



HAL
open science

Approche pour une étude du métissage des instruments de musique de l’océan Indien

Yu-Sion Live

► **To cite this version:**

Yu-Sion Live. Approche pour une étude du métissage des instruments de musique de l’océan Indien. Kabaro, revue internationale des Sciences de l’Homme et des Sociétés, 2004, Diversités et spécificités des musiques traditionnelles de l’Océan Indien, II (2-3), pp.13-26. hal-03484805

HAL Id: hal-03484805

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484805>

Submitted on 17 Dec 2021

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.

APPROCHE POUR UNE ETUDE DU METISSAGE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE L'OCEAN INDIEN

YU-SION LIVE
UNIVERSITE DE LA REUNION

Résumé

Le contexte multiethnique, plurilinguiste et pluriculturel des sociétés insulaires de l'Océan indien occidental fait que les interactions individuelles produisent une culture métisse qui apparaît dans les instruments de musique traditionnelle. Cet article examine d'une part le processus de métissage linguistique et organologique dans la création des objets sonores, et

d'autre part la redéfinition du rôle et la fonction de ces derniers par les populations comorienne, malgache, mauricienne, réunionnaise et seychelloise.

Mots-clés : Comores, Madagascar, Maurice, Réunion, Seychelles, instruments de musique traditionnelle, organologie, métissages culturels, rôle et fonction des instruments, dynamique d'interfécondité culturelle.

Les îles du Sud-Ouest de l'Océan Indien (Comores, Madagascar, Maurice, Réunion, Seychelles) ont connu, depuis deux millénaires, des arrivées successives de Bantous, de Musulmans, de Malayo-polynésiens, d'Indiens, de Chinois, d'Européens, etc. Leur peuplement s'inscrit dans le contexte des migrations, des relations de commerce, de la Traite de l'esclavage, de la colonisation... survenues dans cette partie de l'Océan Indien au cours des siècles passés. Aujourd'hui, les sociétés comorienne, malgache, mauricienne, réunionnaise et seychelloise constituent des mosaïques humaines, partageant un passé commun. Elles sont des terres de métissage, des lieux de rencontre et d'osmose de populations venues des cinq continents. De ces interpénétrations de civilisations sont nées les langues et les cultures indianocéaniques qui s'expriment à travers le dynamisme de la vie quotidienne des populations insulaires.

L'objet de cet article est d'examiner l'élaboration de la culture dans les îles de l'Océan Indien occidental. En partant de l'idée que toute culture se nourrit de son milieu naturel et social, nous tenterons d'analyser le métissage des instruments de musique traditionnelle et de leur ré-interprétation dans les sociétés comorienne, malgache, mauricienne, réunionnaise et seychelloise. Le contexte multiethnique, plurilinguiste et pluriculturel de ces sociétés fait que les interactions individuelles produisent

une pluralité de sens. Cette pluralité de sens génère une culture métisse qui apparaît dans la création des instruments. Le métissage des instruments de musique est un processus d'adoption, d'appropriation et de caractérisation d'éléments culturels en présence.

METISSAGES ET ELABORATION DE CULTURES

Lorsqu'un instrument de musique émigre pour une autre aire culturelle, il arrive qu'il soit intégré à la vie quotidienne des populations d'accueil qui les adaptent à leurs conditions sociales, à leur savoir-faire, à leurs rites et croyances, en lui attribuant un nouveau nom, un nouveau rôle, une nouvelle fonction, une nouvelle identité... L'instrument subit peu à peu des transformations au cours d'une, deux ou plusieurs générations : sa forme se métamorphose, sa structure change, ses propriétés sonores se modifient, son mode de jeu varie, sa décoration évolue, les matériaux servant à sa facture sont autres... C'est au cours de ce processus de réinvention que naît progressivement un nouvel objet culturel.

Pour illustrer le métissage linguistique et organologique ainsi que la transformation de la fonction sociale et symbolique des instruments de musique, nous étudierons plusieurs instruments qui sont communs aux îles de l'Océan Indien : arc à calebasse, cithare sur bâton, cithare tubulaire, *mulumba*, hochet en radeau, luth court, flûte et accordéon.

METISSAGES LINGUISTIQUES

Arc à Calebasse

Dans le changement linguistique et nominal d'un arc à calebasse (Fig. 1), ce dernier subit une mutation constante lorsqu'il passe d'un pays à l'autre. Il est appelé :

- dans l'ancienne Egypte *dede*,
- en Afrique de l'Est, *dzedzy* en swahili,
- à Madagascar, *jejlana* dans la langue nationale, *jenjy* en langue Betsimisaraka , *jejo* en langue Antandroy ou Bara,
- au Portugal, *abóborá*,
- à La Réunion *bobre*,
- à Rodrigues, Maurice *bom*,
- aux Seychelles *bonm*.

