



**HAL**  
open science

## Organologie et linguistique. Petite promenade à travers les noms d'instruments traditionnels à La Réunion

Jean-Pierre La Selve

► **To cite this version:**

Jean-Pierre La Selve. Organologie et linguistique. Petite promenade à travers les noms d'instruments traditionnels à La Réunion. 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.219-256. hal-03484817

**HAL Id: hal-03484817**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484817>**

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.

# ORGANOLOGIE ET LINGUISTIQUE

## Petite promenade à travers les noms d'instruments traditionnels à La Réunion

JEAN-PIERRE LA SELVE  
ENSEIGNANT, ETHNOMUSICOLOGUE

### Résumé

Pour l'observateur venu d'une autre culture, la description d'un instrument de musique inconnu pose toujours des problèmes. Les dénominations adoptées par les utilisateurs d'instruments eux-mêmes peuvent également susciter de véritables pièges du langage. Cette étude nous permettra de découvrir un ensemble de procédés de dénomination qui, bien que s'appliquant d'abord à notre

situation insulaire, se retrouvent évidemment pratiqués de façon universelle.

**Mots-clés :** La Réunion, métissage, dénominations organologiques, instruments de musique de base du maloya et du séga, instruments d'origine indienne, altérations phonétiques, techniques de jeu.

Pour l'observateur venu d'une autre culture, la description d'un nouvel instrument de musique pose toujours des problèmes. La mise au point du système de description organologique semble y apporter la solution la plus radicale.

Il permet de décrire, cataloguer et classier tous les objets musicaux existants ou ayant existé sans considération de lieu ou d'époque, en appréhendant instantanément la réalité d'un instrument sous l'angle le plus évident, celui de la production d'un son musical sans avoir la moindre connaissance de la langue de ceux qui le pratiquent.

Une telle description a cependant ses limites : réalisée de l'extérieur elle ne prend pas nécessairement en considération deux éléments importants

- le musicien (souvent facteur de son instrument) a aussi son mot à dire dans sa propre langue.
- celui qui, non musicien, écoute et regarde ce musicien et son instrument qui font partie de son environnement culturel plus ou moins quotidien, peut lui aussi produire des dénominations qui enrichissent l'analyse ethno-musicologique.

Cependant, aussi authentiques qu'elles puissent être, les dénominations populaires adoptées par les utilisateurs d'instruments eux-mêmes peuvent également générer de véritables pièges du langage.

Prenons pour exemple le cas d'un membranophone répandu de façon quasi-universelle, héritier pour les Occidentaux du *tympanum* consacré à la déesse Cybèle.

L'organologie le range dans les tambours sur cadre, à une peau, frappé à la main, pouvant être muni de sonnailles de métal disposées sur le cadre parallèlement à la peau. La description est fonctionnelle et sans ambiguïté.

Il en va tout autrement dès qu'il s'agit de dénomination courante.

Le français le connaît sous le nom de tambour de basque ou tambourin.

Le mot tambour fait curieusement penser à plusieurs cordophones : la famille des *tamboura* ukrainiennes et des *dombra* russes, le *tambura* hongrois et le *tampoura* indien<sup>1</sup>.

Tambour donc, mais pourquoi de basque ? L'assimilation d'un instrument à une population ou une région donnée est bien un des procédés de dénomination populaire en France : hautbois du Poitou, basse flamande et musette d'Écosse<sup>2</sup> (ou d'écorce) sont là pour en témoigner. Le choix de ce nom fait apparaître en tout cas une origine étrangère à cet instrument et qui serait donc le pays basque, au-delà et en deçà des Pyrénées. Ignorant pour l'instant le(s) nom(s) basque(s) du tambour... de basque, nous pouvons savoir en tout cas<sup>3</sup> qu'en Bigorre, certains le nomment en occitan *Tamborn di masca* (tambour de sorcière).

Du côté ibérique l'espagnol le désigne comme *pandero* ou *pandera* formant le diminutif *pandereta* quand il est de petite taille. Le portugais emploie *pandeiro*. Il semble probable si l'on considère la longue occupation arabe de la péninsule que l'origine de ce vocable, puisse se rapprocher de l'arabe maghrébin *bendir*, qui désigne également un grand tambour sur cadre, frappé à la main.

Le terme tambourin est pour sa part polysémique. Il devrait être en français réservé à l'instrument provençal, célébré entre autres sur le plan musical par Rameau (*Le Tambourin*) ou Bizet (utilisation du thème des *chivaus-frus* dans *l'Arlésienne*) dans le domaine littéraire par Alphonse Daudet<sup>4</sup>. C'est un grand tambour sur fût, à deux peaux, frappé par une "massette" tenue d'une main pendant que l'instrumentiste (*Tambourinaire* en provençal), joue de l'autre main d'une petite flûte à bec à trois trous, le galoubet<sup>5</sup>. Cependant, un malentendu linguistique fait qu'en dehors de la Provence on croit voir le suffixe diminutif "in" ajouté à tambour

1 Cependant en russe le tambour porte le nom onomatopéique de *Baraban*.

2 Ou musette d'écorce voir M. Asselineau, E. Bérel et Cl. Chappier : *Musiques et danses traditionnelles d'Europe*, éd. J.-M. Fuzeau, 1995.

3 *Ibid.*

4 Alphonse Daudet, *Numa Roumestan, mœurs parisiennes*, 1881.

5 Le Provençal facétieux désigne facilement le couple tambourin-galoubet du sobriquet onomatopéique de "Tu-Tu Pan-Pan".

et désignant donc un petit tambour sur cadre, alors que tambourin n'est que la prononciation française du provençal.

La tradition musicale réunionnaise n'a pas conservé de petit tambour sur cadre européen, bien qu'il ait été attesté au XIX<sup>e</sup> comme percussion d'accompagnement des *jouars* (ménétriers locaux) il n'est donc cité qu'en français et comme tambour de basque<sup>6</sup>.

Le créole martiniquais connaît lui un *tanbou dibas*<sup>7</sup> qui élargit encore le débat. Monique Desroches<sup>8</sup> précise (ou traduit ?) : (tambour basse ou encore tambour basque) “ (...) Ce type de tambour se retrouve surtout dans le Sud de l'île pour accompagner les danses d'origine européenne (valse, haute-taille) ”.

Alors, de basse ou de basque ? Des conceptions différentes sont ici en jeu :

“ de basse ” indique le choix d'une description fondée sur un critère musical : l'instrument, volumineux, produit en effet un son grave.

“ de basque ” est bien une adoption directe du nom utilisé en France métropolitaine. Mais au fait s'agit-il du même instrument ? Si le *tanbou dibas* appartient bien à la famille des tambours sur cadre, une analyse organologique plus fine fait apparaître bien des différences avec son modèle ou ancêtre supposé. Ils n'ont en fait véritablement en commun que la forme extérieure circulaire. Outre ses dimensions inhabituelles on peut remarquer que la peau du *dibas* n'est pas collée sur le cadre mais fixée par cercles concentriques et système de laçage (ce qui permet des possibilités d'accordage) et qu'il ne possède pas de cymbalettes<sup>9</sup>. Enfin la position de jeu est très différente puisque le *dibas* est de grandes dimensions, au point que l'instrumentiste doit jouer assis en le posant sur sa cuisse, et qu'il frappe la peau à l'intérieur du cercle et en se servant du revers des doigts. Le tambour de basque est lui tenu libre à bout de bras tout en étant secoué pour activer les cymbalettes, et frappé, sur la face extérieure de la peau et du bout des doigts. Il faudrait de toutes façons, pour pouvoir trancher entre les deux appellations, être sûr que les danses évoquées aient été, à l'origine, accompagnées par un tambour de basque importé ou copié fidèlement, remplacé par la suite par un instrument de facture locale.

Pour l'anglais notre tambour de basque est bien désigné comme *tambourine*<sup>10</sup>, il peut même connaître une version sans peau, donc changer

---

6 Voir Maillard L., (1863).

7 Voir Monique Desroches, (1984).

8 *Ibid.*

9 Cependant, un instrument très semblable ... et muni lui de cymbalettes, se retrouve dans la même zone sur l'île de Marie-Galante sous le nom de *boula*, voir le disque de Claudie Marcel-Aubois et Maguy Pichonnet -Andral, *La Musique à Marie Galante* sous le patronage du musée des Arts et Traditions Populaires, 1982.

10 *Hey Mister tambourine man sing a song for me...* (succès de Bob Dylan dans les années 60,

carrément de catégorie organologique en désignant non plus un membranophone mais un idiophone.

L'ambiguïté des dénominations n'est pas spécialement réservée à la musique traditionnelle et se retrouve même en musique classique avec la fameuse *Trompette Marine* à laquelle Vivaldi consacre un concerto et qu'on a voulu transposer pour trompette au XX<sup>e</sup> siècle avant de s'apercevoir que l'instrument est en réalité une vièle monocorde.

#### QUELLE EST DONC, SUR CE PLAN, LA SITUATION A LA REUNION?

Les hasards de l'histoire ont fait cohabiter très tôt sur notre île, déserte jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, des populations d'origines très différentes et donc détentrices de patrimoines musicaux également différents : des colons français, venus en majorité de la façade atlantique, des esclaves africains et surtout malgaches jusqu'en 1848, des engagés venus du Sud de l'Inde et de Chine par la suite.

L'évolution et la libéralisation de la société, et le métissage tant biologique que culturel ont amené un changement sensible de ce que recouvre dans la réalité locale, la notion même d'instrumentarium. Si, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on pouvait concevoir un ensemble d'instruments comme représentant uniquement le patrimoine d'un groupe ethnique défini (les Malgaches, les Africains, les Blancs et assimilés, les Indiens), cette notion aujourd'hui ne peut plus s'appliquer. Les instruments considérés de façon consensuelle, en cette aube du XXI<sup>e</sup> siècle comme vecteurs de musiques traditionnelles peuvent être pratiqués aujourd'hui par des Réunionnais de toutes origines et sont ainsi plus reliés à un type de musique et de danse (*Séga* ou *Maloya*) qu'à une origine ethnique.

Le Réunionnais d'aujourd'hui est en tout cas, quel que puisse être son degré de métissage, forcément en contact, sur cette île exiguë, avec la musique d'un autre ou une autre musique.

Nous choisirons donc de présenter les instruments utilisés dans les musiques réunionnaises en les regroupant par catégories organologiques à l'intérieur de groupes fonctionnels. Ceci nous permettra alors de découvrir au fur et à mesure de notre examen, différents procédés de dénomination.

#### GROUPE I. LES INSTRUMENTS DU MALOYA

Le *Maloya* est considéré comme la démonstration la plus visible des apports africains et malgaches à la tradition musicale réunionnaise. Ce terme d'origine obscure pourrait être rattaché à une racine malgache

---

traduit en français par Hugues Aufray " Hé monsieur l'homme orchestre joue moi ta chanson ").

exprimant la notion de plainte ou de douleur. Son sens est cependant clair pour tous les Réunionnais : il désigne l'ensemble des pratiques de chant de danse et d'accompagnement instrumental relevées au XIX<sup>e</sup> siècle comme " danse des Noirs ", ainsi que les aspects musicaux des célébrations du culte des ancêtres, le *kabaré* ou *servis*.

