



# MALOY AHO

## DOSSIER RESSOURCE

Conte musical

# Maloy Aho

Mamiso Trio

**Maloy Aho**

**Mamiso Trio**

Madagascar

durée : 35min | de 3 à 6 ans

D'après une idée originale de **Mamiso**

Musique : **Mamiso, Soa, Njiva**

Textes : **Mamiso, Soa, Njiva, Sylvie Dayma, Olivier Prou**

Mise en scène : **Olivier Prou**

Création lumière : **Bruno Ronchetti**

Création sonore : **Hugo Blonzart**

Production & diffusion : **LPDF CORP**

Crédits photos : **Mélanie Chavigny, Camille Dayma**

Illustrations : **Lionel Lauret**

Coproduction : **Kabardock, Salle Georges Brassens**

Partenaire : **le Séchoir**

Soutien : **DAC de La Réunion**

## **Dossier ressource**

**David Sarie**

Professeur relais des TÉAT,

Théâtres départementaux de La Réunion

auprès de la Délégation académique à l'éducation artistique

et à l'action culturelle

**Nathalie Ebrard**

Chargée des relations avec le public

TÉAT, Théâtres départementaux de La Réunion

Octobre 2023

[www.teat.re](http://www.teat.re)

# Sommaire

## A PROPOS DU SPECTACLE

- Avant-propos P.4
- Le projet de Mamiso P.6

## L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

- Le trio P.9
- Les artistes P.10

## FICHES PÉDAGOGIQUES

- La traite esclavagiste depuis Madagascar P.13
- Chronologie de l'esclavage à La Réunion P.20
- Le Maloya P.22
- Les instruments de musique P.27
- Avant le spectacle P.45
- Après le spectacle P.47

## RESSOURCES ET ANNEXES

- Pour aller plus loin P.50



# A PROPOS DU SPECTACLE

- Avant-propos
- Le projet présenté par Mamiso

# Avant-propos

« Laisser émerger les sensations, les émotions, le rêve, permettre aux enfants de grandir, de devenir eux-mêmes dans leur singularité, les pieds bien posés sur la Terre, de créer leur vie et avenir. Ne pas vouloir transposer nos connaissances mais les laisser inventer les leurs. Leur permettre de voir, sentir, entendre, dire, expérimenter... et imaginer plus loin. Quand nos racines sont profondes, on peut aller loin. Les racines amènent à la liberté... *Madame Gascar* était un hymne à la Terre Mère et au vivre ensemble. Il évoquait les notions de tolérance et de paix, tout en musique, chant et danse. *Fitempo* remontait plus loin, à la source, en rendant hommage à l'élément premier qui nous constitue tous, c'est aussi un mouvement, un flux, fort de cet ancrage terrien. "Tsara tsodrano tsy very mandeha" : quand on a reçu la bénédiction [par l'eau], on ne se perd pas. **Mamiso Trio** revient aujourd'hui avec son nouveau spectacle musical **Maloy Aho**, où il s'agira cette fois-ci d'aborder le thème des origines du Maloya d'un point de vue Malgache et adressé au très jeune public. »

Mamiso Rakotonanahary

Les habitants du village Libanona, situé en bord de mer dans le sud de Madagascar, vivent de pêche et de cueillette, paisibles et heureux. Jusqu'au soir où, lors d'une fête de pleine lune, leurs destins basculent.

Des étrangers capturent ces villageois et les embarquent sur leur navire où une dure traversée les attend, suivie de l'arrivée sur l'île Bourbon où ils devront travailler dur dans les champs de cannes et les plantations de café...

Ce spectacle raconte une histoire vraie, expliquée en textes et en chansons, qui aborde le thème de l'esclavage mais aussi la naissance du Maloya grâce aux brassages des cultures et rythmes musicaux qui se sont croisés lors de ces déplacements de population, et exprime les joies et les peines, sans oublier l'espoir d'une vie libre.

**Ce spectacle est un cheminement, une passerelle, entre le Banaïke, musique traditionnelle du Sud de Madagascar et le Maloya de La Réunion.**

Les chants **Beko** (blues malgache) racontent des choses tristes du quotidien avec joie et énergie.

Le **Maloya** parle souvent des interdictions, des restrictions, des discriminations. Mais que ce soit le Banaïke ou le Maloya, on exorcise sa douleur par la fête, la musique, le chant, la danse.

Sur scène, des instruments font sonner le **Banaïke** : rouler, tambours (ravane ou tambour malbar), djembe. Ainsi que d'autres instruments comme : guitares, kabossy, kayamba, aponga be (doum ou rouler), violon, petites percussions... Des compositions originales pour retranscrire les variations de nos états, fluidité, tempo, accélérations, silences...

La danse, **Tsinjabe**, est fluidité tribale et rythmique, grâce... Les chorégraphies originales accompagnent les sons, les voix (feo) et mettent en mouvement la musique, lui donnent vie en images, évoquant les racines de la liberté.

**Le sacré** est représenté de manière poétique avec de la magie dans les mots, les sons, les voix, les mouvements, mais aussi la lumière pour s'adapter aux jeunes enfants à qui ce spectacle est dédié.

**Le thème** ici est abordé de manière à amener l'enfant à ressentir des sensations de joie, de besoin, de liberté, tout en ayant quelques clés de l'histoire de l'esclavage et de l'origine du Maloya.

# Le projet de Mamiso

**Dans cet entretien, Mamiso Rakotonanahary nous en dit plus sur *Maloy Aho* et sur lui-même.**

**David Sarie-** Mamiso, comment vous présenteriez-vous ?

**Mamiso-** Je suis chanteur , auteur-compositeur. La musique fait partie de mon A.D.N. J'ai commencé dans le ventre de ma mère ! La musique a toujours été présente autour de moi dans ma famille, mon entourage et ma culture Malgache. En 1995, alors que j'avais 26 ans et que j'avais terminé mes études, passionné de musique, j'ai décidé de passer le cap et d'en faire mon activité professionnelle alors que ma seule formation était celle d'un autodidacte qui s'était frotté à l'école de la vie.

**D.S-** Quels ont été et quels sont aujourd'hui les artistes qui vous inspirent ?

**Mamiso-** Je suis influencé par les musiques du monde et les musiques classiques. Elles me donnent envie à mon tour de créer ! Ainsi, l'épisode dont il est question dans *Maloy Aho* m'avait marqué parce que même si cela s'est passé à une époque lointaine, le fait que cela soit arrivé à des gens de mon peuple qui avaient un mode de vie qui n'est pas si éloigné de celui que les gens peuvent encore avoir aujourd'hui en brousse me la rendait à la fois familière et effrayante, comme si la distance temporelle s'effaçait pour partie. Je voulais la partager. La scène d'introduction se passe lors d'une fête de la lune. C'est un moment où la pleine lune offre un éclairage naturel dans le village. Les gens peuvent alors se retrouver, chanter et danser ensemble dans la nuit, parler. Ce moment particulier est un temps fort de la sociabilité villageoise et de sa vie culturelle, mais ce moment a aussi une sorte de dimension magique comme s'il s'agissait d'un rendez-vous avec l'énergie de la lune. De fait, les autres jours, les villageois ne se rassemblent pas forcément ; ils sont chez eux, isolés et s'éclairent à la bougie.

**D.S-** Avec *Maloy Aho*, vous créez votre troisième spectacle jeune public. Qu'est-ce qui vous donne envie de vous adresser à eux ?

**Mamiso-** Les adultes à Madagascar racontent beaucoup d'histoires et de légendes Malgaches aux enfants et moi même j'ai été bercé dans mon enfance avec histoires, chants et musiques. C'est ce que j'ai voulu donner ici. Ce spectacle est, en quelque sorte, une leçon de vie qui témoigne de l'expérience de personnes du passé qui ont tant de choses à nous apprendre en termes de courage, de résistance, de résilience. Bien plus, je crois que la connaissance de notre passé tient une place importante pour construire et pour se construire.

**D.S-** Si vous vouliez que les élèves retiennent une chose de ce spectacle, quelle serait-elle ?

**Mamiso-** L'histoire des origines de La Réunion et surtout de ce Maloya-là et les liens de filiation culturelle entre Madagascar et La Réunion au niveau musical.





# L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

- Le trio
- Les artistes

# Le trio



Le trio de départ, Mamiso, Njiva et Mevah, s'est formé en 2014.

Les artistes vivent tous les trois à La Réunion, tout en ayant des attaches à Madagascar, en France et en Europe. Le chant, la danse, la musique traditionnelle de l'océan Indien sont leurs points communs.

Depuis 2014, le trio a véhiculé son énergie communicative à travers un set de morceaux tout public (1ère partie de Zanmari Baré - le K - février 2015 ; 1ère partie d'Eric Bibb - le Kabardock - avril 2017 ; IOMMA 2018 - le Kerveguen) et deux spectacles jeune public, *Madame Gascar* (130 représentations à La Réunion et en Métropole) produit par les JM France en 2017, et *Fitempo* produit par LPDF CORP en 2019.

En 2020, Mevah laisse sa place à Soa qui reprend son rôle dans les deux spectacles *Madame Gascar* et *Fitempo*.

# Les artistes



Né à Madagascar, **Mamiso** – prononcer Mamsou – **Rakotonanahary** étudie l'ethnologie à la faculté de Tuléar et à Tananarive. Il s'intéresse aux diversités linguistiques, musicales et culturelles de son pays. Il est le co-fondateur du groupe [Senge](#) (fierté). Trio vocal s'inspirant du beko antandroy (gospel du sud profond de Madagascar), le groupe est lauréat du Prix Découvertes

RFI 1999. Suite à cette reconnaissance, le trio va sillonner la planète pendant plusieurs années et devenir le porte-parole de l'art vocal malgache.

De 2000 à 2002, Mamiso au sein du trio Senge participe aux créations de Global Vocal Meeting porté par le festival Stimmen (Lörrach, Allemagne) et regroupant des artistes vocalistes de renommée internationale comme Mitsou (Hongrie), Abdoulaye Diabaté (Mali) ou Sudha Raganathan (Inde). L'album *Magic Voice*, présenté en Europe et aux Etats-Unis, propose un mélange unique de chants du monde entier arrangés par les artistes.

De 2003 à 2008, il crée son propre répertoire et devient le leader du groupe Ketsa (pousse de riz – 2ème prix du tremplin du festival Paroles et Musiques de St Etienne en 2005). Pendant ce temps, Mamiso collabore régulièrement avec l'artiste Mikidache (Mayotte) en tant que choriste et percussionniste lors de ses tournées, et enregistre avec lui l'album *Mgodro gori* (2006). Il est ponctuellement sollicité pour des collaborations, créations et résidences avec des artistes et groupes comme Tiharea (Bruxelles), Salem Tradition (La Réunion), Sehen (Paris)...

Cet auteur compositeur interprète continue ensuite sa carrière en solo. En 2008, il sort son premier album, *Espoir*. Un album entièrement consacré aux polyphonies a capella, où il crée son style personnel, et promène l'auditeur à travers différents univers en mélangeant les dialectes des régions malgaches et en s'inspirant de la diversité musicale de son île. Un appel à l'unité, par-delà les différences, d'où le titre *Fanantenana* (espoir).

Mamiso est co-fondateur du duo franco-malgache [Mamiso & Mevah](#), avec deux albums : en 2009 *Mila anao* (besoin de toi), et en 2013 *Belvédairs*, chansons bigarrées. Une manière de prolonger son souhait d'assembler les différences.

Mamiso est également à l'origine du Mamiso Trio et du Mamiso Groove Malgache, sa nouvelle formation.

**Noroarisoa Raveloarijaona** est une jeune chanteuse originaire de Madagascar ayant grandi à La Réunion. Elle s'est formée sur les scènes locales et nationales en intégrant diverses formations musicales. Par la suite, pour aller plus loin dans sa passion qu'est le chant, elle intègre l'école des musiques actuelles EMA Réunion puis l'EDIM à Paris afin de se professionnaliser davantage.