Dans ces différentes dénominations, on s'aperçoit que l'arc à calebasse suit la filiation africaine depuis l'ancienne Égypte jusqu'à Madagascar en passant par l'Afrique swahilie. Il est appelé : *dede* (Égypte), *dzedzy* (Afrique

orientale), *jejilava* (Madagascar). Mais lorsque des événements politiques, comme l'esclavage et la colonisation, interfèrent dans sa destinée aux XVIII^e-XIX^e siècles, l'instrument subit une nouvelle transformation nominale et change de parenté linguistique : du nom portugais *abóbora*, l'arc àalebasse devient *bobre* à La Réunion, *bom* à Maurice et à Rodrigues et *bonm* aux Seychelles (Fig. 1).



FIG. 1 : ARC À CALEBASSE APPELÉ SELON LES ÎLES : *JEJILAVA* (MADAGASCAR), *BOBRE* (RÉUNION), *BOM* (MAURICE, RODRIGUES), *BONM* (SEYCHELLES)

Cithare tubulaire

La cithare tubulaire malgache, la *valiha* (Fig. 2) dont le nom hérite du sanscrit *vadya* est également l'objet de métissage linguistique. *Vadya* signifie instrument de musique sacré alors que les Malgaches emploient l'expression *zava maneno* (objet sonore) pour désigner un instrument de musique. La transformation du mot *vadya* en *valiha* est due aux lettres "l" et le "d" qui sont interchangeable dans la langue malgache. Sur ce plan-là, la *valiha* hérite ainsi de l'Inde par son nom. Cependant dans l'état actuel des connaissances, cet instrument semble être arrivé à Madagascar par l'Asie du Sud-Est, suite aux vagues d'immigration de Mélanésien ou d'Indonésien survenues au V^e puis au XV^e siècle, alors que les instruments indonésien qui s'apparentent le plus à la *valiha* se nomment selon les parlers locaux : *rhatong*, *kecap*, *celempung*, *sesando*... (Fig. 3). Dans différentes régions de Madagascar, la *valiha* a développé des caractéristiques propres tant dans l'esthétique, la structure que dans la technique de jeu. Les dimensions, les formes, les appellations, la fonction, le matériau servant à sa fabrication... évoluent d'une aire culturelle à l'autre. Il existe ainsi plusieurs types de *valiha* diatonique ou chromatique : *valiha volo*, *valiha jiby*, *valiha mahagaga*, *valiha tsimihety*, *valiha bara*, etc. (J. Razafindrakoto 1997). La *valiha* est l'instrument de musique traditionnelle malgache le plus renommé hors de la Grande Ile.

Beaucoup plus tardivement, la cithare tubulaire est parvenue à La Réunion avec la Traite de l'esclavage au XIX^e siècle, mais elle n'a pas

connu un développement durable et n'est pas restée dans la mémoire collective des Réunionnais. Elle avait néanmoins conservé son nom malgache *valiha*.



FIG. 2 : VALIHA



FIG. 3 : RHATONG

Le phénomène le plus patent dans le processus de métissage linguistique est l'élaboration d'une langue nouvelle. Le contact d'individus aux origines différentes et le besoin de communication dans un contexte d'esclavage ou de colonisation créent, par modification de plusieurs parlars de base, un nouvel idiome qui est le créole.

Les paroles d'un chant seychellois *lulu lumulaka* composé par un musicien de génie qui a aujourd'hui disparu - Jacob Marie dit Ton Pa (1904-1994) - sont un exemple de métissage linguistique. Elles constituent un entremêlement de mots de plusieurs langues : anglais, français, malgache, swahili... :

“ Zao mon yon-yon, ça mulumba pas croyab
 lulu lumulaka lulu
 lamelame toto, lamelame lela
 mulaka ! mulaka lulu
 aha ti frère
 vin la forêt ou defai marmaille
 ou causé côté ti frère, marmaille
 i dit : what now ? ”

Selon Bernard Koechlin (1981), les paroles de ce chant sont entrecoupées d'onomatopées, de grognements, de halètements, de grincements de dents... durant leur enchaînement musical. L'articulation des sons est rapide et nasalisée, car l'une des extrémités de l'instrument écrase le nez du chanteur. *Lulu lumulaka* est une improvisation qui se rapprocherait assez d'un conte musical pour veillée (Bernard Koechlin, 1989). Elle est un exemple d'un processus d'élaboration de la culture aux Seychelles. Cette production de mots et de sons croisés a donné naissance à ce chant *seselwa*. L'instrument – le *mulumba* (Fig. 4) – qui sert à interpréter ce chant est un amplificateur de voix. Il ressemble par sa forme à la *valiha* malgache, mais diffère par sa structure et sa technique de jeu (voir plus loin).



