

**FOLIO-PARAVÉMAN Stéphanie, Docteure en Ethnomusicologie, LIRCES, Université
Côte d'Azur, France.**

LA FACTURE ÉVOLUTIVE DU *TAMBOUR MALBAR*. UN ESSAI D'ORGANOLOGIE ANALYTIQUE

Cet article se présente sous la forme d'un essai d'organologie analytique visant à mettre en perspective différentes techniques utilisées dans la fabrication d'un tambour réunionnais d'origine indienne, le *tambour malbar*. Observées à travers l'analyse de son organologie actuelle, les techniques de fabrication employées aujourd'hui par les facteurs de ce tambour révèlent une sorte d'agrégation de gestes techniques qui, en plus d'inscrire cet instrument au carrefour de plusieurs temporalités, traduit le processus de créolisation à l'œuvre dans la transmission du savoir relatif à sa fabrication au fil du temps. Afin de mieux appréhender la facture évolutive du *tambour malbar*, cet essai s'attachera à l'examiner sous l'angle des matériaux choisis pour le fabriquer d'une part, avant de s'intéresser aux changements sociaux qui ont contribué à le transformer dans l'espace et dans le temps d'autre part.

Le *tambour malbar*¹ (fig. 1) est un tambour sur cadre circulaire pourvu d'une seule membrane. Son organologie actuelle et traditionnelle se présente avec une peau de chèvre tendue sur un cercle de fer plat ; cintré et soudé, ce fer fait environ 5 mm d'épaisseur et mesure en moyenne entre 35 et 40 mm de largeur. La peau de chèvre qui le recouvre fait l'objet d'un double système de fixation visant à optimiser le maintien de la membrane en place puisque celle-ci y est à la fois collée et lacée. Cette organologie se différencie de celles qui recourent à l'utilisation parallèle et plus récente de matières synthétiques (peaux et cadres en plastique notamment), organologie qui ne sera pas abordée dans le présent article ; cela étant, de plus en plus répandues les unes que les autres dans l'espace social réunionnais, ces factures – qui sont autant de versions traditionnelles et modernes du *tambour malbar* – se caractérisent par un cadre mesurant environ entre 39 et 52 cm de diamètre².

Figure 1 : Face arrière du *tambour malbar* dans sa version traditionnelle. Photo : S. Folio-Paravéman

¹ Le *tambour malbar* est un tambour d'origine indienne qui, à La Réunion, est principalement utilisé, notamment depuis le XIX^e siècle, dans le cadre des cérémonies religieuses hindoues. « *Tambour malbar* » est un nom générique et exogène qui fait référence au tambour dans son acception organologique, et aux *Malbar* qui désignent les Réunionnais descendants d'Indiens hindous.

² Le diamètre du cadre du *tambour malbar* varie en fonction du type de sonorité recherché par le musicien qui l'adaptera par ailleurs également à sa corpulence.



Deux baguettes (fig. 2) sont nécessaires pour le jeu du *tambour malbar*. Pouvant être obtenues à partir de bambou, de calumet ou de bois jaune, ces baguettes sont cela dit plus communément fabriquées en bois de goyavier ou en bois de gaulette³. La baguette la plus épaisse des deux, localement appelée *baguèt'*, est légèrement courbée et est destinée à la réalisation de frappes tantôt vives (pour les coups effectués au centre de la peau), tantôt faibles (pour ceux exécutés à la périphérie du tambour) ; la combinaison de ces frappes d'intensité différente dans le jeu du *baguèt'* répond aux exigences d'une interprétation rythmique donnée, de sorte qu'on observe un va-et-vient constant du bras de l'instrumentiste pendant le jeu du *tambour malbar*, allant de la périphérie vers le centre, en fait, de la nuance *piano* à la nuance *forte*.

L'autre baguette, dénommée *kouti*, est plus fine que le *baguèt'* ; elle ne réalise que les coups faibles qui sont frappés aux extrémités de la surface du tambour. La combinaison de jeu du *baguèt'* et du *kouti* est de deux ordres ; leur jeu se caractérise par des frappes alternées lorsqu'ils sont tous deux battus en périphérie de membrane d'une part, et se caractérise par des frappes simultanées lorsque le *baguèt'* vient frapper au centre du tambour d'autre part⁴. Inscrits dans une même logique rythmique, le jeu des baguettes s'articule de façon à créer un continuum sonore spécifique de l'esthétique tambourinée *malbar*. De la sorte, le *kouti* assure une

³ Bois fin local.