En 2016 elle obtient le certificat MIMA, Musicien interprète des musiques actuelles.

Auteure, compositrice et interprète, c'est en formation d'un quintet, dans son groupe Soa Ravelo, qu'elle se produira sur scène. Si la musique est un apprentissage éternel et aussi vecteur de partage, elle affectionne tout particulièrement les collaborations avec des artistes de divers horizons, notamment ceux de la grande île.

Elle a intégré récemment le Mamiso Trio pour les deux spectacles jeunes publics *Madame Gaspar* et *Fitempo*.

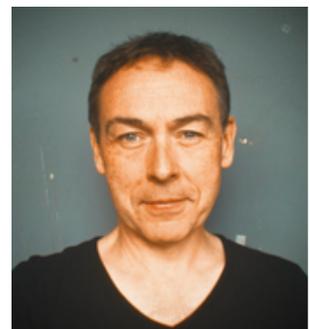


Danseur, chorégraphe, chanteur, musicien, **Njiva Andrianantenaina** a travaillé au sein de plusieurs compagnies internationales, dont Talipot (La Réunion) où il a joué des rôles multiples : chanteur, danseur mais aussi acteur. Il fait partie des 10 jeunes chorégraphes sélectionnés pour le projet ECUME en 2012-2013 sous l'égide du TÉAT Champ Fleuri.

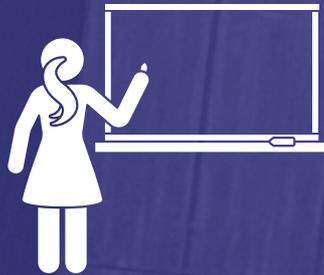
Son énergie scénique est considérable et sa tessiture vocale très large, avec des timbres variés.

**Olivier Prou** est auteur, chanteur et metteur en scène. Il a écrit plusieurs contes musicaux pour la scène et le disque : *L'arbre sans lumières*, *Bahia de Bratagne* (Grand prix de l'Académie Charles Cros), *D'une île à l'autre*.

Naviguant entre musique classique, chanson, musiques traditionnelles ou human beat box, il met en scène de nombreux concerts pour les enfants, en lien avec les JM



France. Il a également signé la mise en scène de *Nouchka et la Grande Question* avec Serena Fisseau, *Wanted Joe Dassin*, *Little Rock Story* et *Le crapaud au pays des trois lunes*, ainsi que *Madame Gaspar* et *Fitempo*.



---

# FICHES PÉDAGOGIQUES

---

- La traite esclavagiste depuis Madagascar
- Chronologie de l'esclavage à La Réunion
- Le Maloya
- Les instruments de musique
- Avant le spectacle
- Après le spectacle



# La traite esclavagiste depuis Madagascar

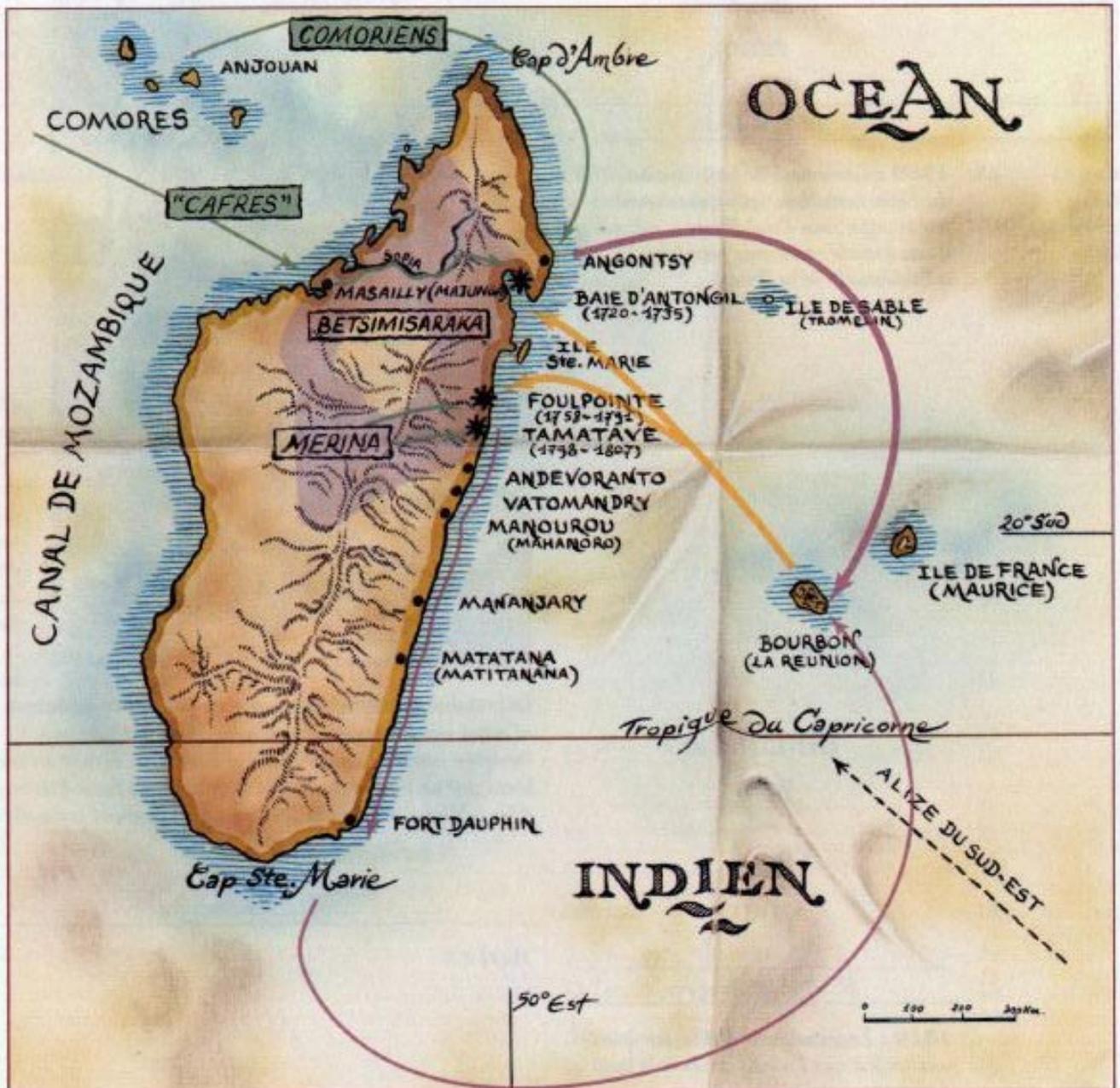


Un convoi d'esclaves.

Dès le Xème siècle, les arabes opéraient des razzia sur les côtes afin de capturer des personnes qu'ils réduisaient en esclavage. Avec la découverte du nouveau monde et la mise en place de la traite triangulaire, les Portugais au XVIème siècle puis les Anglais ainsi que les néerlandais au XVIIème siècle ont acheté des esclaves et à la marge des pirates installés dans le nord qui vendirent des esclaves à Bourbon.

C'est avec l'exploitation de Bourbon par la Compagnie des Indes qu'un trafic régulier va se mettre en place entre Madagascar et La Réunion. Sur les recommandation d'Etienne Régnauld, ancien gouverneur de Bourbon, la Compagnie des Indes décide, à partir de 1681, d'éviter d'acheter des esclaves dans le Sud de l'île de Madagascar, faisant du Nord le lieu d'approvisionnement privilégié où les négriers trouvaient des Mérimas, des cafres et des Betsimisarakas.

La région d'Antongil fut razzie de 1720 à 1735 avant que Foulpointe ne devienne, à partir de 1758, le principal comptoir de traite qui déclina à partir du décès du roi Yavi en 1791, et l'intervention des anglais en 1797, qui mirent fin à ce trafic. Les français se concentrent alors sur Tamatave, d'où les français furent chassés par les anglais en 1811, mettant un terme définitif à la traite esclavagiste française dans cette région.



La traite de Madagascar vers Bourbon au XVIII<sup>e</sup> siècle

Légende

- |   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <p>Les sources de la traite :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><span style="background-color: #d8bfd8; border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 10px; vertical-align: middle;"></span> Zone affectée par la traite</li> <li><span style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; width: 20px; height: 10px; vertical-align: middle;">MERINA</span> Principales régions fournissant les esclaves</li> <li><span style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; width: 20px; height: 10px; vertical-align: middle;">COMORIENS</span> Apports secondaires</li> </ul> | <p>Les lieux de traite :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>★ Grand centre (avec période de plus grande activité)</li> <li>● Point secondaire</li> <li>→ Trajet des esclaves</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li><span style="color: orange;">→</span> Voyage aller du navire négrier</li> <li><span style="color: purple;">→</span> Voyage retour du navire négrier</li> <li><span style="color: purple;">→</span> Trajet habituel</li> <li><span style="color: red;">→</span> Trajet épisodique</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li><span style="color: purple;">--&gt;</span> Vent utilisé</li> </ul> |
|---|---|--|---|

Cela ne signifie pas pour autant que la traite cessa en direction de La Réunion. Le développement de la culture de la canne à sucre et les difficultés à recruter des engagés venant de l'Inde, en raison des tensions avec l'Angleterre, ainsi que l'interdiction par Louis XVIII qui, dans son ordonnance du 8 janvier 1817, interdit la traite, firent qu'elle continua de manière illégale jusqu'en 1831 environ.

Cependant, les négriers interpellés par la justice étaient rarement condamnés dans la mesure où la preuve du délit était souvent difficile à établir formellement. Ainsi, les négriers débaptisaient fréquemment leurs bateaux. Il fallait surprendre le négrier soit au large, en prenant le risque qu'ils jettent ses captifs à la mer pour effacer les preuves, ou au moment de la "livraison" qui s'opérait fréquemment de nuit et dans des endroits isolés.



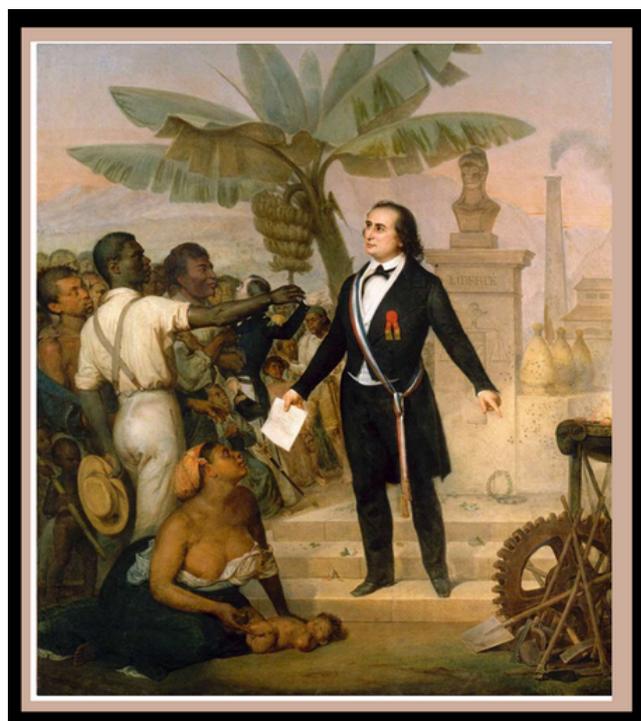
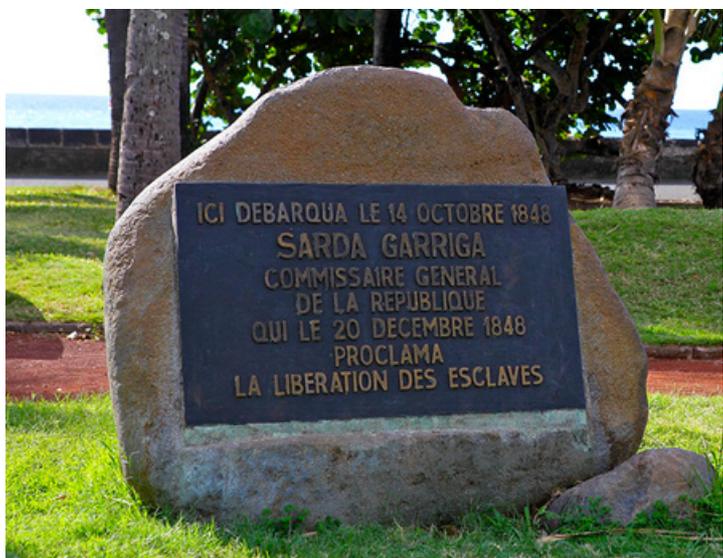
ARAB SLAVE-TRADERS THROWING SLAVES OVERBOARD TO AVOID CAPTURE.  
FROM A SKETCH BY J. BELL.