FIG. 4 : *Mulumba* (SEYCHELLES)

Hochet en radeau

Un autre instrument qui a également connu plusieurs évolutions linguistiques dans sa dénomination est le hochet en radeau. Il est différemment appelé :

- *kayamb* à La Réunion (Fig. 5),
- *m'kayamba* aux Comores (Fig. 6),
- *maravan* à l'île Maurice (Fig. 7),
- *raloba* à Madagascar (Fig. 8).

Les mots — *kayamb* en créole réunionnais et *m'kayamba* en comorien — sont dérivés du swahili *kayamba* qui désigne, au Kenya¹, un instrument identique au hochet en radeau réunionnais, comorien, malgache ou mauricien. Néanmoins, il existe un terme malgache *kabiamba*, lui-même d'origine bantoue, qui indique différentes sortes de hochets autres que le hochet en radeau. A Madagascar, un *kabiamba* n'est donc pas un hochet en radeau mais une expression générique pour nommer soit un hochet en tuyau, soit un hochet en jonc, soit un hochet en calebasse, etc.

L'origine du terme créole mauricien *maravan* vient du malgache *marovany* qui évoque un autre instrument : la cithare sur caisse. *Marovany* signifie littéralement plusieurs (*maro*) articulations ou nœuds (*vany*).

Le mot malgache *raloba* signifie *chant funèbre* dans le parler des régions du Nord (Sakalava) et de l'Est (Betsimisaraka) de la Grande Ile.

Dans ces diverses appellations du hochet en radeau, on observe que Maurice et Madagascar n'empruntent pas la filiation africaine contrairement à La Réunion et aux Comores. Pour nous, l'origine du nom du hochet en radeau — *raloba* pour Madagascar et *maravan* pour Maurice — demeure une énigme. Nous pouvons néanmoins avancer l'hypothèse que dans le changement de pays d'un instrument et de son adoption par la population

¹ Le swahili est une langue bantoue parlée en Tanzanie et au Kenya pour communiquer avec le plus grand nombre de personnes.

d'accueil, le génie inventif des musiciens locaux a opté de redéfinir, au niveau symbolique ou de la représentation sociale, l'objet sonore qui a subi des transformations organologiques. Il valait mieux donner ainsi à l'instrument métamorphosé un nom autochtone qui cadre mieux avec son nouveau rôle, sa nouvelle fonction sociale ou culturelle, c'est-à-dire avec sa nouvelle identité.



FIG. 5 : KAYAMB (REUNION)
(COMORES)



FIG. 6 : M'KAYAMBA



FIG. 7 : MARAVAN (MAURICE)
(MADAGASCAR)



FIG. 8 : RALOBA

Luth court et flûte

Le luth court et la flûte sans bec sont deux instruments originaires du monde musulman. La transformation de leur nom, à travers plusieurs pays, témoigne de leur métissage linguistique, surtout à Madagascar où ils sont désignés différemment selon les dialectes ou les parlers régionaux.

Le luth court, connu sous le nom arabe de *oûd* (Fig. 9), fut sans doute introduit à Madagascar et aux Comores avec l'expansion musulmane aux VII^e-VIII^e siècles, mais on ignore cependant le moment précis de son arrivée. Il est apparenté à l'ancien *qanbus* du Yémen. Son existence fut mentionnée dans la littérature arabe depuis le début de l'ère chrétienne. Le terme *qubuz* (d'origine turque) ou *qanbus* (d'origine yéménite) devient *gabusi* aux Comores (Fig.10), et *kabosy* à Madagascar (Fig.11) avec des variantes selon le parler de chaque région : *kabaosy*, *kabaosa*, *kaboche*...

Quant à la flûte, elle serait apparue au temps de la Préhistoire. D'origine orientale, elle arriva en Europe par Byzance au Moyen-Age. Actuellement aux Comores, elle est appelée *firimbi* et à Madagascar *sodina* (Fig. 12). Le

mot *sodina* est un nom générique qui sert à désigner plusieurs catégories de flûtes dans la Grande Ile. L'étymologie de ce terme vient du malais *suling* qui devient en malagasy *sody* du fait que dans la langue malgache, le "o" se prononce "ou", et le "l" et le "d" sont interchangeables. Suivant les régions, *sodina* se prononce en *antsodina*, *soby*, *antsoby*, *antsody*, *kisody*, *kiatsody*... Il existe plusieurs sortes de flûtes à Madagascar (Sachs, 1938).