Le *maloya* en principe constitue un tout : une chanson — au départ improvisée — est lancée par un premier chanteur souvent *a capella*, l'assistance reprend le thème chanté et les instruments lancent le rythme. L'ensemble des participants peut alors se mettre à danser soit individuellement soit par couples, mais à l'inverse de ce qui se passe dans le *séga*, sans se toucher.

Les instruments, qui sont tous des percussions, appartiennent à diverses classes organologiques et sont hérités (à l'exception du triangle) d'Afrique de l'Est et de Madagascar. Il est souvent malaisé de leur attribuer une origine géographique précise, mais tous ont en commun de ne pas avoir été importés, mais d'avoir été fabriqués sur place. Les esclaves arrachés de force à leurs pays respectifs n'ont pu que recréer approximativement à Bourbon les instruments qu'ils utilisaient chez eux. Cette re-création s'est nécessairement faite en utilisant des matériaux trouvés sur place. D'autre part, elle a été le fait de malheureux arrachés souvent très jeunes à leur terre d'origine et qui n'étaient pas toujours, par conséquent, des adultes initiés aux rites et aux procédés de fabrication des instruments. Cette situation a donc entraîné des différences pouvant être assez marquées entre les objets d'origine et ceux fabriqués ici.

## *I. IDIOPHONES*

### *A) IDIOPHONES PAR PERCUSSION*

*Piqueur, pikèr, bambou*

#### *Description*

La version la plus courante est une section de gros bambous de 10 à 15 cm de diamètre sur 50 à 80 cm de long, comportant un nœud à chaque extrémité. Le son est le plus souvent amélioré en y pratiquant une fente longitudinale d'une vingtaine de cm et en le posant sur un support muni d'un pied. Le bambou peut être remplacé par un tube de tôle soudée, ouvert aux deux extrémités.

#### *Accessoires*

Deux baguettes d'une trentaine de cm de long en bois de goyavier.

### *Technique de jeu*

L'instrument est frappé en alternant les frappes de l'extrémité et du corps des baguettes. Dans un contexte de jeu familial il est simplement posé à terre, dans les troupes de *maloya*, le pied qui permet à l'instrumentiste de jouer debout.

### *Utilisation*

Réservé en principe à la pratique du *maloya*.

### *Procédés de dénomination*

Son nom le plus employé est *pikèr* (*pikeur*) en raison semble-t-il du geste de l'instrumentiste qui, effectivement, percute le plus souvent avec l'extrémité des baguettes et donc " pique " l'instrument. Le verbe piquer, s'il ne s'emploie pas en français pour décrire le geste d'un percussionniste, est en tout cas utilisé dans le même sens en provençal. Pour dire d'un homme qu'il parle à tort et à travers on peut dire *Pico tantost sus l'arescle, tantost sus lou tambourin* (il " pique " autant sur l'éclisse que sur le tambourin). On peut aussi l'appeler simplement *bambou* en se référant alors à la matière principale entrant dans sa composition.

SOMBRER, SATI

### *Description*

Autre instrument ou simplement variation du précédent, c'est un ensemble de deux ou trois *pikèr* en bambou de sonorités un peu différentes, montés sur un bâti triangulaire en bois, muni d'un pied.

### *Accessoires, technique de jeu, utilisation*

Les mêmes que pour le *pikèr*

### *Procédés de dénomination*

L'ensemble peut soit continuer à être appelé *pikèr*, soit porter deux autres noms *sombrèr* ou *sati* sur lesquels nous reviendrons car ils sont également employés pour deux autres instruments de classe organologique différente.

*TIMBA (XYLOPHONE DISPARU)*

*Description*

Xylophone sans résonateur très semblable à celui toujours utilisé par les Makondé du Mozambique il figure souvent dans l'iconographie du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est même assez précisément décrit dans les *Notes sur la Réunion* de Maillard<sup>11</sup> :

On voit même des Cafres qui, après avoir coupé des morceaux de bois sonore de différentes longueurs les réunissent sur deux traversins en paille et en forment une espèce de clavier à l'étendue d'un dixième sur lequel ils frappent avec deux baguettes.

Il a complètement disparu de l'instrumentarium du *maloya* comme des témoignages oraux. La dernière mention en est faite dans une œuvre littéraire : les *Z'histoires la cazè* de Georges Fourcade.

*Technique de jeu*

Joué par un seul instrumentiste et posé à terre.

*Utilisation*

Dans les groupes instrumentaux accompagnant les danses des esclaves sur les gravures du XIX<sup>e</sup>, sans précision de circonstances d'utilisation chez Maillard. Chez Fourcade, soit près d'un siècle plus tard, il est encore utilisé au sein du même type de groupe instrumental :

“ Tout le moune l'a bat' la main, et la crie bravo, et, Pa Polidor, l'a dit pour terminer qui faut que li montre à zot son capacité : Manman Thérèse et moïn nous va chante à zot un vié kabaret, espère un coup, m'a attrape mon bob'ensem' caïamb ; Tétin va bat Timba, et nous va chante ensemb' un vié maloya longtemps. ”<sup>12</sup>

*Procédés de dénomination*

Nous en découvrons ici un nouveau : l'adoption du nom d'origine (*timbila* = plusieurs lames) en même temps que celui de l'instrument.

*TRIANG, TI FER*

Venu vraisemblablement de l'accompagnement des violoneux (les *jouars*), cet instrument à la sonorité puissante et facile à réaliser par des forgerons a été depuis longtemps adopté aussi bien aux Antilles que dans les

---

11 Voir Jean-Pierre La Selve (1995).

12 Georges Fourcade (1938).



Mascareignes pour accompagner des musiques d'origine non-européenne. Cependant, son usage est très en recul et certains groupes ne l'utilisent même plus.

#### *Description*

On ne fabrique plus de triangles à La Réunion, il est donc sans objet de décrire les instruments que les groupes se procurent dans les rayons percussions des magasins de musique. Pour les quelques exemplaires d'instruments anciens subsistant, ici ou pour les modèles utilisés à Rodrigues ou à Maurice, une tige d'acier de récupération de 6 à 8 mm de diamètre et de 6 à 80 cm de long. Après mise en forme à la forge, les extrémités sont soit amenuisées soit simplement aplaties et recourbées en forme de cornes.

#### *Technique de jeu*

La technique traditionnelle a disparu à La Réunion, mais elle est encore pratiquée à Maurice, à Rodrigues et aux Seychelles. Elle nécessite l'emploi d'un cordon ou d'un anneau de tissu qui sert à accrocher le triangle en le suspendant par l'un des angles au pouce de l'instrumentiste celui-ci peut alors utiliser tous les autres doigts pour étouffer ou laisser s'entendre le son provoqué par le battement à l'intérieur du triangle d'une tige de jeu de même métal et de même diamètre.

Dans la technique moderne le triangle est directement suspendu à l'index de l'instrumentiste qui se sert des autres doigts pour étouffer le son.

#### *Utilisation*

*Maloya* et *séga* traditionnels et toutes autres formes de musique réunionnaise.

#### *Procédés de dénomination*

Adoption du nom originel. Cependant celui-ci est la plupart du temps réduit en *triang* par l'apocope caractéristique de la langue créole ou/et de la prononciation du français par les Créoles. Le mot "bastringue" employé par les Québécois et les Acadiens n'existe pas ici, ou du moins n'y désigne qu'un ancien hachoir à tabac.

On peut également, comme en Louisiane, employer la dénomination de *ti fer* (petit fer). On est donc en présence d'un nouveau cas d'emploi du procédé de désignation de la matière principale (voire comme ici unique), composant l'instrument.

B) IDIOPHONES PAR SECOUEMENT

KAYAMB, (KAVIA, KAVIR)

L'instrument emblématique du *maloya* est un grand hochet en radeau, secoué à deux mains. Il provient vraisemblablement de l'Afrique de l'Est.

*Description*

C'est un cadre rectangulaire en baguettes de bois léger, sur lequel sont fixées deux cloisons de hampes de fleurs de canne, formant ainsi une grande boîte de 50 à 70 cm de long sur 25 à 45 cm de large, et de 3 à 5 cm d'épaisseur, remplie de graines sèches.

*Technique de jeu*

L'exécutant tient l'instrument par les côtés longs, parallèle au sol ou légèrement oblique, les bras demi-tendus, les pouces au-dessus. D'un mouvement souple des poignets il secoue l'instrument latéralement, les graines roulent entre les cloisons provoquant alors un son caractéristique.

*Utilisation*

Pratique du *maloya* et du *servis kabaré* (cérémonie de culte des ancêtres).

*Procédés de dénomination*

Dans le cas de *kayamb*, il s'agit encore du procédé d'adoption. En effet, nous avons pour une fois la certitude de l'origine de l'instrument et de ce nom dans les témoignages anciens, et d'autre part, la seule différence entre les *kayamb* anciens<sup>13</sup> et certains des modèles d'origine réside dans la matière principale, puisque les cloisons du *kayamb* réunionnais sont obligatoirement réalisées en utilisant la partie supérieure des hampes de fleurs de canne à sucre, alors que les *kayamba* du Kenya ou les *kayembé* du Mozambique utilisent d'autres végétaux. Le choix de la fleur de canne s'explique par l'abondance de ce végétal sur les propriétés sucrières et la facilité à le récolter après la coupe des cannes ; mais il acquiert bien évidemment une dimension symbolique en rappelant à notre époque l'histoire de l'esclavage et de l'engagisme.

Les termes *kavir*, ou *kavia* ne sont pas encore élucidés, de plus nous allons voir qu'ils peuvent être employés pour désigner un autre instrument.

---

<sup>13</sup> La fabrication de l'instrument a en effet beaucoup changé durant les vingt dernières années, ainsi on préfère pour les cadres utiliser des baguettes de bois importé et les hampes de fleurs de canne ne sont plus ficelées mais clouées sur les cadres.

## MEMBRANOPHONES

ROULEUR, OULEUR, OULER

*Description*

L'instrument le plus traditionnel est réalisé à partir d'un baril importé de deux cents litres en chêne dont on retire seulement les faces. La peau d'un bœuf sommairement tannée est tendue et clouée encore humide sur le corps du baril. Il n'y a pas de système de tension et il est donc nécessaire de chauffer la peau pour la tendre au mieux.

Au cours des dernières décennies, la facture de l'instrument a beaucoup évolué.