Des négriers arabes jetant à la mer les esclaves afin de ne pas être appréhendés.  
XIX<sup>ème</sup> siècle.

Si les pouvoirs publics vont commencer à intensifier leurs actions afin de faire cesser la traite, la population des colons de Bourbon reste majoritairement favorable à la poursuite du trafic d'esclaves en raison des besoins de main d'œuvre accrus par le développement de l'économie de la canne à sucre et la difficulté à recruter des ouvriers agricoles. Elle se poursuivra, devenant plus inhumaine encore en raison de la pression de la Métropole et des anglais. Avec la loi du 4 mars 1831, la monarchie de juillet fera de la traite un crime entraînant une saisie du navire et de sa cargaison ainsi que possible de travaux forcés pour l'armateur, son assureur, le capitaine de navire, son équipage et les acheteurs. Ce qui n'arrêta pas pour autant la traite qui se poursuivait dans une moindre mesure de manière continue jusqu'à l'abolition de 1848 qui sera la seule.

L'abolition de 1794 n'ayant, en effet, jamais été appliquée en raison des menaces de trouble à l'ordre public et du renvoi des représentants de la République en île de France venus annoncer l'abolition. Napoléon Bonaparte réinstaura l'esclavage à son arrivée au pouvoir en 1802. Le congrès de Vienne, en 1815, consécutif à la chute de l'empire, pose l'interdiction de la traite qui, dans les faits, se poursuivra malgré la montée en puissance des organisations anti-esclavagistes parmi lesquels de grands noms tels que Lamartine, Tocqueville, Dumas père et Dumas fils s'associent.

À La Réunion, les propriétaires terriens sont fortement hostiles à l'abolition et financent les chasseurs d'esclaves marrons. Ils devront se résoudre à l'abolition, moyennant compensation financière, avec la proclamation de la seconde république en 1848, non par simple humanité mais en raison des craintes de révoltes d'esclaves dans les colonies françaises. Celle-ci sera déclarée le 20 décembre 1848 par le commissaire de la République Sarda Garriga à l'issue de la campagne sucrière.



La commémoration de la période esclavagiste et de son abolition sera cantonnée au seul espace privé des familles honorant la mémoire de leurs ancêtres. Ce sont des syndicalistes qui, dans le contexte du front populaire en 1936, vont lancer le débat public sur la question de la commémoration officielle qui sera réellement portée par le Parti communiste avec Raymond Vergès. Il baptisera une place Sarda Garriga en 1945 alors qu'il était le maire de Saint-Denis, puis son fils avec la création du PCR en 1959. La thématique de l'esclavage devient un thème fort de l'antagonisme entre PCR et UDR. Ainsi, en 1968, Michel Debré choisira de commémorer le cinquantième anniversaire de la première guerre mondiale autour de la figure du héros Roland Garros, et non le cent-vingtième anniversaire de l'abolition qui sera porté par le PCR. C'est en 1983, après l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand, que les régions d'Outre-Mer vont pouvoir poser la date officielle de commémoration de l'abolition sur leur territoire.



# Chronologie de l'esclavage à La Réunion

extrait de [\*Les indispensables\*](#).  
170ème anniversaire de l'abolition de l'esclavage.  
Déc2018-déc2019, une année commémorative.  
Département de La Réunion.



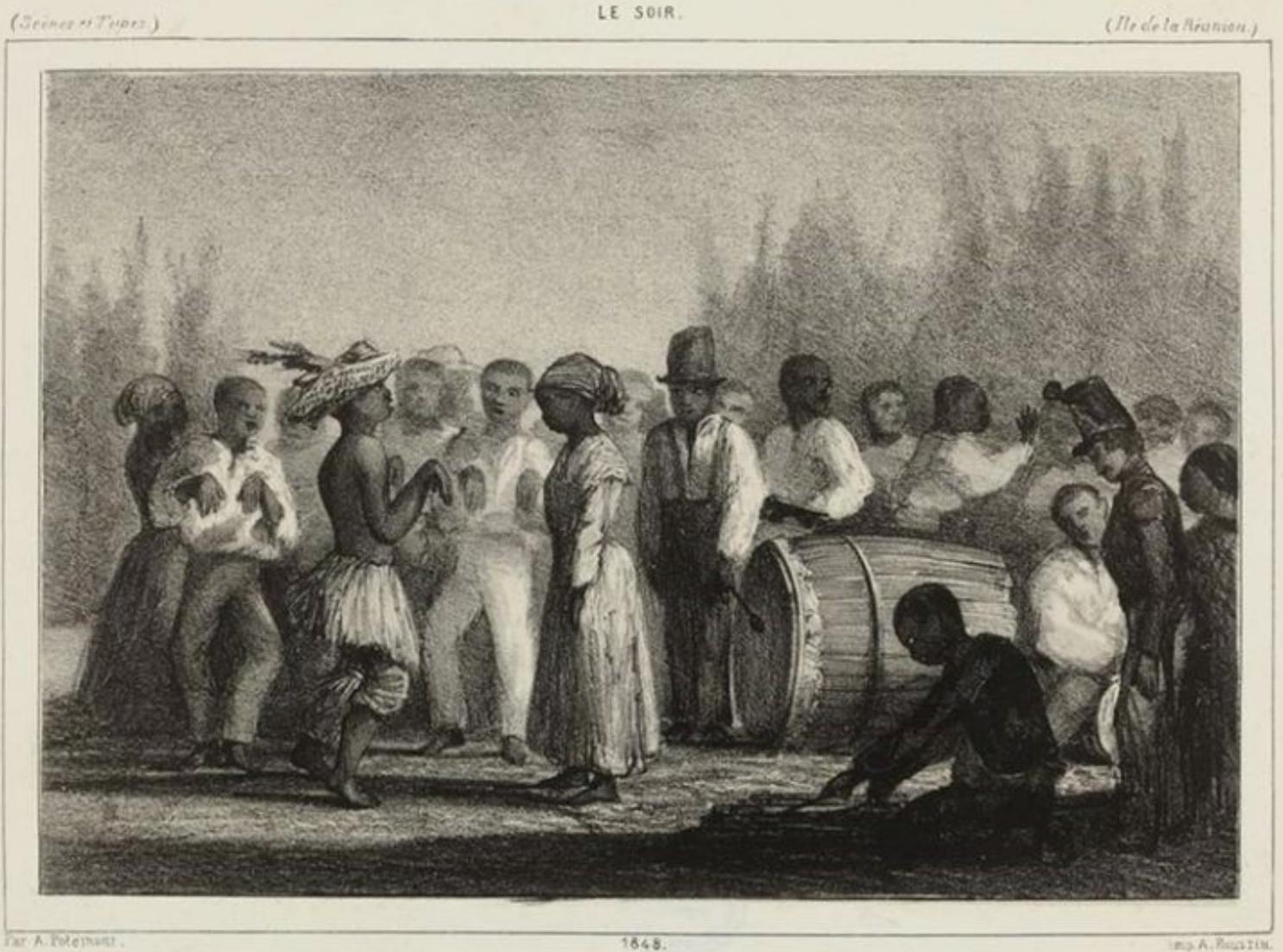
- **1663** Venu de Madagascar, Louis Payen, accompagné d'un autre Français et de dix Malgaches (sept hommes et trois femmes), s'installe à La Réunion (appelée île Bourbon) dans la région de Saint-Paul. Ce sont les premiers habitants de l'île auparavant déserte. Les Malgaches se révoltent rapidement, s'enfuient dans les montagnes et deviennent les premiers marrons.
- **1664** Au début du règne de Louis XIV, Colbert, secrétaire d'Etat à la Maison du roi et à la Marine, crée la Compagnie des Indes orientales dont les statuts interdisent l'esclavage.

- **1665** Etienne Regnault est nommé commandant de l'île. Il s'installe avec une vingtaine d'« ouvriers » ou « personnes de divers emplois ».
- **1674** L'ordonnance de Jacob de la Haye, vice-roi des Indes, interdit les mariages entre races différentes.
- **1685** Le Code noir, ou édit royal de mars 1685, touchant la police des îles de l'Amérique française, régleme le sort des esclaves vivant dans ces colonies.
- **1687** Pour la première fois, le terme « esclave » est employé à Bourbon dans un acte officiel.
- **1702** L'ordonnance du gouverneur de Villers distingue les châtiments entre Blancs et Noirs pour les mêmes délits. Par ailleurs, le gouverneur autorise trois navires britanniques à vendre seize esclaves à Saint-Paul.
- **1713** On dénombre 633 esclaves.
- **1715** L'introduction du café de Moka stimule le besoin de main d'œuvre servile.
- **1723** L'ordonnance de décembre 1723, enregistrée à l'île Bourbon le 18 septembre.
- **1724** étend les dispositions du Code noir aux îles de France et de Bourbon.
- **1732** Une première grave descente de marrons a lieu sur une habitation.
- **1735-1746** Sous le gouverneur Mahé de Labourdonnais, la traite s'intensifie. On dénombre 4 494 esclaves adultes en 1735.
- **1740** Le prix à l'achat d'un esclave à Madagascar ou sur la côte orientale de l'Afrique varie entre 30 et 200 livres tournois, alors que le prix de vente à Bourbon oscille entre 300 et 500 livres tournois selon l'origine ethnique des esclaves.
- **1742** Des colons armés s'organisent pour capturer les marrons. François Mussard, grand chasseur de marrons, est promu chef de détachement.
- **1752** Laverdure, Malgache dit « le roi de tous les marrons », et sa femme, Sarlave, « reine », sont tués par le détachement de Mussard dans les hauts du Bras de la Plaine.

- **1764** L'île Bourbon est rétrocédée au roi de France Louis XIV.
- **1775** La peine de mort pour faits de marronnage est supprimée. Le père Lafosse arrive dans la colonie. Homme aux idées avancées, il se fait le défenseur des esclaves.
- **1791** Les mutilations pour fait de marronnage sont interdites.
- **1794** Le décret du 4 février (16 pluviôse an II) abolit pour la première fois l'esclavage dans les cinq colonies françaises. Les habitants des Mascareignes refusent de l'appliquer et continuent de pratiquer la traite.
- **1794-1797** On estime à environ mille individus le nombre de Noirs de traite introduits clandestinement dans les deux îles.
- **1802** Le consul Bonaparte rétablit l'esclavage et la traite dans les colonies françaises.
- **1807** L'Angleterre interdit la traite vers ses colonies.
- **1811** Alors que La Réunion est occupée par les Anglais, profitant de la politique britannique favorable à l'abolition de la traite, des esclaves se révoltent à Saint-Leu.
- **1817** L'ordonnance royale du 8 janvier, enregistrée à Bourbon le 27 juillet, abolit la traite.
- **1820** Le nombre d'esclaves à La Réunion atteint son maximum : 71 000 sur une population totale d'environ 100 000 habitants.
- **1830-1831** Par ordonnances royales, les discriminations entre les libres de couleur et les blancs sont officiellement supprimées. La loi du 4 mars 1831 assimile la traite à un crime.
- **1832** La dernière condamnation pour fait de traite est prononcée à Bourbon.
- **1833** Un arrêté promulgue l'ordonnance royale du 12 juillet 1832 sur les affranchissements et règle son exécution. Abolition graduelle de l'esclavage par l'Angleterre.
- **1835** Émancipation proclamée dans toutes les colonies anglaises.