Parmi ces deux instruments, — le luth et la flûte —, c'est à Madagascar qu'ils ont vécu le plus de changements dans leur dénomination, du fait de la diversité des cultures malgaches qui ont permis un plus grand épanouissement linguistique.



FIG. 9 : *OUD* (PÉNINSULE ARABE)



FIG. 10 : *GABUSI* (COMORES)



FIG. 11. : *KABAOSY* (MADAGASCAR)

(MADAGASCAR)



FIG. 12. : *FIRIMBI* (COMORES)
SODINA

METISSAGES ORGANOLOGIQUES

La culture prend racine dans une terre ou dans un environnement donné, se nourrit et se développe au sein d'un milieu naturel (eau, bois, feu, pierre...), social et culturel (valeurs, normes, croyances, philosophies...). C'est dans un territoire propre que s'inventent et se créent les œuvres (habitations, arts, littératures, musiques...), les institutions, les outils, les

objets... qui permettent aux êtres humains de vivre et de s'organiser en société.

Les instruments de musique sont des objets représentatifs d'une culture ou d'une civilisation par leur forme, leur fonction et leur symbolisme. Ils nous révèlent la conception sociale, culturelle, esthétique ou philosophique des populations des îles de l'Océan Indien occidental. Les matériaux servant à leur fabrication appartiennent à la fois au monde végétal, minéral, animal ou social. Les éléments de la nature (bois, terre, feu...) aussi bien que les matériaux de récupération de la société (récipients métalliques ou plastiques, câbles de vélo, tuyaux d'évacuation...) participent tout autant à leur création. L'utilisation de matériaux spécifiques à un environnement ou à une société pour fabriquer un instrument de musique d'origine étrangère est un processus de métissage organologique.

Une noix de coco évidée, un fruit de calebassier ou bien un bidon métallique ou en plastique... suffit pour constituer la caisse de résonance d'un instrument comme l'arc musical (arc à calebasse). L'utilisation d'une calebasse comme résonateur à l'arc musical est une pratique à Madagascar, à Maurice, à La Réunion et aux Seychelles (Fig. : 1). Dans le monde, la courge sert comme appareil sonore à la plupart des cordophones. A Madagascar, l'arc à calebasse peut être transformé et ré-inventé jusqu'à devenir un autre instrument : la cithare sur bâton (*jejivoatavo*) (Fig. 13). Ce dernier est fabriqué avec un manche en bois dur mais léger (eucalyptus). L'une de ses extrémités est arquée, l'autre se termine par des ressauts ronds (touches) et des chevilles. La caisse de résonance est en calebasse, héritage de l'arc musical. La calebasse est le seul élément organologique qui soit resté commun aux deux instruments.

Aux Seychelles, le résonateur d'un arc musical (*bonm*) (Fig. 14) ou d'une cithare sur bâton (*ꞑꞑꞑ*) est réalisé avec de la fibre de verre, du fait de la disparition du calebassier qui n'est plus cultivé depuis deux ou trois décennies dans l'archipel. Le fruit de cet arbuste, une fois évidé et séché, servait d'ustensile pour de multiples usages domestiques (contenir du riz, des fruits, des grains, entreposer de menus objets ; puiser de l'eau, transvaser d'autres substances liquides...). L'apparition des récipients en plastique a remplacé la calebasse comme résonateur de la cithare sur bâton.

Autrefois, la cithare sur bâton ne possédait qu'une seule corde en raphia, parfois en boyau de chèvre. De nos jours, les cordes sont en nylon ou en fil métallique. Selon l'inspiration ou l'imagination des luthiers ou des musiciens à Madagascar, le nombre de cordes s'accroît pour donner davantage de tons à la cithare. Parallèlement, la taille de l'instrument peut varier avec l'augmentation des touches et des chevilles pour atteindre jusqu'à trois, six, huit ou plus... cordes.



FIG. 13 : CITHARE SUR BÂTON —
BONM —
— *JEJIVOATAVO* — AVEC RÉSONATEUR EN CALEBASSE
(MADAGASCAR)



FIG. 14 : ARC MUSICAL —
— *BONM* —
— *JEJIVOATAVO* — AVEC RÉSONATEUR
EN FIBRE DE VERRE
(SEYCHELLES)