⁴ Le *kouti* ne change jamais d'aire de frappe et reste toujours cantonné aux extrémités du tambour.

permanence rythmique continuelle qui se situe en arrière-plan du jeu du *baguèt'* par lequel sont identifiées les formules composant le répertoire rituel de cet instrument par ailleurs⁵.

Figure 2 : Baguettes du *tambour malbar* (à gauche : le *baguèt'*, à droite : le *kouti*) en bois de goyavier. Photo : S. Folio-Paravéman



La posture de jeu du *tambour malbar* est verticale. Après avoir accordé son tambour au-dessus d'une source de chaleur destinée à rétracter la membrane, le musicien en joue soit de façon stationnaire, soit en se déplaçant dans l'espace ; pour positionner son instrument, il le dispose à son épaule à l'aide d'une sangle fixée sur le cercle et prévue à cet effet (*cf.* fig. 1), tout en le stabilisant contre lui par la main avec laquelle il tient le *kouti*. Cette posture permet en effet au poignet de venir à la fois bloquer le tambour par le haut et frapper les rythmes en périphérie de membrane. De l'autre main, le musicien réalise les frappes fortes (centre) et faibles (extrémités) avec le *baguèt'*.

Une facture évolutive liée aux types de matériaux utilisés

⁵ Si on a dit que le diamètre du tambour détermine le son, les auteurs Maxime Sangara Goumane et Marie-Paule Deltour rajoutent que « le diamètre de la baguette est à l'appréciation du [musicien] pour le son recherché » (2016 : 50), d'où l'importance accordée à la sonorité du *tambour malbar* d'une manière générale.

La colle qui est actuellement employée dans la fabrication du *tambour malbar*⁶ provient généralement du commerce⁷ ; ces colles industrielles, parfois à bois, sont effectivement préférées aux colles artisanales pour le côté pratique que représente leur mise en œuvre ainsi que pour le haut pouvoir adhésif qu'elles garantissent. Pourtant, avant l'arrivée sur le marché de ces produits, une colle traditionnelle était réputée pour être particulièrement forte ; préparée à partir de graines (voire d'écorce) de tamarin ayant été écrasée(s), cette colle était si résistante qu'elle rendait parfois difficile, selon certains facteurs, la réutilisation des cadres circulaires – par exemple lorsque la membrane était abîmée – dans la fabrication de nouveaux instruments⁸. Avec le recours aux nouvelles colles industrielles, c'est ainsi la même efficacité de fixation que celle des colles de tamarin qui est retrouvée, mais sans l'étape de préparation.

Bien que les anciennes colles de tamarin et les récentes colles synthétiques représentent un système de fixation relativement performant, on observe dans l'organologie actuelle du *tambour malbar* une seconde fixation de la membrane par un cordage arrière. Or, dans certaines localités de La Réunion, une ancienne facture de ce tambour atteste d'une organologie sans laçage à l'arrière de l'instrument et donc d'un système de fixation unique ; cette organologie caractéristique est à l'origine de l'expression locale « tambour collé » qui désigne en fait un tambour dont la membrane est effectivement collée sur le cercle et ce, sans autre moyen de fixation⁹. Certains informateurs précisent à cet égard que s'il est bien question d'un cordage arrière pendant la fabrication du *tambour malbar*, il se trouve que dans la variante « tambour collé » de cet instrument, le laçage n'était mis en place que pour les besoins du montage de la peau avant d'être finalement retiré. Avec le temps, la conservation du cordage arrière finira par être progressivement puis définitivement adoptée, témoignant, selon certains musiciens, d'un problème de transmission dans le savoir lié aux techniques de collage. Par la double fixation actuelle de la membrane par le collage et le laçage, on a donc vraisemblablement cherché à pallier un manque d'efficacité de la colle par le renfort d'un système de cordage à l'arrière du tambour¹⁰.