- **1840** Le Père Monnet, appelé plus tard « le père des Noirs », arrive à Bourbon. Il est expulsé de l'île en septembre 1847 à la demande des colons et avec la complicité du gouverneur. L'ordonnance royale du 5 janvier prévoit un enseignement religieux une fois par semaine aux enfants esclaves, mais aussi une visite des habitations par le clergé et les procureurs une fois par mois.
- **1845** Le ministère de la Marine signale des tentatives de traite vers Bourbon.
- **1846** Le roi Louis-Philippe établit des ordonnances royales concernant :
  - l'instruction religieuse et élémentaire des esclaves (18 mai) ;
  - le régime disciplinaire des esclaves (4 juin) ;
  - la nourriture et l'entretien des esclaves (5 juin).
- **1848** Le décret du Gouvernement provisoire abolit l'esclavage dans les colonies françaises, le 27 avril à Paris. Il prévoit l'indemnisation des propriétaires ainsi que :
  - la création d'une fête annuelle ;
  - la création d'ateliers nationaux pour les ouvriers sans ouvrage ;
  - la création d'ateliers de discipline ;
  - l'instruction publique aux colonies ;
  - la prise en charge des orphelins, des infirmes et des vieillards.
- Le commissaire général de la République, Sarda Garriga, arrive le **13 octobre 1848** à La Réunion. Le **18 octobre**, il promulgue le décret et le fait enregistrer le lendemain à la cour d'appel. Le décret du **24 octobre** exige que les futurs engagés se munissent d'un contrat de travail d'une durée d'au moins un an. L'abolition effective de l'esclavage, qui a lieu le **20 décembre 1848**, rappelle aux 62 000 nouveaux citoyens leurs droits et leurs devoirs avec pour devise : « Dieu, la France et le travail ».
- **1849** Le 30 avril, une loi accorde une indemnité aux anciens propriétaires d'esclaves.

# Le Maloya



Lors de l'inscription du Maloya à l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de la France par l'UNESCO, Carpanin Marimoutou, directeur scientifique et culturel de la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise, définit le maloya comme une forme d'expression musicale, vocale et chorégraphique propre à La Réunion.

Introduit par les esclaves en provenance d'Afrique de l'Est et de Madagascar, il a évolué et s'est adapté sur les plantations de canne à sucre pendant la période de l'engagisme. Initialement associé à des rituels rendant hommage aux ancêtres, il résonnait dans les champs de canne à sucre et les modestes logements des ouvriers agricoles et des employés des usines sucrières.



Lith. A. ROUSSIN.

Lith. de la Réunion.

## DANSE DES NOIRS SUR LA PLACE DU GOUVERNEMENT.

le 20 Décembre 1848.

ABOLITION DE L'ESCLAVAGE.

*Danse des Noirs sur la place du Gouvernement, le 20 Décembre 1848.*

*Abolition de l'esclavage.*

Album de La Réunion. Lithographe de Louis Antoine Roussin.

Musée de Villèle, La Réunion.

Le terme "maloya" trouve probablement ses racines dans les langues malgache ou est-africaine. Il englobe une forme de musique, de chant et de danse qui est propre à l'île de La Réunion. Les récits de voyage des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles le mentionnent sous le nom de "tchéga". Un tableau de Potémon, intitulé *La danse des Noirs le 20 décembre 1848 sur la place du gouverneur*, illustre le maloya dansé par les anciens esclaves lors de l'abolition de l'esclavage.

Le maloya a été introduit par les esclaves en provenance d'Afrique de l'Est ou de Madagascar. Des pratiques similaires au maloya ont été observées le long de la côte est-africaine, notamment chez les Makuas et les Makondés du sud de la Tanzanie, qui ont été des réservoirs de main-d'œuvre servile avant l'abolition de l'esclavage.

Bien que le maloya traditionnel de La Réunion et l'unyago diffèrent dans leur signification (le maloya évoque la mélancolie liée aux dures réalités de la vie, tandis que l'unyago est festif et initiatique), leurs similitudes musicales et gestuelles sont frappantes. Le maloya s'est adapté et transformé au sein des plantations de canne à sucre de La Réunion durant la période esclavagiste puis pendant celle de l'engagisme.

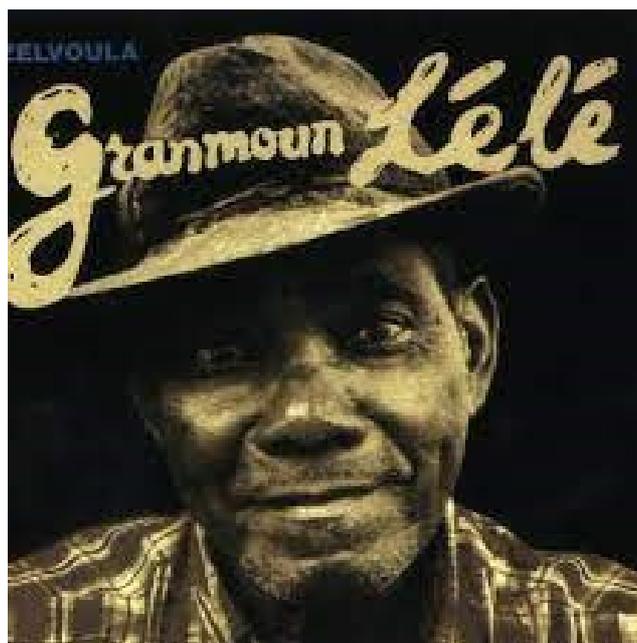
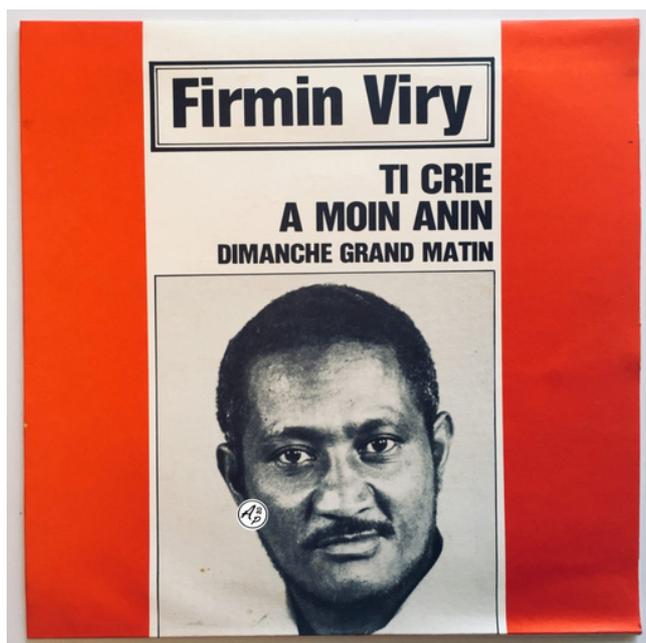
Il repose sur une musique à trois temps composée à partir de trois instruments à percussions que sont le roulèr, le bob et le kayamb. Sauf quelques ajustements mineurs, tous ces instruments se retrouvent en Afrique de l'Est et à Madagascar. À La Réunion, dès l'époque du marronnage, les Malgaches fugitifs s'approprient et considèrent comme sacrés les cirques et les hauts de l'île. On peut supposer que les rituels animistes ont été essentiels pour la survie des fugitifs. Pendant la longue période de l'esclavage qui a perduré plus de 150 ans, le tchéga, qui évoluera au XX<sup>ème</sup> siècle pour devenir le maloya, était joué dans les habitations (également appelées les camps) parmi les esclaves d'origine mozambicaine, yanbane, zanbèz et malgache.

Pendant longtemps, le maloya a été associé à des cérémonies rendant hommage aux ancêtres (kabaré) durant lesquelles les vivants communiquaient avec les défunts selon une tradition d'origine malgache. et était confiné aux espaces des plantations et des "bitasion" (logements des ouvriers agricoles et des employés d'usines sucrières). Il était interprété par des groupes familiaux multigénérationnels qui se transmettaient leur art et leur savoir-faire. La forme musicale se caractérisait par un dialogue entre un soliste et un chœur qui interprétaient un chant mélancolique au cours duquel les interprètes évoquaient leurs peines, alternant rythmes effrénés et phases de langueur.

Bien qu'initialement associée à des rituels en hommage aux ancêtres, cette musique servait également de moyen de moquerie envers les propriétaires blancs. Certaines paroles étaient en français, ce qui permettait aux hommes et aux femmes asservis de maintenir leur esprit libre. Les colons redoutaient tellement ces rituels kabaré qu'ils les interdisaient sur leurs domaines. L'utilisation du kayamb a donc été perpétuée en secret : ces chants, danses et lamentations étaient pratiqués en cachette, souvent le soir après le travail, dans les camps ou à l'extérieur des enceintes des usines.

Ces chants et danses marquaient également la conclusion des campagnes sucrières.

Après la Seconde Guerre mondiale, le maloya était en déclin. Cependant, à partir de la fin des années 1950, le Parti communiste réunionnais a adopté le maloya pour animer ses réunions politiques, cherchant à promouvoir la culture créole et à revendiquer l'autonomie politique de l'île. Cela a conduit à la production des premiers disques de maloya, marquant ainsi les débuts de musiciens comme Firmin Viry et Simon Lagarrigue. La musique des anciens esclaves est devenue un chant engagé politiquement, avec des paroles modifiées pour revendiquer l'autonomie de l'île.



Le maloya a ensuite été autorisé à nouveau à partir de 1981. Avec l'émergence des radios libres et la reconnaissance des identités régionales promues par le ministre de la Culture, Jack Lang, le maloya est devenu une composante essentielle de l'identité réunionnaise. Des artistes tels que Danyèl Waro, Lo Rwa Kaf, Granmoun Lélé et Firmin Viry sont aujourd'hui considérés comme les figures emblématiques du genre, et leur musique a inspiré de nombreux autres groupes.



De nos jours, le maloya est présenté sur scène par des groupes de musiciens professionnels ou semi-professionnels, et la diversité des textes est devenue plus marquée. Chaque année, de nombreux CD sont produits sous la catégorie "maloya", et des tournées sont organisées à l'échelle nationale et internationale.



# Les instruments de musique

## LES INSTRUMENTS DU MALOYA

En ce qui concerne les instruments, en plus des instruments de base tels que le roulèr, le bob, le pikèr et le kayanm, de nouveaux types de percussions tels que le djembé et les congas ont été ajoutés. Le maloya a également donné naissance à de nombreuses formes métissées, notamment le maloya-rock, le maloya-reggae (malogué), le maloya-fusion et le maloya-jazz.



Le **roulèr** (rouleur) est un imposant tambour frappé à deux mains par l'interprète qui est assis à califourchon sur lui. Cette position lui permet d'ajuster la tension de la peau et, ainsi, de modifier le timbre à l'aide d'un de ses pieds. Généralement, le roulèr est doté d'un pied en bois qui sert de support. Il existe différentes techniques de frappe, produisant ainsi différents sons.

Parfois, le talon est également utilisé pour percuter l'instrument en plus des mains. Étant donné que la position peut être fatigante, il est courant que le rôle du roulèr ne soit pas joué par la même personne toute la soirée.

