



HAL
open science

RÉUNION MALOYA. La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa "musique traditionnelle"

Benjamin Lagarde

► **To cite this version:**

Benjamin Lagarde. RÉUNION MALOYA. La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa "musique traditionnelle". Sciences de l'Homme et Société. Université Aix-Marseille 1 – Université de Provence, 2012. Français. NNT: . tel-02145097

HAL Id: tel-02145097

<https://hal.science/tel-02145097>

Submitted on 1 Jun 2019

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

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

Université de Provence

RÉUNION MALOYA

LA CRÉOLISATION RÉUNIONNAISE
TELLE QU'ENTENDUE DEPUIS SA MUSIQUE TRADITIONNELLE



Benjamin LAGARDE

13 décembre 2012

Thèse d'anthropologie
dirigée par le Professeur Jean-Luc BONNIOL

Photo de couverture : © *Le Quotidien*, 20 décembre 2006 (retouché par nous-mêmes).

A la jeunesse réunionnaise

« I was made to love magic.
All it's wonder to know
But you all lost that magic,
Many many years ago”
Nick Drake

Membres du jury :

Monique Desroches

Ethnomusicologue, directrice du laboratoire de recherche sur les musiques du monde et du
Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie
(Université de Montréal)

Philippe Vitale

Sociologue, maître de conférence
(Université de Provence)

Christian Ghasarian

Anthropologue
(Université de Neuchâtel)

Jean Jamin

Anthropologue, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales
(Paris)

Jean-Luc Bonniol

Anthropologue et historien
(Université Paul Cézanne, Aix-Marseille)

RÉSUMÉ

Devant originellement comprendre une partie réflexive dans laquelle nous serions revenus sur les conditions de notre immersion progressive parmi des descendants d'esclaves et d'engagés pratiquant le culte rendant hommage à leurs ancêtres afro-malgaches au son du maloya, le présent travail s'est finalement concentré sur la documentation de cette musique. En effet, il est apparu que les informations disponibles à son sujet ne remplissaient pas les attentes que l'on est en droit de formuler à l'égard d'une pratique inscrite depuis octobre 2009 sur la liste représentative du patrimoine immatériel mondial définie par l'UNESCO.

Ainsi, après avoir replacé La Réunion dans la dynamique esclavagiste et créole ayant conduit à l'apparition d'un nouveau continent archipelisé et habité d'une forte propension à la circulation et au déploiement de ses ramifications sur ceux lui ayant préexisté, nous résumons tout d'abord les connaissances disponibles à l'égard du maloya considéré, bien que sous d'autres noms, comme la « musique des Noirs » depuis le début de la colonisation bourbonnaise. Ensuite, à travers l'étude de plusieurs artistes majeurs du genre (Firmin Viry, Jacqueline Farreyrol, René-Paul Elléliara, Danyèl Waro), nous proposons de plonger dans l'histoire réunionnaise des années 1960-2000. Celle-ci porte la marque de l'opposition idéologique ayant tendu à cliver les insulaires de part et d'autre de la revendication autonomiste vis-à-vis de la France. Le maloya y apparaît des plus malléables, ce en quoi il contribue grandement à la définition de l'identité réunionnaise contemporaine résultant elle-même de l'interaction des identités internes au continuum socio-culturel insulaire. Associé aux événements de la vie, qu'il accompagne sous forme de fête et de danse, le maloya devient aussi quête poétique et artistique durant cette période. Passé au miroir des musiques non-réunionnaises, il voit alors se multiplier le nombre de ses acteurs engagés dans la commercialisation discographique. Ce faisant, ce sont les limites du genre qui furent sans cesse repoussées et partant, la capacité de ce dernier à absorber l'autre qui fut démontrée.

À partir de notre connaissance du rôle rituel du maloya, nous proposons toutefois de renverser ensuite le regard allant du public vers la scène pour l'entendre et le penser *depuis* l'univers sémantique des usagers d'une musique leur permettant d'échanger avec leurs lignées ancestrales. De ce fait, devient possible une toute nouvelle interprétation de cette musique jouée par des familles aussi fameuses que les Barivoitse, les Philéas, les Manent, les Gado... Dégageant une typologie des répertoires du maloya ainsi que ses différentes acceptions régionales, ce sont ses tendances évolutives qui apparaissent dans l'analyse, démontrant au passage son rôle historique autant que contemporain dans la créolisation.

Nécessairement impliqué dans la définition des identités vécues dans l'île, le maloya s'impose ainsi comme un océan auquel différents littoraux (*bordaz*) tentent de donner des contours stables. Derrière ces usages sociaux de l'art, c'est la figure du « Noir » (le « Kaf ») dans l'île que l'on voit évoluer, rappelant à la fois son association au maloya et son caractère déterminant sur le plan culturel insulaire.

Illustrant des mécanismes aussi communs que l'*invention de la tradition*, la sacralisation de cette dernière au moment de sa mise en partage avec d'autres lui coexistant, l'imprégnation culturelle permise par l'expérience esthétique, notamment musicale, ou encore la place occupée par les catégories sociales les moins nanties dans le processus de définition d'identités nationales, ce travail – comme les îles créoles peut-être – semble présenter suffisamment d'éléments pour rayonner jusqu'à nombre d'autres contextes contemporains.

Mots clés : Île de La Réunion – créolisation – musique traditionnelle – culte de possession

REMERCIEMENTS

Le présent travail doit aux personnes suivantes bien des pans de son existence. A travers cette énumération, je voudrai les assurer de l'expression de mes sentiments les plus respectueux ainsi que de toute ma gratitude.

A commencer par celle que j'éprouve à l'endroit de mon directeur, Jean-Luc Bonniol, dont l'expérience créoliste a toujours été un phare me permettant de naviguer entre les îles, les archipels et les continents que ma recherche m'amenait à rencontrer. Il sut me transmettre sa passion autant que sa rigueur intellectuelle dont l'acuité est nécessaire pour aborder un phénomène culturel aussi complexe que le sont le métissage et la créolisation. Outre les siens, je ne peux que me dire fier d'avoir bénéficié des enseignements de Jean Benoist, auteur capital de la recherche en la matière dont la connaissance théorique n'a d'égal que la sensibilité avec laquelle il entendit les hommes qu'il rencontrait. Sa générosité à l'égard d'étudiants de licence ou de maîtrise comme moi constitue une référence impérissable. Egalement Aixois, également spécialiste de la créolisation, le linguiste Robert Chaudenson fut d'un précieux soutien. Tout d'abord indirectement, en mettant à disposition la riche documentation qu'il avait collectée au long de ses travaux réunionnais. Puis, plus directement, lors d'un long échange à la fin duquel il m'offrit sa propre thèse, laquelle, avec les travaux des deux anthropologues précédents, m'encouragea à poursuivre mon effort en m'indiquant la direction à prendre, fut-ce pour proposer une « approximation » de travaux dont les contenus représentent des modèles exceptionnels. Je ne peux manquer d'associer à ces souvenirs de mes années aixoises Hubert Gerbeau, l'historien de l'esclavage réunionnais dont la silhouette restera à jamais attachée au CERSOI, lieu magnifique au bas duquel coule, le long d'une ravine allant sans doute retrouver les eaux de l'océan Indien, le ruisseau de l'Arc.

Ethnomusicologue créoliste, spécialiste de la zone de l'océan Indien qui m'occupe, je voudrai remercier Monique Desroches pour son écoute lors de nos rencontres en France, à La Réunion et au Québec. Ses conseils ainsi que son invitation à intervenir à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal m'ont été de première importance. Je voudrai aussi saluer l'anthropologue Françoise Dumas-Champion dont le rôle fut décisif dans la mise en marche d'un projet de doctorat. Sa connaissance du terrain réunionnais ainsi que son implication au nom d'une meilleure connaissance de l'île méritent tous mes hommages.

A La Réunion, puissent Messieurs Bernard Champion et Yu-Sion Live, respectivement Directeur du Département d'anthropologie et chercheur-enseignant fêru d'ethnomusicologie mascarine, recevoir mes salutations. Une pensée également pour Valérie Aubourg dont l'organisation du colloque de mai 2009 traitant des nouveaux syncrétismes au Centre Universitaire de La Réunion laissait pressentir l'efficacité qu'elle avait investie dans son doctorat alors sur le point d'être soutenu.

Tous mes plus vifs remerciements vont également à Guillaume Samson, ethnomusicologue spécialiste de l'île, avec lequel les échanges furent toujours aussi passionnés que fructueux depuis 2000. Je lui dois d'avoir participé aux côtés de Carpanin Marimoutou à notre ouvrage commun et d'être ainsi entré, modestement, dans l'histoire du maloya dont c'était là le premier livre à lui être entièrement consacré. Mes remerciements aussi à Philippe Vitale, fin sociologue de cette île à laquelle il a uni son destin. A Bernard Chérubini, raté de peu à La Réunion mais retrouvé à Québec, non loin du Professeur Laurier Turgeon, Directeur de la

Chaire du Canada en Patrimoine Ethnologique, qui témoigna lui aussi régulièrement de l'intérêt pour l'avancement de mon travail.

Comment pourrai-je oublier l'ancien directeur de l'Ecole doctorale, Didier Pralon, ainsi que l'équipe en place au moment auquel j'obtins le statut d'allocataire-moniteur de l'Université de Provence. Grâce à eux, j'ai pu accomplir un rêve de jeunesse.

Ce dernier n'aurait vu le jour sans la personnalité initiatrice de Pierre-Jacques Rojzman, mon professeur de sociologie et d'ethnologie à l'Université du Mirail. Avec lui c'est une pensée qui va aux enseignants du Département d'anthropologie de la MMSH, notamment Laurence Hérault, Valéry Feschet et Messieurs les Professeurs Abderahmane Moussaoui et Bruno Martinelli, lequel fut mon tuteur durant de 2005 à 2008. Ma profonde gratitude à l'endroit de Christian Bromberger, lecteur de mon DEA et directeur de l'IDEMEC au moment de l'obtention de ce diplôme, ainsi qu'à son successeur, Dionigi Albéra.

Parallèlement je voudrai saluer mes collègues de promotion ainsi que les doctorants du Département, tous aussi brillants que sympathiques, avec qui j'ai pu échanger ici et là après avoir interrompu mes études quelques années. Les citer tous serait ou trop long ou trop incomplet. Mes pensées les meilleures pour plusieurs étudiants de l'Université Laval à Québec, notamment ceux participants au Groupe de Recherche Multidisciplinaire sur la Caraïbe. Qu'il me soit aussi permis de saluer ici tous les étudiants, Réunionnais ou autres, ayant travaillé à La Réunion, sur le maloya comme sur des sujets connexes. Les noms de certains sont en bibliographie. Mes remerciements à Barbara Le Gonidec pour m'avoir autorisé l'accès à l'enquête inédite que le Musée National des Arts et Traditions Populaires réalisa en 1978 dans l'île.

A présent, tout aussi naturellement, je voudrai adresser mes salutations les plus concentrées à mes « informateurs » réunionnais. Tous m'ont confié des pans de leur vécu afin que je puisse les consigner et en faire état dans cette recherche. Malgré les difficultés de communication et la distance, plusieurs sont demeurés proches dans ma pensée tout au long de la rédaction de ce travail. Leur anonymat dans ces pages ne signifie nullement leur effacement puisque c'est à eux qu'elles sont destinées, qu'ils puissent les lire ou non. Parmi eux, une mention spéciale pour mes si généreux logeurs réguliers, tant Créoles que Zorey, demeurant au Dos d'Âne et à La Possession, commune où tout commença pour moi, à Saint-Leu, à Saint-André, à Saint-Louis, à l'Eperon, aux Colimaçons, à Saint-Denis et à Saint-Pierre.

Au cours de mes cinq voyages, j'ai pu rencontrer, parfois de manière informelle, un ou plusieurs membres des groupes suivants : 7Po, Afatia, Baster, Cascade maloya, Davy Sicard, Destyn, Didi, El diablo, Hembalah, Jean-Paul Nyda, Kiltir, Kozman ti Dalon, Lindigo, Lorizin nout Zenès, Mélanz nasyon, Ousanousava, Pat' Jaunes, Ras mélé, Rouge Reggae, Salem tradition, Simangavol, Tam tam des cools, Ti Sours, Tradition maloya, Zangfan nasyon, Zangoun (de Commune Primat), Zantak, Zarlou, Zar-né, Ziskakan, Zong.

Le travail à suivre a largement bénéficié des propos que nous ont accordé les personnalités publiques de tout premier plan que sont Madame Baba, Granmoun Lélé, le Père René Payet, Simon Lagarrigue, Boris Gamaléya, Gramoun Sello, Serge Sinamalé, René-Paul Elléliara, Danyèl Waro, Jean-Pierre La Selve, Patrick Manan, Urbain Philéas. Je tiens à remercier tout aussi sincèrement Gaston Hoareau et Christian Baptisto, animateurs culturels de choix concernant le maloya, qui m'ont légué plusieurs enregistrements difficilement trouvables aujourd'hui. Philippe et Guilaine Bessières, Éric Asani, Patrick Nurbel et des artistes comme André Robèr ou Jimy Cambona qui m'ont également éclairé en me faisant partager leur rapport poétique et habité à cette musique et à leur île.

Enfin, mes proches et ma famille – dans laquelle j’englobe ma belle-famille, particulièrement au fait des questions musicales comme littéraires, avec toutefois un salut tout particulier à Jean-François « who also saw the stone »¹ ! –, soutiens indéfectibles qui permirent la réalisation matérielle autant que spirituelle de ce travail.

Ma dernière pensée reconnaissante va pour ma femme dont l’aide si précieuse ne saurait se résumer à l’écriture des partitions qui accompagnent le texte à suivre. Elle « qui se tient derrière mon épaule et qui sait mon rôle », comme le dit la chanson, qui m’ouvre sans cesse les multiples chemins du monde, notamment depuis la naissance de notre fils et ma paternité qui, comme le dit Emmanuel Lévinas présageant ce que cela suppose en société créole autant que dans le domaine musical, « est un exister pluraliste »².

¹ Cf. Lee Scratch Perry, 1984 : #7 (Discographie).

² 1982, *Ethique et infini*, Fayard/Radio-France, Paris.

RESUME I

REMERCIEMENTS II

SOMMAIRE V

INTRODUCTION 1

Note sur la transcription du *kréol réyoné* adoptée dans cette thèse... 7

PREMIÈRE PARTIE

PREMIER CHAPITRE

Penser l'objet créole 1 :

Des congruences factuelles et théoriques d'un objet

1. S'extraire ou s'accommoder des dilemmes identitaires ?

- 1.1. Prélude historique : l'entreprise coloniale 10
- 1.2. De la (socio)linguistique créoliste à une ethnologie réflexive 13
- 1.3. Échange théorique d'anthropologie créoliste 21
 - 1.3.1. Du classement à la conjugaison 21
 - 1.3.2. Le « fait religieux », matrice des carrefours 25
- 1.4. Retour à Chicago, puis au monde 28

2. Une connivence conjoncturelle : la musicalité créole

- 2.1. Le fait musical, un médiateur culturel 34
 - 2.1.1. « Musicosmogonie » 34
 - 2.1.2. Du rituel comme à la scène : l'acte joué 36
- 2.2. Entre ordre et désordres : l'espace de la création 40
- 2.3. « *I Gotta Keep on Moving* » : identités et musiques créoles à l'aire hypermoderne 51
 - 2.3.1. Partialité théorique 51
 - 2.3.2. Le monde en une chanson 54
 - Sur la circulation de quelques « versions » 54
 - Renversement des symboles et convergence des minorités 58
 - Quelle spécificité pour les musiques créoles ? 62

CHAPITRE DEUX

Penser l'objet créole 2 :

Créolisation et identité à La Réunion

1. Généalogie du fait musical réunionnais (XVIIe-XXe siècles)

- 1.1. Éléments de créolisation réunionnaise 71
- 1.2. Éléments généalogiques du fait musical réunionnais 73
 - 1.2.1. Musiques d'Europe et d'Afrique 73
 - 1.2.2. Unions et partitions musicales insulaires 76
 - 1.2.3. Vers un nationalisme créole 81
 - 1.2.4. Georges Fourcade et le maloya 85

2. D'une modernité, l'autre

- 2.1. Miroir politique d'une « Modernité » 90
- 2.2. Retour sur une logique au long cours : la créolisation médico-religieuse 96

3. Biais idéologiques d'un objet ambigu : la créolisation réunionnaise

- 3.1. Affrontement symbolique et pratiques thérapeutiques 103**
 - 3.1.1. *Attribuer des croyances à autrui... et réciproquement* 103
 - 3.1.2. *Une alternative théorique* 106
- 3.2. Trois approches universitaires de l'ethnique réunionnais 110**
 - 3.2.1. *Unité créole* 111
 - 3.2.2. *Divisions socio-culturelles* 114
 - 3.2.3. *Un discours « réunionnant »* 116
- 3.3. Pour et contre un substrat afro-malgache 120**

4. Posture pour une « maloyanthropologie »

- 4.1. Problématiser La Réunion depuis le maloya, sa « musique traditionnelle » 127**
 - 4.1.1. *Retour sur une candidature* 127
 - 4.1.2. *« Dernier virage »* 134
- 4.2. Méthodologie 137**

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE TROIS

Firmin Viry et la « mise en l'air » du maloya

1. « Kèl destiné mwin nana ? »

- 1.1. Le marronnage musical de Viry 149**
- 1.2. L'interdiction du maloya revisitée 154**
- 1.3. « Les Chemins Grands Bois de la liberté » 159**

2. Retour sur un « maillonnage » politico-esthétique

- 2.1. De la découverte du maloya... 166**
- 2.2. ... à l'invention d'une tradition créole 171**

3. Un répertoire entre tradition et modernité

- 3.1. Ancrage traditionnel 185**
 - 3.1.1. *L'instrumentarium maloya comme expérience des limites stylistiques* 185
 - 3.1.2. *« Valet, valet », un hymne réunionnais* 195
- 3.2. *Mémwar in pèp* ou les ambiguïtés 209**

CHAPITRE QUATRE

Trois tendances pour un continuum : la scène maloya

1. Folklore tropical

- 1.1. Un nouvel ingrédient touristique insulaire 229**
 - 1.1.1. *L'africanisation de la scène séga (1950-1970)* 229
 - 1.1.2. *Un maloya folklorique* 232
- 1.2. Renouveler l'image du « Kaf » avec Kalou Pilé 236**
- 1.3. René-Paul Elléliara : de la « cadence tropicale » au « maloya salle verte » 244**
 - 1.3.1. *Un « marmaille la cour »* 244
 - 1.3.2. *Le maloya vécu au quotidien* 253

2. Danyèl Waro et l'universalisation relative du maloya

- 2.1. Traduire Firmin Viry 261**
- 2.2. Le marronnage scolaire d'un paysan 266**
- 2.3. Le maloya comme vivier émotionnel 270**
- 2.4. Un métis(sage) dérangent : la « batarsité » 274**

2.5. Renvois identitaires au contexte réunionnais 283

3. Note sur la définition d'un genre musical intermédiaire : le maloya électrique

CHAPITRE CINQ

« Rouv somin » : le maloya culturel

1. « O ça sèrvs à la kisasa ça ? » Ethnographie d'un rituel réunionnais

- 1.1. Temps, lieux et acteurs du rituel 306**
- 1.2. La semaine précédant le « sèrvs » 312**
- 1.3. Un samedi de « sèrvs » 321**
- 1.4. Le matin et les jours suivants 348**

2. Variations sur la tradition

3. Le maloya « soleil levant »

- 3.1. « Chaque génération demande son *nasyon* » 368**
- 3.2. « Nana Lindigo dann baro » 371**
 - 3.2.1. Une trajectoire musicale créole 371*
 - 3.2.2. L'appel à l'ethnique ou Madagascar (re-)créolisée 373*
 - 3.2.3. Un bricolage esthétique 378*

CHAPITRE SIX

Interpréter une partition identitaire ternaire à tendance binaire

1. Regard musical vers la créolisation historique

- 1.1. Le parler et le chanter en langue 387**
- 1.2. Deux rythmes 393**
- 1.3. A propos des deux genres musicaux endémique 398**
- 1.4. Une figure musicale de la créolisation réunionnaise : le « pot-pourri » 404**
- 1.5. Une manière de se réinventer : la réduction 407**
 - 1.5.1. « Le cabaret, c'est le romance » 407*
 - 1.5.2. « Entre romances et maloyas », un disque exemplaire de la créolisation 412*
 - 1.5.3. Créolisation(s) en sens contraire 427*
- 1.6. Deux logiques d'innovation traditionnelles 437**

2. Une dynamique identitaire contemporaine

- 2.1. Deux usages du « fait noir » 442**
- 2.2. La réunion des bordages, ou de quelques malentendus 455**
 - 2.2.1. De l'esprit du maloya 456*
 - 2.2.2. « La fête kaf, mais la fête do moun ! » 461*
- 2.3. Deux créolités réunionnaises 477**

CONCLUSION 483

DISCOGRAPHIE 489

BIBLIOGRAPHIE et FILMOGRAPHIE 505

LEXIQUE 543

ANNEXES 552

INTRODUCTION

Les préoccupations ayant présidé à la conduite de ma recherche sont de trois ordres. Le premier concerne le fait musical, le second la créolisation alors que le troisième se rapporte à la figure du « Noir » telle que les deux précédents peuvent la mettre en scène dans le champ des « musiques populaires », ou « du monde », au sein duquel les sociétés créoles ont d'ailleurs occupé d'emblée une place déterminante.

Travaillé par le contexte dans lequel j'ai grandi, mon goût pour la musique était demeuré assez fort pour qu'au moment où s'engageait cette recherche je choisisse de le passer au miroir de l'anthropologie et de l'altérité culturelle. Il s'agissait pour moi de le rationaliser au moyen de cette discipline, alors encore appelée académiquement « ethnologie ». Comprendre le sens attribué à cette abstraction qu'est « la musique » par d'autres hommes, dans d'autres localités et selon des logiques culturelles au long cours ayant engendré des formes sonores originales m'apparaissait être ce défi à travers lequel allait se jouer mon propre passage à l'âge d'homme. L'aventure personnelle que représente la rencontre avec telle ou telle manifestation de la diversité humaine, ce partage de l'écoute et du sens que la pratique musicale contient déjà elle-même telle une promesse, convenaient au type d'expérience que l'ethnologie tâche de rendre heuristique. Les usages sociaux de cet art, ses effets sur une population revendiquant son attachement en lui – ce que suppose notamment l'expression « musique traditionnelle » – offraient d'emblée un terrain de recherche où mon arrière-plan personnel pouvait rejoindre un objectif scientifique autant qu'académique.

Ayant pris conscience de la particularité de notre époque – époque marquée par l'intensification des facilités technologiques précipitant la mise en circulation croissante de représentations culturelles qui, de localisées qu'elles étaient en premier lieu, se retrouvent intégrées par des récepteurs disséminés à travers la planète tous susceptibles de les traduire et de les sélectionner de manière originale –, c'est vers l'anticipation créole des caractéristiques modernes que s'est tournée mon intention ethnographique. A l'arrière-plan de celle-ci, c'est la question des limites culturelles, des conditions de leur entretien comme de leur évolution, qui se pose. En effet, malgré l'aspect géographiquement isolé de mes origines rurales, la présence musicale de cet ensemble culturel augurant de lointains-pays-enseuleillés ne s'était-elle d'ailleurs pas déjà exprimée dans mon propre univers où, des

disques familiaux et des ambiances médiatiques (radio, télévision...) jusqu'à mon alors récente *afición* pour le reggae, plusieurs temps de ma vie avaient déjà rimé avec l'apprentissage de formes créoles de la vie musicale ? Ce mouvement, du reste, reproduit l'élan par lequel le musical lui-même, comme je le percevais alors imparfaitement, ne cesse de nous confronter à l'ailleurs, temporel autant que géographique. Entendu comme premier stade de phénomènes d'échelle collective, c'est ainsi que, plus ou moins directement, semble se façonner notre être jusqu'en son intériorité la moins intelligible ; celle-là même avec laquelle les compositeurs autant que les interprètes et les danseurs sont réputés entretenir une familiarité aussi profonde que singulière...

Sensibilisé à la question sociale par mes études de sociologie ainsi que, notamment, par les discours à vocation politique chantés dans les années 1960-1970 aux USA, en Jamaïque ou au Brésil, cette conjonction entre musique et mondialisation que la créolisation était, selon moi, la mieux à même de représenter, s'associait à une préoccupation relative à la marche du monde occidental et au rôle dévolu par lui, de l'esclavage jusqu'au temps présent, à l'Afrique. Figure de l'échec humaniste, la relation inique entretenue avec ce continent-matrice de longue date phantasmée sur les rivages atlantiques, y compris africains, ne pouvait être absente de cette recherche. Tout comme l'irrationnel musical, la dimension exubérante du non-dit concernant le « Noir » à peine sorti des quelques espaces autorisés sollicitait une investigation ciblée, menée à partir d'une localité donnée. Convaincu que j'étais, et suis encore, de l'incompréhension, à tout le moins partielle, autour de laquelle des gens situés de chaque côté des vestiges de la barrière de couleur se rassemblent parfois, possiblement de plus en plus, pour partager des formes musicales en constante évolution, je tablais sur la démarche anthropologique pour parvenir à verser quelques pièces au dossier, nécessairement réflexif, de la condition réservée aux classes défavorisées et aux marginaux que, dans ces sociétés à la proue de l'Occident, l'on perçoit toujours très généralement comme « Noirs ».

La présence de deux spécialistes des sociétés créoles m'ayant encouragé à déménager en Provence, je décidai, après avoir hésité quant à ma destination (Brésil, Guadeloupe), de suivre un ami d'enfance qui venait d'entamer un BTS à La Réunion. Je venais d'entendre le maloya pour la première fois à Aix-en-Provence, le soir de la Fête de la musique 1999. Une dizaine d'étudiants réunionnais avait investi la rue de Nazareth avec un orchestre « traditionnel » (qualifié également de « sec ») rappelant ceux du bélé martiniquais ou du gwoka guadeloupéen dont les « tambours-babel » offrent à s'exercer, selon les mots du romancier Ernest Pépin, cette « maladie *vyé nèg* » capable de faire danser hommes et terres

aussi bien qu'atomes ou étoiles. La force de son étrangeté s'imposait jusqu'au point de couvrir la plupart du temps des chants en *kréol réyoné* qu'aucun microphone n'aidait. Les instruments acoustiques réservaient ainsi leur part de mystère à ces derniers pour le néophyte que j'étais, alors en quête d'un sujet de maîtrise pour la rentrée prochaine. Dès ce premier travail, la relativité des appellatifs ethniques réunionnais autant que la diversité interne du maloya avaient contredit une conception stable et homogène de la culture autant que de l'identité. Cinq années après, une seconde recherche me fit connaître un autre registre du maloya, celui accompagnant le culte des ancêtres. A son tour, et face à une certaine carence des études concernant cette musique dans son ensemble, ce dernier me donna l'objectif de documenter cette pratique afin de comprendre « qu'est-ce que le maloya nous apprend de la société et de la culture réunionnaises ? ».

Cette question ne doit pas faire illusion, « le maloya » – pas plus que « la » musique d'ailleurs – n'a d'existence détachée des acteurs qui le font. Aussi, autour de cette pratique à la fois créole et renvoyant au passé esclavagiste de l'île, aux « populations des plantations » étudiées depuis maintenant une vingtaine d'années par Françoise Dumas-Champion, est-il possible d'observer la manière dont la société réunionnaise se représente son histoire et son identité. Comment elle leur donne sens dans le monde contemporain. On pouvait dès lors s'attendre à ce que, une fois confrontée à ce signe culturel connotant l'Afrique et Madagascar, la diversité caractéristique de l'île prenne de nouveaux reliefs qui, à leur tour, pourraient nous instruire sur des dynamiques sociales difficilement perceptibles sinon. Bien que beaucoup reste à faire à la vue des connaissances glanées et de celles que pense apporter cette première thèse dédiée au maloya, c'est à une nouvelle approche de la réalité réunionnaise qu'entend inviter une anthropologie du maloya – une « maloyanthropologie »¹ – qui est donc aussi directement une anthropologie de La Réunion.

En effet, cette pratique esthétique, dont la valeur d'usage rappelle combien la notion d'art ne saurait être sans risque détachée de l'ensemble culturel lui donnant cours, se montrera comme un témoin privilégié des changements ayant bousculé l'ordre insulaire ces dernières décennies. Coextensive de l'apparition du débat postcolonial, elle nous met face aux relations en miroir qu'entretiennent l'île et sa métropole aujourd'hui, ses acteurs insulaires vis-à-vis d'auditeurs également insulaires autrefois. Nous plongeant dans l'abîme des *double entendre* où s'originent à la fois la créolisation insulaire et la permanence du fossé sociologique ayant tendu à diviser la créolité insulaire depuis les premières heures de son peuplement, ceci nous

¹ Jeu de mots inspiré par Jamin & Williams (cf. Bibliographie) autant que par le procès de créolisation linguistique (cf. première partie).

sommait d'adopter une posture réflexive et de tenir un journal précis des perturbations éprouvées au cours de l'enquête. Le résumé de ce dernier, qui aurait dû constituer une troisième partie du présent travail, aura finalement été ajourné. Il devait tenter d'expliquer comment, au fil de mes terrains, « mon oreille s'est divisée »² avant de se réunir³. Il devait aussi permettre de replacer nos interprétations dans leur subjectivité, rappelant ainsi l'essence des relations humaines, qu'elles soient artistiques ou scientifiques⁴.

Sans cela, une analyse raisonnée de cette musique risquerait en effet de passer pour rabat-joie ou empêcheuse-de-danser-en-rond, ce rond d'ailleurs si précieux dans la symbolique maloyaine... La dissection entomologique, muséale et politicienne contenue dans une telle entreprise fut du reste brocardée à plusieurs reprises par des acteurs de la scène maloya. Alors que Danyèl Waro épinglait la vision trop aisément classificatoire portée sur son « département pour z'ethnies » (*notre trans.* de 2006 : #1), le catalogue photo d'une marque locale de vêtement écrivait : « La pa bézwin létnolozi, aspér zimaz va done kouraz, réalité, respé. Koz pa sosiolozi. Dir lamour pou sat lé la... » (p. 8)⁵. Aussi, malgré nos propres expériences et ce que dirent Claude Lévi-Strauss⁶ ou l'ethnomusicologue Steven Feld, nous suivrons cette fois Jean Molino lorsqu'il affirme :

« mes pleurs, mes larmes ou ma sympathie n'ajouterons rien à ma connaissance des stratégies symboliques de ceux que je veux comprendre ; et je n'ai d'autre moyen de les comprendre que de reconstituer le plus soigneusement possible l'ensemble des réseaux cognitifs et affectifs qui balisent et organisent leur espace mental » (2009 : 337).

Nous pensons en effet que la mise au jour d'une richesse esthétique au moyen d'une réflexion empruntant à la raison – ce que tempère cependant notre recours à l'imagination* (Cf.

² André Breton écrit dans *Martinique, charmeuse de serpents* : « notre œil se divise ».

³ Cheminement analogue à celui que le poète québécois Raoul Duguay résumait ainsi en introduction de ses *Musiques du Kébèk* : « La première oreille a tout divisé. La deuxième oreille a tout multiplié. La troisième oreille a tout unifié ». Ce mouvement ternaire, formulé par un « Nègre blanc d'Amérique » n'est pas sans évoquer celui d'un DuBois (cf. *supra* premier chapitre), ni d'ailleurs la conception parménidienne citée en exergue de notre première partie.

⁴ Disons par exemple que, conformément aux dates de mes enquêtes dans l'île, mon corpus musical discographique s'arrête en 2009, et ce même si je réalisai quelques incursions ultérieures, principalement lors d'écoutes d'émissions radiophoniques nationales dont le nombre crût après l'inscription (datée du 1^{er} octobre de cette même année) du maloya à l'UNESCO et le couronnement de Danyèl Waro aux *World Music Awards* lors du Womex 2010. La toile et les réseaux sociaux servirent également de rappel à l'actualité de mon objet d'étude. C'est ainsi que j'ai pu retrouver les musiciens de Zanaka maloya, âgés d'une douzaine d'années au moment de notre rencontre, à l'occasion de leur *hit* de 2011. Pour leur part, mes observations « en direct » stoppent au concert que donnèrent Danyèl Waro, ses musiciens et l'ensemble A Filetta lors du 20^e festival Africolor à Epinay-sur-scène (13 novembre 2009).

⁵ Cf. le texte de Francky Lauret, figure de la jeune littérature insulaire, dans « Réunion lointan » (Pardon !, n°8, s.d.) traduit ainsi : « Très éloignées d'un reportage ethnologique, puissent ces images contribuer à asseoir le respect dû au courage et à l'authenticité, loin des discours sociologiques. Avec l'amour pour ce [sic] qui sont... » (p. 6).

⁶ « Toute tentative pour comprendre ce qu'est la musique s'arrêterait cependant à mi-chemin, si elle ne rendait pas compte des émotions profondes ressenties en écoutant des œuvres capables même de faire couler les larmes » (1971 : 586).

Lexique et chapitre deux) – n'est pas négation d'un ressenti empathique, notamment de l'effet musical, qui lui présida. Comme le signalait Bourdieu à propos du champ littéraire, on peut même escompter un gain en terme d'appréciation :

« il appartient au lecteur de juger si, comme je le crois (pour l'avoir moi-même éprouvé), l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire : (...) elle ne paraît annuler d'abord la singularité du "créateur" au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve "englobé et compris comme un point". Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe, et l'effort extraordinaire qui (...) a été nécessaire pour la faire exister » (1992 : 14).

*
* *

L'intention qui motive notre premier chapitre est double puisqu'il s'agit de mener de front une réflexion portant sur les relations plus ou moins avérées et reconnues que nouent dans l'histoire des idées, au premier plan anthropologiques, la créolistique et le postmodernisme, ainsi qu'une discussion, d'ordre plus sensible et abstraite, cherchant à préciser le rôle de la musique dans les phénomènes culturels et sociaux. Dans l'un et l'autre cas, le dynamisme culturel à l'œuvre dans les sociétés créoles servira à anticiper le contenu des chapitres ultérieurs autant qu'à nous ancrer dans un sujet dont la particularité est d'être évanescent et de susciter la rêverie ou le commerce avec les dieux. Le but de cette réflexion est de comprendre les accointances, toujours plus ténues, effectives entre la musique et le contexte culturel actuel, postmoderne aux dires de certains.

A partir d'un retour historique sur la situation réunionnaise, nous verrons au second chapitre comment la musique a, comme ailleurs au Nouveau Monde, accompagné la définition d'une identité particulière. Cette dernière étant au cœur de notre problématique, nous reprendrons à ce moment le fil des études scientifiques portant sur le sujet afin d'exposer l'esprit qui anima le présent travail.

Dans le premier temps de la seconde partie, alors que l'on prendra langue avec ce genre musical, je détaillerai le processus d'émergence du maloya sur la scène publique contemporaine. D'après un slogan d'alors, je l'appellerai sa « mise en l'air ». Instiguée à partir des années 1960, celle-ci est venue supporter un besoin politique d'affranchissement

culturel à l'égard de la métropole. À travers la figure de Firmin Viry, le principal *maloyèr* apparu à cette époque, on voit se mettre en place un discours « traditionnant » établissant sa propre légitimité en proposant une conception historique et culturelle donnée.

Ensuite, j'analyserai les remous de cette « mise en l'air » inédite en m'attachant à décrire la production artistique d'autres interprètes. Outre la spectacularisation du maloya opérée à des fins touristiques dans le sillage des représentations investies dans ce type de divertissement par la bourgeoisie créole, on suivra plusieurs *maloyèr* ayant prolongé Viry, le traduisant chacun à leur manière, en portant leur chant sur les scènes internationales. De cette présentation ressortira l'ancrage sociologique et culturel d'une partie importante des interprètes autant que des auditeurs de la culture maloya.

Dans le chapitre cinq, j'approfondirai le volet du Renouveau religieux afro-malgache. Y seront consignées des informations relatives à la teneur du lien existant entre ce que l'on concevra comme un autre maloya et le culte des ancêtres. Après avoir comparé des différences régionales relevant de deux traditions cérémonielles, je discuterai l'ethnohistoire de ces rituels à partir de leur architecture sonore. Ce croisement de données contextuelles et musicologiques permettra aussi de dresser une typologie quadripartite des répertoires du maloya. De là, on sera alors en mesure d'apprécier les liens entre ce fonds culturel et la production à vocation commerciale de nombre de jeunes *maloyèr*. Les interactions entre sphère privée des cérémonies et sphère publique, notamment celle des concerts, permettront d'ouvrir un questionnement concernant la place de la racine afro-malgache dans le maloya et dans la culture insulaire.

Ce dernier sera prolongé et étendu au dernier chapitre de cette seconde partie afin de mettre en avant les logiques interactives opérant entre les trois différentes acceptions, *bordaz* dirons-nous, du maloya. En les passant les unes au prisme des autres, un sens général se fait jour qui nous renseigne sur le contenu ainsi que les principaux usages « traditionnels » autant que contemporaines de cette pratique. Ouvrant de nouvelles questions relatives à l'histoire méconnue des catégories sociales insulaires les plus défavorisées, nous tenterons de dresser les grandes lignes d'une dynamique identitaire concernant l'île dans son ensemble en mettant en parallèle sa mémoire du passé servile et les voies de l'ascension sociale à l'heure de sa modernisation.

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DU *KREOL REYONE* ADOPTÉE DANS CETTE THÈSE SUIVIE D'UNE AUTRE SUR LES TRANSCRIPTIONS MUSICALES

Chaudenson souligna l'incohérence habituelle de la graphie du créole réunionnais¹ qui présente, selon lui, une « variabilité phonétique et grammaticale interne beaucoup plus grande » que ceux antillais et guyanais (« Dofé sou la pay kann, roman réunionnais », 2004, *Etudes Créoles*, Vol. XXVII, n°1, pp. 217-242). S'ajoutent à cela plusieurs autres langues parlées dans l'île (malgache, tamoul, swahili, français, anglais...) ainsi que ces *langaz**, notamment *malgas*, considérés comme des formes en conserve d'idiomes historiquement antérieurs à la colonisation de Bourbon.

Outre cette prodigieuse diversité – vécue de manière exemplaire dans le maloya, art de la parole chantée duquel se dégage une réelle jubilation de la langue, une virtuosité aussi –, il convient d'ajouter celle qu'introduisent les quatre graphies proposées du créole insulaire au cours des dernières décennies :

- la graphie étymologique est celle retenue au long du XXe siècle par des Créoles tels les poètes et chanteurs Georges Fourcade, Jean Albany ou Alain Péters.

- « Lékritir 77 » préconisée par le « Group Oktob 77 » est axée sur la phonétique des énoncés.

- Une graphie de 1983, appelée « KWZ », table sur des lettres « guère rentabilisée [s] dans le système graphique français »². « Par exemple, nous dit Teddy Gangama, le “K” est utilisé en remplacement des lettres “C” et “Q” pour le son [ke], alors que le son [wa] est écrit “wa” en remplacement des lettres “oi”, et que la lettre “Z” se substitue à tous les phonèmes comprenant les lettres “J” et “G” » (2007 : 266). Prolongeant la rupture étymologique entamée par la précédente, celle-ci a considérablement marquée la poésie maloya du fait des intellectuels militants ayant participé à sa *mise en l'air*.

- En 2001, la graphie Tangol (du nom du groupe l'ayant établie, « petit tuyau pour souffler dans le feu (en usage dans la communauté “malabare” » (Baggioni, 1987 : 312), dite aussi « tréma-tilde-accent », est mise en place afin de prendre en compte les différences de prononciation entre créole « des hauts » et « des bas ». Les modèles précédents sont écartés ici au profit d'une écriture plus proche du français dans un souci d'harmonisation avec Antilles et Guyane.

Face à cette variabilité, directement accessible à l'oral mais aussi à l'écrit³, nous nous sommes permis quelques libertés (pour ne pas dire des absurdités : pour ne pas confondre dans et danse, nous écrivons parfois « dan »). Cette diversité tient aux individus ainsi qu'aux moments, aux lieux d'énonciation ou d'écriture, et semble plus fidèle à la réalité orale que ne peuvent l'être les dictionnaires (Armand, Baggioni, Chaudenson, Gamaleya, Lapcatia...)⁴.

¹ Depuis novembre 2000, le créole réunionnais a acquis le statut officiel de langue régionale et en septembre 2001 ont débuté les premières sessions de CAPES (certificat d'aptitude au professorat du second degré) et de CRPE (concours de recrutement des professeurs des écoles) « créole ».

² Cf. Neu-Altenheimer, Marimoutou & Baggioni, 1988 : 165.

³ On retrouve rarement la même écriture d'un chanteur, voire d'un disque, ou d'un groupe à l'autre. Un exemple : pour « Monsieur », on lit « Mésié » (dans Viry, 2006), « Misié » (Lagarrigue, 2008), « Mésyé » (Camilo, 2001). Cette variation se retrouve aussi dans les noms des artistes eux-mêmes (par exemple les gramoun*, gramoun, gra moun grand moune). Plusieurs registres de langue peuvent de plus être adoptés sur un même livret, les remerciements et les dédicaces tendant parfois vers le français.

⁴ Le fait d'exclure la lettre [c], le plus souvent adopté par ces derniers, s'il permet de radicaliser l'autonomie du créole vis-à-vis du français (cf. chapitre deux), rend difficile la compréhension, voire le simple recensement, de termes comme la « chandelle » (arbre anciennement à usage cadastral) ou un terme crucial tel *kabarê** que cette thèse pense considérablement préciser.

Déterminées par le besoin d'intelligibilité, nos transcriptions visent toutefois le plus souvent à rendre les textes directement accessibles au lecteur francophone bien que, volontairement, elles restituent la violence symbolique de l'écriture de cette langue en la faisant lire à des Métropolitains. Notre souci principal aura ainsi été de respecter la prononciation de nos interlocuteurs tout en donnant la forme étymologique à sonorité identique. Ceci notamment aussi, afin de ne pas surcharger le texte en ajoutant une traduction complète. Ainsi, nous oscillons dans le texte entre transcription et traduction (en précisant *notre trans.* ici et *notre trad.* là) au moment de consigner les propos de nos informateurs ou ceux des chants de notre corpus. Les reproductions non-spécifiées citent *verbatim* le texte disponible (par exemple dans le livret de tel disque ou dans tel extrait d'entretien consigné par écrit ici ou là). Par ce biais le lecteur consciencieux pourra se rendre compte des variations de ce support privilégié des positionnements socio-culturels. C'est d'ailleurs précisément là une des dimensions à laquelle le présent travail voudrait sensibiliser.

Ainsi, comme Jean Benoist⁵, auteur ayant servi de repère majeur au présent travail, plutôt que de chercher à « inventer les hiéroglyphes d'un nouvel alphabet, dont les sonorités resteraient immuables tant que les dernières traces de la présence française n'auraient pas disparu » (Walcott, 2004 : 133), j'ai opté pour une écriture francophone. Ce choix mêle autant que possible les deux langues via l'oral, ou la musique des mots⁶. Soit, certes, une démarche opposée à celle des écrivains créolistes, par ailleurs minoritaires parmi nos informateurs, mais une démarche susceptible de déranger également les lecteurs francophones. Qu'ils prêtent oreille aux extraits que nous incluons, à des fins analytiques, dans les disques accompagnant ce travail afin de saisir l'écart entre leurs habitudes et une langue parlée par des locuteurs ne maîtrisant souvent que le créole oral, ou peu au fait des consignes graphiques fixées par les différentes propositions des créolistes.

Contrairement à certains qui voulurent « mettre en l'ordre la langue créole », le présent travail entend mettre en évidence les ordres déjà présents dans cette langue et dans cette musique. La variation et le divers, loin de rebuter le chercheur, furent ses guides. Si l'on pourra nous reprocher d'avoir parfois (comme lorsqu'il s'est agi de dresser une catégorisation des répertoires du maloya) cédé à une entreprise froidement anatomiste, disons que c'est bien plutôt le souci de conserver vivante cette langue qui espère s'exprimer à travers nos choix. Notre interprétation, du reste, ne saurait être définitive et fermée à toute discussion, laquelle signifierait d'ailleurs qu'est atteint l'objectif de mise en circulation d'informations déjà existantes mais n'ayant encore guère été analysées de manière exhaustive jusqu'ici.

C'est le même objectif que nous avons poursuivi dans la définition d'une nomenclature servant à établir une notation formelle du chant maloya (cf. Annexe 5). Bien que n'ayant pas introduit de notation strictement musicale à cet endroit, mais en ayant apporté quelques-unes afin d'illustrer le maloya rituel, si peu connu avant nos travaux, que l'on me permette de citer pour ma décharge les propos tant éclairés que mesurés qu'un musicologue fameux formula à propos de la controverse liée à l'utilisation de la notation occidentale de la musique, laquelle oppose :

⁵ Lequel s'était prononcé dans ce débat contre les linguistes et le fait d'écrire « *mayé** pour maillé, *travay* pour travail*, *sapel* pour chapelle (...) je ne pense pas qu'un peuple déraciné doive écrire une langue dé-racinée » (1998 : 17).

⁶ Notons que le français n'ayant pas de diphtongue, il est difficile d'en écrire. C'est ici la raison des variations données du mot « gagner » dont les sens sont nombreux (obtenir, arriver, pouvoir, atteindre, être capable, recevoir...). Presque aucun artiste ne l'écrit pareil (gagné, gagn', gaigne, giny, guin-yé, gaille...). Les dictionnaires donnent *gign* mais d'après nous c'est manquer le [è] au profit du [i]. On pourrait proposer dans ce cas « *guèyn* » en soulignant le fait que le [n] doive rester ouvert...

« les ethnomusicologues, pour qui la notation en portées est un outil brutal mais nécessaire pour transmettre un peu de la musique aux lecteurs qui connaissent mal le système de notation (s'il y en a un) de la culture musicale en question, et ceux qui voient dans son utilisation un genre d'exercice néocolonial par lequel la notation occidentale est érigée comme modèle universel. Le formuler ainsi, cependant, revient à faire croire que tout est noir ou blanc, alors qu'il est en fait question de niveaux de gris. Car si la notation en portées fausse la musique non occidentale, vous pouvez tout aussi bien affirmer qu'elle fausse tout autant la musique de tradition occidentale ; Il suffit d'écouter une version au synthétiseur du *Prélude en mi mineur* de Chopin, dans laquelle chaque note sera également longue et forte, pour saisir combien l'impression musicale repose sur le façonnage du temps et des dynamiques que tout pianiste imprime à la musique, assez probablement sans même y penser » (Cook, 2006 : 66).

PREMIÈRE PARTIE

« Si un danseur cesse de danser, la danse est finie. Point. Aucune inertie ne viendra prolonger le spectacle »
Bruno Latour (2006 : 56)

« One good thing about Music, when it hits You feel no Pain »
Bob Marley and The Wailers, « Trenchtown rock »

« (...) le commerce théorique et pratique d'*Homo Sapiens* avec le monde paraît reposer en grande partie sur la conviction, sans doute innée, selon laquelle un être, ou une chose, peut tout à la fois perdre sa ressemblance avec lui-même, autrement dit changer, et demeurer lui-même, autrement dit conserver son identité numérique. »
Gérard Lenclud (2004 : 308)

« PARMÉNIDE
Donc si nous disons, pour nous résumer, que rien n'est, si l'un n'est pas, nous parlerions juste.

ARISTOTE
Tout à fait.

PARMÉNIDE
Disons-le donc et ajoutons que, à ce qu'il semble, soit que l'un existe, soit qu'il n'existe pas, lui et les autres choses, relativement à eux-mêmes et les uns aux autres sont absolument tout et ne le sont pas, paraissent tout et ne le paraissent pas.

ARISTOTE
C'est parfaitement vrai »
Platon, *Parménide*

CHAPITRE PREMIER

Penser l'objet créole 1 : **Des congruences factuelles et théoriques d'un objet**

1. S'extraire ou s'accommoder des dilemmes identitaires ?

1.1. Prélude historique : l'entreprise coloniale

Il ne fait plus de doute aujourd'hui que les sociétés apparues au Nouveau Monde (Caraïbe, Brésil, États-Unis...) dans le sillage du système de la *Plantation* sont engagées dans un processus civilisationnel spécifique¹. Comme l'a montré l'anthropologue Jean Benoist dès 1974, les archipels des Seychelles et des Mascareignes – ce dernier comprenant La Réunion et les îles Maurice et Rodrigues, situés dans le sud-ouest de l'océan Indien –, relèvent de ce même élan. Partageant l'expérience de la traite esclavagiste et de ce que Paul Gilroy appelle la « terreur raciale », cette genèse commune tient à quelques critères précis expérimentés de façon particulière selon les lieux (Benoist, 1984 ; Benoist & Bonniol, 1997). Le cadre économique imposé par le système colonial conditionna pour une large part ces derniers critères en les inscrivant dans la *Plantation* agricole. Cette institution totalitaire destinée à demeurer close pour les esclaves est devenue selon Edouard Glissant l'« un des ventres du monde ». Symbolisée par *l'habitation* sur laquelle se répartissent maison des maîtres et dépendances, cabanons des travailleurs, usines et moulins à sucre, jardins, etc., la *Plantation* était administrée par une minorité d'individus d'origine européenne. Directement affiliée aux marchés extérieurs, celle-ci put importer une main-d'œuvre corvéable à merci depuis l'Afrique. Transplantés, les esclaves africains se trouvèrent alors inclus dans les moyens de production de ces colonies européennes où ils devinrent objets d'exploitation *stricto sensu*. Cette mise à profit ne rencontra pas d'opposition indigène capable de l'enrayer si bien que les îles et territoires découverts à partir de la fin du XVe siècle ne présentèrent bientôt plus de population autochtone. Soit qu'ils en aient été dépourvus au moment de leur prise de possession par les différentes puissances européennes (cas des Mascareignes), soit que ces populations succombèrent aux violences physiques ou au choc microbien corollaires de cette rencontre, soit qu'elles durent migrer, se disperser ou se métisser avec leurs conquérants.

¹ Cf. Bastide, 1967 ; Benoist, 1975a ; Chaudenson, 1992 ; Glissant, 1990 : 77-89 ; Jolivet, 1997 ; Mintz, 1996.

Animé d'une tendance à la concentration en grands domaines latifundiaires – ensembles dévolus à la monoculture intensive de denrées (sucre, café, cacao, tabac, coton, vanille, etc.) d'autant plus fortement prisées des Européens, tout d'abord membres des couches sociales supérieures, qu'elles étaient alors rares –, ce système eut un impact humain considérable. Il s'agit certainement, selon l'un des spécialistes anglo-saxons des sociétés caribéennes, du phénomène démographique et acculturatif le plus « massif » de l'histoire humaine². Alors que s'engageaient de très soutenues relations commerciales entre ces périphéries tropicales et les centres coloniaux européens, un capitalisme marchand d'ampleur inédite vit ainsi le jour sur les berges de l'Atlantique. S'appuyant à la fois sur l'innovation technologique et la rationalisation des coûts de production, il servit de véritable marchepied vers le capitalisme industriel qui allait se développer aux siècles suivants. En ce sens, la *Plantation* a pleinement déterminé le changement d'échelle des relations entretenues jusque là au sein de l'humanité dont la mise en lien planétaire s'accomplissait alors de façon aussi inédite que décisive.

Une telle entreprise – dont on trouve les prémises au sein des empires coloniaux encore à venir comme le montra Gilberto Freyre à partir de l'exemple portugais (1997 : 234) – fut d'emblée rendue possible et profitable par la stratification sociale rigide qu'elle engendra. Sa force tint à la collusion de plusieurs critères distinctifs, aux premiers rangs desquels se place le statut occupé dans la colonie et l'origine « raciale ». Entre maîtres, contractuels et esclaves, les marqueurs phénotypiques, relevant de la biologie (couleur de peau, texture capillaire, traits physiques...), permettent d'ancrer de manière d'autant plus opérationnelle et durable qu'ils se trouvaient contrastés cet *ordo rerum* « particulièrement verrouillé [où la] “race” finit donc par devenir consubstantielle à l'ordre esclavagiste » ; un ordre que l'on peut désormais qualifier de socio-racial » (Bonniol, 1990 : 410). Franz Fanon formula ainsi le résultat de cet enchevêtrement établi juridiquement (1974 : 9) :

« Aux colonies, l'infrastructure économique est également une superstructure. La cause est conséquence ; on est riche parce que blanc, on est blanc parce que riche ».

Michel Leiris, l'un des premiers ethnologues métropolitains à avoir observé une telle formation sociale, remarqua aussi l'importance de ce facteur économique pouvant aller jusqu'à modeler, au gré des parcours individuels, ce qu'il considérait pourtant comme des « castes » régies par le principe d'endogamie (1955 : 147). Selon une sensibilité marxiste à

² Mintz, 1970 & 1991. L'ONU estime aujourd'hui à 25 millions le nombre d'esclaves africains transplantés.

laquelle il restera fidèle, Leiris – mais il en va de même chez d'autres auteurs, notamment dans le domaine anglo-saxon³ – résuma cette stratification par une tripartition dans laquelle la classe dominante est dite blanche alors que celles moyenne et inférieure sont respectivement dites constituées de mulâtres et de Noirs.

Entièrement placées sous la contrainte d'une pensée de l'origine permettant d'entendre la « race » comme une « extension de l'idiome de la parenté, défini justement par l'assignation et la croyance en une origine commune » (Bonniol, 1992 : 38), les relations interpersonnelles sont régies par une forte discrimination qui, pour être arbitrairement fondée, n'eut pas moins recours à la science pour trouver justification. Bénéficiant des traits physiques disponibles parmi les différents ensembles sociaux nés de la *Plantation*, ces abstractions idéologiques devinrent opérationnelles et des plus concrètes. Garantissant la « pureté » des populations « blanches », situées au-delà d'une « ligne de couleur » elle-même justifiée par la tenue aussi méticuleuse que possible de la comptabilité des héritages génétiques de chacun des habitants, la force du préjugé racial atteignit des sommets dans ces riches colonies sucrières dont Saint-Domingue représentait le fleuron avant que n'y éclate la révolution qui conduira à la proclamation de la République haïtienne en 1804 (*ibid.* : 63 et *suiv.*). Rétroactivement, ces stigmates raciaux se renforcèrent du fait de la nécessité d'asseoir les hiérarchies sociales à mesure que se multipliaient les affranchissements et que naissaient des enfants d'unions illégitimes survenues entre maîtres et esclaves. Au même titre que d'autres remises en cause de ce système dualiste, telles les relations de domesticité et de travail, cette contradiction majeure de l'étanchéité socio-raciale nécessaire au maintien de l'ordre colonial introduisit une troisième dimension dans un vide juridique progressivement comblé jusqu'au « second empire colonial » (Saada, 2007). Bien qu'ils soient consubstantiels de l'aventure humaine, les flux géniques n'ayant en effet pas attendu l'expansion européenne en Amérique pour se réaliser, ce type d'échanges entre individus s'inscrit d'emblée du côté de la contestation dans un tel système. Vecteurs de diversité dans un monde supposé strictement dual, ces flux ne manquèrent pourtant pas d'être intégrés à la conceptualisation coloniale. Comme l'a montré Jean Benoist (1991 : 18), le renversement tint dès lors au fait de biologiser et de naturaliser des différences culturelles déterminées en premier lieu par la société.

De plus, rappelons qu'avant l'abolition de l'esclavage, l'affranchissement n'est pas total dans ces colonies comme il l'était dans l'Antiquité. Malgré le changement de statut, la couleur y demeurait un marqueur opérant comme le montre la catégorie des « Libres de

³ Notamment M. G. Smith (1984 : 115).

couleur ». Cette question de l'affranchissement rappelle la variété des situations coloniales : en 1790, les colonies anglaises présentaient 1 affranchi pour 66 esclaves et les françaises 1 pour 20 alors que celles relevant de la couronne espagnole comptaient 1,1 affranchis pour 1 esclave (Jamard, 1992 : 228). Associée à la progression de la christianisation ainsi qu'aux conditions géographiques ayant en partie déterminé les agricultures locales, la question des affranchissements s'ajoute aux facteurs définissant les spécificités socio-culturelles auxquelles le cadre de la *Plantation* donna lieu malgré toute la rigidité de laquelle il procédait.

1.2. De la (socio)linguistique créoliste à une ethnologie réflexive

En science comme ailleurs, notamment en musique, la réception d'une œuvre en dehors des horizons d'attente auxquels elle se destinait en premier peut donner lieu à certains malentendus pouvant, à leur tour, s'avérer des plus heuristiques. C'est ce que reconnut par exemple Judith Butler (Assayag, 2008 : 17) dont la réappropriation des « *french theorist* » est à l'origine d'une rénovation des problématiques féministes. Ainsi de la linguistique qui, outre l'essor structuraliste qu'elle alimenta, insuffla une dynamique durable dans les études anthropologiques des sociétés post-esclavagistes à partir d'un de ses champs de recherches : la créolistique. Affairée à son « laboratoire créole », comme le nomma Claude Hagège, celle-ci en vint même à occuper une place de premier ordre dans le champ de la linguistique au tournant des années 1980, alors que Derek Bickerton formule l'hypothèse d'un bio-programme. Elaborée à partir de l'observation des procédures d'acquisition du langage d'une part, et de l'usage de la diversité des registres du créole de Guyane d'autre part, registres que cet auteur classe en trois ensembles (acrolectal, mésolectal et basilectal), cette théorie entendant expliquer la genèse des langues comprend des extrapolations qui ont paru indémonstrables à de nombreux linguistes dont Robert Chaudenson (1992 : 142-152). Depuis sa thèse sur le créole réunionnais où est exprimée une première fois sa théorie sociolinguistique de la créolisation (1974a)⁴, cet auteur est devenu l'un des seuils de la pensée réunionnaise en sciences sociales, au même titre d'ailleurs que l'anthropologue Jean Benoist. Chaudenson, selon qui « un créole est un pidgin qui est devenu la langue maternelle d'un groupe » (*ibid.* : 387), affirme que la France, sur plus de 150 pidgins et créoles recensés⁵, a « donné naissance à l'ensemble le plus important de créoles, avec près de dix millions de

⁴ On la trouve reprise et élargie dans les nombreux programmes que l'auteur entreprit ultérieurement au Centre universitaire de La Réunion dont il fut le président (notamment Chaudenson, 1980 & 1992 ; Carayol, Chaudenson & Barat, 1996).

⁵ Mufwene, 1999 : 154.

locuteurs et une bonne dizaine de parlers » (1995 : 25). Là encore, comparé aux situations anglophones, lusophones ou hispanophones, ce particularisme semble attester une différence culturelle antérieure à laquelle l'entreprise coloniale aurait offert de nouveaux champs d'action. Tenant à demeurer proches du cas francophone, et plus particulièrement réunionnais, nous devons nous concentrer sur l'aspect passionné de ces travaux aux prises avec le dilemme idéologique consistant à reconnaître ou non l'existence d'une langue socialement minorée. Cet exemple permettra d'aborder une première fois le mécanisme de résolution de conflit. En effet, de par leur tendance à se fondre dans les antagonismes hérités du système colonial et la propension à fractionner l'espace social induite par le préjugé racial, les enjeux politiques contenus dans cette opposition semblent avoir cristallisé l'ensemble des tensions sociales et culturelles agitant, jusqu'à l'université, les sociétés post-esclavagistes.

Fruit d'un affrontement entre une autorité et ses résistances, la langue créole se présente comme un objet foncièrement ambigu. Le caractère « mixte », « métis » ou « hybride » de ces langues aurait d'ailleurs, justement, conditionné leur dénigrement chez des auteurs manquant de « recul » selon un commentateur (Houis, 1974 : 111). S'appuyant sur l'homologie entre langue et culture⁶, plusieurs marquèrent ces langues du sceau de la « simplification » et de l'altération ; termes dont l'arrière-plan conceptuel se prête pour le moins à une interprétation idéologique rapidement intégrée au paradigme racial. Comme Benoist l'a rappelé, que de tels concepts cherchant à rendre compte d'une réalité composite sollicitent parfois une assise naturaliste⁷ dont le « double fond (...) cache une vision de la société et de son histoire » (1996a : 58). En cela, le fait de percevoir le mélange-métissage (linguistique ou autre)⁸ comme une perturbation, une dysharmonie décadente, ou, à l'inverse, comme un phénomène originel dont la supériorité devrait être reconnue revient à faire le jeu des classifications raciales. Au dire d'une littérature abondante, tout l'enjeu des sociétés créoles, métissées à l'image de leurs langues et des visages les parlant, tiendrait précisément dans leur capacité à illustrer le dépassement d'un tel dualisme opérant dans tous les domaines où il se répand, pour ainsi dire, *en cascade*. Aussi, face à la dureté inaugurale de ce

⁶ « Sans aller jusqu'à reprendre les hypothèses de Sapir et /ou Whorf et sans prendre position sur les rapports entre langue, vision du monde, pensée, etc..., on doit admettre, *hic et nunc*, que la langue est presque toujours un élément constitutif central dans toute culture » (Chaudenson, 1989 : 55).

⁷ Cf. Benoist (1995) et D. Baggioni, « Langues mixtes, discours métisses et conflits d'identités », dans Alber, Bavoux & Watin, 1991 : 185-196.

⁸ Le métissage n'a pas de réalité biologique ; les flux géniques, concernant l'ensemble des caractères génétiques qui s'échangent entre des populations ne démontrent pas de rupture fondamentale d'un cas à l'autre, et ce, tant au niveau individuel que collectif. Répétons-le, le métissage est donc la biologisation d'une distance culturelle (Benoist, 1991, 1995 & 1996a ; Benoist & Bonniol, 1994 ; Bonniol, 1990 & 1992). Reconnaître la certitude scientifique de l'inexistence raciale ne saurait faire oublier le caractère socialement opératoire de celle-ci. Cet aspect heuristique commence à être reconnu en France (Fassin & Fassin, 2006), non sans tomber parfois dans la caricature comme l'a montré un ouvrage récent de Hugues Lagrange (Poutignat & Streiff-Fénart, 2010).

dernier, ces sociétés semblent bien plutôt devenir support à des investissements idéologiques reconduisant les bivalences attribuées à la culture à l'initiative de la colonisation, l'« Occident ». Aussi est-il nécessaire de nous demander, comme nous le ferons à diverses reprises, et par répétition, comment peut-on alors accéder, si tant est qu'il existe, au message spécifique, relatif à une certaine représentation du monde, de ces sociétés ?

Par une approche soucieuse des contextes locaux et de leurs histoires sociales respectives, certains linguistes, dont Chaudenson, suivirent une voie plus prometteuse donnant la possibilité d'intégrer l'alternative scientifico-idéologique à leur modèle⁹. À celle de la simplification, Chaudenson en vint par exemple à substituer les notions de minimisation, d'optimisation et de neutralisation correspondant davantage à une « restructuration » des systèmes linguistiques (1995 : 42). En contexte créole, ces derniers auraient poussé à l'extrême les « tendances fondamentales de la langue populaire (brièveté, expressivité, invariabilité), affranchies de la contrainte de la norme » (1992 : 148). Cette nuance, qui peut évoquer l'existence des registres de langues chez Bernstein ou encore celle d'une culture de la pauvreté (Lewis, 1963), permet d'envisager ces parlers non plus comme de « simples » altérations, mais plutôt comme relevant d'un certain *pragmatisme*¹⁰. Ce dernier, bien que déterminé par des données d'origines autant que conjoncturelles, aurait ainsi présidé à la stabilisation consensuelle de certains éléments grammaticaux et lexicaux.

D'autre part, pour Chaudenson, les créoles sont, dès le départ, des variétés – nous reviendrons plus loin sur la notion de *version* – de langues européennes. En tant que dynamique dialectale ayant constitué des langues à part entière, leur genèse distinctive tient à la relation de domination qui se joua entre les populations rassemblées plus ou moins intensément en tel ou tel lieu. Ce conflit de légitimité participa, tout comme il continue de la faire, à structurer ces idiomes de manière tout à la fois homogène et hétérogène comme le montre le fait qu'intercompréhension d'une part, et inintelligibilité de l'autre, se réalisent simultanément en leur sein¹¹. L'ensemble des locuteurs ne partageant effectivement pas les mêmes langues et paroles au sens saussurien, tout l'enjeu des études créolistes consiste alors à repérer et penser les variations graduelles opérant à l'intérieur d'un système linguistique normé alors envisagé en terme de *continuum*. Ce concept se rapproche de celui de *champ*

⁹ On retrouvera *in fine* la dimension idéologique chez tous les scientifiques, notamment chez ce dernier ou chez Jean Benoist qui, comme beaucoup d'autres, plaça ses espoirs en la créolisation (1996a).

¹⁰ Rappelons que le pragmatisme philosophique n'a d'autres objectifs que de résoudre un conflit (James, 2010). Nous retrouverons ce « sens pratique » à plusieurs reprises dans la littérature scientifique.

¹¹ Datée des années 1920 (Houis, 1974 : 113), cette réflexion démontre une proximité d'objets et de vues entre la linguistique créoliste et l'anthropologie contemporaine soucieuse de penser la « globalisation ».

proposé par la sociologie de Pierre Bourdieu¹². Il permet de donner sens à tel ou tel trait situé entre les deux pôles lui donnant sa consistance tout en démontrant combien le support verbal illustre la dialectique du pouvoir en cela qu'il sert à définir, de manière plus mouvante et dynamique que l'on pourrait le penser, *centre* et *périphéries*. Dans le cas linguistique des colonies sucrières, où homogénéisation s'oppose à hétérogénéisation, le français standard et les langues des esclaves représentent ces idéaux-types polaires. Chaudenson rappelle que les colons français, principalement venus de l'Ouest et du Nord, imposèrent la *koinè* d'oïl (1989 : 53), langue parlée à propos de laquelle on dispose de peu de renseignements contrairement au français administratif et politique alors principalement parlé et écrit à Paris (1992 : 140 *et suiv.*)¹³. A l'autre extrémité, les langues serviles sont situées juste en-deçà du créole basilectal, soit, au sein du continuum créole, celui présentant le plus fort éloignement avec la langue du colonisateur. Constitué de traits autant situés que situant, ce continuum donne cours à une situation que Ferguson qualifia de *diglossique* en 1959 à propos d'Haïti. Ce concept met en évidence la coexistence de deux langues de statuts inégaux aux fonctions spécialisées dans ces sociétés contrastées : l'une, le français, étant la langue publique, écrite et d'emploi soutenu, alors que l'autre, le créole, relève du domaine privé et oral en même temps qu'elle est infériorisée. La diglossie engendre de plus un phénomène d'*hypercorrection* dont se saisissent les locuteurs enclins à démontrer l'aisance de leur pratique de l'idiome valorisé. Ainsi, à chaque échelon se répercute la propension classificatoire du système colonial faisant éprouver les sentiments de honte et de gêne¹⁴ aux locuteurs les moins bien pourvus selon cette hiérarchisation. Selon les implications de chacun dans le jeu social, cette logique pousse en effet les locuteurs à savoir identifier les nuances au sein d'un code langagier général, nuances qu'ils auront, selon leurs positions sociales et l'acquisition d'aptitudes qu'elles déterminent à tout le moins en partie, plus ou moins le loisir de faire alterner, voire fusionner, dans leurs pratiques discursives.

Pourtant, conformément aux champ de force constituant le continuum, on ne saurait ignorer les aspirations politiques émanant de l'autre pôle sociolinguistique. Si, comme l'a résumé Chaudenson (1995 : 93) :

¹² Malgré sa critique du « champ » sociologique hexagonal (cf. *supra*), signalons que l'anthropologue créoliste Catherine Benoît retient ceux de « nuage » (déjà adopté par Serge Gruzinski) et de « nébuleuse » (2000 : 45). Chanson rappelle combien le métissage, conservant une part d'incertitude et d'aléatoire face à la précision toute mécanique de l'objet positiviste, nécessite de telles métaphores (2011 : 98, note 11). Notons aussi l'usage que fit Christian Ghasarian du terme de « milieu » afin de caractériser le « milieu indien » à La Réunion (1999).

¹³ Une des spécificités de l'île de La Réunion est la présence importante de « Petits-Blancs », c'est-à-dire de descendants de colons européens relativement pauvres (par opposition aux « Grands-Blancs » possédant les plantations). Ceux-ci s'intègrent dans le continuum sociolinguistique insulaire en parlant un « français créolisé », point médian entre le français régional et le créole réunionnais dont ils occupent la frange acrolectale ou supérieure, leur idiome étant plus proche de la langue cible.

¹⁴ Concernant la situation réunionnaise, voir Alber & Carayol, 1990.

« La créolisation résulte de l'appropriation par les nouveaux esclaves de variétés périphériques de l'idiome du colonisateur ; cette appropriation approximative, en quelque sorte portée au "carré" s'est accompagnée d'une perte de contact avec le modèle central et a entraîné une atomisation des variétés linguistiques périphériques »,

on comprend combien, afin de prévenir une interprétation trop mécanique d'une vision « orientée » dans un seul sens, certains¹⁵ purent mettre en évidence des mouvements de diffusion allant à contre-sens du modèle linguistique dominant. L'accent se place alors sur les déviances et les résistances manifestées par les esclaves « bossales » (néo-arrivants) autant que « créoles » et leur capacité à conserver des « survivances » antécoloniales. En effet, si la langue cible s'était diffusée du Colon vers l'Esclave (ou aujourd'hui des classes supérieures vers les autres), une contestation majeure de cette inégalité systémique pourrait aussi bien avoir trouvé d'emblée son expression à travers le refus de respecter la langue du Maître...

A partir d'un exemple fictif, risquons une illustration scripturale de cette perspective subversive. Ici, « métropole » s'écrirait « maître-au-pôle »¹⁶. Un tel dépliage du sens, évoquant une logique foucauldienne, est permis par la superposition – à un accent près – du plan phonétique à celui de l'étymologie. Ce procédé, que nous présentons ici de façon renversée puisqu'il s'effectue plutôt chez les créolophones au détriment de l'étymon français¹⁷, nous paraît caractéristique de l'apprentissage d'une langue hiérarchiquement cantonnée à l'oralité. Rappelons qu'il préside justement à l'intention des grammairiens travaillant depuis plusieurs décennies à la stabilisation de graphies créoles. Encore inachevée à La Réunion (Gauvin, 1977 & 2006), cette entreprise applique en effet la règle « un son, une lettre » afin de souligner le conflit d'interprétation opérant entre français écrit et *kréol* oral. Ce détour suggère combien l'acquisition faite par les esclaves de la langue des maîtres via leurs prédécesseurs, créolisés à différents degrés, constitua d'emblée un enjeu politique majeur dans lequel furent impliquées des ressources d'ordre culturel¹⁸. L'actualité,

¹⁵ Tel Alleyne qui vit dans cette distorsion linguistique un projet politique et social fondamentalement égalitariste (Jardel, 1987 : 92).

¹⁶ Dans une autre perspective, Cambefort parle de la « Mère trop pôle » (cité par Ghasarian, 2008 : 238).

¹⁷ Des transpositions en français standard de cette habitude, que nous dirons pour le moment « créole », consistant à contourner la norme en produisant un sens nouveau à partir d'éléments disponibles et imposés – ici langagiers – se retrouvent cependant sous la plume d'écrivains réunionnais ayant adopté et adapté, à tout le moins symboliquement, cette attitude subversive. Par exemple, les universitaires Pierre Cellier et Carpanin Marimoutou purent mettre l'accent sur les dysfonctions inhérentes à la créolisation en choisissant d'écrire « dysglossie » pour « diglossie ».

¹⁸ Bien que nous reviendrons au dernier mouvement de ce chapitre sur l'analogie créolisation/globalisation, remarquons qu'un tel usage est aussi emblématique de la (post)modernité. Il abonde dans les messageries, cellulaires notamment, où l'on « simplifie » et oralise son écriture tout en transgressant les règles langagières plus ou moins intentionnellement. Le SMS, « débile » selon Glissant, est « un présage de la révolution à venir », celle, artistique, d'une écriture démultipliée, « parce que les plénitudes peuvent passer par des

réunionnaise notamment, témoigne toujours de cette donnée première si décisive pour la créolisation : débats relatifs à l'enseignement scolaire du/en créole, prise de parole créole dans les médias et lors d'événements publics, etc. Envisagée comme une possibilité militante et revendicative, la créolisation se présente ainsi comme une prise de distance, imposée autant que souhaitée, à l'égard d'une norme qui conserverait l'image unifiée d'un centre « pur ». En cela, la créolisation semble se vouer à l'effritement de ce qui s'impose à elle de façon monolithique et relever de la multitude et de cette diversité que nous évoquons plus haut.

Voici donc posées une première fois, à partir du domaine hautement classant en terme sociologique de la compétence linguistique, les conséquences pratiques du dualisme théorique duquel procédaient la colonisation et l'ordre esclavagiste. Donnant lieu à deux tendances idéologiques contrastées – d'un côté, hypercorrection et reproduction de la stratification, de l'autre, contestation de l'ordre dominant et aspirations égalitaires –, ce contexte rend d'autant plus saillant le fait que le langage illustre les relations sociales en même temps qu'il en est le moyen que son dualisme est fort. Nous reitérerons à plusieurs reprises ce constat faisant du contexte créole et de sa tendance à se présenter en terme radicalement bipolaire un exemple pour lire les tensions constitutives du social. Pourtant, une fois situé, cet antagonisme de départ doit laisser la place à une analyse de ce qu'il génère en son milieu, « endroit où les choses prennent de la vitesse » (Deleuze & Guattari, 1980 : 37) et où, peut-être, les logiques d'attractions polaires n'ont plus mécaniquement cours. Pour ce faire, nous devons nécessairement suivre les individus et les ensembles sociaux à travers la réponse qu'ils y ont apporté en l'expérimentant de manière pragmatique.

Avant de revenir sur l'innovation musicale que ne manque pas de déterminer un tel contexte marqué du sceau de l'hétérogénéité, nous voudrions souligner la pertinence de l'adoption du postulat d'un continuum sociologique par la linguistique créoliste. Aussi déterminé par notre formation universitaire fut-il, disons que nous avons repris ce postulat dans notre observation de la créolisation culturelle car, précisément, il permet de dépasser l'opposition stérile, mais ô combien récurrente, relative à deux conceptions de la culture généralement retenues. Envisageant celle-ci tantôt du point de vue de sa cohérence et de son autonomie, tantôt de celui de son hétérogénéité intrinsèque due à la domination symbolique qu'exerce une partie de sa population sur d'autres, ces deux visions conduisent aux écueils de

débilités »(cf :http://www.dailymotion.com/video/x5lnze_glissant-le-tout-monde-contre-l-idenews#from=embed).

l'essentialisation dans un cas et de la dissolution de l'objet dans l'autre (Grignon & Passeron, 1989). En effet, comment penser sinon la complexité d'une situation « entremêlée » qui relèverait de ces deux visions à la fois ? La prévalence de discours, notamment scientifiques, insistant sur les impacts du totalitarisme colonial et de sa propension à cliver le monde¹⁹ semblent donner raison à Bogumil Jewsiewicki (1996 : 330) lorsqu'il affirme l'impossibilité d'invalider de l'intérieur un tel processus téléologique de mise en sens du monde. Pourtant, malgré le « gouffre » que représente l'entre-deux (et nous pensons ici l'expression de « fils du gouffre » qu'Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau utilisèrent à propos de Barack Obama), ce serait rendre justice à la réalité créole que d'entrevoir les possibilités que recèle, par exemple, la création poétique ou, plus largement, de se donner les moyens d'apprécier également le contenu créatif et alternatif de telles configurations. Ces possibilités, pour imprévisibles et insoupçonnées qu'elles soient avant leur réalisation, n'en sont pas moins d'ores et déjà attendues, voire même formulées, par l'insistance du désir « lyrique » auquel fit allusion Roger Bastide (cf. chap. suivant) et donc, en ce sens, déjà performées sous quelques formes augurales que ce soit, en tout premier lieu imaginaire – nous pensons ici à l'avenir « post-racial » qui pourrait succéder à l'état « transracial » actuel selon Bernabé (2008). En tant que systèmes symboliques, la langue, la musique ou la religion se placent impérialement dans cet espace de potentialités que l'enquêteur doit veiller à ménager aux locuteurs créoles.