Un autre instrument qui a subi des modifications organologiques est le hochet en radeau (Fig. : 5, 6, 7, 8). Il est généralement confectionné à partir d'une charpente en bois de forme rectangulaire sur laquelle est recouverte, selon les îles et les époques, soit par des sections de jonc, soit par des lamelles d'écorces, soit par de branches de raphia, de tiges de roseaux ou bien de fleurs de canne. Jadis, des tiges de roseaux, des lamelles d'écorce ou des sections de bambou (Madagascar, Comores) sont solidement ficelées par des lanières végétales pour couvrir la charpente du résonateur. De nos jours, des tiges de fleurs de canne (Réunion, Maurice) sont clouées sur le cadre rectangulaire pour confectionner la caisse de résonance. Suivant les îles, des graines de balisier (canna) (Madagascar, Réunion, Maurice), des bris de verre, des grains de riz, des petits cailloux (Madagascar)... sont introduits dans l'enceinte du résonateur pour faire retentir l'instrument. L'usage des matériaux naturels pour fabriquer l'instrument ou pour le faire résonner est caractéristique à chaque pays.

La présence de matériaux spécifiques à chaque île conduit les musiciens à s'adapter aux biens de la nature ou à leur environnement social. Cette adaptation s'ensuit que les formes ou la structure des instruments de musique sont modifiées petit à petit pour finir, à terme, par s'éloigner de leurs propres caractères organologiques, et par-là de leur identité. L'instrument qui représente le mieux cette transformation est le luth court.

A l'origine, le luth court (*kabosy* à Madagascar ou *gabusi* aux Comores) est fabriqué avec un bois d'un seul bloc creusé en son milieu pour obtenir la caisse de résonance. Une peau de mouton, de cabri (Comores) ou de zébu (Madagascar) recouvrait cette dernière. Cinq cordes dont deux sont doubles et une simple tendues à l'aide des chevilles et accrochées à un chevalet, viennent compléter l'instrument. Avec le temps et suivant le milieu, d'autres matériaux (des planchettes de bois assemblées par exemple) sont employés pour construire la caisse sonore. Le manche en bois est monté à l'une des extrémités de celle-ci. Disparaît aussi la peau d'animal (cabri, zébu...)

remplacée par une rosace qui permet au son de sortir du caisson. Cinq crins de pêche ou des fils métalliques sont désormais utilisés comme cordes. Le plectre fait son apparition dans la technique de jeu. La forme du résonateur devient plus ovale aux Comores (Fig.10) et plus rectangulaire à Madagascar (Fig. 11), l'instrument s'apparente dès lors à une petite guitare. Le *gabusi* possède un son plus grave et plus nasillard que le *kabosy* qui est plus aigu.

Les différents stades de mutation organologique des instruments de musique concourent à modifier la technique ou la position de jeu.

A Madagascar, ce qui est spécifique pour un instrument comme le hochet en radeau — le *raloba* — c'est que deux manches prolongent les deux côtés de la caisse de résonance pour servir de poignée (Fig. 8). A La Réunion, à Maurice et aux Comores, l'instrument est sans manche (Fig. 5, 6, 7). Cette différence morphologique entre Madagascar et les autres îles oblige le musicien réunionnais, mauricien ou comorien à tenir le hochet par les mains, au niveau de l'abdomen et de manière verticale, pour le faire résonner. A Madagascar, l'instrument est tenu par les manches et légèrement incliné, puis il est secoué dans plusieurs sens suivant le rythme de la musique et l'art du jeu du musicien.

Le *mulumba* seychellois est un exemple d'innovation dans le jeu d'un instrument. Considéré comme l'ancêtre de la cithare tubulaire (*valiba*), le *mulumba* semble bien être un cas de réinvention dans la technique de création musicale. L'instrument possède à la fois des propriétés d'un aérophone et d'un idiophone (Fig. 4). Il est fabriqué avec un tube de bambou de deux nœuds. Les cordes sont réalisées en détachant de l'écorce de bambou des lanières fines qui sont soulevées et tendues par des chevalets en calebasse. Le tube de bambou est décroisé au niveau des nœuds. L'objet s'apparente ainsi, par sa physionomie, à la *valiba* malgache, mais la ressemblance organologique s'arrête ici, car il n'existe aucune parenté mélodique, ni sonore entre la *valiba* et le *mulumba*. En effet, pour jouer la *valiba*, le musicien malgache pince les cordes de l'instrument alors que pour le *mulumba*, le Seychellois racle les lanières (cordes) à l'aide d'une petite baguette de bois, tout en "chantant" à travers l'une des deux extrémités du tube de bambou. Par ce procédé, il amplifie et travestit sa voix pour la rendre plus mystérieuse (Koechlin, 1981).

METISSAGES DANS LA FONCTION SOCIALE ET SYMBOLIQUE

Les instruments de musique sont des objets de transmission de connaissances chantées et dansées à travers les générations. La musique accompagne les grands moments liés aux cycles de l'existence, surtout à Madagascar et aux Comores : naissance, première coupe de cheveux d'un enfant, circoncision, mariage, funérailles, retournement des morts, etc.