On a d'abord voulu pallier l'inconvénient que représente le chauffage de la peau, dans un contexte où le *maloya* n'était plus uniquement joué dans des rassemblements familiaux mais aussi sur des scènes et des podiums où il devenait difficile et trop long de chauffer le tambour à la façon traditionnelle. On a d'abord, sous l'influence d'une tournée de musiciens guadeloupéens ayant fait découvrir le *gwooka* à La Réunion il y a une vingtaine d'années, doté les rouleurs d'un système de tension très semblable à celui des tambours antillais en ne clouant plus la peau mais en l'enroulant sur un cercle de métal coiffant l'extrémité du tambour et doté de cordes de tension passant à travers des trous pratiqués dans les douves.

On semble maintenant préférer une autre solution. La peau n'est plus clouée mais simplement posée et percée sur son pourtour ce qui permet de la lacer par un réseau de cordelettes passant dans des trous pratiqués sur toute la circonférence de l'instrument.

Enfin un facteur propose désormais des instruments entièrement fabriqués sur place en réalisant lui-même les douves et les cercles.

*Accessoire*

Il est courant de fabriquer en même temps que le *roulèr* une cale en bois en forme de berceau (*kal* ou *ber*) permettant d'en améliorer la stabilité.

*Technique de jeu*

Le tambour est couché sur sa cale. L'exécutant est à califourchon et peut éventuellement utiliser un de ses pieds pour modifier légèrement la tension de la peau. Il frappe la peau des deux mains. Seule exception à cette pratique, dans une troupe de *maloya* entièrement féminine, le rouleur est posé verticalement sur des pieds amovibles ce qui permet à l'instrumentiste — également chanteuse — de jouer debout.

### Utilisation

Autrefois réservée au *maloya* et aux cérémonies de culte des ancêtres l'utilisation du rouleur peut se rencontrer maintenant dans toutes les formes de musique réunionnaise.

### Procédés de dénomination

Il porte invariablement le nom de *rouleur*, les autres (*ouleur*, *oulèr*) n'étant que des variations de sa prononciation. Il a cependant parfois été désigné au XIX<sup>e</sup> siècle par *tam-tam* dans des récits de voyageurs, voire par *tambour cafre* dans des œuvres littéraires.

Comme pour *pikèr*, c'est probablement la description du geste de l'instrumentiste, amplifié par ceux des danseurs, puisqu'on fait *rouler* le *Maloya*<sup>14</sup>. L'appellation *tambour cafre* bien qu'elle ne soit employée que dans le domaine littéraire témoigne cependant d'un procédé que nous retrouverons, celui de l'assimilation d'un instrument à un groupe ethnique. Les dernières décennies ont vu d'autres membranophones apparaître dans le paysage musical réunionnais.

### DJEMBE

Diverses actions socio-culturelles, (stages, ateliers de fabrication, écoles de percussion etc.) initiées par les collectivités locales, ont introduit à La Réunion ce tambour en gobelet frappé à la main. Bien qu'originaire de l'Afrique de l'Ouest et donc tout à fait étranger aux traditions musicales réunionnaises, il est aujourd'hui adopté par la majorité des pratiquants du *maloya* et de plus en plus fabriqué sur place. Les causes de ce succès sont nombreuses, et il faut surtout prendre en compte aussi bien sa sonorité puissante et plus aiguë que celle du *roulèr*, que le fait qu'on obtient une grande richesse rythmique en confiant le rythme de base au *roulèr* et les variations à un deuxième tambour. Cette situation semble bien avoir prévalu dans le passé et le *djembé* remplacerait ainsi des tambours disparus de nos jours mais constamment représentés dans l'iconographie du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>15</sup> Il est aussi utilisé de nos jours pour accompagner le *moreng* danse de combat apparentée à la capoeira brésilienne, et qui était autrefois accompagnée par des *tambour-moreng* dont il ne reste aucune représentation ni aucun témoignage précis.

---

14 Pour des raisons obscures on entend souvent les participants à un maloya encourager l'instrumentiste ou un danseur au cri de " *Fais rouler Ferrère* ".

15 Les autres musiques d'origine afro-malgache de la zone, *séga tipik* de Maurice, *séga tambour* de Rodrigues et *montia* des Seychelles proposent toujours ce jeu à deux tambours sur cadre.

*TAMBOUR LONG, TAMBOUR VOUV*

Une autre tentative de remplacement de ces tambours anciens est à porter au crédit d'un facteur local, Eric Villaume, qui, s'appuyant précisément sur cette iconographie, a recréé un instrument.

*Description*

Grand tambour conique d'environ 1m 20 de long, sur 35 cm de diamètre au niveau de la peau et 15 cm au sommet du cône (ouvert) réalisé en douves de bois locaux assemblées par cerclage. La peau, assez fine puisqu'il s'agit de vachette et non de bœuf comme pour le rouleur, est pincée entre deux cercles concentriques et très fortement tendue par des cordelettes passant dans des trous pratiqués sur tout le pourtour de l'instrument.

*Technique de jeu*

L'instrument est chevauché, tenu légèrement en oblique, accroché à la taille de l'instrumentiste et reposant sur le sol. La frappe est digitale et donne en raison de la forme de l'instrument une note sèche rappelant les congas.

*Utilisation*

Pratique du *maloya*.

*Procédés de dénomination*

En nommant lui-même sa création *tambour long*, le facteur a utilisé l'un des procédés les plus simples, mais que nous n'avions pas encore rencontré : la simple description morphologique.

Mais, très rapidement, en utilisant cette fois le procédé de la comparaison de la forme avec un objet connu, sa création s'est retrouvée appelée *tambour vouv*. Le procédé descriptif laisse alors apparaître une variante : la comparaison morphologique avec un objet connu hors du champ musical. Le *vouv*, qui a conservé son nom malgache, est une nasse servant à capturer des *bichiques*, alevins très appréciés dans la gastronomie réunionnaise.

CORDOPHONES

*LE BOBRE, BOB, SOMBRER*

Le seul représentant du groupe des cordophones est l'arc musical monocorde, dont l'origine incertaine est à situer entre Madagascar et l'Afrique.

### *Description*

L'arc proprement dit mesure généralement entre un mètre cinquante et un mètre quatre-vingts. Son pied est sculpté en tenon. On le fabrique en utilisant diverses essences locales, “ bois de pomme ” “ zavoca marron ” “ goyavier ”.

La corde, autrefois en fibre végétale (*kord choka*), est de nos jours métallique (fil d'acier de récupération) mais est toujours prolongée par une certaine longueur de fibre pour faciliter l'accrochage sur la partie supérieure du bois. Le bas de la corde métallique s'accroche directement par une boucle sur le tenon.

Le résonateur est constitué par unealebasse, le plus souvent en forme de gourde. Une fois séchée elle est coupée légèrement au-dessous de l'étranglement. On obtient ainsi deux parties qui seront utilisées toutes deux. Le “ cou ” ou *golo* (le goulot) — la partie mince — est alors entaillé à son extrémité supérieure au diamètre du bois de l'arc. Il est ensuite posé sur le corps — la partie ronde — retourné qui présente ainsi son ouverture à l'arrière.

Une ficelle est posée à cheval sur la corde de l'arc et passe à travers le cou puis le fond du “ corps ” percé de deux trous. Les deux brins sont ensuite noués à l'intérieur de laalebasse, sur un bâtonnet faisant office de cale. On fait alors glisser le résonateur pour le situer vers le pied de l'arc tenu verticalement. Cette disposition du résonateur divise la corde, la partie au-dessus du résonateur est généralement la seule à être utilisée. La partie au-dessous peut être dotée d'un “ tirant ” (traditionnellement une raffle de maïs) qui permet de varier légèrement l'accordage.

### *Accessoires*

Une baguette d'environ quarante centimètres.  
Un hochet sur poignée.

### *Technique de jeu*

L'exécutant joue normalement debout. L'arc étant vertical, laalebasse est appuyée sur son ventre. Le bois est tenu par le pouce, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire d'une main. L'index est libre. La corde est frappée par la baguette, tenue entre le pouce et l'index de l'autre main, en même temps que la poignée du hochet qui est tenue par les autres doigts. Le hochet ne touche donc pas la corde mais peut être mis en vibration par mouvement du poignet.

La division très inégale de la corde par le résonateur fait qu'on ne produit que deux notes différentes, l'une avec la corde libre, l'autre avec la corde touchée, sur la partie de la corde supérieure au résonateur. L'autre n'est touchée qu'exceptionnellement. Les variations de timbre, très importantes, se font en appuyant ou en écartant l'instrument de l'abdomen, tout en

frappant la corde. On produit alors un son ouvert (calebasse soulevée) et un son fermé (calebasse appuyée).

### *Utilisation*

Toujours dans le cadre du *maloya* ou du *kabaré* où il est associé à d'autres instruments de percussion (membranophones et idiophones). L'usage individuel par un musicien-chanteur, bien qu'attesté fréquemment au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup><sup>16</sup> a pratiquement disparu de l'usage réunionnais. Il est cependant toujours pratiqué à Rodrigues et aux Seychelles.

### *Procédés de dénomination*

Ses noms locaux sont propres à La Réunion et n'évoquent en rien ni le nom malgache de *jejolavy* (arc long) ni un des très nombreux noms utilisés en Afrique de l'Est. La dénomination courante parmi ses utilisateurs est celle de *bob*. Il s'agit en fait d'une version populaire d'un nom plus littéraire qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle sous la plume de lettrés bourbonnais ou mauriciens, celui de *bobre*.

Celui-ci est issu pour M. Chaudenson<sup>17</sup> du portugais *abobora* (citrouille). On peut en effet envisager les étapes d'une évolution d'un mot vers l'autre. La transformation du "a" final en "e", l'élision du "a" initial, la masculinisation obligatoire de tous les substantifs en créole<sup>18</sup> ont pu faire passer de "l'abobre" à "la bobre" et "le bobre". Reste qu'il y eut cependant erreur — ou description péjorative — des premiers observateurs sur l'identification de la calebasse servant de résonateur qui se voit donc, tel le carrosse de Cendrillon, transformée en citrouille...

On est encore à l'origine avec *bobre* en présence du procédé de la dénomination par la désignation du composant principal, de la matière. Il faut néanmoins insister sur le fait que les mentions de l'instrument sous ce nom appartiennent toutes au domaine littéraire du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. La tradition orale qui ignore les travaux des linguistes utilise uniquement de nos jours la forme abrégée de *bob*, ressentie comme créole alors que *bobre* est ressentie comme extérieur.

Le nom — rare aujourd'hui — de *sombrér* est d'étymologie inconnue et pose d'autant plus de problèmes qu'il désigne également un autre type d'instrument : le *pikèr* à plusieurs tubes de bambou. Il est pourtant employé

<sup>16</sup> Voir note 11.

<sup>17</sup> Chaudenson (1974).

<sup>18</sup> Exceptions les plus souvent citées : la sab (le sable) la tunnel la canote.