Si certains facteurs appliquent la colle (artisanale ou non) directement sur le cercle en fer, il faut savoir que beaucoup d'entre eux le recouvrent au préalable avec du tissu ou de la ficelle. Cette dernière technique renvoie à une technique de fabrication tombée aujourd'hui en désuétude et qui consistait à utiliser du fil de *goni* (toile de jute) pour le recouvrement du cercle du *tambour malbar*. À cet égard, il se trouve que, jusqu'au XIX^e siècle, l'île de La Réunion en

⁶ Pour une description complète des différentes étapes de fabrication du *tambour malbar*, voir Folio-Paravéman (2020).

⁷ Il en est de même pour le fer plat qui est de nos jours largement acheté en quincaillerie.

⁸ Pour remédier à cet inconvénient, et pour les musiciens qui veulent néanmoins conserver l'usage de colles « faites maison » dans la fabrication de leur tambour, d'autres recettes existent comme par exemple celles des colles obtenues à partir d'un mélange d'eau et de farine blanche ou de manioc.

⁹ Cette organologie est par ailleurs la même que celle observée aux Antilles pour le *tapou*, un tambour se présentant avec une peau collée sur son cadre circulaire et sans laçage arrière (Desroches, 1996).

¹⁰ Il se peut également que la conservation du cordage arrière soit le fait d'une recherche esthétique plus ou moins indirecte. Pour plus d'informations à ce sujet, voir Folio-Paravéman (2020).

faisait une consommation sous forme de toile ou de sac¹¹, dans un contexte où l'augmentation du commerce des denrées coloniales dû au développement de l'activité sucrière était en forte demande¹². La conservation du principe de recouvrement végétal des cadres de *tambours malbar* par du textile chez certains facteurs d'aujourd'hui s'inscrit vraisemblablement dans une continuité technique se caractérisant par la quête d'une surface de collage voulue optimale dans la fabrication instrumentale. Bien que non systématiquement respecté dans les étapes de fabrication du *tambour malbar*, le recouvrement textile du cadre métallique traduit, lorsqu'il est observé dans certaines factures du tambour, le souci d'un collage idéal, par la réinterprétation en de nouveaux termes, d'un ancien mode de fabrication ; dans la mesure où l'indice de fixation des colles industrielles actuelles est plus élevé que celui de certaines colles artisanales, l'emploi de ce type de colle rend ainsi facultatif le recours aux matières végétales, là où, auparavant, l'emploi de la plupart des colles exclusivement artisanales ne pouvait se faire sans recouvrement préalable du cercle. Cependant, alors que les colles industrielles font preuve d'une relative autosuffisance, beaucoup des facteurs qui s'en servent n'hésitent pas à conserver l'ancienne technique de recouvrement du cadre quand bien même elle ne s'avère plus aussi indispensable que dans le cas où une colle artisanale (autre que celle de tamarin, donc) serait utilisée. À cet égard, il semble que l'utilisation d'un cadre en bois en lieu et place d'un cadre en fer aurait été de nature à simplifier le problème¹³ – d'autant que la majorité des tambours sur cadre circulaire aujourd'hui observés en Inde du Sud (et d'où provient entre autres le *tambour malbar*) atteste d'un support en bois ; or, selon les auteurs Rajasekaran et Blake Willis, il se trouve qu'une organologie ancienne utilisant le fer existait autrefois en Inde : « De nos jours, la monture du tambour est constituée d'une racine de *neem* [mais] dans le passé, c'était en fer¹⁴ » (2003 : 7).

À La Réunion comme aux Antilles¹⁵, ce sont des cadres métalliques qui sont en usage ; sans entrer dans des considérations visant à mettre en perspective l'usage de ce matériau par rapport à celui attesté en Inde, il se peut que cette spécificité exprime, de façon plus pragmatique, la recherche d'une plus grande robustesse de ces supports (dont la durée de vie est effectivement plus longue que le bois), ou encore un souci de confort¹⁶ ; si l'usage du fer

¹¹ Traditionnellement utilisé en Inde, ce textile servait également à la fabrication, entre autres, de vêtements et de cordages.