Ensuite, attentive à certaines formes de mobilité et d'émulation tout autant qu'aux ancrages identitaires, l'approche en terme de continuum (différente de celle « continuiste » que nous exposons ci-dessous) permet d'atteindre les dynamiques d'ensemble sans pour autant occulter le niveau des rationalités et des sensibilités individuelles. En effet, on ne saurait s'en tenir à un enfermement dichotomique évacuant les allers-retours entre ces différentes échelles que nécessite l'observation d'un champ aux résonances expressives aussi multiples que l'est celui des pratiques musicales. Le fait de suivre les « sociologies naturelles » ou « populaires » d'acteurs rompus à l'usage de référents à la fois holistes et atomisés permet de comprendre la prégnance de l'attraction polaire autant que la marge de manœuvre dont disposent ces mêmes acteurs. Ce qui apparaîtrait contradictoire – nous pensons ici à la manière dont Gaston Kelman (2005) a pu se résigner à employer le terme de « race » dans sa déconstruction du racisme – ou trop peu représentatif selon d'autres rationalités moins sensibles au compromis, est abordé ici comme un premier pas à partir duquel il devient possible de rendre compte des régularités à travers lesquelles de nouveaux ensembles se précisent et se coagulent. En effet, une perception du monde élaborée en

¹⁹ Bien qu'elles n'abordent pas à proprement parler les sociétés créoles les analyses de Balandier (1963) sont ici fort précieuses.

rapport à une série d'oppositions axiomatiques (maître/esclave, blanc/noir, propriétaire/propriété, chrétien/païen, langue/parole, haut/bas, esprit/corps...) ne saurait écarter la vie empirique.

Ici se trouve le grand message des sociétés créoles. L'oscillation qu'elles ont générée au fil du temps entre des pôles idéal-typiques ainsi rapprochés, associés, voire même confondus, est leur victoire toute concrète. Elles invitent l'anthropologie à rester au plus proche du vécu émique, de ses formes et ses contenus, afin d'envisager l'épaisseur et la densité d'un monde social qui demeurerait de beaucoup trop caricatural si l'on s'en tenait aux discours produits à son endroit depuis d'autres tropes du spectre social. Sans cela, le fait de nous concentrer naïvement sur les musiques réunionnaises associées autant à « l'Afrique » qu'à la « créolisation » risquerait de reconduire des interprétations essentialistes.

Enfin, si les sociétés post-coloniales peuvent fournir une illustration exemplaire de la structuration sociale à l'œuvre en d'autres lieux, on remarquera d'emblée que la perspective continuiste ne devrait omettre d'englober aucun des regards produits de part et d'autre de ce fossé que des notions volontiers absolutistes ont souhaité matérialiser. Le fait que de nombreux intellectuels et politiciens, créoles ou non, s'impliquèrent plus ou moins physiquement dans la lutte des classes de ces sociétés en voie de décolonisation en y important un vocabulaire révolutionnaire de veine marxienne, sinon marxiste²⁰, donne raison au postulat sociologique tel que le reformule Bruno Latour (2006). Si cette lutte idéologique, qui se joue toujours²¹, reconduisit la pensée binaire de l'affrontement, les présumés militants et « législateurs » qui animent une partie des sciences sociales (*ibid.* : 61) doivent être inclus à l'objet scientifique puisqu'ils participent à l'assemblage des collectifs. En cela, l'étude de ces sociétés foncièrement « inachevées », et donc d'autant plus sujettes à la portée performative ou autoréalisatrice des discours, que sont les sociétés post-esclavagistes nécessite l'ethnographie la moins assurée et la plus réflexive qui soit ; une ethnographie gardant à l'esprit le fait qu'elle fait partie de son objet.

²⁰ Qu'il suffise de penser, dans le cas français, aux actions et œuvres d'Aimé Césaire, Franz Fanon, Michel Leiris ou, bien que moins directement impliquées, à celles de Roger Bastide (cf. *infra*).

²¹ Cf. la récente revendication, supportée musicalement d'ailleurs, que le LKP mena en Guadeloupe (Bonniol, 2009) ou les émeutes de février 2012 à La Réunion.

1.3. Échange théorique d'anthropologie créoliste

1.3.1. Du classement à la conjugaison

Afin de présenter les théories anthropologiques créolistes nous partirons de la tripartition qu'en proposa Catherine Benoît (2000). Reprise par Christine Chivallon, celle-ci répartit ces théories selon les trois paradigmes suivants : « continuité » (ou survivance), « créolisation » (ou adaptation) et « aliénisme » (ou dépossession). Les études relevant de ce dernier sont perçues comme lacunaires puisqu'elles pointent seulement le pathologique de sociétés privées, à la fois, d'histoire et de territoire (Benoît, 2000 : 16). Selon l'auteure, un tel manque de considération à l'égard d'une culture populaire spécifiquement locale susceptible d'avoir résisté à l'esclavage comme à la ségrégation socio-raciale serait l'exclusive de la pensée francophone déterminée par un postulat sociologiste²². Un retour sur cette catégorisation nous permettra d'en apprécier la portée autant que les limites.

Revenons en premier lieu aux USA, terre d'une controverse fondatrice pour ce champ d'étude. Franklin Frazier y incarne le mieux le courant « aliéniste ». Ancien étudiant de Robert Ezra Park à Chicago (cf. *infra*), il fut le premier directeur « afro-américain » de l'*American Sociological Association* en 1949 (Chapoulie, 2008). S'appuyant sur ce qu'il a observé dans les familles américaines de la bourgeoisie noire qui, afin de pallier le complexe d'infériorité dû à l'intériorisation de l'idéologie dominante, s'engagent dans la mascarade d'un « monde du bluff » (évoquant l'hypercorrection mentionnée plus haut) et dénigrent les productions, notamment musicales, dites « noires » (1955 : 23), Frazier réfute l'argument de la survivance culturelle africaine défendu alors par l'anthropologue M. J. Herskovits, tenant du paradigme continuiste. Etudiant de Franz Boas, ce dernier obtint un certain crédit dans le champ scientifique d'alors en combattant le préjugé consistant à nier tout héritage aux Noirs (Herskovits, 1941 ; Mintz, 1970 ; Whitten & Szwed, 1970). Il démontra cette continuité à travers l'intensité d'« africanismes » propres à tel ou tel trait culturel repéré à travers le Nouveau Monde. Si l'approche précédente pêche par son sociologisme, cette dernière – malgré l'importance pourtant accordée au concept dynamique d'« acculturation »²³ – pêche par un culturalisme excessif n'ayant pu se défaire du relativisme culturel. Aussi moralement

²² Cette vision culmine en effet dans le premier livre du *Discours antillais* (Glissant, [1981]) qui succède aux réflexions de Fanon et Memmi. A sa suite, un anthropologue tel Affergan constate que ces sociétés représentent une « remise à zéro de l'humain » (2008 : 98) puisqu'« aucune position différentielle des parents ne structure l'accès de l'enfant à son statut identitaire » (1997 : 173). A ce propos rappelons que le « mythe », scientifique, de la famille matrifocale antillaise fut aussi fortement critiqué par Benoît.

²³ Rendant compte de « *those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups* » (Redfield, Linton & Herskovitz, 1936 : 149). Rappelons que la simple évaluation de la proportion esclaves/maîtres, les premiers étant ultra majoritaires dans les plantations, permit à Herskovits de déduire l'acculturation réciproque entre ces deux groupes, ainsi placés au même rang culturel (1941 : 121).

justifié soit-il, ce parti pris idéologique ne conduit pas moins *in fine* à une simple inversion de l'ethnocentrisme (Bastide, 1967)²⁴. Cette controverse illustre donc la dialectique rencontrée plus haut ayant trait à la définition de l'identité créole.

Benoît perçoit chez d'autres chercheurs états-uniens, au premier chef Sidney Mintz et Richard Price, la réussite d'un dépassement de cette opposition que nous avons déjà identifiée à propos du fait linguistique. Formulée par une seconde génération de chercheurs, cette approche intermédiaire ou « interstitielle », comme nous pourrions dire d'après les premiers travaux dédiés au prolétariat rural et à la petite paysannerie (par ex. Mintz, 1967 ; Price, 1967), privilégie les adaptations vécues. Ce qui prime est le plan des valeurs et des significations que les acteurs investissent dans tel ou tel comportement culturellement marqué par son continent d'origine (Mintz, 1970). Le traitement historique de ces questions est ici extrêmement valorisé tant il se présente comme seul capable de rendre compte des spécificités locales et d'éviter l'aporie des critères strictement sociologiques ou culturels (Mintz, 1996).

Aujourd'hui largement partagée, cette orientation se retrouve dans la conception labile et mouvante de la notion d'identité qu'ont simultanément formulé les *Cultural Studies* (Gilroy, 2003 ; Hall, 2007a) et les écrivains francophones antillais dits « de la Créolité » (Bernabé, Chamoiseau & Confiant, 1989). Pourtant, à l'image de ces dernières pensées postmodernes, dont il convient de souligner qu'elles ne parviennent généralement pas à s'affranchir de cette « visée à l'être » que représente, selon Edouard Glissant, le vocabulaire de « l'authenticité »²⁵, certains propos aliénistes de Mintz concernant ce nouveau genre anthropologique que seraient les « gens sans culture » (1996) ou, à l'inverse, les évocation d'africanité profonde et d'une cognition créole spécifique contenues dans quelques formules (« *implicit "grammatical" principles* », « *deep-level cultural rules* », « *cognitive orientations* »²⁶) attestent la présence de résidus de la controverse initiale dans une synthèse pourtant annoncée comme résolument moderne. Chivallon a d'ailleurs clairement mentionné le rapprochement de ces auteurs avec le courant continuiste et cette « épistémologie de la vérification » qu'elle critique (2004 : 146). Le fait que ni elle ni Benoît n'ont retenu cet

²⁴ La trop vaste étendue géographique de recherches systématiques constitua un autre écueil de cette entreprise (Bonte & Izard, 2000 : 1-2 ; Wachtel, 1974).

²⁵ Ce que l'équivoque d'un Gilroy montrera (cf. *infra*). Voir aussi Chivallon, 1997, 2002 & 2004 : 156 ; Giraud, 1997 ; Lafontaine, 1983 ; Lebrun, 1996 & 1998.

²⁶ Cf. Mintz & Price, 1992 : 53, 55. Apparenté à la théorie linguistique du « bioprogramme » de Bickerton, cet aspect quelque peu naturaliste et difficilement démontrable, est également évoqué par Bastide qui emprunte à Bergson le concept de « mémoire-motrice héritée (...) plus inscrite dans les gestes corporels, séquences rituelles, pas de danses, que dans le trésor des souvenirs intellectualisés » (1967 : 197).

argument pour revoir leur catégorisation constitue le bémol achevant de nous convaincre de l'imprécision et de la partialité de cette typologie des études créoles.

Aussi, revenons sur l'exception que représente le sociologue et anthropologue Roger Bastide à l'égard de cette typologie le cantonnant au paradigme culturaliste de la survivance, conformément nous dit-on à « la » lecture qui serait faite de son oeuvre « outre-Atlantique » (Chivallon 2004)²⁷. Plusieurs critiques ont effectivement pointé les difficultés de Bastide face à « une réalité aussi objectivement ambiguë » (Mary, 1994 : 89) l'exposant à celles qu'il adressait à certains de ses prédécesseurs et à leurs visions ethnocentriques de la condition des descendants d'esclaves. En effet, les oscillations de sa pensée se prêtent tantôt à la réification de l'exotisme de ces derniers, présentés comme

« jouant allègrement sur les deux tableaux [Africain et Européen], fréquentant aussi assidûment les messes catholiques que les fétiches, sans duplicité, en toute innocence, laissant aux intellectuels les problèmes d'identité » (*ibid.* : 90-91),

tantôt à la réification de l'irréductibilité profonde des pensées africaines et européennes (Capone, 2001). Il est vrai que Bastide, influencé par Lévy-Brühl²⁸, pense le syncrétisme religieux moins en terme d'identification des registres sacrés disponibles qu'en ceux de participations s'effectuant entre ces derniers ainsi considérés aptes à demeurer distincts. Les représentations collectives apparaissent alors compartimentées en même temps que donnant lieu à des « systèmes d'équivalences fonctionnelles » (Bastide, 1970 & 2002). Une autre critique tient à son manque de distance réflexive vis-à-vis de la branche *nâgo* du candomblé brésilien à l'investissement traditionnaliste de laquelle ses écrits purent servir de caution (Capone, 1999). S'il affirma « *Africanus sum* »²⁹, il n'en valorisa pas moins le syncrétisme en « mosaïque » représentée par cette branche au dépend de cet autre, plutôt « fusionnel », représenté par la macumba paulista (Bastide, 1967 : 75).

Ecrivain perpétuellement à l'ouvrage et dont la pensée complexe et évolutive s'accommode de manière toute personnelle de la formulation théorique, Bastide accordait

²⁷ Outre cette généralisation, notons que Bastide est ainsi démarqué des chercheurs français, lui qui avait pourtant qualifié les Amériques noires de « centres des mondes aliénés »...

²⁸ Anthropologue qui remania souvent, au point de les réfuter même parfois, ses conceptions controversées relatives à une « mentalité primitive » ou « prélogique » propre aux cultures traditionnelles. Il n'en marqua pas moins plusieurs générations de chercheurs. Lenclud (1992) ou Boudon (2001) ont, par exemple, pu noter les échos et les différences de ce grand partage dans la « pensée sauvage » développée par Lévi-Strauss. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

²⁹ Partisan d'une sociologie en profondeur, Bastide s'était fait initier dans un *terreiro* bahianais et justifiait sa démarche ainsi : « quand on passe du niveau des groupes et des organisations au niveau des symboles et des valeurs, alors la compréhension suppose bien la participation » (Bastide, 1960a : 37).

pourtant un intérêt majeur à la « naissance d'attitudes spécifiques »³⁰. Selon nous, ce dernier requiert à son égard une lecture résolument « créoliste » (d'après le vocable de Catherine Benoît) que conforte d'ailleurs son attachement aux concepts « d'acculturation », de « contre-acculturation »³¹ ou encore de « bricolage »³². Mais, étant donné que c'est autour de son « principe de coupure » que la critique se forme, notamment chez Capone, précisons-en ici notre interprétation³³. Observable aussi bien chez les Africains du Brésil, à la fois catholiques et adeptes du candomblé, que chez un scientifique ayant des convictions religieuses, le principe de coupure permet d'éviter les « déchirements de l'âme » propres aux chocs culturels. Le caractère hétérogène et polyphonique de telles situations somme en effet les « individus » – sinon littéralement susceptibles de se diviser – de discerner des espaces socio-culturels distincts³⁴. Ainsi, Bastide, plus par le cumul des expériences et la double (ou la multi-) appartenance que par le mélange ou la synthèse, propose une conception du métissage qui n'est pas fusionnelle³⁵. S'additionnant, les registres distincts sont amenés à dialoguer de manière compétitive. Sur un modèle semblable à celui des schismogénèses symétriques et complémentaires conceptualisé par Bateson³⁶, l'individu accroît son aptitude à jouer différents rôles à mesure que s'accumulent actions et réactions³⁷. L'addition se démarque alors clairement de l'*apartheid* en cela qu'elle conduit plutôt au mariage et à la conjugaison. Réalisée à partir d'éléments distincts se renforçant chacun au miroir des autres tout en entraînant ce que nous concevons comme une « emphase identitaire », cette conjugaison signale la dérive de la berge ferme de la monade identitaire et l'impossible retour à un état de « pureté » tout idéale puisque n'ayant jamais réellement existé.

Pour de telles raisons, le modèle d'une communauté « a-centrée », réputée affranchie des mécanismes de pouvoir conformément à ce que décèle Chivallon dans la diaspora noire des Amériques (2004 : 221-231), nous semble se faire largement l'écho de ce qu'il proposait

³⁰ Cette formule est employée dans l'un des premiers textes brésiliens de Bastide, daté de 1946 (2002 : 183-223). Elle augure ce qu'il appellera le « folklore nègre », ni Noir ni Blanc (1967), que nous tenons pour « créole ».

³¹ Concepts qu'il adopte pour en préciser la dynamique (par ex. dans Bastide, 1960b).

³² Spécialiste du syncrétisme africain ayant par ailleurs montré l'utilité de cette métaphore (2001), André Mary rappelle que l'usage lévi-straussien de ce terme est quelque peu transformé chez Bastide (1994).

³³ Cf. Bastide, 1955, 1960a : 234-235, 533 *et suiv.* Pour une présentation, voir aussi Cuche, 1994.

³⁴ Herskovits parlait pour sa part d'« ambivalences socialisées ».

³⁵ Bien que le terme de « métissage » soit relativement absent chez Bastide, la définition retenue dans le dictionnaire de Laplantine & Nouss de ce terme (2001) montre qu'il s'inscrit dans cette même conception.

³⁶ « Si nous considérons la schismogénèse comme un processus où chaque partie réagit aux réactions de l'autre, il s'ensuit que la différenciation doit se développer, toutes choses étant égales, selon une loi mathématique simple et que la spécialisation de chaque partie dans ses modèles particuliers de comportement devrait même suivre une courbe diachroniquement exponentielle » (Bateson, 1971 : 232).

³⁷ Mary formule l'effet de ce *double bind* batesonien (ni choisir l'un ou l'autre, ni ne pas choisir) ainsi : « par rapport à chacun des deux pôles, chaque option dans un sens se [prolonge] dans l'option inverse » (1993 : 639).

de critiquer. Contrairement à un certain idéalisme à la Clastres présent chez la géographe³⁸, il convient de se souvenir que, malgré la conscience qu'en ont leurs membres, les mécanismes hiérarchiques fondent toutes les sociétés (Balandier, 1969). Y compris celles dont participent l'auteure ou les Rastas qu'elle exemplifie pour le souci constant qu'elle décèle chez eux de ne pas reproduire de schémas distinctifs pouvant, notamment conduire à une affirmation étatique (point sur lequel nous revenons à la fin de ce chapitre). Une telle fascination pour un modèle alternatif démontre plutôt la puissance des mécanismes d'aliénation et la capacité qu'a la violence symbolique de resurgir dans ces sociétés post-esclavagistes où, comme Chivallon l'a d'ailleurs montré pour la Martinique, les Nouveaux Libres optèrent pour un ancrage territorial « classique » contrastant avec l'avant-gardisme que d'aucuns voudraient attribuer à « l'univers antillais » (1997). Aussi, et bien malgré elle, Chivallon retrouve-t-elle justement Bastide en évoquant les registres identitaires, sociologiques autant que culturels, dont disposent les individus en situation de pluralisme (2008 : 361)³⁹. Manifestement, l'intention de s'inscrire dans un champ francophone trop vite réduit à son « refus ethnique » et au vide de son aliénisme, vide d'autant plus utile que comblé par l'importation d'un vocabulaire anglo-saxon (2004 : 42), aura sans doute conduit l'auteure à forcer par moments le trait, fut-ce pour se contredire à d'autres⁴⁰. Cette lacune répète d'ailleurs un écueil récurrent chez les spécialistes des cultures afro-américaines comme le notait Mintz (1971). Le fait que Chivallon mobilise le champ des pratiques religieuses, en l'occurrence jamaïcaines et rastafariennes, pour y privilégier le postulat d'une autonomie radicale montre également combien l'univers religieux peut supporter un discours partial en même temps qu'il s'avère décisif dans l'ensemble des recherches créolistes.

1.3.2. Le « fait religieux », matrice des carrefours

Le domaine religieux constitue possiblement l'objet le plus travaillé des études créoles. Consubstantielles du pluralisme de ces sociétés, les pratiques religieuses mettent

³⁸ Par ex. 1997 : 785, note 22 & 2004 : 204.

³⁹ Rappelons qu'au seuil de son œuvre, Bourdieu lut Bastide avec grand intérêt (Bourdieu, 1961).

⁴⁰ Notamment sur deux questions cruciales : la première concerne les modalités de l'absence revendiquée par l'auteure d'un méta-récit fondant cette contre-culture (2004 : 221-231 ; 2008 : 362-363). Cette absence est pourtant comblée par une « vision sociale d'un monde racialisé » (2004 : 226). La seconde, nous l'avons dit, est relative au fait que cette trop prégnante « épistémologie de la vérification » contre laquelle l'auteure se positionne est *in fine* reconduite par elle du fait d'une lecture se disant, comme l'est aussi celle de Benoît, favorable aux paradigmes continuiste et créoliste (2004 : 120, 128, 144). Rappelons ici que l'aspect génétique de la théorie chaudensonienne relevant de ladite épistémologie est relégué au second plan par Chaudenson lui-même quand il affirme préférer étudier « la nature et les modalités des apports » que l'origine des lexèmes, contes, mets, remèdes ou musiques (1992 : 253).

effectivement autant en évidence leurs histoires hautement conflictuelles que les résolutions originales apportées par leurs membres à la fréquentation de cette diversité. Faisant se conjuguer différentes pratiques, ces derniers justifient le passage, au demeurant anthropologique, à une conception du rapport au sacré que l'on qualifiera de « fait religieux » tant il englobe ceux, plus relatifs, que proposent chacune des religions prises dans la créolisation de telle ou telle société⁴¹. Habituellement abordée sous l'angle singulier, « la » religion a « la charge fort délicate de gouverner l'appareil devant transmettre l'ensemble des valeurs partagées par la société » (Durkheim, 1990 : 13). Considéré par Herskovits comme le principal « foyer culturel », le ciel des symboles semble contenir la vaste problématique interprétative de notre discipline, laquelle a trait à la fois au savoir engendré par la rencontre avec un ailleurs et une différence dont il s'agit de proposer une traduction des plus fidèles à mesure que sont questionnées les conditions mêmes d'une telle entreprise. L'étude de ce que Marx, Durkheim ou Weber conçurent comme un fondement des faits sociaux se présente en quelque sorte comme la propédeutique de notre science. « Énigme suprême de toutes les civilisations » selon Luc de Heusch (2006 : 219), rappelons que le fait religieux occupe une place décisive dans le processus de découverte du lointain que sociologie et anthropologie, à mesure qu'elles s'institutionnalisèrent, ont rendu plus familier aux Occidentaux.

Or, précisément, chacun apprit très tôt à considérer l'Autre en société créole, à observer ses pratiques publiques autant que privées bref, à se livrer à une anthropologie aussi précoce qu'appliquée. Établi en fonction des besoins de chacun, notamment médicaux, et de la politique coloniale favorable, rappelons-le, au christianisme, ce jeu de miroir orienta le contenu des emprunts, des syncrétismes, des coupures et des conjugaisons entre Mêmes et Autres. Le religieux, que l'anthropologue italien Ernesto De Martino interpréta comme la résolution symbolique d'une crise objective (Massenzio, 1999 : 47), semble avoir bénéficié de l'affrontement idéologique dans lequel les pratiques culturelles se trouvent classées et polarisées en contexte créole pour s'y imposer comme un registre incontournable de l'affirmation identitaire. Le fait que plusieurs analystes du fait religieux l'associent à la question des origines en rappelant parfois que « croire c'est se savoir engendré » (Mary, 1995 : 138) laisse aussi présager l'aspect saillant qu'il revêt dans un tel contexte de pluralisme où prévaut la référence à la race et au décompte généalogique. On se demandera dès lors, comment les acteurs choisissent-ils dans ce vaste ensemble de traits culturels disponibles ?

⁴¹ Trignano critique l'abstraction comprise dans cet usage substantif de la religion devenue « une entité, diffuse et mobile » privée de « lieu spécifique d'exercice » (2001 : 295). Selon lui, cet usage postmoderne – déjà latent chez les fondateurs de la sociologie – réintroduit, inconsciemment, une « transcendance épistémologique » dans un courant se voulant résolument immanentiste.

Empruntant la voie du cumul des références qu'évoque le principe de coupure, on notera d'emblée que le choix n'est jamais exclusif. C'est ce que démontre l'ampleur des interpénétrations et des réinterprétations syncrétiques ayant, par exemple, amené les vaudouisants haïtiens à considérer Jésus comme le premier *zombi* (Mc Allister, 2002 : 113-133) ou encore les adeptes du candomblé bahianais à associer la Vierge et l'*orixa* Yémanjá (Bastide, 1967 : 163)⁴². Incriminés par l'Église, institution hostile à la confusion autant qu'au paganisme, la coalition de registres ainsi accumulés transgresse la conception occidentale du « sujet unique continu » en faisant primer celle d'une « personne éclatée » comme le formula Jacques Mercier en introduction d'une œuvre fameuse que Leiris écrivit au sujet des cultes de possession (Leiris, 1995 : 897). Constituant l'expérience centrale des religions des Amériques noires selon Erika Bourguignon (Whitten & Szwed, 1970 : 88), la possession dote l'individu d'une « sorte de vestiaire de personnalité » selon Leiris (1995 : 942). Les esprits mythiques, auxquels correspondent des parures et des accessoires, théâtralistent les désirs et les besoins des possédés, leur offrant une résolution à tout le moins esthétique des conflits qu'ils rencontrent dans leur quotidien. Ces rituels, sur lesquels nous reviendrons plusieurs fois de manière théorique avant de les retrouver à La Réunion, permettraient donc aux individus d'acquérir plusieurs cartes d'identité afin d'accroître proportionnellement leur capacité à surmonter les affres de l'existence. À la croisée des disciplines scientifiques autant que des symboles disponibles, ces phénomènes de possession représentent idéalement le principe déjà rencontré de la multiplicité morcelant l'ordre monolithe par l'association d'éléments perçus comme hétéroclites. Or, la « religion créole » ne fonctionne pas autrement : par cet accroissement pragmatique des recours, l'individu, s'il ne se libère pas totalement de l'oppression (Althabe, 1969), fait néanmoins l'expérience de la liberté en endossant différents rôles eux-mêmes associés à différents répertoires situationnels. Cette accumulation ressemble à ce qu'explorent les musiciens⁴³, mais aussi, comme nous le rappellerons d'abord, les habitants des grandes villes auxquels s'offre l'expérience, plus ou moins intense, de l'altérité culturelle et sociologique.

⁴² Prolongeant ce que nous disions plus haut de la diglossie et anticipant l'association du fait religieux avec celui musical, tous deux supports d'inversions symboliques, citons un exemple de *double entendre* directement consécutif des conditions sociales d'enseignement et d'éducation, notamment religieuse, en société hétérogène. Il s'agit de l'homophonie que nous avons réalisée en visionnant l'adaptation cinématographique du roman *Beloved* de Toni Morrison. Avec notre bagage plus ou moins limité d'anglais, évoquant en quelque mesure l'approximation créoliste, nous avons imaginé d'unir les mots *Redeemer* et *rythm*. Ce dernier (le rythme en français), prononcé – et parfois même écrit – [ˈrɪdɪm], notamment dans ce que le sociolinguiste William Labov appelle le « parler vernaculaire noir » des États-Unis, pourrait donner lieu au néologisme « *ridimer* », lequel se confond à l'oral – ici joue l'approximation liée à notre compétence ou à nos intentions de détourner la langue du Maître... – avec celui du « Rédempteur » ainsi devenu un « Rythmeur ». Ce type de renversement est une constante contre-culturelle dont nous expliquerons le principe à la seconde partie de ce chapitre.

⁴³ Blacking parmi d'autres l'a bien souligné : « L'idée de possession se retrouve en un sens dans l'univers musical de l'Occident : jouer Chopin et vivre l'esprit de Chopin » (1990 : 197). Cf. aussi Schütz, 2006.

1.4. Retour à Chicago, puis au monde

Du fait de la « *one drop rule* », la logique de partition socio-raciale instaurée durant l'esclavage, mais demeurée opérante depuis (Fassin & Fassin, 2006 ; Parent, 2007b ; Pétonnet, 1986), le métissage et la créolisation n'eurent pas la même importance dans la pensée états-unienne qu'ailleurs au Nouveau Monde, en Amérique latine notamment (Cunin, 2001). Pourtant, les premiers sociologues urbains de ce pays abordèrent des questions qui allaient animer les Créolistes durant la seconde moitié du XXe siècle et bientôt l'ensemble d'une discipline ayant pour objet les questions d'intégration et d'exclusion que l'articulation entre les niveaux du local et du global rendirent de plus en plus pressantes au sein d'États-nations appartenant eux-mêmes à un ordre mondialisé. Dès les années 1920, l'École de Chicago ouvrit une voie féconde en observant les remous de la révolution industrielle à travers les migrations et les recompositions communautaires qui en découlaient dans le cadre spatial de l'urbain. L'importance de l'enquête ethnographique de terrain qui caractérise cette école depuis le tout début en a également fait un moment décisif de la sociologie et de l'anthropologie. Suivant la conception simmelienne des faits sociaux, plus tournée sur la communication à l'échelle microscopique du face-à-face individuel, l'un des fondateurs de cette tradition d'analyse, Robert Ezra Park, s'est focalisé sur les relations interethniques telles qu'y invitait la réalité laborantine de cette ville cosmopolite. Il dessine alors la figure de l'« étranger », hybride culturel et donc Métis, sous les traits d'un « homme marginal » faisant l'apprentissage d'une double appartenance culturelle : celle de son pays d'origine et celle de celui d'accueil (Cuche, 2009). Comme Park l'a remarqué, l'expérience du migrant rejoint celle du descendant d'esclaves ainsi que celle des personnes pour lesquelles le processus d'assimilation au *melting-pot* américain n'est pas pleinement accompli. Il faut voir là une origine de l'intérêt de cette école pour les minorités culturelles et les marginaux, parmi lesquels les *gangs* occupant des « positions interstitielles » (Hannerz, 1983 : 58). Celui-ci ne se démentira pas avec l'avènement, dans les années 1950 et 1960, de la troisième École de Chicago caractérisée par l'interactionnisme (Chapoulie, 2008). Erving Goffman et Howard Becker portent alors leur attention sur l'intériorisation de « compétence⁴⁴ » par des « acteurs » cherchant à augmenter leurs registres d'action afin d'infléchir à leur avantage l'activité de communication qu'est par essence la situation sociale. Remarquons à cet égard que la métaphore théâtrale (des « rôles interprétés » sur « scène » et en « coulisse ») à laquelle recourt l'interactionnisme n'est pas sans rappeler les phénomènes de possession déjà évoqués.

⁴⁴ Terme importé de la sociolinguistique comme le souligne Isaac Joseph (cité par Cunin, 2001 : 22).

Reprenant l'analyse d'un de ses professeurs, Becker constate la rigidité régissant le critère racial aux USA. Ce critère classificatoire a trait à un « statut principal » par rapport à d'autres tels ceux de la profession, du genre ou de l'âge⁴⁵ considérés comme « subordonnés » (1985 : 56). Réalisée dans la lignée de celle que Wirth avait menée sur le ghetto juif (Rojtman, 1980), l'étude du ghetto noir de la ville proposée par Hannerz (1969) montre les difficultés que rencontrent les habitants qui voudraient « s'en sortir » et gravir les échelons sociaux. Socialisés à la fois par la « culture noire » et celle dite *mainstream* dont les principes normatifs franchissent les murs symboliques du ghetto par le biais des médias et de divers entrepreneurs de morales (Becker, 1985), les habitants du ghetto sont décrits dans le prolongement de Park comme doublement cultivés par rapport à ceux demeurant à l'extérieur (Hannerz, 1969 : 187). Prenant les préjugés à rebours, cette vision attribue aux minorités et aux déviants des aptitudes décuplées proportionnellement à leur maîtrise ubiquitaire que nous relierons à l'« emphase identitaire » consécutive des coupures bastidiennes. Chez Hannerz, celle-ci se réalise à travers une conception « situationnelle » des identités (1969 & 1983) qui l'amènera d'ailleurs, quelques années plus tard, à revisiter le concept de créolisation pour l'appliquer à la globalisation (1987 & 1992). Il n'est pas non plus étonnant de constater la profonde analogie entre la sociologie des « symbolismes dominés » et le projet développé par Bastide⁴⁶. En effet, accordant une grande attention aux phénomènes de « double lire » et de « double entendre » que symbolisent adéquatement le palindrome⁴⁷ et l'ambivalence pour Grignon & Passeron (1989 : 73), son anthropologie sociale se présente comme un *tertium quid* capable d'intégrer à son analyse les avis trop tranchés susceptibles cependant de contenir une part de vérité du fait de la foncière ambiguïté de leur objet.

Qualifié de « caméléonesque » par Chivallon, cet objet créole que nous savons à la fois minoritaire et *mainstream* selon une configuration apparue à un moment et en un lieu donné, nous somme de réaliser combien la culture est politique. Dans la tradition chicogoane, Hannerz privilégie une conception souple de la culture, portée sur la réaction et l'adaptation innovante plutôt que sur l'aspect normatif et explicite qu'impliquerait une conception plus dure, s'imposant *sui generis* à ses membres en quelque sorte ainsi asservis (1969 : 183 *et suiv.*). Toujours dynamique et progressive, la définition de modes d'action s'oriente en fonction de la validation que rencontre leur réitération au cours des interactions réalisées entre personnes appartenant à une même société. Comme chez Bastide, précoce lecteur français de

⁴⁵ Cette liste peut, et doit, s'allonger si l'on veut saisir le feuilletage de continuum par lequel s'identifie l'acteur.

⁴⁶ Notamment dans sa seconde thèse (Bastide, 1960a) – référence absente chez Benoît et Chivallon.

⁴⁷ Rappelons qu'en société créole, c'est plus à partir de l'oral que de l'écrit que le signifié est défini (cf. *supra*).

ces travaux, ou encore chez Mintz, la société devient le cadre général dans lequel se déploient des « manœuvres humaines » adoptant plus ou moins consciemment certains traits culturels comme support (Mintz, 1970 : 10). La part prédéterminée de ces manœuvres tient à la dimension culturelle qui, comme l'exemplifient les sociétés esclavagistes et, dans une moindre mesure, leurs prolongements post-abolitionnistes, voit ses contours se définir à force de préjugés, de stéréotypes et de généralisations. Face à de telles frontières symboliques, dont le racisme esclavagiste représente un cas limite, tout est affaire de stratégie et de contexte :

« Est-il raciste de parler de “races” ? C’est selon. Et n’en pas parler ? Tout dépend. Dans des conjonctures politiques différentes, la même position prend des significations potentiellement opposées. L’universalisme peut selon les contextes faire le jeu du racisme, ou de l’antiracisme ; de même pour le différentialisme culturaliste : tantôt arme antiraciste, tantôt instrument raciste (...) si le même énoncé en vient à prendre selon le contexte des significations opposées, à l’inverse, pour dire la même chose, il faut parfois dire le contraire »⁴⁸.

Un tel constat montre combien, même lorsqu’elle est enfermée et limitée, l’identité est performative et se fait en se disant. L’interactionnisme et sa reprise, ou sa *version*, caribéenne de la « relation » (Giraud, 1997 ; Glissant, 2009) sont en cela plus proches de la réalité et du vécu situationnel des acteurs appartenant, ne serait-ce que provisoirement, à des ensembles culturels d’ampleurs variables. Les meilleurs exemples de ce fonctionnement sont fournis par les minorités ou les *subcultures* étudiées à Chicago. Ce dernier terme vient de la critique que formula Oscar Lewis à l’encontre du modèle classique, en partie hérité de Tönnies, mettant en jeu l’opposition idéal-typique entre société traditionnelle et société moderne. A partir d’études réalisées au Mexique et à Porto-Rico, ce dernier a récusé ce binarisme en soulignant la cohérence de cultures urbaines modernes considérées jusque-là comme anomiques et en démontrant que le milieu rural, notamment abordé par Robert Redfield (dont Lewis revisita le terrain) comme un « isolat communautaire », présentait des marques de domination bien antérieures à sa participation à la mondialisation. Ceci le conduisit à envisager la dimension universelle et transnationale de quelques traits (fatalisme, désertion masculine et tendance à la matrifocalité, violence, alcoolisme, grégarité...) ⁴⁹ que la pauvreté et le sous-emploi introduisent tant en milieu urbain qu’en milieu rural dans ce qu’il appela des *subcultures*. Egalement confronté à la pauvreté, Hannerz s’inspira de Lewis pour définir le ghetto noir comme une *subculture* à la fois autonome et dépendante de la société majoritaire.

⁴⁸ « Aveugles à la race ou au racisme ? Une approche stratégique » dans Fassin & Fassin, 2006 : 118-119.

⁴⁹ Cf. Lewis, 1963 : 29-33.

Entre assignation forcée et liberté d'inscription dans tels ou tels registres de référence⁵⁰, ceux-ci déploient leur performance individuelle sur la base de ce que des penseurs contemporains de l'identité tels Judith Butler ou Stuart Hall ont respectivement appelés « genre » et « style »⁵¹. Le fait que ces auteurs prennent, eux aussi, acte de cet aspect « joué » et théâtral des interactions nous ramène à la question du positionnement stratégique de chacun face à la contrainte essentialiste. Lucide sur ce rapport de force, Butler écrit : « L'assignation que nous endossons et reprenons à notre compte est la condition paradoxale de notre capacité, voire de notre puissance d'agir » (2005 : 15). Bien après les abolitions, les sociétés post-esclavagistes continuent donc de se voir agies par leurs stigmates fondateurs dont les échos, parfois renversés, surent demeurer imprimés dans chacune d'elles.

Si ces pensées volontiers subversives mettent l'accent sur l'incertain et l'entre-deux (pour des raisons que nous détaillons au prochain point), nous ne pouvons ignorer que le domaine ambivalent de la musique, à travers ses acteurs dont les discours évoquent autant quêtes d'authenticité que d'autonomie, se prête idéalement à cette lecture assouplie de la définition des formes culturelles. Effectuant un parallèle avec la « devise »⁵² que l'initié des cultes de possession considère comme l'« air juste » déclencheur de la substitution d'identité, Jean-Marie Séca considère par exemple que la définition du style est avant tout une question de « survie psychologique » pour les musiciens *underground* (2001 : 113). L'appréciation par les artistes, la critique et les amateurs de ces styles, créés tour à tour, d'un concert, d'un disque ou d'un album, et *a fortiori*, d'un morceau à l'autre, constitue en effet l'objet de toutes les attentions autour duquel s'agrègent ou non les groupes. Face à la multiplicité des registres et des catégories existantes, les musiciens « populaires », « *underground* » ou « métis » choisissent d'en cumuler plusieurs, « avec pragmatisme, sans que cela porte atteinte à la sincérité de leur engagement » (Le Ménestrel, 2006 : 19). Or ici, les Africains-Américains savent depuis longtemps (Parent, 2007a) que le masque d'*entertainer* et d'humoriste auquel ils consentirent afin d'accéder à de nouvelles « scènes », demeurées sinon

⁵⁰ Cet entre-deux des illusions absolutistes de la liberté individuelle et du déterminisme socio-culturel est fondamental. L'oublier au profit du niveau micrologique des variations individuelles constituerait, comme Drummond l'a noté une fois exposé à la situation créole (1980 : 371), la ruine de recherches en sciences sociales qui ne sauraient pour autant en faire l'économie.

⁵¹ Cf. Eric Fassin dans Butler, 2005 : 13. Selon Hall, style, musique et corps sont des éléments majeurs pour la tradition diasporique noire à partir desquels dit-il « nous avons travaillé sur nous-mêmes comme supports de représentations » (2007a : 222).

⁵² Soit le « signe dont le signifié est le dieu auquel il se réfère et dont le signifiant est à trois facettes : linguistique, musical et chorégraphique. Le pouvoir signifiant de ce signe est particulièrement étendu puisqu'il intéresse en même temps l'esprit et le corps, l'intelligence et la sensibilité, les facultés d'idéation et de mouvement. C'est évidemment à cela qu'il doit d'être, pour l'adepte, le plus puissant moyen de s'identifier à la divinité. Dans certains cas il aura de plus été auparavant, lorsqu'on ne savait pas encore qui était cette divinité et qu'on cherchait à le savoir, le principal moyen de l'identifier » (Rouget, 1990 : 199-200).

hors d'atteinte, n'empêche pas l'homme « invisible » qui se tient derrière d'expérimenter la liberté lors d'une représentation dont il souhaitera fort logiquement prolonger la durée...

Derrière la « performance » du musicien (Desroches, 2008), nous comprenons à présent l'accueil favorable des Créolistes, notamment français, aux travaux de Chicago. La distinction opérée *in urbis* entre culture et société rejoint précisément le développement culturel des sociétés créoles. Cette convergence est remarquable puisqu'elle s'effectua en discordance avec la réception tardive de ces derniers en France où leur culturalisme se conciliait mal avec les principes républicains dont la sociologie française se faisait l'écho (Chapoulie, 2008 ; Poutignat & Streiff-Fénart, 1995). Bastide fut par exemple l'un des tous premiers lecteurs de ces travaux qu'il n'hésita pas à remanier en fonction du contexte fort différent du Brésil (Bastide, 1955 ; Cuche, 2009). Très tôt également, et sans « aliénisme », Jean Benoist décela le dynamisme inachevé de la composition identitaire créole (1972) que renforcerait « l'effet de condensation » favorisé par l'insularité où statuts et rôles se concentrent et s'emboîtent avec une intensité accrue (1987 : 39). S'il nota que le « pluralisme » de ces sociétés segmentées est peut-être moins net dans les anciennes colonies françaises que dans celles anglaises (1972 : 33), Benoist insista⁵³ aussi sur le fait que la liberté d'action, plus grande pour ceux capables d'emprunter des ponts et des passerelles entre les registres (1993), n'est pas pour autant infinie puisqu'elle se réalise à l'intérieur de continuum sociaux⁵⁴.

Se pose alors la question du particularisme de l'objet créole et de sa différence vis-à-vis du paradigme urbain. Dans une étude sans prétention théorique, laissant le « réel à vif » comme l'avait souligné Glissant, le fait que Michel Leiris (1955) aborda la question créole d'un point de vue communicationnel sans se référer à des sources chicogoanes démontre autant la modernité du regard de cet auteur (Clifford, 1996) que celle de cet objet. De même, Bastide, selon qui ce sont des individus qui se rencontrent plutôt que des cultures, notait (1960a) que le milieu urbain, à travers les possibilités multiples de rencontre qu'il permet, favorise le recouvrement des mémoires et des mythologies morcelées des Afro-brésiliens, accélérant ainsi le processus de créolisation. Aussi, urbanisme et créolisation semblent donner un accès privilégié à une dimension plus large du fait culturel ayant trait à la rencontre, à la communication, au partage de signifiants et à la mise en *circulation* des

⁵³ Comme Bastide (1967 : 200) et d'autres après lui (Drummond, 1980).

⁵⁴ Cette remarque montre que l'inclusion réflexive du chercheur dans son objet est un autre acquis commun de l'approche chicogoane et du terrain créole. Etudiant une situation où le lointain est proche, le chercheur opère des classements dont la part idéologique est indéniable. Pour lui, il est salutaire de se savoir pris dans le même continuum ou la même « chaîne de sociétés » (Amselle, 1990 & 1999) que ses informateurs, consommateurs des mêmes symboles et médias que lui, à quelque degré que ce soit.

hommes et des cultures au sein d'un ensemble sociétal s'en trouvant toujours augmenté. Souvenons-nous combien l'intensification et la généralisation intercontinentale de ce mouvement – probablement inhérent à l'existence de toute vie organique – sont les conséquences de la révolution industrielle, étape elle-même déterminée par l'expérience des Plantations.

Comme la religion, la science est aussi un terrain de choix pour voir fonctionner ces échanges tant l'attention et la réceptivité à ce qui se fait ailleurs y sont soutenus. Si la remarque de Hall – « Jusqu'à récemment, l'Europe occidentale n'avait pas d'ethnicité du tout. Ou du moins ne reconnaissait pas en avoir. L'Amérique, quant à elle, a toujours eu toute une série d'ethnicités » (2007a : 216) –, s'avère fautive comme les développements de Jean-Loup Amselle concernant la France l'ont montré (1996), elle paraît cependant justifiée au regard de l'évolution récente des différentes traditions disciplinaires elles-mêmes établies au sein d'États-nations aux conceptions universelles ou multiculturelles parfois divergentes. Ce procédé évoquant les associations libres ou le collage s'illustre notamment par l'importation de registres théoriques pouvant conduire, comme nous l'avons mentionné à propos de la notion anglo-saxonne de diaspora et sa réappropriation par le champ francophone des études créoles. Récemment, dans un livre d'abord publié en anglais, Bruno Latour (2006) rassemblait les principes de sa théorie sociologique. Elaborée de manière fort convaincante à l'encontre des courants existants – répertoires qu'il cumule pour les faire dialoguer –, celle-ci prolonge Gabriel Tarde⁵⁵ et l'ethnométhodologie afin de mieux suivre le mouvement associatif poussant l'« acteur-réseau » à agir de manière « dislocale » (*ibid.* : 67). Cette innovation scientifique reproduit le processus déjà rencontré par lequel un troisième objet est engendré de l'addition ou plutôt, répétons-le, de la conjugaison de deux autres. Ce nouveau produit sera d'autant plus qualifié de « métis » ou d'« hybride » que l'union des précédents était préalablement perçue comme improbable, contre-nature et déviante⁵⁶. Un tel découpage rationalisant, systémique, relève du « côté mur de l'identité »⁵⁷ que Latour (1994) attribue à l'épistémologie classique, prompte à départager nature et culture, croyance et raison. Or, c'est cette même rationalisation issue des Lumières qui accompagna l'expansion coloniale esclavagiste de l'Occident (Gilroy, 2003 : 63) et c'est d'elle que procède aussi cette sorte d'angle mort, aussi imprévisible qu'inévitable, que fut la créolisation. Avec cet exemple opérant au plus haut niveau académique, lequel pourrait être pensé fort étranger à celui, analphabète et oral, du ghetto, on voit le mélange devenir la

⁵⁵ Décédé en 1904, ses intuitions anticipaient la première école de Chicago (Joseph, 2001).

⁵⁶ Latour, n'hésitant pas à « pousser la tension à bout » entre le courant standard de la sociologie et ses autres influences (2006 : *4 de couv.*), place ses réflexions du côté de ce qu'il désigna comme des « hybrides » (1994).

⁵⁷ Cf. Glissant & Chamoiseau, 2007 : 8.

norme face aux abstractions absolues, polaires, jamais réalisées dans les faits – pensée simplificatrice, racisme, binarisme théorique – ayant tenté de le contenir, de le discréditer et de l'évacuer. Selon Tarde, justifié en cela par la génétique (Jacquard, 1978), exister est infiniment plus différer que s'identifier (cité dans Latour, 2006 : 27). Ce refoulé de la pensée claire et limpide effectuée aujourd'hui son retour comme invitent à le penser de manière si vive les sociétés créoles.

Nous voudrions à présent nous concentrer sur l'invitation à questionner l'identité que nous lance également un autre domaine, celui du « fait musical ». Afin de comprendre la genèse de la société réunionnaise actuelle et sa créolisation particulière, nous avons choisi de suivre ce mode d'expression dans les entrelacs qu'il entretient avec différents domaines de la société, de la culture et de la religion. Fruit d'une culture composite, apparue dans le sillage d'une entreprise coloniale d'échelle planétaire, nous ne pouvons aborder directement le cas réunionnais avant d'avoir écouté résonner certains échos nous étant parvenus d'ailleurs.

2. Une connivence conjoncturelle : la musicalité créole

2.1. Le fait musical, un médiateur culturel

2.1.1. « Musicosmogonie »

Quoique différente du langage, la musique est selon l'ethnomusicologue John Blacking du « son humainement organisé » (1973 : 18). Cette définition souligne le caractère indéterminé *a priori* de tout objet sonore, un aspect qui n'avait pas échappé aux artistes formalistes ayant fait la modernité de la musicologie classique au tournant du siècle dernier. Chacun à leur manière, des compositeurs tels Schoenberg, Stravinsky ou Stockhausen⁵⁸ ont affirmé l'inexpressivité de la musique et son absence de contenu propre :

« Je considère la musique par son essence impuissante à exprimer quoi que ce soit (...) Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit » (Stravinsky dans Beltrando-Patier, 1982 : 544).

Chez les anthropologues de la musique et les ethnomusicologues, le même constat amena d'autres développements. Avec l'analyse conjointe des dynamiques sociales et de l'objet

⁵⁸ Celui-ci ne pense « pas du tout que c'est la musique qui donne tellement, mais que l'on se donne soi-même autant que l'on peut en écoutant la musique ; en ce sens, [la] musique est pour tous ceux qui savent en faire quelque chose » (Cott, 1979).

sonore s'entamait un champ de recherche aussi riche que les liens entre musique et culture semblent infinis (Boilès & Nattiez, 1977). En effet, autour de cet objet, mais également à travers et depuis lui, on accède au travail de symbolisation, ce « moyen de penser une forme de chose en une autre chose » disait Mauss (1996 : 89), dont l'aspect collectif est synonyme de société (Augé, 1998 ; Geertz, 1986). A mesure que s'acquièrent les techniques de son émission, son aptitude à signifier devient mieux partagée, sa qualité émiqque se précise. Le fait que l'objet sonore puisse passer du statut de « vulgaire bruit » à celui de « musique »⁵⁹ représente de manière exemplaire l'accomplissement de ce travail sémantique à partir duquel s'opèrent les unions et les distinctions identitaires plus ou moins partiales – Lévi-Strauss par exemple, comme le rappelle Jean-Jacques Nattiez (2008 : 115-119), reprochait précisément aux musiques concrètes et sérielles de ne pas faire sens et donc de ne pas être musiques.

Au cœur de ce processus par lequel un signe sonore devient signifiant autant que signifié se trouve, selon nous, une grande ressemblance avec la manière dont la religion administre cet *arrêton* ineffable qui en constitue l'arrière-plan et que la science des religions désigne comme le « numineux » depuis Rudolf Otto (2001 : 25). Avant tout investissement culturel, l'un et l'autre relèveraient de ce que Lévi-Strauss a considéré comme un signifiant flottant, un symbole à l'état pur porteur d'une « valeur symbolique zéro » (1950 : L). Otto précisait d'ailleurs qu'à l'*instar* du numineux la musique instrumentale est « toute autre » – formule identique à celle dont il se sert pour définir le numineux – et que le chant en constitue la rationalisation (2001 : 97)⁶⁰. Par ce rapprochement, on conçoit mieux comment le domaine des mythologies (Lévi-Strauss, 1971 ; Desjardes, 2003) autant que certaines approches scientifiques⁶¹ attestent que le musical est étroitement associé au sacré. Il en va d'ailleurs de même de l'art en général selon Benjamin (2003). Consubstantiels, au même titre qu'un rituel ou qu'un mythe, de la création des représentations mentales dont se dote explicitement une culture, un rythme ou une mélodie font effectivement partie intégrante du bagage indispensable de concepts et d'outils mentaux que toute culture entend transmettre afin d'assurer son autoréplication (Boyer, 2000 : 53). Servant de véhicule à une pluralité de récits, la musique participe à la structuration de l'ensemble des catégories et répertoires culturels. Son rôle pourrait alors être qualifié de « cosmicogonique » ou de « musicosmogonique ».

⁵⁹ Cf. Attali, 1977. L'attention que portent, sans même convoquer le contenu musicologique, Latour (2006) ou Hennion (1993) aux « objets » (le timbre d'une voix, la facture d'un instrument, le mixage studio d'une pièce, etc.) considérés comme des acteurs à part entière semble à cet égard des plus judicieuses.

⁶⁰ Cf. aussi Blacking, 1972 : 26-27.

⁶¹ Notamment en psychanalyse (Poizat, 2001 ; Pratt, 2002 ; Moindrot, 1999) et en ethnomusicologie (Rouget, 2004).

Comprenant une dimension irrationnelle, celle du signifiant flottant, le son organisé laisse donc pressentir le désordre aux frontières du monde normé par les symboles et le langage articulé. Il participe aussi bien des « forces nocturnes de la poésie » que des garde-fous du jugement (Césaire, 2008) que l'on pourrait opposer de la même manière que Nietzsche le faisait des figures dionysiaques et apolliniennes. La maîtrise de cette dualité est une question centrale pour le collectif susceptible de se dissoudre si son entendement venait à dépasser les limites du raisonnable. Socrate l'exprimait ainsi : « nulle part les modes de la musique ne sont ébranlés sans que ne soient ébranlées par le fait même les lois politiques »⁶².

Une fois encore, cette tension nous semble illustrée par les phénomènes de « transe » que nous retrouvons en nous appuyant sur la synthèse réalisée par Gilbert Rouget au sujet des rapports qu'ils entretiennent avec la musique (1990). Prolongeant de nombreux travaux, notamment ceux d'un spécialiste du monde bantou (de Heusch, 1971 : 226-244), Rouget est parvenu à proposer une théorie générale de la possession. Après comparaison de nombreuses sources ethnographiques, celle-ci montre que « la » musique, envisagée à partir de ses aspects rythmiques et mélodiques, n'a aucun pouvoir intrinsèque susceptible de déclencher une réponse physiologique. L'incorporation de la divinité au cours de cérémonies publiques se réaliserait plutôt par la danse, phénomène que l'auteur considère par contre comme une « technique de la transe »⁶³. L'action de ces musiques rituelles, qui sont en l'occurrence le plus souvent chantées (*ibid.* : 158), est bien plus d'ordre « moral » comme le disait Rousseau, c'est-à-dire culturel et relevant de la socialisation.

2.1.2. *Du rituel comme à la scène : l'acte joué*

Cet exemple des cultes de possession, sur lequel nous insistons parce qu'il touche de près au maloya, nous permettra de préciser le mouvement de définition du symbolique auquel s'agrègent les formations culturelles. Le rituel et le mythe interagissent effectivement le plus souvent avec le fait musical pour établir leur efficacité. Bien que les religions faisant appel à ces cultes soient, comme l'affirme Bastide, « dirigées contre la transe sauvage » (2003 : 118), on notera qu'elles ne peuvent contenir toutes les résurgences brutales de forces attribuées de façon émique à la surnature ou à la nature. De tels débordements constituent alors des événements décisifs pour la pérennité des systèmes symboliques préexistants qui démontrent leur pertinence par leur capacité ou leur incapacité à les intégrer. Comme le

⁶² Platon, 2002 : 222.

⁶³ Rouget, 1990 : 227, 332, 549. Notons que Rouget prolonge ainsi une intuition formulée par Mauss dans ses « techniques du corps » (*ibid.* : 553). Il ne nie pas non plus que la dimension bio-chimique soit une cause de ces phénomènes (2006) ; dimension sur laquelle s'orientent les études récentes (Becker, 2005).

notait Métraux, c'est de « la foi et de la fantaisie populaires » que dépendent l'apparition de nouvelles divinités, autant que leur oubli d'ailleurs (1958 : 71). C'est aussi ce que dit le proverbe consigné par Leiris en Éthiopie : « le *zar* ressemble à son cheval » (1995 : 963). La correspondance de caractère entre tel initié et telle entité, le premier devenant la monture de la seconde, suppose pour sa part que le mythe imprime sa marque au possédé alors même que ce dernier peut actualiser et préciser par ses agissements le récit mythique en lui procurant de nouvelles formes. On saisit alors l'aspect dynamique que ne peut manquer d'imprégner l'incertitude du déroulement rituel aux formes mythologiques. Celles-ci doivent s'ajuster ensuite à ces situations avant de servir à de cadre symbolique à de nouvelles performances.

Ayant la responsabilité de domestiquer le « danger », le temps rituel revêt donc une importance majeure que Bertrand Hell a tenté de mettre en avant face aux analyses valorisant la « primauté absolue du mythe » (1999 : 82). Fort de son expérience marocaine des possessions réalisées dans la *lila* des Gnawa, Hell a récusé le recours au terme de « transe » ainsi que la rigidité de théories structuralistes (dont celle de Rouget) s'évertuant à catégoriser à partir de ce terme considéré comme un *universel*. Il propose plutôt d'aborder le rituel comme un espace sémantique et scénographique en soi, destiné à permettre de prendre langue avec telle entité surnaturelle associée précisément au désordre qu'il s'agit de contenir⁶⁴. Par son ensauvagement provisoire, ce que l'auteur appelle, à la suite d'une spécialiste du Népal, son « numéro » (*ibid.* : 221 à 223), mais aussi à travers sa capacité à démontrer son alliance prolongée, quotidienne, avec ces forces sauvages ou surnaturelles, le « chamane-possédé »⁶⁵ établit les conditions de « l'efficacité symbolique » de son intervention. En employant cette dernière notion, Hell reprend en partie les hypothèses – qu'il dit pourtant « invérifiables » et relativement peu discutées – que formula Lévi-Strauss dans deux articles célèbres (1974a et 1974b). Ce dernier montre combien la guérison est conditionnée par la conviction que partagent les patients autant que la société dont ils sont membres vis-à-vis du travail de l'officiant initié, troisième pointe de ce triangle magico-thérapeutique que Lévi-Strauss appelle un « système magico-social ». Pour sa part, Hell reconnaît bien qu'il revient à l'officiant de dire et de formuler la cure en des termes mythologiques et de lui donner un sens à la manière dont le ferait la cure psychanalytique⁶⁶.

⁶⁴ Pour Hell, « Seule l'angoisse du désordre, du chaos justifie la tenue des rituels » (1999 : 105).

⁶⁵ Conformément à son objectif, Hell associe ces deux figures que Rouget avait séparées d'après l'implication de la musique dans leur « transe », celle-ci pouvant être induite ou conduite par un chamane actif, « musiquant », ou un possédé passif et « musiqué » (Rouget, 1990 : 501 *et suiv.*).

⁶⁶ Rappelons que contre les conceptions d'alors, Bastide, à la suite d'Herskovits, considère la transe comme un phénomène culturel normal (2003). Lévi-Strauss rapproche le sorcier et le psychanalyste, tous deux « abracteur professionnel » (1949a). De même, il considère comme « purement psychologique[s] » la médication et la manipulation par lesquelles le shaman chantant rend le « mythe vécu » (1949b). Rappelons que

Hell définit aussi, notamment en recourant à la « puissance de conviction » (autre nom de l'effet placebo-inducteur), une efficacité thérapeutique du chamanisme et de la possession en tous points différente de celle de la biomédecine (1999 : 346). Mais ses réserves concernent l'existence d'un « système cosmologique intellectualisé qui s'imposerait à tous les membres d'une culture » (*ibid.* : 14) et serait susceptible de déclencher chez ces derniers une sorte de « réflexe conditionné ». Inspiré par l'éclatement des grands récits et le bricolage symbolique caractéristiques de notre époque contemporaine, dont l'un des effets concerne les guérisons d'« Européens ne parlant pas un mot d'arabe et n'ayant qu'une connaissance très vague du système de pensée des Gnawa » (*ibid.* : 279) dont il témoigne au Maroc, Hell propose donc de revenir à l'efficacité propre du rituel dans lequel le rôle de l'officiant est essentiel. Ce qui emporterait l'adhésion collective devient ici la performativité de ce qui est dit et agit par ce dernier dans ce cadre communicationnel spécifique.

Moins antinomiques qu'il pourrait paraître de celles de Lévi-Strauss, les conceptions de Hell achoppent ici avec l'approche qu'il qualifie lui-même de « poétique » (2008 :16) et que Leiris, Métraux ou encore Bastide avaient adoptée à l'égard des cultes de possession envisagés à travers leur dimension théâtrale. Tributaires de la notion de « fait social total » qui, privilégiant les faits où une société se donne entière à voir, a orienté la construction de l'objet ethnologique vers la théâtralité (Jamin, 1999 : 12), les notions de « comédie rituelle » et de « théâtre vécu », développées par Métraux et Leiris, nous invitent à quitter le champ initial de la sociologie française pour retrouver les développements chicagoans abordés plus haut⁶⁷. La figure de l'officiant, située en position de passeur *entre* différents registres dont la synthèse sera réalisée plus ou moins efficacement en fonction de sa propre capacité à jouer sur au moins deux tableaux, exemplifie en effet celle de l'acteur tel que l'école de Chicago ou l'anthropologie créoliste le conçoivent. Autant Lévi-Strauss, lorsqu'il remarque que « le groupe demande, et même impose [au chamane-possédé], de figurer certaines formes de compromis irréalisables sur le plan collectif, de feindre des transitions imaginaires, d'incarner des synthèses incompatibles » (1950 : XX), que Hell, qui affirme dans une réflexion plus pragmatique qu'« on attend bien du chamane-possédé qu'il se tienne entre la nature et la culture pour donner du sens à l'aléatoire » (1999 : 295), se positionnent-ils dans le cadre de la représentation théâtrale. Les verbes « feindre » et « attendre » le montrent.

pour Schott-Bilman, le rôle de la crise de possession est de manifester « la réussite du codage du désir dans une figure mythique thérapeutique » (1977 : 176) alors que, selon Olivier de Sardan, à côté de « l'efficacité magico-thérapeutique » en existerait une autre dont le symbolisme serait plutôt de l'ordre de « l'incorporation » (1994).
⁶⁷ Nous avons déjà mentionné la proximité entre cette conception scénique du social et les cultes de possession.

Dans le domaine artistique, un auteur comme André Schaeffner, le fondateur de l'anthropologie musicale française, souscrit également à ce rapprochement de la croyance, de l'efficacité symbolique et du spectacle en s'appuyant sur l'acte de *représentation* qui se déroule dans ce dernier (qu'il s'agisse de musique ou de peinture) :

« Le bon spectateur est un homme qui croit, et qui croit au “monde différent” (selon l'expression de Marcel Mauss) réalisé sous ses yeux (...). La boutade de Pascal sur la vanité de la peinture va plus loin que ne le suppose le lecteur superficiel et pourrait s'appliquer à tout mode de représentation : ce que l'on admire, révère ou redoute n'est jamais que l'effet d'un faux-semblant. Jusqu'où vont l'artifice et la créance qu'on lui donne, là réside le problème » (*ibid.* : 41).

S'il insiste pour sa part sur le fait que ces performances, durant lesquelles survient la transe sont toujours collectives, on remarquera que Rouget parle également de *one man show* à propos de la « mutation imaginaire » vécue par le chamane (1990 : 248 *et suiv.*). Nous rapprochant des travaux de Bateson concernant la notion de « cadre » définie à partir des situations du jeu et de la fiction (Piette, 1997), se confirme le fait que la croyance est gage d'efficacité symbolique de ce qui est performé. Ayant, pour sa part, comme tâche principale de paraître lui-même convaincu du sens de son acte rituel, l'officiant cherche d'ailleurs à orienter ce spectacle de manière à augmenter sa *crédibilité* en cas de réussite. On porte d'ailleurs au crédit de cette sincérité l'amnésie dont il est frappé à l'égard de ce qu'il a accompli dans ce cadre ludico-fictionnel⁶⁸ (conduites transgressives ou actes extraordinaires rassemblées sous le terme de « transe », de « numéro » ou de « performance »⁶⁹). Tous ces éléments consistent à démontrer, comme le dit Hell, qu'il s'est fait le porte-parole à la fois désintéressé et absent « en tant que sujet humain conscient » de la surnature à l'endroit du groupe social (1999 : 222). De cette absence, destinée à rendre présente une force invisible au public assemblé, dépend l'efficacité du rituel. Ce faux-semblant symbolique devient alors aussi réel et opératoire que le seront ses effets.

Mais une autre dimension de ce rapprochement du « jeu » avec les domaines rituels et artistiques nous intéressera encore un instant. Le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer associa précisément « jeu culturel et théâtral » en cela qu'ils instituent une limite vis-à-vis du « monde des buts ordinaires » et que « ceux qui jouent représentent une totalité significative pour le spectateur » (1976 : 33-36). Cette ouverture au spectateur est essentielle en cela que celui qui joue, c'est-à-dire l'acteur ayant pénétré ce cadre autant qu'il s'est trouvé

⁶⁸ Leiris a montré que l'irruption de l'entité tient à un choix délibéré de la part des intéressés qu'il considérait de « mauvaise foi » dès lors qu'ils privilégient l'amnésie après qu'ils aient regagné leur esprit (1995 : 1043-1045). Citons Artaud : « Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister » (cité dans Bergé, 1998 : 31).

⁶⁹ Cette terminologie marque une progressive ouverture du « fait religieux ».

pénétré et rempli de l'esprit de celui-ci qui, comme le dit Gadamer, lui « impose une tâche » et le « dépasse », permet à « celui qui ne participe pas au jeu et se contente de regarder », de ressentir « le jeu de la manière la plus authentique [car] c'est à lui qu'il se représente tel qu'il est "visé". En lui le jeu est élevé pour ainsi dire à son idéalité » (*ibid.* : 36). Ce rapprochement est des plus utiles puisqu'il ferme la boucle du travail sémantique auquel se prête la musique derrière la mise en scène de divinités surnaturelles (mise en scène qui, précisément, la sollicite presque toujours). De plus, nous voyons combien les « acteurs » (qu'ils soient artistes ou officiants, voire divinités⁷⁰) peuvent influencer leur public par leur performance. Au plan politique, terme que nous entendons au sens large, cet échange est crucial pour deux raisons. Il définit tout d'abord un « sens commun » à partir duquel se donneront d'autres représentations en même temps qu'il introduit la possibilité d'une fragmentation du sens mis en scène lors de tels événements. Entre acteur et spectateur s'institue une différence d'ordre notamment sociologique. Comme l'a souligné Lortat-Jacob (1994 : 17) et comme nous allons le voir, cette distinction réalisée dans le domaine esthétique est un puissant moteur de l'innovation culturelle.

2.2. Entre ordre et désordres : l'espace de la création

Outre cette première partition sociologique, nous voudrions montrer combien le domaine artistique, en particulier musical, nous mène au cœur des phénomènes culturels et sociaux⁷¹. C'est-à-dire en ce milieu où les polarités idéales trouvent à s'associer de manière foisonnante et originale avant que ne se dessinent les frontières et les formes collectivement établies sur lesquelles tabletront leurs propres devenirs respectifs. Directement inspirée de la linguistique, l'analyse dite paradigmatique du « fait musical » permet de déplier les relations symboliques y présidant. Elle le conçoit comme étant à la fois « production d'un "objet" sonore, objet sonore et réception de ce même objet » (Molino, 1975 : 37 ; Nattiez, 2009). Le niveau « neutre », auquel se place l'objet sonore lui-même, contient des éléments décisifs

⁷⁰ Replaçant le « mythe absurde et embarrassant de l'insularité de l'expérience artistique » (Geertz, 1986 : 149) dans la socialisation de ce que Bourdieu appelle l'*illusio*, cette capacité de croire à une fiction départie à ce « suppôt de l'imaginaire » qu'est l'homme selon le mot de Leiris préfaçant Rouget (1990 : 9-17), les sociologues de l'art ont pu montrer combien dans le domaine artistique « on fait des choses avec des mots, comme dans la magie » (Bourdieu & Delsaut cités par Heinich, 2007 : 128). Tout comme pour le « jeu de la possession », la question de la sincérité (que nous avons vu se poser aussi à propos des musiciens) ou de la duperie fut également soulevée par certains souhaitant comprendre cette « immense entreprise d'alchimie symbolique » visant à consacrer des oeuvres d'art (Bourdieu, 1992 : 241). Envisagé comme le parangon de l'acteur social, tant « traditionnel » que « moderne », sommé de créer autant que de recréer, l'artiste permet de saisir combien la croyance, la reconnaissance, l'entendement sont bien au cœur de l'efficacité qu'un groupe confère à de tels actes.

⁷¹ C'est ce qu'invite à penser Lévi-Strauss : « Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion » (1950 : XIX).

pour entendre la diversité culturelle, ses esthétiques, ses taxinomies ainsi que les dynamiques qu'y impriment divers facteurs (Desroches, 1996 ; Desroches & Guertin, 1997). L'associer aux deux autres pôles permet de concilier approches formaliste et culturelle puisque cette tripartition décline une quantité d'étapes successives au cours desquelles interviennent différents acteurs, médiateurs ou intermédiaires, participants ensemble à la construction sociale de « mondes de l'art » (Becker, 1988 ; Hennion, 1993 ; Latour, 2006) ; construction directement liée au travail sémantique abordé plus haut ainsi qu'à la spécialisation sociologique. En n'omettant aucune étape de ce processus, l'analyse paradigmatique propose de plus de rendre compte de l'enchevêtrement complexe de différentes échelles de réalité (Bromberger, 1987) allant du niveau le plus intime à celui le plus global.

En effet, comme une sociologue de la musique l'a rappelé, l'étude de ce domaine « revient à celle de la genèse des valeurs et renvoie, par tout un jeu de miroir à l'importance du sensible dans cette relation » (Green, 2003 : 223). Dans cette optique, certes, l'émotion musicale est moins universelle que dépendante d'équivalences ou, au sens baudelairien, de « correspondances » culturellement établies et validées entre son et sentiment (Laborde, 1994 ; Rouget, 1990). Cette donnée sensible du fait musical impose d'ailleurs, comme le pense encore Anne-Marie Green (2000), que l'implication de la sensibilité du chercheur soit inscrite dans ce qu'elle nomme le « fait musical total » à la suite de Mauss comme de Molino. Comme le formule Lortat-Jacob à une très musicale homophonie près, la musique étant « du ressort communautaire » en même temps qu'elle « est le ressort même de cette communauté » (1994 : 33), il convient aussi de se placer au niveau plus large des relations interculturelles en observant les dynamiques d'émission et de réception des oeuvres. Si l'hétérogénéité caractéristique des sociétés où opère la division du travail – ce qu'exemplifie à sa manière le creuset de la *plantation* – suppose la diversité des expressions esthétiques, le fait musical exprime idéalement cette stratification sociale autant que les flux d'échanges réalisés au sein de la société dont il borne les limites auditives. La musique étant « un moyen de se grandir, en s'annexant les autres et en s'annexant aux autres » (Hennion, 1985 : 20), son rôle de marqueur identitaire, actif aux frontières entre groupes, demande une attention soutenue quant aux découpages et aux frontières plus ou moins mouvantes par lesquelles une société définit ses formes culturelles, tant à l'interne que dans sa relation à d'autres. Ici, nous pouvons déjà pressentir les bénéfices de l'apport théorique interactionniste relatif à

l'ethnicité⁷². Et ici encore, la réflexivité du chercheur se sachant membre d'un continuum culturel, aussi multiple soit-il, est requise.

Des oppositions comme celle existant entre musiques « savantes » et « populaires », « sacrées » et « profanes » montrent combien l'enjeu classificatoire est opérant dans le domaine artistique. Comme dans le cas de la déviance et de son étiquetage, aussi étudié par Becker (1985), ou encore celui du ghetto par lequel s'illustre la lutte d'influence entre sous-ensembles sociaux minoritaires et majoritaires, cette dimension politique de l'activité esthétique est à concevoir sous un angle interactif et relationnel. Comme l'expliquait Becker (*ibid.* : 27-38), c'est là un moyen efficace d'éviter l'aporie ethnocentrique consistant à produire des jugements de valeur vis-à-vis des individus ou des groupes adoptant des comportements considérés comme « déviants » et « transgressifs ». Cette vision permet aussi de rendre compte de l'ambiguïté de situations pour lesquelles un même individu s'inscrit dans différents registres normatifs, phénomène mis en lumière par la tradition chicogoane. Aussi, l'attention doit-elle se porter sur l'aspect dynamique de ces définitions, sur leur caractère évolutif et sur les changements éventuellement réalisés par des individus ou des collectivités se considérant différents ou, comme le dit simplement Becker, « étrangers » à d'autres. Bastide le rappelait : on échange plus en temps de guerre que de paix (1960a : 392). Aussi, à l'intérieur du ghetto, la culture est-elle marquée par la société dominante tout comme l'université chicogoane qui le jouxte l'est aussi par ce dernier...

Le constant renouveau des « musiques populaires modernes de diffusion commerciale » (Martin, 1996) mobilise d'ailleurs tout un chacun autour du dynamisme de contenus esthétiques qui sont autant de catégorisations ou d'étiquettes attribuées à telle ou telle expression culturelle. Caractérisées par un « changement permanent (...) liées à des contacts, des croisements, des hybridations », ces musiques populaires modernes consistent en un « bricolage infini et sans restrictions canoniques » (*ibid.* : 20) qui n'est pas sans évoquer l'aspect principiel mis en lumière par le fait religieux ou les sociétés créoles. Ces dernières, comme nous le verrons dans un instant, occupent précisément une place majeure dans l'ensemble aux contours indécis des expressions artistiques issues des couches sociales présentées comme *subculturelles*, minoritaires ou « populaires ».

Dans cette dialectique du pouvoir, on pouvait s'attendre à ce que la démesure susceptible de déborder de l'activité musicale joue un rôle de premier plan. Rouget notait combien les musiques de possession procédaient d'un caractère éminemment populaire dans la Grèce antique (1990 : 396) alors que Bastide notait que ces derniers cultes ont,

⁷² Par exemple : Barth, 1995 et Poutignat & Streiff-Fénart, 1995.

notamment, pour fonction d'encourager la solidarité sociale et la revanche de certains groupes opprimés et marginalisés (2003 : 109). L'ordre social, s'il se trouve, comme nous l'avons dit, représenté et conforté par cette activité, ne peut-il pas aussi être renversé ou inversé, fut-ce ponctuellement et symboliquement, depuis ces positions tenues pour subalternes ou contre-culturelles ? En quoi l'expérience de vérité de l'art, cette « maximalisation de l'infini sémantique quant aux moyens formels de l'expression » (Steiner, 1991 : 110), peut-elle être sollicitée pour infléchir l'ordre social ? Comment la nature communicative de la musique prend-elle part à ces tensions qui semblent enfler ou se résoudre seulement par une surenchère de créativité ?

À bien des égards, la portée politique de l'expérience esthétique – à laquelle nous associons celle d'ordre plus directement religieux – est susceptible de se comprendre en terme de subversion, de renversement et d'inversion. Et c'est ici que le concept de « rituel de passage » s'avère des plus précieux. Repris par nombre d'auteurs (Ségalen, 1998), ce modèle fut développé par Van Gennep. Il se décompose en trois séquences : consécutive à une phase de séparation, au cours de laquelle les candidats au passage, c'est-à-dire à un changement de statut socialement institué, rompent avec leur quotidien, advient une seconde phase dite de « liminalité ». Celle-ci, qui a retenu l'attention de Turner, consiste en l'inversion paroxystique des codifications habituellement normées (Turner, 1990 : 161 sq.). Pendant cet émargement, l'individu est comme dépouillé de sa socialisation. Ni mort ni vivant, il expérimente alors, parfois en groupe, l'« anti-structure » où règne l'égalitarisme caractéristique de ce que Turner nomme la *communitas* (*ibid.* : 95 sq.). Par ce renversement de la hiérarchie, l'individu peut franchir les limites définies par la structure sociale, la *societas*, qui encadre cette phase provisoire. Le dernier stade de ces rituels consiste à clore excès et désordres de l'inversion liminale pour réintégrer ceux qui en furent les acteurs. Ce retour à la norme institue à l'endroit des « gens du seuil » le changement statutaire escompté avant le passage en même temps qu'il renforce l'ordre préexistant – les « ressorts préalablement montés » dont parle Bourdieu (1982 : 63).

« Intellectuellement, écrit Turner, rien ne souligne mieux l'exigence de conformité à la règle que l'absurdité ou le paradoxe. Affectivement, rien ne donne autant de satisfactions qu'un comportement extravagant ou illicite, mais autorisé temporairement » (1990 : 170).

Toutefois, Turner insiste sur le « potentiel d'évolution » de ce qui est engendré durant la phase intermédiaire. D'ordre principalement symbolique, cette part de nouveauté sera, le cas échéant, ramenée de la transgression pour se fixer dans la structure. Du fait de leur

proximité avec « l'élan vital » (terme bergsonien cité par Turner qui évoque ce que nous disions pour entamer cette sous-partie), art et religion sont pour Turner les domaines de prédilections de l'expérience existentielle de la *communitas* :

« Les prophètes et les artistes tendent à être des gens liminaires et marginaux, des "hommes-limite", qui s'efforcent avec une sincérité passionnée de se débarrasser des clichés associés au fait de posséder un statut et d'avoir un rôle à jouer et essaient d'entrer avec les autres hommes, en fait ou en imagination, dans des relations essentielles » (*ibid.* : 125).

Critiqué pour son imprécision (Piette, 1997), ce paradigme nous paraît néanmoins pertinent en cela qu'il conserve à la phase intermédiaire sa valeur de foyer brûlant dans lequel sont susceptibles de se décider de nouvelles configurations politiques et culturelles que seule une évolution normative viendra sanctionner et consacrer. Aussi, tant la norme qui l'encadre que les minorités investies dans la transgression convoitent-elles cet entre-deux, convaincues qu'elles sont de sa portée stratégique quant à la délimitation des frontières du pérenne, du changeant voire, peut-être même parfois, de ce qui a « transmué » au sens de Gadamer⁷³.