<sup>19</sup> Y compris celle de Bernardin de Saint Pierre qui donne comme nom "tam-tam".

par Fourcade comme synonyme de *bobre* dans la saynète *Sombrère et Cayambe*<sup>20</sup>.

Une étymologie originale est de même proposée par un facteur qui, s'appuyant sur la forme du cou de laalebasse évoquant la forme d'un chapeau, n'hésite pas à rattacher pour cette raison *sombrèr* à l'espagnol *sombrero*.

Nous pensons en tout cas, sans pour autant résoudre le problème d'attribuer ce nom à un instrument plutôt qu'à l'autre, qu'il manifeste dans sa forme même un procédé d'attraction linguistique. En effet l'arc musical et l'idiophone sont de toutes façons présents tous deux dans le groupe instrumental du *maloya*, au sein duquel deux autres instruments, le *pikèr* et le *roulèr*, portent un nom fait pourrait-on dire sur le même modèle. Malheureusement, à l'inverse de piquer et de rouler, le verbe sombrer est inconnu en créole.

Signalons enfin que les noms employés à Rodrigues (*bom*) et aux Seychelles (*bombe*) pour des instruments très semblables sont explicables par d'autres procédés. Pour les Rodriguais le nom de *bom* n'est qu'une onomatopée décrivant le son produit. Les Seychellois ne donnent pas d'étymologie. Nous proposons donc celle-ci (qui pourrait aussi s'appliquer à l'île Rodrigues).

Les Seychelles ont été administrées longtemps par l'île Maurice, et Rodrigues fait toujours partie de l'ensemble mauricien. C'est donc vers l'ancienne Ile de France qu'il faut se tourner pour tenter une hypothèse. L'instrument y a curieusement disparu d'usage dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle mais il y portait également le nom de *bombe*. Un tel nom peut être basé sur une description visuelle ; on y retrouverait alors la description d'unealebasse ronde.

Il faut cependant garder à l'esprit que l'arc musical est un instrument universel, et donc connu en Europe avant la découverte des Mascareignes. Des instruments populaires anciens, mais encore représentés dans la peinture flamande du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme la " basse flamande " le " *bumbass* " le " *Blazze-veer* " <sup>21</sup> sont des monocordes européens, mais ils sont généralement classés dans la famille des vièles, leur corde étant frottée par un archet. Il y a donc une grande différence organologique entre eux et notre instrument. En revanche leur aspect est indéniablement proche de celui des arcs musicaux. Nous pensons donc que s'il est envisageable qu'un observateur ancien de culture portugaise ait pu confondre unealebasse avec une citrouille, il est tout aussi possible qu'un autre observateur ancien, de culture flamande (et les flamands, quelle que soit leur nationalité officielle, ont toujours été nombreux sur les vaisseaux naviguant dans l'océan Indien) ait

---

20 Georges Fourcade, *op. cit.*

21 Voir La Selve, *op. cit.*, pour illustrations.



pu assimiler un instrument inconnu pour lui à un “ bumbass ” (il existe de plus une version francisée du mot avec “ bombache ”.

*BAGET, KOUTI, TIKOUTI, BATAVEK, BATALI*

La baguette qui frappe la corde se retrouve désignée par des noms témoignant de procédés différents.

*Procédés de dénomination*

Elle peut porter le nom de *bagèt* qui semble une simple adoption du français baguette. Nous pouvons remarquer pourtant une petite nuance puisque les cas “ d'adoption ” que nous avons relevés concernent l'adoption du nom en même temps que celle de l'instrument. D'autre part, le créole réunionnais n'emploie pas le terme *bagèt* en dehors du champ musical, lui préférant, pour exprimer la même notion, deux autres termes (issus eux aussi du français), *badinn* ou *fouèt*. Nous pouvons donc sentir ici un autre type de phénomène d'attraction, d'un objet musical vers un autre, puisque c'est la baguette d'un tambour qui semble évoquée.

Le terme *kouti* ou *ti kouti* (petit kouti) témoigne de ce même procédé, mais par le canal d'une autre langue. Il désigne précisément une des baguettes d'un tambour sur cadre d'origine indienne. Un intérêt supplémentaire est donc ici l'apparition d'un autre procédé, celui de l'échange interculturel : un mot d'origine indienne — *kouti* signifiant petit en tamoul — se retrouve employé pour dénommer un objet musical d'origine malgache ou africaine. Le pléonasme présent dans la forme *tikouti* est parfois relevé voire évité par des locuteurs familiers de la culture tamoule.

Avec *batali* ou *batavek* par contre nous nous retrouvons en terrain connu puisqu'il s'agit de nouveau d'une description de geste (Bats-le ! ou Bats avec).

## AEROPHONES

Ils n'ont jamais été mentionnés dans l'instrumentarium des esclaves et ne sont pas davantage présents de nos jours à l'intérieur du groupe instrumental du *maloya*. Cette situation est d'autant plus surprenante que des flûtes droites, des flûtes de Pan et des flûtes globulaires se rencontrent encore fréquemment au Mozambique et que la flûte droite *sodina* est très utilisée à Madagascar.

Cependant un instrument de cette catégorie, pratiquement disparu de nos jours fait bien partie des héritages malgaches et il convient donc de le mentionner ici. C'est une trompe à embouchure de lèvres.

ANCIVE - LANSIV

*Description*

Le nom s'applique indifféremment à deux gros coquillages présents dans la zone, le strombe et le triton. On utilise des spécimens d'au moins trente centimètres de long sur quinze de large. Le coquillage est percé latéralement environ aux trois-quarts de sa longueur.

*Technique de jeu*

Comme pour toute trompe de ce type c'est par la vibration des lèvres de l'exécutant que le son de base est produit. Les variations de notes limitées à deux ou trois se font par modification de l'intensité du souffle ou en bouchant légèrement l'orifice en y introduisant la main.

*Utilisation*

Attestée au XIX<sup>e</sup> comme instrument d'appel sur les plantations de café, elle est aussi dans l'imaginaire collectif et la littérature romanesque, l'instrument de communication des esclaves marrons. Signal d'appel des pêcheurs revenant au port jusqu'aux années 1950 elle a ensuite servi aux poissonniers ambulants. L'abandon des charrettes à bras ou des carrioles tirées par des ânes au profit de camionnettes munies d'avertisseurs a précipité sa disparition du paysage sonore réunionnais. Comme d'autres instruments elle survit uniquement dans l'utilisation de locutions populaires (*bous ton lanciv* bouche ton ancive = tais-toi). Nous avons eu pourtant la plaisante surprise d'entendre des ancives au cours d'une manifestation de fonctionnaires en colère en 1997.

*Procédé de dénomination*

L'adoption ne fait ici aucun doute puisque le même instrument sous le même nom est toujours en usage à Madagascar.

LES INSTRUMENTS DU SEGA

Le terme *séga* est très polysémique. Comme celui de *maloya* il n'est pas explicite avec certitude. De plus il recouvre des notions bien différentes dans le temps et l'espace.

Sous des graphies très diverses (*Chika Chéga, Shéga Tsiéga*) il a d'abord représenté à La Réunion ce qui est aujourd'hui décrit par *Maloya* : expression traditionnelle, d'origine afro-malgache, chantée et dansée et accompagnée uniquement de percussions.

Le mot désigne toujours le même type d'expression à l'île Rodrigues (où on précise *Séga tanbour*) et à l'île Maurice (*Séga tipik* — *Séga Rivière Noire*).

Le *séga* réunionnais semble pour sa part s'être formé par un phénomène de métissage. En effet la dernière figure des quadrilles du XIX<sup>e</sup> siècle, " la boulangère ", permettait à l'inverse des autres, très codifiées, la libre expression des danseurs grâce à un changement de rythme, comme cela se passe encore dans les quadrilles rodriguais. A cette occasion, pour laquelle on essayait de reproduire sur les instruments européens le rythme du *séga*, on pouvait donc s'amuser du côté des " Blancs " à parodier la façon de danser des " Noirs " et donc introduire un certain reflet du *séga* primitif dans le quadrille. Au fil du temps, ce rythme s'est imposé dans toutes les figures. On a alors délibérément utilisé des airs locaux — donc des ségas —, pour en faire des " quadrilles créoles "22. On a ensuite progressivement abandonné les évolutions compliquées des premières figures pour ne conserver qu'une nouvelle façon de danser, elle aussi baptisée *séga* mais très différente du *séga* primitif.

Ce nouveau séga désigne donc dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, une danse qui conjugue le rythme d'origine afro-malgache, l'usage d'instruments uniquement européens, la composition d'airs locaux (ou dotés de paroles locales) sur des patterns mélodiques européens et la façon " moderne " de danser en enlaçant sa cavalière comme dans la valse ou la polka tout en se déhanchant très fortement comme dans le *séga* primitif. Ce métissage fait qu'il est reconnu comme la danse de tous les réunionnais, quelle que soit leur origine.

C'est bien évidemment l'usage du même type de groupe instrumental que celui fixé pour la pratique d'autres danses *lontan* (polka mazurka, valse, scottish, quadrille) qui prévaudra, des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1950.

Cependant, à partir de cette date, le *séga* réunionnais connaîtra de profondes mutations. L'apparition de l'industrie du disque local, la généralisation rapide de la radio puis de la télévision vont lui faire subir les dures lois du " show business " et, dernier avatar, le séga passera du stade de musique traditionnelle, essentiellement instrumentale, à celui de musique de variétés, fortement influencée par des courants extérieurs. De nos jours cohabitent donc trois types principaux de pratique et donc d'instrumentation du *séga*.

- Le genre traditionnel (*séga-lontan*) avec grosse caisse, triangle, violon, banjo, ou mandoline ou banjo-mandoline et accordéon diatonique ou chromatique
- Le genre *orkès kuyv* (orchestre-cuivre)

---

22 Une trace de cette évolution s'est conservée dans le dicton " *tout séga c'est même quadrille* " qu'on emploie surtout au sens figuré.

- Le genre variétés avec guitares et basse électriques, orgue ou synthétiseurs, batterie, etc.

C'est uniquement aux instruments ayant donné lieu à des créations linguistiques que nous nous intéresserons ici. Comme ils sont pratiquement tous importés, leur description, dans la plupart des cas, ne sera pas nécessaire...

## IDIOPHONES

a) *Par percussion : le triangle (voir supra p. 225).*

b) *Par entrechoc : les claves*

Assez souvent utilisées dans le *séga*, elles semblent avoir été plutôt introduites à la faveur de la vogue de la musique afro-cubaine dans les années 1950, qu'héritées de la tradition<sup>23</sup>.

### *Procédés de dénomination*

*Ti boi* (petits bois) met encore la matière en relief, cependant on peut considérer qu'il y a également attraction du nom du triangle (*ti-fer*).

Elles sont plus rarement décrites par onomatopée : *tik-tik*.

