9. Article de presse sur l'actualité musicale du maloya, avec présence du tambour malbar

Jazz, funk et maloya sur la même scène

Fabio Marouvin, Bibi Tanga et Patrick Manent, c'est la rencontre de trois talents exceptionnels sur la scène de Lespas vendredi.

«C'est la troisième fois que je viens à La Réunion, mais c'est la première fois que je touche au maloya», confie Bibi Tanga, ambassadeur des nuits parisiennes afro funk. «Et, Patrick, c'est le creuset. Je reconnais en lui les anciens de mon village en Centrafrique; avec lui je me sens chez moi», poursuit l'auteur de *My heart is jumping*. Entre les deux, le piano de Fabio Marouvin.

Au programme vendredi, du maloya le plus terrien d'abord, celui d'un zarboutan, de l'héritier d'une tradition ancestrale. Pour épauler Patrick Manent, le piano virtuose de Fabio Marouvin, la voix de Bibi Tanga et une solide section rythmique. Du

funk aussi, celui spacial de Bibi Tanga, toujours avec le piano de son dalon de 15 ans.

«Je suis un fan de Patrick, assure le pianiste saint-paulois. Quand j'étais à Paris, j'avais dans mes bagages comme tous les créoles exilés des disques réunionnais. Et celui de Patrick tenait une place particulière. Je me disais c'est qui ce mec. Dans son maloya, il y a plein de mélodies, il est capable de tenir une salle tout seul: pour les musiciens, c'est un bonheur».

Vendredi, à Lespas, trois musiciens d'exception vont faire se rejoindre le jazz, le funk et le maloya le plus traditionnel. Un moment unique à ne pas rater.

PhN



Le mariage magique de trois musiques qui n'en font plus qu'une. (Photo PhN)

GLOSSAIRE

Adi : rythme rituel ou phase rituelle liée au sacrifice et/ou à la procession dans la religion *malbar*

Anin : grand frère

Arloi : sabre rituel

Ashram : lieu de culte de l'hindouisme brahmanique

Avsion (ou *avishion*) : phase rituelle de bénédiction et de purification dans la religion *malbar*

Baguèt' : baguette épaisse du *tambour malbar* ou rythme du répertoire du *tambour malbar*

Bakhnam : salaire rituel

Barldon : mythe véhiculé par les migrants indiens sous la forme d'une performance théâtrale et qui sous-tend le rituel de la marche dans le feu

Batarsité : philosophie de vie mettant en valeur la bâtardise et le métissage

Bhajan : chant dévotionnel hindou en usage dans la pratique brahmanique de cette religion

Bobre (ou *bob*) : arc musical à résonateur annexe du *maloya*

Bondié (ou *bondieu*) : le bon dieu

Darlou : désigne la boisson alcoolisée

Dialé : cymbalettes d'origine indienne

Fonnker : poésie chantée/parlée récitée en créole et généralement accompagnée par le *bob*

Goni : toile de jute

Goulou : maître spirituel dans la religion *malbar*

Goundou : désigne le bourrelet aux extrémités du fut du *morlon*

Grain pak : noix d'areck

Gramoun : l'ancêtre

Jako (ou *zako*) : singe

Kabarlon : fosse creusée dans le carrelage d'un temple *malbar* destinée, entre autres, à recevoir le sang d'un sacrifice animal

Kaf (ou *Caf*) : Réunionnais de type afro-créole

Kalassom (ou *kalasson*) : réceptacle placé au-dessus du toit des temples hindous

Kalmadi (ou *karmadi*) : rite funéraire de guidage du défunt

Kap : bracelet rituel

Karan' : Indiens musulmans originaires de Madagascar

Karlon : cône fleuri porté sur la tête des pénitents

Kayamb : hochet en forme de radeau du *maloya*

Kodi : poteau rituel

Kofia : couvre-chef traditionnel comorien

Komor : désigne les Mahorais de La Réunion

Kontnasyon : individu n'appartenant pas à une nation donnée

Kouti : baguette fine du *tambour malbar*

Koylou : temple de la religion *malbar*

Lami : pilon rituel

Lavninkoutan : expression qualifiant un individu indésirable en comparaison au démon mythologique *Ravana*

Malbar : Réunionnais de type indo-créole

Malbarité : philosophie de vie liée à la culture religieuse hindoue indo-réunionnaise

Maloggae : *maloya* stylistiquement inspiré du reggae

Maloya : tradition musicale dansée d'origine religieuse *kaf*

Mani : cloche rituelle

Marlé : collier de fleurs ornant les divinités hindoues

Massalé : préparation culinaire indo-créole à base de *massala* (épice indienne)

Matalon (ou *matalom*) : tambour cylindrique long d'origine indienne

Moringue : danse rituelle de combat d'origine africaine

Morlon (ou *morlom*) : tambour cylindrique d'origine indienne

Morlonèr : joueur de *morlon*

Mridangam : tambour cylindrique allongé indien

Nargoulan : désigne un rite *malbar* jadis lié au culte d'*Hanuman*

Narslon : hautbois d'origine indienne

Oparli (*i sant oparli*) : chanter les litanies à l'occasion de la perte du défunt

Oulké : tambour en forme de sablier d'origine indienne

Padel : feuille de bananier sur laquelle sont disposées les offrandes

Padon : icône religieuse hindoue d'origine indienne

Pikèr : idiophone en bambou du *maloya*

Poudja (ou *puja*) : rite de bénédiction et de purification

Pusarli : officiant religieux de l'hindouisme populaire

Ravane : tambour sur cadre circulaire du *séga* mauricien

Roulèr : tambour en forme de tonneau du *maloya*

Saklon (ou *sakla*, *saklom*) : plaque métallique rituelle placée au-dessous des statues de divinités hindoues

Salouva : vêtement féminin traditionnel mahorais

Sangou : conque *malbar*

Sati : membranophone (timbale) de la musique *malbar* ou idiophone métallique du *maloya*

Séga : tradition musicale dansée créole

Seggae : *séga* stylistiquement inspiré du reggae

Sélé : statuette de divinités hindoues

Semblani : rite domestique funéraire d'offrandes ou encens à base de résine

Servis : service religieux

Servis kabaré : désigne le service religieux *kaf*

Swami : officiant religieux de l'hindouisme brahmanique

Tambour malbar : tambour sur cadre circulaire d'origine indienne

Tambourier (ou *tanbouryé*, *tambouillé*, *tanbouyé*) : joueur de *tambour malbar*

Tari : tambour sur cadre circulaire d'origine comorienne

Tarlon : crotales d'origine indienne

Tel : char (dit aussi chariot) rituel transportant des divinités hindoues

Thavil : gros tambour cylindrique indien caractérisé par des bourrelets

Timbalon : plateau rituel de la religion *malbar*

Tourkal : encensoir rituel de la religion *malbar*

Valéon : anneau central arrière du *tambour malbar*

Vartial : metteur en scène des récits indiens de bal tamoul pouvant également assumer les rôles d'acteur et de narrateur

Vétian : professeur et chef de la musique tambourinée *malbar*

Yab : Réunionnais de type franco-créole

Yamsé : fête religieuse d'origine indo-chiite

Zarab : Réunionnais indo-musulman

Zoreil : désigne les Européens (notamment français) de La Réunion

Zoréol : désigne les *Zoreil* créolisés



Cette œuvre est mise à disposition sous licence Attribution - Pas de Modification 4.0

International. Pour voir une copie de cette licence, visitez

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box

1866, Mountain View, CA 94042, USA.