Sans nous avancer sur l'issue, nécessairement ambiguë, de tels affrontements dialectiques, nous citerons deux exemples ayant directement trait à notre sujet : le carnaval, fête majeure en de nombreuses sociétés créoles, et les musiques « jeunes » ou « *underground* ». Tout d'abord, consistant en l'inversion provisoire autant que partielle des représentations statutaires et des comportements normés, le rituel du carnaval se présente comme le règne de la *communitas*. Une étude de l'exemple bahianais (Ribard, 1999) montre qu'il est notamment le théâtre d'un affrontement pour la représentation politique entre l'identité ethnique « noire » et l'ordre social brésilien. Ce dernier privilégie un discours « multiracial » qui stigmatise la volonté d'affirmation de la précédente. Orientant le sens de cette fête durant le reste de l'année, notamment par le biais médiatique, la pensée dominante parvient ainsi à contenir les aspirations, réitérées, mais étiquetées comme minoritaires et déviantes, des blocs et *afoxé*. Denis-Constant Martin a insisté pour sa part sur l'innovation et la recomposition susceptibles d'émerger du carnaval en matière d'attachement identitaire (2002). Selon lui, ce rituel d'inversion et de renouveau servirait de creuset d'intégration aux différentes communautés engagées dans l'invention d'une culture créole, en l'occurrence trinbagonienne.

Du fait de son essence naturelle indéterminée et de son étrangeté, on comprend que la musique soit autant mise à contribution au cours de l'élan carnavalesque. Aussi, dans la

⁷³ En effet, pour ce dernier, le « changement » n'est jamais qu'un « accident de la substance. La transmutation, en revanche, signifie que quelque chose est, soudain en tant qu'ensemble, autre chose » (1976 : 37).

réflexion qu'il mène sur l'autre et la limite de la philosophie, Jacques Derrida s'appuie-t-il « naturellement » sur l'image du tympan et de l'oreille (1972) alors que Jacques Attali (1977) file la métaphore carnavalesque lorsqu'il étudie l'action politique et économique de la musique. De même, concluant une étude psycho-sociologique dédiée aux « musiciens *underground* », Jean-Marie Séca associe-t-il cette pratique marginale et minoritaire « à une sorte de carnaval moderne illustrant une vision festive de l'existence » (2001 : 220). Bien qu'appartenant à des *bandes* rock, des *crew* rap ou des *tribe* techno, ces musiciens se réclamant d'une certaine jeunesse d'esprit en butte avec « la société » partagent un même déni de la hiérarchie et prônent « l'initiative individuelle tout en mettant en avant une logique de la fête, de la communauté ou de la contestation » (*ibid.* : 58). Ils représentent alors cette « tentation de la nature » qui s'oppose de manière contre-culturelle à l'éthique « de l'ascèse, de la tension, de la contention » caractérisant la retenue des cultures dominantes selon Bourdieu (1982 : 61). Conformément au schéma de Van Gennep, Séca insiste sur le fait que la transgression n'est que passagère et que « comme toute dénégation, ce à quoi elle s'applique réémerge de façon dissimulée, mais certaine » (2001 : 61). Ce retour de la hiérarchie refoulée, qui rappelle combien ces pratiques appartiennent à un cadre éminemment politique – mot encore une fois entendu au sens large – est déjà présent dans l'intervalle liminal puisque l'auteur constate une forte tendance à la conformité et à l'hypercorrection entre musiciens. Il constate d'ailleurs une certaine atomisation de cette minorité pour laquelle

« la crainte de s'égarer sur un terrain mouvant conduit jusqu'à la négation du combat politique classique. Chanter sa haine, ses sentiments, sa vie semble plus envisageable. La politique est déclinée au "je" quotidien » (*ibid.* : 107-108).

Ce champ artistique préfère plutôt rechercher une certaine sensation de fusion collective dans ce que Séca appelle l'« état acide » et qu'il considère comme « un rituel de reconstruction de soi émergeant dans un contexte d'ambivalence, de galère ou d'anomie » (*ibid.* : 204). S'inspirant de la catégorisation des phénomènes de transe proposée par Rouget⁷⁴, Séca pense que ces moments permettent tant aux individus qu'aux groupes de se singulariser et de se définir malgré le refoulement et le sacrifice de leur désir et de leur volonté de puissance que représentent *in fine* leurs pratiques musicales. La seule possibilité de prolonger cette expérience est alors, pour ceux qui en ont la possibilité, d'insérer leur singularité dans le jeu des étiquettes et des labels (pas seulement au sens de Becker), du

⁷⁴ Notamment de ce que Rouget appelle la « dépossession initiatique » à partir de l'état de *ere* que l'on retrouve dans le culte des *orixas* pratiqué au Brésil et en Afrique de l'Ouest. Cet état de « double conscience » (Rouget, 1990 : 114) consiste en une transe moins violente et la relative indétermination de l'entité possédante. Il représente un intermédiaire entre l'état normal et l'état de possession qui l'inscrit aussi dans le cadre du passage.

marché des marques et des ventes, au risque de la voir se routiniser et perdre son caractère anomique, ce qui instituerait son passage dans la norme majoritaire...

Ce mouvement par lequel le risque de désordre et de chaos dont aucune société, nous dit Georges Balandier, ne saurait se trouver tout à fait purgée (1988 : 35), a sa place dans un ordre social englobant dont il contribue à façonner les contours en définissant de manière dialectique ce qui y relève de la réitération et de l'innovation. C'est par lui que se sédimentent les ordres dont les limites tiennent aux sélections idéologiques opérées dans la polysémie des désordres⁷⁵. C'est aussi lui qui donne leur forme aux cultures d'un ensemble social. À bien des égards, ce mouvement se confond avec la marche de l'histoire qui, malgré les efforts normatifs, ne saurait empêcher qu'un trouble – qu'un bruit – n'y subsiste. Cet aspect agonistique des passages, durant lesquels s'opposent ceux qui « ordonnent » et ceux qui « font désordre » (expression entendue à maintes reprises à La Réunion⁷⁶), caractérise également la définition que les sciences humaines (notamment l'anthropologie et l'histoire) se font de la tradition. Présentée d'ordinaire comme un rempart à l'innovation et au changement puisque synonyme de survivance, de conservation et de transmission (Lenclud, 1987), la tradition s'y conjugue au présent depuis les années 1970 (Bouju, 1995 ; Hobsbaum, 1995). Utile pour sortir des jugements de valeur associés à la distribution de labels d'authenticité et de légitimité, la tradition est alors moins à concevoir comme un héritage que comme une revendication active et sélective opérée par les hommes du présent cherchant à justifier leur « point de vue » comme le disait Pouillon. Ce faisant, ils engendrent leurs pères dans un procès de « filiation inversée » (cité dans Lenclud, 1987). Paradoxalement, la traditionnalité, c'est-à-dire cet acte légitimant une « rétro-projection » (*ibid.* : 118), devient une condition du changement. Avec ce dernier, qu'il convient de questionner en terme de pouvoir et de définition autoritaire des identités, nous voyons combien au lieu de nous trouver dans le règne du durable, c'est au cœur même du processus par lequel se fixent les formes culturelles sujettes à l'innovation que nous sommes conduits. Les rituels de passage rendent mieux perceptibles ces tensions omniprésentes. Les périodes tumultueuses au cours desquelles celles-ci semblent se relâcher alors que l'anti-structure semble l'emporter, sont en fait le théâtre de reconfigurations de ces antagonismes. En cela, elles se présentent comme les conditions de la consolidation des formes culturelles ainsi ravivées et en partie renouvelées.

⁷⁵ Balandier confère aux rituels et aux mythes la fonction éminemment politique de contrôler ces derniers. Cet argument est repris par Hell dans sa quatrième partie intitulée « philosophie du désordre » (1999 : 274-371).

⁷⁶ « Assez fait dézord ! » ; « Arrêtes faire désordre ! ». Chaudenson notait que le mot « désordre », à la différence du français, a toujours le sens de bruit ou tapage en *kréol réyoné* (1974a : 751-752, 1039).

En effet, si l'on suit André Leroi-Gourhan, spécialiste du fait technologique qui définit l'innovation comme la « combinaison originale d'éléments préexistants, issus d'un même ou de plusieurs milieux mis en relation » (cité par Bromberger & Chevallier, 1999 : 5)⁷⁷, la création se présente moins comme une question d'invention que de renouvellement de ce qui se trouvait déjà là, mais n'avait pas encore été conçu sous ce nouvel angle. Les rituels de passage, de par la possibilité qu'ils offrent de brasser les représentations, constituent donc des moments essentiels de cette innovation. Ils redistribuent en quelque sorte les cartes d'un même jeu, allant parfois jusqu'à leur attribuer de nouvelles fonctions. Toutefois, les associations et les correspondances nouvellement éprouvées, si elles attestent de nouvelles combinaisons, n'en confortent pas moins les riches potentiels de l'ancien cadre. La possibilité d'une innovation intégrale semble dès lors impossible et comme Bromberger et Chevallier le font remarquer, là où on en appelle à l'authentique se « profile un agencement complexe de négociations et de controverses préalables » (1999 : 6). C'est ici que la conception de Gadamer concernant la possibilité d'une transmutation réalisée par l'œuvre esthétique laisse songeur. Comme le rappelle Lenclud :

« l'entreprise visant à calculer un taux de transformation (ou de conservation) est absurde comme est dénuée de sens la fixation d'un seuil qui, respecté, attesterait d'une permanence et, dépassé, dénoterait la présence de changement. Les sciences de la culture ne disposent pas de baromètres » (1987 : 114-115).

Si la tradition est une variation aussi constante qu'imprévisible⁷⁸, aux limites incomparablement plus floues que ce qu'affirment les tendances idéologiques promptes à y introduire du discontinu (Bourdieu, 1982), le moins que l'on puisse dire est que l'affirmation de Gadamer concernant l'esthétique est une question de « point de vue ». Or, précisément, on sait combien, en art, « les goûts et les couleurs » ne sont guère censés se discuter. Acceptant de trancher, l'art, au même titre que le désordre avec lequel il partage une certaine familiarité, se prête donc de manière irremplaçable à la définition *a posteriori* des formes culturelles.

Par conséquent, nous comprenons maintenant mieux les deux lectures idéologiques, volontairement radicales, généralement faites de la musique et de l'art. Chacune entend donner son interprétation du « passage » par l'entre-deux liminal, ciblant tantôt son aliénation et son aspect cyclique, tantôt sa progression spiralée supposée s'affranchir du

⁷⁷ Leroi-Gourhan définit ce terme comme « un ensemble de pratiques et de représentations correspondant à des compétences et des qualifications transmises au sein d'un groupe donné » (*ibid.*).

⁷⁸ Tant Glissant que Balandier ont employé cet adjectif pour qualifier respectivement la créolisation et la modernité. On voit combien cet usage demeure flou et renvoie à une certaine effervescence liminale.

dilemme du pouvoir. La première lecture, plutôt pessimiste et critique, est illustrée par le constat d'un Adorno selon lequel « la fonction sociale de l'art est de ne pas en avoir » (Jeudy, 1999 : 107), du moins en dehors de sa marchandisation. La « nouvelle écoute » engendrée par cette mise à profit est ici vue comme le véritable « abêtissement » des masses opprimés autant que des oppresseurs (Adorno, 2003 : 53). Relatif à l'essence tyrannique du phénomène auditif⁷⁹, ce scepticisme met l'accent sur le « principe de fermentation du capitalisme » qu'est devenu l'art dans la haute époque de la modernité, laissant cours à un marché où triomphe le type économique des « vainqueurs accapareurs » (Menger, 2006). Comme le notait Augé, le « regard occidental sur les autres n'a cessé d'être méprisant que pour se faire esthétique » (2008 : 15), aussi le bénéfice est-il considérable pour un ordre néo-libéral s'accommodant idéalement du désir de reconnaissance et d'intégration que clament les minorités⁸⁰. Dans cette logique, un bénéfice tout démocratique est attribué à la « rencontre des cultures » qui, comme l'analyse Henri-Pierre Jeudy (1999), valorise paradoxalement authenticité et métissage et convoque l'histoire pour réifier l'emphase « narcissique des petites différences ». Ici, l'accomplissement individuel, notion héritée des Lumières, véritable raison d'être de l'artiste à qui il revient « de faire entendre son propre dire qui, pour ténu qu'il soit, sera du moins le sien »⁸¹, parachève l'éclatement de l'aptitude minoritaire à faire corps et à rivaliser avec une organisation sociale à la fois auto-reproductive et toujours mieux établie.

De l'autre côté, celui où « l'observateur a toujours une boucle de réflexivité de *retard* sur ceux qu'il choisit d'étudier » (Latour, 2006 : 50), c'est l'authenticité de l'artiste ou de l'artefact culturel qui s'impose (Clifford, 1996 : 223). Faisant fi des déterminismes, la capacité d'auto-engendrement est cette fois soulignée, comme chez les maîtres persans :

« La connaissance authentique est “expérientiale” en ce sens que, au contraire de la connaissance “objective” ou de la réflexion “spéculative”, elle unifie le sujet et l'objet, et cela, d'une manière telle que le sujet s'en trouve transformé » (DURING, 1994 : 199).

Par choix empirique, l'adoption du registre sacré par le champ esthétique est ici tout sauf l'illusion fétichiste que s'attache à déconstruire la sociologie critique d'un Bourdieu (Hennion & Latour, 1993 ; Hennion, 1993). Conditionnelles à l'efficacité symbolique, ces « croyances » persuasives sont conformes à l'adage devenu américain – c'est-à-dire créole – que chante *La mélodie du bonheur*, cette très fameuse comédie musicale selon laquelle rêver sa vie c'est la

⁷⁹ L'écrivain Pascal Quignard rappelle que les oreilles n'ont pas de paupières et que « L'audition, *audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance » (1996 : 108).

⁸⁰ « L'un des enjeux pour entretenir la crédibilité et la viabilité des loteries du succès culturel est d'amplifier et d'étirer à l'extrême la fascination pour la différenciation infinie des contenus et des talents » (Menger, 2006 : 57).

⁸¹ Michel Leiris cité par Jean Jamin (2006 : 188).

réaliser. Procédant de ce jeu définitionnel ô combien sérieux, remarquons que la « tradition » s'est d'ailleurs très vite imposée sur le marché musical des « musiques du monde »⁸². Sa légitimité s'y démarque par le caractère communautaire (le « domaine public » y est crédité, l'anonymat valorisé) et conservateur (le processus de production est régulièrement occulté, la débranchant de la modernité⁸³) de ses expressions (Aubert, 2001 : 34-35). Or, bien souvent, au centre de ces traditions musicales se tiennent des répertoires « sacrés » dont le rapport à la nature et à la surnature, représenté notamment par des cultes de possession forcément spectaculaires, séduit et fait sensation auprès des rationalités laïques autant que monothéiste.

Les acteurs se percevant issus de minorités sociologiques ou des cultures traditionnelles ne font cependant l'économie d'aucun de ces deux points de vue⁸⁴. Face à l'histoire, écrite par les vainqueurs et pouvant laisser penser l'immuabilité des formes culturelles auto-répliquantes, l'oralité des « dominés » sait combien la parole a des effets pragmatiques. Comme l'ont montré les études sur la sorcellerie (cf. chap. suivant). Aussi, dans leur singularité, les artistes, toujours minoritaires à quelques égards⁸⁵, sont-ils en partie engagés contre un ordre « dominant » qu'ils espèrent faire vaciller par leur authenticité et l'atteinte, fut-elle provisoire, d'une liberté dans leur création.

Remarquons que l'ambivalence de ce positionnement est contenue dans la signification des verbes *divertir* et *distraindre*. Communément employés dans le domaine artistique, ils sont relayés au plan international par leur traduction anglaise (*entertainment*) et désignent en même temps le fait de détourner et d'amuser. D'un côté, le relâchement des tensions, que nous dirons « sociales », et l'expérience d'une certaine insouciance manifestée par le rire, la danse, la fête et le jeu. De l'autre, la contrainte ordonnée consentant à se mettre entre parenthèses dans le but de détourner l'attention et de faire oublier son arbitraire normatif et ses conséquences. L'acception directement économique de ces verbes, associée à

⁸² Cf. Feld, 1995 ; Mallet, 2002. Comme tant d'autres, le chanteur malgache Jaojoby (que nous retrouverons plus loin), « Roi du salegy » ayant repris pendant un temps les « standards noirs américains », dit à présent valoriser la tradition conformément à ce que les scènes étrangères attendent (Terramorsi & Rajaonarison, 2004).

⁸³ L'apport culturaliste de nos disciplines à cette patrimonialisation musicale est souligné par Jeudy (1999), Le Ménestrel (2005) ou Da Lage (2008).

⁸⁴ Pas plus que Deleuze et Guattari décrivant l'usage social de cette pratique cosmogonique qu'est l'art : « Le territoire serait l'effet de l'art. L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... La propriété, de groupe ou individuelle, en découle, même si c'est pour la guerre et l'oppression. La propriété est d'abord artistique, parce que l'art est d'abord *affiche, pancarte* » (1980 : 388-389).

⁸⁵ Rappelons que selon Kafka, « Le poète est en réalité toujours plus petit et toujours plus faible que la moyenne de la société. C'est pourquoi il éprouve la pesanteur de l'existence terrestre beaucoup plus intensément et fortement que les autres hommes. Chanter n'est, pour lui personnellement, qu'une façon de crier » (2010 : 98)

l'appropriation de biens, tient de ce second sens qui semble bien éloigné des plaisirs contenus dans le bénéfice de l'expérience directe et physique à laquelle renvoie le premier.

Si nous insistons sur cet antagonisme, non sans en exagérer la bipolarité, c'est qu'il alimente la création artistique et donc culturelle en général. Aussi, à la manière des artistes qui répondent de manière responsable à ce dilemme du pouvoir en créant et en acceptant les conditions du divertissement, ce qui ne va pas sans contradictions, rappelons ces propos de Derrida relatifs au dépassement de l'aporie s'appliquant à tout un chacun :

« J'oserai suggérer que la morale, la politique, la responsabilité, *s'il y en a*, n'auront jamais commencé qu'avec l'expérience de l'aporie. Quand le passage est donné, quand un savoir d'avance livre la voie, la décision est déjà prise, autant dire qu'il n'y en a aucune à prendre : irresponsabilité, bonne conscience, on applique un programme. (...) La condition de possibilité de cette chose, la responsabilité, c'est une certaine *expérience de la possibilité de l'impossible : l'épreuve de l'aporie* à partir de laquelle inventer la seule *invention possible, l'invention impossible*. » (1991 : 43)

De la question relativiste du « point de vue », l'artiste fait donc un « point de départ ». L'utilisation culturelle et sociale de son oeuvre lui échappe, du moins ne peut-il entièrement la contrôler ou l'anticiper. Nous pourrions en dire autant de nombre d'autres « créateurs ». Le scientifique par exemple qui, comme Pierre-Michel Menger l'a noté, appartient à la même « classe créative » que l'artiste, étant tous deux des « manipulateurs de symboles ». Pourtant, le rôle du scientifique, s'il reproduit au final ce même mode d'inscription, doit se démarquer de celui des artistes en adoptant un point de vue englobant laissant la place à cette foule d'occurrences à partir de laquelle il se représente la société dont il est un membre.

À bien observer, on remarquera que la condition d'un affranchissement des dichotomies idéologiques est précisément l'une des questions ayant le plus agité les sciences sociales ces dernières décennies. Les réflexions relatives à la définition d'un « tiers-espace » fruit de compromis post-coloniaux et de créolisation culturelle nous semblent exemplaires de ce procès dialectique et créatif⁸⁶. Les enjeux académiques amènent parfois à découper de nouveaux ordres et désordres. Ceux-ci opèrent toujours dans une zone floue que ceux qui se réclament de l'innovation cherchent, nécessairement de manière partielle, à qualifier et à voir s'élargir dans l'espace et se prolonger dans le temps.

Aussi, avant de nous concentrer sur La Réunion et le maloya, il est temps de redonner une première fois corps à ces réflexions d'ordre général et quelque peu abstrait. A partir de deux exemples créoles, l'un théorique, l'autre musical, nous proposons d'illustrer

⁸⁶ Un récent livre de J.-F. Bayart intitulé *Les études post-coloniales, un carnaval académique* (paru chez Karthala en 2010) semble corroborer nos propos.

les principes évoqués ci-dessus tout en saisissant certaines dynamiques contemporaines particulièrement susceptibles de toucher chacun de nous et de modifier notre compréhension du monde.

2.3. « *I Gotta Keep on Moving* » : identités et musiques créoles à l'aire hypermoderne

2.3.1. Partialité théorique

Afin de mieux comprendre la place, ou la part culturelle qu'occupent les individus et les groupes se réclamant d'ascendance servile dans les sociétés post-esclavagistes, nous comprenons maintenant la nécessité de nous arrêter sur leurs musiques. Cette évocation achèvera de brosser le panorama historique mondial dans lequel s'est inscrit le maloya ainsi que le moment particulier auquel nous avons effectué notre recherche. Avec ce détour, il s'agit moins de faire correspondre une occurrence à un modèle – on rappellera le caractère ouvert des cadres de référence que sont le continuum et le passage – que d'éclairer la prodigieuse capacité d'attraction et d'invitation à la relation de ces musiques créoles.

Pour présenter ces musiques et cette *subculture*, nous partirons de l'étude que Paul Gilroy, l'un des représentants des études culturelles⁸⁷, a réalisée de ce qu'il appelle l'« Atlantique noir ». Répondant à la monomanie de l'ordre socio-racial, Gilroy repère la force subversive à l'œuvre dans cette configuration politique d'un genre différent de celui prôné par les Lumières (cf. *supra*). Orientée vers la *diversalité* et le « désir de transcender en même temps les structures de l'Etat-nation et les contraintes de l'ethnicité et du particularisme national » (2003 : 38), il l'identifie à une diaspora active sur les berges de cet océan mué en « passage du milieu », théâtre du transbordement des Africains enchaînés au Nouveau Monde. « Héritage social de l'esclavage », sonnante « comme une litanie dédiée à la pollution et à l'impureté » aux oreilles des « tenants de l'absolutisme ethnique » (*ibid.* : 17), cette nouvelle conception de l'identité à la fois hybride et en route plutôt que pure et enracinée, constitue selon lui une « contre-culture de la modernité ». Gilroy reprend à DuBois, l'un des pionniers de la pensée afro-américaine née aux États-Unis, la notion de « double conscience » ou de « conscience dédoublée » à travers laquelle est contredite la conception monadique et idéale de l'identité ayant présidé à la structuration de la société coloniale et esclavagiste. Dès 1903, ce dernier identifiait cette « sensation bizarre » (2007 : 11) provoquée par le fait de :

⁸⁷ Cf. *supra*. Les *cultural studies*, dans la lignée du sociologue britannique Richard Hoggart, portent une attention soutenue aux cultures « populaires » et à la déconstruction des catégories identitaires. La primauté accordée aux facteurs sociaux dans le champ culturel où opèrent ces dernières les rapproche des études créoles.

« constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. » (*ibid.*)⁸⁸

Cette description sensible, livrée en quelque sorte de l'intérieur, rappellera nos propos relatifs à la coupure bastidienne, aux cultes de possession ou encore à la représentation⁸⁹. Toutefois, à la différence de DuBois⁹⁰, Gilroy estime que cette expérience n'est plus une spécificité des seuls descendants d'esclaves, mais qu'elle touche l'ensemble des populations issues des sociétés esclavagistes (2003 : 174). Gilroy suit par contre DuBois en concentrant son attention sur le fait musical du contenu duquel il souligne l'exemplarité pour accéder au dynamisme culturel de l'*Atlantique noire*. Mobilisant l'individu autant que l'ensemble du corps social, l'auteur perçoit une « éthique de l'antiphonie »⁹¹ et du dialogue dans cette expression esthétique qui « renferme un moment démocratique et communautaire » durant lequel « les limites entre le Moi et l'Autre s'estompent » (*ibid.* : 113). Le caractère communicant, transnational et transculturel de la musique permet à Gilroy de dessiner les contours, certes excentriques, de son modèle présenté comme différent et original. Il nous dit d'ailleurs que ses aspirations utopistes à une « politique de la transfiguration » sont difficilement appréhensibles par des moyens discursifs, non strictement musicaux s'entend (*ibid.* : 61) :

« Conçus à la barbe des surveillants d'esclaves, les désirs utopistes qui alimentent la politique de la transfiguration doivent être invoqués selon d'autres moyens, délibérément plus opaques. Cette politique se déploie sur un mode plus discret ; elle est mise en musique, dansée et représentée sur scène, ainsi que chantée et mise en chansons, parce que les mots – même les mots étirés en mélismes et complétés, ou transformés, par les cris qui expriment toujours le pouvoir manifeste du sublime de l'esclave – ne suffiront jamais à communiquer son indicible prétention à la vérité ».

Parallèlement à ces aspirations, qui s'offrent à tout un chacun à travers l'opacité de ses sons plutôt qu'à travers ses chants, Gilroy pointe la tendance normative de cette contre-culture qu'il dit relever d'une « politique de l'accomplissement » :

⁸⁸ Cette citation ouvre l'étude du ghetto d'Hannerz (1969).

⁸⁹ Rappelons, non sans associer le théâtre et la vie, que selon Schaeffner, « Un homme qui se dédouble, telle peut être l'origine du personnage » (1965 : 42).

⁹⁰ Le nationalisme noir de DuBois, très influencé par Bismark (Gilroy, 2003 : 58), est déjà perceptible dans la qualification particularisante qu'il accole à ce sentiment à chaque fois qu'il l'évoque (par ex. 2007 : 11, 192).

⁹¹ Gilroy, 2003 : 263. Ce terme désigne l'alternance entre les choristes et le, ou les, soliste(s) chantant ensemble (Coll., 2004 : 410, 416-417). Comme tant d'autres musiques – notamment les psalmodies responsoriales et l'antiphonaire grégoriens –, le maloya fait appel à ce procédé.

« Il ne s'agit pas d'un contre-discours, mais d'une contre-culture qui reconstruit, dans une attitude de défi, sa propre généalogie critique, intellectuelle et morale, dans sa propre sphère publique, partiellement cachée » (*ibid.* : 62).

Comme pour la musique, audible à travers son style, son genre, c'est ainsi la nécessité d'une mémoire, d'un savoir et d'une culture qui refait surface. Et précisément, évoquant la nature plutôt mouvante de la musique face à la rigidité et au fixisme, Gilroy emprunte au poète LeRoi Jones (1991) l'expression de « Même en mutation » (2003 : 142). Avec cette expression (qui ne peut que rappeler ce que nous disions plus haut de l'aspect stratégique et performatif d'énoncés équivoques et paradoxaux tels ceux auxquels se prêtent la créolisation et maintenant la musique), c'est l'écueil absolutiste contre lequel Gilroy travaille qui se trouve reconduit⁹². Comme l'écrit Jean Pouillon : « Pour vouloir changer autant que pour s'y refuser, il faut avoir conservé le passé » (1977 : 210). Aussi, l'attachement théorique autant que rhétorique de Gilroy à son modèle signale-t-il une partialité. En particulier lorsque l'auteur, qui pourtant, comme on vient de le rappeler, n'oublie pas l'aspect réinventé de la mémoire, ancre cette ipséité à une conscience identitaire que renforce la fréquentation et la connaissance toute historique d'une discographie. La complexité de cette « tradition non traditionnelle » dont parle Gilroy, « impossible à appréhender au moyen de la logique manichéenne de la pensée binaire » (*ibid.* : 261) entre en porte-à-faux avec elle-même puisque *l'Atlantique noir* engendre bien une tradition, à tout le moins musicalement comme nous allons le voir. Placer une limite, aussi opaque soit-elle, afin de définir ce qui relève du même ou de l'autre, après en avoir critiqué une autre qui en faisait autant, n'est-ce pas le signe d'un positionnement social effectué par son locuteur venant ainsi trancher dans le réel de manière idéologique ? Ceci ne devrait pas nous étonner à moins de considérer l'intention théorique de l'auteur qui, comme le nota Chivallon (2008b), échoue à inventer une langue (une musique dirions-nous) pour parler de ce modèle culturel considéré chez elle aussi comme à part en cela qu'il aurait « déjoué les principes de clôture si profondément attachés à l'univers de la plantation » (1997 : 773). Cette critique, qui rejoint celle que nous adressions plus haut à Chivallon, montre combien la violence symbolique tend à se reproduire à chaque échelon du

⁹² Le fait qu'il ne mentionne pas le texte d'origine et ne travaille pas plus ce concept déjà guère précisé par Jones tient peut-être au fait que ce dernier, auteur de *Blues People : the Negro experience in white America* (1963), n'est pas exempt de cet afrocentrisme que *l'Atlantique noir* évite soigneusement. Le texte d'origine, daté de 1968, est d'ailleurs rangé par son éditeur de 1991 dans la section « nationaliste ». La récente participation de Jones, devenu Amiri Baraka entre-temps, à un projet de reprises de Curtis Mayfield (Parker, 2010) atteste également des ambiguïtés de la double conscience : après avoir rappelé sur « I plan to stay a Believer » qu'il « croit en DuBois » et que « One is Two », Baraka ajoute : « I believe in the afro-american nation. We've the right to self determination. I believe in a Revolutionnary Democracy ». Voir également Parent, 2007a.

continuum social au sein duquel elle finit toujours par prendre l'allure d'un binarisme⁹³ tendant à reproduire la situation plantationnaire en opposant l'inférieur au supérieur, c'est-à-dire en conservant la notion dualiste de hiérarchie.

Conscient des mérites autant que des limites de l'analyse de Gilroy, qui souffre d'un déni ethnographique certain, nous pensons que la dimension interactive des identités, procédant elle-même d'une conception « assouplie » et continuiste de la culture, tout autant que notre lecture des rituels de passage et de l'invention de la tradition liées aux potentialités artistiques donnent la mesure réellement anthropologique de phénomènes que l'observateur-auditeur des sociétés et des musiques créoles n'aborde souvent que de façon partielle. Reprenant à son compte les fondements bibliques de la société de plantation, *l'Atlantique noir* affirme par exemple « l'idée qu'une société future sera capable de réaliser la promesse sociale et politique que la société actuelle a laissée en chantier » (*ibid.* : 61). A partir de cette conception projetant un « passé imaginaire et anti-moderne » vers « un non-étant postmoderne à venir » (*ibid.* : 62), nous pouvons associer les cultures créoles, et notamment ces acteurs exemplaires que sont leurs artistes, leurs musiciens, à une *communitas* agissant de manière stratégique. Fidèle aux désirs d'accomplissement et de transfiguration caractérisant, par exemple, *l'Atlantique noir* d'un Gilroy, ce rapprochement bénéficie d'un certain recul historique pour voir « les bijoux rapportés », non plus « de la servitude », comme Gilroy titrait, d'après DuBois, son chapitre dédié à la musique, mais de la liminarité jusque dans une société aux sous-ensembles agrégés à chaque fois de manière renouvelée. Pour cette raison, il convient de revenir attentivement à l'écoute même du fait musical, à sa dimension performative et rituelle – dimension que Gilroy pointe d'ailleurs à plusieurs reprises sans en tirer pleinement profit. Ce que nous ferons avec l'exemple musical retenu pour titrer cette sous-partie, un exemple dont le titre nous introduit d'emblée à une réalité demeurant dans le mouvement.

2.3.2. *Le monde en une chanson*

- *Sur la circulation de quelques « versions »*

Cette composition de Curtis Mayfield dans laquelle le narrateur, accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis (ce que nous comprenons lorsque celui-ci prend Dieu à témoin), se répète, comme pour s'encourager, qu'il doit continuer de fuir ceux qui veulent le pendre⁹⁴, fut

⁹³ Gilroy, qui se dit de manière très significative « anti-anti-essentialiste », conclue son étude en reconnaissant que c'est « le rapport des maîtres et des esclaves qui nous fournit la clef permettant de comprendre la position des Noirs dans le monde moderne » (2003 : 287).

⁹⁴ Cf. les paroles en Annexe 1.

interprétée par le fameux trio vocal chicagoin The Impressions (1964). Ayant un temps animé musicalement l'Église d'Annabelle, la grand-mère de Mayfield, en y chantant du gospel, ce groupe de doo-wop (sous-genre essentiellement vocal du rhythm and blues) allait participer à l'avènement de la soul, genre musical qui servit de bande-son à un mouvement de revendication identitaire et juridique décisif pour les États-Unis. Au même titre que l'ensemble de l'œuvre de Mayfield, en grande partie placée sous le sceau de la confiance en des lendemains chantants⁹⁵, cette pièce fut enregistrée et diffusée quelques mois avant la signature du *Civil Rights Act* abolissant la ségrégation raciale aux États-Unis. Elle accompagna aussi les émeutes des années suivantes consécutives, notamment, à l'assassinat du pasteur King⁹⁶. Une seconde vie commence toutefois pour elle avec la reprise qu'en firent les Wailers, cet autre trio vocal, jamaïcain cette fois⁹⁷, qui l'enregistra quelques années après avec les Upsetters et le producteur Lee Perry sous le titre « Keep on moving » (1971).

Originellement valsé, le rythme de cette pièce fut alors adapté en binaire par les Wailers conformément aux canons du rock steady – genre musical insulaire largement influencé par la « soul revolution » et les genres ayant préexisté dans l'île tels le mento et le ska – et du reggae, alors naissant, aujourd'hui qualifié de « roots reggae », dont ce trio allait devenir le groupe de référence (Martin, 1982). En 1977, à Londres, à un moment où sa carrière solo prend une ampleur internationale accrue, Marley réenregistre ce titre en en modifiant le texte initial et en y ajoutant de nouveaux arrangements musicaux⁹⁸. En remplacement de ses musiciens et choristes habituels, demeurés en Jamaïque, Marley s'entoure de membres des groupes Third World et Aswad (ce dernier étant l'une des premières formations de reggae composée de musiciens d'origine caribéenne nés en Grande-Bretagne). À nouveau aux manettes, Lee Perry en réalise aussitôt une nouvelle version (Bob Marley & The Wailers, 2001, 2 : #9). En 1984, trois ans après la mort de la « première

⁹⁵ Cf. l'intellectuel américain Cornell West évoquant « l'espoir audacieux » de Mayfield (cité dans Friskics-Warren, 2005 : 150) ainsi que la conférence intitulée « Curtis Mayfield and the Impact of His Music on the Civil Rights Movement » disponible en ligne (<http://www.c-spanvideo.org/program/294119-1>).

⁹⁶ « In the 1960s during the civil rights movement there was a musical soundtrack in the background : Max Roach, Charles Mingus, Archie Shepp, Jackie McLean, John Coltrane. Curtis Mayfield was right in the middle directing his music to the cry of freedom » (William Parker dans le livret de Parker, 2010).

⁹⁷ Gilroy mentionne l'influence qu'eurent les Impressions sur les Wailers dont le *ténor* Bunny Livingston semble avoir été le meilleur imitateur de Mayfield (2003 : 133, 307). Au plan visuel, rappelons ce fameux cliché des Wailers, encore appelés « Wailing Wailers », posant en *smoking* et imitant de manière quasiment contemporaine un autre, tout aussi fameux, des Impressions. L'influence états-unienne sur le trio sera plus vive encore après le séjour que Marley effectue en Floride en 1966.

⁹⁸ Cette « London version » est parue de manière posthume à deux reprises (Bob Marley and the Wailers, 1992, 3 : #14 ; 2001, 2 : #8). Différentes à plusieurs égards de la précédente des Wailers (notamment en terme d'instrumentation, de tonalité, mais aussi de structure mélodique et de contenu textuel), ces deux versions de Londres se distinguent entre elles par leur mixage et l'allongement de la durée de la plus récente qui contient aussi de nouvelles paroles. On notera en outre le remplacement des choristes de 1977, présents en 1992, par un chœur à une dominante féminine conforme aux I-Threes ayant succédé aux premiers Wailers.

superstar du Tiers-monde », « Roi du reggae » demeuré depuis le plus célèbre pratiquant de la religion rastafarienne⁹⁹, une nouvelle version officielle de « Keep on moving » paraît en Angleterre. Elle conserve la voix de Marley enregistrée en 1977. Lui sont notamment ajoutés cette fois des cuivres, ce qui la rapproche de l'arrangement original des Impressions, et un arrangement rythmique plus soutenu qui semble *a posteriori* légitimé par les paroles de Marley qui avait parfois remplacé « *moving* » par « *grooving* » au refrain. Cette nouvelle version remixée et mise en vidéo clip, sera finalement retenue pour promouvoir une compilation officielle de l'artiste (1995) dont le contenu fut pensé comme étant plus politisé que ne l'avaient été ceux des précédentes.

A travers la circulation de cette pièce, dont nous n'aborderons pas la dimension proprement musicale, on voit se mouvoir un ensemble de références culturelles entre plusieurs contextes de production et de réception se l'appropriant tous avec une certaine aisance. Correspondant à l'expression d'un « Même en mutation », on pourrait attribuer à cet ensemble l'image d'un bâton de relais que se passeraient les générations de musiciens qui, tout en le remodelant à chaque fois, en assureraient la pérennité. Le terme *version*, d'usage si fréquent en musique (comme le sont ceux de *reprise* ou de *remix*), renvoie directement à ce que nous disions de l'invention de la tradition et de la performance. Comme le souligne une ethnopsychiatre (Despret, 1999 : 44), la version

« fait exister [le monde] sur un mode possible. La version n'est pas le fait d'un homme seul, elle est source et fruit de relation, elle est mise au travail, au sein d'une relation, elle est négociation de ce qui se retourne, se transforme, se traduit ».

Cette conception pragmatique inspirée de William James autant que des sophistes, sied aussi à ce que l'on a pu dire à propos des sociétés créoles, de leurs cultures, leurs langues, leurs religions ou leurs musiques mais ne saurait aucunement en faire des cas à part. Et ce même si les différentes *versions* de « Keep on Moving » illustrent, peut-être de façon exemplaire, cette « ancienne manière de penser » détachée des idéalismes et pétrie du réel¹⁰⁰. Outre celles citées il faudrait d'ailleurs ajouter toutes les reprises chantées par des *deejays* jamaïcains, accompagnés de *sound systems* mobiles depuis les années 1970 (John Holt, Max Romeo, Wong Chu, Big Youth...). À lui seul, ce titre contient un programme existentiel : le fugitif, homme errant et solitaire parmi tous, se meut avec l'espoir de rencontrer des alliés qui

⁹⁹ Culte syncrétique élaboré en Jamaïque dans les années 1920-1930, alors que Hailé Sélassié est couronné Empereur d'Éthiopie (Martin, 1982 ; Lee, 1999).

¹⁰⁰ James, qui présentait en 1907 le pragmatisme philosophique sous le titre « A New Name for Some Old Ways of Thinking », adhérait à l'empirisme d'un Swift selon qui les pauvres ont une « conscience aiguë de ce qu'est l'univers. Ce qu'ils vivent *est* la Réalité » (cité dans James, 2010 : 91).

pourront l'aider à résister à ses bourreaux et à éterniser son propre élan vital. Son souci d'entrer « en relation » amorce son individuation en même temps que la dynamique culturelle et politique. Pris dans le dialogue et l'emphase identitaire nés du contact avec l'altérité (le « eux » radicalement hostile du texte), il se sait – pour autant qu'il survive... – être amené à changer « sans pour autant se perdre ni se dénaturer »¹⁰¹, à rester en mouvement. Or, inscrit dans la durée autant que dans le collectif¹⁰², le support musical tend idéalement à réaliser ce programme. L'interprétation musicale conduit d'emblée à trouver sa voix et à la partager avec d'autres, absents ou non, afin de se concilier à eux autant que de se les concilier. Avant d'être membre d'un trio vocal, on est seul. Reprendre la voix ou l'air d'un autre pour performer sa version, c'est faire tradition. Mayfield prolongeait celle du gospel avec ce chant commençant par l'invocation de Dieu.

Ce qui frappe dans la portion historique retenue ici (si nous citerons quelques *versions* plus récentes, nous avons évité de chercher à rebours de l'histoire et via Mayfield d'autres sources de ce chant) est justement la capacité adaptative d'un corpus à la fois textuel et musical ayant servi de support à la définition stylistique de différents genres musicaux. Tributaire d'artistes y ayant joué un rôle déterminant, cette histoire esthétique n'aurait pu se faire sans l'adoption et l'appropriation par ces acteurs de modèles préexistants. Par exemple, la teneur politique des paroles de Mayfield fut assimilée par ces jeunes musiciens de Trenchtown, l'un des ghettos de Kingston, qui allaient lui servir de relais en faisant de la lutte pour la liberté, la justice et la reconnaissance de leur dignité humaine, l'un des principaux thèmes de leurs propres chants (Martin, 1991 & 2000b). De même, le fait de pouvoir lire la biographie de Marley en la mettant en parallèle avec les évolutions subies par la version « originale » des Wailers montre combien l'attachement à une œuvre oriente, en même temps qu'il lui sert de support, nécessairement malléable, la définition identitaire d'un individu et, parfois, d'un groupe d'individus. En effet, le 5 décembre 1976, au lendemain de la tentative d'assassinat qu'il essuya, Marley décide d'interpréter ce titre en concert avant de quitter provisoirement la Jamaïque¹⁰³. Durant cet exil londonien, alors qu'il travaille à son prochain album, *Exodus*, Marley, ayant fait l'expérience du danger de mort, pousse plus loin son identification au narrateur de Mayfield en écrivant de nouvelles paroles. « They're gunning after me » se substitue parfois à « They're coming after me » alors que le narrateur, parlant maintenant au passé (« For hanging me, they were willing »), dit avoir été accusé

¹⁰¹ Cette « maxime fluide » de la créolisation est notamment formulée dans Glissant & Chamoiseau (2007 : 9) et Glissant (2009 : 66).

¹⁰² Remarquons que, du chant solo on passe au trio, avant que Marley n'introduise le « nous » dans sa version.

¹⁰³ Cf. la vidéo de ce titre : <http://www.youtube.com/watch?v=QDmRvc9TRsI>.

pour la « mission » politique et religieuse¹⁰⁴ qu'il se doit maintenant de réaliser avec un effort redoublé. Répétant en alternance les verbes *to move* et *to groove* au refrain, la musique devient l'objet performancier autant que le moyen de cette mission.

• *Renversement des symboles et convergence des minorités*

Avec la réussite internationale de la soul comme du reggae et du dub, ce type d'appropriation prit de bien plus larges proportions. L'exemple de ce fugitif, devant se terrer et se cacher pour survivre, pourrait à lui seul illustrer la préciosité du modèle que les musiques afro-américaines ont diffusé à l'usage d'auditeurs placés, eux aussi, en situation minoritaire. Comme Marley, ces derniers purent – et peuvent encore – réinventer le sens de ce chant en s'appropriant avec empathie l'inversion contenue dans ses paroles. Accusant l'iniquité de l'ordre social auquel il oppose les promesses d'un devenir mouvant et dansé (*groove*), le narrateur inscrit déjà son chant dans un tel renversement symbolique de la domination qu'il subit. Le simple fait de chanter son histoire, comme le firent d'abord les Impressions, souligne aussi cette inversion qui, du silence et de la dissimulation requis, se meut en prise de parole publique, sonorisée et bientôt publiquement dansée. Le simple fait de « jouer » ce titre (l'interpréter, le danser ou en faire jouer l'enregistrement) en public va dans le sens du narrateur qui souhaite que le plus grand nombre de témoins possible s'associe à sa cause et reconnaisse son innocence comme le fait son seul confident, la divinité. Seul moyen de résister, cette recherche d'alliés fut essentielle durant l'esclavage et, on le voit, la musique fut probablement ici d'une aide précieuse. Comme l'explique Christian Béthune (2008 : 161), philosophe spécialiste du jazz, la musique donne lieu à l'acte illocutoire appelé « *signifying* » qui est,

« dans la culture afro-américaine, cette distorsion majeure que le sujet fait collectivement subir aux signifiants (...) "*to signify*", c'est exprimer quelque chose en donnant clairement à entendre (par le rythme et par l'accent, par le timbre et l'intonation, par la rime et l'assonance, etc., c'est-à-dire justement par tout ce qui, dans le discours, concerne la *phônê* et procède d'une mimétique sonore) qu'il s'instaure une distance signifiante entre l'objet du discours et son énonciation. Tout l'intérêt de ce qui se profère tient alors à la mise en abyme de l'énonciation et de son objet. »

¹⁰⁴ Le narrateur prend maintenant à témoin « Jah », le dieu du rastafarisme. Prolongeant le second couplet original dans lequel le narrateur pense à sa femme et ses fils qu'il doit abandonner, la version de Londres présente un narrateur confiant pour l'avenir de ses enfants auxquels il s'adresse en évoquant son « travail » (comme le dit le livret de *Songs of Freedom*, p. 48) le retenant au loin, et son succès, tant musical (« *We're gonna have a big stage show award* ») que politique (« *The war will soon be over and Africa will unite* »).

Pour Béthune, le *signifying* joue pleinement dans le jazz. Notamment, de manière paroxystique, dans l'improvisation. Telle une parade à laquelle on s'agrège, l'œuvre est alors participante plus que spectaculaire comme le montrent les nombreux sous-entendus et double-sens qui participent donc de cette « demande de connivence » (*ibid.* : 166) qu'est le *signifying* opérant au sein de ce que Béthune appelle une « communauté mimétique » ; une communauté qu'il crée à mesure qu'il se joue. Outre le jazz, cet aspect transgressif, susceptible d'inverser la norme logocentrée est actif, par exemple, dans les spirituals et le gospel capables de (re)donner un sens et un rythme à l'histoire en harmonisant les esclaves à la captivité et l'exode juif (Martin, 2008). Le clip de « Keep on moving », outre les images de Marley dansant, chantant ou jouant au foot, comprend des additions animées parmi lesquelles on voit un arbre, qui évoque la pendaison¹⁰⁵, brûler. Un peu plus tard, le dessin animé d'une mer s'ouvrant convoque à son tour l'inversion et le double sens pour que le spectateur initié sache identifier le « peuple » « élu » de « Dieu ».

Toutefois, cet usage ne saurait être une particularité afro-américaine comme semble le penser Béthune dont le livre tend à essentialiser son objet à plusieurs reprises en convoquant un Grand partage (altérité radicale, conceptions subversives du « bruit » occidental, prégnance de « dispositions à l'éclectisme qui caractérisent la culture afro-américaine », etc.)¹⁰⁶.

« Facilitée par un fonds commun d'expériences urbaines, par l'effet de formes similaires, mais pas identiques, de ségrégation raciale, ainsi que par le souvenir de l'esclavage, par l'héritage des africanismes et par une provision d'expériences religieuses » (Gilroy, 2003 : 119),

cette primeur dont jouit le modèle afro-américain ne saurait suffire à le débrancher d'autres sous-cultures¹⁰⁷. Le renversement des valeurs *mainstream* est une donnée constitutive des rituels d'inversion autant que des comportements minoritaires. L'investissement de signifiés minoritaires dans des signifiants majoritaires disponibles en est un exemple. La dimension

¹⁰⁵ Aux Etats-Unis, les arbres où on les pendait (« for hanging me they're willing ») pouvaient symboliser à la fois la vie et la crucifixion du Christ pour les Noirs (Allen, 2000 : 170). À propos de la chanson « Strange fruit », l'une des plus fameuses chansons abordant ce thème, voir Jamin, 2006.

¹⁰⁶ Notons que l'auteur ne prend pas la peine de définir sa conception de la culture ce qui, notamment lorsqu'il suit Mintz et Price à propos des schèmes psychiques et moteurs conservés par l'esclave et ses descendants, peut prêter à une lecture racialisée. Les mêmes excès exemplifiant le jazz au détriment d'autres musiques émergent chez Pierrepont (2002).

¹⁰⁷ Une quinzaine d'années après l'adoption du blues par les fils d'ouvriers anglais, Marley, alors en exil à Londres, s'adresse aux mouvements artistiques minoritaires dans « Punky Reggae Party ». Le groupe britannique et « multiracial » UB40, dont le nom fait référence à une revendication adressée au gouvernement par des chômeurs au moment de sa formation, reprit « Keep on Moving » en 1983. Dans ces mêmes années, les Funki Dreds, eux aussi Londoniens, sortent un morceau sous le même titre qui donne à Gilroy l'occasion de voir dans l'injonction « Reste en mouvement », « la perpétuelle mobilité d'esprit qui fait la vitalité de la culture de cette diaspora » (2003 : 34).

stratégique du rapprochement, sinon de la confusion, qu'effectuent les subalternes entre profane et sacré s'inscrit dans le cadre politique et social d'une situation arbitrairement définie qu'il s'agit de déborder afin de guérir les maux qu'elle engendre. De même que pour les *jazzmen* (Becker, 1985), l'usage que font les Rasta de la *ganja* (cannabis) est à replacer dans un contexte débordant les sociétés créoles. Par exemple, les conduites à risque étant un des traits de la jeunesse (Le Breton, 2000), l'usage de drogue ne saurait être associé à une culture sans que la question, éminemment politique, de la censure ne soit d'abord posée¹⁰⁸. Le « ils » de la chanson qui nous occupe, aussi imprécis soit-il, est ce pluriel censeur, meurtrier et aveugle à la justice contre lequel se fédèrent les marges, anglophones ou non.

Relativement exclu de ce que Glissant appelle le « projet » occidental, le mouvement de convergence que celles-ci réalisent en musique est éminemment politique. Comme le furent, en leur temps, les musiques jamaïcaines au contact de la soul, ou encore celles des tziganes par le jazz (musique de « bandits » comme aimait l'entendre l'historien Eric Hobsbaum), celles des anciennes colonies et des régions françaises furent elles aussi, par exemple, dynamisées par ces nouveaux « étendards orgiaques »¹⁰⁹ venus d'Amérique que brandissent les « gangsters »¹¹⁰ émanant de ce que l'on désigne sous les étiquettes de « culture hip-hop » et de « cultures urbaines ». On le voit, la quête d'alliés, si vitale dans le contexte éminemment violent et clivé de l'esclavage, ne saurait se réduire à une spécificité des Créoles afro-descendants. Pas plus que celle d'une communion par la musique et la danse. Les propriétés communicatives du musical furent sollicitées ici comme ailleurs. L'encouragement à aller de l'avant et à lutter contre l'injustice qui caractérise plusieurs œuvres de Mayfield et de Marley¹¹¹, aussi prégnant soit-il dans les cultures créoles – notamment en Haïti et à La Réunion où les expressions, très couramment employées, « *Kenbe pa moli* » ou « *Tyinbo larg pa* » auraient pu être chantées par le fugitif de Mayfield –, ne peut signaler une quelconque essentialisation de cet ordre. Il montre au contraire la connivence des élans minoritaires ainsi que l'efficacité du référent contre-culturel créole dans

¹⁰⁸ Pour les États-Unis, cf. Springer, 1999 ; Reed, 2003.

¹⁰⁹ Formule avec laquelle Leiris désigne le jazz pénétrant la société bourgeoise française des années 1920 pour lui faire vivre une « crise nègre » (Leiris, 1995 : 1125 *et suiv.*). Rappelons que *Le Sacre du Printemps*, oeuvre scandaleuse inspirée de l'art nègre, au même titre d'ailleurs que d'autres de Debussy, Ravel, Milhaud, Gershwin, etc., aurait favorisé la réception du jazz en Europe (Schaeffner, 1988 : 88).

¹¹⁰ Tout en conservant à l'esprit les différences entre les contextes états-uniens et français (Waquant, 1992), on se référera par exemple à Gross, McMurray & Swedenburg (2002) pour le raï et à Bierbach & Bulot (2007) pour les cultures régionales. À La Réunion, Gilbert (1996) et Samson (1998, 2006, 2007a, 2007b) ont notamment décrit les liens avec le rap, le reggae, les musiques antillaises, le rock...

¹¹¹ « Keep on pushing », « Move on up », « Keep on Keepin' on » sont des titres que Mayfield compose à la même époque. Marley, après avoir également introduit des paroles de Mayfield dans « One Love-People Get Ready » et composé des titres tels « Keep on Skanking » ou « Cheer Up », compose « I Shot the Sheriff » en 1973. Appelé à être interprété par les Jackson Five ou Eric Clapton, son thème reprend celui de « Keep on Moving ». Reconnaisant et expliquant cette fois un meurtre, son narrateur souhaite plutôt susciter l'empathie.

ce qui a trait à la définition locale, mais à prétention nécessairement plus vaste¹¹², des identités subalternes contemporaines.

« Art du moment » selon André Schaeffner, la musique n'apparaît jamais « pure de tout mélange » (1989 : 79). L'histoire musicale des sociétés créoles, comme le rappelle Gilroy, montre toute la diversité culturelle des emprunts ayant conduit à la production de formes musicales qualifiées, à l'occasion, de « noires ». Et cette diversité n'a fait qu'augmenter avec l'essor des moyens technologiques avec lequel, des premiers rouleaux de cire à l'ère numérique actuelle, se confondent l'histoire¹¹³ et la mise en circulation des « musiques populaires modernes de diffusion commerciale » (Attali, 1977 ; Jamard, 2001 ; Martin, 1996 ; Molino, 2005). Si, dès 1959, au premier Congrès des écrivains et artistes noirs, l'avancée technologique avait été envisagée comme une des composantes de « l'unité raciale convoitée » (Gilroy, 2003 : 257), on peut également constater combien elle encourage les connexions, les branchements¹¹⁴ et le métissage de formes sonores d'autant plus nombreuses que mieux diffusées. Combien aussi elle entre en adéquation avec l'élan plus général de la circulation de l'information. Dans la lignée des essais d'arrangements dub que réitère Perry depuis 1971 de « Keep on moving »¹¹⁵, le *remix* house qu'en donnèrent Sly & Robbie a ouvert la voie pour un nombre croissant de reprises et d'adaptations, effectuées de manière officielle ou non, dont témoigne déjà un bref parcours sur la toile. Si ce travail studio souligne combien la technologie fait intégralement partie du processus contemporain de création, on ne saurait non plus en attribuer la propriété aux seuls descendants d'esclaves et aux « professeurs fous » du dub¹¹⁶. « Déviants » selon certaines normes, ces bricoleurs de génie ont développé et expérimenté des techniques qui existaient déjà et qui furent reprises

¹¹² Rappelons que, pour Turner, la *communitas* se réclame de l'intégralité là où la structure se veut relative. Derrida, bien avant le printemps des révolutions arabes, rappelait aussi qu'« un système totalitaire ne peut plus lutter efficacement contre un réseau téléphonique intérieur dont la densité passe un certain seuil et devient alors incontrôlable » (1991 : 44). Comme les livres ou internet, la musique crée et élargit à la fois l'opinion publique.

¹¹³ Ecrite « bon train » ou « sur un train d'enfer », ce sera selon les points de vue idéologiques. Ce recours à la métaphore ferroviaire est omniprésent dans les musiques états-uniennes (Marcus, 2001) tout comme l'est la thématique de l'inversion, notamment adaptée au registre religieux.

¹¹⁴ Termes clé du vocabulaire musical contemporain autant que de celui multimédia.

¹¹⁵ Tirant son nom d'une technique d'enregistrement (Blum, 2009), le dub se caractérise par le remixage de pièces déjà enregistrées (révision des volumes des instruments, usage d'effets, ajout/suppression de pistes). À partir de l'instrumental des Wailers, lui-même commercialisé dès 1971 dans l'île pour les *sound systems* afin que les chanteurs de quartier, les *deejays*, puissent y ajouter leurs propres paroles et mélodies, créant ainsi leur propre version, Lee Perry enregistre plusieurs versions. Parmi celles-ci, notons celle réalisée avec l'instrumentiste Augustus Pablo, celle intitulée « Moving Skank » ou « Moving Forward » selon les différentes éditions d'un des premiers albums de dub (Lee Perry, 1973) pour lequel Perry aurait collaboré avec King Tubby, autre fondateur du dub, ou encore « Moving In Dub » qui figure sur l'album de 1990 du même Perry intitulé *In Satan's Dub*.

¹¹⁶ L'un des plus réguliers collaborateurs de Perry, lui-même connu pour ses excentricités, est « Mad Professor ».

par nombre d'autres musiciens depuis. Leur cas semble mieux nous renseigner sur les processus mêmes de la création que sur ceux d'une quelconque ipséité culturelle.

• *Quelle spécificité pour les musiques créoles ?*

Comme Turner l'a montré, le temps que dure une communauté liminale n'est pas éternel ; aussi doit-elle se structurer à son tour, lorsqu'elle le peut. Ce n'est qu'à ce prix que la « politique de l'accomplissement » contre-culturelle pourra se frayer un chemin vers sa réalisation. C'est là le fonctionnement des formes religieuses, promptes à acquérir une certaine orthodoxie symbolique à partir de ce que le rituel a permis d'expérimenter du champ des possibles¹¹⁷. S'il est évident que la circulation de marchandises musicales implique une industrie organisée autour de gains substantiels¹¹⁸, à partir desquels le recours à une technologie de pointe devient également possible, nous voyons que l'*Atlantique noire* ne se distingue pas ici non plus autant qu'on le voudrait d'une culture minorée aux prises avec l'ordre dominant régissant l'autre temps social qu'incarne la *societas* chez Turner¹¹⁹. En terme politique son bilan est tout aussi mitigé que peut l'être celui d'un rituel d'inversion, quand bien même comprendrait-il quelques promotions pour ceux qui s'y livrèrent. La fierté acquise telle une prise de guerre, malgré tous les dangers, pendant la phase intermédiaire est en même temps acceptation d'un étiquetage renvoyant à la fois aux classements des déviances et des marchandises consommables. L'innovation culturelle des marges est à présent incluse à l'ordre qui s'en trouve en partie changé, mais surtout renouvelé et consolidé¹²⁰, notamment dans son avancée technologique. De plus, la quête d'authenticité, aux consonances généralement mystiques, affichée par les musiciens est également significative d'un engagement dans une voie qui, pour être personnelle, n'en est pas moins relative et propice à cette atomisation que Séca associe au désengagement politique des minorités.

¹¹⁷ Pierrepont estime que la « véritable invention afro-américaine (...) est certainement la formule laissant *entendre* que le réel suppose le possible et que le possible est une dimension du réel » (2002 : 132). Ce rappel du fonctionnement même de l'art ne peut toutefois être associé à une culture sans dommages... Malgré des propos aussi significatifs que ceux qu'il cite du très « musicosmogonique » Sun Ra (« Moi je parle de quelque chose de tellement impossible... que cela ne pourrait être vrai. Mais c'est la seule façon d'assurer la survie du monde, par cette chose impossible. Je parle d'impossibilités. Alors, je dois jouer l'impossible. Je dois me mettre au piano et frapper des notes qui n'y sont pas » (*ibid.* : 146-147), il s'agit moins d'invention que de réalisation de potentiels.

¹¹⁸ À la vue des profits engrangés, Mayfield et Marley ont aussi en commun d'avoir fondé leurs propres labels.

¹¹⁹ Ceci rappelle également les propos de Détiene et Vernant à propos de la *métis*, cette forme d'intelligence qui « doit donc, à force de souplesse, se faire elle-même *mouvance incessante, polymorphie*, retournement, feinte et duplicité (...) La *métis* préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées, mais qu'on peut utiliser en dépit d'elles, sans jamais les affronter de face » (1974 : 56-57 ; *souligné par nous*).

¹²⁰ Les propos virulents de Tate, intellectuel et musicien états-unien, à l'égard des Blancs se prenant pour des Nègres et de l'industrie musicale couronnant régulièrement des interprètes « blancs » de musiques « noires », montrent l'efficacité de l'étiquetage social tendant à réduire les marges de manœuvre (Tate, 2003).

Pourtant, pour peu que l'on veuille continuer à en faire, comme Gilroy, une unité cohérente, capable d'englober des contextes très variés, l'*Atlantique noir* présente bien une spécificité. Celle d'incarner aujourd'hui une, sinon la contre-culture de référence. A quelques égards que ce soit, elle a réussi à modifier la structure sociale à partir de l'offre culturelle qu'elle représente et est devenu susceptible de servir à son tour de repoussoir ou de modèles pour d'autres. Définie consécutivement à la « terreur raciale » ainsi que dans un « rapport dynamique à la présence de la mort et de la souffrance », cette configuration spécifique dont parle Gilroy, en retenant ces deux critères au demeurant assez larges¹²¹, tire tout d'abord son unité, assignée autant que revendiquée, du souvenir de l'esclavage et de la référence à l'Afrique. Certes, l'exemple de « Keep on Moving » et du reggae n'est pas des plus neutres comme le montre l'album qui précéda la « London version », *Exodus*, dont l'intitulé est écrit en caractères amhariques. Si le troisième couplet de Mayfield, en cela bien distinct du modèle souhaité de Gilroy, évoquait déjà une terre promise où, un jour enfin, le fugitif pourrait trouver le repos, les nouvelles paroles de Marley développent ce thème de l'enracinement, soulignant ainsi son caractère majeur. Chez lui, ce lieu devient la montagne de Sion (Jérusalem dans la Bible) revue au prisme du rastafarisme et du projet essentialiste de Marcus Garvey. Mettant à mal le modèle de Gilroy (Chivallon, 2002 & 2004), ce penseur jamaïcain prônait le retour des « Noirs » vers leur continent d'origine et le Royaume d'Éthiopie appelés « Zion » en anglais ; cette destination idéale et naturelle ayant préexisté à la captivité et à l'ascension du règne, bien trop humain pour durer, de la nouvelle *Babylone*. Le titre éponyme d'*Exodus* n'ayant d'autre sujet¹²² (non plus d'ailleurs que l'ensemble de *Survival*, l'album suivant, considéré comme le plus politique de Marley qui entamait avec lui une trilogie demeurée inachevée), on voit combien les impressions de Mayfield servirent de support à un message contre-culturel associant de manière originale des contradictions classificatoires telles le panafricanisme et l'universalisme, la guerre et la paix, la haine et l'amour. Née de tels mouvements d'influences sympathiques, la conscience d'une histoire commune transcendant les frontières nationales actuelles et se réclamant d'un territoire, d'une terre antérieure d'où les ancêtres et l'espèce humaine toute entière proviendraient, est au fondement de l'expérience culturelle et sociale des descendants d'esclaves du Nouveau Monde.

A défaut de terre réelle (ce en quoi la diaspora noire atlantique, notamment le discours d'un Marley, diffère de celle juive et du modèle « sioniste » selon Glissant, Gilroy

¹²¹ Notons que le narrateur de « Keep on moving », par effet de connivence tacite peut-être, n'évoque pas directement la question raciale alors qu'il insiste sur la peine de mort qu'il encourt.

¹²² Son refrain répète « Exodus : Movement of Jah People ! » alors que les couplets évoquent également le passage de la Mer Rouge, le besoin d'un nouveau Moïse, la fuite de *Babylon* et le retour « to our Father's land ».

ou Chivallon), remarquons que la prophétie de cette unité retrouvée se constitue en ce foyer traditionnel qu'est l'Afrique, ce Zion vu par les Créoles qui le réinventent depuis l'Amérique – « Africa awaiting it's creators » chante Marley (1979 : Face B, #1). Ceci confirme l'origine symbolique et imaginaire des cultures ainsi que le rôle cosmogonique de la musique dont nous savons que son efficacité suppose une connivence sémantique qui est aussi territoire selon Deleuze & Guattari (1980 : 381 sq.). Au tournant du millénaire, dans la veine des *remix* posthumes de Bob Marley auxquels « Keep on moving » introduit de manière exemplaire, Stephen Marley et le *Ghetto Youths Crew* reprirent douze titres de leur père (Bob Marley & The Wailers, 1999). Conservant la voix de ce dernier, parfois enregistré en entrevue, le projet *Chant down Babylon* invitait des artistes de la scène rap/R&B états-unienne et caribéenne (Busta Rhymes, Eriqah Badu, Guru, Krayzie Bone, Lauryn Hill, The Roots...) à chanter en duo avec l'illustre défunt. Fusionnée au hip hop, c'est la tradition reggae qui se trouve ainsi actualisée¹²³. Or, s'il prend place dans un (non-)lieu aussi diffus que celui que constituent les genres musicaux et leurs réseaux de distribution (canaux, câbles, émetteurs et récepteurs d'ondes radio) faisant plus penser au fleuve qu'à sa source, au milieu qu'à une extrémité, au rhizome qu'à l'arbre, cet hommage, qui sonne aussi comme une ancestralisation, ne mobilise pas moins cette pensée nationaliste, à la fois généalogique et territoriale¹²⁴, souvent perçue comme contraire aux conceptualisations créolitaires.

Aussi symbolique et susceptible de généralisation que l'est *Zion, Babylon* (dont il s'agit de chanter la chute¹²⁵) sert de repoussoir à une identité radicalement contraire, précisément *contre-culturelle*, renversant plutôt que l'annulant la polarisation de la dualité qu'il s'agissait de contester¹²⁶. Soucieux de ne pas reproduire la discrimination raciale, ce renversement ambigu gagne toutefois en universalité en le remplaçant par la prophétie d'une libération de l'humanité placée sous le règne de Jah, divinité d'un monothéisme syncrétique¹²⁷. Ce faisant, il s'inscrit dans le registre liminaire du numineux qui n'est pas, du

¹²³ Cf. la chronique de *Chant down Babylon* dans *Entertainment Weekly* du 26/11/1999 : « There's a reggae tradition of rapping over remixes of others' records, so this actually makes sense » (p. 99).

¹²⁴ Le premier fils que Lauryn Hill eut avec un autre fils de Marley s'appelle Zion.

¹²⁵ « Chant down Babylon » (Marley, 1983 : Face A, #1) n'apparaît pas sur le projet de ses héritiers. Ce morceau, dont le titre initial, choisi par Marley, était « Burn down Babylon » (premier vers du morceau) est paru sur le premier album posthume du chanteur, lequel devait clore la trilogie entamée avec *Survival* (cf. *supra*).

¹²⁶ Ce dont n'est d'ailleurs pas exempt le modèle du rhizome pensé en opposition à celui de l'arbre-racine (Chivallon, 1997 : 787-788). Voir d'ailleurs la célèbre phrase de Garvey, inscrite au dos de *Survival* (Marley, 1978) : « A people without the knowledge of their past history, origin and culture is like a tree without roots ». On la retrouve dans le livret du groupe de maloya électrique Baster (1992).

¹²⁷ Contestant une accusation de racisme qu'on lui prêtait, Lauryn Hill expliqua en direct sur le plateau du *Howard Stern Show* du 21/05/1996 : « My music is universal music. And I believe in God. If I believe in God, then I have to love all of God's creations. There can be no segregation ».

moins pas encore, rationalisé et « routinisé », au plan politique notamment, mais qui présente cette identité stable signalant le Même du mouvement.

Aussi diffus soit-il, à la fois centripète et centrifuge, rhizomatique et racinaire, universel et nationaliste, ce Même est bien un modèle politique. Fondé par un renversement symbolique, d'un genre politique particulièrement souple et fluide, nous pouvons nous demander ce qu'il doit au support musical ? Si, comme le chantait Marley, la musique est la clé pouvant ouvrir la clôture babylonienne en répandant la bonne parole tel un marcottage à essayer en n'importe quel lieu¹²⁸, on ne peut que douter de son efficacité en constatant que ce message n'a pas encore franchi les limites de la « communauté mimétique » comprenant que « chanter » signifie aussi « précipiter la ruine ». Nous achèverons ce chapitre avec la description de cette dernière polarité de l'ouvert et du fermé que les lignes musicales semblent étirer à l'infini. Le fait qu'elles le firent d'emblée dans le contexte créole où homogénéisation et différenciation se sont opposées avec une vigueur extrême, alors que « survivait » le souvenir de l'Afrique, ce point constitue la seconde spécificité des sociétés post-esclavagistes sur lequel semble s'être bâtie une culture dont, par ailleurs, il convient de souligner le caractère augural relatif à ce que l'on pourrait appeler la « musicalité » contemporaine.

Bien que cette connivence entre musique et culture ne soit pas exceptionnelle, nous sommes contraints de suivre le percutant ressac que les formes musicales créoles ont imprimé au commerce triangulaire au point de présenter le pendant du modèle hégémonique qui présida à la mise en place de ce dernier. Par un ironique renversement du préjugé niant toute « Culture » créole, notamment caribéenne (Bilby, 1986 : 181), chacun de nous n'a-t-il pas déjà fait rimer sa vie avec l'une d'entre elles¹²⁹ ? Le fait de prendre part à une communauté aussi potentiellement large qu'imprécise ayant, elle aussi, à telle ou telle génération, dans tel ou tel pays, adopté telle ou telle forme musicale venue des abords des anciennes plantations, conduit à supposer une dynamique identitaire un tant soit peu stable. C'est à partir d'elle que se dessinent les places attribuées dans le système *mainstream*. Ici comme ailleurs et ce, bien avant la tournée internationale des Jubilee Fisk Singers avec laquelle s'ouvrit un nouveau chapitre de cette diffusion comme DuBois et Gilroy le montrent, la célébrité des artistes dépendait de leur propre circulation et de leurs performances scéniques avant qu'elle ne

¹²⁸ « For them soft, yes them soft! / So come we go chant down Babylon one more time / Me say, Music you're, music you're the key / Talk to who? Please talk to me / Bring the voice of-of the Rastaman / Communicating to- 'cating to everyone » (Marley, 1983 : Face A, #1).

¹²⁹ Quelques unes s'appellent : blues, ragtime, cake walk, jazz, calypso, tango, maxixe, samba, biguine, meringue, konpa, salsa, rock'n roll, bossa nova, rhythm'n blues, soul, reggae, dub, funk, rap, zouk, ragga...

passe par la déterritorialisation de leurs enregistrements. La tendance qu'ont les musiques « du monde » ou « de masse » à recourir actuellement aux termes de « créolisation » ou de « métissage »¹³⁰ montre cependant que ce qui s'est accompli dans ces sociétés complexes et plurielles peut être perçu comme une préfiguration de la mondialisation dont nous avons dit que son accélération s'est faite avec l'esclavage noir du Nouveau Monde. L'oscillation entre la quête d'alliés et l'organisation nationaliste, réalisée dans un contexte où cohabitaient les cultures les plus contrastées, se présente comme la métaphore de ce qui se joue aujourd'hui à l'échelle économique et culturelle de la globalisation dans laquelle la musique semble occuper un rôle déterminant (par ex. Appadurai, 2001 ; Feld, 1995 ; Jamin, 2008 ; Stokes, 2004). Sa teneur équivoque, « pansémique » (Serres, 2011), se prête idéalement aux hybridations et métissages par lesquels on accède à ce que l'anthropologie contemporaine appelle la « glocalisation », c'est-à-dire l'indigénisation de référents disponibles au niveau global et mondial¹³¹. Cette attention au local montre combien l'unité présumée première d'un tel référent se trouve diffractée au fil de ses réceptions dans une multitude de contextes.

A priori universelle¹³², la musique, à travers ses rythmes, ses instruments, ses mélodies et ses mots, ne se prête pas moins aux relativismes de tous ordres comme le montre les exemples suivants. Bien qu'il savaît toute la part états-unienne du jazz, Schaeffner considérait que, de l'Afrique à ce dernier, « il ne s'agit jamais que d'un même fait musical » (1988 : 14) et ce, jusqu'à ce qu'il constate le désintérêt des Dogons pour les enregistrements qu'il leur faisait entendre¹³³. Le musicologue Philipp Tagg déconstruit l'ensemble des notions habituellement retenues comme emblématiques de la musique « africaine », notamment au Nouveau Monde en démontrant leur présence ailleurs (*blue note*, syncope, polyrythmie, échelle pentatonique, chant antiphonique ou responsorial, improvisation...). On ne peut non plus détacher la musique émanant des réponses singulières apportées collectivement à la société de *Plantation* des idéaux qui la produisent au sein du continent créole. Et si l'approche de Gilroy a le mérite de s'orienter sur la musique, elle souffre aussi de ce choix qui la cantonne à une certaine imprécision ethnographique ; celle-là même dont se satisfait le projet communautaire contre-culturel auquel elle offre des gages d'universalisme utiles à son exportation auprès d'autres minorités tout en évacuant des questions plus

¹³⁰ Cf. par exemple, Aubert, 2001 : 105, 2005 ; Martin, 2006 ; Bachir-Loopuyt, 2008. Ce même recours s'effectue dans d'autres domaines où se démarquent les phénomènes de circulation et d'emprunt (Bromberger et Chevallier, 1999).

¹³¹ Cf. par exemple Amselle, 2000 & 2001.

¹³² L'universalité de la musique est un fait avéré : il ne semble pas avoir existé de peuple sans musique ni sans langage susceptible d'être dit « chanté ». L'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob a supposé que cet universalisme tiendrait à « l'émotion musicale » de laquelle procéderait ce mode d'expression qui lui donnerait également forme (1977).

¹³³ Jamin, 1995 : 31 ; Jamin & Williams, 2001.

pragmatiques. (La différence de religion entre Mayfield et Marley aurait-elle constitué un différend à leur projet politique ? Quelle fut la réception du rastafarisme en Israël, notamment parmi les Falashas, cette communauté de juifs éthiopiens ?) Les récentes funérailles de Michael Jackson, qui prirent soulignons-le, des allures de concert, ont démontré la réussite planétaire du projet « métissé » qui prévalut au lancement de Motown, la première maison de disque de « l'artiste du métissage absolu »¹³⁴. Dans une période charnière pour l'industrie musicale autant que pour les « Noirs » des USA, celle-ci visait le *crossover*¹³⁵, imposant pour ce faire des « cours de charme » à ses artistes (Dyson, 2006 : 62), prolongeant ainsi de manière renversée la tradition des spectacles de ménestrels « blancs » (Toshes, 2003). Diffusant une nouvelle musique, la soul (Hannerz, 1969 ; Haralambos, 1970), elle participa à remplacer le stigmatisant « Negro » par l'appellatif endogène « Black ». Aussi, à mesure que son champ de réception croissait, notamment en Jamaïque, elle réifiait la différence de nature entre l'esprit WASP et l'âme d'un « peuple » ayant eu suffisamment de « cœur », comme le diraient les Réunionnais¹³⁶, pour survivre à l'esclavage. Avec Motown, l'aporie du métissage, supposant une pureté initiale (Amselle, 1990 ; Bonniol, 1992), se vit donc reconduite alors qu'était renforcée la dialectique du pouvoir, comprise entre hégémonie et particularisme.

On le voit, partout la réception d'une musique créole porteuse d'allusion à l'Afrique ne saurait se faire sans ces réinterprétations, approximations et snobismes ou distinctions qui sont à la base même des cultures les ayant produites. Mais il y a plus. À cette même époque où Motown réalisait une véritable « soul révolution », la société de consommation prenait un nouvel essor. Les *baby-boomers*, friands d'excès minoritaires et contre-culturels, notamment musicaux, réalisaient leur entrée dans l'histoire en mettant en place cette hyperdifférenciation des conduites que Gilles Lipovetsky a nommée le procès d'individualisation (1983). Tout en substituant l'hédonisme permissif et narcissique au pouvoir disciplinaire, la notion de choix personnel s'imposa en matière de consommation autant que de production de biens culturels. Bien que le contexte fût différent entre ces derniers, livrés à une accélération des contacts et de la circulation des référents culturels, et les esclaves, propulsés dans une société en pleine définition, on ne peut que constater que ces derniers, comme l'individu moderne, ou « hypermoderne » (Lipovetsky & Charles, 2004),

¹³⁴ Autre surnom attribué au « Roi de la pop » par Francis Dordor le 27-06-2009 aux *Matins de France Culture*.

¹³⁵ C'est-à-dire l'intégration, à tout le moins financière, de la communauté afro-américaine à la société dominante. Ce terme (à la fois traversée, croisement et enjambement) ne peut manquer d'évoquer ligne de couleur et barrière raciale.