## MEMBRANOPHONES A DEUX PEAUX

*La grosse caisse, caisse roulante, caisse mariage, jaz*

Probablement héritée des orchestres militaires elle peut être fabriquée localement en copiant plus ou moins fidèlement un modèle importé. Tous les instruments, même les plus anciens, comportent un système de tension par mécaniques et une paire de cymbales dont l'une est vissée au sommet du fût.

### *Procédés de dénomination*

L'adoption est évidente pour les termes *kès* (caisse), *gros kès* (grosse caisse), ou *kès roulant* (caisse roulante). Ce dernier terme désigne en fait en français un instrument plus mince que la grosse-caisse, dépourvu de cymbales et destiné à être utilisé en marchant, mais il est considéré par ses utilisateurs comme créole. Quand les musiciens mènent un cortège de

---

<sup>23</sup> On peut cependant signaler dans la zone proche l'importance de l'usage des bâtons entrechoqués à Mayotte.

mariage, on peut même employer la dénomination *kès maryaj* (caisse de mariage).

Le nom le plus courant est cependant *jaz*, qui crée une situation particulière.

Nous savons qu'un glissement sémantique peut faire que le nom d'un instrument devienne celui de la danse qu'il accompagne. Ainsi par exemple le mot *hornpipe* désigne une danse irlandaise exécutée à l'origine au son de la cornemuse et gigue viendrait d'un petit violon portant ce nom. En France, le mot musette désigne sur le plan musical à la fois une cornemuse à soufflet et un style de valse<sup>24</sup>. La raison en est simple. Les bals des Auvergnats "montés" à Paris au début du XX<sup>e</sup> siècle se faisaient au son des "cabrettes" cornemuses à soufflet que les Parisiens appelaient musette. Les bals étaient donc des "bals-musette". Un nouvel instrument, l'accordéon, finit par supplanter la cornemuse mais le nom de musette subsista pour désigner alors un style de jeu.

Ici, la situation est inversée puisque c'est un style de musique (au demeurant inconnu en milieu populaire) qui donne son nom à un instrument. De plus, l'instrument ainsi désigné n'est pas celui que l'on attendrait. En effet, la batterie complète du jazz, dans laquelle un seul musicien joue de la caisse claire avec les mains, des cymbales et de la grosse-caisse avec des pédales est considérée comme un instrument de la musique de variétés et garde son nom français (*batri*). Elle n'est utilisée ni dans les ensembles de *séga* traditionnel, ni dans les *orkès-cuiv*. Ceux-ci en effet utilisent une grosse-caisse telle que nous la décrivons et une caisse claire, chacune étant jouée par un instrumentiste.

Ce procédé de dénomination semble donc propre à La Réunion.

## CORDOPHONES

### *Le violon*

Le violon est le premier instrument européen attesté à La Réunion. Dans les mains des *jouars*, (joueurs locaux) dont les derniers représentants pratiquent une technique traditionnelle très proche de celle de l'ouest de la France, il a été longtemps le seul à procurer de la musique aux populations rurales. Importé mais aussi il est parfois fabriqué localement.

### *Procédé de dénomination*

Là encore il s'agit d'adoption : il ne connaît aucun autre nom, même le sobriquet onomatopéique français de crin-crin est inconnu.

---

<sup>24</sup> C'est également au sens général le sac de l'ouvrier qui y gardait son casse-croûte, ou celui du soldat.

### *Le banjo*

Considéré par les musicologues au début du siècle comme un instrument “ nègre ”, il est le plus souvent présent en traditionnel dans sa version à huit cordes (banjo-mandoline, banjoline). Il n'est plus aujourd'hui pratiqué que par les musiciens âgés ou puristes, et quand on veut dans un groupe folklorique ou sur un enregistrement avoir un son de banjo pour évoquer la musique *lontan* on utilise un banjo à six cordes, c'est-à-dire une guitare dotée d'une caisse de banjo, ou un synthétiseur. Il a été relativement souvent fabriqué sur place, et quelques passionnés de *musik-lontan* continuent à en produire de nos jours.

#### *Procédé de dénomination*

Là encore il y a adoption, mais un nom inconnu du français standard est cependant créé, celui de *banjoniste* ou *banjonis* pour désigner un joueur de banjo. De même le plectre qui sert à gratter les cordes est aussi bien nommé *lékay* (l'écaille) — en raison de sa matière à l'origine — que la *plume*, mais cette dernière dénomination, qui pourrait sembler locale, est également employée en français dans les méthodes de mandoline<sup>25</sup>.

### *La mandoline*

Comme en France métropolitaine elle a joui d'une grande popularité au début du siècle, permettant comme le violon d'interpréter des airs traditionnels comme de la musique classique ou de type classique. Ainsi un compositeur réunionnais Adrien Jacob de Cordemoy a-t-il écrit une Sérénade pour deux mandolines, ou trouve-t-on sous la plume de Fourcade dans son introduction à *Z'histoires la Cazé*<sup>26</sup> :

Qui de nous y tressaille pas lorsque li entend un vieux “ Séga Bello ” ou bien un “ La mère Guêpe ” bien cadencés sur mandoline et guitare. Dis à moïn en bon créole, si zot' l'a déjà trouver un musique plus vaillant que ça pour danser — avec ça y pé danser tout : maloya, séga, Charlestone, Black-Bottom et le reste.

### *La guitare*

Si elle n'est pas présente au départ dans le *séga* traditionnel rural, elle deviendra vite l'instrument principal du *séga* de variétés en étant d'abord essentiellement considérée comme un instrument d'accompagnement. C'est là encore Georges Fourcade qui passe pour en avoir été un des premiers

---

<sup>25</sup> Signalons cependant l'expression “ grainer la plume ” pour qualifier au départ un banjoniste, puis un guitariste particulièrement véloce sur les cordes.

<sup>26</sup> Georges Fourcade, *op. cit.*

diffuseurs dans cet usage à partir des années vingt. Pourtant un siècle auparavant, le *Journal* de Lescouble<sup>27</sup>, nous fait découvrir à La Réunion un intérêt très vif pour cet instrument au sein de la classe des moyens propriétaires. L'instrument est évoqué tout aussi fréquemment dans son usage classique que dans son usage populaire d'accompagnement de chants. De même dans l'*Album de l'île de La Réunion* de Roussin la célèbre poétesse Célimène est-elle représentée la guitare à la main.

Malgré ce contexte favorable il faudra donc attendre la période contemporaine et le développement de la radio et du disque pour voir la guitare gagner ses lettres de noblesse dans le succès du *séga* moderne. Là encore il n'y a qu'un phénomène d'adoption et l'instrument ne porte pas d'autre nom qu'en français.

## AEROPHONES

Les “orchestres cuivres” utilisent ici les mêmes instruments que leurs homologues de Métropole et sous leurs mêmes noms. Les groupes de *séga* traditionnel n'utilisent dans cette catégorie que les instruments à anche libre : l'accordéon et l'harmonica, qu'ils soient diatoniques ou chromatiques.

*L'HARMONICA, MONIKA, MISIK A BOUS, KORDEON A BOUS, MISIK LA GEL, MUSIKET*

### *Procédés de dénomination*

Faut-il encore ici parler d'adoption ? Celle-ci en effet s'accompagne d'une confusion euphonique quand l'instrument peut s'entendre appeler la *monika*.

En utilisant un procédé que nous avons déjà rencontré, la description du geste de jeu, on peut aussi parler de *misik la gèl* (musique à gueule) ou, comme chez nos cousins d'Amérique, musique à bouche, voire accordéon à bouche.

Le terme “musiquette” met pour sa part en valeur la petite taille de l'instrument.

### *L'ACCORDEON*

C'est indéniablement l'instrument qui bénéficie du plus grand nombre d'appellations locales. Inventé en 1829 par l'Autrichien Cyril Demian l'accordéon diatonique est perfectionné par d'autres facteurs et répandu dans toute l'Europe à partir de 1850. Il a été introduit dans tout l'Océan Indien, vraisemblablement par le canal des marins, peu de temps après, puisque des accordéons importés d'Angleterre sont ainsi signalés à

<sup>27</sup> Voir Jean Baptiste Renoyal de Lescouble (1776-1838), *Journal d'un colon de l'île Bourbon*, Paris, L'Harmattan ; Saint-Denis de La Réunion, Éd. du Tramail, 1990.

Madagascar et à l'île Maurice dès 1860. Offrant de nombreux avantages : possibilité d'auto-accompagnement, solidité, volume sonore important, il va ici comme en Europe séduire les musiciens ruraux. Il devient même comme en Louisiane l'élément central de l'orchestre typique créole, ou remplace le violon du *jouar* solitaire. Cependant, après un véritable " âge d'or " de 1880 à 1945, il sera remplacé dans la faveur populaire par l'accordéon chromatique. Celui-ci en effet n'est pas soumis aux limitations du diatonisme et offre ainsi plus de possibilités en permettant d'interpréter en plus du répertoire traditionnel, les répertoires modernes de musette et de variétés. La grande popularité de l'instrument a, au cours des années, provoqué la création de très nombreuses appellations locales.

#### *Procédés de dénomination*

Le terme le plus courant renvoie au procédé de l'adoption. Celle-ci est accompagnée d'une déformation : tout accordéon devient un *kordéon* par aphérèse, de plus, *kordéon* reste dans la logique déjà signalée de masculinisation des noms en créole.

On peut même quelquefois utiliser un autre type de déformation involontaire en employant un *akordion* ou un *acadéron*.

Les termes concernant l'accordéon diatonique, plus ancien, sont les plus nombreux et renvoient pratiquement à tous les procédés que nous avons pu relever pour les autres instruments :

- Evocation du geste avec le nom le plus répandu : *râlé-poussé* (tiré poussé) qui est même au prix d'un glissement sémantique, devenu synonyme de bousculade ou d'empoignade ou *misik à bra* (musique à bras), voire *kordéon à bra* par attraction avec les noms locaux de l'harmonica.
- Evocation de la matière avec *kordéon d'boi* (accordéon de bois) les modèles les plus courants de diatonique sont en effet en bois verni.
- Description morphologique *ti kordéon*
- Référence au son : *kordéon véra* (l'accordéon qui crie comme un verrat)
- Onomatopée : *kordéon fwink-fwink*
- Périphrase : *râl lo kèr* (qui serre le cœur, mélancolique) ou *tein la lamp* pour une évocation des effets secondaires d'un usage abusif (éteint la lampe, c'est-à-dire peut faire mourir de crise cardiaque). Il est à remarquer qu'on ne trouve pas trace de l'emploi des surnoms habituels utilisés en France métropolitaine : " piano du pauvre ", " piano à bretelles ", " soufflette " et autres " boîte à frissons ". L'influence que d'aucuns attribuent aux traditions bretonnes sur notre



île n'a pas non plus amené pour autant à une traduction créole de *boest ar daoul* (la boîte du diable)<sup>28</sup>.