Il doit probablement son nom à sa fonction : accompagner la danse maloya. Celle-ci est caractérisée par des mouvements de hanches en rotation. De plus, l'instrumentiste réalise des roulements, faisant ainsi glisser ses mains sur la peau du tambour. On peut également supposer que le nom provient du son distinctif produit par l'instrument, évoquant le roulement du maloya.

Le roulèr fournit le son le plus grave et la base rythmique la plus importante dans le chant maloya, aux côtés du kayamb, du sati et du pickèr. Plusieurs rythmes caractéristiques sont souvent identifiés, tels que le roulé, le cassé, le malgache ou le kabaré.

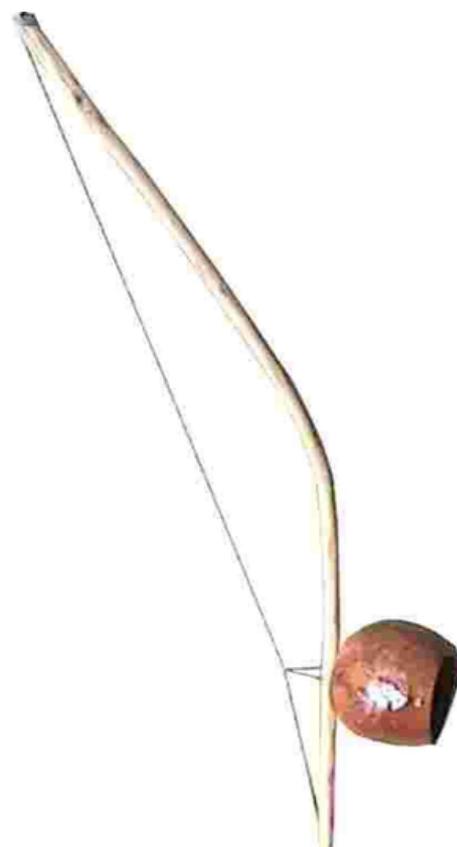
Le roulèr est présent sur l'île de La Réunion et à Rodrigues, où il est simplement appelé "tambour". À Maurice, c'est le ravanne qui est utilisé, tandis qu'aux Seychelles, on a le moutia en peau de raie ou de requin.

Historiquement, le roulèr était fabriqué en évidant un tronc d'au moins 70 cm de long et 50 cm de diamètre. La peau utilisée était généralement en provenance de bœuf ou de cabri, fixée par collage ou cloutage sur l'une des extrémités du tronc en bois. Pour obtenir le meilleur son et timbre possible, la peau était chauffée près du feu pour être tendue avant de jouer.

De nos jours, la plupart des roulèrs sont fabriqués à partir de tonneaux dont les extrémités ont été retirées. Le diamètre de l'instrument peut varier en fonction de la taille du tonneau, avec des roulèrs de taille moyenne correspondant généralement à des tonneaux d'environ soixante litres. La peau mesure alors environ quarante centimètres de diamètre, et la hauteur dépasse légèrement cinquante centimètres. Ces tonneaux sont constitués de lamelles de bois maintenues par trois cercles de fer : un de chaque côté et un au milieu, à environ quinze centimètres du bord. La fixation de la peau est réalisée à l'aide d'une technique de cordage manuel qui permet de régler la tension de la peau pour l'accorder selon les besoins. Les cordes sont tressées à travers le bois, avec des perforations à la base du maillage du tonneau.

L'utilisation de cet instrument était autrefois associée aux anciens esclaves et principalement au maloya, mais elle a été interdite jusqu'en 1981 en tant que symbole de résistance contre le pouvoir esclavagiste blanc.

Le **bob** (bobre) est un instrument de musique d'origine africaine, principalement employé à La Réunion dans le cadre du maloya. Cet instrument se présente comme un arc musical, étroitement apparenté au berimbau brésilien. On le trouve sur différentes îles de l'océan Indien, telles que Maurice et Rodrigues (où il est appelé "bom"), Mayotte ("dzendze lava"), et aux Seychelles ("bonm"). Il pourrait avoir ses origines à Madagascar, où il est nommé "jejilava", et aurait été autrefois répandu dans la région grâce à la migration de la population servile de Madagascar, comme de nombreux autres instruments traditionnels. Cependant, on peut également le trouver au Mozambique, où un instrument similaire avec un résonateur est connu sous les noms de "chitende", "n'thundao" ou "chiqueane" (au sud de la rivière Save) et "chimatende" (dans la province de Sofala).





Le nom vernaculaire "bob" (anciennement "bobre") spécifique à La Réunion aujourd'hui pourrait avoir des origines européennes car il ressemble beaucoup à un instrument souvent représenté dans la peinture flamande, le "bumbass" qui est un monocorde avec un résonateur en vessie de porc séchée, qui était utilisé en Europe du Nord comme instrument de carnaval. Il est donc possible que des marins flamands aient introduit ce nom, qui aurait évolué de "bumbass" à "bomb" puis à "bom" par suppression de la dernière syllabe. De plus, l'iconographie de l'époque montre des similitudes entre les résonateurs des instruments européens et les premiers modèles réunionnais faits en vessie, ce qui renforce l'idée d'une origine européenne.

La question de son origine est complexe, car il a subi des transformations depuis son arrivée sur l'île en raison d'un syncrétisme culturel. L'amplificateur en vessie animale a été remplacé par unealebasse évidée et coupée aux deux tiers, puis par une boîte en fer blanc. La corde autrefois en matériau végétal a été remplacée par un fil d'acier, un câble électrique ou un câble de frein de vélo. L'archet, fait d'une branche incurvée tendue avec des crins de cheval, a été remplacé par une baguette d'une trentaine de centimètres appelée "tikouti" (ou, à défaut, une pièce de monnaie) pour frapper l'instrument. Le hochet "kaskavel", traditionnellement tenu par la main droite du musicien (pour un droitier), est devenu plus rare.

De nos jours, le bob a une longueur d'environ un mètre cinquante, il comporte à sa base une caisse de résonance formée par unealebasse vide solidement attachée à l'une des extrémités de l'arc. L'autre extrémité de laalebasse demeure ouverte, permettant ainsi aux vibrations de se propager vers le bas.

Le musicien maintient l'arc au-dessus de laalebasse, la pressant contre son corps (le torse ou le ventre, la hauteur du résonateur fixé sur le manche dépendant de l'accordage souhaité) tout en frappant la corde.

Il marque le rythme en frappant régulièrement la corde de l'arc avec une petite baguette appelée batavék, celle-ci étant munie à son extrémité d'une petite bourse en fibre de vacoa. Cette bourse renferme des graines qui produisent un cliquetis distinctif lors de l'exécution. Le résultat engendre plusieurs effets simultanés : le rythme est généré par le son des graines secouées dans le kavir (similaire à une maracas), tandis que la sonorité principale est émise par les vibrations de la corde, que le musicien peut amplifier à sa guise en ajustant l'ouverture de la calebasse en contact avec son corps.

Le bob était autrefois utilisé par les marionnettistes ambulants jusqu'au début du XXème siècle.

ALBUM DE LA RÉUNION



Gravé par A. Roussin

1865.

St-Denis, Ile de la Réunion.

TYPES MALGACHES



Le **kayamb** appartient à la famille des instruments de percussion idiophones. On l'appelle kayamb à La Réunion, raloba ou kaiamba à Madagascar, m'kayamba aux Comores, maravan à l'île Maurice, chikitse au Mozambique et kayemba au Kenya. Malgré les variations de taille et de dénomination d'un pays à l'autre, il s'agit essentiellement du même instrument.

À l'origine, les esclaves ont confectionné les premiers kayambs à partir de matériaux disponibles dans les champs, tels que le bois, les graines et les tiges de fleurs de canne à sucre. L'histoire du kayamb est étroitement liée à celle du maloya. Il aurait été introduit à La Réunion par les premiers esclaves entre 1690 et 1724.

Les racines du kayamb remonteraient à l'Afrique de l'Est, de la Somalie à l'Afrique du Sud. Il a été reproduit et utilisé dès l'arrivée des premiers esclaves, composé de matériaux végétaux disponibles localement, mais sa fabrication exigeait un savoir-faire. Au fil du temps, les matériaux utilisés pour le construire ont évolué, bien que certains artisans continuent de perpétuer la tradition.

Depuis son arrivée à La Réunion, cet instrument a joué un rôle essentiel dans la construction de la culture réunionnaise. Autrefois associé au *fénoir*, il est désormais devenu l'un des symboles du patrimoine musical réunionnais. Plus qu'un simple instrument de musique traditionnel, il est intégré dans la plupart des formations musicales de l'île, et son utilisation s'est élargie à d'autres genres musicaux, tels que le jazz, le reggae, le rock et la world music. Le kayamb incarne ainsi un lien précieux avec le passé et continue de véhiculer des messages de revendication.



La construction du kayamb consiste en deux panneaux de roseaux et des tiges de fleurs de canne à sucre, liés ensemble et montés sur un cadre en bois léger. À l'intérieur, on place de petites graines rondes et dures de safran marron, de cascavelle ou de conflore, maintenues en place par trois lanières de cuir de peau, garantissant la solidité de l'ensemble. Lorsque les graines s'entrechoquent, elles produisent un son distinctif évoquant le bruit des vagues.

Bien que le kayamb actuel soit fabriqué avec des clous pour fixer les tiges de fleurs de canne séchées sur un cadre en bois rempli de graines, à l'origine, aucune fixation par clou n'existait. Les fleurs de canne étaient simplement tressées avec une corde.

Pour jouer du kayamb, le musicien le secoue en se penchant légèrement vers l'avant, effectuant un mouvement horizontal impulsé du bout des doigts. Ce geste doit être énergique pour que les graines à l'intérieur frappent les parois simultanément, produisant ainsi un son homogène et caractéristique.

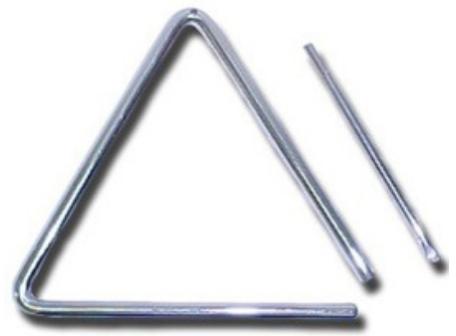


Le **pikèr**, également connu sous le nom de bambou, représente un instrument de percussion d'une simplicité extrême. Il se compose essentiellement d'un cylindre en bambou placé directement sur le sol, parfois légèrement surélevé, et est joué en le frappant avec deux baguettes. Il remplace le timba (ancêtre du timbila ou mbila) qui est originaire du Mozambique et avait complètement disparu de l'arsenal traditionnel du maloya au début du XXème siècle.

Cet instrument était initialement un xylophone fabriqué à partir de lames de bois de différentes tailles (pour créer une gamme musicale) reposant sur desalebasses évidées qui servaient de caisses de résonance. De nombreuses représentations visuelles du XIXème siècle à La Réunion témoignent de l'existence de cet instrument, qui aurait également des racines dans le xylophone sur pied de Madagascar. A Madagascar et à La Réunion, le lamellophone était utilisé, mais il ne nécessitait pas nécessairement dealebasse. Toutefois, tandis qu'à La Réunion, l'instrument reposait directement sur le sol ou sur une fosse creusée, à Madagascar, l'instrumentiste le posait sur ses genoux. Ainsi, il est possible de conclure que le timba est le résultat d'une fusion entre les apports musicaux du Mozambique et de Madagascar.