¹² C'est sur une économie de plantation que se base le peuplement de l'île à partir du XVII^e siècle, par exemple avec les cultures du coton et surtout celles du café. Il faut attendre le siècle suivant et notamment le XIX^e siècle pour que se développent plus largement les plantations sucrières où travailleront les esclaves, puis, notamment à la suite de l'abolition de l'esclavage en 1848, les engagés ; c'est à cette période que s'expriment par ailleurs plus franchement les pratiques villageoises rituelles et religieuses des travailleurs indiens, ainsi que le savoir musical qui leur est associé, dans l'espace social réunionnais.

¹³ Le recouvrement végétal du cadre métallique du *tambour malbar* ayant également pour effet d'atténuer les angles vifs du cadre, quelle que soit la matière utilisée (fil de *goni*, ficelle ou tissu), l'objectif est le même, à savoir ne pas travailler le cuir sur un cadre brut. Par ailleurs, même avec un recouvrement du cadre métallique par bandes épaisses (de ficelle par exemple) et quoique présentant une surface non uniforme, le système de collage (industriel comme artisanal) reste efficace. On imagine donc combien le procédé est idéal lorsque le cadre circulaire est en bois.

¹⁴ « *Nowadays, the rim of the drum is made of a neem tree's root [but] in the past it was made of iron* ».

¹⁵ Comme La Réunion, les Antilles ont été concernées, à la même époque et dans le même contexte économique, par l'immigration de travailleurs indiens sous contrat.

¹⁶ La matière ferreuse ayant un poids plus lourd que la matière végétale, il était nécessaire que le cadre métallique ne dépasse pas un certain diamètre dans la mesure où il serait trop lourd à transporter s'il était trop grand.

pour le cadre circulaire des *tambours malbar*, sur le modèle des techniques des cadres en bois – d’où, peut-être, l’usage de colles à bois –, occasionnait la double étape supplémentaire du recouvrement végétal de son cadre et du retrait de son cordage arrière (le fameux « tambour collé »), l’industrialisation des colles permet théoriquement de supprimer ces deux étapes aujourd’hui.

Au vu de ces quelques éléments d’analyse, on voit que l’organologie actuelle et traditionnelle du *tambour malbar* est le résultat d’une combinaison de plusieurs techniques de fabrication que le maintien ou la suppression d’étapes illustrent. On constate ainsi l’utilisation de certains types de matériaux (colle artisanale/industrielle, fer plat, etc.) et de certains gestes techniques hérités de la tradition orale (double fixation, recouvrement du cadre, etc.) qui ne répondent plus forcément aux impératifs d’autrefois. Mélange d’innovations et de traditions, les différentes techniques de fabrication du *tambour malbar* témoignent alors d’un intéressant remaniement de toutes les données rassemblées en une synthèse originale, illustrant, sous l’effet de phénomènes de créolisation dans la transmission des savoirs, la persistance de techniques (dé)passées dans la fabrication actuelle de cet instrument.

Une facture évolutive liée aux changements sociaux

Au début de cet article, on a dit que la membrane recouvrant le cadre circulaire du *tambour malbar* est une peau de chèvre. Or, il ressort des entretiens menés sur le terrain et notamment auprès des personnes âgées, qu’il s’agissait auparavant de peaux de bouc. La préférence actuelle pour des peaux femelles trouve au moins deux explications ; lié au domaine religieux (hindouisme) d’une part, le *tambour malbar* était en grande partie produit à partir des matières immédiatement disponibles dans le cadre, par exemple, des sacrifices d’animaux. Dans la mesure où ce sont des boucs qui sont sacrifiés au temple, c’est donc ce type de peau qui était récupéré par les musiciens à la fin des cérémonies religieuses. Avec le temps, les petits cabris locaux utilisés pour le sacrifice animal se sont vus supplantés par d’autres races caprines, notamment importées, rendant ainsi plus ardu et plus complexe le travail du cuir ; en effet, ainsi que l’explique un officiant interrogé à ce sujet, les boucs aujourd’hui sélectionnés pour l’office sont beaucoup plus robustes qu’à l’époque. La plus grande épaisseur de ces nouveaux types de cuir a ainsi changé certains paramètres de la fabrication du *tambour malbar* (ceux liés au travail de la membrane en l’occurrence) tout en modifiant également sensiblement le résultat sonore des *tambours malbar* construits à partir de cette matière première. L’évolution de la nature des sacrifices d’animaux dans le cadre religieux a donc eu une conséquence directe sur l’activité instrumentale du *tambour malbar* ; tout changement s’opérant sur fond de continuité ainsi que le remarquait Lenclud (1987), cette situation oblige le musicien à trouver des solutions qu’il estimera mieux convenir à la fabrication et à la pratique de son instrument. C’est donc en raison de l’évolution des races de bouc utilisées pour les services religieux actuels que les musiciens se sont en partie tournés vers des peaux de chèvre.