La popularité de l'instrument et son assimilation à la musique locale ont été telles que l'on peut même entendre *kordéon péi* (accordéon local, du pays) alors que l'on ne l'a jamais fabriqué localement bien qu'on puisse trouver des *violon-péi* (ou *violon la misèr*), *banjo-péi* etc. On pourrait donc déterminer ici l'emploi du procédé d'assimilation d'un instrument un groupe humain déterminé, ici celui des Réunionnais.

L'arrivée sur l'île, juste avant la deuxième guerre mondiale, des accordéons chromatiques, a provoqué comme ailleurs l'abandon progressif des diatoniques sans modifier profondément la situation linguistique. On a simplement forgé de nouveaux noms faisant référence à l'aspect en considérant la taille : *ti kordéon* et la matière *kordéon d'bois* (de bois) par opposition aux accordéons chromatiques *gro kordéon*, *gran kordéon* effectivement plus volumineux et luxueusement recouverts de matière plastique brillante à effet nacré. Si la même matière peut se retrouver sur des diatoniques, on a alors recours à un des autres noms cités. De même on a adopté les descriptions plus techniques ayant cours en Métropole : accordéon bouton, accordéon piano, cent vingt basses, etc.

La comparaison avec d'autres pays de la zone est également pleine d'enseignements. Le phénomène de succès a été comparable dans l'ensemble des Mascareignes et jusqu'à Madagascar où le *gorodao* (prononcer gourdaou) s'est également imposé très vite au point d'être indispensable aux rites funéraires et de circoncision de certaines populations (Bara, Antandroy). Non sans humour, les musiciens qui intervertissent certaines lames sur l'accordéon diatonique pour jouer plus facilement le répertoire malgache disent que l'instrument lui-même doit être également "circoncis".

A l'île Maurice, le diatonique a pratiquement disparu et le chromatique ne s'emploie que dans la musique de variétés, mais à l'île Rodrigues (dépendance de Maurice), le diatonique est au cœur de la tradition et reste toujours pratiqué par des instrumentistes virtuoses. Il porte comme à Maurice le nom de *kordéon*, qu'il soit à une ou deux rangées. On peut cependant trouver de très rares exemplaires de vieux *mélodéons*. Ce dernier instrument est un accordéon diatonique à une rangée, muni de pistons pour changer le registre et ne comportant que deux basses<sup>29</sup>. En raison de la forme particulière des clapets commandant les basses et l'admission d'air il

28 Ta boîte ou *Ta bète* qu'on peut atténuer en *ta bourette* (ta brouette) ou... tabouret, fait pourtant bien partie des jurons réunionnais d'origine bretonne.

29 Il est toujours pratiqué de façon très intense, et même fabriqué sur une assez grande échelle en Louisiane où on l'appelle simplement accordéon cajun ainsi qu'en Irlande où il conserve son nom originel.

est nommé localement *bas tikonyèr* (basses en petites cuillers). Par contre, le chromatique qui n'est pas pratiqué sur l'île, porte le nom de *konsertina*. Le terme est évidemment facteur de confusion avec le véritable concertina, petit accordéon octogonal qui connaît des versions diatoniques et chromatiques. Les Rodriguais, expliquent ce nom en disant que le *konsertina* permet de jouer dans n'importe quelle tonalité, donc de donner... des concerts.

#### INSTRUMENTS D'ORIGINE INDIENNE

Ils sont pratiquement tous originaires du Tamil Nadu, au Sud-Est de la péninsule. De très nombreux travailleurs agricoles de cette région ont été recrutés après l'abolition de l'esclavage en 1848 pour être employés dans l'agriculture et l'industrie sucrière à La Réunion. A la différence des premiers Indiens présents — mais peu nombreux et venus surtout de la côte Sud-Ouest (côte de Malabar) — depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, ces “ engagés ” forment un groupe homogène : travailleurs agricoles de même caste, de langue tamoule et de religion hindoue. En dépit de leur origine géographique, on les désignera rapidement à La Réunion sous le nom de “ Malabars ” qui évoluera rapidement en *malbar*.

Par souci de rentabilité, les propriétaires chez qui ils viennent louer leurs services les autorisent à pratiquer leur religion et à acquérir des terrains pour y édifier leurs temples. Ainsi quand ils se fixeront à La Réunion, ils conserveront l'usage de tous les instruments nécessaires à la pratique de leur religion, dans laquelle la musique et la danse jouent un rôle très important. Tous ces instruments sont au départ importés mais certains seront rapidement fabriqués sur place et tous continuent de nos jours à être utilisés dans le même contexte religieux. Depuis quelques décennies, la prise de conscience d'une identité fortement marquée par des racines indiennes a favorisé la diffusion de la pratique d'autres instruments originaires du Nord de l'Inde *tablas*, harmonium, *sitar*. De même, grâce à l'action de la petite communauté des Pondichériens le violon européen, accordé à l'indienne est également présent dans l'ensemble des instruments indiens à La Réunion.

La transcription des noms d'origine du tamoul au français est délicate et ne peut être qu'approximative car les sons d'une langue ne sont pas forcément présents dans l'autre et inversement. Les premiers engagés pratiquaient uniquement le tamoul parlé dans les milieux populaires et ayant une prononciation différente de celle de la langue écrite. Leurs descendants ont dans certains cas conservé ces termes de façon exacte. Ils ont pu dans d'autres cas les modifier par l'usage et on peut alors évoquer un phénomène de “ créolisation ” de termes tamouls existants. Dans d'autres cas encore, ils ont pu adopter des termes descriptifs purement créoles. Enfin dans le souci de renouer les liens rompus de fait pendant plusieurs générations avec

l'Inde, le renouveau de la culture et de la langue tamoule des dernières décennies, généré par des associations culturelles dynamiques, nous offre l'occasion de mentionner les termes de la langue écrite qui est maintenant, avec la musique et la danse traditionnelle et classique du Sud, enseignée au sein de ces associations.

## IDIOPHONES

### *a) Par entrechoc*

#### *LES CYMBALETTES*

En cuivre ou en laiton, utilisées à l'intérieur comme à l'extérieur des temples, elles peuvent avoir des tailles différentes, les plus petites ont entre 4 et 5 cm de diamètre les plus grandes jusqu'à 20 cm de diamètre.

#### *Procédé de dénomination*

On relève seulement celui de l'adoption. Leur nom dépend de leur taille. Les plus petites sont dénommées *tarlon*. Ce nom d'origine (*talam* ou *tarlon*) est lui-même une forme tamoule du mot sanscrit *tala* exprimant la notion de rythme.

Les plus grandes, véritables mini-cymbales sont nommées *dial* ou *tial*.

### *b) Idiophone par secouement*

#### *LA CLOCHETTE : MANI*

#### *Description*

C'est une clochette en cuivre d'une douzaine de centimètres. Le manche qui fait corps avec la cloche est assez long pour assurer une bonne prise en main. Il est généralement décoré d'une petite sculpture représentant un dieu.

#### *Technique de jeu*

L'exécutant a le bras replié devant la poitrine et le manche est serré par les doigts, la paume de la main reposant légèrement sur le haut de l'instrument qu'il fait sonner par rotation du poignet.

#### *Procédé de dénomination*

Adoption

### LES BRACELETS DE GRELOTS

#### *Description*

Sur une plaque de cuir rembourrée et doublée de tissu on monte, suivant leur taille deux ou trois rangées d'une douzaine de grelots de cuivre contenant un gros grain de plomb. La plaque est munie d'un système de boucles permettant de l'attacher autour de la cheville du danseur.

#### *Technique de jeu*

La danseuse ou le danseur accentue le secouement naturel dû à ses mouvements en frappant des talons ou de l'ensemble du pied, produisant ainsi un accompagnement en contrepoint rythmique à sa danse.

#### *Utilisation*

Instrument réservé à la danse on le trouve en Inde du Sud aux chevilles des danseuses de *Bharatta Natyam* (danse classique) comme à celles des danseurs de *Khattakali* (théâtre dansé survivant sous la forme du *Nardlégon* ou *Bal Tamoul* à La Réunion).

#### *Procédé de dénomination*

Adoption des noms indiens.

### MEMBRANOPHONES

Ce sont les instruments les plus sonores et les plus facilement et fréquemment visibles hors des temples, de plus ils sont tous fabriqués localement. Ceci peut expliquer qu'ils soient tous dotés d'un ou plusieurs noms créoles en plus de leur nom d'adoption.

#### *Membranophone à une peau*

#### LE TAMBOUR SUR CADRE TANBOUR MALBAR

#### *Description*

C'est le membranophone le plus connu de tous. On utilise pour le fabriquer un cercle de métal plat, à l'origine un cercle de barrique, percé d'un trou afin d'installer par la suite une cordelette faisant office de courroie pour suspendre l'instrument à l'épaule. Sur le cercle on tend une peau rabattue vers l'arrière et mise en place par un réseau de cordelettes qui la relie à un grand anneau de métal concentrique au cercle. On utilise une peau de bouc

pour des instruments à cercle large, une peau de chèvre pour ceux à cercle fin.

#### *Technique de jeu*

Après chauffage indispensable de la peau auprès d'un feu, le tambour est suspendu par sa courroie à l'épaule gauche pour un droitier et droite pour un gaucher et repose presque verticalement par la tranche sur le flanc de l'instrumentiste.

Celui-ci utilise deux baguettes de taille et de matière différentes. La plus fine (*kouti*) est en bambou, elle est tenue au sommet du tambour par le pouce l'index et le majeur de la main gauche. Les autres doigts sont repliés ou reposent sur le cercle. Le *kouti* frappe donc toujours la peau au même endroit. La deuxième baguette (*bagèt*), plus épaisse et plus courte est en bois de goyavier, elle peut être légèrement cintrée et amenuisée à son extrémité pour assurer une frappe précise et variée de la main droite.

#### *Utilisation*

Elle se fait toujours à l'extérieur des temples pour accompagner diverses cérémonies : processions, marches sur le feu etc., toujours par groupe de plusieurs tambours. Cette disposition permet de ne jamais arrêter le jeu, même si un des *tanbouyé* doit s'interrompre pour réchauffer son instrument. Les roulements correspondant aux diverses phases cérémonielles sont appelés *kou d'bagèt*. Ils sont transmis par tradition orale dans les temples et varient sensiblement d'une région de l'île à l'autre.

#### *Procédé de dénomination*

Il est à l'heure actuelle seulement désigné par les pratiquants eux-mêmes comme *tanbour* et par l'ensemble des Réunionnais comme *tanbour malbar*. Le terme *tapou* qui le désigne dans le *Maliammen Talâtou*, livre rituel de base pour les pratiquants de l'hindouisme, n'est plus en usage chez nous, alors qu'il est toujours employé en Martinique aussi bien par la communauté d'origine tamoule — les *kouli* — que par l'ensemble des Martiniquais.

#### *LA TIMBALE SATI, BASINE, TANBOUR D'RIN*

#### *Description*

Sur un récipient hémisphérique généralement en métal et quelquefois en bois, on tend une peau de chèvre par un système de cordage et d'anneau rappelant celui du *tanbour malbar*.