Malgré leurs différences dans la conception des instruments, le pikèr est un idiophone qui est également joué avec deux baguettes en bois et est apparu au XXème siècle en remplacement du timba. Il est similaire au tsipetrika de Madagascar et consiste en un segment de bambou d'environ soixante centimètres de longueur et quinze centimètres de diamètre, placé horizontalement soit sur un support, soit directement au sol. Son nom vernaculaire semble faire référence à la technique de jeu du musicien qui "pique" l'instrument pour produire des rythmes. On utilise également le terme "sati" (mot indien introduit par les travailleurs engagés, qui désigne également un petit tambour tamoul hémisphérique) pour décrire le même type de percussion, mais avec un corps en métal, généralement fabriqué à partir d'une tôle ou d'un bidon écrasé, ou n'importe quel récipient métallique pouvant servir de caisse de résonance. Le sati est donc une variation du pikèr, qui lui-même a remplacé le timba. Selon le timbre souhaité résultant du matériau de la caisse de résonance percutée, on peut trouver dans l'ensemble instrumental du maloya soit le pikèr (avec une caisse en matériau végétal) soit le sati (avec une caisse en métal).

Le **triangle**, triyang ou ti fer est un instrument de musique idiophone constitué d'une barre métallique pliée en deux points de manière à former un triangle plus ou moins régulier. Le musicien le maintient d'une main grâce à une petite corde et le percute avec l'autre main à l'aide d'une tige métallique.



Son timbre cristallin et aigu lui permet d'être audible même au sein d'un orchestre, apportant une dimension rythmique qui structure la pièce musicale interprétée. Son utilisation remonte au XIV<sup>ème</sup> siècle.

La taille d'un triangle détermine la hauteur du son produit, directement proportionnelle à la longueur de la tige métallique utilisée. Les triangles de petite taille mesurent environ une vingtaine de centimètres de côté, tandis que les plus grands peuvent atteindre 30 ou 40 centimètres de côté. Pour réduire le poids de l'instrument et la fatigue du musicien, on peut fabriquer des triangles en aluminium au lieu de l'acier. Il existe également des triangles confectionnés à partir de simples barres de fer à béton récupérées.

Le musicien tient le triangle de sa main moins dominante (la main gauche pour les droitiers et la main droite pour les gauchers), soutenant l'instrument avec l'index, tandis que le reste de la main sert à atténuer la résonance du métal en se refermant sur l'un de ses bords. À l'aide d'une baguette dans l'autre main, il frappe la barre inférieure en rythme, généralement au niveau de l'angle du bas le plus éloigné de lui. Le mouvement de la baguette permet d'alterner les frappes entre cette barre inférieure et la barre la plus éloignée, dès lors que la baguette est partiellement engagée dans l'ouverture du triangle. Plus le triangle est petit, plus le son produit est aigu, tandis qu'un triangle plus grand produit un son plus grave.

Il a été introduit sur l'île de La Réunion pendant la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, ce qui était relativement tardif par rapport à l'utilisation d'autres instruments dans le contexte du maloya. Bien que la grande majorité des triangles fabriqués de nos jours soient produits industriellement, jusqu'aux années 1970, beaucoup d'entre eux étaient encore fabriqués artisanalement en utilisant des tiges d'acier lourdes qui servaient souvent de structure dans la construction de bâtiments. Bien qu'il ait été très populaire au XX<sup>ème</sup> siècle, le triangle est aujourd'hui principalement remplacé par le pikèr ou le sati.



Le **tambour Malbar** est un instrument à percussion originaire d'Inde, avec une seule membrane tendue sur un cadre circulaire. Il a été adopté dans la musique traditionnelle réunionnaise, en particulier à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, une époque cruciale pour son développement et sa préservation en tant que composante essentielle de la musique religieuse locale.

Les immigrants indiens, principalement hindous, ont joué un rôle crucial dans la promotion de la liberté de culte, qui leur avait été promise lors de leur installation dans la colonie, en utilisant le tambour Malbar comme un outil pour affirmer leur identité culturelle à travers la religion.

Cet instrument est étroitement lié à des pratiques religieuses, principalement en tant qu'appel aux divinités et comme un moyen de musique sacrée dans l'hindouisme réunionnais.

Les cultes pratiqués sur l'île depuis l'arrivée des immigrants indiens au XIX<sup>ème</sup> siècle sont en grande partie basés sur l'hindouisme tamoul, qui provient du sud de l'Inde. Ces cultes comprennent des éléments tels que le sacrifice animal et la transe de possession comme moyens de communiquer avec le divin. Les rituels pratiqués à La Réunion sont principalement liés à la commémoration des actes guerriers racontés dans les textes sacrés de l'hindouisme. La musique du tambour Malbar, accompagnant les processions rituelles, a une fonction prophylactique en chassant les esprits malveillants susceptibles de perturber le déroulement de la procession. Elle crée un "tumulte instrumental" intentionnel en raison de son volume sonore élevé.

Le tambour Malbar utilise un système musical basé sur la mesure binaire avec une subdivision ternaire. Il est joué à l'aide de deux baguettes en bois appelées "bague" (la plus épaisse) et "kouti" (la plus fine). La technique implique une combinaison de frappes à forte et à faible intensité, respectivement au centre et aux extrémités du tambour.

Dans le premier cas, le son est produit par la baguèt seule, tandis que dans le second cas, il est généré par l'alternance entre la baguèt et le kouti. Cette technique crée un contraste de timbres distinctif qui caractérise l'esthétique sonore de l'instrument. La musique produite par le tambour Malbar, en tant que prière musicale, contribue à l'efficacité des rituels religieux auxquels elle est associée, grâce à un flux sonore continu.

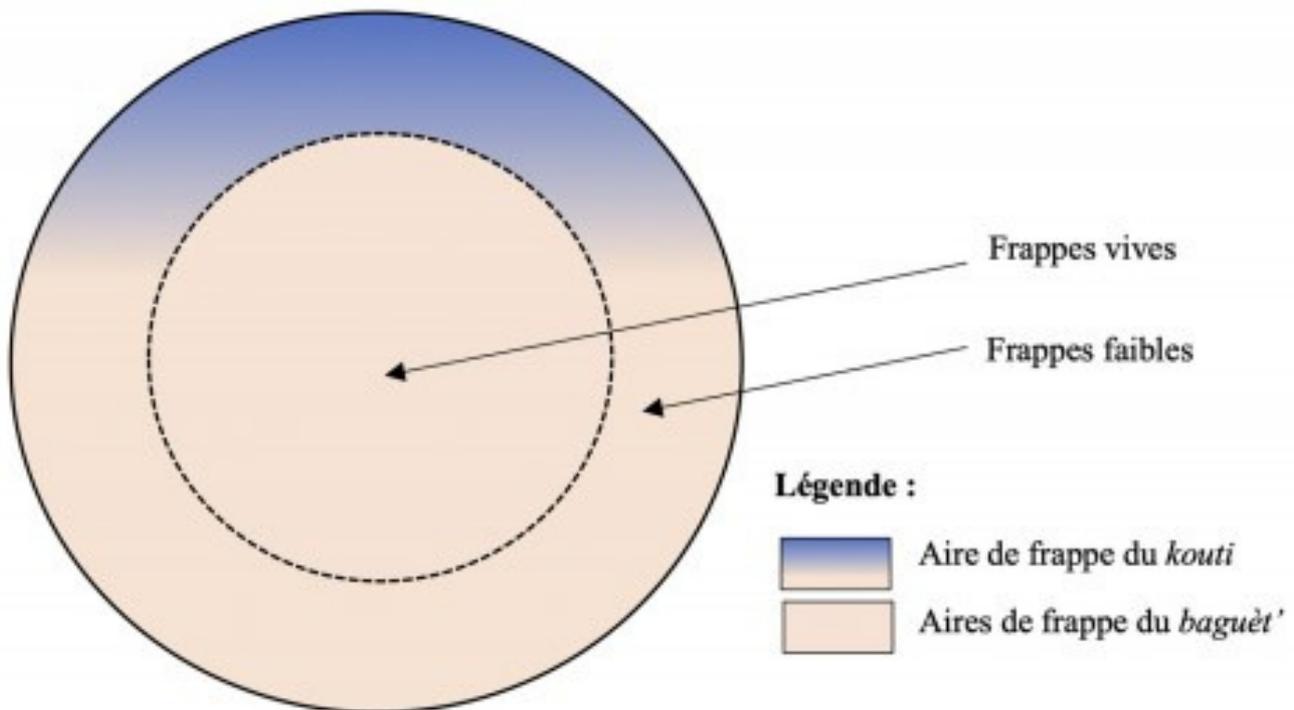


Schéma de Stéphanie Folio-Paravéman dans *Créolisation et usage du tambour malbar dans l'espace social réunionnais. Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement*. Thèse de doctorat, Université Côte d'Azur (2020).

Au fil du temps, l'esthétique sonore du tambour Malbar s'est intégrée à la culture religieuse réunionnaise, devenant indissociable des cultes hindous. Pour les adeptes de cette tradition religieuse, le tambour Malbar représente un héritage des anciens et évoque une époque où l'hindouisme réunionnais a dû lutter pour préserver son identité culturelle pendant la période coloniale.

Le répertoire musical du tambour Malbar présente une relative instabilité en raison de deux phénomènes principaux : des différences d'interprétation des rythmes entre différentes localités de l'île et des effets de personnalisation technique et esthétique d'un orchestre rituel à l'autre.

Dès la fabrication du tambour, les musiciens rituels attachent une grande importance à obtenir un "bon son". Traditionnellement fabriqué à partir d'une membrane de chèvre, il a parfois été fait avec de la peau de bouc par le passé, ce qui affectait sa sonorité. Pour des raisons économiques et sociales, les musiciens ont ajusté la taille du tambour et tendu au maximum sa membrane pour obtenir un son plus percutant. La manière dont les baguettes frappent la peau affecte également la qualité acoustique du tambour, ce qui incite les musiciens à rivaliser d'ingéniosité pour développer leur propre identité sonore en explorant différentes techniques pour obtenir un timbre distinctif, notamment le "roucoulement" caractéristique.

Dans l'hindouisme réunionnais, le bruit est considéré comme essentiel pour l'efficacité rituelle, qu'il s'agisse de soutenir les rituels ou de créer une expérience esthétique. La musique du tambour Malbar, en raison de son volume sonore élevé, exerce une influence puissante sur les fidèles, mais la notion de "bruit" n'est pas définie culturellement de manière explicite. Elle se manifeste plutôt à travers des expressions telles que "claquer fort", "bon son", ou "tambour qui gouverne".



## LES AUTRES INSTRUMENTS DU SPECTACLE



La **guitare acoustique** est un instrument à cordes pincées dont les cordes sont disposées en parallèle à la table d'harmonie et au manche. Ce dernier est généralement muni de frettes sur lesquelles on appuie les cordes avec une main pour produire différentes notes, tandis que l'autre main pince les cordes, soit avec les ongles et les doigts, soit avec un plectre (ou médiator). La guitare est le plus souvent équipée de six cordes. Elle appartient à la catégorie des luths en forme de boîte, caractérisée par une caisse de résonance distincte du manche et un plan de cordes parallèle à la table. Facilement transportable, c'est un instrument d'accompagnement vocal très répandu dans de nombreux genres musicaux populaires. Souvent, les chanteurs l'utilisent pour s'accompagner eux-mêmes.

La caisse de résonance joue un rôle essentiel en transformant les vibrations des cordes en ondes sonores. Il existe différents types de guitares, variant en ambitus et en timbre tout en partageant la plupart de leurs techniques de jeu. Le corps est généralement fabriqué en bois, mais il peut également être conçu en métal ou en matériaux composites tels que le plastique renforcé de fibre de carbone.

Le terme "guitare" trouve son origine au XIII<sup>ème</sup> siècle sous la forme "quitarre" dans *Le Roman de la Rose* de Jean de Meung. Au siècle suivant, on trouve également celui de "guitare moresque" emprunté à l'espagnol "guitarra morisca." Il est possible que le mot espagnol ait ses racines dans le grec "kithara," peut-être par l'intermédiaire de l'arabe "kittàra." Les relations avec le persan "sih tar" signifiant "trois cordes" et des termes similaires dans d'autres langues (égyptien, chaldéen) restent floues, car plusieurs instruments étaient désignés par ce nom. L'espagnol médiéval distinguait la "guitarra latina," proche de la guitare actuelle, de la "moresca" à trois cordes, semblable au luth et de forme ovoïde.