Dans la confrontation permanente des langues, des croyances, des philosophies, des sentiments, etc . dans les îles, l'entrecroisement des cultures en présence est un long mécanisme d'acquisition, d'intégration, d'acculturation des éléments spécifiques qui sont, par la suite, reformulés, réinterprétés, redéfinis pour aboutir à l'émergence d'une nouvelle identité. Cette dernière se transforme sans cesse sous l'influence des facteurs exogènes (ou endogènes) pour voir des pratiques sociales et symboliques disparaître, vaincues par une autre culture plus imposante. Néanmoins, même dans ce cas précis, toutes les composantes de leur identité ne s'effacent pas totalement, des traces, des marques, des éléments propres peuvent rester intacts.

Dans le passé, des populations des îles de l'Océan Indien occidental ont été acculées à abandonner leur langue, leur culture, leurs croyances... Elles ont été contraintes à s'adapter à leur nouvelle vie, à des circonstances nouvelles, dans des situations comme la colonisation, l'esclavagisme, la christianisation, la modernité.... Certaines pratiques musicales traditionnelles ont totalement disparu. Néanmoins des nouvelles se sont apparues par le jeu du mélange d'éléments culturels composites. Aujourd'hui, des instruments de musique continuent à traduire les fonctions sociales qui accompagnent les grands moments de la vie.

Un instrument comme l'arc à calebasse (arc musical) joue encore un rôle social, mais a perdu toute fonction symbolique à Madagascar. Autrefois, il accompagnait les chants rituels (rites de passage), les éloges aux personnages illustres, aux aïeux ou bien aux héros légendaires. De nos jours, l'instrument ne sert plus qu'à exprimer les joies ou les aléas de l'existence quotidienne. Il reste surtout en usage chez les populations des régions du Sud-Est et du Sud (Antanosy, Bara, Mahafaly, Antandroy...).

A La Réunion, l'arc musical (le *bobre*) est resté l'un des instruments de base du maloya traditionnel.

En revanche aux Seychelles, l'arc musical (le *bonm*) a quasiment disparu. Seuls deux ou trois vieux musiciens savent encore en jouer, mais ils ne possèdent plus d'instrument, à cause de l'extinction du calebassier que nous avons évoquée plus haut.

A Maurice, le *bonm* fut encore, semble-il, joué jusqu'à la fin des années 1940, dans les villages côtiers en bord de mer (Morne, Gorges de Rivière Noire, Chamarel) ou dans des champs de canne des petites villes (Quatre-Bornes, Beau-Bassin) situées dans le Centre-Ouest de l'île. Les musiciens divertissaient le public, en échange de quelques roupies. Par contre à Rodrigues, l'arc à calebasse fait toujours partie de l'instrumentarium des chants et danses traditionnelles appelés *séga tambour* (Sega, A l'île Maurice, 1999).

Quant à la cithare sur bâton, elle n'a, semble-t-il, jamais été utilisée à Madagascar lors des grandes cérémonies traditionnelles (circoncision, funérailles, retournement des morts...). Instrument mélodique et pas du tout rythmique, elle accompagnait, jadis, les chants récitatifs (contes, légendes...) ou les moments de détente dans les demeures familiales. A l'heure actuelle, elle est jouée dans diverses circonstances de la vie quotidienne (récoltes, marchés, foires...). Aux Seychelles, la cithare sur bâton (*ꞤꞤꞤ*) s'est éteinte au cours des deux ou trois dernières décennies. Toutefois depuis quelques années, elle renaît peu à peu de ses cendres grâce aux efforts des institutions publiques qui tentent de re-populariser un objet culturel typique du patrimoine *seselwa*. En revanche, elle a perdu sa fonction symbolique.

L'accordéon diatonique est un exemple d'appropriation d'un instrument étranger par les musiciens malgaches. D'origine européenne, il aurait été introduit à Madagascar à la fin du XIX^e siècle. Aujourd'hui très populaire, il est répandu dans toutes les régions de la Grande Ile. Pratiqué autant dans les cérémonies profanes que sacrées, il est habituellement accompagné de voix, de hochets, de battements de mains, de tambours...