### *Technique de jeu*

L'instrument, calé par un anneau de fibres végétales tressées recouvert de tissu, le *sombli*<sup>30</sup>, est attaché sur l'abdomen du musicien par une bande de tissu faisant office de ceinture, passant dans deux poignées ou directement dans le réseau de serrage de la peau, et serrée ensuite autour de ses reins. Il est frappé par deux baguettes de même taille tenues verticalement et donc parallèles à la peau, ce qui permet, en raison de leur souplesse, d'en utiliser la plus grande longueur pour la frappe, produisant ainsi un son caractéristique. Les baguettes sont toujours en bois de laurier, à la fois souples et fragiles ce qui conduit l'instrumentiste à en transporter plusieurs en réserve, glissées dans sa ceinture.

### *Utilisation*

Un seul *sati* est toujours joué au sein d'un ensemble d'autres tambours, à l'extérieur des temples.

### *Procédés de dénomination*

Là encore il y a adoption du nom originel (*satti* en tamoul) doublé de la formation de noms créoles. Le premier de ceux-ci paraît fondé sur une comparaison avec un objet non musical c'est *basine* (bassine). Cependant, on peut également voir là une simple traduction du tamoul (*satti* = grand pot, marmite).

Sa position de jeu est également à la source d'un autre nom, *tambour d'rin* ou *tambour lé rin*, puisqu'il est porté autour de la taille (et donc des reins (*lé rin*) de l'instrumentiste<sup>31</sup>.

## **B) MEMBRANOPHONES A DEUX PEAUX**

### **MORLON**

### *Description*

Chaque extrémité d'une section de tronc d'un arbre d'essence locale, tamarin ou jacquier, est coiffée d'une peau (de bouc d'un côté, de chèvre de l'autre). Chaque peau percée d'une vingtaine de trous sur tout son pourtour est enroulée sur un cercle de serrage en métal de diamètre à peine supérieur au fût, surmontée d'une couronne de fibres végétales tressées recouverte de tissu. Les deux faces de l'instrument sont reliées en opposition par une

---

30 Par analogie avec le même type d'objet servant à caler tout fardeau transporté sur la tête.

31 Le créole réunionnais en effet n'emploie jamais le mot " taille " en raison de son homophonie avec *tay* (mot malgache pour excrément).

cordelette ou une lanière de cuir passant dans les trous du pourtour et par-dessus les couronnes. Le réseau de cordelette peut être recouvert d'une bande de tissus accentuant encore le serrage. Avant de lacer les peaux, on introduit traditionnellement à l'intérieur du fût divers petits objets choisis autant pour leur valeur symbolique voire sacrée que pour une fonction musicale précise : piécettes, fragments de camphre (*samblani*), graines d'arek (*paké*).

On peut également depuis quelques années, en raison de la difficulté à se procurer et à façonner des troncs d'arbre, réaliser le *morlon* en utilisant un bac cylindrique de 20 litres de peinture, ouvert aux deux extrémités. En ce cas, on n'utilise pas de couronnes.

#### *Technique de jeu*

L'instrument, se présentant horizontalement, est suspendu à une bandoulière de tissu passant derrière le cou du joueur. Celui-ci frappe la peau la plus épaisse avec une baguette de goyavier courte et épaisse, l'autre avec les doigts.

#### *Utilisation*

Elle peut se faire au sein d'un groupe comportant d'autres percussions et des aérophones (*narslon*) pour des processions ou des marches, également de façon soliste mais toujours à l'extérieur des temples.

#### *Procédé de dénomination*

On peut encore évoquer le procédé de l'adoption puisque le mot tamoul *molam*, prononcé en langue vulgaire *morlon*, est la traduction du français tambour. Il faut cependant remarquer qu'il désigne à La Réunion un tambour bien déterminé, tous les autres ayant un nom particulier.

#### *LE MATALON*

#### *Description*

Plus petit que le *morlon* et en forme de tonneau allongé. Les peaux (de chèvre de chaque côté) sont plaquées sur chaque extrémité du fût et reliées en opposition par un réseau de lanières ou de cordelettes. L'instrument ne comporte pas de cercle de serrage ni de couronne, mais à l'intérieur on retrouve les mêmes objets que pour le *morlon*.

#### *Technique de jeu*

Tenu comme le *morlon* par une courroie passant derrière le cou de l'instrumentiste, il se joue avec les doigts.

### *Utilisation*

A l'intérieur comme à l'extérieur des temples. Il est l'instrument de base du *nardlégon*<sup>32</sup> pour lequel il est utilisé conjointement avec les cymbalettes.

### *Procédé de dénomination*

Il porte son nom d'origine : tamoul *maddalam*.

OULKE, PEMBE, BOBINE, TELEFON BON DIE

### *Description*

C'est un petit tambour en sablier, tenu d'une seule main. Son corps, le *vinglon* (cuivre en tamoul), est constitué de deux cônes opposés, à l'origine en cuivre, mais pouvant être de nos jours fabriqués avec des matériaux de récupération (optiques de phare d'automobile). Chaque cône est coupé et soudé à l'autre par la pointe. Sur chaque base on pose alors un *valéon* cercle de serrage en bois sur lequel est enroulée et collée une fine membrane interne d'estomac de bœuf (*sao*) qui peut être remplacée par une peau de lapin. Les *valéon* sont percés sur leur pourtour de huit trous permettant le passage d'une cordelette de serrage en opposition. La peau de droite est munie pour en accentuer la vibration, d'un fil à pêche jouant le rôle de chanterelle. Une bande de tissu formant un anneau, le *ponpon*, est posée ensuite à cheval sur le corps de l'instrument.

### *Technique de jeu*

L'instrument, se présentant horizontalement, est en équilibre sur la paume de la main gauche, le pouce et l'index pinçant le ponpon qui passe au-dessus de l'étranglement des cônes. Le joueur frappe la peau munie de la chanterelle du bout des doigts de la main droite, tout en modifiant le son par action de la main gauche sur le *ponpon*.

### *Utilisation*

En raison de son caractère d'instrument de contact avec les divinités, elle est réservée à des initiés et se limite à l'intérieur des temples. Les rythmes, transmis par tradition orale, et correspondant à des cérémonies précises sont nommés " mains ".

---

32 Voir *supra*, p. 246.



### *Procédés de dénomination*

L'importance de l'instrument dans les rituels peut expliquer dans une certaine mesure la survivance non seulement du nom originel de l'instrument mais aussi de ses parties constitutives. Le nom d'origine le plus répandu chez les utilisateurs eux-mêmes est *oulké* (de *ouroulkai*). Il en existe un autre moins courant : *pembé*.

Cependant il peut porter aussi des noms populaires en créole. Le premier lui est attribué en raison de sa forme : *bobine* (comparaison avec une bobine de fil à coudre), le second *Téléfon Bon Dié* voire simplement *téléfon*, lui est attribué en raison de son usage puisqu'il sert à communiquer avec les divinités.

## AEROPHONES

### A) AEROPHONES A ANCHE

#### LE HAUTBOIS NARSLON

### *Description*

Nous décrivons ici le modèle le plus couramment employé jusqu'à aujourd'hui et dont subsistent quelques exemplaires très anciens préservés de génération en génération.

Le corps est en bois, à perce conique, s'élargissant vers le bas, il est percé de sept trous de jeu et de quatre ou cinq trous d'accord, juste au-dessus du pavillon. Celui-ci *keezh anaïchu* (le bas) ou *kombou* (la corne), est en cuivre. Le haut peut comporter également une partie en cuivre *mel anaïchu* (le haut) ou *topi* (chapeau) recouvrant le bois. L'anche double *gendé* (la gorge) est toujours fabriquée par le joueur, en feuille de pandanus découpée et ficelée sur un petit tube de cuivre. Autour de l'embouchure sont généralement attachés par une cordelette des anches de rechange ainsi qu'une grosse aiguille de cuivre (*ousi*) servant à calibrer et nettoyer les tubes.

### *Technique de jeu*

L'instrument est tenu horizontalement, les notes naturelles étant obtenues par le jeu des doigts sur les trous, les demi-tons et quarts de ton étant produits, en partant de la note naturelle par contrôle du flux d'air, l'anche n'étant pas pincée par les lèvres mais seulement tenue en bouche.

### Utilisation

A l'intérieur comme à l'extérieur des temples. Le jeu se fait toujours en groupe. Le groupe le plus habituel *narsingèl* comprend deux *narslon*, l'un produisant la mélodie, l'autre (*outou*) un bourdon, accompagnés des cymbalettes et du *morlon*. Le *outou* doit toujours avoir la même longueur que le *narslon* qu'il accompagne. A l'origine il ne comporte que les trous d'accord. Cependant devant la raréfaction des instruments, on utilise couramment un deuxième *narslon* pour jouer le rôle du *outou*.

Enfin, force est de constater que la séparation effective de près d'un siècle et demi entre les Tamouls réunionnais et leur patrie d'origine a conduit à un appauvrissement sensible des répertoires, de la technique<sup>33</sup> et du nombre des instruments. Aussi, depuis quelques années on importe et on utilise un autre type de hautbois. Plus long, entièrement en bois et muni d'une anche en roseau il est toujours joué par paire avec un *outou* de même facture mais sans trous de jeu.

### Procédés de dénomination

Le nom le plus courant pour les utilisateurs est celui d'origine : *narslon* issu de la prononciation populaire de *nadaswaram* (*nada* le souffle *swaram* l'instrument). Les spécialistes peuvent également employer un nom différent suivant la taille de l'instrument : *timiri* pour le plus long (environ 75 cm hors pavillon) et *pari* pour le plus court.

On peut également le mentionner sous le nom de *mangala vadya* (instrument bénéfique) puisqu'on en joue uniquement pour des événements festifs comme les mariages.

Cependant, il est plus connu de l'ensemble des Réunionnais sous deux noms créoles.

Le premier est d'abord fondé sur l'observation visuelle : *trompet' malbar* en raison de sa tenue horizontale et de son pavillon en cuivre.

Le second utilise une analogie plutôt fondée sur la sonorité<sup>34</sup> : *klarinet' malbar*. Mais si, en effet le *narslon* est bien un instrument à anche, à la sonorité bien reconnaissable, il appartient à la famille des anches doubles et il serait plus juste de dire "hautbois malbar". Le hautbois, réservé à la musique classique, est inconnu en milieu populaire, la clarinette au contraire connue depuis longtemps par sa présence dans les fanfares, la raison de la dénomination devient alors évidente.

---

33 Ainsi par exemple on n'emploie plus la respiration circulaire, familière aux instrumentistes indiens, pour produire le bourdon du *outou*.