Rétrospectivement, on peut penser que les diamètres de cadres en bois puissent volontiers être plus grands étant donnée la relative légèreté de ce matériau.

Inscrit dans l'actualité de son temps d'autre part, et parce que l'offre doit toujours faire face à une demande de plus en plus accrue et diversifiée¹⁷, le *tambour malbar* n'échappe pas à la quête de la rentabilité qui est l'expression même du monde moderne dans lequel il évolue. Aussi la prolifération commerciale de peaux de chèvre déjà traitées et prêtes à l'emploi trouve-t-elle preneurs parmi nombre de musiciens soucieux de produire plus facilement et plus rapidement les instruments de musique dont ils ont besoin pour leur activité ; de plus, et parce que l'importance accordée à l'esthétique sonore des ensembles instrumentaux est de plus en plus grande, la sonorité produite par la peau de chèvre est réputée pour sa sonorité plus claire et plus claquante que celle de son homonyme mâle qui est jugée plus bourdonnante, d'où le délaissement inévitable des peaux de bouc.

À ce propos, si on a dit en introduction que le cadre du *tambour malbar* peut aujourd'hui varier entre 39 et 52 cm de diamètre, il se trouve que, par le passé, cet instrument était de plus grand diamètre du fait notamment de l'usage de cercles récupérés sur les tonneaux (barriques), utilisés en guise de cadres métalliques pour l'instrument. La grandeur du diamètre étant mécaniquement proportionnelle à celle du volume sonore émanant de ces grands tambours, on peut tout à fait imaginer que la membrane n'ait nul besoin d'être fortement tendue au-dessus d'une source de chaleur pour avoir un son qui porte loin ; un degré de tension extrême de la surface de jeu de ces tambours de grand diamètre occasionnerait, à coup sûr, un volume sonore insoutenable. Ainsi le faible degré de tension de la membrane peut-il expliquer, en plus du grand diamètre qui favorise cette situation, l'évocation d'un son perçu comme différent car beaucoup plus bourdonnant que celui qui est entendu de nos jours. Le passage de la peau de bouc à la peau de chèvre est donc un phénomène à la fois motivé par une recherche de la simplicité (le travail d'un cuir plus fin ou son achat dans le commerce) et par celle du timbre (la recherche d'un son plus claquant).

À la lumière de toutes ces considérations, on peut dire que les changements sociaux qui ont une influence sur la facture du *tambour malbar* sont plus précisément d'ordre technologique (passage de la peau de bouc à la peau de chèvre, passage du cercle de barriques au fer plat) et symbolique (passage de l'approvisionnement rituel à non-rituel, modification de l'esthétique sonore). Ces changements favorisent par ailleurs d'autres types de transformations, telle que celle du timbre : les changements de critères esthétiques de sonorité – motivés entre autres par la transformation de la nature du cuir – ont une influence sur les ajustements de sa taille (moindre pour une sonorité plus intense) et de sa tension (maximale pour un timbre plus claquant).

Pour conclure cet essai d'organologie analytique, et même s'il est difficile de se faire une idée précise des factures passées du *tambour malbar*, la lecture des quelques phénomènes

¹⁷ Si le *tambour malbar* ne s'illustrait que dans le contexte rituel par le passé, il reste aujourd'hui non seulement l'instrument indispensable des cérémonies religieuses héritées des pratiques perpétuées depuis la période coloniale mais également un instrument phare d'une multiplicité d'autres manifestations culturelles qui ont notamment vu le jour dans le dernier quart du XX^e siècle. Pour plus d'informations à ce sujet, voir Folio-Paravéman (2020).