L'accordéon tient un rôle prépondérant dans certaines cérémonies rituelles : exorcisme (*belo, bilo...*), rites de possession (*tromba, savatsy, salamanga...*), circoncision, culte aux Ancêtres, rites funéraires, etc. Dans ce sens, il a une fonction culturelle. Sur le plan organologique, les musiciens l'ont *malgachisé* en modifiant ses échelles afin de mieux l'adapter à l'expression de leur âme. Cette opération consiste à tailler — *famosira* — (circoncire) selon l'expression malgache, les anches de l'instrument (Emoff, 1996). Dans leurs relations avec les Ancêtres, les Malgaches préfèrent faire usage de l'accordéon diatonique parce qu'il produit un son spécifique qui leur permet d'entrer en contact avec les mânes. Les Ancêtres sont sollicités par leurs compositions musicales préférées. Ce sont les particularités acoustiques dans les échanges avec les défunts qui expliquent la popularité de cet instrument.

La musique a souvent servi d'intermédiaire à l'homme malgache dans sa quête métaphysique. Le médium intervient entre le monde d'ici-bas et de celui de l'au-delà. Il entre en transe par des incantations au travers des sons des instruments de musique pour accéder à l'univers des esprits. Ailleurs en Asie ou en Afrique, le tambour est l'outil adéquat pour communiquer avec l'au-delà. A Madagascar, c'est surtout l'accordéon qui tient ce rôle symbolique, il est l'instrument de possession par excellence. Les chants (et les danses) sont des agents de communication avec les forces invisibles, ils représentent une activité musicale majeure. La musique est un acte communautaire auquel chaque Malgache prend part et au cours duquel il

développe sa propre personnalité. Elle devient par conséquent ainsi un puissant élément de cohésion sociale.

CONCLUSION

Le métissage des instruments de musique des îles du Sud Ouest de l'Océan Indien est le résultat du croisement d'éléments culturels hétérogènes qui se sont influencés, épousés et reproduits dans une situation de contacts de populations. L'enchevêtrement des savoirs ou des représentations diverses a engendré des objets culturels aux traits multiples et variés. Les échanges ou les emprunts culturels réciproques ont généré des traditions et des pratiques musicales distinctives pour chaque île. Les traditions musicales s'expriment à travers les sonorités, les formes, les structures, le jeu... des instruments de musique qui rappellent leurs spécificités africaines, arabes, asiatiques ou européennes. Les musiques des îles sont ainsi le creuset culturel issu du brassage de populations aux origines différentes.

Cependant, le processus de métissage des instruments de musique n'emprunte pas un chemin unilinéaire mais adopte une voie pluridirectionnelle, à la fois longue et continuelle. Le métissage culturel est un mécanisme qui se développe par degrés, par échelons et par étapes successives. Tous les éléments de base ne se transforment pas en même temps, ni de la même manière, ni au même niveau. Ils reproduisent des compositions qui se réorganisent autrement. C'est dans ce sens que les instruments de musique des îles du Sud-Ouest de l'Océan Indien sont en permanente transformation et acquisition d'identité nouvelle. Ils ne suivent pas toujours la même filiation linguistique dans leur dénomination, ni la même orientation dans leur mutation organologique, mais se métamorphosent progressivement selon les populations qui les adoptent ou qui les assimilent à leurs us et coutumes.

Les instruments de musique indianocéanique ne s'installent pas ainsi dans la stabilité culturelle. Ils sont en changement constant, toujours en transition, en instance de départ pour d'autres horizons culturels. Ils sont des éléments de rupture à l'idée d'une totalité culturelle. Dans leur destinée, ils accompagneront des langues, des croyances, des philosophies... qu'ils rencontreront sur leur chemin. Ils ne sont jamais donnés une fois pour toutes, mais qu'à chaque migration, à chaque voyage, ils sont remodelés, redéfinis et réinventés dans leur essence. Ils sont des créations hybrides, se situant au carrefour de multiples échanges linguistiques et culturels. Ils sont, par conséquent, des objets inachevés tant sur le plan esthétique qu'organologique. Leur fonction ou leur rôle est d'assurer la dynamique des rencontres et des créations. Le métissage des instruments de musique s'inscrit ainsi dans une dynamique d'interfécondité culturelle.

La culture est ainsi un perpétuel métissage. La notion de *culture d'origine* peut difficilement être un outil opérationnel, d'un point de vue

méthodologique et théorique, dans l'étude des populations insulaires de l'Océan Indien. Pour ces dernières, les manières de penser, de sentir et d'agir sont contextuelles, dépendent de diverses situations (politiques, sociales, culturelles, religieuses...) dans lesquelles elles vivent. Leurs attitudes et leurs comportements sont guidés en fonction des circonstances présentes dans lesquelles elles évoluent.