¹³⁶ Dans « La vie chômage » Firmin Viry chante : « Il faut avoir le cœur, le courage pour supporter » (1999 : #12). Despret (1999) insiste sur l'invention de l'âme par Platon qui l'associait précisément au « peuple ».

répondirent à la disparition de modèles sociaux préétablis en accordant toute leur importance aux relations de face-à-face. Dans ce sens, la microsociologie de Chicago et les intuitions de plusieurs Créolistes relayèrent cette importance pour l'amener vers des domaines d'applications plus académiques. Là encore, le fait de ne pas considérer ensemble le cas des esclaves et celui de l'homme moderne, risquerait d'essentialiser une culture et de lui accoler un ensemble d'idéologies qui, rappelons-le, tendent à être radicales dans la foulée coloniale. Le goût prononcé des esclaves pour la différenciation noté par Mintz et Price (1992 : 51), s'il montre une capacité à mêler les registres, à les accumuler de manière « éclectique » (Béthune, 2008 : 59), témoigne surtout de l'atomisation des formes culturelles – dont l'individu est bien le premier palier – dans un contexte où les grands récits ne font plus office de vérité. Le référent à l'Afrique, aussi remanié et créolisé soit-il, s'ajoute durablement à l'offre culturelle disponible pour donner prises, autant que pour les détourner, aux mécanismes sociaux de définition de soi. Or précisément, dans ce contexte de personnalisation, de libre-service, où chacun se choisit dans un éventail des possibles d'autant plus grand que sont dépassées les catégorisations strictes, en premier lieu « raciales », la capacité cosmogonique du fait musical prend une nouvelle ampleur. Celle d'incarner une forme consensuelle *soft*, assouplie, de code culturel. Face au désenchantement annoncé du monde, cette dernière est particulièrement propice à

« la fuite en avant dans ces formes de sociabilité et de vie communautaire fondées sur le vécu émotionnel, l'expérience extatique immédiate et la convivialité fusionnelle » (Mary, 1994 : 98).

Cet élan caractéristique de la *communitas spontanée* mobilisant ce que Bastide appela le « sacré sauvage » vise la reconfiguration d'une postmodernité religieuse où « rituels sauvages » et « religion implicite »¹³⁷ s'affranchissent des anciens méta-récits. C'est à la musique, en tant qu'invitation à la relation, au métissage et au « papillonnage »¹³⁸ que revient le rôle fondamental d'agrégier d'une manière nouvelle les catégories du sensible. Or, dans le cas créole, où les marginaux convergent musicalement pour reprendre à leur compte les symboles assignés, l'Afrique tout particulièrement, la musique est bien ce domaine qui dut inventer, en premier lieu, une cosmogonie pour le présent autant que pour l'avenir, en résistant à la dégénérescence des « purs produits » (Clifford, 1996). Appliquant ce principe, Marley, qui est le fils d'un militaire britannique et d'une jamaïcaine « black », considère

¹³⁷ Cf. le numéro spécial de la revue *Religiologiques*, 1996 ; Pierre, 1997 ; Jeffrey, 1998.

¹³⁸ Lortat-Jacob explique que la circulation des musiques de par le monde offre la « possibilité de papillonner » (1977). Il considère également que les formes sonores offrent à l'auditeur « un accès quasi immédiat » aux horizons sémantiques et esthétiques d'où elles proviennent, ce qui n'est que partiellement vrai (cf. *supra*).

comme *roots* (« racine ») toute musique jamaïcaine faisant appel à la « créativité »¹³⁹ et celle-ci n'a pas de limite comme le remarque, fort significativement, la romancière afro-américaine Toni Morrison à propos des musiques créoles de son « peuple noir » :

« Pendant longtemps, la forme d'art qui réconfortait les Noirs fut la musique. Cette musique n'est plus notre propriété exclusive ; nous n'avons sur elle aucun droit exclusif. D'autres peuples la chantent et la jouent, c'est partout la forme de la musique contemporaine » (citée dans Gilroy, 2003 : 286).

Associé par primitivisme *new age* à la musique, « promesse sonore d'une traduction » et d'une « réconciliation des langues » (Kapchan, 2008), le Créole hypermoderne associé à la racine africaine, devient le liant horizontal plus que vertical permettant l'échange entre individus et entre cultures à travers la planète. À une heure où domine « le regret nostalgique d'une nature seconde perdue après la première », cette association d'une population au mythe, à la musique voire, à des « canons traditionnels » (Lévi-Strauss, 1971 : 584), c'est donc le « Métis », plus que le « Sauvage » autrefois (Amselle, 1979) qui est « à la mode »¹⁴⁰. Ce « triomphe » qui « n'est pas en lui-même incompatible avec la règle d'ilotisme » (Yourcenar, 1966 : 24-25), tient à sa capacité à divertir *Babylon*¹⁴¹ au risque d'être mal compris, de perdre sa spécificité et de risquer de voir son entreprise contestataire et liminale se dissoudre dans ce « système » qui, pourtant, semble changer à force de performances et de partages musicaux.

Reprenant une citation faite par Hall, nous répèterons que ce qui est « socialement périphérique est si souvent *symboliquement* central » (2007a : 226). Ainsi, la norme se renouvelle-t-elle en contenant les inversions liminales qu'elle condamne à rejouer une ancienne pièce, non sans que celles-ci l'investissent d'un élan vital ravivé dont il importe de suivre le développement historique autant qu'ethnographique. Une telle respiration dialectique, si elle apparaît comme la condition même d'un vécu, évoque aussi directement l'oscillation acoustique ou la vibration musicale... Donnant l'impression de sortir du fascisme de la langue dont a parlé Barthes, la musique, chantée ou non, comprise ou non, est une

¹³⁹ Cf. entretien dans le documentaire de Stefan Paul (1979).

¹⁴⁰ La consommation (créatrice et non-passive dirait Gilroy) de l'hétérogénéité s'observe dans de nombreux domaines tel celui, au combien politique et postcolonial, de la cuisine (Mintz, 1991, Turgeon, 2002).

¹⁴¹ C'est ce que fit le groupe Boney M en faisant en 1978 un hit planétaire de leur version du titre « Rivers of Babylon » du trio vocal jamaïcain the Melodians. Celui-ci est une adaptation du psaume 137 (« By the rivers of Babylon we sat down ; there we wept when we remembered Zion. On the willows near by we hung up our harps. Those who captured us told us to sing ; they told us to entertain them : "Sing us a song about Zion" »). Mais là où le narrateur du psaume se refuse à chanter pour ses bourreaux, les paroles des Melodians et de Boney M montrent qu'ils acceptent, non sans demander toutefois la bénédiction de Dieu (« Let the words of our mouth / And the meditation of our hearts / Be acceptable in thy sight / Here tonight »). Ce faisant, ne démontrent-ils pas un certain dépassement, que nous disons créole et en mouvement, de l'aspect rigide et fixiste des catégorisations identitaires ?

abstraction symbolique par laquelle s'inventent et se négocient les traditions ; ce dont les sociétés créoles, « qui ont à la fois la chance et le malheur d'avoir un passé si brouillé que leur avenir doit être inventé » (Benoist, 1972 : 343), firent l'expérience à un moment clef du devenir de l'espèce humaine.

Aussi, ouvrons maintenant notre second chapitre bibliographique afin de retracer l'histoire de la société réunionnaise à travers ses musiques créolisées d'apports internationaux. Au terme de ce parcours, nous serons en mesure d'exposer la posture que nous avons adoptée durant notre recherche ainsi que les bénéfices que nous en avons escomptés.

CHAPITRE DEUX

Penser l'objet créole 2 : **Créolisation et identité à La Réunion**

1. Généalogie du fait musical réunionnais (XVIIe-XXe siècles)

1.1. Éléments de créolisation réunionnaise

Pour désigner les nouveaux-nés, « naturels » du Nouveau Monde, le terme « Créoles »¹ s'imposa, quoique avec des acceptions différentes et parfois contradictoires selon les lieux. On appelle par exemple ainsi tout autant les colons européens aux Antilles que les populations d'origine africaines et servile à l'île Maurice (Chaudenson, 1991 & 1992). Le cas de La Réunion est entre les deux. Île colonisée après l'Amérique et disposant de ce fait d'une documentation historique des plus précises, l'« Ile Bourbon » devient possession du Roi de France en 1642. Confiée à la *Compagnie des Indes Orientales* en 1664, cette annexe pénitentiaire de l'établissement colonial de Fort Dauphin², duquel elle est distante de près de 800 km vers l'Est, elle allait bientôt servir au repli français de Madagascar ainsi qu'au rafraîchissement des navires de la *Compagnie* à mesure que les colons, non sans accompagnement malgache³, y organisèrent la mise en culture des terres.

Cette dernière allait avoir un pendant humain puisque dès 1671, parmi les 16 premiers Créoles réunionnais nous dit *l'Encyclopédie de La Réunion*, on compte trois enfants métis, nés d'unions mixtes (Chaudenson, 1980 : 19). Quinze ans plus tard, deux-tiers des colons français sont en ménage avec des « Portugaises des Indes » ou des « Nègresses de Madagascar » et la population est en passe d'être « créole » pour moitié (Chaudenson, 1992 : 96, 108). A Bourbon, où les termes « Métis » et « Mulâtre » ne sont pas historiquement attestés (Chaudenson, 1991 : 28), le nom « Créole » – bénéficiant en cela de sa normalisation

¹ Terme dérivé de l'espagnol *criollo* (de *criar* = élever) lui-même apparu au XVIe siècle (Bonniol, 2000 : 757).

² En 1654, le mutin Antoine Thoreau, dit « Couillard » ou « Marovoule » (terme aux consonances malgaches) et « 13 compagnons avec six noirs » y sont exilés (Scherer, 1966 : 11 ; Chaudenson, 1980 : 17).

³ En 1663, outre le dit Payen et un autre Français, ce sont dix Malgaches, dont trois femmes, qui s'y établissent. Soulignons une première fois le caractère décisif de l'histoire qui, en tant que discipline attachée à reconstruire le passé à partir des traces disponibles, joue un rôle décisif dans les revendications mémorielles et identitaires. Le cadre post-colonial français des sociétés créoles, marqué par la cohabitation de discours hétérogènes pour ne pas dire conflictuels, vit ressurgir avec vigueur ce débat entre histoire et mémoire à la suite de la loi dite « Taubira » (2001) faisant de l'esclavage un crime contre l'humanité et de la loi du 23 février 2005 dont l'article 4, retiré depuis, insistait sur la nécessité d'enseigner « le rôle positif de la présence française outre-mer ».

dans le « Vocabulaire des Isles » parlé notamment à bord des navires avant la colonisation de Bourbon – fut retenu pour désigner, certes imprécisément, les métissages (Chaudenson, 1974b : 85). En quelques décennies il désigna ainsi à la fois les « Noirs » et les « Blancs » nés sur place (Chaudenson, 1992 : 11). Relatifs au chantier de la catégorisation « socio-raciale » bourbonnaise (Gerbeau, 1995), ces appellatifs subirent dès lors, au gré des époques et des idéaux, y compris scientifiques⁴, de nombreuses inflexions. Comme le montre l'histoire récente, entre les années 1960 et 1990, Chaudenson a par exemple constaté l'extension de l'appellatif « Créole » aux « *Kont nasyon* » (« Contre-nation ») qu'étaient jusqu'alors demeurés « Indiens » (perçus eux-mêmes comme « Noirs » au XIXe) et « Chinois » (Chaudenson, 1991 : 26-29). Si la compréhension de telles tendances dynamiques relatives à la classification identitaire à La Réunion est l'un des principaux objectifs de ce travail, concentrons nous pour l'heure sur les interactions historiques qui se dessinèrent dans l'île entre des groupes statutairement opposés.

Bien qu'il soit attesté en 1687, il n'y a pas de date faisant consensus chez les historiens quant à l'arrivée de l'esclavage à Bourbon (Dumas-Champion, 2008 : 25). On dispose ensuite de recensements précis dont celui effectué en 1704 par Antoine Boucher qui répartit ainsi les 311 esclaves, parmi lesquels on compte 97 femmes : 102 sont nés dans l'île alors que 209 sont importés de Madagascar (110) et des Indes (45). Complétant cette population, outre un « Maure » et un « Malaque », 36 sont « *Caffres** » (cf. Lexique), 10 viennent de Guinée et 6 du Mozambique (Boucher, 1978). S'ajoutant à cette répartition, les distinctions existantes au sein de la population libre – laquelle est divisée par Boucher en « premiers habitants », « Créoles blancs », « Créoles mulâtres » et « Européens étrangers » – finissent de dessiner la complexité première du peuplement de cette « société d'habitation ». Chaudenson considère en effet que celle-ci aurait précédé celle dite de « plantation » à Bourbon (1992 : 93-109). Cette phase initiale, réalisée durant la première cinquantaine d'années de l'histoire insulaire, alors que les Blancs sont numériquement majoritaires, fut déterminante à bien des égards. Définie par un contact plus étroit qu'il ne le sera ensuite entre Colons et Esclaves ainsi mis sur un « pied de quasi-égalité » par la précarité des conditions d'existence ainsi que par divers dispositifs administratifs et religieux s'appliquant aux uns comme aux autres, Chaudenson, sans angélisme précise-t-il (1974a), voit se former à travers cette coopération un parler créole de première génération duquel le *kréol réyoné* actuel est resté très proche.

⁴ L'avant-dernière section de ce chapitre insiste sur le contenu idéologique de la recherche à La Réunion.

Outre la langue, la plupart des domaines ou des « systèmes » culturels tels la cuisine, la religion, la médecine pourraient exemplifier le processus de créolisation réunionnaise dans son ensemble (Chaudenson, 1989, 1992). Parmi ces derniers, nous avons choisi de faire découler notre étude de la créolisation réunionnaise de celle de son domaine musical. Avant de questionner plus en détail l'histoire écrite durant les périodes coloniale et départementale concernant le domaine du maloya, observation qui nous introduira de manière inédite à une dimension ethnohistorique encore relativement méconnue, retraçons les grandes lignes historiques du fait musical réunionnais⁵. Nous avons choisi de les présenter en insistant d'abord sur les deux foyers culturels que sont, comme le montre d'emblée la présence humaine mentionnée plus haut, l'Europe et l'Afrique. Nous nous en tiendrons à leurs représentations importées et réinventées dans l'île avant de nous concentrer plus longuement ensuite sur la mise en place d'une culture musicale insulaire qui sera reconnue à la fois comme endémique et créole par l'élite réunionnaise aux confins du XIXe siècle.

1.2. Éléments de généalogie du fait musical réunionnais

1.2.1. Musiques d'Europe et d'Afrique

Les témoignages écrits évoquant le fait musical réunionnais demeurent rares jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, y compris de la part d'observateurs s'y étant montrés attentifs en d'autres lieux. La population européenne donne pourtant des bals à bord des navires et cette pratique, associée à d'autres, notamment d'ordres militaire et religieux, se poursuit à terre dans les salons des hôtels de ville comme chez les particuliers. Ces rassemblements, auxquels on pouvait se rendre en palanquin porté par des esclaves eux-mêmes chantant comme plusieurs témoignages (dont ceux de Bernardin de Saint-Pierre ou d'Auguste Billiard) le rappellent, fournissent à cette société coloniale en construction le moyen de marquer ostensiblement ses statuts en même temps qu'ils y instaurent un certain type de convivialité. Sainte Cécile, patronne des musiciens, est particulièrement fêtée et la tendance à « suivre le plus exactement possible les modèles de la France » est privilégiée (La Selve, 1984 : 20). Selon Henri-Paulin Panon-Desbassayns, l'un des plus riches propriétaires de plantation de la colonie dont l'administration revint précocement à sa veuve, la célèbre « Madame Desbassayns »⁶, l'éducation musicale participait alors de la « bonne éducation » que

⁵ La thèse ethnomusicologique de Guillaume Samson (2006), en grande partie historique, constitue la meilleure référence en la matière. Aussi nous la citerons régulièrement dans cette partie. Notons que l'auteur s'est récemment penché sur cette histoire du point de vue du maloya (2008), ce que le présent travail entend, à partir d'une démarche différente, prolonger et compléter (cf. *supra*).

⁶ Omblin Desbassayns (1755-1846) prit la tête de ce domaine sucrier de la côte sous-le-vent. Elle est aujourd'hui le cruel symbole de l'époque esclavagiste dans l'imaginaire réunionnais comme le rappellent les

recevaient en France les fils de l'élite insulaire (La Selve, 1996 : 64). Ces derniers étaient instruits à Bourbon par des professeurs y ayant introduit des instruments tels la guitare, la clarinette, le violon ou le piano. Puissant symbole de la stabilité domestique autant que de la « Grande » et noble musique savante, ce dernier aurait été présent dans « chaque maison » au milieu du XIXe d'après Maillard, cet administrateur colonial mélomane dont les *Notes sur La Réunion* datées de 1862 sont régulièrement citées depuis que Chaudenson y vit l'illustration de sa thèse. Si plusieurs observateurs d'alors critiquèrent le penchant pour le divertissement de colons libertins et paresseux – notamment de ceux implantés à l'île de France (actuelle île Maurice), colonie plus récente que Bourbon mais à propos de laquelle on dispose de documents plus anciens (Samson, 2006 : 87 *et suiv.*) – la valorisation et l'adoption de ces musiques démontrent une allégeance aux canons esthétiques français et européens qui allait s'avérer décisive dans la créolisation de ces îles.

Certaines formes musicales étaient introduites par voie écrite et s'accompagnaient de danses. Chacune de ces importations était susceptible de faire également évoluer l'instrumentarium adopté. Ainsi par exemple de la gigue, de rythme ternaire. Ou, plus encore, de la contredanse (de l'anglais « *country dance* ») qui, interprétée aux violon, mandoline, grosse caisse et triangle (ce dernier instrument étant parfois joué par le « commandeur » de danse), allait jouir d'un prestige grandissant jusqu'au début du XIXe siècle, date à laquelle elle fut supplantée par le quadrille. Dans le même temps, la condition servile de la majorité des insulaires compromit la transmission de chants de métiers tels qu'ont les pratiquait en France.

A contrario, les répertoires de chansons « de cabaret* » et de « romances* » (Cf. Lexique) subsistèrent⁷. Ces « chansons sentimentales se chantant sans accompagnement » comme les définissait Jean-Jacques Rousseau, étaient diffusées en France par des chanteurs ambulants. De forme strophique, reprenant les mêmes airs pour les différents couplets, la romance est une influence majeure des compositeurs savants qui allaient définir le style français de la première moitié du XIXe siècle (Beltrando-Pradier, 1982). Dans le premier travail universitaire portant sur les musiques réunionnaises, La Selve relève d'ailleurs plusieurs couplets datés du XVIIe siècle encore chantés à La Réunion. Nous y reviendrons aux prochains chapitres.

mises en scène commémorant l'abolition de l'esclavage à chaque 20 décembre (jour férié dans l'île depuis 1981). Pour ne citer qu'elles, deux œuvres majeures parues en 1983 la citent explicitement. Il s'agit du livre inclassable du poète tellurique Boris Gamaléya (1998) et du poème « Sarda » écrit par Axel Gauvin et mis en musique dans l'album *Bato fou* du plus fameux groupe de « maloya électrique » : Ziskakan (cf. Discographie).

⁷ Chaudenson, 1974a, 1992 ; La Selve, 1984.

Comme l'a montré Samson (2006 : 105 *et suiv.*), avant l'apparition d'une documentation concernant les pratiques spécifiques des Créoles des Mascareignes, la figure musicale du « Noir » est, elle, d'ores et déjà en construction, notamment dans l'île de France voisine. Fait remarquable, on voit les préjugés raciaux la soutenant s'élaborer conjointement à cette activité qui leur fournit alors un terrain d'ancrage des plus efficaces. Insistant toujours sur un nombre réduit de paramètres, parmi lesquels l'instrumentarium, la polyrythmie ou la structure antiphonique et en partie improvisée des chants – notamment de travail, associés au portage et au pilage –, les divertissements musicaux et chorégraphiques des esclaves firent grande impression sur les témoins lettrés, qu'ils soient insulaires ou non (Samson, 2008 : 18-20). Bien qu'ils furent considérablement séparés, au plan du continuum socio-culturel, des populations dont ils décrivaient les usages, on doit donc à ces témoins d'avoir contribué à définir les identités et altérités musicales représentées dans l'île. Constituant les seules données historiques dont nous disposons, le caractère essentiel de ces descriptions ne saurait être apprécié sans un travail critique de contextualisation préalable. Par exemple, Samson a montré que le degré d'exotisme conféré à ce qu'il nomme une « altérité anthropologique réelle » variait selon l'idéologie d'auteurs réfutant ou, au contraire, plébiscitant le système esclavagiste. Il ressort que chez de Saint-Pierre et Avine, auteurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle opposés quant à la traite, « moins l'esclavage est réprouvé, plus la musique des “Noirs” est décrite de façon exotique (et érotique) ». Toutefois, remarquons avec Samson que, quelque soit leur opinion à l'égard de ce système, les témoins d'alors s'accordent pour considérer que cette catégorie demeure « la moins transformée » de la colonie (*ibid.* : 115-123). Et en effet, rappelons que, loin d'avoir été empêchée et interdite, l'activité musicale des classes serviles était largement répandue avant l'abolition⁸ comme l'écrit le Père Limbour, missionnaire de la première heure (cité dans Eve, 1985-2 : 142-143) :

« Rien ne prouve mieux l'amour de la patrie et l'attachement au sol, qui les a vus naître que les chants, les instruments et les danses dont différentes castes des esclaves ont conservé l'habitude. L'ardeur qu'ils y mettent, la foule que le bruit du tam-tam, d'un tambourin attire démontre assez combien ils se souviennent de leur pays et combien leurs usages sont contrariés par des mœurs nouvelles. »

⁸ Cf. Bastide, 1967 : 175. Herskovits note pour sa part que les dispositions des maîtres à l'égard de ces moyens d'expression variaient à travers le Nouveau Monde. Ils étaient généralement permis du moment qu'ils n'interféraient pas avec le travail (1941 : 138). « Si le code noir interdisait les attroupements, l'ordonnance de 1767 autorisait les réjouissances, pourvu que “malbars”, indiens et autres noirs cessent leur danses et tam-tam à onze heures du soir » (Desport cité par Cheynet, 2006 : 35). Samson a rappelé la volonté autant que la difficulté de freiner le « bal des Noirs » (2008 : 24-25). Nous reviendrons sur « l'interdiction du maloya » en tant qu'enjeu politique majeur ayant orienté l'invention de la tradition du maloya, et partant celle réunionnaise.

Outre l'impression d'une altérité raciale inconciliable que rendent ces écrits, impression qu'il convient de mettre nécessairement en rapport avec la structure symbolique tendant à s'instaurer depuis l'élite bourbonnaise jusqu'au reste de la colonie, il nous semble cependant plus pertinent de quitter le socle stable des origines culturelles et raciales pour aborder la créolisation musicale. Dans leur entremêlement, ces deux racines deviennent des ingrédients d'une composition nouvelle qui, tout en chariant ces influences, leur impose cependant des modifications.

1.2.2. Unions et partitions musicales insulaires

Un des premiers travaux universitaires réunionnais concernant le fait musical attribue trois fonctions à ce dernier (Gauliris, 1989 : 8-9). Celles-ci ne sont pas sans démontrer l'appartenance du cas bourbonnais à la dynamique plus générale de la créolisation en société esclavagiste. Elles évoquent notamment certains propos que tient Bastide à propos du Brésil (1960a : 67, 76-77). Il semble tout d'abord que musiques et danses jouèrent un rôle déterminant quant à l'achat et la vente des esclaves, autant dans les différents comptoirs africains que sur les « marchés aux nègres » attendant les captifs à peine débarqués. Des instruments non-européens furent ainsi parfois transbordés afin de préserver la santé des esclaves lors des exercices permis à la fois hors des cales et sur les plantations. Soulignons à ce propos la première mention du mot gaillard* (Cf. Lexique) que nous retrouverons dans le vocabulaire actuel du maloya : « quand on les expose à la vente, on les vend toujours davantage quand ceux qui les achètent les voient gais et gaillards » (Savary cité par Gauliris).

Ensuite, la vertu érotique des danses était encouragée par l'ordre colonial. Outre sa force de travail, l'esclave, considéré comme un bien meuble, devait également faire fructifier cette entreprise en se reproduisant. Le statut de l'enfant suivant celui de sa mère, c'est l'aspect crucial de cette seconde fonction (que certains conçoivent d'ailleurs, non sans ethnocentrisme, comme le but même du fait musical⁹) qui se trouve redoublé en raison de son lien direct avec l'économie des traits physiques en vigueur au sein de sociétés socio-raciales.

Enfin, les regroupements donnant lieu à expressions sonores semblent avoir aussi été favorisés par les instances coloniales qui y virent un moyen de canaliser et de contenir, voire de les dériver (divertir disions-nous), les tensions engendrées par l'esclavage. Le critère

⁹ Ian Cross dénonce l'excès utilitariste de cette conception sans toutefois écarter intégralement l'opérationnalité du musical sur le plan des relations sexuelles (2003).

« racial », que nous concevrons à partir du concept de l'« ethnie », lui-même bien plus relatif à la construction identitaire qu'à un état chosifié de l'identité (Poutignat & Streiff-Fénard, 1995), est dès lors politiquement appliqué au fait sonore. Si Antilles et Mascareignes ne furent pas peuplées par les mêmes esclaves (ceux provenant d'Afrique orientale ainsi que du Sud-est et de l'Est malgaches ou encore de l'Inde constituant la composante incomparablement plus nombreuse de l'univers servile dans l'océan Indien), il faut en effet se souvenir de l'attention que mettaient les colons, ici comme là, à choisir et à disperser selon leurs « nations* »¹⁰ ces enfants, ces femmes et ces hommes aussitôt débarqués et vendus (Chaudenson, 1992 : 72 *et suiv.*). Cette tentative de dissémination et de dilution des liens que nous pourrions dire « ethniques » devait renforcer l'autorité de la plantocratie tout en favorisant le processus de créolisation qu'illustre l'appropriation d'une langue commune. Mais, dans une île où la moindre spéculation industrielle n'empêcha pas l'intensification de l'importation d'esclaves, par ailleurs devenus population majoritaire vers 1720¹¹, d'autres pensèrent que la dissuasion d'éventuelles rébellions de la population servile dépendait de la persistance du sentiment « national » et des conflits qu'il ne pouvait manquer d'encourager au sein de cette population. Relatant le tour du monde qu'il effectua au début des années 1820 aux côtés des grands propriétaires de l'île, Billiard se fait l'écho de ce principe colonial :

« Nos esclaves sont divisés en races ennemies les unes des autres : l'Indien et le Malgache se croient beaucoup au dessus du Cafre, qui leur rend de la haine en revanche du mépris dont il est l'objet. Les Cafres sont eux-mêmes partagés en plusieurs castes ; cette division peut, au moins pour un temps, prolonger notre sécurité » (cité dans Samson, 2006 : 145).

Quelques décennies plus tard, alors que les esclaves viennent d'être affranchis et que des engagés affluent dans l'île, Maillard reprendra cet argument en faisant de tels

¹⁰ Terme se rapportant à l'origine ethnique de l'esclave (« nation Guinée », « Mozambique », « Madagascar »...) de manière très approximative puisque, outre ces généralisations, il pouvait désigner des lieux de traite ou d'embarquement (« nation Inhambane » ou « Quelimane », « Zanzibar »...) indépendamment du lieu de capture. Parmi ces ports, rappelons également que certains jouissaient d'une meilleure réputation, incitant les marchands à forcer le trait pour mieux vendre leur cargaison. Pour le français d'alors, le mot nation* (Lexique) désigne les « peuples infidèles et idolâtres » (Chaudenson 1992 : 75). Il est important de signaler que de telles imprécisions ont déterminé les catégories « Cafres », « Créoles », « Malgaches », « Indiens » et « Malais », mentionnées depuis Boucher par le sens commun ou les historiens actuels (par ex. Fuma, 1992 : 38 ; Payet, 1990 : 17).

¹¹ La biologisation raciale de cette « caste » (du latin *castus* = pur, sans mélange, chaste) sociale entend masquer sa grande diversité composée d'appellatifs simplificateurs tels « Malgaches », « Cafres », « Créoles » de Maurice ou d'ailleurs, « Indiens » (Malabar, Bengali, Téliंगा), « Malais »... (Caroténutto, 2006 ; Dumas-Champion, 2008 ; Fuma, 1992). Notons qu'à partir de 1735, la proportion de Malgaches recule régulièrement : 58% en 1735, 42% en 1765, 26 % en 1808. Celle des Africains augmente aux mêmes dates pour passer de 12% à 42% (Barassin cité in Eve, 2003 : 143). Selon Gerbeau (1978 : 180), dans les trente dernières années de l'esclavage, la proportion d'esclaves créoles (nés dans l'île) alterne avec celle des « Cafres » et des « Malgaches » additionnés pour occuper le premier rang des esclaves. Tous ensembles ne représentent jamais moins de 95% des esclaves.

rassemblements musicaux, dont on sait par ailleurs qu'ils étaient généralement alcoolisés¹², la condition de la « tranquillité du pays » en cela qu'ils perpétuent les catégorisations ethniques et confortent la stratégie du « diviser pour mieux régner ».

A travers ces adaptations du fait musical et chorégraphique à la situation coloniale, nous basculons donc dans une nouvelle réalité dont les logiques spécifiques investissent de manière inédite les anciens attributs symboliques de telles pratiques. De même, s'inspirant d'une des premières et plus fameuses adaptations cinématographiques de l'esclavage¹³, Chaudenson précise que « c'est seulement en tambourinant ensemble sur les planches du navire que [les esclaves] vont exprimer leur commune révolte » (1992 : 78). Musique et danse participent ainsi d'emblée à la création d'un « système communautaire » (*ibid.*), favorisant l'exercice de toutes autres solidarités que celles souhaitées par les maîtres. De nos jours, les luttes dansées telles la *capoeira* brésilienne ou le *moring* réunionnais revendiquent d'ailleurs un tel renversement de perspective en mettant précisément l'accent sur leur dimension combative et résistante. Toutefois, il est important de comprendre que celle-ci constitue déjà, en tant que réaction fondamentalement induite par un système aussi inique qu'inédit, une adaptation au monde créole. Faisant fi du principe sociologique¹⁴ selon lequel on échange bien plus en temps de guerre que de paix (Bastide, 1960a : 392), cet aspect semble cependant souvent minimisé. Il est effectivement plus communément admis que le domaine musical soit très propice aux « survivances » culturelles¹⁵. De ce fait, on soulignera combien les travaux contemporains concernant la musique réunionnaise s'ancrent tous dans cette veine que l'on pourrait dire culturaliste. En effet, ils s'en tiennent le plus souvent à chercher les origines et suivre les diffusions opérées dans le temps et l'espace par son instrumentarium¹⁶. Or la signification conférée à ces pratiques est fortement susceptible d'avoir changé dans le contexte postérieur à la capture et à la rencontre culturelle desquelles émergea la « caste » servile. Samson identifie lui-même une thématique guerrière dans les

¹² Géraud (2000) rappelle combien la notion de bonheur parmi les esclaves concernait bien plutôt les maîtres alors que Pongérard a souligné la profondeur historique de cette « alcoolisation institutionnelle » (2008).

¹³ Réalisée en 1977 d'après le roman du même nom d'Alex Haley, la série télévisée *Racines* atteindra des records d'audience. Elle a marqué plusieurs de nos informateurs dont deux firent explicitement référence à l'esclave Kunta Kinté dans leur discographie (Ousanousava, 1991 : « Déraciné » ; Kiltir, 1997 : « Nout racine »).

¹⁴ Nous avons évoqué l'aspect fondateur du conflit au chapitre précédent.

¹⁵ Introduisant l'édition du premier « *Symposium on Negroes in the New World* », deux chercheurs spécialistes des musiques des descendants d'esclaves autant que d'Herskovits considèrent le fait musical comme le principal domaine évoquant l'origine culturelle, ici « l'Afrique ». Ils mentionnent également l'aptitude de ce foyer de référence à tenir parfois le rôle de « moteur culturel » (Whitten & Szwed, 1970 : 39).

¹⁶ L'inventaire organologique effectué pour Madagascar par l'ethnomusicologue berlinois Curt Sachs (1938) ne concerne qu'indirectement La Réunion puisqu'il mentionne plusieurs instruments encore interprétés dans le maloya. Malgré son intention de documenter ces objets qu'il qualifie de « métisses », Yu-Sion Live, sociologue malgache en poste à La Réunion, s'inscrit néanmoins dans le prolongement de cet auteur et ne convainc guère lorsqu'il évoque « l'expression de l'âme » malgache (2004 : 24 & 2006). Les catalogues organologiques de La Selve (2004), dont les recherches datent des années 1980, ou Précourt (2007) comportent de tels écueils.

pratiques musicales et chorégraphiques des populations africaines et malgaches transplantés aux îles créoles de l’océan Indien (2008 : 48) qu’on ne saurait attribuer strictement à une survivance.

A ce même titre, malgré une idée reçue, le marronnage* se présente comme un puissant symbole de créolisation. A commencer par sa partie la plus tragique et héroïque : certains Marrons, du fait de la transformation sémantique imposée par les nouvelles conditions d’existence, en vinrent à danser et chanter devant leurs chasseurs avant de se jeter d’une falaise sous peine d’être repris et châtiés¹⁷. On sait aussi que les esclaves créoles, progressivement instruits par des religieux adaptant et simplifiant les cultes (Prudhomme, 1981 : 85, 93, 176), constituaient le contingent majoritaire de ces fugitifs (Caroténuto, 2006 : 102). Ici comme en musique, il semble bien périlleux de supposer l’héritage d’une forme entièrement définie au préalable sous d’autres cieux.

C’est dans cette optique qu’il convient d’aborder ce que les observateurs lettrés de ces pratiques musicales considérées comme minoritaires, bien qu’elles furent probablement le fait d’une majorité de Bourbonnais, désignèrent par le terme « séga »¹⁸. Présent aujourd’hui aux Seychelles et dans chacune des Mascareignes, ce mot est attesté dès 1812 à Bourbon dans le *Journal de Lescouble*¹⁹. Samson, qui omet cette première référence historique, a bien montré comment il s’y est imposé ensuite en tant qu’« opérateur classificatoire colonial » apte à désigner la catégorie musico- raciale des « Noirs » plutôt qu’un genre musicologique précis (2006 : 191). Conformément à la conscience d’une altérité radicale entre « Blancs » et « Noirs », le terme « séga » vint subsumer la diversité de pratiques allant du « vacarme » à la berceuse (*ibid.* : 147). Bien souvent, les écrits d’époque insistent sur les déhanchements, la sensualité de ces scènes d’amour dansées dont l’aspect lascif déclenche des sentiments partagés. Une fois cette double utilité taxinomique avérée – les formes sonores autant que les stéréotypes raciaux se consolident autour du « séga », « danse des Noirs » –, la dynamique créolisante s’accélère, trouvant prise dans les interactions réalisées entre les

¹⁷ Ces suicides de Marrons furent décrits vers 1770 (Cf. notamment Samson, 2006 : 104) – période durant laquelle le marronnage atteint son apogée dans l’île (Barassin, 1980). En 1923, face aux conditions exécrables que la colonie, en l’occurrence M. Lagourgue, président du Conseil général et directeur de l’usine de Stella, réservait encore aux engagés antandroy*, cinquante d’entre eux marchent sur la capitale. Stoppés à Saint-Paul ils entament une « danse guerrière comme s’ils étaient, nous dit Sam-Long, dans l’Androy » (1995 : 63). Ne nous trompons pas, cette danse d’hommes venus de ce « pays des épines » – que le romancier essentialise et valorise d’ailleurs sans retenue dans son ouvrage –, est une réponse au système, créole, qui *engage* ces travailleurs.

¹⁸ L’hypothèse étymologique proposée par Chaudenson (1992 : 190-193) rapproche le « tchiéga », forme relevée en 1770 à l’île de France, de la « chica » telle que décrite par Moreau de Saint-Méry à Saint-Domingue vers 1750 (Entiope, 1996 : 107).

¹⁹ Cf. l’entrée « séga » du glossaire reproduit dans chaque volume (Lescouble, 1990).

couches sociales insulaires. Samson parle alors justement de la « spectacularisation » du séga.

« Dans cet ordre d'idées, ce qui compte n'est pas tant l'origine exacte des structures formelles du séga (africaines ?, malgaches ?) mais bien le rôle nouveau qu'elles assument au regard d'un critère qui n'est plus d'ordre géographique mais racial. À ce titre, les colons blancs, en assistant aux réjouissances des esclaves ont très certainement contribué à sa théâtralisation ; et le goût affiché de ces colons pour le théâtre, les divertissements, la mode s'arrangeait ainsi de l'exotisme musical exubérant des "Nègres". À l'île Bourbon, bien que le goût des classes aisées pour les civilités fut historiquement moins prononcé qu'à l'île de France, la structuration progressive de divertissements collectifs hors du cercle familial et de voisinage contribua sans doute à donner au séga une reconnaissance publique » (*ibid.* : 151).

Et, si les préjugés à l'égard de la « danse des Noirs » allaient bon train²⁰, le caractère stéréotypé et interactif (que vient souligner cet aspect public) de ces points de vue idéologiques doit encore être gardé à l'esprit. De même que leur inscription dans un continuum sociologique renvoyant à l'infini les stratégies de distinction opérant de proche en proche entre les deux pôles extrêmes représentés par la dyade coloriste du blanc et du noir. Nul doute que les interprètes de tels divertissements aient adopté des codes insulaires. Aucun, doute non plus, que leurs spectateurs, parmi lesquels ces « dames honnêtes » dont l'Abbé Coppale regrettait, dès 1826, de les voir assister à ces scènes (Cf. plusieurs lithographies ultérieures de *l'Album* de Roussin, 2004), aient fait de même. Quitte à inverser au *passage* les logiques distinctives strictement ascendantes.

Si, par exemple, on a pu considérer les romances et les chansons de cabaret « adoptées par les esclaves, sûrement par le canal des esclaves employés comme domestiques », comme « un des premiers signes du fait créole » (Gauliris, 1989 : 35-38)²¹, il semble tout aussi important de déceler d'autres transformations. Comme celles qui s'opéraient dans le même temps parmi les populations socialement intermédiaires représentées par les « Petits-Blancs » et les « Petits-Créoles ». Reflués de la grande plantation dans la première moitié du siècle, les premiers semblent habités par un fort « éthos de liberté » (Ottino, 1999 : 72).

²⁰ Samson cite la chronique suivante qu'un journaliste fait de l'intermède chorégraphique d'une représentation de *Paul et Virginie* donnée en 1839 au Cercle (2006 : 151). « C'est une innovation peu heureuse que d'avoir fait figurer de véritables noirs dans ce ballet, et c'est une idée plus inconvenante que d'avoir fait danser le séga en pleine scène ; quant au "Pas de cocos", dansé ou plutôt sauté par six petits noirs, j'ai été surpris, je l'avoue, du succès pyramidal, colossal, idéal qu'il a obtenu ; c'était des applaudissements, des trépignements, des acclamations effrayantes, on a même crié bis, mais heureusement le régisseur n'a pas accédé à cette exigence. »

²¹ Rappelons que cette assertion s'appuie sur la contribution que Volsy Focard fit paraître en 1884 (« Du patois créole de l'île Bourbon », *Bulletin de la Société des Sciences et des Arts de La Réunion*, p. 179 et suiv.). Avant l'abolition de l'esclavage (1848), on peut mentionner la description que fait de Lescouble dans son journal d'un « Noir » chantant des « romances » (« Dimanche 13 avril 1820 », cité par Précourt dans le livret de *La famille Gado*, 2007 : 30). Nous nous arrêterons au prochain chapitre sur le répertoire de Firmin Viry.

Colonisant les hauteurs de l'île ou habitant plus proche des centres urbains d'importances variées, eux aussi eurent recours aux bals et aux accompagnements musicaux de cérémonies et divertissements publics pour définir les limites, notamment « raciales », de l'entre-soi²². Au fil du XIXe siècle, des ménétriers – qu'on appela « jouars » ou « sabreurs » – interprètent des contredanses puis des quadrilles. D'abord au violon, instrument relégué aux classes inférieures par celles adoptant le piano, puis sur d'autres cordophones (mandoline, guitare, banjo) de facture locale, ces répertoires s'accompagnent bientôt de clarinette, accordéon, harmonica ainsi que de la grosse caisse, du tambour « de basque » et du triangle.

L'exemple du quadrille des Lanciers, décrit par Maillard, a souvent été cité pour sa capacité à illustrer musicalement la diffusion de traits cibles détenus tout d'abord par les classes supérieures (Chaudenson, 1992 : 199). Comme l'a précisé Samson, il ne peut toutefois occulter le fait que le jeu social opère également en sens contraire : « la créolisation musicale devrait donc bien être considérée comme accueillant également la musique africaine parmi ses “musiques cibles” » (2006 : 189-190). Par exemple, nous pouvons penser que la *valiha* – cet instrument encore aujourd'hui emblématique de Madagascar et que l'on associait dans la colonie aux esclaves – disparaît au cours du XIXe siècle du fait de l'offre croissante et valorisée de cordophones européens. De l'autre côté, les jouars intègrent tout autant à leurs routines des rythmes et des airs serviles qui jouissaient d'une certaine estime dans les salons de bal des couches sociales directement supérieures à celles dont ils provenaient²³. Rendues audibles et publiques par le fait musical, ces tendances sociales croisées – l'une ascendante et l'autre descendante – signalent la progressive reconnaissance d'un vécu « créole » encore absent des témoignages des XVIIe et XVIIIe siècles. Une fois encore, comme nous allons le voir, la mise en place d'une nouvelle catégorisation touchant le séga allait accompagner cette évolution.

1.2.3. *Vers un nationalisme créole*

Le 20 décembre 1848, une fois la campagne sucrière achevée et alors que la population de l'île s'élève à 105 677, près de 62 000 esclaves (dont 31% de femmes) deviennent citoyens français. A partir de ce moment, l'élément majeur pour la culture réunionnaise est l'arrivée d'engagés. Celle-ci est aussi rapide qu'extrêmement massive : en 1860, Indiens et Africains

²² Plusieurs témoignages oraux et travaux scientifiques citent différents noms de bals à caractère ethnique.

²³ Selon Samson (2006 : 331-333, 2009 : 421), La Selve aurait figé cette figure musicienne « traditionnelle ». Remarquons que cette exemplification quelque peu forcée s'accorde avec le projet artistique de ce dernier, ethnologue-musicien soucieux de réhabiliter « la tradition créole » tout en la « modernisant » comme il le fit notamment au sein du groupe Vavangue (Cf. Discographie) dont le répertoire est pour moitié de sa composition.

sous contrat seront plus nombreux dans l'île que les esclaves affranchis douze ans plus tôt qu'ils sont venus remplacer dans les champs de canne²⁴. Cet afflux démographique relance le schéma distinctif en déplaçant les frontières identitaires au profit du pôle métissé de la colonie. Face à ces nouveaux arrivants, dont l'installation dans l'île fut d'abord pensée comme provisoire, ainsi qu'au modèle français, la revendication d'un « génie créole » se précise. Comme l'a montré Samson, elle est concomitante de l'évolution des rapports politiques et économiques entre la Métropole et sa colonie : l'Empire convoite Madagascar alors que décline son intérêt pour le sucre, dont les gains atteignent cependant des sommets, amenant ainsi les anciennes élites issues de la plantocratie à déléguer la gestion des affaires politiques à la bourgeoisie créole ayant jusque là occupé des postes de fonction publique. Ayant été bercées par une culture insulaire âgée de deux siècles²⁵, l'une comme l'autre accompagnent ce changement en diluant quelque peu l'ancien clivage manichéen et en reconnaissant leur place aux Mulâtres et aux Affranchis.

Sur le plan musical, ce glissement se traduit par la reconnaissance de la contribution apportée à l'identité créole par les esclaves afro-malgaches. Aussi, le séga se scinde à présent en deux entités : le séga dit « national » et celui dit « créole ». Le premier est dansé par les « Noirs » (affranchis ou engagés) rassemblés en ces « nations » auxquelles on attribue un degré d'acculturation à la culture française très inférieur – à moins qu'on ne les en prive totalement²⁶ – à celui aisément identifiable chez les Créoles ayant donné une touche « endémique » à des musiques européennes. Ces ségas créoles relèvent d'un entre-deux culturel comprenant des pratiques différentes s'étirant du registre populaire (où ils côtoient

²⁴ Ho Hai Quang cité par Samson, 2006 : 156. Soulignons le fait que cet engagemment, ou ce « servilisme » comme préfère l'appeler Sudel Fuma, est habituellement associé aux Indiens (dits *malbar*) alors que dès 1855 la part des arrivées africaines est majoritaire (Gerbeau, 2005 ; Nicaise, 2009).

²⁵ Soulignons l'importance du métissage biologique dans ces deux composantes sociales et la réputation « souillée » des riches familles de « Blancs de Bourbon » durant l'époque coloniale. Chaudenson (1991) fut l'un des premiers à obtenir une preuve détaillée de cela en accédant au sulfureux *Mémoire* d'Antoine Boucher.

²⁶ Cette notion de privation, d'interdit se pérennise après 1848. Très vite, les affranchis comprennent qu'ils ne bénéficient pas de tous les avantages supposément attachés à ce statut (droit de vote, condition de travail...). Le droit de circuler librement en est un autre exemple : profitant de leur nouveau statut pour se mettre en marche et se déplacer dans la colonie, les affranchis se voient accusés de crime de vagabondage et contraints de retourner au travail (Eve, 2000 ; Vergès, 1999). Effectuons une digression sur le terme *vavang* qui démontre selon nous la persistance d'un patrimoine servile bien après 1848... Selon le texte du disque du groupe Vavangue (cf. *supra* avant-dernière note), les vavangues (Vangueria Eludis) sont des fruits sauvages, de plus en plus difficiles à trouver. Par extension, le livret propose : « Partir en vavangue, vavanger, vavanguer, c'est partir à l'aventure... ou faire l'école buissonnière » (1992). Ces deux sens d'un mot d'origine malgache (Chaudenson, 1974a), s'ils illustrent l'entreprise de La Selve (ou plutôt son « aventure » consistant à rassembler les folklores mascarins, nécessairement botaniques, afin d'éviter leur disparition), ne sont pas les seuls. Loin d'être rare au sens de « errer », comme le pense Baggioni (1987 : 334), ce terme est régulièrement employé dans le *kréol* que parlent, notamment, certains *maloyér* qui l'écrivent résolument « vavang ». Il est alors valorisé puisque associé à la liberté, voire à l'existence et au « mouvement » dont nous parlions au chapitre précédent.

valse, polkas, quadrilles²⁷...) à celui plus savant des musiques écrites²⁸. C'est ce dernier corpus que Samson étudie dans sa thèse ainsi que la discographie du séga que Georges Fourcade, comme nous allons le voir, entame dans les années 1920. Avec Samson, nous remarquerons la profondeur du changement entériné par l'ajout de l'adjectif « créole » à la catégorisation raciale comprise avant cela dans le terme séga. L'aspect volatile et symbolique du support musical rend perceptible une certaine autonomisation à l'égard de la race puisque des répertoires différents, susceptibles d'être hiérarchisés de la même manière que le sont les individus, peuvent cohabiter et se succéder dans le récital offert par tel ou tel interprète. Nous sommes face à un modèle entremêlé et synthétisé de références socio-culturelles commençant à se percevoir comme telles. A l'image du musicien augmentant ses chances de satisfaire son auditoire en choisissant de diversifier son répertoire, voire même d'assembler en une même pièce et de manière originale des traits d'ordinaire distincts, chaque insulaire définit sa propre singularité identitaire tout en reconnaissant son appartenance à une condition plus générale, d'ampleur à tout le moins insulaire comme l'illustre la reconnaissance du séga en genre local.

Comme Tagg, qui l'avait montré dans le cas états-unien (1989), Samson détaille les stigmates raciaux appliqués aux formes sonores produites par les « Malgaches », « Cafres », « Indiens » de La Réunion (2006 : 173 sq). Insistant sur la meilleure musicalité des premiers, à l'égard desquels les préjugés de sauvagerie et de laideur sont pourtant les plus forts, il remarque qu'à ce moment, « d'un point de vue strictement musical, le fait d'être créole exclut ainsi toute interaction possible avec les particularismes musicaux indiens » (*ibid.* : 247). Dans ce pôle intermédiaire considéré de manière croissante comme étant le plus à même de représenter l'identité réunionnaise, une « Mulâtresse » guitariste, chantant aussi bien en créole qu'en français, devient alors exemplaire. Vers la fin des années 1850, Célimène, la « Muse de Trois-Bassins », considérée par Samson comme « la plus ancienne figure emblématique de la musique réunionnaise » (*ibid.* : 169-171), fait l'objet d'une grande attention de la part de la classe lettrée insulaire. Une partie de celle-ci semble s'être déplacée jusqu'à elle pour entendre la qualité de ses réparties improvisées et chantées dans un esprit satirique s'ajoutant à son héritage poétique francophone – trait demeuré distinctif autant que valorisé dans cette île dite « des poètes ».

²⁷ Le proverbe « Tout séga lé mèm kadriy » (« Séga ou quadrille, c'est du pareil au même », *notre trad.*) recueilli par La Selve (1984) montre cette parenté pour la branche des séga et quadrilles « créoles ».

²⁸ Plusieurs compositeurs « à l'occidentale », parmi lesquels on compte des Créoles (Frappier, Péverelly, Cudenet, Fossy...) et des « Français » (Barrès, Mersanne, Guény, Lefébure-Wély...), créent à partir de quadrilles européens, de refrains populaires créoles et de « séga nationaux » des « Africains » (Samson, 2006).

Cette évolution est aussi inédite que profonde puisque l'interaction culturelle entre « Blancs » et « Noirs » devient une caractéristique de la vie insulaire valorisée en haut lieu. Parmi tant d'autres, Bénédicte-Jacob de Cordemoy, mélomane qui allait gouverner l'île par intérim en 1896, en vient par exemple à considérer le « génie créole » dans *l'Album* de Roussin, parut en 1863. Il l'enracine d'une part dans les paysages et la nature de l'île, de l'autre dans la singularité d'un vécu réunionnais élaboré à partir de ce qu'il perçoit comme une « double tendance »²⁹. Dans les deux cas la musique est présente puisque découle des paysages une émotion qu'elle seule est à même de rendre alors que la diversité originelle et le singulier métissage se « matérialisent » dans la musique locale, une musique à nulle autre pareille. On note toutefois chez lui que la capacité à chanter noblement l'amour reste attribuée à la culture française alors que les descendants d'Africains brillent dans les registres de la parodie, de la satire et de la moquerie desquels les esclaves auraient été coutumiers³⁰. Cette frange de la population reste ainsi assujettie à la domination coloniale par le biais d'un paternalisme réduisant ses modes d'expression à des divertissements infantiles et inoffensifs rangés du côté de la nature et associés au décor dans lequel le Créole blanc vient au monde.

Dans cette colonie sucrière, le séga illustre parfaitement, sous les traits de « petits drames » amoureux dansés, l'importance cardinale progressivement dévolue à la question de la reproduction biologique. On voit en effet cette dimension du fait musical faire consensus à tel point que le séga passe du statut de « danse lascive des Noirs » à la marque, certes sensuelle et mutine, d'un certain art de vivre des Créoles de condition plus élevée. Avec la fin du siècle, alors qu'apparaissent en Europe et au Nouveau Monde des écoles de musiques savantes dites « nationales » dans le sillage du romantisme, il est intéressant de noter que le sentiment identitaire créole se renforce également. Aux nations étrangères présentes dans l'île s'oppose à présent un certain nationalisme créole, endémique, héritier de 200 ans de colonisation. Comme Samson le remarque, non sans reprendre les réflexions contenues dans *L'imaginaire national* d'Anderson à l'endroit des Créoles hispano-américains, celui-ci s'appuie largement sur l'imprimerie. Prolongeant les écrits, les dessins et les partitions, l'enregistrement sonore allait pousser plus loin encore la construction lettrée du sentiment identitaire national.

²⁹ Samson, 2006 : 181-189. Notons que ces termes se rapprochent de la « double conscience » formulée quelques décennies après par W.E.B. DuBois (Cf. chap. précédent).

³⁰ Cf. notamment les mentions amusées d'imitations faites des Blancs par les Noirs dans les journaux de Lescouble (Chaudenson, 1992 : 194 ; La Selve, 1996 ; Lescouble, 1990 ; Samson, 2006 : 129 *et suiv.*) et de Victorine Monniot (Géraud, 2000), couvrant à eux deux la période 1811-1845. Ce point évoque Appadurai pour lequel l'ironie et la satire participent d'une stratégie « capable de critiquer l'ordre régnant tout en expérimentant de nouveaux styles de politique identitaire » (2001 : 204).

1.2.4. Georges Fourcade et le maloya

Prolongeant au XXe siècle l'esthétique musicale et l'idéologie des compositeurs de quadrilles et de séga créole, membres des mêmes sociétés savantes que lui, Georges Fourcade (1884-1962) ne restera pas non plus indifférent à l'héritage de Célimène (Samson, 2006 : 276 sq). C'est ce que montre le choix esthétique ayant présidé aux enregistrements qu'il réalise pour les firmes Pathé et Odéon entre 1926 et 1931 (Fourcade, 2005). Ce choix, dont la diffusion sera sans précédent, met également en avant le pôle métisse et Réunionnais de l'île. Chantées en créole – parler symbolisant la « race not' pays » comme il l'écrit dans ses *Z'histoires la caze*³¹, recueil initialement paru en 1928 ayant connu plusieurs éditions augmentées ensuite (Fourcade, 1976 : 4) – et accompagnées à la guitare, au banjo, au piano ou par un orchestre où dominent les cordophones, ces enregistrements de chansons et romances créoles sont pour beaucoup dans l'influence qu'eut celui qu'on nomma le « barde créole » sur la musique insulaire ultérieure. Plusieurs pièces de ce répertoire sont en effet aujourd'hui des classiques. C'est le cas de « Petite fleur aimée », chanson composée par Jules Fossy, un des musiciens l'accompagnant, que l'on considère parfois comme l'hymne réunionnais³².

Bien qu'il fut le pendant musical des frères Leblond, représentants du roman colonial réunionnais et titulaires du prix Goncourt en 1909, Fourcade contribua pour sa part « à atténuer considérablement la rigueur des préjugés coloniaux » explique Samson :

« comment affirmer encore que le génie des “Blancs” est de rester “intacts”, quand on est soi-même engagé avec des musiciens “noirs”, dans une entreprise de mise en valeur culturelle de l'île ? » (2006 : 288).

Conformément à ses prédécesseurs mélomanes et à leur intérêt pour Célimène, Fourcade accompagna donc « Noirs » et « Mulâtres » à occuper un rôle de premier plan dans la vie culturelle et à ne plus demeurer un élément décoratif du paysage colonial.

Cependant, et c'est là un bouleversement majeur, prenant maintenant la forme d'une mise en valeur de l'identité de cette colonie dite « exemplaire » puisque devenue à son tour colonisatrice de Madagascar, cette spectacularisation du non-Blanc ne se fait plus seulement en interne : on assiste cette fois à une « mise en tourisme » de l'île directement adressée aux Métropolitains par ailleurs enclins à idéaliser l'île (Bonniol, 1994). Cette théâtralisation d'une France à la fois régionale et tropicale opéra autour de l'exposition universelle de 1931. Notamment lors de concerts donnés à Paris par des revues où se succèdent poésies, saynètes,

³¹ Littéralement « Histoires de la maison », ou « de chez nous » (*notre trad.*). Remarquons le [z], très fréquemment employé à l'écrit comme marque du pluriel.

³² Souvent appelée « Ti fleur fanée » comme sur « Oté la Rényon » du groupe de maloya Kiltir (2007, #2).

quadrilles, romances et séga créoles. Plusieurs sont dus à Fourcade qui devient ainsi l'un des principaux représentants d'une conception de l'identité créole :

« le rapprochement avec Célimène est d'une certaine utilité pour comprendre ce positionnement qui ne manque pas d'ambiguïté (...) Tout comme Célimène affirmait que "le cheval (« blanc ») anoblit la jument (« mulâtresse »)", les musiciens créoles se placent donc dans une situation où, en se faisant reconnaître comme une "province tropicale" par la France, ils se voient en quelque sorte "anoblis" en dépit du (ou grâce au ?) caractère "mulâtre" des chants qui leur servent justement à susciter l'attention de l'extérieur... » (Samson, 2006 : 277).

A ce titre on rappellera combien Fourcade voyait d'un mauvais œil « la musique saccadée et discordante, les trémoussements sauvages du "charleston" » qu'il eut l'occasion de voir triompher dans le Paris des années folles. Comme le relate le journal réunionnais *Le Peuple*, dans un compte rendu de la soirée officielle durant laquelle il fit entendre ses enregistrements à la Société des Sciences & Arts en mars 1927, Fourcade fut amené à

« s'inquiéter des conséquences possibles, sur le goût français, de cet exotisme outrancier et aveugle, résultat de la guerre qui a transformé le sol national, et se consoler avec ces grands concerts et ces opéra où vit et grandit la culture de la Sainte Musique ; celle-là qui est, à ces sottises exotiques, ce qu'est le Mont Blanc au gratte-ciel new-yorkais » (cité par Samson, 2006 : 274)

Ce positionnement n'évacue pas l'ambiguïté de la présentation du soi culturel réunionnais plébiscitée à travers ces premiers enregistrements dont l'un est d'ailleurs défini comme un « fox-trot créole »... Placé dans un continuum allant du français au créole, l'enjeu tenait à démontrer que ce dernier pôle n'était pas aussi vulgaire que semblaient l'être d'autres sociétés post-esclavagistes aux yeux de Fourcade. Cette hypercorrection, si elle s'appuie sur l'idéalisation culturelle à l'endroit de la culture colonisatrice – illustrée de manière exemplaire dans l'expression « Sainte Musique » –, ne saurait masquer le fait que le séga, nécessairement « créole », découle pourtant d'un tel ensauvagement. Fruit de la naturalisation des élites coloniales ainsi que de leur encanaillement avec des populations colonisées et considérées comme inférieures, cet emblème culturel facilement interprétable sur scène se place bien à la frontière politique entre différentes esthétiques, là où se définissent les identités.

Aussi, l'œuvre de Fourcade laisse-t-elle transparaître malgré tout une volonté constante de convoquer le pittoresque. La différence et l'exotisme conférés au vécu populaire créole sont représentés sur le registre de la gaieté. Ce trait domine à plusieurs endroits des *Z'histoires la cazé*. Si Chaudenson a noté la richesse sociolinguistique et ethnographique de ce

recueil, nous retiendrons particulièrement deux saynètes dans lesquelles l'exotisme atteint des extrêmes. Dans chacune d'elles le terme « maloya » fait précisément son apparition³³. Il y est associé à un genre musical prisé des couches populaires de l'île ; donnée sociologique qui convoque automatiquement chez lui l'Afrique. La première occurrence concerne « une bande de jeunes voyous » (Samson, 2006 : 286) dont l'un, muni d'un revolver et d'un fouet, force à danser les demoiselles du bal dans lequel lui et ses comparses ont fait irruption. Interrompant l'orchestre qui joue quadrilles, séga et charleston, un de ces « Noirs macotes » (« sales et mal élevés », précise Samson) entame à cet effet un « maloya la pente » tiré d'un « accordéon à bouche »³⁴. La seconde saynète, intitulée « Sombrière et Cayamb », tient en un dialogue entre Titouène et Sicoc, deux descendants d'esclaves ou d'engagés africains. En voici un extrait :

- « - Titouène : Ça c'est une idée mais ton bobre là, ça y arsemble un vié bobre.
- Sicoc : Ti parle si ça lé vié, ça i vient de mon grand papa, la gagn ça avec Pa Sucordoze, ti conné Pa Sucordo – vié cafre y sort là-bas pays Yambane.
- Titouène : Mi conné à li... Com' toué lé au fait' pour jouer bobre, n'a pas moyen envoie un' p'tit morceau la pente gaillard ? M'a accompagne à toué avec cayamb' l'est dan' ton bertelle.
- Sicoc : Ma envoie à toué un vié maloya longtemps, va rappelle à toué not pays dehors. Ça mon grand papa que la fé ça, sait pas si ti conné la musique » (Fourcade, 1976 : 99)

Par une telle graphie, le lecteur francophone découvre donc plusieurs expressions et règles du créole réunionnais, oral autant qu'écrit, en même temps qu'une pratique musicale extérieure à l'île. De la bouche même d'un musicien, celle-ci est définie comme étant du « maloya ». Celle-ci est interprétée sur des instruments (le *sombrière** qui, absent dans le

³³ Selon La Selve (1984), c'est là la première mention écrite du mot. « Occurrence (...) énigmatique » selon Samson (2008 : 36), le journal de Jean-Baptiste Renoyal de Lescouble en comporte pourtant une autre, la seule antérieure connue à ce jour. Prenant part le dimanche 8 juin 1834 à l'anniversaire de Mr Bertin d'Avesne, « respectable homme » de 88 ans que l'on peut imaginer être parent avec François-Jacques Bertin d'Avesnes, le Gouverneur de la colonie de 1763 à 1767, Lescouble écrit : « A cinq heures, tous les convives arrivés, nous nous sommes mis à table. Le rapas [sic] a été gai, animé. On a porté des santés, chanté des couplets maloyas, etc., etc., comme de coutume » (Lescouble, 1990 : 1265 ; Précourt, 2007 : 10). Lescouble étant né en 1776, la « coutume » de chanter de tels couplets peut dater du début du XIXe siècle comme de bien avant. Face à l'absence d'autre archive, il est en tout cas malaisé de dire quel sens était attribué à ce terme un, voire deux siècles avant son usage par Fourcade. Si, suite à cela, on conserve au maloya son lien avec la culture servile, on ne peut que constater à travers cet emprunt qu'effectuent les maîtres à leurs Noirs, un cas de créolisation opérée de manière descendante. Certes, on peut supposer que ces couplets furent chantés par ces derniers ainsi spectacularisés (cf. *supra*). La créolisation deviendrait alors moins franche, à moins que les colons n'aient, eux aussi, entonné ces maloya... A l'inverse, si l'on attribue une origine uniquement européenne à ce terme, c'est alors une créolisation socialement ascendante qu'attesterait le fait qu'il vint à désigner, dans la langue de la bourgeoisie créole du XXe siècle, la « musique des Noirs ». On le voit, la question de l'origine ne peut qu'engendrer des hypothèses dont Lescouble, en sa qualité de diariste assidu, fils d'un père breton et d'une mère créole, symbolise idéalement l'insolvabilité.

³⁴ Fourcade (1976 : 75). Si l'expression « maloya la pente », disparue de nos jours, s'interprète avec le prochain extrait, l'accordéon en question n'est autre qu'un harmonica, aussi appelé parfois « musique la gueule ». En introduction des *Z'histoires...* Fourcade mentionne également le fait qu'on peut « danser tout : maloya, séga, Charlestone, Black-Bottom et le reste » au son des mandolines et guitares (cité dans La Selve, 2004 : 240).

dialogue, devient le « bobre* », et le *cayamb**). Là encore on remarque qu'il est associé à l'expression « la pente » à laquelle l'adjectif gaillard confère une valeur positive puisque ce mot est employé pour désigner la beauté, la santé, la joie, la réussite (Chaudenson, 1974a : 19, 27, 47, 103). Cette valeur semble en grande partie riviée dans la notion d'ancienneté dont il est question à plusieurs reprises : « un vieux bobre », « mon grand papa », « un vieux cafre », « un vieux maloya longtemps ». Le souvenir (« va rappelle à toué ») de « notre pays dehors », s'il inscrit les locuteurs dans une lignée ancestrale mozambicaine (« pays Yambane ») plutôt que réunionnaise, est directement entretenu par cette musique dont l'ancienneté semble dès lors attestée – à condition de souligner toutefois que cette pièce musicale ancestrale, pré-bourbonnaise, est une composition du grand-père, bien réunionnais, de Titouène.

La compétence bilingue de Fourcade, dont on peut penser qu'il s'agit ici d'une scène et d'un chant dont il fut témoin, confère un certain réalisme à cette adaptation littéraire certes passée au crible du projet politique et esthétique de son auteur, lequel semble associer le Noir à un archaïsme antérieur à la créolisation. La facture des instruments cités ici fut sans doute considérée comme rudimentaire comparée à celle des cordophones retenus pour accompagner « Caïamb et sombrère » (2005 : #5), titre dont Fossy et Fourcade donnent une adaptation discographique avec l'« Orchestre créole ». Celui-ci narre la misère amoureuse autant que matérielle de « Ti Pa Gustave », un joueur de *sombrère*, amateur (mais, précisément, non-interprète) de guitare, chanteur de cabaret* et volontiers danseur comme le dit le quatrième couplet : « Mi aime pa danse la polka / Quand mi danse mi danse maloya / Quand mi chante mi chante cabaret / C'est moin même cavalier brisé » (*notre trad.*). Comme pour la guitare, le maloya est là encore opposé à un apport européen créolisé (la polka). A l'inverse, les termes « cabaret » et « cavalier » signalent un vécu créole que Fourcade, qui n'y fait d'autres allusions, a refusé d'inclure à sa définition de l'identité insulaire pour l'associer à la population miséreuse. Autant les instruments cités dans les titres de cette saynète et de ce chant sont demeurés absents de son orchestration, autant l'influence africaine dans l'île ne peut être assimilée pour Fourcade à autre chose qu'à un archaïsme culturel antérieur à la créolisation. Comme l'a parfaitement montré Samson :

« avec Fourcade la situation devenait plus claire : le maloya, c'était les Noirs – enfin ceux qui, parce que les stigmates de leur origines étaient encore trop prégnants, ne savaient se comporter de façon civilisée – et le séga, c'était les Créoles – c'est-à-dire ceux sur qui avait su agir l'assimilation coloniale, sans pour autant anéantir la dimension exotique » (2006 : 386).

L'ambiguïté entre « séga national » et « séga créole » est levée par cette nouvelle taxinomie dont il est difficile de saisir le fondement autrement qu'à partir de cette renégociation conjoncturelle des frontières identitaires à laquelle Fourcade, en tant que barde lettré et médiatisé de manière inédite, apporte une contribution décisive. Si, par la suite, comme l'interprète notamment La Selve, le maloya est le nouveau nom du séga national³⁵, il convient de rappeler que Samson est le premier à avoir précisé les enjeux auxquels était assujettie cette invention terminologique et classificatoire.

L'image consensuelle, affichée au XVIIIe siècle, considérant les Noirs comme les moins altérés par la vie coloniale se trouve ainsi reconduite. Fait significatif, le champ musical est convoqué en tant qu'émanation directement perceptible de la sensibilité et de l'intériorité des individus et de leurs groupes d'appartenance. Si le « Noir » et le « Cafre* » sont essentialisés en musicien, il en va de même pour le Créole. Le rôle de filtre endossé par l'élite locale, assurée de surimposer légitimement ses propres discours et impressions sur une réalité qu'elle ne connaît principalement que de l'extérieur, consiste alors à orienter la compréhension que tout étranger à l'île peut se faire d'un phénomène sonore se donnant, par nature, à entendre par-delà les murs, à tout le moins, symboliques : le maloya n'est pas du séga, pas plus que le Noir un Créole ou La Réunion la France.

Le recours classificatoire à ce nouveau terme, doit cependant nous rappeler la manière dont celui de « séga » en vint en son temps à simplifier une situation musicale marquée par la diversité pour y découper un dualisme à la mesure de celui agissant dans le champ des représentations raciales. Comme il en était allé au plan socio-racial, où la réalité du métissage avait débordé avec le temps une logique de stricte partition, le séga, en sa qualité de répertoire appropriable par tout un chacun au grès des situations, en vint aussi à contredire la catégorisation raciale pour atteindre les franges intermédiaires et même supérieures de la société réunionnaise. Vestige de cette opérationnalité première, une fois débranché de sa composante africaine, le séga eut en charge de représenter le sentiment nationaliste vis-à-vis de l'extérieur en servant d'appui à la très ambiguë notion de « race créole ». Résultant également d'un rognage de ses contours autant que d'une généralisation (« la musique des Noirs », fut-elle jouée à l'harmonica, au *sombrère* ou au *caïamb...*), nous voyons le maloya entrer lui aussi dans l'histoire par l'intermédiaire déformant du regard

³⁵ Avis avec lequel Chaudenson a marqué sa distance, soulignant le caractère actualisé et politiquement instrumentalisé des « formes les plus évidemment non-européennes des musiques et danses des aires créolophones (pour l'océan Indien, le "maloya" réunionnais, "moutia" seychellois, "séga ravane" mauricien ou "séga tanbour" rodriguais) [qui] ont toutes chances d'être, non pas, comme certains l'imaginent volontiers, les formes musicales les plus anciennes, mais au contraire les plus récentes [...] Ce point souligne l'erreur probable de ceux qui [...] veulent à toutes forces faire croire à une transmission séculaire des musiques africaines inchangées » (1992 : 200-201).

dominant. Comme pour le séga plus tôt, il est fort probable que différentes acceptions de ce terme aient coexisté. Plutôt que d'anticiper sur nos hypothèses finales, suivons encore le fil de l'histoire pour voir cette colonie basculer dans la modernité et l'hypermodernité. Nous y verrons apparaître de nouvelles revendications politiques ainsi que, en creux, le socle culturel créole.

2. D'une modernité, l'autre

2.1. Miroir politique d'une « *Modernity* »³⁶

Prenant acte de l'aspect interactif des définitions identitaires, cette seconde partie aborde deux champs aux frontières desquels s'est dessinée, en miroir, La Réunion contemporaine. Le premier concerne l'aspect politique et économique, le second sa dimension médico-religieuse.

En mars 1946, près d'un siècle après l'abolition de l'esclavage, la loi classant les anciennes colonies (Guadeloupe, Guyane, Martinique et Réunion) en Départements d'Outre-Mer (DOM) est votée à l'unanimité. L'espoir de voir changer la situation était alors permis car :

« Au mythe des îles entretenu en France, répondait dans les îles le mythe de la France, une France démocratique et égalitaire où entrer de plein-pied, signifierait l'abolition du poids du passé, une seconde abolition de l'esclavage » (Benoist, 1984 : 223).

Ce nouveau statut fut obtenu sous l'impulsion des sections locales du Parti Communiste Français dont celle de Martinique animée par Aimé Césaire. Ce parti est alors le premier de France depuis les élections cantonales d'octobre 1945 (Combeau, 2004). Créée en 1947 autour des députés Raymond Vergès et Léon de Lepervanche, son antenne réunionnaise marque l'aboutissement de plusieurs décennies de lutte syndicale condamnant le système colonial. Dans cette île aux conditions sociales et économiques qualifiées de tiers-mondistes,

³⁶ Cette graphie est le jeu de mot servant de titre à une composition du groupe de maloya électrique Ousanousava (2002 : # 7) que par homophonie créole nous traduirons : « Moderne, ça tue ». Son refrain est le suivant : « Kisa l'auteur ? [A qui la faute?] / Pas rien que l'inventeur mais aussi l'utilisateur / Pour le goût nout confort / Nous l'a oublié le goût l'effort » (*notre transcription*). Si l'on ne peut trancher entre ce dernier mot et [il est fort], qui accentue l'opposition présent/faible et passé/fort, notons que plusieurs autres textes de ce groupe reprennent ce thème de la relativité du progrès. Aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, cette critique est une constante des groupes constituant la scène du maloya dit « électrique » en raison de l'accompagnement instrumental moderne qu'ils emploient et qui le distingue de celui dit « traditionnel » (cf. *infra* dans ce chapitre).

les avis commencent à diverger entre les tenants de l'assimilation à la République et ceux d'une prise d'autonomie à son égard au moment où le premier Préfet de l'île, Paul Demange, engage son développement tant économique qu'administratif. Les infrastructures liées aux transports (telles la route du littoral, inaugurée en 1964³⁷) et à l'énergie (le barrage hydraulique de Takamaka achevé en 1968) sont considérés comme les fleurons de ce « rattrapage » mis en branle par une Métropole à la pointe de la technologie. Dans le même temps plusieurs démographes, dont Alfred Sauvy, prévoient pour l'île un des taux d'accroissement naturel les plus élevés du globe (Widmer, 2005). De telles estimations influencent les objectifs économiques et l'orientation des politiques migratoires qui vont tendre à substituer une population à une autre.

L'embauche d'un grand nombre de Réunionnais dans l'industrie automobile hexagonale est alors favorisée. Autre fait marquant, symbole de la politique assimilationniste menée par Michel Debré, premier Premier Ministre de la cinquième République élu député de la première circonscription réunionnaise de 1963 à 1988, le dépeuplement de certaines campagnes françaises est pallié avec l'aide de la DASS³⁸. Dans le même temps, les postes administratifs sont confiés à des fonctionnaires métropolitains ou à une moyenne bourgeoisie locale émergente, débarrassée « d'éventuels passionnés de la politique insulaire » que l'Ordonnance Debré de 1960 contraignait à l'exil (Combeau, 2004). Sur l'ensemble des vingt-quatre communes de l'île, la population double entre 1946 et 1974, passant la barre des 475 000 habitants dont 43% ont moins de quinze ans (Prudhomme, 1984 : 278-279). La scolarisation aussi inédite que massive de cette jeunesse nécessite également de nombreuses constructions. Le recrutement d'enseignants et de personnels d'administration métropolitains va croissant dans les vingt années suivantes. Au tournant du millénaire, moment auquel débute notre recherche, on compte 800 000 insulaires. L'exode rural entraîne également la construction de logements sociaux conformément à la loi dite « antibidonvilles », votée en décembre 1964 à l'instigation de Debré (Wolff, 1991 : 25). Plusieurs observateurs avancent que La Réunion, où cohabitent charrette à bœuf et

³⁷ Cette route, parfois présentée comme la plus chère du monde, est continuellement en chantier. Elle remplaça la dizaine de km de tunnel de chemin de fer qui en faisait déjà vers 1880 l'un des plus longs de la planète. Sujette à éboulements, parfois meurtriers, elle est une source d'inquiétude pour plusieurs de mes connaissances ainsi que pour Michel Admette compositeur d'un séga fameux sur le sujet dans les années 1960.

³⁸ Césaire qualifia de « génocide de substitution » les placements effectués par le Bureau de Migration au Départ des Départements d'Outre-Mer (le BUMIDOM actif de 1963 à 1981). Avec l'aide du Comité National d'accueil des réunionnais en Métropole, fondé en 1963 et renommé le Comité National d'Aide et d'Action pour les Réunionnais en Mobilité une vingtaine d'années plus tard, on compte dans les années 1990 autant de Réunionnais (90000) en Métropole que de non-natifs (dont deux-tiers Métropolitains) dans l'île (Vitale, Ascari & Spagnolet-Bègue, 2004). Voir également Lafort, 2009 (Filmographie).

télécommunications (Watin, 2002), effectuée en trente ans une évolution s'étant échelonnée sur plus d'un siècle en Métropole.

Une telle transformation participe de cette situation généralisée que Jean Poirier qualifia d'« hétéroculturelle » en conclusion de l'encyclopédie ethnologique qu'il dirige dans la Pléiade (1978). Celle-ci se distingue de celles *d'interpénétration de civilisations* ou de *situation coloniale* conceptualisées respectivement par Roger Bastide et Georges Balandier, en raison de la part importante qu'y tiennent la « généralisation des médias de masse » et l'irréconciliabilité des deux pôles que sont celui de « la tradition et celui de la novation »³⁹ ainsi que l'é étroitesse du contact entre des formes « traditionnelles » et d'autres relatives à la « surmodernité ». Cette situation hétéroculturelle voit ses effets s'amplifier dans le moule déjà fortement clivé qui tient lieu de structure aux sociétés créoles (Jardel, 1996 ; Watin, 2002). Sur d'anciens, naissent ainsi de nouveaux contrastes sociaux, et ce d'autant plus qu'ici, comme l'a montré Benoist (1983), la société « traditionnelle » est double. La principale est, sans conteste, celle dite « de plantation », dont le modèle d'intégration se fonde sur des gradients hiérarchiques. La seconde, interstitielle et marginale par rapport à la précédente, est qualifiée de « paysanne ». Cette dernière est suffisamment développée dans l'île pour en faire une caractéristique au sein du continent créole. Ainsi, le changement social lié à la départementalisation précipite un « développement ambigu » vécu différemment à partir de ces deux modèles ainsi que l'apparition d'une nouvelle société globale qualifiée de « pseudo-industrielle » (Benoist, 1978 & 1983).

Parallèlement à cet élan, une masse de militants déplore la dépendance « néo-coloniale », tant économique qu'idéologique, qu'un tel système de transfert ne peut manquer d'entraîner en faveur de la Métropole⁴⁰. La méconnaissance des particularismes socio-culturels, et en tout premier lieu linguistiques, de la population est perçue comme une tentative de reconfiguration de la mémoire locale de la part des contestataires (Vergès, 2004 : 393). Ces derniers sont généralement affiliés au nouveau Parti Communiste Réunionnais créé en 1959 par Paul Vergès, le fils de Raymond qui décéda en 1957⁴¹. Le projet autonomiste de ce parti est alors porté par le mouvement international de décolonisation. En interne, des universitaires, des hommes d'Eglise, des syndicalistes et des artistes, rassemblés au nom des masses prolétariennes rurales de La Réunion, luttent pour

³⁹ Cf. Fuma & Poirier, 1991 : 56.