La catégorie des luths se caractérise par des cordes que le musicien peut raccourcir en appuyant sur la surface parallèle du manche. Traditionnellement, la guitare se différencie du luth par sa forme, le luth étant décrit poétiquement comme ayant la forme d'une larme, tandis que la guitare possède des formes plus féminines. Ces deux instruments ont suivi des évolutions distinctes.

Des représentations d'instruments ressemblant à la guitare ont été découvertes dans l'Égypte ancienne datant de 3703 av. J.-C. et en Cappadoce hittite datant de 1000 av. J.-C. Certains musicologues pensent que ces instruments sont dérivés du luth chaldéo-assyrien via l'oud que les Maures ont introduit en Espagne au X<sup>ème</sup> siècle. D'autres estiment qu'il pourrait s'agir d'une création indépendante. La guitare pourrait être le résultat de l'évolution de la cithare romaine, à laquelle on aurait ajouté un manche.

Au IX<sup>ème</sup> siècle, le psautier de Stuttgart présente un instrument ressemblant au psaltérion ou à la cithare, avec une forme allongée et un manche à touche, préfigurant ainsi la guitare moderne.

La forme moderne de la guitare est apparue en Espagne après diverses évolutions des guitares latines et mauresques, probablement à travers la vihuela. Des enluminures dans un manuscrit espagnol du XIII<sup>ème</sup> siècle représentent la guitare moresque avec un corps ovale et un long manche, ainsi que la guitare latine, similaire à la guitare actuelle avec sa caisse incurvée et un manche plus court.

La "guiterne," une francisation de "guitarrina" (un diminutif de "guitarra"), était populaire au XIV<sup>ème</sup> siècle. Elle avait un corps plat construit en une seule pièce de bois, se jouait avec un plectre, et était généralement équipée de quatre cordes simples. Elle a supplanté le luth comme instrument de cour au début du XVI<sup>ème</sup> siècle. Cependant, au XVII<sup>ème</sup> siècle, le terme "guiterne" est devenu moins courant, et on utilisait plutôt "guiterre," selon Ronsard au siècle précédent, ou plus communément "guitâre" selon Ménage.

À cette époque, l'instrument était souvent représenté dans la peinture et la gravure. Il pouvait avoir de cinq à neuf cordes, regroupées en trois ou quatre chœurs de deux cordes, ainsi qu'une chanterelle pour les notes les plus aiguës. Mersenne, contemporain de l'évolution vers cinq rangs de cordes, ce qui conduirait à ce que nous appelons aujourd'hui la "guitare baroque," explique que les manches, longs comme la moitié de la corde, comportaient huit touches, et que l'accord était "ré sol ut mi la." Il précise que l'instrument était généralement joué en "battant les accords" avec les doigts, en montant ou en descendant, selon des tablatures plutôt que des partitions.

Au XVIIIème siècle, la guitare est utilisée comme instrument portatif pour accompagner le chant. Sans doute vers la fin du siècle, l'instrument est passé à six cordes simples, avec les trois plus aiguës en boyau et les trois plus graves en soie recouverte d'un filet de métal. Fernando Sor, par exemple, jouait d'une guitare à six cordes.

La guitare a connu une période de grande popularité en Europe du Nord au début du XIXème siècle, qualifiée de "guitaromanie," avant d'être progressivement éclipsée par le piano en tant qu'instrument domestique et de salon, en raison de sa faible puissance sonore, ce qui limitait sa présence en concert. À cette époque, la guitare était considérée, selon Berlioz, comme "un instrument adapté à l'accompagnement vocal et à certaines compositions instrumentales peu bruyantes, ainsi qu'à l'exécution de pièces plus ou moins complexes, qui avaient un charme réel lorsqu'elles étaient jouées par de véritables virtuoses." Parmi ces virtuoses, Fernando Sor était l'un des plus célèbres, tout comme Paganini, qui était principalement connu pour son violon.

Le luthier espagnol Antonio de Torres a été le pionnier en donnant à la guitare sa forme et ses dimensions actuelles. Au XXème siècle, la guitare Torres a été à l'origine de nombreuses variations. D'autres formes, existant dans d'autres pays, ont également servi de modèle.

Le **kabosy**, également connu sous les noms de kabosse ou kabossy, est un instrument de musique à cordes emblématique de Madagascar. Cette petite guitare rustique, qui a une longue histoire, accompagne de manière rythmique les chants polyphoniques des Hauts plateaux de Madagascar et reste très prisée par de nombreux artistes malgaches de nos jours.

À l'origine, le kabosy était fabriqué à partir de la carapace d'une tortue tendue de peau de zébu. Cependant, au fil du temps, il a évolué pour prendre la forme d'une guitare d'environ 70 cm de long, dotée d'une caisse de résonance rectangulaire (parfois ovale) en bois ou en jerricane, comportant une grande ouïe au centre. Son manche présente des frettes particulières qui ne couvrent pas toute la largeur de la touche.



Le kabosy est généralement monté avec six cordes en nylon ou en métal, fixées sur des chevilles à l'ancienne. Les accords utilisés varient, mais on retrouve souvent l'accordage G-D-B-B-D-D ou A-D-B-B-D-D. Il est même possible d'utiliser une guitare comme kabosy en accordant la corde E aiguë en D. Le kabosy, en tant qu'instrument d'accompagnement, est étroitement lié au chant populaire malgache.

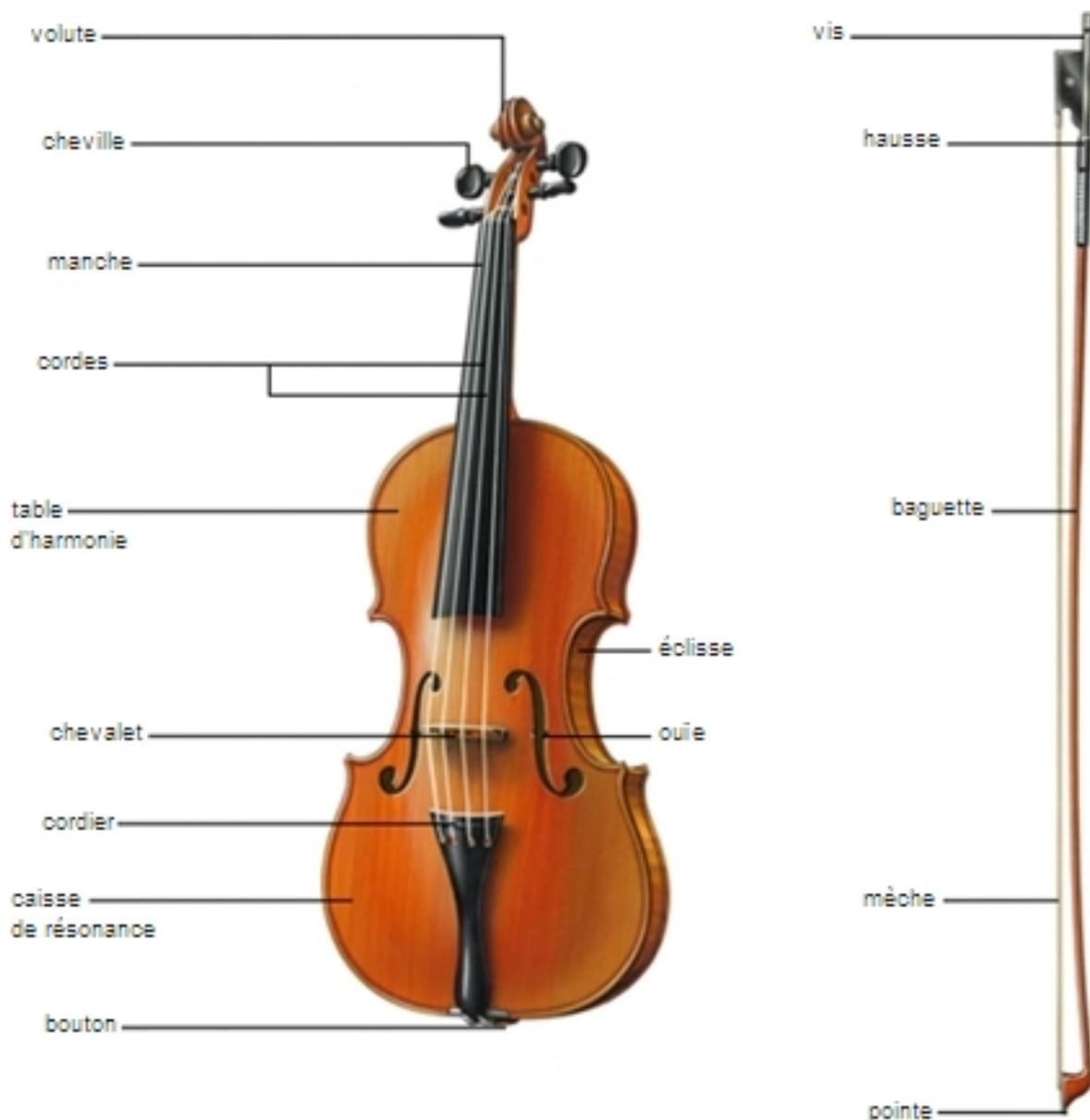
Historiquement, le kabosy est dérivé du luth court, instrument originaire du monde musulman. Son nom a évolué au fil des échanges culturels à travers plusieurs pays, notamment à Madagascar, où il est désigné différemment selon les dialectes et les régions. Le luth court, également appelé "oûd" en arabe, aurait probablement été introduit à Madagascar et aux Comores lors de l'expansion musulmane aux VII<sup>ème</sup>-VIII<sup>ème</sup> siècles, bien que la date précise de son arrivée demeure incertaine. Il est lié à l'ancien "qanbus" du Yémen et est mentionné dans la littérature arabe depuis le début de l'ère chrétienne. Le terme "qubuz" (d'origine turque) ou "qanbus" (d'origine yéménite) a évolué pour devenir "gabusi" aux Comores, et "kabosy" à Madagascar, avec des variantes selon les parlers régionaux, tels que "kabaosy" ou "kaboche".

Le kabosy témoigne des influences culturelles variées qui ont marqué l'histoire de Madagascar au fil des siècles.



Le **guembri** est un instrument à cordes pincées traditionnellement utilisé par les Gnaouas. On le trouve principalement en Afrique du Nord, notamment au Maroc, en Algérie (dans la musique diwane), en Tunisie (dans le contexte du stambali), au Mali, ainsi que parmi les Touaregs et les Berbères. Il est étroitement apparenté au n'goni africain.

Le guembri est construit avec un manche en bois équipé de deux chevilles, tandis que les deux cordes sont fabriquées à partir de crin de cheval. La caisse de résonance est constituée d'une carapace de tortue recouverte d'une peau tendue, créant ainsi un son distinctif.



Dans les ensembles de musique classique tels que le quatuor à cordes ou l'orchestre symphonique, le **violon** occupe une position unique en tant qu'instrument le plus petit et le plus aigu de sa famille, qui comprend également l'alto, le violoncelle et la contrebasse.

Son origine remonte au XVI<sup>ème</sup> siècle, et il a rapidement gagné en popularité, devenant un acteur majeur de la musique classique occidentale. De célèbres compositeurs ont composé pour cet instrument, créant des concertos, de la musique de chambre, des pièces symphoniques, et certains d'entre eux, tels que Vivaldi, Bach et Mozart, étaient même des virtuoses du violon.