Phénomène négligé et longtemps ignoré, le métissage des instruments de musique jalonne pourtant toute l'histoire de la musique. Chaque instrument est le résultat des rencontres que chaque être humain des îles de l'Océan Indien se nourrit. Aucun instrument n'est culturellement homogène, il est le fruit des vagues migratoires ayant façonné et modifié l'histoire culturelle des populations insulaires.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- BLENCH ROGER, "EVIDENCE FOR THE INDONESIAN ORIGINS OF CERTAIN ELEMENTS OF AFRICAN CULTURE", IN *AFRICAN MUSIC*, VOL. 6, N°2, 1982.
- DOMENICHINI-RAMIARAMANANA MICHEL, *INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES HAUTES TERRES DE MADAGASCAR*, MÉMOIRE POUR L'OBTENTION DU DIPLÔME DE L'EHESS, PARIS, 1982.
- DUPUIS MARIE-RÉGINE, *LA CHANSON RÉUNIONNAISE : UNE APPROCHE SOCIOLINGUISTIQUE*, THÈSE DE DOCTORAT, UNIVERSITÉ PARIS V-RENÉ DESCARTES, U.F.R. DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE ET APPLIQUÉE, PARIS, 1995.
- EMOFF RONALD GENE, *MUSICAL TRANSFORMATION AND CONSTRUCTIONS OF HISTORY IN THE TAMATAVE REGION OF MADAGASCAR*, PH.D. DISSERTATION, AUSTIN, UNIVERSITY OF TEXAS, 1996.
- KOECHLIN BERNARD, *MUSIQUE TRADITIONNELLE DE L'Océan Indien*, PARIS, 1981, DACTYLO. (69 P.).
- KOECHLIN BERNARD, LIVRET CD, *SEYCHELLES. MUSIQUES OUBLIÉES DES ÎLES*, PARIS, 1989.
- LA SELVE JEAN-PIERRE, *MUSIQUES TRADITIONNELLES*, AZALÉES ÉDITIONS, SAINT-DENIS, 1984.
- LIVE YU-SION, 2003, "NOTE D'INTRODUCTION SUR LES MUSIQUES TRADITIONNELLES DES ANTAKARANA", IN *JOURNAL OF ASIAN AND AFRICAN STUDIES*, N° 65, TOKYO, MARCH 2003.
- NAYLOR MICHEAL LEE, *THE CREATIVITY IN CULTURE : CREOLIZATION IN THE MUSICAL GENRES OF THE SEYCHELLES ISLANDS*, PH.D DISSERTATION, UNIVERSITY OF MICHIGAN, 1997.
- RAKOTOMALALA MIREILLE, *BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE D'INTÉRÊT ETHNOMUSICOLOGIQUE SUR LA MUSIQUE MALAGASY*, MUSÉE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE, TANANARIVE, 1986.
- RAKOTOMALALA MIREILLE, "L'ANDROY ET SA MUSIQUE", IN *NY MALAGASY N°7 ET 8*, TANANARIVE, 1988.
- RAKOTOMALALA MIREILLE, "LA MUSIQUE À MADAGASCAR, SON ÉVOLUTION SELON DIVERS COURANTS D'INFLUENCE" IN *TALOHA*, N° 12, 1994, PP. 203-216, 1994.
- RANDAFISON SYLVESTRE, *ÉTUDE SUR LA FABRICATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE*, TANANARIVE, C.E.N.A.M., 1980.

Y.-S. LIVE, APPROCHE POUR UNE ETUDE DU METISSAGE DES INSTRUMENTS...

RANDRIANARY VICTOR, *MADAGASCAR. LES CHANTS D'UNE ÎLE*, CITÉ DE LA MUSIQUE/ACTES SUD, 2001.

RAZAFINDRAKOTO JOBONINA, *LA VALIHA DE MADAGASCAR: TRADITION ET MODERNITÉ EN IMERINA DE 1820 À 1995. (ÉTUDES ORGANOLOGIQUES, ACOUSTIQUE ET SOCIO-HISTORIQUE)*. THÈSE DE DOCTORAT EN MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE, U.F.R. DE MUSICOLOGIE, 1997.

SACHS CURTS, *LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE À MADAGASCAR*, PARIS, INSTITUT D'ETHNOLOGIE, 1938.

SCHMIDHOFER, AUGUST AND MICHAEL WEBER, "MUSIQUE À SOALALA. RAPPORT D'UNE RECHERCHE SUR TERRAIN", *REVIEW OF ETHNOLOGY*, 11, NEWSLETTER 10, (1992) : 30.

SEGA, À L'ÎLE MAURICE, C.D., TALIPOT PRODUCTION, ROSE-HILL, 1999.

ICONOGRAPHIE : TOUTES LES PHOTOS DE L'ARTICLE SONT DE Y.-S. LIVE, SAUF FIG. 9 (C.N.D.R.S, COMORES).