⁴⁰ Cf. les travaux du « Cercle Edouard Laude » devant son nom à un manifestant mort sous les coups des CRS.

⁴¹ Cf. Oraison, 1978. Chaudenson, dans un ouvrage qui par son aspect sulfureux peut rappeler le *Mémoire* d'Antoine Boucher [1710] qui démontrait les compromissions généalogiques des Blancs de Bourbon avec des esclaves, a détaillé les accointances supposées impossibles entre les meneurs du PC local et les usiniers (2007).

défendre une culture en passe d'être aliénée⁴². La langue créole devient un enjeu majeur de ces revendications. Une nouvelle poésie, nécessairement militante, apparaît alors. Justifiés par le Préfet Perreau-Pradier (en poste entre 1956 et 1963) qui engage une « chasse aux sorcières » (Prudhomme, 1984 : 280), les militants culturels relancent l'opposition dualiste héritée de l'époque coloniale en se réclamant des résistants historiques que furent les Marrons (Gerbeau, 2005 ; Carotténuto, 2006). L'« hérésie séparatiste » ne cesse de croître comme le montrent des discours de cette période qui, tels l'homélie de la messe d'anniversaire du peuplement de l'île, prononcée en 1965 par le Père Payet (Payet & Croisier, 1996 : 57) et le discours de Paul Vergès prononcé au IV^{ème} Congrès du PCR en 1976, mettent l'accent sur l'aspect « populaire » et « culturel » de leur projet politique.

Le fait que ce dernier discours ouvre la face B du premier disque de maloya (Viry, 1976)⁴³, montre combien cette musique héritée des travailleurs de la canne et chantée en créole servit de support idéologique au PCR. Si, comme le dit La Selve, le prologue obligatoire de toute réunion des « nationaux » est alors un « orchestre cuivre » (saxophones, trompettes, tubas, clarinettes, accordéon et grosse caisse militaire surmontée de cymbales) interprétant des airs dansants « à la mode », dont certains venants de France et d'autres composés à La Réunion (1984 : 129), le *meeting* « autonomiste » est, lui, « accompagné de chants et danses de Maloya au son des caïambres et des rouleurs*⁴⁴ et qui permet ainsi, avec un langage imagé, de renouer avec la culture populaire » (Oraison, 1978 : 126). A travers le maloya, le PCR asseoit son image de défenseur de la culture populaire, traditionnellement minorée et dévalorisée. C'est ce que Paul Vergès exprimera au début des années 1990 (Vergès & Croisier, 1993 : 141) :

« Je pense que le dynamisme du Maloya tient au fait qu'il est une forme d'expression musicale et sociale authentique de la Réunion : une fois remonté à la surface, il a pu être réapproprié par une grande partie du peuple réunionnais. Le Maloya c'est une chronique sociale (...) Notre contribution à la diffusion publique du Maloya, après une longue période de clandestinité et de censure, est un exemple parmi tant d'autres de l'action du PCR pour l'affirmation de l'identité réunionnaise ».

En effet, l'arrivée du Parti Socialiste à la présidence de l'État en 1981 ne rendit pas obsolètes les vues des autonomistes. Certains militants ne s'accommodent pas de la refonte

⁴² Pour des résumés de ce discours voir Robert, 1976 et le programme du PCR (1981). Voir par ailleurs Combeau (2003 ; 2004) et les données que nous rassemblons au prochain chapitre.

⁴³ Démontrant l'aspect illicite des positions autonomistes dans un paysage médiatique dirigé par l'Etat jusqu'à l'ouverture de 1981, ce disque est demeuré difficilement trouvable jusqu'à sa réédition en 2006 par la Maison des Cultures et de l'Unité Réunionnaise, organisme présidé par Françoise Vergès ayant mis en place plusieurs projets patrimoniaux autour du maloya (cf. *infra*).

⁴⁴ Remarquons la graphie francisée de ces instruments retenue par l'auteur.

administrative conférant l'année suivante le statut de Région à l'île. Leur voix continuera de jouer un rôle majeur, notamment à travers la voix de certains *maloyèr*, sur la scène politique et culturelle locale à mesure que se réalise à vitesse accélérée l'alignement sur la Métropole. En 1992, trois ans après la création du Revenu Minimum d'Insertion, aide rapidement devenue indispensable dans l'île⁴⁵, le PIB par habitant correspond seulement à la moitié de celui de l'hexagone. A Saint-Denis, préfecture qui est aussi le plus grand centre urbain des Départements et Régions Outre-Mer, les émeutes d'un quartier construit au début des années Debré, le Chaudron, rappellent l'existence de ce clivage social qui donne au plan national deux taux records à l'île : celui de RMIstes et celui de foyers imposés sur la grande fortune (Champion, 1999 : 155). Le remaniement radical des secteurs d'activité⁴⁶ et la mécanisation de l'agriculture consolident aussi les déséquilibres locaux au profit de la grande distribution de produits de consommation importés. Le coût de la vie dépasse celui de la Métropole alors qu'en 2004, le taux de chômage s'élève à 33,5% et que 73% des Réunionnais sont couverts par les allocations familiales⁴⁷. Ce tableau n'est pas appelé à s'améliorer si l'on en croit les prévisions d'augmentation formulées par une économiste du CNRS de ces derniers relatives au « caractère dual de la société » (Rivière, 2007 : 71).

Comme cela est souvent dit à gauche, l'assistance dont bénéficient les DOM semble avoir joué un rôle majeur dans le refus soutenu que la majorité électorale⁴⁸ exprima au sujet de l'autonomie ou de l'autodétermination. Aussi faut-il voir la « mentalité d'assisté » que l'on attribue parfois à ces bénéficiaires tropicaux sans tenir compte, par exemple, de son origine coloniale (Chérubini, 1999 : 105 ; Roinsard, 2010), comme une nécessité politique ayant permis « aux infrastructures de résister au choc et à la société nouvelle de s'édifier malgré la faiblesse de ses soubassements » (Benoist, 1983 : 82). En effet, outre son intérêt stratégique dans une zone très prisée par les puissances militaires mondiales, l'île représente pour la France des avantages économiques certains⁴⁹. De plus, en tant que région ultrapériphérique

⁴⁵ Quinze ans plus tard, en 2004, 26% de la population insulaire est couverte par le RMI contre 3% en métropole. De plus, l'île compte à elle seule la moitié des allocataires de l'Outre-Mer français (Roinsard, 2007 : 11).

⁴⁶ La population agricole qui comptait 54,9% des actifs en 1954 chute à 7,6% en 1994 du fait de la mécanisation et des licenciements de l'industrie sucrière. Le secteur secondaire stagne autour des 20% alors que le tertiaire, les institutions publiques exclusivement, en emploie 73% dès 1990 (contre 23% en 1954, selon INSEE-Réunion).

⁴⁷ Cf. *Tableau Economique de la Réunion 2004*, INSEE-Réunion, 2005-2006. Les taux de chômage respectifs de Saint-Louis et Saint-André, principales villes de notre terrain, sont compris entre 50-56% et 45-50% (*ibid.*). Nicolas Roinsard a plusieurs fois insisté sur l'aspect intégré de la pauvreté à La Réunion en mettant au jour les logiques de « redistribution » des prestations sociales en milieu privé ainsi que celles concernant le chômage et le travail, déclaré ou non (par ex. Roinsard, 2010).

⁴⁸ La fraude électorale est un fait aussi avéré que récurrent dans l'île avant 1981.

⁴⁹ Outre le tourisme, secteur sur lequel nous reviendrons, rappelons qu'avec les Départements et les Territoires d'Outre-Mer le domaine maritime et économique exclusif du pays est passé de 340 000 à 11 millions de km².

de l'Europe (RUP), l'île bénéficie aujourd'hui d'investissements de l'Union Européenne qui renforcent l'image d'îlot de prospérité déjà acquise parmi ses pays immédiatement voisins : en 2000, pour 11 000 dollars par Réunionnais et par an, un Mauricien en gagnait 3700, un Comorien 500 et un Malgache 250 (données INSEE, citées par Chane-Tune, 2003).

Malgré la défaite du projet autonomiste, le débat identitaire ouvert par l'extrême-gauche a fait *florès* puisque, à mesure que se réalisait la syntonisation des valeurs insulaires avec celles métropolitaines, cette conception englobante et unifiée de la culture créole fut peu à peu reprise par l'ensemble de la classe politique réunionnaise. On ne saurait toutefois ignorer le poids de convictions formulées plusieurs décennies auparavant depuis d'autres franges de la société, notamment celle dont Fourcade, le « barde créole », se fit le porte-parole. En effet, bien que la Départementalisation ait amorcé une intensification de ce jeu « en miroir » entre l'île et sa métropole, rappelons que ce représentant de la haute société locale avait déjà induit l'identification de la « créolité réunionnaise » en s'appuyant sur le repoussoir constitué par les « Noirs » identifiés et rendus audibles par ce « maloya » qu'il leur attribuait⁵⁰. Malgré une différence idéologique de fond et l'aspect conjoncturel des significations investies dans l'« identité créole », c'est le recours à ce dernier terme qui rapproche ces deux élans. Mais, et c'est là un jeu gigogne auquel nous devons nous familiariser pour comprendre l'histoire non écrite de l'île, ces deux moments de l'affirmation identitaire insulaire n'étaient pas nouveaux. En poussant le point de vue « aliéniste » à l'excès, nous pourrions dire que les esclaves puis les engagés eurent déjà à faire face à l'assimilation culturelle que la colonisation opérait à leur égard. La dilution et le mélange tant biologique que culturel constituèrent leur recours le plus sûr (Mayoka, 1997 : 27). Justifiant la mise au jour des survivances entamée par Herskovits en Amérique, tout autant que l'exhumation d'une culture qualifiée, à juste titre, de résistante par le mouvement de décolonisation réunionnais, on voit encore une fois combien les entreprises de limitation identitaire purent trancher aisément dans une réalité historique hétérogène.

Or, comme l'a montré la généalogie du champ musical et comme nous allons le voir maintenant avec celui des pratiques religieuses, la créolisation s'accommode aussi de l'entretien des différences « nationales », c'est-à-dire ethniques. De cette diversité interne, c'est aussi la possibilité même de ce chantier de recompositions transculturelles qui est

⁵⁰ On trouve une illustration de cela chez Jean Albany, premier écrivain créoliste (ce pour quoi il influença toute une génération d'artistes et de militants) qui définit dans son *P'ti glossaire* sous-titré *Le piment des mots créoles* (publié en 1974) le maloya comme une « Danse plus roulée encore que le séga, plus primitive, plus lascive. » A l'entrée séga est écrit : « C'est la danse qui reflète le plus le tempérament créole. On l'a dans l'oreille, on l'a dans le sang » avant de proposer d'en chercher l'origine étymologique du côté de l'Espagne et du verbe *seguir* d'où proviendrait également la danse séguedilla où Albany retrouve ce « roulement des hanches » que l'on effectue dans le séga. On le voit, l'ancrage des ces musiques est résolument européen ou africain chez lui.

assurée, tant dans ses franges serviles que libres. Distinct de sa métropole, le vécu culturel en résultant reste à aborder dans toute sa complexité. Aussi, attachons-nous à suivre un domaine, essentiel à nos yeux, où la créolisation opéra très tôt. Son évocation permettra de mieux définir un champ dans lequel le maloya tient une place importante ainsi que d'introduire les conditions dans lesquelles nous formulerons notre questionnement sur la « réunionnisation ».

2.2. Un exemple de logique au long cours : la créolisation médico-religieuse

On ne saurait retracer ici l'histoire des ajustements interculturels ayant conduit à la définition de pratiques et de théories médico-religieuses spécifiques à l'île de La Réunion⁵¹. Toutefois, à partir de quelques principes récurrents qui continuent de façonner les représentations contemporaines, nous insisterons sur l'importance qu'y occupent les logiques relatives à l'identité ethnique. Offrant un accès privilégié à l'articulation des règles sociales et des libertés individuelles, cette observation débute par le rappel de cet attachement primordial reliant la maladie au religieux. En effet, comme le constate Jean Benoist :

« la recherche des sources du mal consiste toujours de quelque façon à décrypter un signe pour déchiffrer le monde. Et, même si elle avance masquée, la religion, ou du moins une relation sacrale et transcendante au monde, finit par émerger » (1993 : 204).

Ancrées dans des représentations du monde spécifiques, les pathologies se présentent alors comme « prêtes à porter » selon la formule de ce médecin et anthropologue créoliste (*ibid.* : 24). Dans un tel contexte pluriethnique de dimension réduite, où l'« effet de condensation » repéré par l'auteur joue à plein, on notera que cette « matrice des carrefours » qu'est pour nous le domaine médico-religieux se présente comme « l'un des lieux les plus actifs de la mise en rapport des groupes sociaux et ethniques, et de leurs interpénétrations culturelles » (1998 : 207). La dimension heuristique de cet entrelacs se confirme en société créole où il rend directement accessible la pluralité d'étiologies (c'est-à-dire d'interprétations des causes des maladies) s'offrant aux patients. L'effet de relief que procurent des contrastes culturels créolisés permet de mieux déceler à la fois la logique thérapeutique et la dynamique

⁵¹ Outre ceux de Benoist, voir par exemple les travaux anthropologiques et historiques de Andoche, Baggioni, Barat, Beaulieu, Célier, Chaudenson, Dumas-Champion, Eve, Gauliris, Gerbeau, Ghasarian, Nicaise, Payet, Pourchez, Prud'homme, ainsi que ceux, ethnopsychiatriques, initiés dans l'île par Cambefort, Nathan, Reverzy, Wolff et prolongés par Balibar, Govindama, Spilman...

de créolisation mobilisant ces phénomènes de coupure, de cumul, de registres situationnels mais aussi de conjugaison et d'emphase déjà évoqués.

Malgré une certaine absence de données historiques antérieures aux années 1950 le concernant (Benoist, 1993 : 39-37), ce champ nous donne accès à des logiques au long cours. Tout d'abord, remarquons que la réalité médico-religieuse réunionnaise s'est, elle aussi, répartie dans le temps sur un continuum identitaire que nous pouvons borner entre la conservation des représentations traditionnelles antérieures à l'arrivée dans l'île d'une part et, de l'autre, la mise en place d'une synthèse créole à partir de ces dernières. Relevant de deux types de rapport aux usages ancestraux, nous voyons se dessiner à travers ces deux tendances le champ d'action de l'efficacité symbolique. Dans le premier cas, cette dernière tient à la capacité à se revendiquer d'une tradition donnée alors que dans le second elle tient plutôt de l'innovation syncrétique⁵². Rendant sa complexité à ce continuum activé en tout premier lieu au plan individuel, on ne saurait omettre ni la part d'invention comprise dans ce qui deviendra traditionnel, ni celle d'une continuité au sein de formes bricolées. Bien que l'une et l'autre s'impliquent conjointement, tout se passe pourtant ici comme si, à quelque point de ce continuum que l'on se situe, la nécessité de choisir un recours doit s'accompagner de représentations tranchées reproduisant la radicalité de cette opposition. Et ce, malgré l'ouverture à l'Autre qui caractérise, selon Benoist, jusqu'aux thérapeutes les plus éloignés sur cet axe (*ibid.* : 150-151). Contraints qu'ils sont de côtoyer des patients acquis à d'autres significations, ces derniers deviennent toujours, à quelques degrés que ce soit, des « passeurs » ou des « traducteurs culturels » (*ibid.* : 90, 147) dont le rôle s'avère décisif quant à la définition de conceptions religieuses relativement unies et distinctes.

Comme l'a nommée Philippe Nicaise (1999), jésuite anthropologue officiant dans l'île depuis plusieurs années, l'existence d'une « religion créole » est attestée dès la fin du XVIIIe siècle. Elle repose sur plusieurs principes nosologiques attestés en Europe au moment où se peuple le Nouveau Monde. Outre ceux hérités de la médecine hippocratique, le principe distinguant les maladies « arrangées » de celles « naturelles » se retrouve de part et d'autre de l'Atlantique (Bougerol, 1997 ; Lévi, 1989) comme à La Réunion où il est un critère essentiel des diagnostics (Andoche, 1988). Il attribue aux premières une origine humaine alors que les secondes, aussi dites « maladies Bon-Dieu » à La Réunion, sont dites naturelles et procéder du « destin », scénario écrit d'avance que perturbent les premières.

⁵² C'est ainsi que Benoist répartit successivement Daniel Amougon Tengamen, Tonton Canji, Ariste Payet et Pierre Incana d'une part, Adolphe Grondin et Mesdames Joseph et Visnelda d'autre part (1993).

Cette représentation d'une figure divine surplombante semble tributaire du catholicisme dont le rôle intégrateur que lui conféra son statut de religion officielle fut souvent souligné (Prud'homme, 1984). Elle est l'un des consensus majeurs de ce système. En effet, nombre de chercheurs l'ont déjà consigné en rapportant les propos de leurs informateurs, la conviction de son existence par-delà les religions justifie les passages entre diverses *praxis* et représentations⁵³. Comme l'a montré Benoist, les recours offerts aux patients convergent alors dans un « enchaînement » type qui

« part du mal et va vers l'action sur le mal. On constate le mal, qu'il soit maladie ou malheur. On s'inquiète de sa durée ou de sa répétition. On cherche alors de quel ennemi il est l'agression ou de quelle faute il est le châtement. On va ensuite demander une protection, plus forte que celle des hommes, à un médiateur qui est en contact avec les forces maléfiques ou protectrices. En échange, on fait une promesse. Promesse qui est un des carrefours les plus actifs de la communication entre les traditions, entre les rites. Puis on accomplit ce qui avait été promis, messe ou marche sur le feu, et l'on se protège du retour du mal » (1993 : 149).

Reconnu par tous les Réunionnais, ce parcours thérapeutique, s'il peut se répéter indéfiniment jusqu'à la guérison ou au décès, ne se ménage pas moins d'importantes variations. Celles-ci rendent perceptibles combien il est le fruit de nombreux échanges entre les branches insularisées et engagées dans leur conjugaison qui concourt aussi à l'unification du système médico-religieux d'autant plus solide qu'il accepte une certaine souplesse.

Plus récemment, disons aussi qu'avec l'arrivée dans l'île de Métropolitains, de Comoriens et de Mahorais, tous porteurs de croyances religieuses susceptibles d'interagir avec le syncrétisme réunionnais auquel leurs propres étiologies ont déjà contribué par le passé⁵⁴, ce domaine accentua la situation hétéroculturelle. Comme l'a noté Chaudenson,

« le savoir médical français était, bien entendu, le plus riche et le plus prestigieux (ce qui a contribué à cantonner, pour partie, les médecines non-européennes dans le secteur de la "maladie arrangée") » (1992 : 234).

Bien souvent active à l'insu des nouveaux-venus représentants la médecine moderne, la « biomédecine », cette opposition s'est finalement moulue dans le système créole d'ensemble qui s'en est trouvé en quelque sorte consolidé (Beaulieu, 2003). Parmi les actions favorisant son maintien, signalons le travail effectué par les psychologues et les ethnopsychiatres qui, sur le terreau de la situation coloniale – cette « absurdité existentielle » où chacun doit

⁵³ Thierry Gauliris, chanteur du groupe de maloya électrique Baster, confiait récemment « *pou mwinn na in sél dié é na in ta relizyon* » (« pour moi il n'y a qu'un seul Dieu et de nombreuses religions ») à la revue *Akoz* (2006, p. 57). « Il n'y a qu'un seul Dieu, mais il y a beaucoup d'adorations » disait aussi Tengamen à Benoist (1993).

⁵⁴ C'est ce que l'on perçoit à la lecture par exemple de Blanchy (& ali), 1993.

« jouer un côté de soi-même contre l'autre » (Price, 2000 : 138, 141) –, incluent de plus en plus les maladies « arrangées » à leur champ d'intervention.

Les conditions de l'efficacité thérapeutique demeurent donc dialogiques : face au docteur spécialisé dans les maladies naturelles, les guérisseurs créoles le restent pour ce qui a trait à celles relevant d'une « intention à caractère social » (Andoche, 1996 : 100). Et cette situation récente n'est probablement pas différente de celle qui opposait différentes médecines et religions aux premières heures de la colonie. Compte tenu de la pénurie de médecins à Bourbon⁵⁵ mais aussi de la prédominance de termes malgaches concernant la botanique insulaire, notée par Chaudenson qui la date de la société d'habitation, nous voyons d'emblée s'instaurer les conditions d'une permanence étiologique parmi les classes serviles. C'est à cette indépendance forcée, sur laquelle les différentes vagues de peuplement allaient déferler, que cette souche culturelle doit son influence au sein d'un système global qu'elle participa à unifier en se cumulant et en alternant avec d'autres cultes dans l'objectif commun d'augmenter les chances de guérisons. Comme en témoignent de manière exemplaire les cultes synchrétiques apparus avec l'arrivée des engagés indiens, ces procédés rapprochent des symboles tout en maintenant leurs distinctions : Notre-Dame de la Salette et Saint-Expédit sont respectivement assimilés aux divinités Marliémin et Mardévirin sans pour autant s'y résumer⁵⁶. Leur association est favorisée par la présence d'objets et d'images analogues propres aux deux univers symboliques préexistants qui, paradoxalement, se trouvent confortés par l'emphase subséquente à leur créolisation. C'est ce qu'expliquait un pratiquant à l'anthropologue réunionnais Christian Barat,

« nos cérémonies sont équivalentes à celles de la religion catholique. Les catholiques utilisent la bougie, nous utilisons le camphre. Le catholique a son encens, nous avons notre sanblani... Vous comprenez... Si vous adorez des deux côtés, les deux côtés vous regardent » (1989 : 393).

Ou ce que l'on saisit à la lecture du commentaire suivant :

« Certains “petits blancs” catholiques qui ont eu certainement recours à des sorciers malabars confient qu'ils prient Saint-Expédit six mois “en malabar” et six mois “en catholique”. Quand ils prient en malabar, ils jeûnent parfois et ne consomment pas de viande de bœuf » (Eve, 1985, tome 2 : 41).

⁵⁵ L'historien Prosper Eve estime qu'en 1828, pour 19545 Blancs, 6435 Libres et 66811 esclaves, on compte 33 médecins, soit un médecin pour 2812 habitants (1985, 1 : 94).

⁵⁶ Cf. Chaudenson, 1983 : 49 et Eve, 1985, 2 : 21-30.

On conçoit très bien ici combien le phénomène d'emphase identitaire auquel donne cours une expérience intime de l'hétérogénéité participe autant de la tendance syncrétique que de son contraire traditionaliste. L'une et l'autre se renforcent tout en devenant indissociables.

La persistance de pratiques considérées comme antérieures à la fondation de l'île est justifiée dans le modèle créole du fait de la place déterminante attribuée aux défunts⁵⁷. Ces derniers, dont on notera le caractère ambivalent leur attribuant tantôt un rôle de protecteur, tantôt d'agresseur, sont tenus pour responsables du déroulement de l'existence de leurs descendants. Ils peuvent les récompenser comme les importuner en fonction du respect dont ils témoignent à l'égard des interdits et des obligations attachés au culte qu'ils pratiquaient eux-mêmes de leur propre vivant. La conduite de cultes honorant cette mémoire est en cela essentielle. Compte tenu des origines métissées des Réunionnais, ce principe introduit ce que Françoise Dumas-Champion appelle la « plurireligiosité » au coeur de familles amenées de ce fait à reconduire à l'infini cette diversité au fil des alliances et des engendremens. Comme cette anthropologue l'a montré, l'influence ancestrale commence dès la petite enfance, notamment lors de l'épisode dit de « l'emmêlement de la chevelure » :

« A la Réunion, on qualifie le phénomène par l'expression "*seve mayê*", à Maurice, on parle de "*seve cagné*". Ce "maillage" n'est pas considéré comme un fait naturel dû au frottement du nourrisson dans son berceau mais, bien au contraire, comme un signe numineux. Il est la représentation métaphorique de l'emprise d'un esprit. Et, loin de constituer un fait anodin ou mineur, cette manifestation est la première étape qui inaugure la relation culturelle aux ancêtres » (1993 : 106).

Et si l'auteur ajoute, « rares sont les enfants réunionnais dont les cheveux ne "maillent" pas », on notera que cet épisode, qui s'achève par la coupe des cheveux et la mise sous tutelle spirituelle de l'enfant, inscrit préférentiellement ce dernier dans une seule de ses multiples généalogies. Indépendamment des apparences physiques, son identité ethnique se décide au cours d'un tel rituel qui, si d'autres événements le demandent, pourra remettre en cause son diagnostic initial concernant l'identité de l'esprit. Requérant un allongement du processus de guérison, on comprend dès lors, que les relations dans l'île soient aussi dominées par ce que l'anthropologue réunionnaise Jacqueline Andoche appelle une « logique communautaire » (1988 : 160). Directement liée aux défunts, celle-ci abonde en bien d'autres étapes de la vie que prennent en charge les différentes branches de cette « religion créole » ou « populaire » à laquelle cette question spirituelle sert d'élément diacritique et structurant.

⁵⁷ Cf. par exemple, Andoche (1988, 1989), Benoist (1993), Chaudenson (1983), Dumas-Champion (2003, 2008).

Comme l'affirme l'auteur, l'exorcisme en représenterait d'ailleurs la logique thérapeutique dominante puisqu'au cœur du domaine « arrangé » de la maladie, il est nécessaire de connaître l'identité « ethnique » de l'agresseur, que celui-ci soit surnaturel ou non. Ce n'est qu'à cette condition que le mal pourra être efficacement combattu. Aussi, la prémisse selon laquelle « le sorcier c'est toujours l'Autre », acquiert un relief particulier dans le contexte créole où la différence existe à tous les niveaux (entre parents, entre voisins mais aussi entre groupes d'appartenances sociales et culturelles). Là encore, les trajectoires thérapeutiques peuvent s'allonger jusqu'à ce que l'origine du mal soit convenablement diagnostiquée, et donc traitée. De plus, comme l'ont rapporté nombre d'observateurs des sociétés créoles, on notera que la force des sorcelleries catégorisées d'après leur identité ethnique est « à peu près inverse à la hiérarchie sociale » (Spilman, 1990 : 185). Leurs instigateurs « étant du même sang que le mal » (Benoist, 1998 : 267-268), on ne peut que constater combien le bénéfice d'un tel processus d'inversion symbolique est ambigu puisqu'il reconduit la marginalisation sociale et culturelle (Taverne, 1996). Comme le notait Andoche, la « remise "en forme" » que constitue l'exorcisme « permet de faire l'économie d'une remise en cause de soi-même et, au-delà, de la hiérarchie sociale établie » (1988 :159). Or ceci est d'autant plus vrai que, bien souvent, au lieu de son expulsion, l'exorcisme débouche sur la pacification de l'esprit possédant, c'est-à-dire à son acceptation par l'initié (Dumas-Champion, 2004). L'initié ayant réalisé cet apprentissage, qu'il soit appelé ou non à devenir lui-même thérapeute, aura dès lors d'autant plus de raisons de s'inscrire fermement dans une lignée médico-religieuse et donc identitaire qu'il aura pris conscience des risques que lui font encourir des comportements transgressifs.

Parmi ceux-ci, les mieux perceptibles concernent les pratiques alimentaires. Et ici, l'emphase peu à peu placée par les populations des plantations dans la séparation stricte entre viandes de chèvre et de bœuf afin de distinguer les pratiquants créoles indiens de ceux malgaches montre l'aspect incontournable du critère identitaire dans la logique indigène. Or, en amont de ce dernier, c'est toujours la place attribuée aux défunts et à leur tradition d'origine qui apparaît déterminante. Aussi bien les sorciers, réputés solliciter des « âmes errantes » pour nuire à une tierce personne, que les guérisseurs « travaillent » sous le patronage de Saints ou d'ancêtres⁵⁸. Tous les sollicitent, contribuant ainsi à laisser apparentes les différentes composantes culturelles d'un système médico-religieux créole global.

⁵⁸ « Au cours des séances thérapeutiques, par l'intermédiaire de la transe et du mimétisme, la personnalité de l'ancêtre se substitue à celle du praticien possédé qui lui sert de monture dans l'établissement du contact entre les hommes et l'au-delà » (Andoche, 1989 : 116).

Ainsi, pour reprendre la formule de Jean Benoist (1998), une « grammaire » commune se trouverait derrière les « vocabulaires » particuliers des religions présentes dans l'île dont la capacité transculturelle tiendrait autant à la condition métisse des acteurs, morts autant que vifs, qu'au pragmatisme de ces derniers invités à cumuler différents recours pour, éventuellement, finir par n'en choisir qu'un. A la source des correspondances réalisées par les Réunionnais on voit s'entretenir différents systèmes symboliques de causalité de la maladie auxquels la créolisation imprime sa marque originale. On conçoit alors que selon chaque milieu, créolisé de manière spécifique à Bourbon puis à La Réunion, différentes significations peuvent être demeurées attachées à un terme lexical nouvellement emprunté à la langue du maître, du médecin et du prêtre catholique. Un tel *double entendre* peut s'appliquer au mot « Dieu », dont nous avons noté qu'il justifie précisément les bricolages. Si chaque cosmologie extra-européenne le comprenait avant de se trouver en situation minorée, ce sens premier, fut-il à présent verbalisé en *kréol* à partir du catholicisme normatif, put perdurer en se transmettant d'une génération, voire d'une famille, et partant, d'un groupe culturel à l'autre. On ne saurait écarter non plus les relances apportées par les vagues d'immigration ultérieures qui contribuèrent largement à accélérer le processus d'autonomisation de la si paradoxale synthèse créole. En nous en tenant aux religions catholique, hindoue et celle liée aux ancêtres afro-malgaches, un abîme sémantique se profile derrière des termes tels « saint », « dieux », « esprit », « âme », etc... que seule une ethnographie minutieuse peut aider à combler. Ceci est d'autant plus souhaitable que, comme nous l'avons dit du musicien, le thérapeute a la possibilité de créer dans une certaine mesure les représentations culturelles de sa société. Si la créolisation réunionnaise est devenue une réalité, c'est en grande partie au « guérissage » qu'elle le doit (Reverzy, 1991).

Par la mise en scène qu'il adopte, les manipulations d'objets, de mots et d'entités invisibles – tous connotés sur l'axe identitaire – qu'il « joue » à la croisée des tendances dialogiques, le guérisseur produit les conditions d'une certaine efficacité symbolique dont la vocation est de s'étendre à d'autres personnes. Parmi ces dernières, outre les patients susceptibles d'entendre la vérité de tels actes et discours, on ne saurait oublier l'ethnographe, cet observateur extérieur dont la tâche est bien plus de comprendre la rationalité de cette efficacité symbolique – ce qui y est mis en jeu – que de lister les recettes et risquer de succomber au « leurre du “secrets” de guérisseur, ce gadget local dont la description suffit à combler la curiosité du savant » (Favret-Saada, 1977 : 17). Il est vrai que face à une telle profusion de références culturelles, ce dernier doit pourtant pénétrer en profondeur dans l'univers des formes, risquant alors d'oublier de reprendre vue sur l'ensemble du continuum créole et les multiples sens que l'on y attribue parfois à une même pratique... Comme nous le

verrons, le maloya participe de près à cette efficacité thérapeutique que le modèle colonial officiel a maintenue dans un registre distinct⁵⁹. Ce terrain de lutte symbolique grâce auquel le clivage socio-racial bourbonnais trouva à se réaliser n'est en cela pas différent de ce qui se déroule ailleurs. Aussi, quittant La Réunion un instant, nous allons évoquer les effets d'une telle logique hiérarchique ainsi que les moyens dont dispose le chercheur pour éviter son « enclivage »⁶⁰.

3. Biais idéologiques d'un objet ambigu : la créolisation réunionnaise

3.1. Affrontement symbolique et pratiques thérapeutiques

3.1.1. Attribuer des croyances à autrui... et réciproquement

La tentative d'assimilation du vécu insulaire par un autre, perçu comme métropolitain ou « moderne », est donc entrée en résonance avec celle plus ancienne ayant opéré au plan médico-religieux. Avérés en sociologie (Trigano, 2001), les liens de ce dernier champ avec celui du pouvoir firent d'emblée partie du théâtre d'affrontement idéologique que fut la société de plantation bourbonnaise. Le monopole liturgique de l'Eglise, proclamé dès l'ouverture du *Code noir* et des *Lettres patentes*⁶¹, relayait l'entreprise coloniale par un travail symbolique « ramenant la diversité du monde à des séries d'oppositions simples et hiérarchisées » (*ibid.* : 195)⁶². A partir des correspondances existantes entre les sphères culturelles (champs religieux, linguistique...), sociales (champs politique, économique...) et biologiques, plusieurs axes dialectiques s'établirent solidement au cœur d'une société où l'opposition riche/pauvre tendait, déjà, à se confondre avec celle Blanc/Noir.

Face aux malheurs ne manquant pas de survenir au cours de l'existence, *a fortiori* dans cet infernal odyssée que fut l'esclavage, les destins réservés par l'Eglise aux subalternes

⁵⁹ Remarquons que le catholicisme, fidèle à son rôle intégrateur (Benoist, 1998 : 32-33), adopta une position ambivalente. Inscrite dans sa propre rationalité (Max Weber associait hindouisme et catholicisme dans son classement des religions comme le rappelle Trigano, 2001 : 74-75), celle-ci fut reconduite par le premier Evêque créole, Mgr Aubry, en fonction depuis 1976. Alors que le syncrétisme, notamment la « double pratique » avec l'hindouisme (Nicaise, 2008), est fortement stigmatisé, on remarque de nombreuses concessions aux « pratiques populaires », notamment avec l'activité d'un exorciste diocésain (Castel-Kirgus & Boussat, 1986 ; Dijoux, 1995). De même, alors qu'il prête le flanc aux critiques des nouvelles doctrines chrétiennes opposées à de tels ajustements (Boutter, 2003), le catholicisme insulaire témoigne une « certaine sympathie » avec la biomédecine (Beaulieu, 2003 : 140).

⁶⁰ Cf. J.-P. Olivier de Sardan, 1995.

⁶¹ *Les Lettres Patentes sous forme d'édit pour les gouvernements des esclaves nègres des isles de France et de Bourbon*, datées de 1723, sont l'adaptation du *Code noir* (1998) aux Mascareignes.

⁶² Outre les travaux de Foucault, mentionnons encore le microhistorien Giovanni Lévi pour lequel c'est au XVIIe siècle que se met en place un appareil normatif à travers le champ médical (1989 : 46).

semblent avoir trouvé une alternative de taille dans ce que Bastide nomme la pensée « magique » ou « lyrique », mue elle-même par « la passion obstinée du désir qui ne désespère jamais » (1960 : 387). Ainsi, à la logique de clôture sur laquelle repose le christianisme (mais aussi, notamment chez Durkheim ou Caillois, le sacré lui-même) viendrait s'opposer cette logique – largement condamnée par cette religion – de cumul et de réinterprétation dont nous avons déjà noté l'importance. De ce fait, la situation réunionnaise a tendu vers la division en « deux mondes » relativement étanches : d'un côté les païens, sauvages et archaïques, de l'autre les chrétiens, civilisés et modernes.

Ces paires d'opposés, dont le contraste semble s'intensifier en contexte socio-racial, ressemblent beaucoup à celles qu'identifie Jeanne Favret-Saada dans son enquête sur la sorcellerie normande⁶³. Là, le monde de la raison officielle, monde auquel l'Eglise appartient, s'oppose à son négatif nocturne et sacrilège en vigueur parmi les « arriérés ». Le Centre occupé par les tenants du pouvoir symbolique s'oppose à une périphérie dont la « sous-culture », sinon interdite fut du moins empêchée et contrainte à la dissimulation et au silence. Ceci la cantonna dans un ailleurs culturel innommable (Favret-Saada & Contréras, 1982 : 354)⁶⁴. Assise sur un ensemble de phantasmes dont n'est pas exempte la science – le désir du savant le place-t-il du côté du pouvoir ou de celui des sorcières (*ibid.* : 361) ? –, cette partition tend à se radicaliser comme le montre le recours à un lexique péjoratif dès lors qu'il s'agit, depuis l'autre camp, de qualifier les pratiques irrationnelles, superstitieuses et magiques des déclassés. On conçoit dès lors assez bien la nature constituante d'un tel conflit procurant à chacun matière à encoder le réel de part et d'autre d'un tel clivage symbolique. Il est remarquable de voir le vocable autrefois stigmatisant d'une « culture de la nuit », antithèse de l'esprit des Lumières, être repris de manière positive dans les années de lutte communiste pour désigner les pratiques rituelles païennes du « petit peuple » réunionnais. Or ce « peuple », qualifié de « crédule », plus souvent « parlé » par les institutions qu'il ne parle de lui-même, signale précisément son appartenance sociale en ayant recours à d'« autres » usages langagiers. Comme l'analyse Favret-Saada : en sorcellerie, la parole, c'est la guerre ; l'acte, c'est le verbe⁶⁵.

⁶³ Rappelons que la sorcellerie française, notamment normande, a largement pesé sur la créolisation médico-religieuse de l'île (Chaudenson, 1983).

⁶⁴ Le caractère engagé de la recherche de Favret-Saada (1990), le fait qu'on passe avec elle de l'autre côté du miroir sociologique en s'ouvrant aux phénomènes de *double entendre*, dépend directement de ce partage. Rappelons aussi ce qu'écrivait Bastide, dans un article où il compare les approches de Leenhardt et de Lévi-Strauss, à propos de la pensée canaque : « monde de la confusion et de l'obscurité, que notre civilisation cartésienne rejette, ou plus exactement considère comme une connaissance inférieure, inadéquate, une connaissance de deuxième ordre, par conséquent peu digne de nous retenir » (1994 : 130).

⁶⁵ Cf. Favret-Saada, 1977 : 25 sq. Depuis Malinowski ou Austin, un pan de recherche s'était déjà constitué autour des cadres d'énonciation et de la performativité du langage. Motivée par le « jalousie » ou la

Placé à mi-chemin entre l'écrit savant et l'oral populaire, il n'est pas étonnant de voir les anthropologues jouer un rôle dans une telle configuration. Le positionnement équivoque d'un Gilroy (cf. *supra*) apparaît à nouveau bien moins isolé que ne le laisserait supposer son champ d'étude (les musiques de la diaspora servile). À travers lui, ce sont les conditions épistémologiques de nos disciplines qui sont questionnées. Où se situe celui qui parle ? Quelle marge de compromis se ménage-t-il entre les pôles d'un continuum où la variation de degré l'emporte sur celle de nature ? Comme avec Gilroy ou, nous l'avons vu, tout artiste, l'ancienne coupure est remplacée par une autre. À quelle condition peut-on alors parler des autres sans parler à leur place ? Afin d'éviter leur déréalisation, travers que Favret-Saada considère inhérent à un certain discours ethnologique ainsi qu'à cette « monstruosité conceptuelle » qu'est l'emploi la troisième personne du singulier (1977 : 57), ne faut-il pas tenter, précisément, de se mettre à leur place ; c'est-à-dire, de manière plus plausible, de se prendre soi-même pour objet à mesure que l'on se trouve placé par les personnes rencontrées et fréquentées sur nos terrains ?

Réitérées dans l'affrontement entre les figures du folkloriste et du paysan avec lesquelles Favret-Saada dut composer, on voit se profiler de nombreuses dichotomies parmi lesquelles celle du magicien et du scientifique proposée aux premières heures de notre discipline. Du point de vue alors dominant, notamment relayé par Frazer, l'insouciance expérimentale caractérisait en effet la connaissance dogmatique sur laquelle se seraient appuyées, de toute éternité, magie et religion. Renvoyant au caractère impur attaché un temps au métis, rappelons que la pensée magique, du fait de son déficit de rationalité, pouvait alors tout au plus prétendre au statut de « science bâtarde »⁶⁶. Dans un ouvrage majeur réhabilitant ce qu'il appelle la « science du concret » ou encore « "première" plutôt que primitive », Lévi-Strauss montre l'erreur, bien souvent empreinte d'idéologie évolutionniste, consistant à distinguer d'une part magie et religion entre elles, celles-ci et la science d'autre part (2008a). S'il faut reconnaître avec l'auteur la « bonne tenue scientifique » à laquelle peut légitimement prétendre ce « souci d'observation exhaustive et d'inventaire systématique des rapports et des liaisons » qu'il attribue à la pensée magique, soulignons également que la sortie du dilemme s'effectue ici encore en intégrant magie et religion dans un même continuum. Chacune y occupe un des deux pôles entre lesquels l'homme et la nature se partagent différentes doses de pouvoir (*ibid.* : 795). A sa suite, on remarque que les anthropologues, par exemple Marc Augé (2008), en sont venus à analyser de plus en plus

« méchanceté » (Bougerol – 1997 : 24-25 – différencie ainsi les mobiles animant les sorciers, respectivement français et antillais), remarquons également que la parole donne prise aux « flux de commérage » dont Norbert Elias (1985) a montré combien ils sont fonction du contrôle (et donc du lien) social.

⁶⁶ Cf. Bonte & Izard, 2000 : 432.

positivement ce fond commun ou ce substrat⁶⁷ de l'humanité. Bien que pour Bruno Latour le Grand Partage entre fétichistes et modernes n'ait pas lieu d'être (1996), on en vint souvent, selon une logique qui nous est maintenant familière, à souligner l'aspect hybride de la magie – « art des changements » selon Mauss – de même que sa souplesse et sa capacité « pragmatique » à intégrer en un système commun des formes considérées tout d'abord comme étrangères et hétéroclites. Cette réhabilitation de pratiques réputées « autres » par rapport à une prétendue orthodoxie eut pour objet les termes suivants : magie, sorcellerie, animisme, totémisme, polythéisme, paganisme, religions dites populaires, de terroir ou traditionnelles, culte des ancêtres, etc⁶⁸.

Or, malgré ces nombreux remaniements terminologiques et l'intention affichée, ces analyses courent le risque de reproduire le biais occidental monothéiste et rationaliste (Massenzio, 2008 : 318) qui sous-tendait les recherches d'auteurs tels Frazer ou Lévy-Bruhl. En effet, si certains comme Bastide, on l'a vu, ou encore Luc de Heusch ou Mary Douglas ont proposé, à contre-courant, de réhabiliter ou, du moins, de trier le bon grain de l'ivraie dans les œuvres d'auteurs coupables d'avoir pensé en des temps impérialistes, il est plutôt aujourd'hui d'usage de les oublier et de nier une quelconque différence entre Nous et les Autres ; posture paradoxalement ethnocentrique. A l'image des conclusions de la *Pensée sauvage*, les anthropologues en sont venus à mettre en avant l'aspect entremêlé de phénomènes que seul un esprit trop rationnel parvient aisément à séparer. Cette attitude rejoint bien ce trope si vif en société créole consistant à se définir, à discriminer dans un continuum mu par une asymétrie idéologique. Parmi les auteurs ayant prolongé les réflexions de Lévi-Strauss, Philippe Descola permet de repenser ces dichotomies. Aussi, insistons un instant sur ce travail reposant sur un comparatisme d'ampleur anthropologique.

3.1.2. Une alternative théorique

Dans *Par-delà nature et culture* (Descola, 2005), ce spécialiste de l'Amazonie propose une réflexion de champ large s'appliquant notamment à définir quatre schèmes cognitifs (« "familles" de pratiques et de mentalités ») dans lesquels se répartirait l'expérience humaine. Affirmant qu'il « y aurait maintenant plus à gagner en tentant de situer notre propre exotisme comme un cas particulier au sein d'une grammaire générale des cosmologies qu'en continuant à donner à notre vision du monde une valeur d'étalon » (*ibid.* : 131), Descola est conscient de s'exposer aux critiques prompts à voir dans son entreprise des

⁶⁷ Terme employé par Lévi-Strauss (2008a : 576) récemment apparu dans le champ réunionnais (cf. *infra*).

⁶⁸ Notons avec Eric Hobsbawm que la préoccupation pour l'« irrationnel » humain (de laquelle il fait découler l'anthropologie notamment) est concomitante de l'émergence de la politique de masse (2006 : 285).

« résurgences d'une pensée néfaste et rétrograde » marquées par l'« arrogance impérialiste », un « racisme larvé » ou un « passéisme impénitent » (*ibid.*). Et si plusieurs critiques s'élevèrent effectivement⁶⁹, nous conviendrons que la portée heuristique d'un travail ayant par ailleurs constitué l'objet d'enseignements, et donc de discussions, aux niveaux les mieux institués de la discipline, réside bien dans ce nouveau regard qu'il porte sur des faits ayant traversé le temps mais ayant toujours été appréhendés de manière contextuelle et idéologique.

L'observation des différentes modalités employées par les hommes pour assembler les « collectifs » dans lesquels ils se placent eux, c'est-à-dire leur société, ainsi que les non-humains (animaux, végétaux, entités invisibles...) conduit à isoler un nombre fini de variations du principe classant⁷⁰ par lequel l'Homme identifie et organise sa relation au monde. Basés sur les représentations du semblable et du différent, elles-mêmes relatives à la matière (la « physicalité ») d'une part et à l'activité spirituelle (l'« intériorité ») de l'autre, ces quatre modes d'identification sont l'animisme, le totémisme, le naturalisme et l'analogisme. Soulignons ce trope paradoxal qui rejoint ce que nous a montré le mode créole de penser : ces formes contrastives et idéal-typiques renvoient à des ontologies autonomes et séparées dont l'étanchéité n'est cependant pas stricte comme pouvait l'être la « pensée primitive » ou « prélogique » pour un Lévy-Bruhl (*ibid.* : 322) :

« Ainsi la plupart des Européens sont-ils spontanément naturalistes – et je ne m'exclut pas du lot – en raison de leur éducation formelle et informelle. Cela n'empêche pas certains d'entre eux, en certaines circonstances, de traiter leur chat comme s'il avait une âme, de croire que l'orbite de Jupiter aura une influence sur ce qu'ils feront le lendemain, ou encore de s'identifier à tel point à un lieu et à ses habitants humains et non-humains que le reste du monde leur paraît être d'une nature entièrement différente de celle du collectif auquel ils sont attachés. Ils n'en sont pas devenus pour autant animiques, analogiques ou totémiques, les institutions qui encadrent leur existence et les automatismes acquis au fil du temps étant suffisamment inhibants pour éviter que ces glissements épisodiques dans d'autres schèmes n'aboutissent à les doter d'une grille ontologique tout à fait distincte de celle en vigueur dans leur entourage. »

Descola affine ses concepts afin de montrer que l'ambivalence de ces ontologies, à la fois continues et discontinues, tient aux six modes de relation à partir desquels ces dernières sont activées. Induisant une succession de transformations agissant dans la durée, l'association de ces différents modes d'identification et de relation conduit d'une ontologie à l'autre, voire à

⁶⁹ Di Florio, 2011 ; Digard, 2006.

⁷⁰ « Contrairement à une opinion en vogue, les oppositions binaires ne sont pas des inventions de l'Occident ou des fictions de l'anthropologie structurale, [elles] sont très largement utilisées par tous les peuples dans bien des circonstances » (*ibid.* : 175).

leur coexistence à une époque et dans un lieu donnés⁷¹. C'est ce que montrent le naturalisme et l'analogisme lorsqu'on les compare⁷². Désignant l'esprit scientifique développé au cours des derniers siècles en Occident, le *naturalisme* considère identiques les physicalités des existants (celle-ci étant basée sur les règles chimiques de la matière) alors que leurs intériorités diffèrent radicalement. Descola prend l'exemple des chimpanzés auxquels les éthologues actuels attribuent une altérité vis-à-vis de l'homme. Pour sa part, l'*analogisme* pense l'intériorité et la physicalité sur le mode de la discontinuité puisqu'il « fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts » (*ibid.* : 280). Toutefois, afin de rendre concevable ce « monde saturé de singularités », faut-il encore intégrer, à force de correspondances et d'analogies, ces dernières à un système englobant. Montrant qu'il existe une physique analogique – fut-elle « simple, du moins quant à l'inventaire de ses matériaux » –, l'auteur voit celle-ci contenir en germe les « ruptures épistémologiques » entamées progressivement en Europe à partir de la Renaissance, moment à partir duquel le naturalisme émergerait de la dissolution de l'analogisme.

On serait tenté de voir des manifestations directes de ce conflit toujours en cours dans l'hétéroculture d'un Poirier ou dans l'opposition savant/paysan où chacun est convaincu que l'autre fait une « application erronée de la loi de causalité »⁷³. L'on rejoindrait en cela Descola qui propose également de lire à travers ce prisme le succès des philosophies orientales holistes ou le développement du *New Age* en terrain naturaliste. De même, alors que l'auteur s'appuie sur des exemples de colonisation en Amérique centrale et andine sans aborder directement le cas créole, cet affrontement apparaît comme un exemple de choix pour suivre les transformations ontologiques induites par le projet colonial de rationalisation, notamment économique et raciologique. Les concepts d'acculturation et de créolisation élaborés à partir de la pléthore d'ambivalences et de correspondances dont est notamment constitué le champ religieux s'attacheraient donc à suivre de telles transformations. De même, le volet religieux des études créoles ressemble à s'y méprendre à celui que décrit Descola, qui n'est manifestement pas créoliste, comme étant spécifique de l'analogisme : idée d'un risque permanent de désordre, c'est-à-dire de voir s'enfuir une de nos multiples composantes ou, inversement, de se voir « investi par une identité intrusive et aliénante » (*ibid.* : 314) ; observance de nombreux interdits et obligations ; réalisation fréquente de sacrifices ; existence d'un riche panthéon de divinités que domine un Dieu

⁷¹ Cf. le chap. 15, « Histoires de structures » (*ibid.* : 497-531).

⁷² Nous passons sur les schèmes animiste et totémiste, schèmes au long et lourd passé anthropologique et dont le commentaire s'éloigne de nos centres d'intérêts réunionnais.

⁷³ Nous citons ici, malgré lui, Arnold Van Gennep (Favret-Saada, 1977 : 19).

suprême ; prépondérance des ancêtres...⁷⁴. Le syncrétisme et la plasticité sont également évoqués à plusieurs reprises pour montrer la stabilité de l'analogisme, alors qualifié de cosmocentrique par l'auteur et, à ce titre, susceptible de maintenir des innovations (telle le monothéisme) dans le giron d'une « distribution fonctionnelle » (*ibid.* : 379) préexistante, analogique en l'occurrence.

Nul doute qu'un tel échafaudage conceptuel, au naturalisme affirmé, puisse déranger par son aspect totalisant. Comme le montre le chapitre 15, où l'on suit les passages d'une ontologie à l'autre sans que soit évoqué le naturalisme, une lecture évolutionniste pourrait être faite de cette vue d'ensemble qui rappellerait le Grand Partage entre deux « mentalités »... Le fait que plusieurs cultures soient absentes de la démonstration alors que d'autres s'y trouvent trop rapidement évoquées pose d'autres questions. De même, les liens que nous remarquons entre l'approche constructiviste de l'identité dont se réclame en partie l'auteur, et l'analogisme, ce « rêve herméneutique de complétude » (*ibid.* : 281), interroge le degré même de naturalisme – sa scientificité en somme – d'une étude de si vaste ampleur.

Toutefois, avant d'aborder la manière dont les chercheurs ont analysé la créolisation réunionnaise, nous voudrions souligner que l'avancée majeure que nous retiendrons de *Par-delà nature et culture* réside dans la réhabilitation mesurée de pensées classantes souvent disqualifiées pour leur idéologie mais se rapportant à des réalités ethnographiques avérées. Sans anticiper sur nos analyses, elles-mêmes réalisées avant la lecture de Descola, disons que cet ouvrage résonne étroitement avec les propositions d'un Bastide, notamment celles distinguant deux acculturations – l'une formelle, l'autre matérielle (1970 : 138) –, c'est-à-dire à porter la plus grande attention au sens investi dans telle ou telle pratique syncrétique. Les critiques adressées à ce dernier, supposé incapable de saisir la fusion puisque tributaire de Lévy-Bruhl (cf. *supra*), s'estompe quand on les replace dans le temps long de transformations qu'activent la combinaison descolienne de modes d'identification et de relation⁷⁵. Ces derniers termes, soulignons-le, ne sont d'ailleurs pas sans évoquer un penseur créole aussi influent que Glissant ou l'interactionnisme chicogoan. Ici, plus que sur des essences immuables, les formes culturelles s'appuient sur des étanchéités relatives, mouvantes et transitoires, dont il convient de saisir la dynamique malgré l'impression d'inertie qui ne peut manquer d'en émaner pour un observateur évaluant l'histoire à l'aune de sa propre vie.

⁷⁴ Le fait que les principaux foyers de peuplement de La Réunion (Afrique, Europe, Inde, Madagascar, Chine) fournissent ses exemples d'analogisme à Descola nous invite également à suivre la piste ontologique et à penser le syncrétisme comme la mise en commun originale de ce qui était présent dans différents univers sémantiques.

⁷⁵ Pour cette raison, Descola échappe selon nous aux critiques que Bensa lui adresse, visant l'anthropologie structurale qualifiée de a-historique et a-politique (2006, 2010).

3.2. Trois approches universitaires de l'ethnique réunionnais

Avant de résumer les développements précédents et de formuler notre problématique, nous voudrions nous concentrer sur les travaux réalisés à La Réunion. Ayant à traiter de la créolisation, à nommer une réalité complexe et mouvante, que d'aucuns veulent radicalement neuve tout en lui reconnaissant à la fois de nombreuses marques de survivance, les chercheurs ne risquent-ils pas d'en omettre ou d'en privilégier quelques parties ? Comme l'a souligné Benoist (1995), on peut légitimement s'attendre à ce que l'appréhension scientifique ait emprunté les mêmes travers que ceux ayant cours dans la culture dont ils proviennent voire, si elles diffèrent (ou du moins, sont considérées différer), dans celle qu'ils étudient. En effet, le savoir produit dans le cadre institué de l'université, fut-il « paradoxal » au sens où il va contre les idées reçues, ne saurait se tenir, tant aux plans de sa production/réception qu'à celui de son élaboration même, hors de toute idéologie – celle-ci étant entendue comme « l'ensemble de positions, d'attitudes et d'idées partagées par la collectivité à un moment de son histoire » (Saïd, 2005 : 7). Ce biais est d'autant plus fort que les débats et controverses postcoloniales relatives à l'île n'ont rien à envier à ceux, théoriques, qui agitent les différentes disciplines⁷⁶.

De la même manière que les Réunionnais se ménagent des espaces à partir, tantôt de l'île, tantôt de ses multiples îlots – ses îlettes dit-on –, on reconnaîtra tout d'abord que les auteurs cités adoptent rarement des positions extrêmes concernant le continuum de l'identité. Tels les thérapeutes, nous dirons que, chez ces derniers, l'ouverture côtoie toujours la fermeture et que cette subtilité de positionnement s'aligne du reste sur l'ambivalence créole elle-même. Mais, précisément, dans ce riche tableau, c'est le degré de ces focales qu'il convient d'observer ; celui à partir duquel des discontinuités peuvent sourdre de tel ou tel discours. Aussi, bénéficiant d'une quarantaine d'années d'expérience en sciences sociales réunionnaises et conscient de la simplification que cela induit, j'ai, à mon tour, quoique dans une optique différente de celle de Catherine Benoît (cf. *supra*), puisque se plaçant d'emblée au sein du continuum créole, choisi de regrouper ces postures dans une tripartition paradigmatique. Cette idée fait suite aux propos de l'anthropologue Christian Ghasarian selon lequel on serait en présence de deux tendances d'analyse à La Réunion, chacune mettant respectivement

« l'emphase sur l'existence d'un être réunionnais culturellement composite, "métis" ou "pluriel", à l'image de l'île où il vit, ou sur la coexistence de

⁷⁶ Sans même évoquer ce niveau de débat, rappelons combien l'administration du personnel universitaire illustre directement l'influence métropolitaine sur les institutions réunionnaises (Champion, 1999 : 171 sq.).

différentes façons d'être réunionnais, en focalisant sur les sous-cultures »
(2000 : 331).

Pour l'auteur, la première serait produite par ceux qu'il nomme les « locaux » alors que la seconde le serait par les « non-locaux » (*ibid.* : 332). Remarquons que ce classement, produit par un Métropolitain connu dans l'île pour avoir étudié le « noyau dur » de l'identité tamoule⁷⁷, se dissout à la lecture du constat inverse formulé par Bernard Champion, un autre anthropologue métropolitain arrivé en 1991 dans l'île (1999 : 169). Pour lui, le travail de thèse mené alors par une Réunionnaise, probablement Lucette Labache, au sujet de l'ethnicité dans l'île serait le « *produit* de la société réunionnaise » puisqu'il traduirait « un naturel et une gymnastique classificatoire à laquelle l'«étranger» n'est pas formé », lui qui « voit des “mélanges”, jamais des “types” et se lasse rapidement d'attribuer des appartenances »...

Qu'il concerne des réalités biologiques, linguistiques, religieuses ou musicales, le métissage n'étant possible que par la conscience des différences préalables, on comprend maintenant comment ces deux postures, aussi tranchées soient-elles, sont à la fois vraies et fausses. Leur aspect contradictoire n'est qu'apparent puisqu'elles ne sauraient en aucun cas être exclusives, d'autant plus en situation créole. Aussi, en reconnaissant l'arbitraire de mes propres limites, plutôt que de figer un quelconque binarisme en oubliant cet entre-deux où s'expérimente la réunion des contraires⁷⁸, il convenait d'attirer l'attention sur une troisième tendance. Associée aux autres par les négociations et les compromis autant que les ruptures et les prises d'autonomie qu'elle réalise aussi au niveau, éminemment politique de la référence à l'ethnique, cette dernière me permet de saisir dans quels termes se pose la question identitaire dans cette société « pseudo-industrielle » et « hétéroculturelle ».

3.2.1. *Unité créole*

Menés par des Métropolitains, les premiers projets académiques, portant sur la langue, l'histoire, la géographie et la culture (Beniamino, 1999), ont accéléré le mouvement d'identisation de l'île en offrant à ses habitants un nombre croissant d'outils pour se penser. Malgré l'attention qu'ils portèrent aux variations sociologiques, culturelles et régionales dont chaque locuteur rencontré leur donnait des signes (Carayol, Chaudenson & Barat, 1996

⁷⁷ Cf. Ghasarian, 1991. L'auteur fait d'ailleurs amende honorable de cette posture dans cet article offert à Jean Benoist et destiné à accroître la réflexivité des chercheurs conformément à un questionnement qui l'habitait alors (2002b). Dans un volume dédié à l'île (Vitale, 2008), l'auteur rappelle le devoir qu'ont les anthropologues de « nuancer » l'emploi de la catégorie « identité » « face à la complexité réunionnaise » (2008b).

⁷⁸ Ce qu'illustre la présence des mêmes noms parfois dans nos catégories.

; Bollée, 2003), des linguistes tels Chaudenson, alors président du Centre Universitaire, Pierre Cellier ou Michel Carayol n'en définirent pas moins le *kréol* comme une langue. Dès les années 1970 ils prônent l'usage scolaire de cette langue aujourd'hui considérée comme la « mémoire d'un vivre ensemble multiculturel »⁷⁹. Qualifiés d'« ambassadeurs de l'Anti-France » (Carayol, 1997 : 429), ils appuyèrent le travail de sa normalisation tout en entrant en résonance avec les logiques politiques d'alors (Gauvin, 2002). Démontrant combien leur institution est un lieu majeur de légitimation idéologique, certains s'associèrent à des intellectuels locaux, dont une partie y travaille depuis des années⁸⁰, pour définir une graphie du *kréol* au cours des années 1970⁸¹. Ayant noté l'absence vernaculaire du terme « métis » (Chaudenson, 1991), les acquis de ces linguistiques s'étendent au domaine culturel qui adopte le terme « créole ». De même pour la théorie de la « phase d'habitation » du même Chaudenson (1974a) qui put servir à consolider l'unification originelle des insulaires⁸². L'histoire s'est également trouvée prise dans les enjeux politiques de ces années⁸³. La référence soutenue que firent les autonomistes au marronnage afin d'activer la révolte en est significative (Gerbeau, 2005 : 910 *et suiv.*).

En 1972, Jean Benoist effectue son premier voyage dans cette île exemplifiant le modèle identitaire créole, cumulatif et situationnel, qu'il décèle dans la fluidité d'orientations préférentielles permettant aux individus de « franchir plusieurs fois une, voire plusieurs frontières, avec l'assentiment des groupes en présences » (1991 : 20). Influencé par ce modèle réunionnais qui, à la différence des Antilles, présenta « dès le départ (...) une faible corrélation entre identité ethnique et identité sociale » (Lévy, 2000 : 152), Benoist se montra toujours optimiste vis-à-vis du modèle créole (1996a). Conscient de participer à l'édification du patrimoine réunionnais (1999a), il annonça régulièrement le caractère précurseur quant à l'avenir planétaire de ce modèle souvent associé chez lui à un Brésil en miniature où l'unité

⁷⁹ Ce point de vue est aujourd'hui accepté comme le montre le documentaire « Mi koz kréol » (Cf. Filmographie) dans lequel interviennent notamment Axel Gauvin et Carpanin Marimoutou.

⁸⁰ Notamment depuis 1961 dans la revue « le Rideau de Cannes ». Rappelons que la nouvelle littérature réunionnaise naît en 1951 avec le recueil de poèmes « *Zamal* » (« Cannabis ») de Jean Albany. Rappelons que les figures poétiques majeures apparues ensuite, outre celles associées au mouvement Créolie (Aubry, Sam-Long...), sont étroitement liées au PCR (Armand, Gamaléya, Gauvin, Lorraine, Marimoutou, Pouniat, Payet, Treuthardt, Waro...).

⁸¹ Cf. Baggioni, 1987 : 7-14 ; Neu-Altenheimer, Marimoutou & Baggioni, 1988 : 170.

⁸² Ce point historique est constitutif de l'objet créole pour Chaudenson (Jolivet, 1997).

⁸³ Citant Braudel (« le passé n'a de sens que par rapport aux questions que nous posons maintenant »), l'une des figures majeures de la recherche historique dans l'île a souvent rappelé la part idéologique de cette discipline (Gerbeau, 2005 : 64).

des formes primerait sur leur diversité⁸⁴. Logiquement, il fit l'objet de récupérations bien éloignées de la réalité interactive qu'il décrivait pourtant⁸⁵.

Avec le programme pluridisciplinaire « Culture(s) empirique(s) et Identité(s) culturelle(s) à La Réunion » de l'URA 1041 du CNRS, auquel on doit trois influentes publications collectives impliquant des enquêteurs « locaux » et « non-locaux »⁸⁶, les rapports entre université et société civile se rapprochent encore. En effet, et bien qu'il se proposait de documenter l'oscillation empirique entre ce qui rassemble et partage les différents groupes ethniques et classes sociales insulaires (cf. son titre), ce programme est entré de plein pied dans la controverse identitaire comme le montrent deux des articles introductifs signés par son responsable, le linguiste prématurément disparu Daniel Baggioni. Associant positions théoriques et militantes autour du sentiment identitaire celui-ci achève le premier ainsi :

« Nous appellerons “mulâtre” un type de personnalité déchirée entre deux identités hiérarchisées. Nous appellerons au contraire “métisse” une personnalité surmontant au contraire ce déchirement »⁸⁷.

Parmi les contributeurs principaux de cette recherche, Jean-Claude Carpanin Marimoutou, poète et spécialiste d'analyse du discours littéraire en poste à l'université depuis 1984, exemplifie aussi ce positionnement. Notamment lorsqu'il interprète les poétiques militantes du *maloyér* Danyèl Waro et du collectif Ziskakan dont la chanson « Machokay », écrite par lui-même (Ziskakan, 1998, 3 : #9), « promène un miroir qui reflète la quête de l'identité dans laquelle *tous les Réunionnais* sont engagés »⁸⁸. S'inscrivant à la proue d'intellectuels et artistes créoles sensibilisés à la restauration de la langue et de la culture créoles de part et d'autres de 1981, Marimoutou assume en connaissance de cause la performativité de son discours – qui donc cumule les registres artistique et scientifique – auquel il reconnaît la capacité d'activer « la transformation de la langue ancienne en paroles et de la parole nouvelle en langue » (*ibid.* : 151). Rappelons que cette invention, à tout le moins linguistique, de la tradition (Hobsbawm, 1995) à laquelle prirent part ces auteurs, parmi tant d'autres, bénéficia à partir des années 1980 de l'élan international de reconnaissance du métissage dont certains

⁸⁴ Cf. par exemple Benoist, 1992 : 16-17 ; 1993 : 214.

⁸⁵ Comme il le signale à propos de ses ouvrages de 1983 et 1984 dans Lévy, 2000.

⁸⁶ Baggioni & Mathieu, 1985 ; Baggioni & Marimoutou, 1988 ; Marimoutou & Baggioni, 1989.

⁸⁷ Cf. « Mulâtre ou métisse ? Alternative ou dialectique des identités » (1988). Le second article, intitulé « Le cache-cache d'une culture minorée et les lambeaux de l'identité perdue » (1989), est cité dans le livret de *Solété* (Granmoun Lélé, 1995) rédigé par Frank Tenaille, sociologue et journaliste spécialiste des musiques du monde.

⁸⁸ 1989 : 155 ; *souligné par nous*. Avec Alain Armand, Axel Gauvin, Sully Andoche, Daniel Hoareau et Patrice Treuthard, Marimoutou participera à la rédaction du premier dictionnaire réalisé par des natifs (cf. note de l'éditeur dans Armand, 1987).

(Chérubini, 2006 ; Dindar, 1996) purent constater la progressive inscription dans les programmes de politique culturelle menés à La Réunion.

3.2.2. *Divisions socio-culturelles*

Au risque de morceler cet assemblage pourtant bien réel, d'autres voix ont préféré souligner l'hétérogénéité de cet harmonieux cliché tropical. L'irruption de la modernité dans l'île, ses effets hétéroculturels sur les déséquilibres sociaux préexistant⁸⁹ d'une part, l'« usage quasi-inflationniste » (Soupe, 1990 : 79) que fait l'émique des catégories ethniques (« *kaf* », « *yab* », « *malbar* », « *Sinwa* », « *Zarab* », « *Zorey* », « *Komor* »⁹⁰) d'autre part, sont ici privilégiés. En désaccord avec un tabou républicain, plusieurs anthropologues et sociologues soucieux d'appliquer leur savoir eurent recours à la pertinence douteuse des statistiques ethniques qui évacuent le plus souvent, fort logiquement d'ailleurs, une catégorie « créole »⁹¹.

Relèvent également de ce paradigme particularistes l'ensemble imposant et sans équivalent d'études dédiées aux Indiens et à l'hindouisme⁹². Trouvant là un contrepoint à la situation antillaise, plus bipolaire⁹³, ce champ devint rapidement un objet majeur de l'anthropologie réunionnaise qui, de ce fait, participa à la reconnaissance de cette religion à la fois instituée et livresque, structurée de manière comparable à la religion catholique. Mais ce gain de visibilité, s'il s'est inscrit dans la continuité d'une histoire ayant accordé à ce culte la liberté dans l'espace public, entra en résonance avec une autre dynamique interne à ce « milieu »⁹⁴. En effet, ce dernier s'est trouvé profondément remodelé par l'ascension sociale dont bénéficia une partie de ses membres de part et d'autre de la départementalisation. Leur affiliation à l'Inde, réalisée notamment à travers les pratiques religieuses, fit l'objet d'un revivalisme attestant une double réussite dans l'ancienne colonie catholique ; une réussite à la fois sociale et religieuse. On assista alors à un certain décrochage entre les pratiques dites « populaires », héritées de la *plantation* et perpétuées dans les temples ruraux, et celles

⁸⁹ Cf. Ottino, 1999 ; Cambefoirt, 2008. Le premier, spécialiste de Madagascar, ouvre le département d'ethnologie de La Réunion en 1974.

⁹⁰ « Noir », « Petit-Blanc », « Indien », « Chinois », « Arabe », « Métropolitain », « Comorien ». Nous reproduisons l'ordre et la graphie retenue par Danyèl Waro dans le morceau « Batarsité » (1994 : #1).

⁹¹ Par exemple, Chérubini, selon qui l'île est une « société hétérogène à pluralisme ethnique », cite les pourcentages et catégories suivants : 40% de Cafres, 24% de Malbar, 23% de Petits-Blancs, 23% de Chinois, 3,5% d'Indiens musulmans, 3% de Zorey, 6% pour les autres étrangers (2006 : 84-85).

⁹² Réalisées notamment par Andoche, Barat, Benoist, Calandre, Champion, Ghasarian, Govindama, Pourchez.

⁹³ « On ne doit jamais oublier qu'à la différence des Antilles, où le bipôle Blanc-Noir, très inégal, a été l'axe principal de la société, la Réunion a été dès le départ éclatée, avec une faible corrélation entre identité ethnique et identité sociale. Il y a toujours eu des Blancs à tous les échelons de la société, du plus riche au plus misérable, et vous avez rapidement des Indiens et des Chinois à tous ces échelons. (...) Cela permet des combinaisons multiples entre apparences, statut et origine qui atténuent grandement la symbolique hiérarchisante des traits physiques » (Benoist dans Lévy, 2000 : 152). Voir aussi Benoist, Desroches, L'Étang & Ponaman, 2004.

⁹⁴ Terme que Ghasarian préférera à « groupe » ou « communauté » (1999), possiblement afin de revenir sur les positions trop exclusives dont il s'était fait l'écho.

honorant d'autres divinités dans les centres urbains au son d'autres musiques rituelles et sous la prêtrise d'officiants directement recrutés en Inde⁹⁵. En remplacement de celui, daté de l'engagisme, de « Malbar », cette sanscritisation élitiste favorisa l'essor de l'appellatif « Tamoul ». Ghasarian put montrer combien cet effet de la modernisation renforçait les différences socio-culturelles au sein de ce milieu, mais également dans le reste de la société. Reconduisant la logique de caste considérant le métissage comme une dégradation, ce « Renouveau tamoul » put apparaître à certains comme une réaction communautariste, « communaliste » dit-on à l'île Maurice, au projet des communistes réunionnais⁹⁶.

Bien que ces travaux ménagent toujours une description des entrelacs culturels dans lesquels l'hindouisme est aux prises avec la religion catholique et les autres sous-ensembles magico-religieux insularisés, l'interprétation donnée du sens de ces échanges paraît parfois biaisée par l'éventuelle primeur attribuée à ce système symbolique millénaire réputé pour sa capacité à assimiler le divers. Si j'ai déjà mentionné l'inanité et les risques essentialistes d'une quête de l'origine en milieu créole pour y substituer la notion d'emphase identitaire, il faut rappeler comment l'anthropologue, volontairement ou à son insu, est susceptible de relayer une lecture ethnocentrée. Dès 1980, dans sa thèse intitulée *Des Malbars aux Tamouls*, Christian Barat notait que les « Cafres » participant à la religion malbar sont considérés par les « Malbar » « un peu comme leurs parias » (cité par Ghasarian, 1991 : 77). Plusieurs familles *kaf* y occupent d'ailleurs le rôle de batteurs de tambour, fonction elle-même considérée comme « impure »⁹⁷. Or, se faisant l'écho de ses informateurs, Ghasarian situe ces dernières « à la périphérie de la religion hindoue » plus du fait de leur ascendance non strictement indienne que de leur manipulation des peaux animales recouvrant les « tambours *malbar* »⁹⁸. Après avoir vécu à La Réunion, cette donnée, dont la véracité ne fait aucun doute, illustre combien il est cependant nécessaire d'aller plus loin en prenant en compte la relativité des situations individuelles afin de produire un savoir holiste fidèle à la complexité réunionnaise. Car ces batteurs ne sont pas des « Kaf », du moins ne le sont-ils pas seulement. Le fait qu'ils manipulent des peaux de *kabri* (chèvre), animal sacrificiel par excellence de l'hindouisme populaire, les rend « Malbar » aux yeux des pratiquants des *sèvis malgas* (services malgaches) pour lesquels tout contact avec cet animal est très généralement *fady*, interdit. Mais il y a plus. L'alternative identitaire stricte, représentée ici par des interdictions alimentaires signalant des cultes volontiers exclusifs, étant bien souvent dépassée en pratique par l'alternance de registres d'actions accumulés, on comprend que ces appellatifs

⁹⁵ Barat, 1989 ; Benoist, 1998, Desroches & Benoist, 1997.

⁹⁶ Ghasarian, 1991 : 161.

⁹⁷ Barat, 1989 : 422 ; Desroches & Benoist, 1997.

⁹⁸ Ghasarian, 1991 : 77. Le terme martiniquais de *tapu* (Desroches, 1996) n'est pas employé à La Réunion.

soient destinés à rappeler à chacun les balises extrêmes d'un continuum identitaire allant ici de la catégorie *malbar* à celle *malgas*, continuum qui pourra à son tour représenter un pôle dans un autre dont le catholicisme serait l'autre. Aussi, face à l'atomisation qu'engendrent des bricolages opérés à échelle individuelle et familiale, le chercheur ne saurait s'en tenir à relayer innocemment de telles généralités visant à simplifier une réalité multi-dimensionnelle animée par la graduation. Celle-ci requiert de sa part qu'il se place « entre » et au « milieu » de ces flux classificatoires. Une telle précision, pour nécessaire qu'elle soit, est souvent omise.

3.2.3. Un discours « réunionnant »

Notre dernier paradigme, à condition de ne pas non plus en durcir trop les contours, se place justement à l'articulation des deux précédents auxquels il recourt simultanément. Tourné vers la conceptualisation de l'identité créole, il n'est pas exempt de biais puisqu'il tend à instaurer tout de même une coupure, nécessairement arbitraire, justifiée par ce que nous ne pouvons qu'appeler la « réunion » de ces derniers⁹⁹. Pour l'illustrer, nous avons choisi d'insister sur deux « intellectuels » réunionnais¹⁰⁰ : Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou. Nous aurions pu observer ce paradigme à partir d'autres franges politiques¹⁰¹ mais ces deux auteurs, demeurés proches du PCR, bénéficient d'une certaine visibilité, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'université et de l'île¹⁰². Leur engagement dans le dossier de présentation du maloya à l'UNESCO (cf. *infra*) tient aussi une grande place dans ce choix.

Leur posture est traduite de manière idéale dans les actes du premier colloque organisé sur le thème de l'identité réunionnaise à la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise (MCUR) (Vergès & Marimoutou, 2007). Fort contesté et aujourd'hui interrompu, ce projet de grande envergure¹⁰³ reprend dès son intitulé les deux paradigmes précédents non sans leur ajouter ce que nous appellerons un discours « réunionnant ». C'est

⁹⁹ Dans l'espace public, des slogans, parfois inscrits sur des tee-shirt de *maloyèr*, tels « 100% Créole » ou « Nout tout lé pareil – Nout tout lé différent », ou encore le recours au terme de *zambrokak* (nom d'un met créole où le riz, les légumes, la viande et les épices sont mélangées, cf. par ex. Sanch, 2004 et le livret de Granmoun Lélé, 1995) pour évoquer la créolité réunionnaise illustrent idéalement cette résolution des contraires.

¹⁰⁰ Terme de Marimoutou (cf. <http://www.indereunion.net/actu/marimoutou/InterMarimoutou2.htm#Lexpo>).

¹⁰¹ Nous pensons au mouvement poético-politique intitulé « Créolie » qui est aussi apparu dans les années 1970.

¹⁰² Par exemple, Vergès, titulaire d'un PhD en sciences politiques de l'Université de Californie (Berkeley), préside le Comité pour la Mémoire et l'Histoire de l'Esclavage, enseigne au *Center for Cultural Studies* du Goldsmiths College (Londres) et a notamment publié *Nègre je suis, nègre je resterai* avec Aimé Césaire et *La république coloniale* avec Nicolas Bancael & Pascal Blanchard. Outre plusieurs citations de leur livre commun (Vergès & Marimoutou, 2005) dans l'exposition *Kréyol Factory* (Grande halle de la Villette, Paris, avril-juillet 2009), deux disques audio traduisent également cette visibilité (Marimoutou, 1999b ; Vergès, 2005).