Le terme "violon" dérive de l'italien "violino", qui est le diminutif de "viola" (viole). Le mot "viola" quant à lui est supposé avoir son origine dans le latin médiéval "vitula", qui était le nom d'un instrument à cordes. Il est possible que "vitula" soit lui-même issu de "Vitula", la déesse romaine des réjouissances, ou du verbe latin associé "vitulari", signifiant "exulter" ou "être joyeux".



La **tabukaaa**, également connue sous le nom de darbouka ou darbouka, est un instrument de percussion à son distinct faisant partie de la famille des membranophones. Présente dans diverses régions du monde, dont l'Afrique du Nord, l'Afrique Subsaharienne, le Moyen-Orient et les Balkans, elle est un élément central de la musique arabo-musulmane. On estime qu'elle existe depuis environ 1100 avant J.-C. Elle partage des similitudes avec le zarb persan, également appelé tombak, dont des versions en céramique sont encore utilisées.

Les musiciens qui jouent de la darbouka sont appelés des derbkis. De nos jours, cet instrument est souvent présent lors de mariages et de célébrations festives. Traditionnellement, la darbouka est fabriquée en terre cuite ou en céramique, bien que des versions en métal (aluminium) et, plus rarement, en bois soient apparues en raison de leur durabilité. Ses dimensions varient généralement de 30 à 60 cm de hauteur et de 15 à 40 cm de diamètre, mais il existe de nombreuses tailles différentes. La peau de la darbouka peut être en peau animale (comme la chèvre ou le poisson) ou en plastique. Les premières nécessitent d'être chauffées pour obtenir la tension appropriée avant d'être jouées. Dans certaines régions d'Afrique, le sable est utilisé pour tendre la peau de la darbouka et du bendir, car il absorbe l'humidité.

L'**harmonica**, un membre de la famille des instruments à vent en bois à anches libres, fonctionne sur le même principe que l'accordéon. Des lamelles métalliques de différentes longueurs produisent des notes en vibrant lorsque l'air est soufflé par la bouche ou aspiré, une configuration peu courante pour un instrument à vent.

Avec une tessiture normale de trois octaves, l'harmonica se décline en trois grandes catégories : l'harmonica diatonique simple, l'harmonica diatonique double (aussi appelé trémolo) et l'harmonica chromatique. Celui qui joue de l'harmonica est appelé un harmoniciste.

Vers 1820, Christian Friedrich Ludwig Buschmann a eu l'idée de placer deux lamelles côte à côte pour permettre de jouer deux notes voisines par trou, en soufflant ou en aspirant, à la manière de l'accordéon diatonique. Plus tard, grâce à un système de tirette sur les harmonicas chromatiques, chaque trou a pu produire quatre notes en modifiant d'un demi-ton (une altération). De nouvelles techniques ont été développées pour créer davantage de notes.

Richter a amélioré l'harmonica en introduisant un nouvel accordage qui permettait de jouer facilement des accords de tierce en soufflant sur plusieurs trous voisins simultanément. Cet accordage, appelé l'accordage Richter, est le plus couramment utilisé de nos jours.



# Avant le spectacle

Vos élèves viennent au théâtre, certains vraisemblablement pour la première fois, aussi faut-il les préparer et leur apprendre ou leur rappeler les codes du spectateur. Vous trouverez ici l'[ABC du spectateur](#).

Le spectacle est une histoire vraie qui raconte un événement historique lié à la traite esclavagiste à La Réunion. Celui d'un rapt de villageois malgaches qui ont été transportés à La Réunion.

Les enfants ne sont généralement pas préparés à aborder un sujet aussi complexe que l'esclavage. Il convient donc d'adapter la discussion en fonction de leur âge et ne pas hésiter à solliciter les parents pour expliquer aux enfants que ces choses-là appartiennent au passé et qu'une telle tragédie ne peut pas arriver à leur famille.

Beverly Daniel Tatum, présidente du Mount Holyoke College, dans le Massachusetts, et psychologue spécialisée dans les questions liées à l'ethnie et à l'éducation, affirme par exemple qu'il est impératif, avec les enfants de 5 ans ou moins, d'insister sur le fait que l'esclavage a eu lieu « il y a très longtemps ». À cet âge-là, les enfants ont du mal à faire la distinction entre ce qu'il s'est passé il y a des siècles et les événements d'aujourd'hui et peuvent donc, par conséquent, craindre que quelque chose de similaire n'arrive à leur propre famille. Tatum recommande, avec les enfants de tout âge, d'admettre que ce passé est douloureux tout en exposant un avenir meilleur. « Reconnaissez qu'il est triste que ces personnes aient été traitées ainsi », explique Tatum, également autrice de livres sur le sujet comme [Why Are All the Black Kids Sitting Together in the Cafeteria?](#) (littéralement « Pourquoi tous les enfants noirs s'assoient-ils à la même table à la cantine ? »). « La bonne nouvelle, c'est que nous vivons à une époque dans laquelle nous sommes plus conscients de ces sujets. »

*Comment expliquer l'esclavage aux enfants ?*  
Cassandra Spratling, National Geographic, 31.01.23

Aux U.S.A., les travailleurs sociaux et les enseignants qui abordent cette question recommandent d'éviter l'utilisation de termes déshumanisants ou qui renforcent une supériorité ethnique tels que "esclaves". La périphrase "personnes réduites en esclavage" aide les enfants à comprendre que ces individus avaient une vie et une identité, malgré leur asservissement. Plutôt que de parler de "maîtres ou maîtresses d'esclaves", il est également préférable d'utiliser le terme "esclavagistes", qui n'implique aucune supériorité sur les personnes réduites en esclavage. La précision du vocabulaire permet à l'enfant de saisir plus aisément que l'esclavage était un système sans intention délibérée d'oppression.

Les enfants observent souvent les différences phénotypiques. Il est important d'expliquer que ces différences ne sont pas toujours liées à ce passé traumatique et difficile. Sinon, les enfants pourraient penser que l'histoire des personnes noires se résume uniquement à la violence et à la tristesse.

Il peut être utile de raconter la vie des personnes avant qu'elles n'aient été réduites en esclavage. Parler des puissants empires africains de l'époque pré-coloniale peut permettre aux enfants d'intégrer que les personnes qui ont été réduites en esclavage n'étaient pas dénuées de culture (vous trouverez sur [cet article wikipédia](#) une liste parmi laquelle vous pouvez choisir un exemple). Il peut être intéressant de parler de la vie quotidienne des personnes avant qu'elles ne soient réduites en esclavage et il est important de leur expliquer comment elles ont lutté contre leur asservissement. Cela permet aux enfants de ne pas imaginer que ces personnes étaient des victimes passives. De même, il est utile de rappeler que certains Blancs s'opposaient à l'idée que des êtres humains puissent être traités comme des marchandises sur les marchés aux esclaves. Bien que l'esclavage ait été une atrocité, les enfants devraient également savoir que ce système a suscité des actes courageux de survie.

Le spectacle traite des origines du Maloya. Vous pouvez utiliser [cette fiche](#) en l'adaptant au niveau de vos élèves pour présenter les différents instruments utilisés traditionnellement dans le Maloya et vous en servir de support pour parler de l'histoire du Maloya.

Dans le prolongement de cette activité, vous pouvez exercer leur oreille à reconnaître le son des différents instruments de musique: le [roulèr](#), le [kayamb](#), le [bob](#), le [pikèr](#), le [triangle](#).

# Après le spectacle

A la manière de **Maloy Aho**, inventer une histoire qui met en scène des enfants capturés par des marchands d'esclaves puis construire un [théâtre de marionnettes](#)\* pour créer le spectacle ou créer un film en stop motion avec un smart phone : écriture du scénario, mise en place du storyboard, réalisation des costumes, des décors, jeu, filmage, montage. Vous trouverez [des conseils ici](#) et l'exemple de [ce qu'a fait un enseignant de primaire dans sa classe](#) avec un descriptif très clair et abordable de toutes les phases du travail.

Apprendre et interpréter une chanson de maloya, comme ce grand classique de Firmin Viry : [Valet Valet](#).

Travailler sur les traces mémorielles de l'esclavage dans l'art contemporain réunionnais à partir de l'article *Traite et esclavage dans l'océan Indien : la question mémorielle chez les artistes contemporains réunionnais* sur le [site du Musée de Villèle](#).

Travailler sur d'autres influences musicales liées à l'esclavage à partir de l'exposition numérique du Musée de la SACEM [Traces musicales de l'esclavage. Richesses et silences de la France](#).

Vous pouvez mener dans le prolongement du spectacle un travail donnant lieu à une production qui peut être présentée dans le cadre du [prix de l'audace artistique et culturelle](#) ouvert aux élèves des classes de maternelles.

---

\*Vous pouvez trouver des idées (gratuitement) intéressantes sur [ce site](#) (que je signale ici même s'il est commercial).

En dehors des commémorations de l'abolition du 20 décembre 1848 à La Réunion, vous pouvez également vous appuyer sur des journées de commémoration liées à la traite pour remobiliser ce que les élèves ont appris en venant au spectacle, pour leurs proposer un travail thématique sur l'esclavage :

**Le 10 mai - Journée nationale de la mémoire de la traite négrière, de l'esclavage et de leur abolition.**

La [journée nationale de la mémoire de la traite négrière, de l'esclavage et de leur abolition](#) existe officiellement depuis 2006. Le 10 mai a été choisi en référence au 10 mai 2001, jour de l'adoption en dernière lecture par le Sénat de la [loi reconnaissant la traite et l'esclavage comme crime contre l'humanité](#).

À cette occasion, les élèves sont invités à développer une réflexion civique sur le respect de la dignité et de l'intégrité de l'être humain et sur la notion de crime contre l'humanité.

**Le 23 mai - Journée nationale en hommage aux victimes de l'esclavage.**

Le 23 mai 1848, la Martinique est le premier territoire d'outre-mer à recevoir l'information selon laquelle le décret Schoelcher du 27 avril 1848 abolit l'esclavage, ce qui entraîne les premières libérations officielles d'esclaves. Cette journée fait également écho à la marche silencieuse du 23 mai 1998 qui a contribué au débat national aboutissant au vote de la loi du 21 mai 2001, reconnaissant l'esclavage comme crime contre l'humanité.

Cette commémoration officielle a été instaurée par la [loi du 28 février 2017](#).



---

# RESSOURCES

---

- Pour aller plus loin



# Pour aller plus loin

- Les [ressources eduscol](#) sur les mémoires de la traite, de l'esclavage et des abolitions.
- [Le code noir](#) : lettres patentes de Louis XV réglant le statut des esclaves aux îles Bourbon et de France en décembre 1723.
- [Nouveau Code noir](#) ou *répertoire des lois, ordonnances, décrets et arrêtés concernant le régime des esclaves*. Louis-Philippe. 5 janvier 1840. ADR PB 0907. *Nouveau Code noir* est le nom donné à l'ensemble des textes juridiques modifiant sensiblement le *Code noir*. Ils furent institués en France sous la monarchie de Juillet avant l'abolition de l'esclavage. Ces textes ne furent jamais publiés sous la forme d'un véritable code juridique, mais ils l'amendaient tellement qu'ils reçurent ce nom distinctif. De fait, la législation adoptée sous Louis-Philippe est nettement plus favorable à l'esclave pour deux raisons majeures : la reconnaissance de l'esclave comme un sujet de droit partiel et l'adoucissement de sa condition.
- Les actes du [séminaire du 10 mars 2006](#) organisé par la DEGESCO sur *La traite négrière, l'esclavage et leurs abolitions : mémoire et histoire*.
- La thèse de Benjamin Lagarde, [Réunion Maloya. La créolisation réunionnaise telle qu'entendue dans sa musique traditionnelle](#), soutenue le 13 décembre 2012 à l'Université de Provence.

# TĒAT

[www.teat.re](http://www.teat.re)



Soutenu par