34 Ce qui n'exclut pas l'analogie visuelle pour cette fois le corps de l'instrument.

Enfin, dans les deux cas (comme pour le tambour sur cadre) l'adjonction de l'adjectif *malbar* peut être considérée comme une invitation à ne pas confondre avec les instruments européens bénéficiant d'un statut plus prestigieux et comme une assimilation à un groupe ethnique déterminé.

#### B) AEROPHONES A EMBOUCHURE DE LEVRES

Ils sont moins pratiqués et moins connus de l'ensemble des Réunionnais.

#### KOMBOU, SANGOU

Une grande trompe en cuivre recourbée le *kombou* et un coquillage le *sangou* sont utilisés dans certains rituels dans l'enceinte de quelques temples.

#### Procédés de dénomination

Le *kombou* témoigne encore du procédé de l'adoption du nom originel (du tamoul corne). Bien que l'instrument soit en métal, nous retrouvons une tendance universelle à continuer à désigner par " corne " (français " cor ", " cornet ", allemand ou anglais *horn*) des instruments reproduisant dans d'autres matières l'aspect ou le type de son d'instruments véritablement faits de la corne d'un animal.

Le coquillage utilisé dans les temples, le *sangou*, est importé d'Inde. Ce n'est pas celui utilisé autrefois comme *ansiv* mais il peut se retrouver baptisé de ce nom par les observateurs extérieurs.

#### CORDOPHONES

Ils ne sont présents que depuis quelques décennies et portent leur nom d'origine. Le luth traditionnel du sud de l'Inde (*vina*) n'est pas pratiqué à la Réunion, mais le renouveau culturel et l'intérêt des Réunionnais d'origine indienne pour l'ensemble des musiques de l'Inde font que la pratique du *sitar* commence à se développer.

Le violon accordé à l'indienne, introduit par la petite communauté pondichérienne de La Réunion, est présent dans certains temples. Dans le cas de ces deux instruments d'introduction récente on n'a pas jusqu'à présent forgé de nom particulier.

#### CONCLUSION

L'examen de tous ces noms met en évidence des procédés très divers pour la désignation des instruments populaires à La Réunion.

Nous avons en effet successivement vu employer une quinzaine de procédés différents.

L'adoption du nom original est le procédé le plus utilisé. Rien d'étonnant à cela sur une île, déserte au départ, où toutes les activités humaines sont donc importées. Sont concernés, quelque soit leur date d'introduction, tous les instruments pouvant être identifiés dans leur région d'origine sous le nom qu'ils portent à La Réunion ou sous un nom phonétiquement très proche. En effet, la prononciation de ces noms peut subir quelques altérations au cours du temps (alors que leur graphie ou leur transcription n'est pas à prendre en compte ici). On peut toutefois trouver des nuances à l'emploi de ce procédé.

Il peut ne concerner que le groupe introducteur de l'instrument pour des raisons diverses. L'exemple des instruments indiens ou européens illustrerait alors le même genre de phénomène : un groupe humain fortement structuré (mais non nécessairement dominant) importe sa culture et impose aux autres l'emploi de ses termes propres. C'est bien ce qui semble se passer dans d'autres domaines des traditions populaires, comme par exemple celui de la cuisine.

L'adoption est aussi dans certains cas le seul moyen de décrire un objet complètement inconnu et étranger à la culture de celui qui l'observe : *kayamb*, *timba*, *matalon*, *morlon*, *ancive*. Elle est dans ce cas la démonstration d'un véritable consensus fonctionnel entre le groupe des utilisateurs et celui des observateurs, consensus que l'on retrouve aussi sur le plan des dénominations botaniques par exemple.

La création de noms nouveaux correspond à d'autres nécessités. Le nom d'origine peut être trop difficile à prononcer, ou être d'origine incertaine voire ne pas exister, l'instrument étant créé sur place. Le recours à une dénomination populaire et compréhensible par tous devient alors indispensable et se fait obligatoirement en créole.

Le nom, dans la plupart des cas, devient alors une véritable description mettant en évidence les caractéristiques de l'objet.

#### CARACTERISTIQUES SONORES

Curieusement ce sont celles qui sont les moins représentées : *klarinet malbar* comparaison avec le son d'un autre instrument et *kordéon véra* comparaison péjorative avec un son d'une autre nature.

Deux termes seulement témoignent d'une tentative de reproduction du son par onomatopée : *fwink-fwink* et *tik-tik*<sup>35</sup>. Cependant, dans la zone proche, on peut également entendre à Maurice *diling-diling* pour un triangle<sup>36</sup> et à Rodrigues *katcha-katcha* pour le hochet à poignée qui accompagne l'arc

---

35 On pourrait y ajouter le nom des rhombes réalisés autrefois à Cilaos pour effrayer les oiseaux ravageurs "vroum-vroum" ou "froum-froum".

36 *Mo cousin bat' so ravanne mo diling-diling dan mo la main* (chanson populaire).

musical<sup>37</sup>. Le hochet en radeau de type *kayambe* peut porter au Mozambique le nom très évocateur de *tchikitsi*.

#### CARACTERISTIQUES VISUELLES

Les noms de cette catégorie sont de loin les plus nombreux. Ils mettent en évidence :

- une caractéristique morphologique :  
*gran kordéon, kordéon piston, tambour lon.*
- une comparaison avec la forme d'un objet non musical :  
*tambour vov, basine, tambour la vanne, bobine, bas ti kuyer.*
- une comparaison avec la forme d'un autre instrument  
*trompèt malbar.*
- la matière principale de l'instrument  
*banbou, kaskavel<sup>38</sup>, ti-fer, ékay, ti-boi.*
- la position de jeu  
*musique la gueule, musique à bras, tambour d'rin*
- geste de l'instrumentiste :  
*oulèr, pikèr, ralé pousé, batavek, batali.*

Quelques noms témoignent d'un procédé plus intellectuel :

- assimilation à un groupe ethnique  
*tambour malbar, tambour cafre, kordéon péi*
- assimilation à un usage  
*kès mariaj, téléphone bon Dié, tambour moreng*

---

37 Pour l'instrument de même type les brésiliens parlent du *caxixi* (prononcer cachichi).

38 Ici la matière sonore n'est pas visible... mais tout le monde sait qu'elle est là.

- attraction linguistique  
*ti boi et ti fer roulèr, pikèr et sombrèr*
- confusion phonétique  
*monika, konsertina*
- périphrase  
*ràle le cœur, tin la lampe*
- échange entre deux langues  
*kouti, ansiv*

Cette courte étude demanderait à être poursuivie par des spécialistes. Si une approche exhaustive des dénominations d'instruments à La Réunion est possible en raison du nombre peu élevé d'objets concernés, il reste quand même un certain nombre de cas particuliers à éclaircir.

Nous avons vu qu'un même nom peut désigner des objets différents. Que la baguette du bob soit parfois nommée *kouti*, comme la plus fine de celles utilisées sur le *tanbour malbar*, peut se concevoir facilement. Le rôle des Réunionnais d'origine indienne dans le développement du *maloya* est en effet important et nous pouvons voir dans ce passage d'une langue à l'autre un effet de type *melting-pot*. D'autres cas sont plus ardues à traiter. Ainsi, *sati* désigne parfois non une timbale (membranophone) mais un ensemble de *pikèr* monté sur un cadre, et évoquant cette fois le domaine des héritages culturels africains ou malgaches. La situation est d'autant plus compliquée qu'on peut également entendre l'instrument désigné comme *sombrèr*, ce qui nous l'avons vu, est un autre nom de l'arc musical.

D'autre part, faute d'observations à l'époque de leur introduction dans le paysage musical réunionnais, l'origine de certains noms demeure inconnue. Ainsi, nous ne disposons d'aucun renseignement sur l'étymologie de trois noms : le terme *sombrèr* pour désigner l'arc musical, ceux de *kavia*, *kavir* qui désignent à la fois le hochet en radeau et le hochet à poignée qui accompagne l'arc musical.

Enfin, se pose la question de la spécificité des procédés que nous avons pu relever. La Réunion est au départ une île déserte. Son peuplement récent et par des sources clairement identifiées nous offre la possibilité de nous faire assister presque "en direct" à une situation déjà vécue en d'autres temps et d'autres lieux mais sur une période beaucoup plus longue. La France a ainsi comme toute l'Europe, depuis le Moyen Age, connu la plupart de ces procédés dans la dénomination des instrumentariums savants ou populaires. On peut y retrouver aussi bien la description par des caractéristiques sonores – dans clarinette ou contrebasse –, que la comparaison avec la forme d'un objet non musical à travers serpent, cervelas, échelettes, ou l'évocation de la matière principale de l'instrument avec "bois" et "cuivres" mais aussi olifant (d'éléphant) cabrette (de *cabro* la chèvre) épinette, ou celle du geste de l'instrumentiste avec l'ancêtre du

trombone la saqueboute ("tire-pousse" en ancien français) ou la confusion phonétique avec orgue "de Barbarie" (et non de Barbéri) etc.

Mais notre époque n'est pas en reste. Que l'on écoute parler les musiciens d'aujourd'hui et particulièrement les amateurs de jazz : la guitare se transforme en "caisse" ou en "gratte", l'invention de M. Sax est plus souvent un "saxo" ou un "sax" voire un "biniou" qu'un saxophone, sauf bien sûr le saxophone soprano qui est lui tout simplement une "carotte", que le grand public confond souvent avec la claribole, je voulais dire la clarinette.

Ainsi, comme dans d'autres champs culturels, la spécificité réunionnaise en matière de dénomination des instruments populaires ne réside pas uniquement dans la production de termes originaux, mais bien dans les modalités originales de mise en œuvre de procédés universels.

#### **REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

- ASSELINÉAU MICHEL, BEREL EUGÈN, CHAPGIER CLAUDE, *MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES D'EUROPE*, ÉDITIONS J.-M. FUZEAU, 1995.
- CHAUDENSON ROBERT, *LEXIQUE DU PARLER CRÉOLE À LA RÉUNION*, PARIS, CHAMPION, 1974.
- DESROCHES MONIQUE, *LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE TRADITIONNELLE*, PUBLICATION DU BUREAU DU PATRIMOINE DU CONSEIL RÉGIONAL DE LA MARTINIQUE, 1984.
- FOURCADE, GEORGES, *Z'HISTOIRES LA CAZE (1938)*, MARSEILLE, J. LAFFITTE, 1976.
- LA SELVE JEAN-PIERRE, *MUSIQUES TRADITIONNELLES DE LA RÉUNION*, ÉD. AZALÉES, 1995.
- MAILLARD L., *NOTES SUR L'ÎLE DE LA RÉUNION (BOURBON)*, 2<sup>E</sup> ÉD. REV. ET CORR., PARIS, DENTU, 1863, VOL. 2.
- RENOYAL DE LESCOUBLE JEAN BAPTISTE, *JOURNAL D'UN COLON DE L'ÎLE BOURBON*, PARIS, L'HARMATTAN, SAINT-DENIS DE LA RÉUNION, ÉD. DU TRAMAIL, 1990.