¹⁰³ Chaudenson évoque les 87 millions d'Euros débloqués pour ce projet associé au Président du Conseil Régional d'alors, Paul Vergès (qui est demeuré à ce poste de 1998 à 2010), et à sa famille (2007 : 129).

ce que donnent à lire notamment les toutes premières lignes de l'ouvrage où, suite à la phrase suivante de René Char placée en exergue : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament », on voit la « réunionnisation » se substituer à la « créolisation ». Usant peut-être de cette « double compétence discursive » requise par les questions multiculturelles¹⁰⁴, les principaux concepteurs de cette institution à vocation notamment muséale tirent cependant clairement leur légitimité de la continuité idéologique, et familiale, dans laquelle ils se placent¹⁰⁵. Comme l'écrivait quelques années plus tôt sa future directrice scientifique à propos de son propre engagement politique :

« For many of us, the notion of rupture and the “myth of historical rupture” played determinant roles in our conception of colonial emancipation. We exchanged a great narrative for another one. Rejecting the universalizing Western narrative of the discourse of rights and its historical complicity with exploitation and colonization, we sought theoretical purity and espoused the great narrative of anti-Western emancipatory discourse. (...) We often confused radicalism with brutality, processes of identification with a search for authentic identity, political emancipation with a struggle for “roots”» (Vergès, 1999 : 2).

Si cet élan réflexif ne sera ensuite jamais repris dans ce livre, ni d'ailleurs dans l'œuvre de l'auteure, remarquons que nous sommes loin de la prudence scientifique escomptée au sujet de « l'identité » par Ghasarian (2008b) – dont on notera au passage la position contradictoire, de toute évidence « créole », consistant, presque en même temps, à réclamer une chose (2008a) et à publier son contraire... Largement influencé par les *cultural studies*, cet ouvrage est certainement l'un des meilleurs exemples réunionnais de cet excès prophétique et onirique qui caractérise les discours politiques (Beniamino, 1999). Se donnant le « beau rôle », les intellectuels post-coloniaux adoptent ce style esthétisant et hypercorrectionnel¹⁰⁶ que Basile Bernstein fait relever du code élaboré et associé à une situation où les liens communautaires sont faibles (Chérubini, 1991 : 280-282). Alternant les meilleurs atours des positions polaires extrêmes, rappelons que, pour sa part, Marimoutou est à la fois un défenseur de l'unité créole, qui écrit ce *kréol* qu'il étudie à l'université, ainsi qu'un dramaturge et un poète dont l'œuvre fait largement emprunt à la religion et donc à la culture indienne de La Réunion. Le montrent notamment son texte, intitulé de manière significative, « Mon nasyon » (Ziskakan, 1993 : #5), ou sa pièce de théâtre basée sur le rôle du *vartial*¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Zigmund Baumann cité par Wallis dans Ghasarian, 2008a.

¹⁰⁵ Cf. Vergès (2004) et son article, « Mémoires et culture(s) à La Réunion », dans Ghasarian (2008a).

¹⁰⁶ Ce faisant, ils s'exposent à la critique qu'Augé proposa du postmodernisme (1994 : 58-59).

¹⁰⁷ Terme d'origine indienne passé dans la langue de ceux qui pratiquent la « religion malbar ». Il désigne « celui qui enseigne la langue tamoule ou la danse (*i mont koz langaz é dans bal tamoul*) » (Barat, 1989 : 453, 462). Il faut aussi noter le ton particulièrement solennel avec lequel l'auteur dit son poème « Padèl pou in

Le paradoxe d'un tel discours opposé au Grand Récit d'un Occident colonial et racialement est qu'il est conduit à rechercher la « pureté » et « l'authenticité » (ce sont les termes de Vergès), non plus de telle ou telle origine du métissage, mais du métissage lui-même. Au gré des circonstances, ce dernier oscille ainsi entre œcuménisme et ségrégation. C'est ce qui ressort de la remise du titre de « *Zarboutan*¹⁰⁸ *nout kiltir* » qu'ont décerné ensemble le Conseil Général et la MCUR un an après la création de cette dernière. Ces « piliers de notre culture », porteurs de traditions immatérielles furent cinq – dont quatre à titre posthume – *maloyèr* en 2004-2005, des « tisaneuses » en 2006, des inventeurs en 2007, des écrivains, des prêtres catholiques et *malbar* en 2008, des *vartial*¹⁰⁹ et des *moringèr* en 2009. Représentant des pans de la culture créole, on notera l'orientation idéologique de nombre de ces « diplômés » (terme employé dans *Témoignages*, le journal du PCR) qui, à travers ce rite de passage revisité (Bourdieu, 1982), instituent aussi l'institution les distinguant et avec elle, une certaine vision patrimoniale et identitaire qu'il est nécessaire de questionner.

Une fois vanté le caractère « révolutionnaire » du métissage face à la « *colonial romance* », cette posture contestataire et éminemment interstitielle redistribue donc les cartes et entend assigner de nouvelles places « traditionnelles » dans un continuum de taille assurément de plus en plus mondiale. Or, il faut noter combien ce mouvement s'était réalisé auparavant dans le domaine des « musiques du monde ». C'est en effet là qu'un groupe comme Ziskakan, dont nous avons souligné que Marimoutou était l'un des paroliers, trouva un terrain de choix pour étendre son champ d'influence tout en précisant son contenu idéologique. Son disque de 1993, enregistré à Dakar et paru sur le label anglais Mango¹¹⁰, fit bénéficier d'une visibilité sans précédente à son genre musical qualifié alors de « *revolutionary roots pop* »¹¹¹. Cette expression s'inscrit pleinement dans l'ambivalence identitaire du paradigme réunionnant en faisant alterner particularisme identitaire, « racinaire » (notamment *malbar* comme dans le très explicite « Mon nasion » de Marimoutou), et aptitude au métissage « pop » (sous-entendu par exemple dans l'impressionnant inventaire

vartial », gerbe offerte à un *vartial* « mor devant la kaz kan mwin té zenn zan » (*notre trans.* de Marimoutou, 1999 : #16).

¹⁰⁸ Terme absent chez Chaudenson. « Etai, arc boutant, pilier » chez Baggioni et « poutre » chez Armand.

¹⁰⁹ L'oncle de Marimoutou est l'un des deux narrateurs des « bal tamoul » à avoir reçu cette distinction en 2009 (www.mondesfrancophones.com/espaces/periples-des-arts/le-bal-tamoul-du-kuttu-dravidien-au-narlgon-reunionnais/).

¹¹⁰ Après avoir produit beaucoup d'artistes de reggae de premier plan, celui-ci se spécialisait alors dans les musiques du monde, notamment africaines (Angélique Kidjo, Salif Keita, Baaba Maal, etc...).

¹¹¹ Cf. livret de Ziskakan, 1993.

instrumental déployé sur ce disque par des musiciens venus de plusieurs continents¹¹²). Depuis ce tournant, Ziskakan, comme l'ensemble de la scène du maloya dit « électrique », rime avec l'introduction et l'adoption de produits culturels extérieurs dans l'île autant qu'avec celle de l'île sur la scène internationale. A travers ce groupe en activité depuis 1979, capable de synthétiser le monde dans un universalisme insularisé à l'avenir d'autant plus assuré qu'il allie et cumule (de manière « révolutionnaire ») culture(s) traditionnelle(s) créole(s) et modernité « *pop* », c'est la « réunionnité » que l'on voit se définir¹¹³.

N'hésitant parfois pas à extrapoler le terme « créolisation » (pour ne rien dire de celui de « réunionnisation ») à des pays étrangers à la plantation¹¹⁴, et donc à assimiler la diversité à un modèle unitaire, force est de constater que l'adoption croissante de ce discours réunionnant s'inscrit dans la continuité des objectifs autonomistes dont il représente en quelque sorte le remaniement consécutif à 1981. Ainsi, les discours « scientifiques » associés à ce paradigme nécessiteraient un travail réflexif poussé pour reconstruire le fil des événements d'une créolisation qu'ont orienté leurs émetteurs. En raison de la nature liminale et subalterne¹¹⁵ de cet objet « caméléonesque » ménageant toujours une part de vérité à chacun (cf. chap. précédent), c'est en accordant une attention soutenue et ubiquitaire à ce milieu réunionnant où se joue la définition du maloya qu'il convient d'aborder la créolisation réunionnaise.

A la manière des thérapeutes créoles dont l'efficacité auprès des malades dépend de la charge symbolique revêtue, relativement à différents axes continuels, par leurs actes et les objets qu'ils manipulent, les discours sollicitant le registre identitaire ont toujours une portée

¹¹² Outre les instruments du maloya (cf. chap. suivant), celui-ci comprend guitares, basses, claviers et batteries de l'orchestration occidentale – à laquelle se joignent parfois des cuivres et des vents – ainsi que de nombreux instruments « traditionnels » ou « ethniques » allant des sabar sénégalais au biniou et à la vielle à roue français en passant par les sitar et les tabla indiens... Mais, étant joués par Gilbert Pouniat, le « *front man* » et chanteur de Ziskakan, ce sont takamba et gembri (deux luths sahéliens) qui symbolisent le mieux ce métissage sonore.

¹¹³ Comme le rappelait Patrice Treuthardt dans le livret de Alain Armand (2003), un autre parolier de Ziskakan, le groupe était né pour : « *invant in landroi, in kabar (le mo la èné minm tan) pou nou rod kisa nou lé, pou nou di kisa nou lé, pou nou réfléshi si nout péi, pou nou mont nout gayar, é somanké saminnminm lo pli féros : pou nou komann péi-la* » (« pour inventer un espace de parole, un kabar (mot qui apparaît à ce moment là) où chercher qui on est, pour dire qui on est, pour réfléchir sur notre pays, pour montrer notre détermination, et certainement ce qui était le plus féroce : pour prendre les commandes du pays » ; *notre trad.*).

¹¹⁴ Ce contre quoi se sont expliqués Mintz (1996) ou Benoist (1999b) pour lequel : « On peut peut-être appeler postmodernité la créolité antillaise, mais on ne peut pas appeler créolité la postmodernité. Car c'est ignorer une historicité faite de contraintes. Les sociétés des Antilles, c'est aussi l'auto-organisation d'un camp de déportés, on ne doit pas l'oublier » (dans Lévy, 2000 : 151). Ferrier a aussi montré comment la mondialisation alimente des lectures contrastées (tantôt paternalistes, tantôt primitivistes) à l'égard des premières sociétés créoles (2006).

¹¹⁵ Marimoutou achève l'entretien cité ci-dessus en évoquant une de ses principales thématiques de recherche : « Le problème de la puissance d'agir des « subalternes » – à travers leurs créations artistiques, discursives, littéraires surtout – se situe de plus en plus au centre des mes réflexions, de mes recherches, de ma production ».

politique. A travers cette présentation des limites que rencontre le discours savant réunionnais pour concevoir le phénomène ethnique et identitaire, c'est l'importance de critères classant qui se trouve confirmée et ce, à quelque niveau qu'on se place : en la personne d'un universitaire « pays » ou « métro », d'un artiste comme d'une personne moins visible dans les médias (guérisseur et patient par exemple). A travers un tel mécanisme symbolique qui, « de la continuité insécable fait surgir des unités discrètes, de l'indifférencié de la différence » (Bourdieu, 1979 : 559), c'est également la permanente élaboration des formes culturelles et sociales qui s'impose à l'observateur. Comme ailleurs mais peut-être de manière plus saillante dans le cas de la créolisation, ce dernier perçoit directement l'aspect mouvant et incertain de cette élaboration inachevée. Or au sein de celle-ci, entre racine ethnique et itinéraire créole, la référence à l'esclavage et au continent africain occupe une place particulièrement exemplaire que ce travail entend questionner depuis le maloya.

3.3. Pour et contre un substrat afro-malgache

Nous voici maintenant en meilleure posture pour aborder l'« épineuse question noire » (cf. chap. préc.) dans sa réalité réunionnaise. Ce milieu culturel des descendants d'esclaves et d'engagés originaires de Madagascar et d'Afrique semble concentrer l'ambiguïté propre au discours identitaire dans l'île¹¹⁶. Le sens commun lui attribuant l'origine du maloya¹¹⁷, il convenait de revenir sur la production universitaire les concernant avant de présenter la posture retenue pour étudier la culture réunionnaise à partir de cette musique.

Fussent-ils des termes généraux, à la fois simplificateurs et limitatifs au sein du continuum créole, « Cafres » et « Malgaches » constituent, pris séparément ou confondus, la première composante citée de la *réunionnité*. L'historien Sudel Fuma estimait, par exemple, récemment que près de 80% des Réunionnais auraient un ancêtre esclave, « noir » s'entend¹¹⁸. Or, si cet auteur et Jean Poirier ont constaté que la « nouvelle culture créole » tendait peu à peu à lever ce tabou racial en parlant de l'esclavage et en revendiquant cette source servile dans sa généalogie, c'est l'inertie idéologique qui semble plutôt l'emporter. L'« anti-négrisme » qui régnait dans l'île avant 1946 continue à marquer « l'inconscient réunionnais » pour lequel le « descendant d'Africain – le “Cafre” – est encore lourdement

¹¹⁶ Ce que traduit directement les titres mêmes de nos précédentes recherches (Lagarde, 2001 & 2005).

¹¹⁷ Celui-ci a été récemment validé par les recherches de Dumas-Champion (2008, cf. *infra*). A l'image de la couverture de son livre qui montre un danseur et des musiciens de maloya assistant à un *sèrvis kabaré* chez les Baba en 1992, celle-ci documente de manière indirecte le maloya qu'elle dit résolument originaire de l'Afrique bantoue (2008 : 17, 49, 53-55) au même titre d'ailleurs que le serait un culte de possession malgache tel le *tromba* que les Shona du Mozambique auraient introduit dans la Grande Île via les Sakalave (*ibid.* : 59).

¹¹⁸ Courrier des lecteurs du journal *Témoignages* du 1^{er} décembre 2009.

dévalorisé »¹¹⁹. Pourtant, selon ces auteurs, l'histoire de ce groupe illustre ce qu'ils appellent à la suite de l'anthropologue haïtien Michel-Rolph Trouillot, le « miracle créole », soit :

« la métamorphose de misérables Africains (...) capturés par la force, dépossédés de tout, et surtout de leur personnalité, en population structurée, consciente de soi, fière de son identité, créatrice à la fois d'une langue, d'une religion, d'une "oraliture", d'une culture originale, qui depuis quelques décennies ont attiré l'intérêt d'historiens ou d'ethnosociologues de toutes les grandes Universités » (*ibid.* : 40-41).

Cette représentation optimiste d'une histoire se confondant avec le métissage, que ce dernier soit biologique ou culturel, relève du paradigme réunionnant dans la mesure où elle fait suite aux propos montrant combien le mouvement acculturatif par lequel s'invente la créolité – ce que Rose-May Nicole a résumé ainsi : « Noirs, puis Kaf, puis Créoles » (1996) –, est loin d'être pleinement réalisé. Sous le verni créoliste demeurerait un complexe esclavagiste¹²⁰. Cette oscillation entre identité ethnique particulière et synthèse créole est bien visible chaque année lors de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Devenu jour férié en 1983, le « 20 décembre »¹²¹ est préférentiellement appelé « Fête réunionnaise de la liberté » par les instances officielles mais « Fête kaf » par la quasi-totalité des Réunionnais que nous avons rencontrés¹²². A cet embarras médiatique au sujet de la « question kaf » on pourrait ajouter celui des universitaires dont Philippe et Ghislaine Bessière ont noté « l'esquive ». Selon les fondateurs de l'association *Rasin Kaf* (2003), seuls des facteurs politiques expliqueraient cette sous-représentation d'une racine déterminante de la culture insulaire¹²³. Son évocation dans un sens unitaire glisse effectivement vers leur invisibilité et leur dilution dans le métissage. Benoist, par exemple, à la différence des « Blancs » et des « Indiens » dont il recense le pourcentage, les inclut aux « 40% de Métis entre, Blancs, Noirs et Indiens (allant des créoles aux Cafres) » (1978 : 1882). De même, annonce-t-il la disparition prochaine de leurs cultes, par ailleurs si difficiles à identifier¹²⁴. Si certaines les oublient totalement¹²⁵, cet avis se retrouve souvent dans les études du fait religieux insulaire où il

¹¹⁹ Cf. Poirier & Fuma, « La mémoire de l'esclavage. Survivances et permanences », dans S. Fuma (2004) ainsi que Mayoka (1997).

¹²⁰ Pour une vue depuis le domaine psychiatrique voir notamment J.-F. Reverzy, « Pathologie mentale et sociale et traumatisme esclavagiste : un archétype de la créolité », dans S. Fuma (2004).

¹²¹ Le décret du 27 avril 1848 est arrivé ce jour-là dans l'île avec Sarda Garrigua, commissaire de la Deuxième République. Le « 20 décembre » est reconnu férié par la loi 83-550 du 30 juin 1983.

¹²² Ce que ne soulignent par les historiens spécialistes de cette question (Bessière, 2001 ; De Cauna, 2005 ; Eve, 2000) mais qui semble être à l'origine de « Fête kaf », qui devint en 1996 la « première association à porter résolument le mot *kaf* dans son intitulé », et dont l'objectif était de « résister à la dilution de la fête de l'abolition de l'esclavage en un regroupement folklorique où la fête venait justifier la mémoire de l'oubli, la volonté d'effacer l'histoire » (Bessière & Bessière, 2009). Cf. chapitre 6.

¹²³ Fait notamment démontré par Chaudenson (1974a & 1992) ou Poirier (1999).

¹²⁴ Par exemple dans 1975b et 1993 : 73-75, 128.

¹²⁵ Par exemple Mouls (1982) et Beaulieux (2003).

relaie une habitude débordant de loin l'université¹²⁶. Bien que l'on évoque cette population pour souligner l'importance de la scène primordiale que fut l'esclavage pour La Réunion, celle-ci n'est ainsi jamais décrite pour elle-même pour la simple raison qu'elle n'existerait pas, ou plus... comme nous invitent à le penser des représentants du second paradigme pour lesquels l'aliénation ainsi que le tabou racial républicain ont réduit à néant l'idée de communauté parmi les descendants d'esclaves et d'engagés. Ainsi, par exemple, Ghasarian affirme-t-il que les « Africains » et les « Malgaches » (sic) seraient plus sujets à « la déculturation, au métissage et à la paupérisation » que les autres milieux culturels insulaires (1999 : 366). D'après cet auteur pourtant attentif aux relances patrimoniales (2002), ceux qu'il nomme les « laissés-pour-compte-de-l'identité-stable » (1999 : 371) tendraient également à privilégier le métissage à une quelconque revendication de type africaniste.

Pendants contemporains de l'absence documentaire relative à la mémoire de l'esclavage, absence prolongée jusqu'à récemment dans les manuels scolaires républicains, le déni du Kaf, sa dilution et son maintien à l'écart de la scène politique sont pourtant en passe de s'achever. Aussi pratiques soient-ils pour permettre aux discours d'osciller sans que cela ne choque trop entre les deux conceptions identitaires, on assiste à la mise en avant de cette composante identitaire depuis les années 1990¹²⁷. Jacqueline Andoche, dans un exposé réflexif revenant sur son doctorat – qui portait sur la maladie mentale dans l'île – et sa si difficile rédaction, a montré combien les traits culturels « kaf » étaient demeurés jusque là inconscients. Du moins pour les « Créoles sans histoire » dont elle se disait être avant qu'elle ne renoue avec cette branche de sa propre généalogie par l'intermédiaire d'une guérisseuse travaillant* « en malgache » (1996). Le 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage semble aussi avoir accéléré ce mouvement qui conduisit au dynamisme associatif évoqué plus haut ainsi qu'à la création du titre de « *Zarboutan nout kiltir* » qui, rappelons-le, concerna au premier chef un *maloyèr* surnommé « lo Rwa Kaf » (« le Roi Cafre »). Plusieurs décennies de recherches historiques, faisant selon Hubert Gerbeau « l'apologie de la noirceur » contre celle de l'albitude et de la francité (1995, 1996), ont investigué le « silence », donnant également peu à peu des preuves de l'existence d'une « contre-vision du passé » (Price,

¹²⁶ Qu'il suffise de citer deux exemples : l'un écrit par l'Evêque créole, le second dans une revue militante. Malgré les nombreuses allusions faites par Gamaléya dans le texte dont Mgr Aubry signe la préface, aucun signe de religion afro-malgache parmi les pratiques suivantes : « l'auteur jongle avec les notions de dieu et de diable, en puisant dans les théologies ou les mythes du christianisme, de l'hindouisme, de l'islam, dans les philosophies orientales et asiatiques, dans les écoles de pensée de tous les horizons » (Gamaléya, 1998 : 13). De même, le « *Vokabilèr* » proposé dans un numéro spécial du magazine *Nout lang (Notre langue)* – magazine auquel participent plusieurs militants culturels connus et actifs sur la scène maloya (André Payet, Axel Gauvin, Danyèl Waro, Jean-Claude Viadère...) – consacré aux religions insulaires ne présente aucune entrée relative à ces cultes.

¹²⁷ Notons que l'île Maurice entame une réflexion sur le « malaise créole », c'est-à-dire africain, à cette même époque (Carpooran, 2005).

2000 : 50). Signalons que la récente publication dirigée par Laurent Médéa (2009) ouvre un nouveau chapitre de ce que nous pourrions appeler les « *kaf* & *malgas studies* » réunionnaises. Le fait que ce sociologue réunionnais très sensible au contexte anglo-saxon considère « l'identité kaf » comme étant « l'identité culturelle originelle réunionnaise » (2005a : 194) atteste toutefois la possible dérive essentialiste de telles entreprises comme le craint Ghasarian (2008b : 118). Dans ce livre, les Bessière évoquent d'ailleurs combien la référence à la race est un des moyens auxquels consent l'affirmation « *Kaf* et fier de l'être ». Allant dans le même sens il faut aussi compter avec nombre de projets publics qu'anime la filiation à Madagascar¹²⁸.

Mais le domaine où cette reprise en main identitaire est probablement la plus dynamique est celui des pratiques religieuses. Conformément à ce que nous avons appelé l'emphase identitaire, les deux dernières décennies ont vu monter en puissance constante ce que, sur le modèle de celui dit « tamoul », on pourrait appeler le « Renouveau malgache ». A l'inverse des autres anthropologues, Françoise Dumas-Champion s'est orientée dans cette voie quelque peu particulariste¹²⁹. C'est sous cet angle que, depuis le début des années 1990, ses travaux détaillent le système religieux des « populations des plantations ». Créolisées, celles-ci démarquent de manière antinomique l'obédience bantoue et malgache d'une part et celle *malbar* de l'autre. Selon l'auteure, l'articulation qu'elles réalisent avec le culte des ancêtres révélerait la primauté d'un schème malgache et bantou opérant, de manière dissimulée, en amont des différents systèmes religieux créolisés (hindous et catholiques en premier lieu)¹³⁰. Dumas-Champion privilégie cette explication tout en constatant la « réhindouisation » du culte réunionnais des ancêtres afro-malgaches qu'engendra l'arrivée d'engagés dans l'île (2008 ; 2010). Perceptible notamment dans le déroulement rituel, celle-ci opèrerait sur le fond conceptuel commun que des migrations datées du début du dernier millénaire entre l'Inde et Madagascar auraient façonné¹³¹. Les pratiques religieuses héritées des Atanosy et

¹²⁸ Plusieurs stèles et statues commémorant l'apport malgache furent érigées à La Réunion au cours de la décennie 2000 (cf. *infra*). Notons aussi le projet proposé dans Fuma (2004 : 102-107) par Mme Rabeshala, personnalité associative chargée de cours de civilisation malgache à l'Université de La Réunion, de changer l'orthographe des toponymes réunionnais « francisés à outrance » malgré leur étymologie.

¹²⁹ On notera aussi l'activité de Yu-Sion Live, sociologue malgache en poste à La Réunion ayant réalisé plusieurs films exploratoires sur les cérémonies et rituels rendant hommage aux ancêtres afro-malgaches.

¹³⁰ « La relation rituelle aux ancêtres [à La Réunion] a pris une importance qu'elle n'a pas en Inde du sud. On constate notamment que les *pusari*, prêtres hindous, qui font aussi office de devin, disent "travailler" grâce à l'esprit de leur guru qui est un esprit de mort ; celui d'un père ou d'un grand-père qui leur a transmis leur don ou l'esprit de l'homme qui les a initiés de son vivant. C'est par l'intermédiaire de leur guru qu'ils peuvent communiquer avec les dieux. En Inde du sud, les prêtres possédés entrent en communication directement avec les divinités » (Dumas-Champion, 2003 : 77).

¹³¹ Raison-Jourde (2004) montre l'importance que prit cet élément pendant la colonisation malgache.

Betsimisakara, deux groupes particulièrement touchés par la traite esclavagiste, auraient ainsi trouvé un nouveau crédit dans l'île suite à la réalisation de contacts avec les engagés.

Cette recherche, que nous ne faisons que résumer, a fait l'objet de nombreuses réticences dans la communauté scientifique. Notamment de la part de Stéphane Nicaise, ce jésuite et anthropologue que nous avons vu insister sur l'aspect unifié de la « religion créole » insulaire. Celui-ci reproche à Dumas-Champion d'avoir adopté un point de vue trop particulariste qui relèverait parfois plus de l'archéologie que de l'anthropologie en s'attachant à exhumer des vestiges de civilisations pré-réunionnaises (2009)¹³². Nicaise, dans ce qu'il considéra comme « un premier état de nos connaissances sur l'inscription de l'apport malgache au monde créole », avait pour sa part veillé à rabattre ce qu'il nomma « l'irruption des aïeux malgaches », ou la « malgacité réunionnaise », dans le très homogène édifice de la créolisation. Pour illustrer son propos, il métaphorisait ce dernier par la barrière de corail où formes et couleurs des branches « deviennent somme toute assez secondaires » (2005 : 151).

D'autre part, bien qu'il admette aussi la primauté de la sphère ancestrale sur « l'adhésion confessionnelle » des Réunionnais (2004 & 2009), plusieurs articles de Nicaise postérieurs à sa thèse montrent sa difficulté à appréhender la non-institution des pratiques religieuses associées aux descendants d'esclaves et d'engagés afro-malgaches (2005 & 2008b). Celle-ci peut être rattachée à la manière dont il considère que le « Kaf », hypostase par laquelle il choisit de définir ces populations, « sera toujours le dernier de la classe, le sans emploi, le bénéficiaire de tous les minima sociaux » (2008a : 180). Elle peut l'être également à l'absence de prise en compte du fait que pour les « populations de la plantation », conformément à un usage répandu mais rarement souligné, l'appellatif « créole » désigne en premier lieu, bien que non exclusivement, les catholiques au phénotype européen¹³³. Le fait que presque tous les Réunionnais soient catholiques – à l'exception notamment des musulmans, religion à laquelle se convertissent aujourd'hui des descendants de travailleurs des plantations – permet de ménager une ambivalence à Nicaise lequel associe, sans toujours le reconnaître, cette confession et l'idée unitaire de « substrat corallien »¹³⁴.

Comme certaines analyses de l'hindouisme, Dumas-Champion et Nicaise privilégient donc chacun une dominante matricielle différente. Pourtant, la profondeur historique d'une synthèse comme *Le mariage des cultures* est incomparablement plus riche et moins univoque

¹³² Nous le remercions pour nous avoir communiqué ce dernier article avant sa parution.

¹³³ Ce que l'on comprend à la lecture notamment de Andoche (1996) et Benoist (1993 : 117) et qui apparaît explicitement chez Dumas-Champion (2008 : 39), Ghasarian (1991 & 2008b) et Marimoutou (2005).

¹³⁴ Avant lui, Prudhomme (1984 : 328) avait aussi souligné combien la conversion au catholicisme, fut-elle forcée, représentait un point de « non-retour » à partir duquel la créolisation prend le dessus sur les origines.

qu'on semble vouloir le lire. Voilà pourquoi elle constitue un jalon indispensable pour les analyses du fait religieux et culturel réunionnais dont elle augmente considérablement le niveau de complexité en rendant impossible l'occultation d'un de ses éléments clé. On me permettra cependant de marquer quelques distances face à cette étude qui, du fait de son adéquation avec un mouvement de fond, devrait rencontrer une réception considérable, fut-ce indirectement, dans les milieux les moins alphabétisés l'île qui sont aussi ceux sur qui porte l'enquête¹³⁵. La première critique porte moins sur l'argument substratique qui, à la différence de l'Avant-propos (2008 : 17), se trouve incomparablement moins tranché dans le reste d'une œuvre où dominent les notions de « mariage » culturel, de cumul de pratiques et de pensée religieuse réunionnaise unifiée. Passant sur d'éventuels biais contenus dans les descriptions de deuxième main dont l'auteure se sert parfois pour référencer des pratiques réunionnaises en fonction de pratiques extérieures à l'île, je m'arrêterai sur un exemple : l'analyse que Dumas-Champion propose du « *manzé d'lait* » (« manger de lait »). Aussi commun que répandu dans les foyers originels du Tamil Nadu et de Madagascar, ce rituel s'est intégré à la créolisation religieuse dans l'île où il permet de répartir de manière diacritique les appartenances *malbar* et *malgas* (*ibid.* : 243-244). D'après elle, selon qu'il est préparé dans un cadre indien ou malgache, les Réunionnais préparent ce riz au lait de manière différente : dans le premier cas le riz est « cuit dans du lait, du sucre, du raisin sec, de l'anis, des graines d'amande, de la noix de coco râpée » alors que dans le second il est cuit à l'eau et, ensuite seulement, « arrosé de lait et de miel ». Ayant moi-même consigné une troisième recette de cette offrande destinée aux ancêtres lors d'un *sèrvis malgas*¹³⁶, il est important de souligner que les deux possibilités mentionnées par Dumas-Champion, si elles correspondent bien au schéma antinomique par lequel ces religions dialoguent, ne sauraient épuiser la variation échelonnée entre ces deux pôles. On voit donc ici se superposer à des variations effectives, fort probablement majoritaires, une coupure qui, pour être scientifique, ne tranche pas moins dans le réel¹³⁷.

Dans le même ordre d'idée, parmi tant d'autres exemples d'échanges entre ces deux pôles religieux, l'auteure considère que l'adoption d'une « épreuve du feu » par les officiants des *sèrvis malgas* serait un emprunt au modèle indien : « l'idée de mortification [ne faisant] pas partie de l'idéologie religieuse malgache et bantoue » (*ibid.* : 250). Or, au lieu de recourir à cette assignation stricte, ne pourrait-on pas plutôt envisager qu'un déterminisme

¹³⁵ Comme d'autres recherches, celles de Bastide à Bahia ou de Desroches aux Antilles (2003), ce livre est peut-être appelé à devenir un manuel liturgique de référence à La Réunion.

¹³⁶ « (...) du riz est d'abord cuit à l'eau. Puis, c'est une des recettes possibles, on y ajoute, aux trois-quarts de la cuisson, du lait et du sucre roux » (Lagarde, 2008a : 109).

¹³⁷ L'auteure recourt d'ailleurs souvent au terme d'« authenticité » lorsqu'elle apprécie la fidélité aux origines...

circonstanciel¹³⁸ ait conduit un officiant tel Emmanuel Salomon à porter sur la tête le plateau métallique rempli de braises incandescentes d'ordinaire tenu à la main ? Cette voie semble d'autant plus justifiée que ce dernier, surnommé « Granmoun Baba », est l'un des tous premiers organisateurs de *sèrvis* à les avoir rendus public et à avoir dû leur donner une forme propre au sein du champ religieux insulaire. Cette innovation, qui d'ailleurs diffère des pratiques de l'hindouisme populaire (on ne marche plus sur le feu ici, on le porte sur la tête), rappelle plutôt la manière dont un chamane-possédé acquiert une légitimité en travaillant ce que Bertrand Hell appelle son « numéro » (1999). Nous l'avons plusieurs fois évoqué, ce type de théâtralisation des désordres ayant propension à convaincre ou à séduire le public, de quelque bagage culturel soit-il, est une condition nécessaire à la réalisation de l'efficacité symbolique. Nous pourrions également pousser plus loin cette critique en nous demandant si le prédominance malgache et bantoue que constate Dumas-Champion dans la constitution du monde ancestral réunionnais, plutôt que d'être uniquement une survivance, ne serait pas une conséquence de la migration que connurent tous les Réunionnais en devenir¹³⁹.

Mais notre critique majeure concerne l'enclivage qui amena Dumas-Champion à se tenir au plus proche des acteurs les mieux renseignés de ce Renouveau malgache. Si, parmi ces derniers on en compte de plus en plus qui effectuent des voyages réguliers vers la Grande Île (Live, 2010), on peut regretter que l'auteure n'ait pas mieux situé socialement ses informateurs et la légitimité que leur confère une meilleure connaissance de la cosmogonie et de la langue malgache contemporaine. Ce faisant elle risque de valider, comme autrefois les observateurs du Renouveau tamoul, un décrochage entre des pratiques nouvelles et élitistes et d'autres, élaborées plus anciennement à La Réunion, mais susceptibles de ce fait d'être considérées comme défailtantes ou partielles. Et en effet, la manière dont l'introduction de ce nouveau matériel se heurte à l'acculturation formelle déjà réalisée (Bastide, 1970a : 143) n'est jamais exposée, amenant le lecteur à présumer de l'affinité de contenus culturels que des histoires et des espaces séparent pourtant. Loin de constituer un simple biais de recherche, un tel « bruit » nous renseigne sur la conception ayant présidé à la réalisation d'un travail dont on comprend qu'il doit être inclus à notre objet de recherche.

¹³⁸ Sans même avoir besoin d'évoquer l'ontologie analogique de Descola.

¹³⁹ En ce sens on s'appuiera sur la place réservée aux ancêtres dans des colonies esclavagistes où les populations bantoues et malgaches furent minoritaires. A ce titre, le dénouement de *L'Amistad*, film de Steven Spielberg traitant de l'esclavage aux USA, montre bien l'emphase possible de la place des ancêtres de part et d'autre de la ligne de couleur. Celle-ci semble justifiée du fait que toute religion est réinterprétable en culte des morts selon Bastide (1960a : 82).

4.1. Problématiser La Réunion depuis le maloya, sa « musique traditionnelle »

4.1.1. Retour sur une candidature

Un autre domaine de l'activité culturelle condense ces questions complexes relatives à la contribution afro-malgache à la culture créole. Il s'agit du maloya. De la même manière que les Afro-malgaches et leurs descendants, qu'ils furent esclaves ou engagés, sont devenus Réunionnais, ou que leurs conceptions religieuses ont largement influencé la « religion créole », ce dernier, que nous avons vu apparaître avec Fourcade pour désigner la musique des « Noirs », est « devenu l'expression majeure, sur le plan culturel et musical, de l'identité réunionnaise ». C'est ainsi qu'il fut défini dans le dossier de candidature présenté en juin 2008 par la MCUR et le Président de la Région Réunion, Paul Vergès, au Ministère de la culture et de la communication en vue de son inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel mondial administrée par l'UNESCO¹⁴⁰. Parmi une cinquantaine d'autres pratiques (nationales et internationales), cette distinction fut attribuée le 1^{er} octobre 2009. Elle confirme l'importance de cette expression artistique au plan de la culture insulaire autant que celle qu'elle doit prendre chez ceux qui voudraient connaître cette dernière.

Cette reconnaissance, nous l'avons dit, vint couronner l'entreprise patrimoniale menée par la MCUR, organisme formé en 2003 et décernant le titre de « *Zarboutan nouf kiltir* » depuis 2004. Or, celle-ci se plaçait déjà dans le prolongement de l'action menée depuis les années 1960 par les autonomistes réunionnais de l'extrême-gauche qui comportait aussi un volet musical. Comme Samson l'a montré dans sa thèse, le renversement politique souhaité par ces derniers s'était traduit au plan esthétique par l'affirmation de la légitimité du maloya face à d'autres formes musicales. Notamment au séga tel que l'industrie discographique locale des années 1950-1960 lui donnait forme quelques décennies après que Fourcade ait dessiné son orientation. Conçu comme trop acculturé et métissé avec les canons français – paradoxe créole opérant une coupure dans le continuum métis –, le séga fut alors écarté au profit du maloya¹⁴¹. Ce chant de lutte et de résistance fut considéré comme mieux à

¹⁴⁰ Cf. *Dossier de presse* : « *Maloya patrimoine mondial de l'humanité* » (1^{er} octobre 2009), rédigé par la MCUR (37 pages). Disponible en format pdf sur le site internet de cet organisme jusqu'à l'arrêt de ce dernier, son contenu se retrouve dans le « Formulaire de candidature n°00249 » disponible en ligne (8^e référence) sur le site suivant : http://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_des_civilisations_et_de_l'unit%C3%A9_r%C3%A9unionnaise. Nous en reproduisons un extrait en Annexe 2 (pp. 14-25).

¹⁴¹ Encore très fort au moment où Desrosiers effectua son enquête (1996 : 41) cet affrontement tend à s'estomper (cf. deux chap. suivants), même s'il fut relancé avec le classement UNESCO (Samson, 2011).

même de symboliser les nouvelles acceptions des termes « peuple », « pays » et « identité réunionnaise » véhiculés par le mouvement de décolonisation et d'autonomisation.

Ce choix idéologique orienta durablement la conception que plusieurs chercheurs se firent de la culture insulaire, à tout le moins dans sa dimension musicale. Dans le travail critique qu'il réalisa sur l'enquête ethnomusicologique effectuée pour le Musée National des Arts et Traditions Populaires en 1978 (Marcel-Dubois & Pichonnet-Andral, n.p.), Samson a noté combien le privilège accordé au collectage du maloya, perçu comme une pratique « orale », « traditionnelle » et nécessitant à ce titre une ethnologie de sauvetage, au dépend du séga, tout aussi légitime historiquement mais plus moderne et mieux médiatisé, se conformait à ce projet politique¹⁴². La Selve aussi, notamment dans ses *Musiques traditionnelles de la Réunion*, reconduisit ce biais (Desroches & Samson, 2008 ; Samson, 2006 : 488-489 & 2009) fondé selon nous sur la prémisse attribuant le mode de vie le plus « traditionnel » aux milieux sociaux les plus précaires¹⁴³.

Après 1981, les politiques culturelles réunionnaises ont également « donné la roue », comme on dit en créole, à ce discours consistant à ériger le maloya au rang d'emblème culturel traditionnel. Suite à la création, en 1987, du Conservatoire National de Région qui intègre l'enseignement du maloya à ses cours, non d'ailleurs sans certaines contradictions relatives à l'enseignement de type « classique » de cette musique « orale » (Dréan, 2004), 400 jeunes suivent de 1990 à 1993 la formation, inédite en France, de CES (Contrats Emploi Solidarité) musique auprès des « meilleurs professionnels de l'île »¹⁴⁴. Or, là encore, la différence entre les aspirations des candidats sélectionnés (plus enclins par exemple au jazz et aux « fusions ») et l'ancrage traditionnel qui leur était proposé est notable (Chérubini, 1996 : 25). Depuis, notons que le Rectorat, la Région et les différentes communes encouragent les activités pédagogiques et socio-culturelles impliquant le maloya (apprentissage, composition, construction d'instruments...).

Rappelons cette phrase célèbre, écrite par Marimoutou et chantée par Ziskakan (1992 : #1 ; 1998 : 2 #2), qui résume le programme politico-esthétique associé au maloya : « Maloya i casse zorèy Groblan » (« Le maloya casse les oreilles aux maîtres », *nos trans. et trad.*). Même débarrassée de jugements de valeurs, cette opposition structure les discours les mieux intentionnés comme le montre le livret accompagnant le disque qu'un musicien réunionnais, à la fois ségater et *maloyèr*, réalisa avec un guitariste américain : « Maloya is the older, slightly more African form, and the harmony is modal, without Western chord changes. (...) Segá reflects the absorption of French (colonial) musette diatonic harmonies (chord changes and European song form) with a hint of jazz influence » (Lacaille & Brozman, 2002 : 19).

¹⁴² « Les enquêteuses ne semblaient pas être préparées à devoir insérer une partie des musiques de transmission orale réunionnaises dans l'actualité politique et économique locale, cette difficulté était d'autant plus prégnante qu'il leur manquait un recul temporel évident. Notons que cette difficulté n'est toujours pas résolue en matière d'étude des musiques dites « traditionnelles » à La Réunion » (Samson, n.p. [2001] : 24).

¹⁴³ Association récemment reconduite par deux sociologues (Le Gall & Roinsard, 2010 : 14-15).

¹⁴⁴ Outre Jacqueline Farreyrol (*infra*), on trouve parmi eux Gilbert Pouniat de Ziskakan et J.-C. C. Marimoutou.

Syntonisé avec l'engouement international pour les « musiques du monde » dont avait bénéficié Ziskakan ainsi qu'avec le développement d'Internet et les facilités offertes par lui au secteur musical, le Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) de La Réunion est créé en 1997. Cette association à but non lucratif organise des partenariats autour des « musiques actuelles et traditionnelles. Ses missions sont : patrimoine, information, formation, exportation, et observation de l'environnement musical réunionnais »¹⁴⁵. Cet « outil de développement et de structuration de la musique réunionnaise » administre le label discographique Takamba grâce auquel est conservée « une mémoire de l'histoire sonore »¹⁴⁶. Parmi ses 17 publications, on compte deux disques de maloya (Gramoun Bébé, 2005 & La famille Gado, 2007). Les conditions de leur enregistrement signalent à la fois cette préoccupation patrimoniale et le traitement différentiel dû à leur contenu « traditionnel » :

« Ce disque est consacré à un des répertoires traditionnels de l'île de La Réunion : le maloya kabaré (...) Loin des clichés folkloriques ou du maloya moderne, le kabaré a une autre force, une identité propre où l'on cultive le respect des coutumes ancestrales. (...) Dans le but de mieux traduire l'authenticité du répertoire, les chants ont été captés en live à domicile dans les conditions réelles de service kabaré » (Gramoun Bébé, 2005 : 2-3).

Dans une île où l'intrusion de la *modernity* provoqua, en une trentaine d'années, le passage extrêmement rapide « de la charrette à bœuf à Internet »¹⁴⁷ en même temps qu'une attention plus soutenue et généralisée pour le patrimoine et son authenticité, c'est donc le maloya qui fut sollicité pour cristalliser la question fort complexe de la définition de l'identité insulaire. Conformément à ce besoin, constaté ailleurs, de « réintroduire des lieux de références, des repères stables dans un monde soumis au changement et confronté à un certain vide social »¹⁴⁸, c'est à lui que fut confiée la mémoire du « vivre ensemble réunionnais »¹⁴⁹.

Pourtant, un tel processus demande à être questionné. C'est ce que je tentais de faire avant le classement à l'UNESCO, lequel confirma quelques-unes de mes hypothèses. Si, comme ailleurs, ce dernier démontre que c'est un regard extérieur, à tout le moins sur le plan sociologique dans le cas du maloya, qui va « faire émerger l'altérité constitutive du regard patrimonial »¹⁵⁰ et donc en façonner la représentation, on est conduit à se demander quels

¹⁴⁵ <http://www.runmuzik.fr/#runmuzik/missions/les-missions-runmuzik-prma.html>

¹⁴⁶ *Dossier de presse (...) du 1^{er} octobre 2009 (op. cit., p. 19).*

¹⁴⁷ Expression parfois employée dans les médias et reprise dans Wolff, 2003.

¹⁴⁸ Cf. la Présentation de Mary & ali à Hobsbawm, 1995 : 172.

¹⁴⁹ C'est l'avis de la plupart des chercheurs ainsi que des meilleurs mémoires réalisés sur le sujet, notamment Desroches, 2000 ; Ghasarian, 2002a ; Marimoutou, 2008 pour les premiers et, pour les seconds, Cheynet, 2006 ; Gangama, 2007 ; Hélias, 2003 ; Taurisson, 2000 ; Vellayoudom, 2005.

¹⁵⁰ Chevallier, Chiva & Dubost, 2000 : 51.

critères ont présidé à la production de cet emblème identitaire. Il convient également de réfléchir sur la manière dont furent impactés les musiciens mais aussi les Réunionnais par une telle dynamique qui, dans ce cas précis, relève (autant qu'elle l'illustre) d'un discours réunionnant éminemment politique. En effet, lorsque le PRMA, à travers trois de ses contractuels, dont Samson, s'associe à Marimoutou, chargé de mission à la MCUR, pour constituer le dossier de candidature pour l'UNESCO, c'est une nouvelle définition du maloya autant que de l'identité insulaire qu'il s'est agi de formuler. A la fois destinée à un usage local et international – niveaux entre lesquels il convient de placer la métropole –, l'objectif visé par la fabrication d'une telle image est résumé dans la phrase de l'affiche diffusée dans la presse par la MCUR au lendemain de cette victoire : « Maloya i mèt la Rényon an lèr ! »¹⁵¹. Détaillons les deux généralisations comprises par ce slogan (« le » maloya, « la » Réunion) relayé jusqu'aux plus hautes sphères de l'État¹⁵², derrières lesquelles se trouve la justification de l'importance de notre recherche. Tout d'abord, au sujet de « la » Réunion, on voit le discours réunionnant du dossier de candidature faire alterner points de vue « particulariste noir » et « unitaire créole ». Après avoir insisté sur la tentative d'aliénation, « l'interdiction, le déni, la marginalisation » encourus par « la culture réunionnaise »¹⁵³, un premier ancrage originel est opéré ainsi :

« Le maloya désigne une forme chantée et dansée qui est généralement identifiée comme d'origine ou d'affinité africaine et malgache. Apportée par les esclaves puis les engagés, elle est très tôt, sous le terme “tchéga”, décrite et représentée dans les récits des voyageurs ou les lithographies du 18^e et 19^e siècle » (p. 16).

« Présent depuis les origines du peuplement, il [le maloya] a su résister au système esclavagiste et au colonialisme (...) Il a été un élément de résistance à la volonté d'assimilation culturelle et un espace de création artistique et linguistique » (p. 18).

« Tout d'abord, le maloya est pratiqué dans un cadre rituel, appelé *servis malgas* ou *servis kabaré*. Il s'agit de cérémonies où des animaux sont sacrifiés et donnés en offrande aux ancêtres malgaches ou africains que l'on honore. Les chants servent à initier la communication avec les ancêtres et à entretenir la possession de certains participants » (p. 16).

Mais, outre ces quelques concessions culturalistes, le dossier insiste à travers de bien plus nombreux passages sur la dimension créole de cette pratique :

¹⁵¹ « Le maloya propulse La Réunion au sommet ! » (*notre trad.*, Cf. Annexe 3). Nous laisserons de côté la question de la construction (abandonnée depuis) de la MCUR que venait justifier cette reconnaissance notamment pour Marimoutou (*Le Quotidien* du 2/10/09, p. 2).

¹⁵² Comme le montre cet extrait du discours prononcé le 22 juin 2010 par M. Mitterrand, Ministre de la culture et de la communication : « Le MALOYA, qui constitue véritablement l'âme de La Réunion, incarne l'esprit d'un peuple qui exalte sa liberté contre toute forme d'oppression et de servitude, et qui exulte par une fête irrésistible des rythmes, des chants et de la danse » (<http://www.culture.gouv.fr>).

¹⁵³ *Dossier de presse...* (*op. cit.*, p. 3). Les citations suivantes sont extraites de ce texte.

« Né dans les plantations, chant des esclaves, le maloya s'est nourri et enrichi au cours des siècles par celles et par ceux qui ont largement contribué à la création de la culture réunionnaise et de ses valeurs de tolérance, de solidarité et de maillage » (p. 3).

« Le maloya est un exemple particulièrement visible des processus de créolisation culturelle qui se sont opérés dans l'espace des plantations sucrières, en particulier au contact des engagés venus des villages de l'Inde du Sud et qui apportaient leurs mélodies, leurs épopées, leurs mythes, leurs rituels. Les textes chantés du maloya "traditionnel" empruntent aussi aux romances françaises du 18^e et du 19^e siècle. Il est aujourd'hui le symbole même de l'identité culturelle réunionnaise, et ce de manière intergénérationnelle. Aucune manifestation festive ou culturelle de quartier, de village ou à un niveau plus large ne se déroule sans une présence du maloya » (p. 7).

« Le mot maloya, dont l'étymologie probablement malgache ou est-africaine reste floue (...) » (p. 16).

« (...) expression intergénérationnelle et intraculturelle de toute une population dont les ancêtres, venus de six mondes différents : Chine, Inde dravidiennne, monde musulman, France, Afrique de l'Est, îles de l'Océan Indien (Comores, Madagascar), ont créé une civilisation singulière » (p. 18).

Cette intention réunionnante et anthropologiquement naïve culmine cependant dans la seconde section du dossier intitulée « Brève évaluation de la viabilité de l'élément et de ses besoins de sauvegarde » où la « recherche d'une remalgachisation de cette forme proprement réunionnaise et créole » est dite contribuer à « fragiliser les bases historiques de cette musique » (p. 15). Le fait de considérer comme un danger cet ancrage « ethno-culturel » associé à cette dimension religieuse¹⁵⁴, pose cependant un problème de fond. En effet, les deux disques de maloya édités par Takamba et présentés à ce titre comme « patrimoniaux », furent directement reliés au répertoire cérémoniel et au Renouveau malgache¹⁵⁵. Presqu'en même temps qu'était monté le dossier maloya/UNESCO, et confirmant une idée commune relayée par plusieurs études¹⁵⁶, Samson notait que les cérémonies (*servis*) sont le « centre racinaire » de ce genre « hyper malléable et manipulable » qu'il propose d'aborder

« comme une musique d'affinité afro-malgache et indienne mais d'origine réunionnaise (et non pas comme une musique réunionnaise d'origine afro-malgacho-indienne) »¹⁵⁷.

¹⁵⁴ On lit ailleurs : « le maloya – dans sa dimension profane et publique – n'est plus particulièrement lié à une communauté ou à un groupe "ethno-culturel" à La Réunion » (p. 20).

¹⁵⁵ Si *Le maloya kabaré* est le premier disque commercialisé de ce répertoire (Lagarde, 2009b), l'iconographie *La famille Gado* franchit un pas supplémentaire en présentant plusieurs éléments cérémoniels d'ordinaire peu médiatisés (statuette sur la couverture, montage informatisé d'un crâne de bœuf ceint d'une pièce de tissu rouge sur le CD lui-même – cf. Annexe 4). Parmi les photos prises durant une cérémonie, on remarquera toutefois le rognage de celle de la page 26 qui, dans l'intégralité qu'elle a sur le site de l'UNESCO, présentait un possédé au premier plan : Cf. diaporama sur <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/RL/0024>.

¹⁵⁶ Cf. Cachat, 2001; Gauliris, 1988, 1989; Lagarde, 2008a; Pongérard, 2009; Var, 1995.

¹⁵⁷ Cf. 2008 : 87-88. Remarquons toutefois que cette optique omet l'apport français/européen pourtant avéré.

Or, précisément, à l'image des pratiques médico-religieuses – elles-mêmes héritières d'autres dont l'arrivée dans l'île s'était déjà trouvée confrontée à cette sensation anémique de « vide social » évoquée plus haut et contre laquelle s'érige et s'invente le patrimoine –, on ne peut ignorer la charge symbolique qu'exerce le maloya cérémoniel depuis une extrémité du continuum identitaire. Cette charge, fut-elle « créole », existe avec une grande vitalité étant donné l'efficacité symbolique qu'elle confère à des rituels et des pratiques s'y rattachant de près ou de loin. Mais une seconde minoration accompagne celle de la part « ethno-culturelle » du maloya au profit d'une, donc, très générale « identité réunionnaise » (ce qu'il faut lire derrière « la Rényon »). Elle en constitue le pendant musicologique puisque la variété interne de ce genre est gommée derrière cette facilité de langage par laquelle est défini « le » maloya. Soulignons d'abord que le dossier de candidature (p. 20) constate pourtant la richesse de ce qu'il vaudrait mieux appeler le continuum ou la « scène maloya »¹⁵⁸ :

« Il a été approprié par l'ensemble des Réunionnais pour qui il est à la fois l'expression d'une identité commune et une très riche base de créativité à la fois pour les formes musicales (rap/maloya, folk/maloya, rock/maloya, malogué (maloya et reggae), blues/maloya...) et pour la poésie et le slam. En ce sens, on peut dire que tous les Réunionnais sont impliqués dans la sauvegarde et la valorisation du maloya »

Cette grande diversité transparaît dans son instrumentation comme il est précisé :

« Dans sa forme traditionnelle, le chant du maloya est exécuté en alternance entre soliste et chœur. Il est accompagné par un ensemble de tambours (*rouler*), d'idiophones (*piker*, *sati*) et de hochets (*kayamb*). A ces instruments, peuvent s'ajouter, selon les formes et les contextes d'exécution, le *bob* (un arc musical), d'autres percussions d'introduction récente comme les *djembés* d'Afrique de l'Ouest ou les congas d'Amérique latine et, dans le cas du maloya électrique, des instruments modernes (guitares, synthés, basse, batterie, etc.) » (p. 16).

Si la notion d'identité situationnelle est présente dans cet extrait, on notera surtout l'identification plus catégorique de deux sous-genres. La présence/absence d'instruments « modernes » sert de critère pertinent pour distinguer maloya « traditionnel » et « électrique ». Pourtant, on remarque que ces deux ensembles ne sont pas différenciés au fil du dossier ou dans la discographie présentée. Ainsi, comme la catégorie « Kaf », qui englobe les multiples apports afro-malgaches, comme celles de « Réunionnais » ou de « Créole » le font des composantes « ethno-culturelles », « le maloya » comprend implicitement ici au

¹⁵⁸ Terme commun en musique qui peut augurer une approche semblable à celle du « champ jazzistique » proposée par Alexandre Pierrepont (2002). Cf. chap. précédent.

moins deux sous-ensembles¹⁵⁹. Ceci dit, un point aura échappé aux lecteurs de l'organisation internationale chargés du dossier, à quelques égards néophytes. Il s'agit de la place sensiblement majoritaire ménagée au second genre. A l'image des subventions allouées par le Conseil régional concentrant « son effort sur des artistes *représentatifs dont, pour le maloya*, Davy Sicard et le groupe Ziskakan » (*nous soulignons*)¹⁶⁰ et de la très peu exhaustive discographie du dossier¹⁶¹, on pourrait constater l'amoindrissement de la part « traditionnelle » au sein « du » maloya. Et ici, il faut citer une seconde mise en garde prescriptive concernant, précisément, cette frange moderniste que les auteurs présentaient pourtant plus haut comme inhérente au maloya (p. 17-18) :

« L'investissement des jeunes générations dans le maloya, et le remaniement qu'elles font subir à cette musique se fait en effet désormais dans le cadre de la "world music" mais aussi parfois à travers une recherche d'une remalgachisation de cette forme proprement réunionnaise et créole. La sauvegarde de certaines formes du maloya est à cet égard nécessaire, en particulier en ce qui concerne les variétés les plus anciennes »

Cette contestation de légitimité semble bien amnésique de ce qui amena des groupes tels Ziskakan et Bastèr, les deux plus grandes discographies du dossier (sept références chacun), à définir leur propre style à partir des années 1980 en introduisant différents instruments « modernes » à leurs maloya électriques. La référence au mémoire d'Autret (1993), dont c'est précisément le sujet, rend étonnante cette amnésie qui n'en est peut-être pas une si l'on tient compte des contradictions internes au discours réunionnant mais surtout si l'on considère le fait que, là encore, ce nouveau danger pesant sur « le maloya » débouche sur l'affirmation de la nécessité de sauvegarder « ses variétés les plus anciennes » (p. 18). Compte tenu de cette dernière intention et des jugements de valeur appliqués à différentes formes musicales dessinant un continuum que les rédacteurs de la candidature semblent baliser entre les deux dangers que la remalgachisation et la modernisation font peser sur l'authenticité « du » maloya « traditionnel »¹⁶², on comprend que, selon l'idéologie sous-tendant la candidature, « le » maloya se présente comme un ensemble constitué de segments dont elle serait par ailleurs la seule à pouvoir légitimement les définir et donc... les préserver.

¹⁵⁹ Les métissages réalisés avec d'autres musiques, les affinités de chaque interprète engagés à « sonner comme eux-mêmes » (cf. *supra*) mais aussi les différences pouvant apparaître d'un titre et *a fortiori* d'un album à l'autre au cours de l'existence de leurs auteurs n'attestent-ils pas d'une diversité infinie ?

¹⁶⁰ Avis que ne partage apparemment pas le *leader* de Ziskakan, Gilbert Pouniat, qui s'exprimait ainsi au lendemain de l'inscription à l'UNESCO : « Tant mieux. Avant 81 on a fait tout le travail, on a fait connaître cette musique-là partout et puis, après on a été débarqués. Là, on ne m'a pas demandé mon avis, je n'étais même pas au courant. Je suis surpris de voir comment les choses évoluent. Alors on va avoir des contrats mirobolants, de supers cachets ?!! Formidable..." (Journal de l'île de La Réunion du 2/10/2009, p. 13).

¹⁶¹ Dont on pourrait se demander quels critères l'ont influencée (Cf. Annexe 2).

¹⁶² Ce continuum maloya pourrait se noter ainsi : remalgachisé / cérémoniel / traditionnel / électrique / moderne.

On comprend ainsi combien « le » maloya est un sujet tendancieux et politiquement miné. Mais ce que l'on saisit mieux encore, c'est la nécessité de documenter cette pratique de plus près afin d'apprécier ensuite, de manière plus générale, son aspect patrimonial¹⁶³. L'aborder ainsi, dans toute sa diversité, n'a finalement guère été réalisé jusqu'ici. Un tel travail de documentation se doit en effet d'intégrer à son objet de telles généralisations perçues comme ordinaires¹⁶⁴ et se demander où commence et où s'arrête pour chacune d'elles « la » « tradition » ? Tout en se demandant quelles sont les « variétés les plus anciennes » ou encore les « bases historiques de cette musique » dont on parle ici, il doit retracer des processus de sélection culturelle en observant attentivement les articulations et les désunions opérées par ces différentes généralisations en premier lieu au sujet de l'identité insulaire et de celle de ses composantes.

4.1.2. « Dernier virage »¹⁶⁵

Face à une réalité équivoque nous rappelant combien fait musical et métissage, au même titre que tout produit ramené d'une situation liminale, se présentent comme des offrandes à différents investissements sémantiques, rappelons le déplacement préalable requis par ce travail. Il consiste à quitter le monde des représentations substantielles de l'identité et de ses dilemmes infinis pour atteindre celui des relations, fussent-elles réalisées au nom de ces représentations. On suivra en cela Derrida lorsqu'il rappelle que là où il y a identité, il n'y a pas culture¹⁶⁶. Je suivrai aussi l'École de Chicago et les Créolistes ayant adopté une définition plus souple et plus fluide de la culture attentive au fait que les signes symboliquement marqués sont appropriables par différents acteurs, selon les contextes et leurs compétences. Ici, les identités deviennent beaucoup moins pertinentes à étudier que les identifications. C'est aussi ce qu'exprime Monique Desroches selon qui

« la recherche ethnomusicologique ne rencontre pas que des “objets musicaux” ; elle rencontre aussi des interprétations, des regards, des écoutes,

¹⁶³ « Le patrimoine n'a de valeur durable que pour autant qu'il transcende les définitions particulières, que pour autant que l'ensemble des choses et des valeurs qu'il subsume a la propriété de renvoyer à une entité symbolique, laquelle, parce qu'elle n'est appropriable par personne, peut être appropriée par tout un chacun pour sienne » (Micoud cité dans Chevallier, Chiva & Dubost, 2000 : 53).

¹⁶⁴ Y compris par les travaux universitaires qui se pensent souvent dégagés de ces questions nominalistes relatives aux « seules » catégories musicales (Tagg, 1989 & 2007).

¹⁶⁵ Cette expression parfois lancée durant les « appels d'ambiance » du maloya (cf. chap. suivant) – notamment chez le Groupe Folklorique de la Réunion (1979 : Face A #4), la troupe Kalou pilé (2001 [1983] : #15) ou dans un tube radiophonique du début 2005, intitulé sans autre précision « Romix Hit fever “Kisa la fé” » –, fut aussi employée par le commandant de bord avant mon troisième atterrissage à l'aéroport Rolland Garros-Gillot.

¹⁶⁶ « (...) *le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même*. Non pas de n'avoir pas d'identité, mais de ne pouvoir s'identifier, dire “moi” ou “nous”, de ne pouvoir prendre la forme du sujet que dans la non-identité à soi ou, si vous préférez, la différence *avec soi*. Il n'y a pas de culture ou d'identité culturelle sans cette différence *avec soi* » (1991 : 16).

des points de vue. C'est là tout un monde de "relations" qui font vivre et particularisent les objets sonores et l'enjeu de la recherche est de capter ces rapports » (1996 : 136).

Le comment prend le pas sur le pourquoi selon cette « pensée métisse » :

« qui se doit de comprendre non plus seulement dans l'espace mais dans le temps les rapports éminemment évolutifs entre une autonomie qui ne soit pas autochtonie (...) et une totalité qui ne soit pas transcendante »¹⁶⁷.

Ce renversement de perspective théorique s'inspire aussi de Bruno Latour lorsqu'il écrit :

« Si l'inertie, le caractère durable, l'étendue, la solidité, l'engagement, la constance, l'adhésion, etc. sont ce qu'il s'agit d'expliquer, alors on ne peut le faire sans rechercher des véhicules, des outils, des instruments et des matériaux capables de produire une telle stabilité » (2006 : 53).

Appelé, comme toute musique, à circuler d'un individu à l'autre, le maloya se présente comme un instrument privilégié de « l'*extension* du regroupement dans l'espace ainsi que [de] sa *durée* dans le temps » (*ibid.*). N'étant pas un groupe préalablement constitué (en pratique comme en théorie), le fait qu'il mobilise pourtant dans son devenir et sa diversité le politique (au sens large), donnant à penser une condition transversale susceptible de remplacer les limitations existentielles et sociales par l'aspiration à la « réunion » des hommes dans un projet commun, dans une danse commune, justifie ce déplacement. A une conception catégorielle et discontinue, mon approche substitue une conception prototypique faisant du maloya un « noyau central » auquel s'agrègent ces « ensembles flous » et mouvants que sont les groupes sociaux (Deschamps & Dorai, 1991). Pour ces raisons, à une anthropologie de La Réunion nous avons préféré une « maloyanthropologie »¹⁶⁸, c'est-à-dire, une anthropologie de la « scène maloya » – de sa « culture » ou de son « monde » comme le dirait peut-être Marc Augé¹⁶⁹. Ses questions fondamentales sont les suivantes : qu'est-ce que l'étude du maloya nous apprend de la société réunionnaise ? Quelle place, aujourd'hui comme hier, le maloya occupe-t-il dans sa créolisation ?

¹⁶⁷ Cf. Laplantine à l'entrée « Fernando Pessoa » de Laplantine & Nouss, 2001 : 484.

¹⁶⁸ Si ce terme s'inspire de cette « jazzanthropologie » que travaillent Jamin & Williams (2001), assurés qu'ils sont de l'aspect heuristique de cet objet concernant des concepts clés de la discipline tels les « notions de culture, dominée et dominante, les phénomènes de transplantation, de métissage culturel et syncrétisme, les types de résistance et de déviance, et, *last but not least*, l'opposition entre particulier et universel, la distinction entre formes populaires et formes savantes de l'expression musicale » (*ibid.* : 21), concepts que notre chapitre précédent a intégré dans un questionnement créole, nous préférons toutefois, à l'image du sens commun réunionnais d'ailleurs, associer le maloya au blues. Au même titre que le séga, peut-être plus proche du jazz, ces musiques, comme la thèse de Samson l'a montré, se présentent effectivement « comme historiographie mais aussi comme sociologie et anthropologie » (*ibid.* : 23) de La Réunion.

¹⁶⁹ Cf. Augé, 1994. Rappelons que Samson a proposé d'en étudier « l'univers » (2008).

A partir d'une écoute attentive du maloya, principalement du maloya habituellement qualifié de « sec » ou de « traditionnel », ainsi que des discours tenus à son propos et des observations que j'ai effectuées durant mes terrains dans l'île, j'identifierai plusieurs acceptions particulières de cette musique. Inspiré par un *fonnkézér*¹⁷⁰, je propose de les nommer *bordaz* ou bordages. En tant que forme malléable et mouvante, le maloya me semble en effet être assimilable à l'océan, alors que ces sous-ensembles correspondraient à des rivages de terre ferme qui, bien que séparés, n'en appartiendraient pas moins à un même continent... Aussi, l'un des premiers objectifs de ce travail sera de documenter chaque bordage au plan historique, sociopolitique et culturel. Les contenus littéraires et sociolinguistiques des chants autant que ceux de la réalité musicale qui les accompagne seront de première importance dans cette entreprise inédite de description d'un patrimoine artistique demeuré finalement peu étudié. De là, je pourrai analyser les relations qu'entretiennent ces différentes conceptions du maloya entre elles. Cet aspect interactif retiendra une attention particulière étant donné que c'est à partir des dynamiques, parfois contradictoires, produisant cet objet multi-dimensionnel et polysémique qu'est « le maloya » que j'entends comprendre la place et l'importance de cette musique dans le fonctionnement de la société réunionnaise. Ce n'est en effet que suite à cela que l'on pourra apprécier sa contribution à la fabrication d'une culture créole locale.

Conforté par l'approche anthropologique du fait musical, tradition de recherche qui reconnaît, notamment avec Schaeffner, que tout dans ce dernier est contingent et subordonné « à des facteurs historiques, à des conditions particulières, sociales ou politiques et où l'apparition soudaine de fortes personnalités, de grands inventeurs risque de provoquer de véritables mutations » (1989 : 88), ce travail devrait illustrer les correspondances existant entre la réalité socio-culturelle réunionnaise et un de ses modes d'expression privilégiés. La capacité transfrontalière du musical est ici en cause tant elle permet de baliser une large étendue du continuum sociologique réunionnais aux catégories cognitives duquel il sert de relais (Blacking, 1971 : 65, 120). Extensible bien au-delà des limites territoriales de l'île où le maloya fait l'objet de réception autant que de réinterprétation, ce domaine précis devrait contribuer à renouveler le regard anthropologique concernant l'île ou, du moins, concernant la partie de sa population dont il émane directement. Certes, une telle contribution ne pouvait qu'être logiquement escomptée par une analyse prenant pour cadre les débordements musicaux autant que religieux animant une *communitas* créole dont l'un des moindres effets n'est pas de remettre en question les prérequis classificatoires de la pensée,

¹⁷⁰ Cf. Willy Techer dans « Sakinn son bordaz négrié » (Lantant maloya, 2003 : #2).

notamment « savante »¹⁷¹. En prenant pour objet la scène ou la culture maloya et en abordant différemment quelques-uns des dilemmes idéologiques qu'il cristallise, c'est la connaissance d'une population, qui sinon resterait difficile à étudier, que nous visons.

Résultant en partie d'une immersion effectuée de manière plus intense dans le bordage religieux, l'apport principal de ce travail tient peut-être à l'exposition d'une vision émique d'une modalité de l'être réunionnais qui, malgré l'oralité la caractérisant, possède une forte conscience de sa permanence. Une autre hypothèse concerne donc la leçon d'histoire véhiculée par le maloya, ainsi devenu un intermédiaire entre le « temps longtemps » et la modernité la plus actuelle. Derrière cette stabilité et les valeurs attenantes qu'elle transmet tels ces « bijoux rapportés de la servitude » dont parlait DuBois, ces *zarlor* (trésors) dit-on en *kréol*, c'est effectivement l'existence d'une culture créole en partie autonome qui gagne en visibilité autant qu'en probabilité. Si cela se confirmait, cette dernière ne se réduirait pas aux représentations particulières de chacun des bordages ni de tel ou tel foyer culturel. Elle serait d'un autre ordre dont il restera à décrire le contenu et le fonctionnement. Avoir postulé, par-delà la diversité créole, l'existence d'un tel noyau a constitué l'hypothèse de fond de notre maloyanthropologie.

4.2. Méthodologie

Bien que de nombreux travaux universitaires aient déjà porté sur le maloya, ma recherche est de type exploratoire. Son but étant de définir les contours et le contenu de la culture maloya en essayant autant que faire se peut d'éviter les enfermements idéologiques, j'ai dû constamment reconstruire mon objet au fil d'allers-retours effectués entre l'île et la métropole, mais aussi dans l'île elle-même. J'eus alternativement recours aux stratégies extensive et intensive de collecte de données au cours d'une recherche de terrain ayant d'abord consisté à décrire et à comprendre ce que disent et font des personnes entretenant une relation quelconque avec le maloya pour finir par s'intéresser, à travers les informateurs privilégiés que j'ai pu rencontrer, à des domaines plus ciblés présentant un aspect décisif pour l'identification des répertoires du maloya et des dynamiques intergroupales auxquelles il offre un moyen privilégié de réalisation. Présentant un caractère relativement libre et indéterminé, cette recherche aurait pu relever de cette « pandéia » dont parla Barthes¹⁷², si

¹⁷¹ « Peut-on se dispenser de la notion logique d'identité ? Ce serait, tout simplement, abolir la possibilité même de penser l'acte de pensée. (...) Que l'un ne soit pas l'autre, que l'autre ne puisse aller sans le même, qu'ils soient de ce fait au moins deux, constituent des réquisits de la pensée. (...) La relation logique d'identité est à ce titre, ès qualités, immunisée contre toute crise d'identité » (Lenclud, 2004 : 307).

¹⁷² Cf. ses premiers mots au Collège de France (« *Comment vivre ensemble ?* » *Cours au Collège de France*, 1976-1977, Seuil, Paris, 2002).

elle n'avait plutôt retrouvé la notion de cheminement contenue dans l'étymon grec du mot méthode.

Mon étrangeté première à La Réunion autant qu'à celle de ses musiques autour de laquelle j'avais choisi d'investiguer ne pouvait d'ailleurs que requérir une telle approche que, selon mes moyens, j'effectuai souvent en transports en commun, en autostop, mais surtout à pieds. M'amenant à « marcher partout » et à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, j'appris par exemple par ce biais, combien, selon mes informateurs, les chemins sont le royaume d'esprits frappeurs dont la capacité de nuire croît à certaines heures et avec l'obscurité... Disposant en grande majorité de références théoriques insistant toutes sur l'absence d'une recette et la « non-codification stricte » de la méthode ethnographique, il s'est donc moins agité d'utiliser un calque (bien que la volonté d'« objectiver le sujet de l'objectivation » à l'œuvre chez Jeanne Favret-Saada ou Michel Leiris soit demeurée pour moi exemplaire) que d'essayer de dresser une carte mouvante du « dedans » et du « dehors » tels qu'ils me sont apparus au fil de mes cinq terrains¹⁷³. Nécessaire, ce souci réflexif fut d'une aide précieuse tant les frontières idéelles établies entre objectivité et subjectivité s'estompent au cours de l'enquête ethnographique où tout concourt à « affecter » l'enquêteur. Ceci d'autant plus lorsque ce dernier, compte tenu de la relative rapidité de ses terrains, envisagea d'emblée comme condition de la réussite de son entreprise une immersion auprès de ses informateurs autant qu'en son propre fort intérieur.

Car c'est bien une en-quête que l'on est en droit d'attendre dès lors que l'objet retenu est la musique. Foncièrement « multi-situé », comme le penserait l'ethnographie la plus actuelle (Marcus, 1995), cet objet n'est « ni interne, ni externe » et impose, comme le rappelle Pascal Quignard, le silence à l'auditeur qui, bien plus qu'un interlocuteur, devient alors « une proie qui s'abandonne au piège »¹⁷⁴. Revenir de ce silence par l'écriture, pour retrouver mon propre développement existentiel, fut bien souvent aussi nécessaire que difficile. Outre la reprise d'évènements passés, de moments intimes (journal, entretiens...) autant que généraux (concerts, rituels...) dont j'avais été le chroniqueur (Bensa, 2008 : 75), cet approfondissement de mes affects m'assura aussi combien ce qui peut paraître le moins scientifique, parce qu'imparfaitement recensable et situé aux limites de l'ineffable, peut aussi devenir le plus anthropologique. A partir du partage de mes expériences personnelles avec

¹⁷³ Outre mes deux terrains de maîtrise (9 février / 9 mai 2000) et de master recherche (12 janvier / 1^{er} avril 2005), trois autres furent effectués pour mon doctorat pendant mon monitorat à l'Université de Provence (9 octobre / 21 décembre 2005 ; 30 septembre 2006 / 7 janvier 2007 ; 20 octobre / 23 décembre 2007). Aidé par l'Idemec, j'ai pu retourner deux semaines dans l'île pour participer au colloque « Religions populaires et nouveaux syncrétismes » s'étant déroulé à l'Université de La Réunion les 14 et 15 mai 2009.

¹⁷⁴ 1996 : 111, 121, 131.

mes interlocuteurs, c'est le procès de parole, et donc de traduction, d'échanges empathiques, qui est devenu possible. Le fait de partir de cette échelle intime, souvent méconnaissable si on l'envisage depuis des niveaux plus généraux, s'est avéré constituer selon moi une méthode d'accès fiable à des tendances collectives. En ce sens, mon intention de rendre fidèlement compte d'une réalité sociale et culturelle donnée ne pouvait se faire qu'en ayant pris part à celle-ci, en étant devenu, à tout le moins provisoirement, un observateur participant. Situé et placé par des interlocuteurs avec lesquels les connaissances que j'accumulais en prenant notamment part à des « entraînements » au sein de groupes destinés à animer les cérémonies et en discutant avec différents acteurs de cette scène musicale aussi variée que l'est la société réunionnaise, j'ai tenu à faire de ce partage la condition d'une recension honnête à leur égard ainsi qu'à celui de ce qu'ils m'apprirent non sans passer à l'occasion par certains troubles communicationnels¹⁷⁵. Aussi, plutôt que d'apporter une connaissance « sur », autant assurée que distancée, une telle intention m'autorise aujourd'hui à écrire, du moins à tenter de le faire, « depuis » le maloya.

Cependant, comme je l'ai dit, cet aspect intensif de l'enquête m'ayant conduit à fréquenter durablement tels ou tels interlocuteurs (musiciens anonymes ou reconnus, pratiquants de *servis* de différentes générations...) ne pouvait constituer la finalité ultime d'une démarche dont l'objectif premier était de documenter la multiplicité des acceptions du maloya. Il s'est ainsi toujours agit de revenir de ces cas particuliers pour comprendre leur articulation à une échelle plus générale, celle « du » maloya, entendu au singulier, dont aucune tendance s'en réclamant ne saurait être exclue. Et ici encore, la musique sert de fil d'Ariane.

Tout d'abord, mon inclination pour la musique et sa pratique m'ayant amené à privilégier ce champ de la vie culturelle, je ne pouvais non plus envisager de produire une étude sur le maloya sans en avoir appris quelques rudiments. Le concept de « bi-musicalité » proposé il y a de nombreuses années par un ethnomusicologue états-unien (Hood, 1960) m'ayant encouragé dans ce sens, j'ai pu, dès mon second terrain, « jouer » et « faire » le maloya dans différentes circonstances. Loin d'ignorer les inconvénients inhérents à une telle participation, du moins tant qu'elle n'est pas prise comme un objet d'étude en soi (Bigenho, 2008), cette posture m'a également initié à des taxinomies émiques dont la compréhension pratique allait s'avérer déterminante pour la définition des bordages. Par cette entrée

¹⁷⁵ Le plus souvent traduits en terme identitaire, ceux-ci se sont étendus du rejet (le plus souvent adressé aux personnes m'ayant introduit dans tel ou tel endroit) à l'acceptation (« Napi bezwin arprann laviyon, out péi lé ici minm ! » / « Pas besoin de prendre de billet retour, c'est ici ton pays ! » ; « Ou la pa in Zorèy ou la. Ou lé plito in Houva, in Malgas blan » / « Tu n'es pas un Métro toi. Tu dois être plutôt un Houva, un Malgache blanc »). Je reprends quelques-unes de ces situations au dernier chapitre.

physique, je pu également directement ressentir les effets de nuits entières passées à musiquer et à chanter. Cette démarche bi-musicale, qui est aussi bi-culturelle et donc métisse à certains égards, a contribué à brouiller un peu plus les frontières que supposerait une ethnographie distancée. M'incluant dans le tableau de mon étude autant que dans le continuum socio-culturel franco-réunionnais, le présent travail, du fait de sa triple nature musicale, créole et française, entend donc participer d'une ethnologie du proche. Et ce, sans qu'un centralisme hexagonal n'y domine... Comme je le rappellerai dans le chapitre réflexif, la relation postcoloniale à la « maître-au-pôle », si elle est bien spécifique aux plus vieilles colonies françaises, n'en partage pas moins certaines ressemblances avec les divers régionalismes hexagonaux qui, tel celui occitan qui a marqué mon éducation, entretiennent aussi une certaine ambiguïté à l'endroit de l'État et de son symbole géographique qui, cette fois, n'est plus le cap continental eurasiatique mais une île, celle dite « de France »...