de réajustement exposés ici, à travers son organologie actuelle et traditionnelle, aura permis de confirmer le caractère évolutif de la facture de cet instrument ; ces transformations, on l'a vu, ne sont pas sans rapport avec les circonstances dans lesquelles ce tambour s'est inscrit, circonstances elles-mêmes en évolution. Si la présence du cordage arrière peut éventuellement être le résultat d'une perte dans la transmission des savoirs liés aux techniques de collage par exemple, on voit que cette particularité – largement esthétisée aujourd'hui –, tout comme le recours au recouvrement textile d'ailleurs, continuent de faire sens pour les facteurs quand bien même les problèmes de collage ont été solutionnés. Force est de constater que les subtilités qui entourent la transmission de ce savoir-faire dans l'espace social réunionnais de nos jours se situent à d'autres niveaux que celui de la stricte observation des mécanismes de fabrication. C'est dire également le fondement affectif, tant émotionnel que traditionnel, qui singularise aujourd'hui un savoir-faire éminemment créolisé et doué d'une capacité à se renouveler et à s'adapter continuellement en fonction des exigences situationnelles ; finalement, c'est un objet symbolique en perpétuel réajustement qui est donné à voir dans l'examen de sa facture instrumentale, susceptible par là même de véhiculer une identité parfaitement assumée et ancrée dans la réalité (et la créolité) de son époque.

Plus largement, le changement des conditions anciennes de fabrication qui se singularisaient par exemple par la récupération des peaux de boucs sacrifiés rituellement ou encore par celle des cercles de barriques, est, à ce titre, particulièrement évocateur ; il est symptomatique d'un changement d'ordre sociologique et économique qu'illustrent l'usage de nouvelles races caprines dans les sacrifices rituels de l'hindouisme d'aujourd'hui ou encore la diminution progressive du nombre de tonneaux dans l'île (et donc de leur accès) possiblement liée au changement des modes de production relatifs à l'activité sucrière. À ce propos, le recours au fer plat en lieu et place du cercle de barrique peut tout aussi bien et plus simplement être le reflet de la quête d'une plus grande variété de choix dans la dimension du tambour ou encore celle d'un cadre métallique voulu toujours plus solide et plus résistant dans le temps.

Des types de matériaux utilisés pour la fabrication du *tambour malbar* aux changements sociaux qui ont bouleversé (et bouleversent encore) les modes d'utilisation de ces matériaux, la perpétuation et l'adaptation de certaines techniques de fabrication dans l'espace et dans le temps répond à un besoin, pour les acteurs sociaux, de continuer à exister culturellement dans un milieu nécessairement mouvant, tout en établissant de nouveaux critères d'appréciation susceptibles de mieux satisfaire aux nouvelles exigences de leur environnement social et symbolique. Les transformations opérées au niveau organologique sont donc le résultat de changements technologiques (comme par exemple l'accumulation technique observée au niveau du double système de fixation ou encore la réappropriation de gestes techniques tels que le recouvrement textile du cadre) et socio-symboliques (comme par exemple la disparition d'usages tel que le recours systématique aux peaux de boucs sacrifiés au temple ou aux cercles de tonneaux des usines sucrières ayant une influence directe sur la sonorité de l'instrument), qui font du *tambour malbar* un instrument se caractérisant par une facture incontestablement évolutive.

Bibliographie

DESROCHES Monique, 1996, *TAMBOURS DES DIEUX. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Montréal : L'Harmattan éd., 180 p.

FOLIO-PARAVÉMAN Stéphanie, 2020, *Créolisation et usages du tambour malbar dans l'espace social réunionnais. Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement*, Thèse soutenue devant l'Université de Nice, Université Côte d'Azur.

LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n° 9 : 110 123.

RAJASEKARAN J. et BLAKE WILLIS David, 2003, « Thappu: The Dalit Drum of Destiny in South India : an oral History of Caste, Performance, and Liberation », in *The Annual Report of Researches of Soai University*, Conference paper, 21 p.

SANGARA GOUMANE Maxime et DELTOUR Marie-Paule, 2016, *Nardegon Balarlé Indreshaba : le bal tamoul Valli réunionnais*, La Réunion : Précigraph Ltd, 80 p.