Ensuite, disons aussi que le présent travail entend dépasser à sa manière ce que Jean-Jacques Nattiez, préfaçant l'ouvrage de Monique Desroches (1996), appela le « syndrome de McAllester » pour désigner un traitement trop clivé des données socio-culturelle et du matériau musical. Toutefois, la place accordée dans mon analyse à ce dernier système formel étant moindre que celle dédiée à sa compréhension en tant que fait social, ma démarche relève plus d'une anthropologie musicale que de l'ethnomusicologie (Alvarez-Péreyre & Arom, 2007 : 44). Me servant en quelque sorte de la musique comme d'un prétexte pour réaliser une étude ethnographique, ce travail se présente comme une contribution à cette « vaste science sociale de la musique » dont le projet put être attribué à André Schaeffner¹⁷⁶. L'influence, fut-elle lointaine, du projet sémiologique de Molino et Nattiez ainsi que le souci de repeupler, notamment avec Antoine Hennion, le monde musical des médiateurs organisés de part et d'autre de l'objet neutre, ne peuvent être ôtés des constituants théoriques de ma démarche. Reconnaisant avec Saussure que « la musique se présente comme un langage qui se signifie soi-même » (Arom & Khalfa, 2000 : 309), j'ai tenté de restituer cet aspect auto-référentiel en élaborant un système de notation approprié au maloya. Évitant une trop fastidieuse – mais certainement très utile – transcription musicale proprement dite, celui-ci s'est concentré sur les structures chantées¹⁷⁷ qu'il essaie de rendre aisément perceptibles au lecteur tout en demeurant fidèle à la manière dont l'entendent leurs interprètes et auditeurs. Encouragé par la diversité des notations disponibles, dépendantes autant des chercheurs que

¹⁷⁶ Cf. Gérard, 2009 : 171.

¹⁷⁷ Constitué d'environ 800 morceaux de « maloya traditionnel » (chiffre par ailleurs identique à celui de la thèse de Samson), le corpus de cette thèse, qui comprend aussi l'audition d'une centaine de groupes en concerts et d'une vingtaine de *sèrvis*, ne compte effectivement qu'un nombre infime de pièces instrumentales.

des musiques qu'ils étudient¹⁷⁸, cette analyse formelle du maloya a prit forme courant 2011, raison pour laquelle elle ne fit pas l'objet d'une consultation de mes interlocuteurs. Le risque surinterprétatif que représente son caractère étic semble toutefois nuancé par sa relative simplicité. Comme on pourra le lire plus en détail dans l'Annexe 5, cette nomenclature attribue une lettre minuscule et un nombre à chaque phrase chantée. Cette dernière étant composée de deux énoncés – l'un lexical, l'autre mélodique –, l'alphabet et le comptage sont égrainés jusqu'à ce qu'apparaisse une nouvelle structure mélodique, moment auquel on peut attribuer une lettre majuscule aux « ensembles » ainsi distingués. Si l'on ne saurait sans contresens tenir à chaque fois ces derniers pour des « couplets » ou des « refrains »¹⁷⁹, disons que cette analyse formelle s'est avérée déterminante dans la mise au jour des principaux répertoires constitutifs du genre autant que dans celle de figures de style plus personnelles. Comme nous le pensons, associée à des données instrumentales, mélodiques et rythmiques, celle-ci complète et dynamise le volet anthropologique.

Au plan de la littérature grise convoquée, on aura certainement noté que son étendue embrasse trop de champs pour bien les étreindre. Comme le notait en effet Nathalie Heinich, « dans le milieu intellectuel, on ne domine jamais mieux que par l'exercice de la citation, ou de la non-citation » (2007 : 95). Or, si les notions de cumul, d'emphase voire même d'analogie jouèrent fort probablement un rôle de fond dans une démarche que d'aucuns, selon une logique évoquée plus haut, attribueront plutôt à un éparpillement baroque qu'à un esprit scientifique, je rappellerai combien l'intérêt à l'endroit du musical, du religieux et du fait créole, tels qu'ils existent, en particulier à La Réunion, et tels que purent les aborder jusqu'ici sociologie, ethnologie et anthropologie, exigeait d'office une telle étendue. Le présent travail entend faire dialoguer de manière inédite des sources hétérogènes fréquentées depuis la dizaine d'années durant laquelle je me suis consacré, de près ou de loin, à ce sujet en valorisant toujours l'aspect holistique du savoir. Disons, par exemple, que les données relatives à Madagascar, cette « énigme ethnologique » selon Maurice Bloch, furent moins l'occasion de vérifier une quelconque origine d'un maloya articulant formes rituelles et

¹⁷⁸ Ce que montre très bien le numéro des *Cahiers de musiques traditionnelles* dédié aux « formes musicales » (2005) qui est paru alors que j'entamai mon doctorat.

¹⁷⁹ Pour ne rien dire de l'« irrégularité des couplets et des refrains » que Gangama (2007 : 39) considère comme une marque du maloya, je propose de préciser l'opposition effectuée de manière trop rapide par Samson dans son « Tableau schématique de l'opposition symbolique entre maloya et séga dans les années 1970 » (2006 : 446) en observant dans le maloya, y compris des années 1970, l'alternance responsoriale entre un chœur à l'unisson et un soliste ainsi que la forme couplet/refrain qui caractérisait la musique réunionnaise depuis le quadrille créole.

musicales que de comprendre une des dynamiques identitaires réunionnaises actuelles¹⁸⁰. La familiarisation avec les formes rythmiques du sud-est de l’océan Indien nécessitait aussi un tel détour par l’Île Rouge¹⁸¹ qui, comme nous invitait à le penser un des frères Joron, n’aurait su se faire exclusif :

« Le support musical ternaire sur lequel on pose nos textes c’est quand même pas un tempo habituel. On a du mal à danser dessus, on est un peu gauche quand on l’a pas pigé, on comprend pas trop, on l’assimile peut-être pas du premier coup parce que ça correspond pas aux canons habituels. En tous cas dans tout ce coin sud-est de l’Afrique tu retrouves un tempo semblable. Il y a cette espèce de *groove* à 6 temps qui s’est déployé avec l’esclavage. Par exemple Madagascar, c’est énorme, hors norme ! Le jour où on se penchera sur le cas malgache on va prendre des leçons ! Mais quand tu regardes ailleurs dans le monde, vers l’Inde, qui est très présente pour les Réunionnais, vers l’Afrique de l’ouest, du nord, chez les Berbères, le Raï mais aussi dans les Andes, on retrouve cette formule rythmique en 6/8. Il y a aussi tout l’héritage européen qui a accompagné l’histoire de l’île durant laquelle ce tempo particulier a été obligé de s’enrober de la tenue correcte exigée pour ne pas être interdit comme c’était encore le cas pour le maloya il n’y a pas si longtemps » (*notre trans.*)¹⁸².

L’aspect hétéroclite des composants identitaires d’un tel artiste n’est pas sans donner le tournis aux chercheurs qui souhaiteraient, par exemple, percevoir le contenu et la nature exacte des opérations passées ayant abouti à tel ou tel produit, artistique ou culturel, contemporain. Pourtant, seul un point de vue holiste peut contenir l’irruption idéologique accompagnant des propos nécessairement lacunaires. A ce titre, la légitimité conférée par la connaissance historique s’avère centrale pour des discours produits par des scientifiques ou non. Etant donnée l’absence de témoignages relatifs aux couches les plus démunies de l’ancienne colonie, on comprend l’importance que revêt la figure du Noir ou celle de sa culture, en partie diluée ou gommée a-t-on vu. On perçoit très bien comment, à partir de ce qu’elle appelle « l’oubli imposé » de l’esclavage par la troisième République, lequel aurait par exemple dissuadé de consigner la parole des anciens esclaves à La Réunion, Françoise Vergès propose de se saisir de l’histoire (2005 : #6). Quelques années avant l’inscription du

¹⁸⁰ Etant donné l’aspect résolument réunionnais de ma démarche, outre l’ouvrage d’un pasteur danois dans lequel une de mes informatrices sachant lire trouvait la confirmation de son identité autant que le moyen d’approfondir sa foi (Vig, 1977), mes détours malgachisants suivirent Allibert, 1994 ; Althabe, 1969 ; Blanchy & Rahajesy, 2001 ; Bloch, 1974 ; Bouillon, 1981 ; Faublée, 1999 ; Fiéloux & Lombard, 2002 ; Mauro & Raholiarisoa, 2000 ; Mollet, 1965 ; Nativel & Rajaonah, 2007 ; Ottino, 1965 ; 1998 ; 2002 ; Rakotomalala, 1998 ; Vig, 2001.

¹⁸¹ Outre les DVD de « clips » de variété malgache que plusieurs de mes informateurs visualisaient au long d’un parcours économique souterrain, les enregistrements publiés par Ocora (notamment *Madagascar*, 1993 ; 1995 ; 1997) et ceux de Desroches (2007) ou Randrianary (2001), cette recherche bénéficia de l’écoute de musiques mauriciennes, rodriguaises, seychelloises, comoriennes, d’Afrique sub-sahariennes.

¹⁸² Entretien réalisé à Paris le 14/04/2004 avec Bernard Joron, membre du groupe de « maloya électrique » Ousanousava. De manière novatrice, on lira sa participation à une publication universitaire (Médéa, 2005b).

maloya à l'UNESCO, l'auteur affirmait justement dans la logique du discours « réunionnant » :

« Notre patrimoine immatériel est notre principal patrimoine. C'est là que nous puiserons, que nous irons regarder notre histoire, que nous pourrions retrouver des éléments de notre histoire. C'est aussi cela penser de manière postcoloniale. C'est chaque fois penser à ce qui peut nous faire bouger le regard, regarder d'une autre manière. Toujours penser de manière transversale. Ne pas penser de haut en bas. De ce que dit l'archive sur nous, mais de ce que nous nous pouvons dire des archives et ce que ce "nous", nous disons être des archives » (*ibid.* ; *notre trans.*).

Démontrant l'aspect décisif que revêt la part réinventée des traditions et des mémoires dans l'élaboration des significations culturelles, politiques et sociales, la société civile autant que les historiens se rejoignent dans ce processus vital. Que ce soit pour se séparer aussitôt ou pour faire cause commune, tous entendent combler ce manque d'archives en se concentrant sur la mémoire orale et « ces voix qui nous viennent du passé » comme le titrait Philippe Joutard. C'est ce que montre idéalement le cas de ce qu'Hubert Gerbeau appelle la « révolte de Saint-Leu ». S'étant déroulé à l'approche du 11 novembre 1811, ce soulèvement d'esclaves fut essuyé à peu de frais par la colonie. Il est cependant considéré comme le plus important que celle-ci connut. Outre les anciennes recensions, telle celle offerte par le marquis de Chateaufort en 1865, ce sujet est devenu un support idéologique pour le marronnage culturel à partir de l'adaptation littéraire que l'écrivain créoliste Axel Gauvin en proposa à la fin des années 1980. Rappelons que celle-ci fut portée à la scène avant de faire l'objet d'un enregistrement audio sur lequel s'entendent des compositions de Gilbert Pounia et Danyèl Waro, eux-mêmes acteurs de la pièce. Plus récemment, l'association « Rasin Kaf » (cf. *supra*) a réalisé *Mémwar d'Éli* (2006), un documentaire dans lequel la part du sacré, notamment du culte des morts et de la divination, est réintroduite dans l'histoire à partir de témoignages contemporains. Or, si elles présentent de probables anachronismes (notamment musicaux, nous venons de le dire, ou religieux¹⁸³), force est de constater que de telles initiatives rejoignent la méthode adoptée par des historiens tels Eve, Fuma ou Gerbeau, voire d'un anthropologue comme Barat essayant de suivre les mythes, les contes, les souvenirs ainsi que l'imaginaire pour formuler de nouvelles hypothèses sur une époque et une population pour lesquelles on manque de données¹⁸⁴.

¹⁸³ A l'instar du récent téléfilm réunionnais d'Euzhan Palcy présentant l'aube de la traite esclavagiste dans l'île en employant des objets très contemporains du culte malgache (2007, cf. *infra*).

¹⁸⁴ Le documentaire-fiction de William Cally, *Elie ou les forges de la liberté*, donne la parole à Rasin kaf ainsi qu'aux historiens (dont Fuma qui en est le co-auteur ou Gerbeau, dont on sait qu'il se demanda dans sa thèse de 2005 si Elie n'avait pas trahi ce soulèvement pour se voir déporté en Inde plutôt que condamné à mort comme le gros des insurgés qu'il dirigeait). Cf. également dans Fuma (2004) : P. Eve, « Le juge et la mémoire : leçons

Cédant en partie à cet élan créoliste consistant à penser le processus, linguistique notamment, à partir du produit contemporain et à cet autre, plus particulièrement associé au champ musical, consistant à évaluer – « apprécier » disent les Réunionnais – l’apport de tel ou tel artiste dans un contexte donné, le travail qui va suivre tente notamment de montrer dans quelle mesure on peut actuellement, à partir de la rencontre et de l’écoute des acteurs de la scène maloya, saisir le passé. En veillant à ménager des zones d’incertitude relatives à la complexité et à la diversité de formes musicales et religieuses insulaires anciennes, et face aux lacunes des sources écrites, bien trop rares et sujettes à caution, il s’y agit, en quelque sorte, de prendre l’histoire « à rebours », voire de solliciter les bienfaits d’une histoire « régressive » (Descola, 2005 : 13-14). Par cette gageure, ce contre-pied ou ce jeu à contre-temps, gestes coutumiers des *maloyèr* et de leur danse, j’entends ainsi compléter un aspect de l’entreprise à laquelle s’est attaché Guillaume Samson. C’est en effet là où sa thèse – en grande partie historique et certes prolongée depuis – s’achevait, c’est-à-dire sur le maloya, que débute mon enquête ethnographique. Si je retrouvai l’histoire, ce fut donc par la voie détournée du terrain. Le fait d’avoir sollicité une parole souvent tenue dans un « gros créole », causée « en noir » ou « en *kaf* » (Chaudenson, 1974a : 26), rendit en effet selon moi accessible un pan mal connu de l’histoire réunionnaise, une « sous-histoire » ou une « contre-vision du passé »¹⁸⁵.

Si l’intention de revisiter l’histoire à partir de points de vue culturels contemporains peut sembler justifiée, notamment du fait qu’elle traduit une ethnogenèse émique, répétons que ce choix a été dicté par le terrain lui-même, un terrain dans lequel se sont avérées prépondérantes la place des ancêtres ainsi que différentes temporalités (historique, culturelle mais aussi, bien sûr, musicale). Cette perspective correspond tout à fait au travail de reconstitution et d’imagination mémorielles auquel se livrent constamment ceux de nos informateurs que la rigidité sociale a maintenus à l’écart de l’écrit. Plus proche d’une connaissance poétique, ces derniers, comme le montrent le verbe « romaziné » (littéralement « réimaginer ») pouvant évoquer la réminiscence socratique ainsi que « l’astre intérieur » de Paracelse, feraient leurs les propos suivant de Baudelaire que nous nous permettrons de citer cette fois sans référence :

« *L’imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l’analogie universelle, ou ce qu’une religion mystique appelle la*

des interrogatoires des esclaves présumés coupables du “tapage” de Saint-Leu du vendredi 8 novembre 1811 » ; H. Gerbeau, « Vers une histoire du silence ? » ; C. Barat, « Anchaing, Madame Desbassayns, Ton Venance, Père Monnet » ainsi que, par exemple, Fuma & Poirier (2003).

¹⁸⁵ Price, 2000b : 50, 145-146.

correspondance. Mais quand je veux faire imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou... »

Sans avoir besoin de solliciter Descola, disons simplement que l'effort intellectuel consistant à se représenter, à traduire comment *cela se passait* autrefois, dans le « temps longtemps », se rapproche à la fois du travail* de l'artiste¹⁸⁶ et du projet interprétatif de l'anthropologie de Clifford Geertz pour lequel « la culture est publique parce que la signification l'est »¹⁸⁷. Convaincu des bénéfices d'une description dense mise en parallèle avec les jeux politiques et symboliques opérants à d'autres étages, j'entends être mieux à même de rendre compte de la complexité emboîtée du réel observé à La Réunion. Abordée à partir de la manière culturelle d'interpréter des sons et de conférer du sens aux faits, cette étude m'a amené à entrevoir l'univers qui précéda l'actuel, me reliant ainsi, à travers ce qu'il a de plus durable, à l'homme.

¹⁸⁶ Lequel, nous le verrons avec Danyèl Waro notamment, apporte toujours sa touche, « son grain de sel » comme on dit dans l'île, en travaillant* et en imaginant* (cf ; Lexique) ce qui l'a précédé ou qui l'entoure. Comme l'écrivait tout récemment Yves Bonnefoy : « Difficile, en effet, la traduction. On ne sait si on a le droit d'imaginer » (« Traduire », *Europe*, n°1000, 2012 : 312).

¹⁸⁷ Cité par André Mary (1998 : 64).

DEUXIÈME PARTIE

« Ce que nous savons des musiciens modernes, des hasards et des vicissitudes de leurs vies, de l'écart entre ce qu'ils croient être, ce qu'ils imaginent avoir voulu réaliser et la somme des qualités qu'il nous est donnée avec le temps d'apprécier en leurs œuvres, enfin de leurs luttes pour une interprétation qui les satisfasse – quand eux-mêmes ne varient pas sur le détail de celle-ci –, tout cela déjà montre la part de contingent, d'arbitraire, de mouvant, de contradictoire, d'impondérable dont dépendent l'élaboration des œuvres, leur succession, leur exécution comme la connaissance que nous en prenons (...) Rien n'y apparaît pur de tout mélange ».

André Schaeffner (1989 : 79)

« Sans doute la société est-elle à l'origine une réunion de familles ; mais une réunion de famille n'est pas une réunion familiale. Sans doute les familles sont bien les unités sociales ; mais le propre de ces unités, c'est de ne pas s'additionner ; elles s'excluent, elles sont partiales et non partielles. Les parents de l'un sont toujours les étrangers de l'autre : dans la nature éclate la contradiction. Le problème de la société, en ce sens, n'est pas un problème de limitation, mais d'intégration. Intégrer les sympathies, c'est faire que la sympathie dépasse sa contradiction, sa partialité naturelle. Une telle intégration implique un monde moral positif, et se fait dans

l'invention positive d'un tel monde ».
Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*

« Pour se reconnaître dans l'infini, il faut distinguer et unir »
Tchou'en

CHAPITRE TROIS

Firmin Viry et la *mise en l'air* du maloya

1. « *Kèl destiné mwin nana ?* »¹

Dans ce chapitre ainsi que le suivant, nous observerons l'intrication des faits d'ordres musicaux, politiques et socio-culturels dont attestent les parcours et les œuvres de quelques personnalités majeures du maloya. Parmi elles, de la même manière que les feuilles d'un pied de taro (le *sonz* en *kréol*) peuvent signaler aux visiteurs le seuil des maisons réunionnaises, Viry fait figure de *fêy sonz* du maloya, voire de l'île dans son entier pour les étrangers les rencontrant parfois en même temps, lui et l'île.

Né en 1936, Firmin Viry il est en effet l'un des *maloyér* les plus âgés encore en activité. Il est aussi le seul à avoir reçu le titre de *Zarboutan nout kiltir* de son vivant². Fort d'une carrière de plus de cinquante ans³, il s'est progressivement imposé comme le défenseur d'une musique qu'il a toujours considérée comme « traditionnelle ». On le présente comme le « flambeau de notre culture »⁴ et la « figure emblématique du maloya, celui dont toutes les chansons sont inscrites dans la mémoire collective de l'île »⁵. Son parcours symbolise presque à lui seul le combat pour la reconnaissance de la « culture populaire réunionnaise » qui conduisit à l'officialisation progressive de son expression artistique phare. Aussi, c'est à partir de l'action militante autant que musicale de ce musicien incontournable qu'il convenait d'entamer la documentation du maloya, en l'occurrence celle du bordage à l'origine de sa valorisation et de sa « mise en l'air ». Je reprends cette dernière formule à un slogan culturel apparu dans les années de lutte communiste : « *Anon mèt an lèr nout kiltir !* », soit l'intention de mettre à la vue de tous ce qui se trouvait alors rabaisé selon l'opposition symbolique haut/bas, traduite aussi bien socialement que culturellement.

¹ La destinée est donnée à la naissance selon plusieurs de nos informateurs aussi, cette question s'entend au présent : « Quel est mon destin ? ». Tirée de son dernier album (Cf. Viry, 2006 : #3), il s'agit de la première phrase chantée par Viry le 18 novembre 2006 au Théâtre de plein air de Saint-Gilles lors du concert nocturne intitulé « Hommage à Firmin Viry » (cf. *supra*).

² Titre honorifique donné depuis 2004 par le Conseil régional et la MCUR (cf. *supra*), les premiers « piliers » (arc-boutant) de la tradition réunionnaise furent, à titre posthume, quatre autres *maloyér* : Gérôse « Lo Rwa Kaf » Barivoitse (1924-2004), Julien « Granmoun Lélé » Philéas (1930-2004), Emmanuel « Granmoun Baba » Salomon (1916-2004) et Louis-Jules « Granmoun Bébé » Manent (1927-2005).

³ Cet anniversaire fut fêté plusieurs fois de manière publique entre 2004 et 2009. Si cette imprécision historique peut évoquer la dimension orale de la culture en question, nous inclinons pour une interprétation plus politique.

⁴ *Témoignages* des 18-19-20/12/2004, p. 7.

⁵ *Le Monde*, 02/06/1998, p. 22.

Avant de retracer quelques jalons de la carrière de Firmin Viry, précisons nos sources. Étant donné que je ne pus m'entretenir plus de quelques minutes avec lui et par téléphone, détail à la fois significatif de la médiatisation sélective autant que rapide à laquelle se livre généralement le chanteur de la Ligne Paradis, ma recherche comporte un volet subjectif. Celui-ci prendra le pas sur des informations mieux triangulées au moment où il s'agira de traduire et d'expliquer la signification littérale de ses chants. Si un tel exercice philologique, autant qu'interprétatif, ne saurait prétendre directement à une réelle scientificité (ce que nous tenterons d'expliquer heuristiquement au dernier chapitre de ce travail), je rappellerai simplement que, la plupart des Réunionnais ne connaissant pas directement Viry ou n'ayant échangé que brièvement avec lui, ne fait pas autrement. Il s'agit là d'une donnée essentielle de l'appréhension de cette musique dont le sens, notamment en ce qui a trait au répertoire traditionnel dont Viry est l'un des principaux chantres, n'est jamais fixé une fois pour toutes. Les quelques analyses détaillées ci-dessous furent choisies selon ma familiarité avec cette discographie dont il faut rappeler la relative absence d'écrits la commentant.

Aussi, outre des éléments provenant de la presse (locale et nationale), des médias plus ou moins spécialisés (radio, télévision, Internet) et de quelques mémoires universitaires, mes informations biographiques le concernant proviennent des livrets accompagnant sa musique⁶. Leur importance est à souligner tant ils orientent de manière décisive la réception du contenu musical, notamment en ajoutant parfois des traductions aux chants. Ils constituent en cela une source d'information majeure pour les mélomanes, notamment étrangers. Rédigés par des journalistes et des intellectuels spécialisés, qu'ils soient réunionnais ou métropolitains, ces livrets accompagnant les œuvres de plusieurs *maloyèr* (outre Viry, on pensera à ceux de Granmoun Lélé ou de Danyèl Waro) renseignent l'ethnologue à bien des égards puisque l'ajout de commentaires permet d'accéder à plusieurs strates d'un monde de l'art catégorisé « musique traditionnelle ». En étudiant et en comparant les discours se déployant de manière accrue depuis 1998 (année du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage) au sein de celui du maloya, des logiques sociales se définissent. Parmi ces livrets, la première édition de l'anthologie *Bourbon Maloya* (1999) tient une place à part, que nous pourrions qualifier de « monumentale » en accord avec le ton adopté. Acheté lors de mon premier terrain réunionnais (janvier-mai 2000), ce document d'une richesse incomparable n'a cessé d'accompagner ma recherche. Réalisée à l'occasion du

⁶ Cf. Viry, 1976 ; 1998 ; 1999 & *Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998. Signalons que, n'ayant pas acheté *Mémwar in pèp* (2006), je n'ai pu travailler d'après son livret. Je n'ai pu non plus disposer de celui qui accompagne probablement la réédition confidentielle et non commercialisée des premiers 33 tours du maloya réalisée par la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise (MCUR) à la même période.

150^e anniversaire de l'abolition, la couverture de ce triple CD annonce « 30 groupes - 65 titres – Durée totale : 3 heures et 23 minutes ». Ce trope rhétorique monumental traverse son imposant livret de 44 pages⁷. Il y est appliqué aux artistes les plus âgés (notamment Granmoun Baba et sa femme, Granmoun Bébé et Henri Lagarrigue⁸) ainsi qu'aux « présidents maloya » leur ayant transmis par le passé « toute une résistance, malheureusement encore “dann fénwar” » (dans l'ombre) comme le précise d'emblée la présidente de l'association instigatrice de cette anthologie (*ibid.* : 5). Il s'applique également à ceux, plus jeunes, qui donnèrent ses lettres de noblesse au genre. Viry par exemple y est qualifié de « Grand Maître incontesté et patriarche de la grande famille du Maloya traditionnel et culturel » (*ibid.* : 13). Le livret de la première édition, comme on le verra à quelques paradoxes près, permettra de préciser non seulement le parcours de ce dernier, mais également celui de la prise en charge du maloya par l'extrême gauche.

Modèle artistique autant que politique pour les générations nées après 1981, Viry initia effectivement la reconnaissance de ce patrimoine culturel que met idéalement en avant cette compilation de « Musique Traditionnelle de l'île de La Réunion ». Alors qu'il vient aussi d'enregistrer en 1998, avec les 20 membres que compte sa troupe (instrumentistes, choristes, danseurs, directeur artistique), son premier disque compact à Saint-Louis – ce qui l'amènera à participer à son mixage au studio Label Bleu d'Amiens et à donner plusieurs représentations au festival « Musiques Métisses » d'Angoulême –, Viry est fait chevalier de l'ordre du mérite le 19 décembre chez lui, « dans les carreaux de canne »⁹. Quelque temps plus tôt il avait reçu la médaille des Droits de l'homme de l'UNESCO. Ce titre annonce le dernier développement de ce parcours : après un troisième album fort remarqué dans lequel

⁷ Les éditions ultérieures n'ont conservé que 12 de ces 44 pages d'origine, excluant les renseignements biographiques concernant les musiciens. Donnons une précision quant aux rédacteurs de ce livret, souvent anonyme (28 articles sur 37 ne sont pas signés). Outre les mots introductifs de Mme Hoarau, présidente de l'association porteuse du projet, et du directeur de la maison de disque Oasis, huit pages sont écrites par de Gaston Hoareau (qui donne une « Explication succincte du maloya »), Jean-Pierre La Selve (dont le descriptif des instruments – « Bobre », « Kayanm », « Pikèr », « Rouleur » – est une citation de ses *Musiques traditionnelles de la Réunion*), Serge Sinimalé (qui complète cet inventaire avec un descriptif du « Tambour malbar »), un certain « J.-P. Santos », qui a recueilli les propos de Granmoun Baba concernant son « service kabaré », et enfin Dédé Payet, Danyèl Waro et le journal *L'Église à la Réunion* qui proposent une notice biographique du Père Christian Fontaine (1944-1984). Soulignons les propos du rédacteur anonyme de l'article portant sur Henri Lagarrigue se présentant lui-même ainsi : « nous, petits chercheurs à la recherche de notre culture, de notre identité culturelle » (*Bourbon Maloya* : 13).

⁸ Notons l'absence d'article concernant deux *Zarboutan* plus âgés que Viry : le Rwa Kaf et Granmoun Lélé. Si le premier n'a pas pris part à l'anthologie, le second y enregistra un inédit, « Banawé », alors que son fils Willy, crédité d'une colonne, y enregistre « Zonpri ». Cette absence étonne d'autant plus que plusieurs membres de sa troupe, principalement familiale et ayant, à ce titre, développé son propre style, accompagnent tant instrumentalement que vocalement de nombreux artistes de cette anthologie (Danyèl Waro, Franck Mangué, Christian Baptisto, Gaston Hoareau, Ti Moris, Jean-Marc Mallard, André Hoarau).

⁹ Pour l'occasion Viry refusa de se présenter dans cette « maison coloniale » qu'est à ses yeux la mairie (Viry à l'Emission radiophonique *Couleurs du monde*, du 6 janvier 2010, France Musique).

Viry s'entoure de musiciens indiens (2006, cf. *infra*), le maloya entre au patrimoine mondial de l'UNESCO en octobre 2009.

1.1. Le marronnage musical de Viry

Selon Firmin Viry (à qui revient le plus long article – plus de cinq colonnes – de *Bourbon Maloya*), le maloya était quotidiennement joué dans son enfance sur les établissements et dans les *kalbanon* (camps) où logeaient ses parents et les autres travailleurs ruraux. Ces « bals la poussière » se déroulaient au retour des champs. Là, après avoir bu et mangé – Viry insiste sur la présence du « rhum-la-distillerie » ou du « rhum marron » (*ibid.* : 14) – les instruments étaient sortis dans la cour de l'établissement et chacun pouvait dès lors danser et s'amuser (« *Nou té fè pèt la kol, nou té amiz* »¹⁰) autant qu'exprimer ses sentiments du jour, parfois sur le mode de la « complainte » :

« Nou té eksprim anou ladan, le maloya lété in konplint pou eksplik sat té alé pa, si lavé zafèr la mal ou byin pasé dan la zourné. Lavé pwin téléphonn kom zordi, le téléphonn lété lo bousabous » (*ibid.*)¹¹.

C'est dans ce cadre, nous dit le rédacteur de cet article (qui semble le citer en italique tout en faisant une erreur de possessif), que « Firmin a connu le maloya grâce à son “*bann vyé rasin au nivo la tradisyon gras son vyé paran, son vyé granmèr, son matant Marie Sinni, son vyé tonton*” »¹². Mise à part cette référence à la capitale du département située au Nord de l'île, Viry reste une figure du Sud de l'île. Cette région « sous le vent » qui compte parmi les plus grands domaines sucriers verra sa capitale, Saint-Pierre, rivaliser politiquement avec Saint-Denis et être qualifiée de « capitale de la contre-culture »¹³. Comme nous le verrons plus loin, les premiers enregistrements du maloya sont précisément le fait de troupes issues de cette région que Viry connaît particulièrement pour avoir résidé dans nombre de ses « quartiers » (Maison Rouge, l'Anse, la Cafrine, Bois d'Olive) avant de s'installer à la Ligne Paradis, non loin du « terrain Bénard¹⁴ » où il travailla comme colon de 1959 à 1981.

C'est là qu'il rencontre son futur beau-père, Henri Lagarrigue (1916-2002), lui aussi militant de l'ancien Parti Communiste auquel Viry était entré en 1954 (Viry, 1999 : 3). Comme il est précisé dans *Bourbon maloya*, Lagarrigue a également « grandi dans ce climat

¹⁰ « On faisait péter la colle. On s'amusait » (*notre trad.*).

¹¹ « On s'exprimait par ça. Le maloya c'était une complainte nous permettant de dire ce qui n'allait pas, de dire comment s'était passée telle chose dans la journée. Avant le téléphone, c'était le bouche à oreille qui marchait » (*notre trad.*).

¹² « (...) ses racines lointaines, traditionnelles, grâce à ses arrières grands-parents, son arrière grand-mère, sa tante de Saint-Denis, son vieil oncle » (*Bourbon maloya*, 1999 : 14).

¹³ Cf. la revue militante *Témoignages chrétiens de La Réunion (TCR)* n°46, Octobre 1972.

¹⁴ Nom du propriétaire sucrier de l'usine du Gol qui fut aussi sénateur.

de maloya. Avec sa famille (...) ils jouaient le maloya les samedis soirs et les dimanches » (1999 : 12). Le considérant comme « l'un des derniers témoins de cette période pleine d'histoire (...) époque entre "l'après 1848" et le monde prétendu moderne », l'anthologie lui rendit hommage en affichant son portrait sur le troisième disque (les deux autres étant réservés à M. et Mme Baba). Entre les deux travailleurs de la canne¹⁵, les liens se resserrent. Viry épouse Céline, une fille d'Henri, et fonde peu après, en 1962 nous dit *Bourbon Maloya*¹⁶, sa propre « troupe maloya » dont Henri est demeuré un « élément essentiel » jusqu'en 1992 (*Bourbon Maloya* : 12). Outre Firmin, Henri et Céline, celle-ci put notamment compter sur le soutien d'autres membres de la famille parmi lesquels Simon, un des fils Lagarrigue ayant lui aussi formé sa troupe en 1959 (cf. *infra*). A partir de là, durant les deux décennies suivantes – années de la mise en l'air sur lesquelles j'entends apporter ici un éclairage supplémentaire à celui donné par Léger (2001) –, Viry accède progressivement au rang de figure publique. Accompagnant la reconnaissance du maloya au rang de musique traditionnelle insulaire, lui et ce genre musical obtiennent un succès croissant à la fois dans l'île, où Viry enregistre le premier disque de ce genre en 1976, et au-delà puisque Viry joue en métropole dès 1983, invité par Françoise Gründ et le « Festival des arts traditionnels » de Paris.

Cependant, cette visibilité officielle, le maloya ne la connut qu'après un temps de « clandestinité », terme souvent employé par Viry. Ses conditions d'interprétation semblent s'être vues compromises et limitées par l'administration insulaire. Malgré l'absence de décret interdisant le maloya autant que la rareté de faits et récits portant sur une censure directe¹⁷, force est de constater que l'argument de « l'interdiction du maloya » fait aujourd'hui partie intégrante de « l'histoire » de cette musique puisqu'il est généralement repris par l'opinion publique, les médias, les disques à caractère scientifique, voire les études universitaires¹⁸.

¹⁵ Le film *Sucre amer* compte qu'au début des années 1960, sur 370 000 habitants, 90 000 travaillent pour cinq sociétés sucrières. À la fin de cette décennie, 71% des terres arables sont consacrées à la canne alors que 1,8% des propriétés de plus de 20ha regroupent 68,5% des terres contre 92% de moins de 5 ha occupant, elles, 19,5% (Benoist, 1984 : 172).

¹⁶ Les propos que tient Viry dans la première minute du premier disque de maloya semblent remettre en question cette date. Viry situe vers 1968 le moment auquel il a « commencé à recommencer le maloya », soit, comme il le précise, une ou deux années avant que des victoires électorales ne soient remportées par le PCR (1970).

¹⁷ Bien que cet avis se heurte encore à diverses résistances (Cf. J. Vellayodom, *Le maloya interdit n'est pas un mythe*, 9/01/2010, *Témoignages* ainsi que Vellayodom, 2005), il tend à être admis comme Alain Courbis – directeur du Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) – l'exprima au micro de Françoise Degeorges quelques semaines après l'inscription du maloya à l'UNESCO (*Couleurs du monde*, Radio France Musique du 30/12/2009). Rappelons qu'au plus fort de la crise politique, Robert Chaudenson pensait que cette musique, en voie de disparition dans les années 1950 et 1960, n'inquiétait pas les représentants de l'État (cf. l'entrée [bal] dans 1974a : 121).

¹⁸ Ce dont se plaignit Chaudenson (2007 : 124). Fanny Précourt situe cet interdit entre 1956 et 1981 dans *La famille Gado, entre romances et maloyas* (2007 : 25), second disque de maloya pourtant publié par Alain Courbis et

Le livret du premier disque compact sur lequel apparaît Viry mentionne son séjour en prison. Daté de 1963, ce dernier est directement associé au fait que celui-ci ait « chanté publiquement le Maloya, interdit de 1946 à 1980 par l'administration française » (*Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998 : 6). Si cette donnée n'apparaît nulle part ailleurs que dans ce livret¹⁹, soulignons que « Pays Bourbon », une de ses compositions présentes sur le second disque compact qu'il enregistra intégralement, met justement en scène les propos d'un planteur ([A]) interpellé ([A2]) pour avoir « réclamé son dû » ([A1]) ainsi que, dans un second temps ([B]), mélodiquement distinct de ce qui précéda (raison pour le noter [B], cf. Annexe 5), ceux de sa femme qui évoquent son emprisonnement. La forme strophique du quatrain est un emprunt direct à la forme traditionnelle du « kabaré » sur laquelle nous reviendrons ultérieurement (*notre transcription* de Viry, 1999 : #6) :

A (x2)	A1
Ici dans pays Bourbon	Quand nous réclame nout di ²⁰ camarades
Nous-mêmes planteurs La Rényon	Quand nous réclame nout di
Nous travaille douze mois dans l'année	Quand nous réclame nout di
Pour nous récolte un fois par an	Voilà CRS l'a finn arriver
A2 (x2)	A3 (x2)
Voilà li matraque à nous	Garde-chiourme tu fais mal à nous
Voilà li embarque à nous	Garde-chiourme tu fais mal à nous
Dans son panier salade	Garde-chiourme tu fais mal à nous
La porte la prison la finie rouvert	Peut-être un jour sera ton malheur
A4	A5
Anon faire l'union camarades	Anon faire l'union camarades
Anon fait l'union	Anon triompher camarades
La main dans la main	La main dans la main
Pou nous arasé le prix nout revenu ²¹	Pou nous arasé le prix nout revenu
B (x3)	
Monsieur le Président condamne pas li	
Mon mari l'a pas fait rien.	

Si le dernier couplet se dissocie musicologiquement de ce qui l'a précédé (aux plans mélodique et strophique), remarquons que s'y réalise également la singularisation du narrateur – « li » signifiant « il » ou « lui ». Dans la première partie, ce dernier se mêlait au

le PRMA (cf. chapitre six). Cf. également Var (1995), Taurisson (2000), Vélouydom (2005), Mongens (2006), Gangama (2007). DesRosiers, citée par S. Cachat (2001 : 71), affirmait pour sa part qu'on ne dispose pas de preuve d'une interdiction officielle alors que Cheynet, malgré sa détermination, n'a pu trouver de tel document (2006). Elle reproduit par contre plusieurs arrêtés préfectoraux instituant un contrôle de la presse (24/04/1961), l'interdiction de livres communistes (12/10/1963), de la « fête avec kermesse et bal » du journal *Témoignages* qui aurait dû se donner le 20 septembre 1964 au Rio (cinéma de la capitale où Viry donna un de ces premiers concerts, cf. *infra*), l'interdiction de manifester pour Paul Vergès à son retour en décembre 1966 ou pour soutenir le Viêt Nam...

¹⁹ Les auteurs en sont Françoise Degeorges et Christian Lorre. Ces derniers, journalistes et producteurs, ont filmé et enregistré l'artiste à plusieurs reprises (Lorre & Degeorges, 1998, 2000, 2009 ; *Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998 ; Viry, 1999). Rappelons que Samson a noté leur manque de distance vis-à-vis du discours militant (2004).

²⁰ Notre traduction : « notre dû ». Rappelons que les voyelles [u] et [i] sont souvent confondues en *kréol*.

²¹ Le livret traduit : « Nous arracherons notre dignité » (Viry, 1999).

« nous » des travailleurs décidés à engager, ensemble, la lutte avec les forces de l'ordre. À quelques modifications près²², « Pays Bourbon » est identique à « Pou nou aracé nout' autonomie »²³ (« Pour arracher notre autonomie », *notre trad.*), titre présent sur le très historique premier disque de maloya enregistré par l'artiste (Viry, 1976 : Face B, page 2). Cette phrase, qui donnait son titre au chant avec lequel Viry entama le quart d'heure de son récital *a capella* lors du IV^e Congrès du Parti Communiste Réunionnais, est remplacée aux quatrièmes vers des couplets [A4] et [A5] de son avatar daté de 1999 (« Pour nou arasé le prix nout revenu »). Rappelons comment Viry l'introduisit en 1976 à son public militant :

« Etant comme planteurs, camarades, nous l'a fait un romance pour la répression. Zot i connaît le bann zarbitreurs comment i fait sur nous. C'est un romance sur planteurs la Réunion » (*ibid.* : Face B, page 2 ; *notre trans.*).

L'argument s'y trouve résumé : à la répression arbitraire des arbitres est opposée la « romance », elle-même symbole de résistance. Trente ans plus tard, en 2008, Viry expliquait au sujet de cette composition (qu'il interpréta alors dans la version de 1999) :

« Ça c'est la romance que l'était interdit. L'était interdit de chanter le maloya puisque zot y connaît dans zot tête, dans zot tête à zot, l'abolition de l'esclavage était préparée par les chants des personnes humains. I té chante son mal, son émotion, son douleur, i té i pleure, i té i dit la vérité. L'a interdit. Mais mwin là, ma l'a prend maquis pendant dix ans »²⁴ (*notre trans.*).

Le chanteur de la Ligne Paradis évoque ainsi le rôle libérateur qu'eut le maloya durant l'esclavage. De plus, par une sorte de fusion temporelle consistant en l'identification du passé avec le présent, la vérité contenue dans ces chants d'esclaves comme dans sa romance aurait été frappée du même interdit par ces *zot* [autres, vous et ils en *kréol*] indéterminés incarnant le pouvoir en place. Le parallèle entre un genre musical passé et une composition autrement plus récente en sous-entend donc un autre, celui qui associe étroitement l'histoire coloniale et l'après-départementalisation. Le chant « La Vie Chômage » le dit d'ailleurs explicitement :

²² La seconde partie ([B]) est absente de cette dernière qui comprend un ensemble mélodique supplémentaire, intercalé entre les [A3] et [A4] de notre exemple : « A nous même zanfán la misère / Nous prend pas la colère / Nous mange pas tou l'heure que nous l'a faim / Peut-être un jour nous sera heureux » (*notre trans.*). Également présent sur une autre composition de Viry (Viry, 1999 : #1), Viry s'exprime cette fois à la première personne comme le mentionne le livret (« A moïn même z'enfant la misère / Mi prend pas la colère / Mi mange pas tout l'heure moïn la faim / Peut-être un jour mi sera heureux ») avant de passer au nous avec les répondeurs. Enfin, signalons que les reprises des ensembles sont identiques dans les deux versions à l'exception du dernier couplet, repris 5 fois en 1976 avant 10 répétitions de la phrase titre.

²³ Graphie retenue sur Viry, 1976. Mentionnons que contrairement à cette transcription, Viry ne prononce pas le [t] de *nout* (= notre en *kréol*) alors qu'il prononce ainsi le dernier mot [lotonomi]. Ces détails montrent la difficulté de rendre à l'écrit le *kréol* autant que le décalage entre Viry et les cadres s'occupant de cet enregistrement. Nous tâchons de préciser plus bas quelques effets d'une telle différence socio-culturelle.

²⁴ Cf. « Île de La Réunion, vers de nouveaux métissages », émission *Equinoxe* sur Radio France Culture, 17/09/08. Animée par Caroline Bourguine, cette émission concernait les « musiques traditionnelles ».

« (...) Mi lèw quatre-heures matin (...) Pour aller travaille terrain gros Monsieur / Transpiration coule dans mon dos / Li commande à mwin comme zanimò / Mwin l'a répond à li / Mi di à li L'esclave ça l'a finit / Li l'a répond à mwin / Ti di amwin l'esclave ça l'a finit / Aléwar l'esclave la pankor fini / Mi travaille à twé en moralité (...) » (*Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998 : # 1 ; *notre trans.*)²⁵.

Le chômage et le colonage partiaire²⁶ sont ici associés à l'esclavage. Par conséquent, si Viry et d'autres militants durent « prendre le maquis » de peur des représailles visant ceux ayant réclamé justice en prenant l'histoire à témoin, on comprend alors qu'ils le firent en ranimant la pratique hautement symbolique du marronnage²⁷. En effet, sur fond de décolonisation internationale, les conditions électorales déjà mouvementées (Combeau, 2004) se détériorent suite à la création du PCR. Michel Debré, ancien premier ministre gaullien et « dernier général de l'Empire français »²⁸, gagne les élections législatives de 1963 face à Paul Vergès. Ce dernier, parfois appelé le « *Bondié la tèr* » (« Bon Dieu sur terre ») par les militants de la base (Oraison, 1978 : 124), se voit condamné peu de temps après à trois mois de prison pour « atteinte à l'intégrité du territoire sur la base de 43 articles publiés dans *Témoignages* entre 1959 et 1963 » (Robert, 1976 : 118). Il décide alors d'entamer une cavale qui dura plus de deux ans (mars 1964/juillet 1966) durant laquelle le *leader* du nouveau parti autonomiste trouve refuge, selon les uns, en zone rurale auprès de partisans planteurs²⁹, à la Préfecture selon d'autres (Chaudenson, 2007). Là encore, on voit se rejouer un affrontement politique ancien sous des formes symboliques nouvelles – la notion d'interdit et de condamnation y tenant un rôle central – permettant de confondre les époques.

Comme les souvenirs de jeunesse de Viry le suggèrent et comme Henri Lagarrigue l'a fait remarquer aux rédacteurs de *Bourbon Maloya* (1999 : 11), le maloya s'est trouvé emporté dans le sillage de cet affrontement politique : « A nout lépok maloya té pa intèrdis. La intèrdis aprè pou in koz politik. Banna té di maloya té in san un dans révolisyonèr kominis »³⁰. Dès les deux premiers entretiens du premier disque de maloya (1976 : face A, page 1 et 3), Viry aborde cette question et confirme que le maloya, en association avec « l'administration » et

²⁵ Chanté a capella et en solo tout comme les deux chants précédents, ce chant est repris sur Viry, 1999 : #12.

²⁶ Demeuré « au tiers » dans les faits malgré une loi de 1945 l'instaurant « au quart », le montant dû par un exploitant agricole au propriétaire de la terre qu'il cultive resta un symbole de l'inertie structurelle du secteur agricole réunionnais jusqu'à sa disparition en novembre 2005.

²⁷ Comme l'ont noté deux historiens spécialistes de cette question (Gerbeau, 2005 ; Caroténuto, 2006). Rappelons que pour cette dernière : « du point de vue de l'esclave, enfreindre la loi qui régit son aliénation, [est] un moyen de se positionner en tant qu'acteur et de sortir de la soumission (...) l'esclave est considéré comme une *chose* jusqu'à ce qu'il transgresse un interdit ; dès lors il doit répondre de ses actes en devenant responsable. La dimension humaine de l'esclave est donc associée à sa rébellion » (Caroténuto, 2006 : 14).

²⁸ Cf. Vergès, 1999 : 129 ; *notre trad.*

²⁹ Paul Vergès opposa souvent le cœur montagnoux et rebelle de l'île (les Hauts) au littoral (Gauvin, 2000).

³⁰ *Notre traduction* : « À notre époque, le maloya n'était pas interdit. Il l'a été ensuite, à cause de la politique. On a dit que c'était un chant, une danse révolutionnaire communiste ».

l'Église, a été réprimé durant le mandat du Préfet Perreau-Pradier daté de 1956 à 1963³¹. Outre Viry, on peut entendre sur la première face du deuxième 33 tours du maloya (*Peuple de la Réunion – Peuple du maloya*, 1976), toujours édité par le PCR, la Troupe Résistance introduire le chant « Mon prézidan condane pa mwin »³² par le discours suivant : « Nous chante un ti romance pour nout camarade Lauricourt l'a été arrêté à Vincendo, contre la répression la gendarmerie ». Sans pouvoir dater ni connaître la nature exacte de cette interpellation, soulignons que le beau-frère de Viry, Simon Lagarrigue, fondateur et chanteur principal de cette troupe, avait lui-même été arrêté avec deux de ses frères lors de la fête du 1er Mai 1968. *Bourbon Maloya* mentionne une peine de neuf mois ainsi que des amendes et des saisies d'instruments (1999 : 18), faits que Viry associe à Debré et au Préfet Diefenbacher dans le film *Maloya. Les racines de la liberté*.

Cette poignée de faits glanés au plus près de la documentation maloya fait écho à celle concernant l'interdiction coloniale des manifestations serviles. Leur importance est décisive dans les discours publics généralement enclins à associer, plus ou moins consciemment, l'époque coloniale du « pays Bourbon » au temps présent d'une part, le maloya des esclaves à celui des communistes de l'autre. Reconnaissons toutefois la présence d'un certain flou historique dans lequel le halo souffré d'années de lutte intensive autant que l'évolution ultérieure de la situation politique locale semblent avoir joué *a posteriori* un rôle interprétatif majeur. Tâchons de circonscrire ce flou en insistant sur ce moment durant lequel cet « homme clé du maloya »³³ qu'est Viry dit avoir pris le « maquis ». Levant certaines imprécisions, nous verrons combien il s'est avéré décisif pour la suite de l'histoire culturelle insulaire.

1.2. L'interdiction du maloya revisitée

Dans l'entretien de 2'16" qui ouvre son premier disque, Viry revient sur le moment auquel la « mise en l'air » du maloya eut lieu³⁴ :

« Le maloya même té... ancien d'temps... avant not camarade Paul quand lavé rent' dann clandestin, moin lavé un vié camarade... moin té i joué, moin té un musicien, moin té joué avec li dans son orches', l'orches' maloya même. Moin la plutôt approfondi avec li. Et après, un moment donné quand la ropression la plutôt bafoué le maloya, la sicombe un p'tit peu pendant d'un certain temps...

³¹ Selon l'historien Claude Prudhomme, ce mandat prit effectivement des allures de « chasse aux sorcières » et contribua à fracturer l'île en deux blocs (1984 : 280). Rappelons qu'il coïncide avec l'ordonnance Debré.

³² Les paroles sont identiques à celles achevant « Pays Bourbon » ([B]) mais s'en distinguent mélodiquement.

³³ Cf. Mina Rad dans *Le monde des musiques* cité par le livret publicitaire du label Indigo « 2001 ».

³⁴ À quelques détails près (« avant » remplace « après » à la première ligne...) nous reprenons la graphie et la ponctuation que Samson a proposées de cet entretien (2006 : 389).

Lavé un beau jour not camarade Paul, dans un moment d’politique, nous la décidé d’fait deux-trois heures d’temps pour restifier deux-trois problèmes ensemble, avec deux trois camarades nous la monte un peu dans les hauts au Dix-neuvième kilomètre. Mais dans ce période-là, le camarade té fine mange le ti zambrocal pois avec le p’tit rougail saucisse comme dit l’proverbe... et... nous lé en train discuter, bein la point rien à faire... Bein le camarade Elie i dit “Viry, ou connais maloya ou...”. Mi dis : “ Mais non...”. Mi dis : “Ancien d’temps mwin té i joué dans un orches’ maloya, mais le camarade lé mort...”. Mi dis “Nous la ni joué en 68, 69 avec dans la cour de Rio Saint-Denis...”. Li dit à moin : “Bein i faut essayer d’faire na voir...”. Bein bann là l’a pris... un ti caisse carton la bière pou nous boire, et puis chacun deux cuillères... la batte... Bein là nous l’a commence à recommence le maloya...chante, chanté... et tout d’suite banna l’a prend un idée, dit “Viry, puisque ti connais fait le maloya, c’est ça même qui manque à nous”. Li dit à moin : “Essaye de faire”. Li di à mwin essaye de forme un groupe. Mais après, au bout un année ou deux années après, l’arrive le moment z’élections. En 1970. Là nous la commence avoir un commune démocratique comme au Port, La Possession, Saint-Louis... Mais là tout de suite le camarade Paul la dit “I faut essaye manière, orienter, pousser le maloya”. Bein nous la commence [appris]³⁵ l’maloya, lavé moin, mon vieux beau-père, nous la renouvelé, deux belles soeurs et puis le beau-frère, ensuite un cousin³⁶... bein nous l’a repris le maloya comme ça. »

Viry explique donc qu’il était musicien de maloya dans l’orchestre d’un camarade avant l’entrée de Paul Vergès dans la clandestinité, c’est-à-dire avant 1964. Toutefois, il précise qu’il aurait délaissé cette pratique suite à la mort de son camarade d’une part, à la répression dont aurait alors directement souffert le maloya d’autre part. Ce témoignage remet fortement en question l’année de formation de sa propre troupe (1962) avancée par *Bourbon Maloya*. A tout le moins il témoigne d’une imprécision récurrente au niveau des dates du type de celle que fit remarquer Samson à propos du concert au Rio qui daterait de 1958 plutôt que de « 68, 69 »³⁷. Quoi qu’il en soit, le maloya de Viry semble avoir été en sommeil entre le début des années 1960 et cette rencontre se déroulant vers 1968 au cours de laquelle Élie Hoareau – futur député-maire de Saint-Pierre duquel Viry sera adjoint entre 1983 et 1989 – amena le maloya dans la discussion. Viry est par contre très clair sur ce point, il commença dès lors à « recommencer le maloya », à un point tel qu’il sera bientôt à nouveau encouragé dans cette direction par le Secrétaire général de son parti.

A partir de là, de nombreuses manifestations publiques se déroulent au son du maloya. C’est notamment le cas des fameuses fêtes de *Témoignages*, « Fête de l’Humanité réunionnaise » selon Oraison. Organisées annuellement par le PCR à partir de 1959 dans une commune différente, on y recense chaque fois de nombreux stands associatifs (tels ceux

³⁵ Samson note « après » mais nous optons pour cette audition.

³⁶ René Viry qui donnera son nom à l’une des troupes enregistrées pour « Peuple Maloya » (1976).

³⁷ Cf. Samson, 2006 : 390. *Bourbon Maloya* insiste longuement sur ce concert, daté cette fois de 1959 (p. 14).

de la revue *Témoignages* et de son annexe *Témoignages Chrétiens de La Réunion*³⁸, du Front de la Jeunesse Autonomiste de La Réunion, de l'Union pour les Femmes Réunionnaises...) et/ou thématiques (« Lénine », « Marronnage »...), ainsi que des projections cinématographiques³⁹, des pièces de théâtre, une loterie, de l'artisanat... Le maloya semble y avoir été entendu dès la première édition, interprété par un « groupe maloya venant de Mahavel »⁴⁰. Toutefois, si nous n'avons aucune autre trace de cette dernière formation, le maloya ne reparaît dans la presse militante qu'une décennie plus tard où il s'établit comme un élément nécessaire de la fête. En effet, en 1969, à Saint-Paul, la Troupe Résistance se produit alors que Viry qui a « presque toujours participé à la Fête Témoignages par solidarité (...) est à la restauration, à l'entretien de la fête » (*Bourbon Maloya*, 1999 : 14)⁴¹. Durant cette dixième édition, marquée par l'emprisonnement et la grève de la faim médiatisée d'un militant⁴², Paul Vergès déclare que les cinq années à venir seront « décisives pour l'histoire de l'île ». Nous aurions envie d'ajouter « pour le maloya et pour Viry » qui, dès l'année suivante, commence à s'y produire moyennant le transport et une collation. Cette année-là, le climat est particulièrement électrique puisque le maire « gouvernementaliste » de Saint-André, appuyé par le Préfet Cousseran, refuse que cette « kermesse de la haine » se déroule dans sa commune⁴³. La fête eut pourtant lieu et se déroula en même temps que la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Événement hautement symbolique, célébré de manière officielle, mais sans grande pompe toutefois les années précédentes (Gauvin, 2000), ce dernier se trouve dès lors

³⁸ Inspiré par le nouveau concile Vatican II (1965) et la théologie de la libération, *TCR* se voulait le porte-parole des « chrétiens qui refusent une séparation trop facile du domaine politique et de la foi, qui considèrent l'Évangile comme la Bonne Nouvelle qui nous libère de l'oppression sous toutes ses formes » (Payet & Croisier, 1996 : 77). Jamais reconnu par les évêques en fonction, *TCR* cesse de paraître en 1981 (cf. *infra*).

³⁹ Parmi lesquelles : « Zéro de conduite » ou « Sucre amer ». Réalisé en 1963, ce documentaire dénonçant le néo-colonialisme français semble avoir été censuré un temps. On peut y entendre ce que nous considérons comme le plus vieil enregistrement de maloya dit « traditionnel ». Le premier couplet de ce chant de structure kabaré (cf. *infra*) contient les paroles suivantes : « Mon monmon l'a toujours dit à mwin / Mon zanfan oui allez pas là-bas / Ma l'a pas [é]couté / Guettes malheur li l'arrive à mwin » (*notre trans.*). La suite traite de la manière d'amener son ménage (métaphorisé en basse-cour) malgré des conditions misérables. Elle comprend une allusion à la Police qui « va amarre à mwin si mi ça va causer » témoignant de l'orientation politique de ce film.

⁴⁰ Le numéro spécial de *Témoignages* du 19-20/12/1970 revient sur cette première édition non sans annoncer un traitement spécifique de l'histoire coloniale : « beaucoup retrouvèrent avec étonnement souvent, des rythmes qu'ils avaient oubliés ou qu'ils n'osaient pas évoquer, tellement le colonialisme les avaient (sic) dépersonnalisés. Et beaucoup ce jour [de septembre 1959] sentirent avec fierté que le PCR ne reniait pas le passé, mais l'assumait, le faisant sien, car la lutte du peuple réunionnais aujourd'hui rejoint celle de ces ancêtres qui n'avaient souvent d'autres moyens de s'exprimer que par leurs chants et leurs danses. Aujourd'hui, onze ans après, partout revivent les maloyas parce qu'en fin de comptes, nous avons tous ensemble, su l'imposer ».

⁴¹ Étonnement, selon le *Témoignages* du 14/03/2009, la première fête aurait d'ailleurs été celle-ci, ce que dément notre référence précédente.

⁴² Serge Sinamalié (1940-2008) milita au PCR avant de radicaliser son action indépendantiste. Il fonde en 1980 l'association culturelle Cimendef. Orientée peu à peu vers le maloya, celle-ci forme plusieurs générations de *maloyèr* de Saint-André et de l'Est (cf. *infra*). Nous le rencontrâmes plusieurs fois à partir de 2000 car, comme il était écrit dans *Bourbon Maloya* à son sujet : « La case CIMENDEF est devenue depuis quelques années un musée vivant où viennent s'informer les étudiants, chercheurs en ethnologie et musicothérapie » (1999 : 19).

⁴³ L'organe de presse du parti communiste avait été considéré comme une « sagaie dans le dos des colonialistes » par un de ses rédacteurs en chef, *Témoignages* du 3/12/1969.

intégré à la stratégie politique puisqu'il fait son apparition dans les colonnes de *TCR*. Pour ce 122^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage, Viry et Etienne Sanguerra dit « Etienne Bobre* », un musicien dont nous reparlerons, montent sur scène alors que de nombreuses personnalités politiques et artistiques, certaines à venir, comme Danyèl Waro, se trouvent dans le public. S'articulant de manière de plus en plus serrée, le maloya de Viry, la « Fête Témoignages », le PCR et maintenant l'abolition de l'esclavage acquièrent ensemble une plus grande légitimité culturelle que la décennie suivante achèvera d'entériner⁴⁴.

En 1971, à Saint-Louis où vient d'être élu Christian Dambreville, le festival de la Jeunesse de Roches Maignes accueille Viry. Cette prestation annonce la multiplication des performances de Viry qui ne tarde pas à jouer en dehors du cadre militant. En effet, si en 1974, lors de la première édition du « Festival folklorique réunionnais », le directeur du Centre Régional d'Action Culturelle, M. Letellier, également organisateur du festival, estima que le maloya était trop politisé pour être programmé (*TCR*, n°96, décembre 1974 : 3), la « Troupe Ligne Paradis » y joue dès l'année suivante. Elle y oppose, comme cela fut recensé dans *TCR*, son « moment de vérité de la culture populaire » à « la danse-carte postale assez accablante » de trois chanteurs de séga : Jacqueline Farreyrol (cf. chap. suivant), Maxime Laope et Michel Adélaïde, (*TCR* n°115, 1975 : 6). Le public autant que l'institution approuvent puisque, la même année, Viry effectue une tournée dans l'île avec le chanteur néo-zélandais Graeme Allwright et participe au premier « Festival de l'océan Indien » qu'organise encore le CRAC dans le tout nouveau Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles.

C'est dans ce même lieu de spectacle, demeuré l'un des plus prestigieux de l'île depuis, que *Bourbon Maloya* mentionne la participation de Viry à une pièce de théâtre « Kosa in soz ? »⁴⁵. Celle-ci traitait de l'esclavage, du marronnage, de la religion et du travail agricole. Selon le rédacteur de l'article sur Viry dans *Bourbon Maloya*, ces thèmes justifiaient toutefois que « l'État » défende l'interprétation de la pièce dans les écoles insulaires (1999 : 15). En 1981, par contre, « Marie Desseembre », pièce du jeune Théâtre Vollard traitant elle aussi de l'esclavage sur des airs « de Viry », obtient un certain succès qui inaugure une décennie sans précédent au niveau de l'explosion du maloya ainsi sorti du *fénwar* pour de bon.

Outre ces événements démontrant qu'il convient plutôt de parler d'empêchement que d'interdiction – à tout le moins pour la décennie 70 puisque dans la majorité des années 1960 Viry ne semble pas avoir joué en public –, rappelons enfin que 1976 est marqué par l'entame

⁴⁴ Remarquons que cette interaction déterminante avec le PCR n'est pas détaillée chez les historiens du 20 décembre tels Bessières (1999) et Eve (2003).

⁴⁵ Formule signifiant littéralement « Qu'est-ce qu'une chose ? » qui entame des devinettes.

de la discographie maloya⁴⁶. Le premier disque de Viry auquel nous avons déjà fait allusion est un document d'une grande richesse. La Face A (durant 22'30") comprend quatre extraits d'entretiens (intitulés « Firmin Viry raconte le maloya » ils traitent 1/ de la mobilisation du maloya à des fins politiques, 2/ du contexte dans lequel on le jouait d'ordinaire, 3/ de son orchestration, 4/ des aptitudes physiques qu'il convient d'avoir pour le jouer et le danser) intercalés avec cinq morceaux enregistrés « en clandestinité » (*Bourbon Maloya* : 15) une nuit d'août 1976, entre 23 heures et 6 heures du matin, à la Ravine des Cabris. La deuxième face (d'une durée de 18'20") fut enregistrée les 28 et 29 août 1976 au Port, lors du 4^e Congrès du PCR. Elle s'ouvre avec un discours de Paul Vergès, alors secrétaire général du PCR. Suivent « L'internationale », chantée par l'assemblée, puis l'annonce du tour de chant du « camarade Firmin Viry ». Pendant près d'un quart d'heure, cinq maloya sont enchaînés *a cappella*, parfois en duo, entrecoupés de brefs commentaires de Viry et du bruit des « 700 personnes frappant dans leurs mains et chantant avec ferveur les maloyas les plus subversifs de notre peuple » (*TCR*, n°136, 1976 : 3). Le disque s'achève avec le public chantant « Na mét' à li dan la Réunion » (« Nous le mettrons dans l'île »), chanson que nous n'avons pas identifiée, mais se rapprochant des répertoires du Mardi Gras⁴⁷.

Viry rappellera au micro d'*Equinoxe* que ce disque ne fut pas médiatisé : la chaîne RFO (créée en 1983) n'avait « pas voulu [le] passer. C'est en 2006, quand j'ai été décoré *Zarboutan* que j'ai pu faire repiquer le vinyle sur CD et que RFO m'a invité »⁴⁸. Ce disque semble n'avoir pas été commercialisé et avoir circulé de manière informelle – ce qu'il continue d'ailleurs de faire aujourd'hui. Granmoun Lélé en a témoigné en racontant comment le 20 décembre 1977, après l'avoir entendu chanter en public, Vergès et Hoareau, c'est-à-dire le Secrétaire Général du PCR et le maire de Saint-Pierre, lui montrèrent le « disque Firmin Viry », lui promettant d'en faire autant à condition qu'il forme sa propre troupe⁴⁹. Dès janvier, la « Troupe Lélé » enregistre son premier 45 tours, « L'autonomie »,

⁴⁶ Si le 33 tours de Viry demeure effectivement une première, il faut mentionner plusieurs morceaux de maloya enregistrés au début des années 1960 par des ségatiens parmi lesquels la chanteuse Benoîte Boulard, Maxime Laope ou l'accordéoniste Claude Vinh-Sanh (cf. chap. suiv.). Ce dernier aurait enregistré le premier maloya comme l'affirme le livret accompagnant la réédition de ses œuvres effectuées par le PRMA. Samson (2006 : 341-345) rappelle que ce morceau s'inspirait du moring que pratiquait un des musiciens de Vinh-Sanh au milieu des années 1950 à Saint-Denis. Disons également que René-Paul Elléliara enregistra aussi en 1976 un maloya sur un 45 tours (cf. chap. suiv.).

⁴⁷ Jean-Baptiste Jouano, informateur de l'enquête du Musée National des Arts et Traditions Populaires de 1978 (cf. *infra*) s'accompagnant au roulèr*, donne des exemples de ce répertoire de mode majeur. Notons que « Séga bello », avec le vers « Na mèt ali dann corbillard », s'approche du chant clôturant ce 33 tours. Bien que ne disposant pas de données suffisantes, le carnaval semble avoir été pour sa part également mis en sourdine dans les années 1960-1970.

⁴⁸ Viry insistait sur ce point pour *Equinoxe* en citant le fait que la chaîne RFO (créée en 1983) n'avait « pas voulu [le] passer. C'est en 2006, quand j'ai été décoré *Zarboutan* que j'ai pu faire repiquer le vinyle sur CD et que RFO m'a invité ». La réédition de ce disque (non commercialisé) est une action de la MCUR.

⁴⁹ Cf. *Maloya dousman*, filmographie.

sous la houlette du PCR pour les Editions Réunion Océan Indien (EDIROI)⁵⁰. Remarquons qu'aucun membre de cette troupe (notamment son fondateur et son fils Willy, chanteur de ce morceau alors âgé d'une dizaine d'années) ne fut inquiété par la police pour avoir abordé le thème qui avait valu son interdiction au chant de Viry⁵¹.

À la vue de cette chronologie, nous pouvons mieux situer l'entrée en « résistance » de Viry – terme suscité par l'expression « prendre le maquis » à laquelle semble s'être attaché le chanteur de la Ligne Paradis. Nous pouvons donc affirmer qu'à moins entre 1964 et 1968, ce dernier semble donc avoir interrompu sa pratique du maloya. En 1969, la Fête Témoignages invite la Troupe Résistance puis Viry en 1970. A partir de ces dates, pour implicite qu'il fut, l'interdit touchant le maloya ne contraignit jamais directement Viry qui fera dès lors entendre son maloya à un public toujours grand.

1.3. « Les Chemins Grands Bois de la liberté »

Mais alors, qu'en est-il du contenu de l'œuvre musicale elle-même ? Un extrait d'entretien transcrit par Fabrice Léger et reproduit ici *verbatim* nous permettra de progresser dans la compréhension de l'aspect subversif de la poésie du maloya. Il montre combien la participation de Viry – et peut-être, mais nous n'en avons pas de trace, d'autres *maloyèr* – aux événements artistiques organisés par des structures gouvernementales était conditionnelle puisque soumise à une certaine censure. Viry, non sans amusement, y revient sur le filtre idéologique que lui imposèrent le conseil d'administration du CRAC et son directeur autour de 1976 :

« Il m'a dit "Si tu chantes un mot de politique, je suis mort" je lui ai dit non, il m'a dit choisis quatre romances, j'ai chanté Valé valé, Café grillé, Brebis galeuse, Tit marie balta, chemin Grand Bois, quarante minutes, la, il a écouté et il m'a dit impeccable. Mais quand je chante "Chemin Grand Bois sa lé long ti pas, ti pas nou va arrivé" Tu es fou, tu ne t'aperçois pas de ce qu'il y a dedans, en voulant dire que le maloya est mort, mais ti pas ti pas, le maloya vient. J'ai fini de chanter, ils me disent "Ne t'arrête pas Firmin, continue" » (cité par Samson, 2006 : 427).

⁵⁰ Consécutivement aux deux premiers 33 tours réalisés en 1976, ces éditions et le PCR publient sept 45 tours et deux autres 33 tours dont Samson a fait l'inventaire (2006 : 398-402). Remarquons l'omission par ce dernier de « Maloya pour le Père Lafosse », 45 tours sur lequel nous reviendrons. Signalons aussi que notre corpus comprend 4 de ces 45 tours nous ayant été offerts par Christian Baptisto et Gaston Hoareau en plus du vinyle de Viry, également indisponible dans le commerce. Il s'agit de ceux des troupes Fondbac, Lélé, Résistance Sud et celui dédié au Père Lafosse.

⁵¹ Signalons la phrase suivante présente au dos du premier disque compact de cette troupe rebaptisée du surnom de son fondateur : « cette forme d'expression a longtemps été occultée et même interdite jusqu'à une date récente » (Granmoun Lélé, 1993). Le livret de ce disque qui fut par ailleurs le premier du « maloya sec » à paraître sur un label métropolitain et à atteindre ainsi une plus large audience fut rédigé par J.-C. C. Marimoutou.

Ce type de *quiproquo* réussit à Viry, et partant au maloya puisqu'il annonçait l'intensification imminente des spectacles de la troupe en dehors du cadre militant.

Prenant Viry au pied de la lettre, arrêtons-nous un moment sur la dernière « romance » dont il cite un couplet. Bien que la pièce « Chemin grands bois » (Viry, 1999 : # 9) semble en être la version type, signalons d'emblée que « Cent gaulettes la terre moin na point » (Viry, 1976 : Face B, page 2), « Ti mamizèl la tête en lère » (*ibid.*) et « Romersiman » (Viry, 2006 : # 6)⁵² en contiennent des éléments. Considéré comme un des plus fameux maloya, remarquons en outre, comme on peut le lire dans la présentation placée au dos du 33 tours de Viry, que celui-ci symboliserait à lui seul la quête du « peuple » pour la « liberté »⁵³. Voici le texte de la première occurrence historique de ce couplet chanté en duo et *a capella* au IVe Congrès du PCR :

« Ti mamizél la tête en l'air / Koman fé folet dann grand somin / Son momon rod rod a li / La trouv a li dann zambrovat⁵⁴ / Zambrovat la pas encore fleuri / Tété zen fille la fini tomber ma soeur
Ah somin gran bwa ça l'est long / A ti pa ti pa narivé
Na in ti femme en bas là-bas / Néna in gros bosse dessus son dos / Jamais li demande in soulazman ma soeur
Ah somin gran bwa ça l'est long / A ti pa ti pa narivé »
(Viry, 1976 : Face B, page 2 ; *notre trans.*⁵⁵).

À sa lecture (dont une traduction sera citée plus bas), rien ne semble effectivement indiquer la politisation redoutée par les décideurs du CRAC. On a l'impression que ce chant, dont le premier couplet évoque une sorte de charade ou de comptine, compare et oppose une jeune fille volage et une vieille dame laborieuse. Demeure alors une ambiguïté concernant le sens de la phrase citée par Viry et servant ici de refrain. Que désignent ces « grands bois » ? Le « chemin » est-il la route menant à « Grands Bois », quartier de Saint-Pierre mitoyen de « La Cafrine », où vécut Viry, ou une métaphore pour évoquer les Hauts qui, si l'on suit cette

⁵² Nous aborderons ce titre ainsi que l'album sur lequel il figure à la fin de ce chapitre.

⁵³ « Un évènement pour une foule de planteurs, de chômeurs, de travailleurs. Un espoir pour un peuple qui depuis si longtemps cherche avidement les "chemins Grands Bois de la liberté" » (dos du 33 tours Viry, 1976). « Les chemins de la liberté » est devenue le nom d'une maison d'édition au catalogue de laquelle on compte notamment les recueils de poèmes de Patrice Treuthard (1977) et de chants de Danyèl Waro et Ziskakan (Hoareau, 1978 ; Ziskakan, 1980). Félix Marimoutou a proposé une étude de ces derniers (2005).

⁵⁴ Arbrisseau à fruits comestibles.

⁵⁵ Nous n'avons pas intégré ici notre notation (cf. Nomenclature). Toutefois, signalons que l'enregistrement présente plusieurs preuves d'un montage (battement des temps forts par les mains du public se trouvant décalé, interactions du public répétées à l'identique, exactitude aussi des reprises entre les chanteurs soliste et répondeur). Ce dernier a passablement rallongé ce morceau dont la structure, possiblement [ABCC'B-B'], devint [ABCC'BABCC'B-B'].

hypothèse⁵⁶, peuvent évoquer le marronnage ? Si cette métaphore semble absente du texte précédent, est-ce que d'autres occurrences pourraient la suggérer plus directement ?

Figurant sur le second album de Viry, paru sur la prestigieuse édition Ocora/Radio France, ce couplet n'est plus repris à la manière d'un refrain puisqu'il n'apparaît qu'à la toute fin. Il gagne pourtant en visibilité puisqu'il donne son titre au morceau. Avant que Viry ne le lance, cette fois avec orchestre et chœur, ce chant se compose de plusieurs couplets d'inégales longueurs ayant chacun sa propre mélodie. Citons l'intégralité de « Somin grands bois » (Viry, 1999 : # 9) dans la transcription proposée par Degeorges et Lorre mais en y ajoutant quelques éléments de notre analyse strophique (cf. Nomenclature). Nous n'avons pas non plus suivi l'ordre proposé par le livret, préférant nous en tenir à celui effectivement chanté. Relativement compliqué [A(x2)B(x2)CD(x3)CE(x2)CF(x2)F1CG(x2)CE(x2)CH(x5)-H'(x2)], l'agencement intégral de ce morceau devient aisément perceptible avec notre notation :

[A] – Je veux me marier maman / Belle-mère beau-père ne veulent pas / *Si je l'emène [épouse] à ma maison / Ne dites pas demain matin que c'est une enfant volée*

[B] – Un coq, une poule j'ai / *Deux mille cinq cents mètres carrés de terre je ne possède pas*

[C] – Ah ah ah...

[D] – Qui l'a crié dans cette maison Maman / *Destin Bon Dié l'a crié*

[E] – Une petite femme en bas là-bas / *Elle a une grosse bosse sur le dos / Jamais elle ne demande un soulagement ma chère*

[F] – Pardon Madame *je ne ferai jamais plus ça / J'irai à Bombay et je vous rapporterai des boucles d'oreilles pendantes*

[F1] – Pardon ma femme *je ne ferai jamais plus ça / Nous irons à Bombay et nous rapporterons les alliances pour nous marier*

[G] – Petite Mademoiselle naïve / *Comme feu follet dans le grand chemin / Sa mère à sa recherche / La retrouve dans les champs de zembrevattes / Les zembrevattes ne sont pas encore en fleurs / Les seins de la jeune fille sont déjà tombés ma chère*

[H] – Ah... le chemin grands bois est long / *À petits pas, à petits pas on va arriver*

[-H'] – *À petits pas, à petits pas on va arriver / À petits pas, à petits pas on va arriver*

Outre les couplets [E], [G] et [H], déjà présents dans la version précédemment citée, les couplets [A], [B], [F] et [F1] orientent passablement l'interprétation du texte. C'est d'une histoire d'amour qu'il s'agit cette fois. Empêché, cet amour risque d'entraîner l'enlèvement de l'élue ([A]) par son modeste prétendant ([B]) qui devra alors réparer son acte s'il veut obtenir l'accord de ses beaux-parents ([F], [F1]) ; seule condition d'un mariage en bonne et due forme. Or le chemin de La Réunion à Bombay – chemin dont l'histoire créole ne semble

⁵⁶ Barat cite un extrait de Héry, écrit pour *l'Album de l'île de la Réunion* (Roussin, 2004) : « Un Madécasse nommé Anchaing, pour se soustraire à une punition, se sauva dans les grands bois » (Cf. « Anchaing, Madame Desbassayns, Ton Venance, Père Monnet », dans S. Fuma, 2004 : 81).

contenir guère de précédent concernant les descendants d’esclaves et d’engagés⁵⁷ – semble long, voire impossible à réaliser pour un Créole modeste. De même qu’il en faut du temps pour qu’un arbre (*piédbrwa*) devienne un « grand bois », cette allusion au voyage serait alors métaphore de dévouement et d’engagement à l’égard de la belle-famille ainsi que de patience et de persévérance. L’opposition entre les deux figures féminines, allégorie du travail et de l’insouciance, semble faire écho à ces dernières qualités. De plus, il n’est pas exclu que l’Inde entière, patrie des engagés, soit symbolisée ici par une de ses villes principales ni que celle-ci soit investie d’une émotion douloureuse ayant trait à l’exil et au manque.

Cette émotion trouve-t-elle une correspondance dans la contrainte exercée sur le narrateur-prétendant par le milieu social « d’accueil » ? Ce dernier se dit de condition modeste dans le couplet qui donne son titre au dernier chant interprété par Viry au Congrès du PCR (« Cent gaulettes la terre moin na point »). Si les couplets [E], [G] et [H] sont absents de ce dernier, on y retrouve par contre le reste de la version de 1999 qui se présente donc comme la fusion de ces deux morceaux séparés en 1976 et jamais réenregistrés ensuite. Au plan musicologique, notons que les deuxièmes vers, chantés par les répondeurs, des ensembles strophiques servant de titre à « Somin grands bois » et « Cent gaulettes la terre moin na point » partagent la même mélodie, à un ton et demi près :

Deux chants traditionnels de Viry

« Cent gaulettes la terre moin na point » (Viry, 1976 : Face B)

Un coq un pou-le moin na na Cent gau-let-tes la terre moin na point

« Ti mamizel la tête en lère » (Viry, 1976 : Face B)

Che-min Grand-bois ça l'est long Ah ti pas ti pas n'a ri-vé

« Chemin grand bois » (Viry, 1999 : #9, 0'27''- 0'32'')

Un coq un pou-le moin na na Cent gau-let-tes la terre moin na point

« Chemin grand bois » (Viry, 1999 : #9, 4'22''- 4'27'')

Che-min grand bois ça l'est long Ah ti pas ti pas n'a ri-vé

⁵⁷ Ceci ne vaut que jusqu'à une date récente comme nous le verrons plus loin. Cf. aussi Ramsamy, 2003.

Bien que nous n'ayons pas étendu à l'ensemble de ce travail ce type de transcription – ce qui aurait pu permettre d'identifier plus finement des cellules mélodiques types ainsi que l'usage qu'en font tel ou tel artiste –, nous devons constater que cette mélodie entretient un lien étroit avec le couplet [C] mentionné ci-dessus. Consistant en une vocalisation de la voyelle [a], il sert de refrain à « Somin grands bois » (1999 : #9) ainsi que de conclusion à « Cent gaulettes la terre moin na point » (1976 : Face B, page 2). Il figure, au même titre que ces deux phrases, au tout premier rang des chants classiques et « traditionnels » du maloya⁵⁸ :

Vocalises condensées du mode éolien

Vocalises [C] (Viry, 1999 : #9, 4'13''-4'20'')



Cette mélodie est caractéristique d'un mode mineur et plus particulièrement du mode « éolien », aussi appelé « mineur ancien », duquel relèvent toutes les compositions que nous venons d'analyser⁵⁹. Reprenant les degrés suivants : 1-2-b3-b7, cette vocalisation se présente donc comme le condensé de cette forme harmonique dont la récurrence chez Viry est une caractéristique de premier plan qui dépasse de loin les quelques chants ici analysés. L'accointance des deux phrases précédentes – et plus particulièrement de leurs seconds vers – tient à ce mode dont cette vocalisation se présente comme une signature minimale. Sans trop nous avancer, nous pouvons affirmer que leur proximité n'est pas seulement mélodique et textuelle puisque ces deux chants, qu'ils soient directement associés à Viry ou non, sont parmi les plus emblématiques du maloya dit « traditionnel ».

En effet, cette première accointance est redoublée par l'inscription de ces couplets dans le temps long de la tradition. Si Viry peut considérer ces romances comme des compositions (cf. *supra* sa présentation de « Pou nou aracé... »), d'autres sont présentées par lui comme « traditionnelles », c'est-à-dire antérieures à lui. C'est le cas de « Valets prêtez-moi vos fisils » (cf. *infra*) et « Cent gaulettes la terre moin na point » présentées respectivement ainsi au Congrès : « Ma rechante un autre romance i vient deux siècles au

⁵⁸ On signalera sa présence aussi bien chez des groupes de maloya « sec » tel Kalou Pilé, de maloya « électrique » tel Baster ou dans un *remix* que faute de mieux nous qualifierons électro-ragga-maloya entendu à la radio début 2005.

⁵⁹ Une ambiguïté demeure pour « Ti mamizèl... » où manquent les 6^e et 7^e degrés nécessaires à l'identification exacte de tels modes musicaux. Pourtant, l'absence des modes mineurs dits « harmonique » et « mélodique » dans la discographie de Viry d'une part et d'autre part l'extrême prévalence du mode éolien chez lui (7 titres sur 10 pour Viry, 1976 – sans compter « Ti mamizèl » – ; 10 titres sur 11 chantés – deux occurrences, #7 et #12, font alterner les modes éolien et majeur – pour Viry, 1998 ; 7 titres sur 12 pour Viry, 1999 ; 2, peut-être 3 – le 6^e degré manquant laisse douter entre éolien et dorien sur #6 – pour Viry, 2006) permettent d'inscrire ce titre dans le mode éolien tout comme le sont les deux autres précédemment évoqués.

moins passés », « Un vieux romance m'a chanter » (Viry, 1976 : Face B, page 2). Le chant donnant titre à la section en cours (« Chemin grands bois ») n'est pas une composition de Viry⁶⁰. A ce titre il convoque une dimension historique et traditionnelle. Or, conformément au projet culturel de l'extrême gauche (sur lequel nous allons revenir), il semblerait que ce soit ce dernier aspect qui a conféré une dimension subversive à ce morceau, dimension que l'on prête également au maloya de manière générale et le plus souvent très imprécise.

Bien qu'on n'y ait trouvé trace de marronnage, un couplet tel « Somin grands bois » est donc « révolutionnaire » et « engagé » de manière plutôt indirecte et non littérale. Il doit son aura, nous l'avons vu, à la persévérance besogneuse encouragée face à l'adversité, au fait de chanter en *kréol* d'anciennes romances, à ce qu'il aide à sublimer une peine en chantant un amour empêché⁶¹... L'interprétation militante, plus sensible aux raisons sociales de cet amour empêché, semble miser sur ce dernier élément qui, du fait de l'évocation de l'Inde qu'il comprend, se réfère à la période consécutive à l'esclavage soit, presque déjà, au présent.

Outre l'amour, thème également synonyme d'union, remarquons que le social est convoqué pour sa vertu fédératrice. En tant que levier susceptible de déboucher sur une meilleure connivence synonyme de force populaire, nous voyons ici se réaliser pleinement le passage émotif du cas particulier au cas général que nous avons déjà rencontré dans les chants de Viry, tantôt formulés au « je », tantôt au « nous ». La corde sensible est alors sollicitée afin de toucher l'auditeur. Inscrite, comme les autres romances composées par Viry que nous avons citées plus haut, dans le cadre agricole des rapports de production, la misère affective du prétendant sans terre devient ainsi un motif révolutionnaire de tout premier plan puisqu'elle se présente comme une accusation des inégalités sociales. La dimension infraverbale et quasi inconsciente de la sublimation par le chant de ce prolétaire rural refusant de rester sans voix tient ici une place majeure. On voit ainsi l'association des significations multiples annoncer une confiance retrouvée quant à l'issue d'une lutte (elle aussi plurivoque) de longue haleine (« à p'tit pas, p'tit pas ») devant déboucher sur une réelle amélioration (« n'arrivé »). Que celle-ci soit « sociale », semble donc relever d'une conjoncture politique précise ayant su recourir à ces chants traditionnels pour leur ajouter un nouveau sens.

Mis à part ces quelques versets immémoriaux ayant acquis une nouvelle célébrité en même temps qu'un sens nouveau avec Viry, nous ne pouvons cependant remonter objectivement plus loin pour affirmer que la musique des esclaves comportait déjà cette

⁶⁰ On peut toutefois attribuer à Viry d'avoir associé et ordonné plusieurs phrases ou couplets existants.

⁶¹ L'historien Sudel Fuma a proposé une interprétation convoquant la symbolique religieuse afro-malgache concernant les « bois sacrés » (Fuma, 2003). Nous y reviendrons aux chapitres 5 et 6.

dimension politique. Pour sa part, et comme tant d'autres à sa suite, Viry franchit le pas en répondant positivement à la permanence de l'insoumission qu'aurait favorisée le support musical. Servant de relais (le « *bousabouts* »), ce dernier se prête idéalement à l'activation complice d'une langue secrète et d'un « double entendre ». Ce dernier, notons-le au passage, prend ici appui sur l'amour, c'est-à-dire sur ce qui peut paraître contraire au sens belliqueux et conflictuel dont il est question, mais qui est susceptible de faire mouche dans le cœur de chaque auditeur.

Cette poétique de l'imprécision sémantique tend cependant à s'estomper aujourd'hui chez Viry. Du moins est-elle en recul. Lors d'un concert, entre deux ensembles strophiques de cette romance (version 1999), Viry put faire le signe « V » de la victoire avec ses doigts tout en commentant :

« Pour ceux que l'a pas compris : "Chemin Grand Bois", ça nout kiltir pou aller de là à là ! Nout chemin Grand Bois, l'est dur pour arrive d'ici à là-bas. Nout kiltir... Mais nous l'arrivé camarades ! »⁶².

L'interprétation porte donc sans ambiguïté sur l'avancement d'une culture à travers sa musique, elle-même autrefois menacée de mort (cf. l'entretien avec Léger ci-dessus). Aussi, malgré la contrainte, nul ne contesterait aujourd'hui la réussite du projet résistant porté par Viry ayant consisté à officialiser une « culture maloya » à échelle insulaire puis mondiale. La langue secrète semble être à présent comprise de tous.

Avant de revenir plus spécifiquement sur le répertoire de Viry afin d'en entendre les harmoniques conjoncturelles, abordons maintenant la manière dont le maloya fut reçu parmi les militants dont un grand nombre n'en avait aucune connaissance. Retracer le parcours de cette intégration au discours politique et idéologique nous permettra de saisir la dynamique du bordage de la « mise en l'air » ainsi que l'importance qu'y occupa ce mode d'expression.

2. Un « maillonnage »⁶³ politico-esthétique

A bien observer la mise en l'air du maloya dont Viry fut un des principaux acteurs, nous pouvons dresser un nouveau portrait du renversement symbolique opéré dans le giron du PCR. Comme nous allons le voir, cette formulation de l'idéal politique insulaire annoncée comme la seule à pouvoir rendre justice à une culture populaire bafouée par les traditionnels

⁶² Notre transcription au kabar donné chez « Clovis », à Trois Mares, le 19/12/05.

⁶³ Néologisme expliqué ci-dessous.

dirigeants de la colonie s'est largement inspirée du maloya dont la défense donnait des gages de légitimité aux porteurs du projet autonomiste. Ici encore, ce sont les années 1970 qui s'imposent comme un moment crucial. Vergès l'avait d'ailleurs annoncé à la *Fête Témoignages* de 1969 : les cinq années à venir allaient être décisives. En suivant les propos de certains idéologues du parti ayant saisi l'importance de cette musique qu'ils rencontraient alors par l'intermédiaire d'autres militants, ce sont les clivages sociaux et culturels insulaires d'alors qui apparaissent autant que les moyens mis en place pour y remédier. Si le maloya semble avoir permis d'effectuer un glissement du discours politique vers le culturel, nous verrons dans un second temps comment cette évolution ne fut pas sans conséquences pour le maloya lui-même dont certains traits furent alors préférentiellement valorisés.

2.1. De la « découverte » du maloya...

Une citation de Françoise Vergès, fille du fondateur du PCR, selon laquelle Viry est censé avoir joué en 1959 au Congrès de fondation du PCR, permettra d'amorcer notre réflexion :

« At the founding Congress of the réunionnais Communist Party, the band of Firmin Viry, a descendant of slaves, performed a maloya for the first time in public »⁶⁴.

Laissons de côté, pour l'instant (nous y reviendrons dans ce chapitre), le fait que cette performance n'eut probablement pas lieu pour attirer l'attention sur ce qu'implique la deuxième partie de cette affirmation. Le lecteur anglophone ayant lu cette note renvoyée en fin d'ouvrage n'aura peut-être pas remarqué le contresens qu'elle contient : si ce fut là la première apparition « publique » du maloya, on a du mal à penser que cette musique soit « populaire » voire même qu'elle ait une histoire ! ce que l'auteure ne cesse pourtant de répéter dans le droit fil de la « mise en l'air » ayant débuté une trentaine d'années auparavant. Ce « public » ne peut concerner uniquement des spectateurs militants puisque nous savons que Lagarrigue, que l'on a présenté depuis comme étant un musicien confirmé, milite au parti communiste français depuis 1949, soit dix ans avant la création de son antenne locale.

Aussi cette « première fois » dont parle l'auteure semble plutôt relative aux conditions dans lesquelles se déroula cette séance de maloya. Selon nous, c'est de la configuration du type concert, où artistes et spectateurs occupent des places distinctes, qu'il est implicitement question. On peut penser que c'était la première fois que des musiciens de maloya se retrouvaient face à un auditoire constitué de néophytes en la matière. Fruit de la

⁶⁴ Cf. Vergès, 1999 : 310.

lutte politique, cette situation de concert montre combien différentes extractions sociales et culturelles furent alors rassemblées de manière inédite autour d'un projet commun. Les nombreux groupes de réflexions, associations politiques et syndicales qui se créent à la fin des années 1960⁶⁵ attestent cette diversité puisqu'aux côtés des travailleurs agricoles, dont les noms évoquent des filiations culturelles différentes (européennes, africaines, indiennes...), on compte des enseignants, des journalistes, des poètes, des directeurs de cinéma, des prêtres... Certains d'entre eux eurent tôt fait d'associer leur lutte avec le maloya lui-même. En effet, alors qu'ils entamaient une « descente » (nous conservons l'image haut/bas employée par la « mise en l'air ») vers les couches strictement créolophones et populaires de la société réunionnaise au nom desquelles s'organisait le projet autonomiste et nationaliste, plusieurs eurent le sentiment de « découvrir » leur île et une partie de sa population. Ce mot revient souvent dans les propos d'acteurs n'ayant pas entretenu jusque-là de réelle proximité avec les descendants d'esclaves et d'engagés. En raison de sa date relativement précoce, citons le commentaire d'un bal de l'Union Générale des Étudiants Créoles de La Réunion durant lequel se produisit un orchestre de « bobres* » et de « caïambes* ». Son auteur, Paul Hoarau, qui se distinguera plus tard en cherchant dans le catholicisme une troisième voie entre partis politiques de droite et de gauche (Prudhomme, 1984 : 288), écrit :

« C'est donc une expression de l'âme réunionnaise, aussi valable que d'autres et que pourtant l'on ne connaît pas et que l'on voudrait ne pas faire connaître aussi. La démonstration de samedi soir a provoqué un choc, certainement, et fait *découvrir* à certains Réunionnais l'existence d'autres Réunionnais, frères, mais combien différents. » (Article « *Séga-maloya* », *Le Progrès*, 4/09/1962, cité par La Selve, 1995 : 129, *souligné par nous*).

Il en alla de même pour deux pionniers de cette rencontre inter-ethnique réalisée entre Réunionnais : le Père Christian Fontaine (1944-1984) et Alain Lorraine (1946-1999). S'étant souvent tenu côte à côte dans cet élan – ce « maillonnage » comme nous l'a dit Gaston Hoareau à partir du terme de marine créolisé *mayé* (emmêlé, embrouillé) – ayant consisté à consolider les liens entre l'idéologie révolutionnaire, les religions, les cultures réunionnaises et le maloya, Fontaine et Lorraine sont des figures majeures de ce bordage dont l'œuvre

⁶⁵ « Comme pour les mouvements étudiants, on atteignit un trop-plein vers 1968. C'est par là qu'on a créé le Front des Jeunes Autonomistes de la Réunion (FJAR) avec Elie Hoareau, l'actuel maire de St-Pierre, qui était prof de chimie dans les facultés en France. Laurent et Pierre Vergès, fils de Paul, le prêtre Christian Fontaine, Serge Sinamalé, Simon Lagarrigue, Firmin Viry qui proposait alors des « surprises parties » musicales les dimanches après-midi (*Bourbon Maloya* : 15), mon frère et moi en étions. Il y eut aussi plusieurs mouvements de jeunesse ouvrière chrétienne, la création de l'UFR, de la CGTR, le premier syndicat de planteur... En 1971, certains militants radicaux, indépendantistes, se sont regroupés dans le Cercle d'Etudes Marxistes pour fusionner en 1975 dans l'Organisation Communiste Marxiste-Léniniste de la Réunion (OCMLR). Le PCR a répondu en constituant en août 1978 le Front Anticolonialiste pour l'Autodétermination de la Réunion (FRAPAR) » (*notre trans.* de l'entretien réalisé avec Gaston Hoareau à la mairie de Saint-Louis en février 2005).

nous semble, paradoxalement, peu connue. Dans un entretien qu'il donna à la revue *Fanal* en 1981, le second, journaliste et poète représentant du parti à l'international, fait part des effets de sa rencontre, effectuée en compagnie de Fontaine, avec Firmin Viry et d'autres musiciens (nous pouvons imaginer les Lagarrigue même s'ils ne sont pas nommés) commémorant l'abolition de l'esclavage chez eux, à la Ligne Paradis. Nous sommes juste avant Noël 1974, soit quelques années après que Lorraine soit rentré dans l'île⁶⁶. Une fois passé le « rideau de canne », c'est-à-dire la frontière entre l'urbain, qu'il connaît déjà, et le milieu rural, il put découvrir :

« des gens qui avaient des légitimités qu'on avait complètement oubliées : des légitimités morales, des légitimités historiques qui avaient un rapport avec la communauté, un rapport avec la nature, un rapport avec eux-mêmes (...) Il y avait donc eu tout un monde souterrain. On avait notre *underground*, on avait notre *happening*, on avait notre secret et c'était pour moi le monde du maloya »⁶⁷.

Pour sa part, Fontaine attribuait cette découverte à sa condition sociale puisqu'il reconnut :

« Ce fut pour moi l'ébranlement de toutes mes assises : j'ai pris conscience que ma formation et même mon état de "p'tit Blanc" me coupaient de ce monde-là »⁶⁸.

Ordonné prêtre en 1972, ce dernier, comme cela est relaté de manière posthume par deux de ses proches dans *Bourbon Maloya* :

« découvre un décalage immense entre ce qu'il a appris à Madagascar et en Métropole et la découverte de la vie des gens de la Ligne Paradis. Il y découvre "les cultures de la nuit" » (*Bourbon Maloya* : 34, nous soulignons).

On constatera ici la minoration du critère social, et donc culturel et « racial », avancé précédemment par Fontaine au profit d'un argument mettant en cause les structures post-coloniales conduisant les Réunionnais à quitter leur île pour recevoir une formation reconduisant la méconnaissance de leur propre culture. Pourtant, c'est alors qu'il officie dans de nombreuses paroisses de l'Ouest et du Sud de l'île (dans les communes de Saint-Paul, Saint-Pierre et Saint-Louis) que ce prêtre né dans les hauts de Saint-Joseph, région dont le peuplement est à dominante européenne, prend acte du fait que « Dieu », « Jésus », le

⁶⁶ Né à Saint-Denis, il réside à Paris et Bordeaux entre douze et vingt-cinq ans. Le *Témoignages* du 20 mars 1980 situe d'ailleurs dans cet exil la source de sa poésie. Cf. aussi Bénéamino, 1992 : 103.

⁶⁷ Cité par Cheynet, 2006 : 44.

⁶⁸ Cf. Prudhomme, 1984 : 334. Cet historien insista par ailleurs sur « les réticences et les obstacles rencontrés pour promouvoir un clergé "noir" » ayant favorisé une méconnaissance réciproque des réalités culturelles insulaires (*ibid.* : 305).

« Saint-Esprit » peuvent avoir plusieurs sens selon les milieux⁶⁹. Il y constate également l'analphabétisme, la « misère et [les] souffrances » du « peuple » (*ibid.* : 34). Suite à cette « découverte », il décide de travailler avec le PCR et d'entamer de manière soutenue une quête vers « les entrailles de la Réunion » (*ibid.* : 35). Comme le dira Mgr Aubry dans le mensuel catholique du diocèse de la Réunion, cette action n'alla « pas sans remous pour l'Eglise et sans questions pour lui-même »⁷⁰. Mais c'est à elle que Lorraine et Fontaine doivent d'être dès lors devenus les figures orphiques descendues puis remontées des enfers et de l'obscurité pour ramener la « culture populaire » à la lumière du jour ; c'est-à-dire, précisément, pour la mettre « en l'air » en la faisant passer du *fénwar* au *fèklèr* selon les propos de Lorraine.

Après cette première prise de contact avec le maloya et quelques-uns de ses interprètes, Lorraine et Fontaine initient en effet plusieurs projets dont l'importance sera décisive pour le discours politique. Ouvrant un tout nouveau chapitre du discours concernant le maloya et les musiques associées aux esclaves et à leurs descendants dans l'île, ils introduisent dès lors, et de plus en plus, le maloya dans les colonnes de l'annexe religieuse du journal du parti : *Témoignages Chrétiens de La Réunion (TCR)* dont Lorraine est alors le rédacteur en chef. Entamé en 1969 sous l'impulsion des Pères Cardonnel et Reynolds Michel (un Mauricien, qui sera expulsé du département l'année suivante), ce journal non reconnu par le diocèse rassemble des prêtres et des laïcs à la fois métropolitains et Réunionnais. L'historien Claude Prudhomme, qui y collabora un certain temps, le dit marqué par « un style polémique qui irrite, dénonçant toute compromission avec l'ordre établi » (1984 : 281). En effet, face aux menaces d'excommunications des chrétiens progressistes, qualifiés de « crypto-séparatistes diaboliques » par Debré (Robert, 1976 : 191), le Christ y apparaît dans sa propension communiste et le « christianisme populaire » y devient synonyme de « communisme populaire » (*ibid.* : 187). Au fil des dix ans d'activité de *TCR*, on voit se définir progressivement les termes de la compréhension entre une certaine *intelligentsia* et les militants de la base, entente qui se fit pour beaucoup autour du maloya.

Par exemple, dès le numéro de janvier 1975, Lorraine cherche à interpréter « l'adéquation presque parfaite entre le discours politique et la culture populaire » (*TCR*,

⁶⁹ Cf. le Père Reynolds Michel s'entretenant avec Cheynet (2006 : 45). Pour sa part, Gilbert Aubry, alors futur premier Évêque créole de l'île, n'écrivait-il pas en 1973 : « nous sommes encore un "pays de mission", dans le premier sens du terme » (cité par Prudhomme, 1984 : 281) ?

⁷⁰ Cf. Mgr Aubry, « Christian mon Caf oublie pas nous ! » dans *L'Eglise à La Réunion*, n°55, Juin 1984 : 32-33. L'appellation familière et affectueuse (Baggioni, 1987 : 129) « mon kaf » ne semble pas faire référence à la « *nasyon* » de Fontaine à moins que l'on soit là face à un cas de relativité des apparences et des appartenances...

n°98, 1975). Avec une verve rare, il perçoit « la réponse typique, naturelle, envoûtante du colonisé de La Réunion » contenue dans ce mode d'expression qu'il venait juste de *découvrir* :

« Le maloya ne doit pas être considéré avant tout sous l'angle d'une musique "engagée". Ce n'est pas là son intérêt premier. Mais c'est une musique qui peut jouer un rôle subversif pour trois raisons : 1/ Elle crée une contre-culture qui dément radicalement le système officiel et ses non-valeurs assimilationnistes. 2/ Elle permet au travailleur, au colonisé, d'extérioriser ses sentiments, son âme, sa vie. Elle surmonte ainsi le dédoublement épuisant du colonisé : peau noire, masque blanc. C'est une thérapeutique irremplaçable. 3/ Elle a une fonction de pédagogie active. Pour les jeunes elle représente un rôle de rassemblement et de *découverte de soi* qui facilite la prise de conscience politique et l'organisation » (*ibid.* ; nous soulignons).

Si cet extrait remet en question ce que la pensée officielle du maloya véhicula ensuite sous les traits d'une « musique engagée », il nous montre aussi Lorraine devenant une sorte de double de Viry, sachant saisir par écrit la portée théorique et les effets multiples d'un mode d'expression où règne l'oral. Probablement rédigé par Lorraine, l'éditorial de ce même numéro figurera en partie au dos de la pochette du premier disque de maloya paru un an et demi plus tard (Viry, 1976)⁷¹. Inaugurant ainsi une tradition associant un commentaire à des enregistrements de « maloya », ce texte précisait justement :

« Ce n'est pas de la musique "engagée". C'est mieux que cela. C'est la vie. C'est la chronique quotidienne. C'est l'humour. Ce sont les saisons, les travaux, les rites, les fêtes, les tracas ».

On voit donc ce médium musical porter une charge populaire presque plus réelle que le vécu ethnographique dont on le considère à présent être une des plus fidèles émanations. Déjà joué depuis quelques années lors des *Fêtes Témoignages*, le maloya devient maintenant une des priorités de Fontaine et Lorraine qui créent le « Front Culturel Sud » en compagnie notamment d'Élie et Gaston Hoareau, en 1975 à Basse Terre, un quartier de Saint-Pierre. Dans la foulée de la découverte de Noël, cette association entame des ateliers de « sociologie religieuse » et des enquêtes concernant les croyances populaires de la population. Plusieurs articles édités par Fontaine dans *TCR* s'en font d'ailleurs l'écho. Quatre mois après cette création, Fontaine expliquait :

« actuellement, notre action est de dépister les groupes de maloya. Les résultats sont très encourageants. Ligne Paradis, Condé, Basse-Terre, Ravine-

⁷¹ Ce texte, « rédigé par le PCR », fut également repris trente-quatre ans plus tard pour l'éditorial, intitulé « Nouvelle victoire d'un combat réunionnais », du *Témoignages* consécutif à l'inscription du maloya à l'UNESCO (02/10/09). La couverture n'était autre que la pochette du second 33 tours sorti en 1976 : *Peuple de La Réunion, peuple du maloya*.

Blanche, Terre Sainte : chaque quartier⁷² aura bientôt son groupe » (*TCR*, n°119, 1975 : 60).

« Dépister » les forces en présence autour de Saint-Pierre afin de les constituer en « groupe » ou « troupe » et de faire « front », signale un interventionnisme prêt à changer les choses. En effet, le 27 décembre de cette année, le Front Culturel Sud organise un « *gran lanbyans popilèr* » sur le front de mer de la capitale sudiste. Cette fête voit Danyèl Waro, artiste majeur à venir, donner son premier concert au sein de la « Troupe René Viry » et jouer dans la pièce de théâtre « Le prêtre et l'argent » (*Bourbon Maloya* : 19). Dès l'année suivante, Fontaine dirige également l'enregistrement du second « document » discographique publié par le PCR : le 33 tours *Peuple de la Réunion – Peuple du Maloya* (*ibid.* : 23). Celui-ci rassemble les troupes de Simon Lagarrigue, Gaston Hoareau et René Viry.

2.2. ... à l'invention d'une tradition et d'une identité créole

A l'image du montage de la version de « Chemin Grands Bois » audible sur la Face B du 33 tours de Viry, le maloya fut orienté par les desseins idéologiques qui présidaient à sa mise en l'air. Ce travail, effectué en amont de la parution des premiers 33 tours de maloya, fut réalisé autour de trois axes : 1/ mise en avant d'une représentation conflictuelle des rapports sociaux insulaires ; 2/ prise en charge de la sauvegarde d'une tradition en péril ; 3/ tentative de définition de l'identité créole. Plusieurs valeurs, considérées comme inhérentes au maloya, furent alors plébiscitées au point d'être, aujourd'hui, devenues des tropes évidents. Ceci rend plus difficile la reconstitution de l'histoire culturelle locale.

En effet, tout dans la mise en l'air veut rappeler le long passé de résistance des insulaires depuis les esclaves marrons. Comme on l'a vu, là encore, avec « Chemin Grands Bois » et la question du message frondeur qu'il contient, le maloya s'est d'emblée trouvé inscrit avec ce bordage dans la continuité d'une lutte entre dominants et dominés. Bien après que le contexte politique soit sorti de sa phase incandescente, la figure médiatique qu'est devenu Viry n'aura d'ailleurs de cesse de souligner la permanente nécessité du combat collectif⁷³. Or, comme l'illustre idéalement la pochette en noir et blanc du premier enregistrement de l'histoire, c'est pourtant bien au présent que la lutte se fit. Aux côtés de Viry jouant du kavia*, yeux fermés, bouche mi-close alors qu'une main de couleur claire lui

⁷² Quartiers de la commune de Saint-Pierre.

⁷³ Notamment au lendemain de l'inscription du maloya à l'UNESCO, alors qu'il constatait des divisions à l'intérieur même du maloya (cf. *Le Quotidien*, 02/10/09 : 4), lui et sa femme affirmaient « La guerre i finira pa (...) I faut monter des associations, expliquer la loi 1901, groupe à zot » à une membre de l'association Clap 36 (http://www.dailymotion.com/video/xds54x_marie-celine-et-firmin-viry-defense_music).

tend un microphone, se trouve le portrait lithographié d'un esclave bâillonné. L'opposition entre dessin et photographie se double d'une seconde, opposant le mutisme au chant d'une part, et d'une troisième mettant en perspective le passé servile et cette époque contemporaine où put être enregistré et diffusé un tel artefact devenu ainsi de modernité autant que présage de lendemains chantants. Pourtant, derrière cette évolution c'est une continuité qui s'affirme : pas plus 1848 que 1946 n'ont réalisé de réelles améliorations pour le petit peuple créole. L'objectif est de rappeler la culpabilité d'une inertie sociale que ne sauraient masquer les « années Debré » et contre laquelle s'insurge le PCR. Tout l'enjeu, dans une société post-coloniale où les sources d'informations étaient en écrasante majorité assimilationnistes, était alors de parvenir à mettre en circulation une parole dénonciatrice et accusatrice de l'ordre dominant. La médiatisation – le microphone – entra alors au service d'une cause considérée comme ancienne sans que l'on ne se soit penché depuis sur les implications que ce relais put avoir. C'est ce que nous essayerons d'initier ici.

Nous retrouvons ici le rappel – demeuré opératoire bien après les faits et comportant probablement quelques exagérations – de l'interdiction de cette parole dont celle qui aurait frappé le maloya fut présenté comme l'exemple type. A travers elle, c'est l'existence d'une barrière étanche entre des espaces sociaux scindés qui devient manifeste. Or, c'est seulement à partir d'un tel constat que la stratégie révolutionnaire peut entrer en action, elle dont l'un des effets les plus activement recherchés sera de situer ennemis autant qu'alliés. On comprend dès lors la place de l'expression dans ces revendications : le dire, et plus particulièrement le chant, formulés en *kréol*, langue minorisée par excellence, furent pensés comme étant le cœur même d'une pratique expressive cathartique⁷⁴. L'aspect entravé de la parole est rappelé dans un texte comme le suivant, dû à troupe Résistance de Simon Lagarrigue :

« L'opinion UDR camarades / Ça n'a le droit crier / A nous opinion
communiste camarades / Na point le droit crier »⁷⁵

Bien qu'une telle quête de sens puisse paraître fantaisiste à un linguiste comme Chaudenson, une étymologie du maloya proposée par Gaston Hoareau, à la fois *leader* de la troupe de Bois d'Olive portant son nom et membre du Front Culturel Sud au milieu des années 1970, semble avoir utilement confirmé ce trait. Dans l'« Explication succincte du maloya » qu'il rédige pour *Bourbon Maloya*, celui-ci affirme : « en malgache “maloy aho” veut dire parler,

⁷⁴ Élément constitutif du blues (Springer, 1999 : 167 *et suiv.*), cette fonction servit peut-être de motif à de nombreux artistes, notamment Danyèl Waro, et commentateurs ayant fait du maloya « le blues de La Réunion » (cf. *infra*).

⁷⁵ Cf. « Tape pa nou dan la tèt » (*Peuple de la Réunion...*, 1976 ; Simon Lagarrigue, 2007 : # 6 ; *notre trans.*).

dégoiser, dire ce qu'on a à dire » (*Bourbon Maloya*, 1999 : 6). On peut penser que cette signification a circulé dans le milieu des militants bien avant la commémoration du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Dans le même sens, on constatera de nos jours de nombreuses rubriques de presse (notamment dans *Témoignages*) ou émissions de radio (notamment sur Free Dom⁷⁶ ou Radio Pikan) insistant sur la nécessité du dire ; « de dire ce qu'on a à dire » (« Di sak na pou di »). Elles démontrent l'importance de disposer de lieux d'expression. Or, face à son interdiction, le potentiel libérateur du maloya semble avoir dynamisé la mise en l'air au moment où il s'agissait de fédérer les mécontentements.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le ressassement de l'interdit face à la liberté de dire « la vérité » (cf. *supra* les propos de Viry à *Equinoxe*). Son efficacité tient également au pont historique qu'il permet de tendre du présent post-colonial vers la colonie, période à laquelle l'article 13 du Code Noir interdisait les rassemblements d'esclaves. Pourtant, comme l'avait fait Samson pour la période esclavagiste⁷⁷, nous avons montré l'exagération de ce point de vue. Aussi, derrière ce trope de l'interdit se trouve le second axe du travail idéologique consistant à rappeler le péril encouru par la culture populaire. Bien que celle-ci ait su résister, parfois en silence, à toute sorte d'assimilations, l'assaut provenant directement cette fois de la métropole devenait des plus inquiétants. Le risque était grand de voir disparaître les héritages syncrétiques sous les coups de butoir de la modernité. Aussi fut-il combattu par la collecte ethnographique dont *TCR* et une partie des disciplines universitaires se sont fait l'écho (cf. *supra*). C'est à ce moment que le maloya devint le support privilégié de cette résistance et c'est ce que continue d'affirmer la documentation de ses disques :

« C'est en grande partie grâce au Maloya, lié au marronnage, que l'anéantissement de la culture des immigrés noirs n'a jamais été complet en dépit du laminage qu'elle a subi » (*Réunion, Rodrigues, Île Maurice* (1998 : 5).

La médiatisation du maloya et de ses couplets, appris et conservés en langue créole auprès d'aînés eux-mêmes présentés comme les fidèles continuateurs de leurs propres ancêtres, propagea à son tour dans l'île le souci de conservation de la « tradition » en même temps que le sentiment de menace pesant sur cette dernière.

⁷⁶ Cette radio prolonge la chaîne de télévision locale dont l'interdiction, au début des années 1990 pour cause de non-acquittement des droits de redevances, déclencha les « émeutes du Chaudron ». Comme le rappelle Hubert Gerbeau : « Le sexe, les fusillades et le karaté y avaient leur place. Mais les créoles à qui, ailleurs, on n'offrirait jamais de parler, y trouvait une tribune » (2005 : 58, note 104).

⁷⁷ Qui épingle la propension de certains historiens réunionnais à insister de façon contradictoire sur l'ampleur de cette interdiction et sur l'aspect de survivance authentique qu'ils prêtent par ailleurs au maloya (*ibid.* : 154-155).

On peut également attribuer cette représentation à la découverte des « cultures de la nuit » par les cadres du parti aux yeux desquels la précarité des conditions d'existence du peuple justifiait qu'on prenne en charge sa sauvegarde patrimoniale. Le passage à l'écrit et le recours à l'enregistrement musical consistèrent à donner ses lettres de noblesse à une oralité que l'on supposa alors, peut-être en y plaquant des idées autonomistes, convoiter une certaine reconnaissance. Le paradoxe lié à la défense d'une « culture » menacée dont serait pourtant dépositaire une majorité démographique ne semble pas avoir été souligné. Au contraire, l'argument d'une fin annoncée si rien n'était entrepris justifiait qu'on en définisse instantanément le contenu et les contours afin qu'on puisse parler du « peuple ». Bien que l'affrontement fut réel et violent, à tout le moins symboliquement, on ne peut écarter la portée tactique du discours des autonomistes martelant l'hostilité de la culture dominante à l'égard de la culture créole authentique et du « peuple » qu'il s'agissait alors de « parler ». Prétendant de sa défense et de sa préservation, à travers l'apparition d'une réflexivité culturelle, c'est en fait la prise en charge d'une culture par une autre, mieux nantie en terme socio-culturel, qui se dessine. Dans ce sens, les « années Debré » furent celles où s'opposèrent deux forces radicales se rejoignant sur un point : l'administration du gros des insulaires. Cet interventionnisme tenant à la revalorisation de l'âme populaire n'est pas exempt d'un certain romantisme pouvant rappeler les propos de Saïd concernant l'orientaliste⁷⁸ ou encore ceux de Fanon (1974 : 153-154) évaluant l'impact de « l'intellectuel colonisé ». Décidant :

« de procéder à l'inventaire des mauvaises manières puisées dans le monde colonial [celui-ci] se dépêche de se rappeler les bonnes manières du peuple, de ce peuple dont on a décidé qu'il détenait toute vérité. Le scandale que déclenche cette démarche dans les rangs des colonialistes installés sur le territoire renforce la décision du colonisé (...) [Agissant] en fonction d'une esthétique d'emprunt et d'une conception du monde découverte sous d'autres cieux [l']intellectuel colonisé qui revient à son peuple à travers les œuvres culturelles se comporte en fait comme un étranger ».

On voit se mettre en place une interprétation de la réalité qui ne bouleverse pas entièrement celles l'ayant précédée. Lorraine étant lui-même « étranger » à certaines significations opérant parmi les *maloyèr*⁷⁹, son décryptage ethnographique était susceptible de comprendre certaines déformations qui allaient avoir un impact à plus long terme. Au premier rang de

⁷⁸ « L'orientaliste moderne est, à ses propres yeux, un héros qui sauve l'Orient de l'obscurité, de l'aliénation et de l'étrangeté qu'il a lui-même convenablement perçues. Ses recherches reconstruisent les langues perdues de l'Orient, ses mœurs et même ses mentalités » (Saïd, 2003).

⁷⁹ Notons que les descriptions musicales du n°98 de *TCR* contiennent plusieurs erreurs (par exemple, le *kayamb** est pris pour un « rouleur* » ou un « tambour ») qui montrent combien le vocabulaire d'un pan culturel uniquement oral et créolophone n'était pas encore intégré.

celles-ci on perçoit une conception cloisonnée héritée de l'ancien ordre colonial selon laquelle les couches inférieures, constituées de « Noirs » (au sens réunionnais), ne sauraient participer entièrement du même monde que d'autres, notamment celui scolarisé et cultivé dont proviennent les cadres du parti. On ne peut écarter la probabilité d'une projection dans laquelle le désir de tirer le peuple de son aliénation s'est trouvé mêlé à celui de reprendre possession de sa propre personnalité psychologique et de son identité culturelle tout en empruntant, fut-ce pour l'inverser, un certain exotisme tenant à la conception locale de la distance culturelle. S'il devenait indispensable de faire entendre à tous que le racisme n'était qu'une conséquence des rapports de classes et de la méconnaissance de l'Autre en chacun, la dynamique cinétique des relations sociales ne pouvait pour autant s'interrompre aussi rapidement.

Outre ceux que nous avons déjà cités, les propos relatifs à la « misère » du peuple confirment ce mouvement. Elle devient un trait récurrent de publications communistes telles le journal *Jeune Réunion* qui dénonce les conditions de vie inacceptables des bidonvilles réunionnais où subsiste le peuple et les enfants « cœur saignant », expression forgée par Lorraine, un de ses contributeurs occasionnels, d'après le nom d'un quartier du Port, une ville communiste de la première heure. Cette expression sera d'ailleurs intégrée à son œuvre poétique (Lorraine, 1975). Aux côtés d'autres, celle des « religions de la misère » notamment, elle verra son usage se généraliser dans les colonnes de *TCR* (par ex. n°192, 1978). Notons avec Samson que la misère, leitmotiv des poètes des XVIIIe et XIXe siècles, était associée à la « culture Noire comme culture de la souffrance et de l'étouffement » (2006 : 110). Et si, comme il l'analyse encore au niveau du maloya, le PCR proposait un

« renversement du jugement esthétique » qui avait alors cours en représentant « la masse – pauvre, illettrée et “sans voix” – des “victimes” de la domination coloniale, ceux que Fourcade et les Leblond avaient précisément décrits comme des fauteurs de troubles, des alcooliques et des usurpateurs » (*ibid.* : 391),

nous voyons comment ce renversement renouvelle en partie un discours misérabiliste et paternaliste. A l'instar des chantres du roman colonial, le Kaf est misérable et associé à la nuit. La plupart des témoignages concernant ses pratiques musicales se déroulent de nuit ce que réitèrent Degeorges et Lorre en intitulant un de leurs films *La nuit échappe aux maîtres*. Les penseurs de la mise en l'air reproduisent à l'égard de la « base » réunionnaise une manière coloniale de concevoir les esclaves et leurs descendants. Renversés, ces anciens préjugés n'en sont pour autant pas demeurés indemnes comme le montre la valorisation du maloya effectuée aux dépens du séga et des variétés créoles. C'est du reste ce que constate

également Samson (*ibid.* : 403) lorsqu'il commente le retour à la source africaine qui domine dans l'esthétique d'EDIROI revitalisant et autonomisant le maloya.

Comme le montre l'extrait, historique, du maloya contenu dans *Sucre amer* (cf. *supra*), le thème de la « misère » des travailleurs ou des chômeurs réunionnais gagne alors le maloya. Un autre extrait de « la Vie Chômage », chant que Viry interpréta fort souvent depuis, résume aussi la préoccupation relative à la faim dans cette île que les études réalisées autour de la départementalisation associent au Tiers-Monde :

« La misère mwin l'a pour passer / Faut avoir le cœur, le courage pour supporter / Avec la vie comme est là ça l'a pas facile / Pour gagne un travail pour gagne un bouchée manger » (*notre trans.* de Viry, 1999 : # 12).

Fréquemment sollicitée dans les discours et les expressions orales, la faim est à considérer dans le prolongement de l'histoire insulaire, comme la misère doit l'être en rapport avec les ancêtres esclaves. Le fait que ce chant soit *a capella* et en mode mineur ancien (éolien) ajoute au ton doloriste que lui donne son texte. Tablant sur un tel ton, Lorraine disait d'ailleurs à propos des chants entendus chez Viry (*TCR*, n°98, 1975 : 8) :

« Il est biblique, ce chanteur. Il est dans l'exode. Et cela fait mal ».

Une des spécialistes de la musique réunionnaise travaillant au PRMA, Fanie Précourt, a récemment évoqué les liens entretenus entre le « maloya pléré » et le « style musical européen qu'est la complainte »⁸⁰. Pourtant, cette veine doloriste, ainsi historiquement attestée, semble également résulter du contact conjoncturel entre classes moyennes et classes populaires que réalisèrent militants lettrés et urbains d'une part et militants analphabètes et ruraux de l'autre. Bien que Viry, dans notre premier extrait, rappelait que le mode de la « complainte » prévalait dans le maloya, l'éditorial de *TCR* entamant l'année 1975 insistait sur la « pauvre case en tôle de "sudiste" » où se déroula la commémoration du 20 décembre, force est de constater que d'autres propos également retranscrits dans ce même numéro de *TCR* donnaient une orientation plus positive au maloya :

« Les bougs dès qu'zot l'avaient fini avec les soucis, quand la coupe l'était fini, quand le travail l'était bon, quand i arrivait ène bonne affaire dans la famille, eh bien zot i présentent zot tambour et zot i faisaient rouleur » (*op. cit.*).

Né bien avant la départementalisation, un autre *Zarboutan* très sensible au travail de revalorisation effectué par le PCR exprimait aussi une autre tonalité de sa pratique musicale :

⁸⁰ Cf. livret dans *La famille Gado*, 2007 : 27-28.

« Maloya c'est un danse, pour ceux qui veut danser, i fait pas de tort, i fait pas rien. Au contraire, i bouge bien, le corps i délasse. Ou vois parce que i bouge fort, out corps i délasse, i reste pas enfermé. Ou transpires » (Lo Rwa Kaf dans le film *Maloya dousman ; notre trans.*).

Ces derniers propos montrent bien que d'autres significations opéraient à la même époque. Ils suggèrent aussi l'orientation idéologique investie dans l'esthétique du maloya, ce mode d'expression des misérables. Mais c'est au sujet des notions de « peuple », de son « unité », de sa « tradition » et de son « identité » que se laissent le mieux percevoir les effets de la découverte de l'Autre dans la nuit.

Assurée du fait que le nombre pourrait l'emporter, la mise en l'air encouragea le ralliement des différents ensembles socio-culturels autour de valeurs communes. L'unité du peuple se faisait d'autant plus désirer que les clivages étaient forts (entre les possédants et les prolétaires ruraux, mais aussi entre différentes localités, entre confessions, entre classes moyennes et « base » des militants...). L'élan culturaliste associé au maloya trouva des réponses à ce cloisonnement dans le vécu de ceux qu'identifiaient les expressions « peuple de la nuit », « cultures du *fénwar* », « religions de la misère » qu'il consacrait alors. À l'instar des propos de Viry dans « Pays Bourbon », le rassemblement et « l'union » devinrent gages de « triomphe » pour le PCR. L'un des slogans de l'époque, encore largement véhiculé aujourd'hui par les textes du maloya, était justement : « Allons mettre ensemble ! ». Prenant exemple sur la cohabitation réalisée parmi les couches populaires réunies autour du maloya, les conflits raciaux furent les premiers visés. Lorraine les subsuma dans ceux de classe dès l'éditorial de *TCR* et au dos du 33 tours de Viry :

« le maloya n'est plus une histoire de "cafres", mais de Réunionnais. Ce soir-là, à la Ligue [*sic*] Paradis, autour du rouleur, il y a des "petits-blancs" et des "chinois noirs", des métis "malabars" et des "cafres". Mais il n'y a pas de "gens biens". Aucun propriétaire » (*TCR*, n°98, 1975).

Clairement associée au rassemblement musical, l'idéologie devient ainsi l'élément fédérateur justifiant la participation de ce nouvel ingrédient sociologique qu'est le lettré militant (qu'il soit membre du clergé ou non). Comme le note Samson, commentant la pochette de Viry :

« Le monde du maloya s'annonce ainsi comme un monde "ouvert", "accessible" à quiconque a souffert, d'une façon ou d'une autre, du système colonial » (2006 : 393).

Voyageur régulier, Lorraine effectuera d'ailleurs pour le journal *Fanal* une analogie socio-culturelle transcendant jusqu'aux limites géographiques :

« Et puis, dans ce Sud, dans ce petit coin de Saint-Pierre, tout d'un coup, j'ai eu un immense sentiment d'internationalisme [...] Une immense chaîne nous portait à Bahia, à Atlanta, à Saint-Louis du Sénégal, à Mahé [...] Ces gens, cette population, ce peuple avaient trouvé une alternative » (*op. cit.*).

À travers cette extension – qui constitue par ailleurs le thème de « L'internationale », l'hymne communiste que l'on entend aussi chanté lors du IV^e Congrès du PCR –, c'est l'ampleur générale d'un projet post-racial qui se dessine. Du fait de la nature du phénomène culturel créole et post-esclavagiste, ce dépassement escompté ne pouvait se faire sans s'attaquer frontalement aux représentations religieuses, garantes des identités culturelles dans l'île.

Entrant pleinement en désaccord avec cet interdit du dire, la revalorisation d'un héritage religieux conservé « à l'abri des tentatives d'assimilation de la culture dominante » (Payet & Croisier, 1996 : 95) s'imposa comme une dimension supplémentaire dont la mise en l'air strictement politique ne pouvait se passer. C'est d'ailleurs là la vocation spirituelle et culturelle de *TCR*, véritable annexe ethnologique de *Témoignages*. Ayant en partie réussie à propager un sentiment de honte et de culpabilité associés à ces legs familiaux que l'on continuait de pratiquer tout en étant baptisé, la dévalorisation théologique que durent affronter les religions païennes introduites dans l'île avec le gros des travailleurs devait aussi faire l'objet d'un retournement symbolique. Comme l'énonçait l'éditorial, au lieu de douter

« de soi en pensant qu'après tout, on était une "race" sans avenir, arriérée, inférieure. Tout juste bon pour servir les autres. Puisque c'était ce qu'ils disaient dans leurs écoles, leurs administrations, leurs églises, leur métropole, leurs livres, leur musique »,

il devint bon de perpétuer des rites immémoriaux et de « servir » ses ancêtres non-européens face aux « leurs », « Gaulois » comme les manuels scolaires semblent l'avoir enseigné jusqu'aux années 2000 et comme le laissait déjà entendre une autre phrase de ce texte :

« Il suffit de peu de choses. D'avoir en commun un passé brûlant et silencieux. De n'avoir jamais entendu parler dans les écoles de nos ancêtres et de notre histoire ».

L'ouverture de *TCR* à l'histoire insulaire – domaine universitaire alors encore en friche –, notamment religieuse, est significative de cette orientation. La figure du Père Lafosse y tient une place de choix. Son parcours y est conté sur plusieurs numéros de 1976 (n°133 à 138 puis 140 à 142). Devenu « une référence pour la mémoire collective réunionnaise » (Prudhomme, 1984 : 37), son culte s'inscrit résolument du côté des pauvres plutôt que des possédants comme l'a rappelé l'historien Prosper Eve qui fut collaborateur de *TCR* (Eve,

1985). Abolitionniste contraint à quelques années d'exil pour s'être révolté contre l'Assemblée coloniale, il est également connu pour avoir instruit les esclaves de Saint-Louis et parlé créole avec ces derniers. Certaines traces de mémoire orale l'associent à la révolte de Saint-Leu datée de 1811 (Gerbeau, 2005). Sa tombe faisait l'objet d'une dévotion populaire au moment où s'y associa le clergé communiste. Ce culte « marginal »⁸¹ a cours au Gol (quartier de Saint-Louis), dans le cimetière dit « des esclaves » ou « des âmes errantes et délaissées » en raison de l'anonymat des personnes qui y sont enterrées. De ce fait et selon un symbolisme malgache que Prosper Eve identifie dès la période servile (1985 : 89-90), celles-ci ne purent prétendre à leur ancestralisation, et partant à la transmission de leur âme. Lors d'une visite au cimetière, un musicien natif de Saint-Louis me fit remarquer que Lafosse, seul « Blanc » selon lui à être enterré ici, portait un nom prédestiné. Après avoir défendu les esclaves de leur vivant, il est devenu le protecteur de leurs âmes errantes car privées de sépulture et placées dans des « fosses » communes. Ce musicien de maloya ne manqua d'ailleurs pas de dire sa hantise d'un tel défaut de sépulture, caractéristique selon lui du temps de l'esclavage. Comme il nous l'expliquait : « Nous doit avoir de la famille par-là. C'est pour ça, quoi qu'il arrive, on doit poser un bouquet de fleur à la Toussaint »⁸².

Ce cimetière, où l'on observe aujourd'hui la marque de cultes réunionnais afro-malgaches, comporte de plus trois remarquables fresques sur son mur Nord. Malgré la patine des années, on peut voir sur celle qui occupe la place centrale un batteur de roulèr* et un joueur de kayamb*. Cette présence du maloya fait écho à la pièce de théâtre de l'écrivain (et futur premier co-directeur de la DRAC) Marc Kichenapanaïdou intitulée « Le Père Lafosse ». Celle-ci se joua entre 1976-1977 et était accompagnée par la Troupe maloya de Roches Maignes que dirigeait un certain Yves Peyen. Le rôle de Lafosse n'était confié à nul autre qu'au Père Fontaine. En fut tiré un enregistrement 45 tours de trois morceaux écrits par Sulliman Issop paru chez EDIROI (Cf. Troupe maloya Roches maignes, 1978). Les deux premiers vers du couplet servant de refrain à la première pièce disent ceci (*notre trans.*) : « Pèr Lafos ni aime aou / Out po lé blan mé out kèr lé èk nou »⁸³. Remarquons que Peyen, chanteur soliste de la première face, prononce « la force » au lieu de « Lafosse », ce que ni le chœur ni le second soliste, Moïse Camillot, ne font. Peut-être faut-il voir là encore la marque d'une interprétation phonétique ayant trait à la croyance religieuse populaire. Les autres vers, chantés par un esclave parlant au « nous », insistent sur la détresse des esclaves : est souvent fait allusion au malheur, à la « tristesse » et à la « misère » de ces derniers. De même

⁸¹ Cf. la documentation de Sulliman Issop affichée dans le tombeau du Père.

⁸² « Nous doit avoir famille même terre-là. C'est à cause, sofkomon, y faut nous pose bouquet lo premier novembre » (*notre trans.*).

⁸³ « Père Lafosse, nous t'aimons. Bien que ta peau soit blanche, ton coeur est avec nous » (*notre trad.*).

pour la conviction que leur « espoir », volé par « *bann* Blancs » (la « bande », signe de pluriel), ne pourra leur être rendu que par ce Père, notamment grâce à l'enseignement qu'il a décidé de leur dispenser malgré l'avis des puissants (*notre trans. suivie de notre trad.*) :

« Nou koné pa ryin / Nou ni ve aprann / Groblan la li lès pa nou / Ni pe pa défann, ni pe pa aprann » (« Nous ne savons rien / Mais nous voulons apprendre / Les Gros Blancs ne nous permettent pas de nous défendre en apprenant »).

Comme il est dit sur les murs du tombeau, *TCR* et cette pièce de théâtre sont à l'origine de la rénovation du culte de ce saint local autant que de celle du cimetière dont Prudhomme (1984) notait qu'il était encore abandonné par les instances ecclésiastiques. La normalisation et l'écriture de l'histoire de Lafosse alors entreprises – les rumeurs de son assassinat par les maîtres furent notamment démenties – ont fait en sorte que depuis, selon Issop, le Centre de Documentation pour la Promotion Sociale basé à Saint-Louis et le Père Reynolds Michel, revenu d'exil, organisent dans ce cimetière un hommage à Lafosse et aux autres défunts chaque 20 décembre⁸⁴. Par cet exemple, nous voyons s'associer, autour de la question de la mémoire, de l'oubli et de l'abandon, croyances populaires d'origine servile et clergé progressiste.

Une telle association thématique s'est trouvée reconduite avec la mort accidentelle de Fontaine. À travers un chant lui rendant hommage, Danyèl Waro put réitérer à sa manière la mise en garde de Fontaine concernant la survie de la culture locale : « La di anou gardyin panga sa domin wa mor »⁸⁵ (« Tikok », waro, 1994 : # 3). Dans ce texte, Waro cite plusieurs informateurs des enquêtes religieuses de Fontaine que l'on suppose être devenus les amis auprès desquels ils « découvrirent » leur culture : Mamo, Simon, Syangala, Viri, bann Zézé, Batis Kabaré, Polo, Bomalé (*verbatim*). C'est autour d'eux, habitants des environs de Saint-Pierre (Ligne Paradis, Condé, Ravine des Cabris, Ligne des Bambous...), que put s'organiser la patrimonialisation de la culture réunionnaise. Waro attribue en premier chef celle-ci à l'action menée par « Kristyan », lui qui « nous a offert à tous un pays » (« La kado nout tout in péi », *ibid.*; *notre trad.*). Chantant, ou plutôt pleurant son maloya (« ma plér mon maloya »), conformément à l'accent doloriste mentionné plus haut, le poète décrit d'ailleurs l'action de son ami ainsi : « Out ti tèt i roul an toupi / Kimm an masakrok po ou démavouz la vi »⁸⁶. Nous noterons d'abord l'allusion au registre de la sorcellerie et des croyances médico-religieuses populaires contenue dans le verbe *démavouz*. Comme le dit Félix Marimoutou, il

⁸⁴ Cf. par exemple *Témoignages* du 21 décembre 1989, p. 5.

⁸⁵ « Il nous disait de la conserver pour éviter sa mort prochaine » (*notre trad.*).

⁸⁶ « Tournant ta tête de tous côtés / Tu faisais de ton mieux pour désensorceller la vie » (*ibid.*; *notre trad.*).

est une « création lexicale à partir d'un adjectif répertorié par Albany, “mavouz : mot d'origine malgache. Signifie malade, taciturne” » (2005 : 49). Dans le lexique achevant l'un de ses recueils de textes reprenant précisément cette expression par laquelle l'action de Fontaine est désignée, Waro définit ce néologisme ainsi : « Démavouz : tir lo sor, romèt dobout, droit, kom kifo »⁸⁷. Cette expression sert d'image au combat pour la revalorisation de la culture locale. En reprenant des termes créoles désignant la maladie non-naturelle, nous pourrions dire celle-ci « amarrée », « bloquée », « arrangée » par une autre, celle coloniale et métropolitaine à n'en pas douter. D'autre part, le terme *masikrok*, assez rare, confirme un décalage sociolinguistique entre Fontaine et ses informateurs. Baggioni en donne la définition suivante (1987 : 208) :

« Adj. 1. *Mal fait, de guingois, bancal*. 2. *Bâtard, impur*. Kréol *masikrok* : Créole mélangé à du français et incohérent du point de vue grammatical ».

Outre le rapprochement péjoratif qu'elle implique entre mélange et incohérence, cette précision montre que le créole parlé par le prêtre pouvait être parfois maladroit. Remarquons que la poésie résolument créoliste de Waro, malgré un usage fréquent d'archaïsmes⁸⁸, s'inscrivant en rupture vis-à-vis du français, autant écrit que parlé (Marimoutou, 1989), et tend à échapper complètement à une telle critique comme nous le verrons au chapitre suivant.

Un dernier exemple montrera idéalement le travail des représentations religieuses effectué par le projet identitaire de la mise en l'air. Tiré de *Bourbon Maloya*, un extrait des histoires *Ti kok* écrites par le Père Fontaine (certaines avec l'aide de Danyèl Waro) et adaptées vers 1983 pour la jeune radio militante Pikan atteste l'insistance à vouloir fondre les différentes tendances culturelles de l'île dans une culture créole. Si ces tendances sont significativement réduites à des traits emblématiques, remarquons que le « maloya » et la « fête kaf » y sont présentés comme le ciment permettant de les tenir ensemble :

- « - Maximin : “Ou sors cabaret à soir Ti kok ?” Ti kok i reste comme il est (...).
Son yeux i virent en point d'interrogation dessus Maximin (...). I comprend pas (...).
- Ti kok : “Kosa il est ça ?” demande enfin Ti kok.
- Maximin : “Té ! Cabaret même ti connais pas ? Assez fait chier à moin donc ! I vois ou es un Maoul...”. Alors Maximin i explique : “Zordi 20 désanm c'est la fête kaf. Et tout le temps l'heure que l'arrive 20 désanm, Gramoun Dyalo i fait cabaret son case. Et tout le temps aux alentours do moun i chante, i donne paquet, i crase !”.
- Ti kok : “I danse pas maloya aussi ?” demande Ti kok.

⁸⁷ « Tirer le sort, remettre debout, droit, comme il faut » (*notre trad.*), cf. « Farfar bann mo Danyèl Waro » dans Waro, 1996 : 143.

⁸⁸ Notons avec Chaudenson (1974a : 802-803) que *masikrok* est une survivance dialectale française.

- Maximin : “Bein ça même ! i arvient Maximin. Cabaret-maloya approximan pareil ça !”.
- Ti kok : “Ah bein mi connais alors. L’autre coup papa l’a amène amwin (...) mange cabri massalé la case Gramoun Mardé. L’était pou zot service. Bein là le soir banna l’a danse un manière maloya ti frère ! Té dit comme ça, premier début : « Ça service kisa ça ? », enfin mi chante pas hein, banna té chante zot. « Ça service malbar ça » (...) Après ça na in boug l’a mont sur in l’espèce tambour l’a [batte?] quasiment comme un séga. (...) Le bougre sur le tambour l’a envoyé un morceau té ressemble jusqu’à un pleuré. Son chanté té fait [peur/pleure?] à mwin parce que fait pense à mwin ça de le prêtre l’Église. (...) Quand Gramoun té fini chante son morceau, na un dans la bande l’a crié : « Casse! Cassage ! ». Alors là té fallait voir : le tambour, le carré de fleur canne, le baguette jazz, le triangle, tout l’a donne le grain ! Toute la bande té chante et té danse ensemble ziska ma la rant dann ron à la fin. Toute té chante comme ça : « Un kok in poul mwin nana, cent gaulettes la terre mwin la point » ; « Qui la cri ali ici, Destin Bondyé la cri ali » (...) » (1999, 3 : # 22 ; *notre trans.*).

Entamé sur le thème de la méconnaissance interculturelle (le « Maoul », c’est-à-dire le Yab ou le Petit-Blanc, qu’est Ti kok ne connaît pas le « cabaret », pas plus qu’il ne semble connaître l’existence de la commémoration du « 20 désanm »), le récit prend un autre tour une fois le mot maloya prononcé. Pourtant, comme le rappelle Maximin, « Cabaret et maloya sont approximativement pareils », ce qui atteste d’une cloison sémantique : on peut connaître le maloya sans connaître le cabaret. Notons que nous ne savons rien de Maximin, sinon qu’il connaît la « fête kaf » et « Gramoun* Dyalo » – nom à consonance africaine. Remarquons que la description d’une cérémonie indienne (avant même que ne soit évoquée la réponse du premier chant, le plat « cabri massalé » ainsi que le nom, « Mardé », du « Gramoun » organisateur le disent clairement) animée par les instruments du maloya – mais jouant à la fois en maloya et à la manière séga – et comprenant en outre une allusion à la religion catholique à travers le prêtre suit le fil de l’énumération ethnique et identitaire.

Au plan musical, notons que le chant « pleuré » qu’entend Ti kok lui rappelle la messe catholique⁸⁹. Suivent une allusion au « cassé » du maloya, figure stylistique que nous retrouvons chez Viry (cf. *infra*), la citation des instruments « le tambour, le carré de fleur canne, le baguette jazz, le triangle » (c’est-à-dire, le *roulèr**, le *kayamb**, le *pikèr** et le *triangle**) ainsi que la citation de quatre chants. Aux deux mentionnés ici, déjà rencontrés chez Viry (« Cent gaulettes... » et « Qui la cri... »), s’en ajoutent deux autres : un premier

⁸⁹ Nous n’avons pu choisir entre [peur] et [pleur] pour mieux saisir l’impression qu’il déclencha chez Ti Kok.

concernant le 20 décembre⁹⁰ et un second qui n'est autre que le premier couplet de « Pays Bourbon ». Ces choix montrent l'importance du répertoire de Viry pour Fontaine.

Sans nous avancer, ni anticiper sur ce que l'on trouvera plus loin, disons la relative incongruité que contient ce récit dans lequel les références indiennes (pour ne rien dire du séga associé au maloya) se mêlent à d'autres aujourd'hui considérées comme totalement distinctes puisque associées aux descendants d'afro-malgaches comme le montrent le terme « cabaret » et le premier chant des cérémonies dites « kabaré » (prononcé ici : « Ça service kisa ça ? ») auquel on répond « Ô maligasé » et non pas « Ça service malbar ça » comme le mentionne Fontaine (cf. chapitre 5). Le fait que Ti kok soit un enfant (*marmay*), pas plus que son appartenance identitaire d'ailleurs, ne saurait expliquer ce qui apparaît aujourd'hui comme une confusion dans cette « histoire ». Certes, nous ne pouvons écarter la possibilité que les choses aient évolué en une trentaine d'années, mais alors nous sommes bien obligés de reconnaître qu'aucune trace de faits équivalents n'existe à l'époque et n'a perduré dans la mise en l'air officielle de cette hétérogène culture insulaire. Supposant que Fontaine connaissait cette diversité symbolique en détail, nous ne pouvons dès lors que penser à une déformation volontairement effectuée dans cette fiction par le « premier grand homme culturel réunionnais de tous les temps » (*Bourbon Maloya* : 36). Le moteur de son action semble relever d'une intention de produire l'identité « réunionnaise », notion dont, de surcroît, il « vulgarise auprès de la population les premières réflexions » (*ibid.* : 34). On pourrait ici s'interroger sur le sens, jamais explicite dans l'ensemble de cet enregistrement, du titre même de cette pièce : « 20 désanm bann marmay ». Quel sens le père Fontaine met-il dans ce dernier mot désignant les « enfants » ? Si « petit coq » est un surnom affectif qui se donne dès la jeunesse, ce personnage ne représente-t-il pas, selon un préjugé paternaliste, ce peuple qu'il faudrait instruire sur son histoire et sa culture ? Ne peut-on aussi voir là un lien avec l'usage constant que fait Danyèl Waro de cette expression lors de ses concerts, tant insulaires qu'internationaux ?

Quoi qu'il en soit, remarquons en creux combien cet exemple montre également que l'anthologie *Bourbon Maloya* prolonge de manière explicite le positionnement idéologique initié par le PCR. Bénéficiant de ce fait d'une visibilité inégalée au sein de la discographie maloya, on notera l'association ainsi renouvelée entre ce dernier et, comme l'annonce la couverture, cette « musique traditionnelle de l'île de La Réunion ». La réalisation de l'unité créole, de la « réunionnité », par-delà les filiations identitaires que rendent saillantes les

⁹⁰ « Vingt décembre c'est la liberté (ter) / Kaf kafrine i veut pas danser » est le premier couplet présent sur le premier 45 tours édité par EDIROI. Il s'agit de celui de la troupe d'enfants Fondbac (Samson, 2006 : 399).

pratiques religieuses, s'inscrivait dans le plaidoyer communiste de 1959. Celui-ci favorisait le « retour aux sources de la personnalité réunionnaise » et la « prise de conscience de l'identité nationale » comme le rappelle Lorraine dans *TCR* (n°61 : 3). On le voit, le pluriel de l'identité relatif à des différences existantes au sein de la très complexe population insulaire n'est pas inclus dans ces notions. Il paraît se fondre dans l'image du « peuple banyan » à laquelle s'est attaché Paul Vergès (1993 : 105-106). Cet arbre, aussi connu à La Réunion sous le nom de *zafous*, terme d'origine malgache (Baggioni, 1987 : 343), dont des lianes tombent pour former un nouveau tronc symbolise effectivement le projet autonomiste⁹¹. Fils d'une Indochinoise et d'un Métropolitain, le fondateur du PCR s'est lui-même considérablement ancré dans l'île où il n'eut de cesse de défendre le métissage et la liberté de s'enraciner dans la créolité locale à partir d'une des premières branches de l'arbre. Écho direct du renversement escompté de l'ordre socio-racial, le métissage est demeuré depuis un point central de l'idéologie communiste créole comme le montre le livre de Françoise Vergès (1999 : 157 notamment). Ces nouvelles racines n'ont cessé de s'étendre dans les contextes ultérieurs à la mise en l'air et à la lutte nationaliste et autonomiste, ce qu'annonçaient déjà l'échec du PCR aux élections municipales de 1977, la montée du parti socialiste et l'extension du maloya hors de l'extrême gauche (cf. *infra*).

L'intention d'agrèger les différentes communautés créoles à une identité insulaire prend donc le maloya en exemple. Fontaine, toujours selon son protagoniste Maximin, situe cette communion dans ce qu'il appelle le « cabaret », c'est-à-dire ici la fête du « 20 décembre » ou encore la « fête *kaf* ». Cet extrait radiophonique, enregistré en 1983, soit quelques mois après que le premier 20 décembre officiellement férié n'ait eu lieu, propose donc une image rénovée de cette fête. Dans la lignée des *Fêtes Témoignages*, on saisit combien le 20 décembre était investi du sentiment nationaliste. Une photographie datée de 1979, reprise par le magazine *Nout lang*⁹², montre d'ailleurs Danyèl Waro et quelques musiciens sur scène, chantant sous une banderole « Viv lo 20 désanm Nout Fete nasyonnal ». Pour ce bordage, cette fête instaurait une agrégation communautaire, un métissage, autour de la commémoration de l'abolition de l'esclavage, du « kaf » mais aussi du « cabaret » et du maloya. Les trente années suivantes ont prolongé et même entériné cette fusion sémantique d'éléments autrefois hétérogènes (cf. chapitre 6).

Nous reviendrons sur ces données au moment où il sera question d'évaluer le fonctionnement idéologique de la mise en l'air du maloya par l'extrême gauche et de le

⁹¹ Cette conception pragmatique et cumulative du métissage est par exemple partagée par l'écrivain haïtien René Depestre (Chanson, 2011). Le chapitre suivant montre son importance chez Danyèl Waro.

⁹² Cf. n°4, *Mizik*, 2001 : 18.

replacer de manière comparative dans l'ensemble de la scène maloya. Aussi revenons au répertoire de Viry et sur la manière dont il s'est associé à cet élan culturel ayant défini les contours d'une tradition populaire réunionnaise avant que les plus grandes instances internationales ne la consacrent.

3. Un répertoire entre tradition et modernité

3.1. Ancrage traditionnel

3.1.1. L'instrumentarium maloya comme expérience des limites stylistiques

La valorisation d'une mémoire culturelle⁹³ permise par le maloya s'est appuyée de manière privilégiée sur ces objets tangibles que sont les instruments permettant de le jouer. L'ancienneté de ces témoins culturels est confirmée dans les témoignages écrits et les lithographies du XIXe siècle servant régulièrement à illustrer les disques, voire l'histoire réunionnaise elle-même (Vaxelaire, 2001). Plusieurs proviennent de *L'Album de La Réunion* (Roussin, 2004) dont nous citerons celles légendées ainsi : « Le Séga. Danse des noirs, le Dimanche, au bord de la mer, à Saint-Denis, 1860 » et « Danse des noirs sur la place du gouvernement. Le 20 décembre 1848 – Abolition de l'esclavage »⁹⁴. On y reconnaît des tambours portatifs associés aux actuels *roulèr**, *bob** et *kayamb** voisinant pour l'occasion avec les ombrelles et les hauts de forme de citoyens se mêlant parfois à la danse. Attestée par l'organologie, la présence d'instruments similaires à Madagascar, en Afrique austro-orientale, dans les archipels des Comores, des Seychelles et des Mascareignes⁹⁵ permet de suivre leur trajet tant géographique qu'historique. Sans que l'on puisse supposer de continuité ou de différence au plan de leur jeu, Viry présentait ainsi l'instrumentarium type du maloya sur son premier disque :

« Le kavia* est fait d'une matière que tous les Réunionnais cultivent ici : la canne à sucre. Et puis les grains qu'on met dedans, c'est une plante que n'importe qui utilise, qu'on plante devant... qu'on appelle le safran marron. On fait le complet. Et puis comme on fait ici à La Réunion nous prenons le fil à lier pour coudre le tout ensemble. Ça c'est le kavia. Le triangle*, c'est un petit morceau de fer tourné. Même ici à La Réunion on peut en trouver à la traîne, à portée de lointain, on en fait un triangle comme ça avec un petit morceau de ficelle dedans. Une autre tige de fer, plus petite, tape dessus. Pour

⁹³ *Mémwar in pép* est le titre du dernier disque en date de Viry (2006). Voir la prochaine section.

⁹⁴ Bien qu'il y eut un rassemblement musical et festif ce jour-là, Samson, à la suite de Eve (2003a), indique l'inadéquation de cette lithographie qu'il date de 1860 avec la festivité en question demeurée moins spectaculaire (2006 : 155 *et suiv.*).

⁹⁵ Cf. Sachs, 1938 ; Faublée, 1999 ; La Selve, 1984 & 2004 ; Live, 2006 ; Précourt, 2007.

le bob*, on utilise un bois qu'on a ici à La Réunion et puis le fil, c'est un fil de chokas marron. Le caisson c'est une calebasse douce. C'est ça le troisième instrument. Le quatrième instrument, c'est le rouleur*, c'est qu'ici nous soignons les animaux. C'est soit de la peau de génisse, soit de la peau de taureau. On coud le rouleur ensemble. Le rouleur c'est une barrique, un petit tonneau. Mais comme il y a du bois aussi ici, on peut aussi le travailler, faire des planchettes et puis les recouvrir, les cercler et ça fait le rouleur » (Viry, 1976 : Face A, page 5 ; *notre trad.*).

Excepté le triangle, on aura noté que le *kavia*⁹⁶, le *bob* et le *roulèr* peuvent provenir entièrement de la flore et de la faune insulaires. Deux des espèces les constituant sont en outre qualifiées de « marronnes », c'est-à-dire sauvages, non cultivées comme l'avaient été les Marrons ayant refusé l'ordre esclavagiste en s'échappant dans l'intérieur de l'île. Ainsi, la naturalisation de cet idiophone, de ce cordophone et de ce membranophone est associée à leur affranchissement symbolique de la société coloniale ou post-coloniale.

De plus, dans l'extrait d'entretiens que le montage a retenu pour clore la première face de ce même 33 tours, le chanteur de la Ligne Paradis montre combien la définition du genre « maloya » dépend beaucoup de l'instrumentarium employé :

« Il y a des bougres qui m'ont proposé de faire des disques et de mettre une guitare avec mon orchestre. Eh bien, ce n'est pas valable. C'est bien regrettable, mais je ne peux pas dégringoler le maloya pour le faire jouer avec une guitare. Je dis qu'à l'origine, le maloya se fait avec le roulèr, le kavia, le triangle et puis avec le bob. Il n'y a pas d'autre origine que ça. Je pense que si tu arrives à le détourner avec une guitare c'est plus un maloya. C'est une musique ! » (*ibid.* : page 10, *notre trad.*).

Bien qu'il allait lui-même enfreindre cette sorte d'interdit trente ans plus tard (Viry, 2006), événement que nous tâcherons plus loin de comprendre, on doit donc au chanteur d'avoir contribué – par ses premiers enregistrements et ses propos – à fixer les limites instrumentales du maloya et plus particulièrement du maloya appelé aujourd'hui « traditionnel », « sec » ou « acoustique » comme le précise Marimoutou dans un livret qu'il traduisit (Waro, 1999). Le maloya dit « électrique », consistant à joindre des instruments mélodiques (cordes, vents) à ceux qualifiés de « maloya » par Viry, et, à plus forte raison encore, le séga duquel ces derniers sont très généralement absents, appartiendraient ainsi à la catégorie des « musiques ». La présence des instruments les démarque du maloya qui, selon ce chanteur, relève donc d'une autre catégorie. Plutôt que d'y entendre les échos inversés de la tradition savante occidentale selon laquelle les idiophones (*kavia* et triangle) et autres percussions (le membranophone qu'est le *roulèr*) sont considérés marginaux (Julien,

⁹⁶ Viry, au même titre que Danyèl Waro, appelle ainsi le *kayamb**, terme aujourd'hui plus répandu.

1985), cette affirmation nous éclaire sur le fait que, pour Viry, nous l'avons vu, le maloya, dans toute l'alternative de son esthétique, est bien plus que de la musique. Sans nous en tenir à une terminologie française d'emprunt (« musique », « tradition »), disons que l'aspect traditionnel que Viry et la mise en l'air ont conféré au maloya, démontre la pluridimensionnalité d'un mode d'expression placé au carrefour de nombreux domaines de la vie créole. Cette dernière, par les nombreux maillages et métissages qui la caractérisent, s'opposerait ainsi aux cloisonnements conceptuels de la pensée métropolitaine distinguant la « musique » de la « culture », voire de la vie.

Récemment, Viry réaffirmait l'aspect « traditionnel » de cet ensemble instrumental-type dans un couplet additionnel de « La vie chômage ». D'ordinaire assez courte et chantée *a capella* cette composition visant à démontrer la persistance de l'esclavage sous des formes modernes et légalement admises fait l'objet d'une version orchestrale pour la scène. A cette occasion elle peut durer plus de 8 minutes et devenir l'un des morceaux les plus longs de Viry :

« La vie chômage ça l'est dur / *Peut-être un jour ça va finir*
 Maloya mon grand-père mon grand-mère l'a mène ali / *Ça maloya*
 Maloya mon papa mon momon la donn amwin / *Ça maloya*
 Utilise ali comme li l'était / *Utilise ali comme li l'était*
 Avec le z'instruments traditionnels mon z'enfants / *Utilise ali comme li l'était*
 Roulèr kavia sombrèr* / *Bob triang utilise ali comme li l'était*⁹⁷.

Plusieurs termes de ce couplet additionnel se réfèrent à une activité coutumière, traditionnelle et ancestrale. Soulignons « mener » (amener) que l'on emploie dans le contexte religieux (par ex. « Mi amènn la rolizion malbar »). Aussi, citant ses aînés (grands-parents et parents), Viry bascule logiquement dans ce registre, ce que confirme le chœur en prônant une certaine fidélité à l'égard d'un héritage culturel et spirituel (« *Utilise à li comme li l'était* »). Ce couplet permet donc à Viry de justifier l'emploi de ces objets culturels par l'expérience familiale qu'il a du maloya, expérience personnelle qu'il institue légitime représentante de la « tradition ».

Par rapport à ses précédents propos, l'ajout du *sombrèr** (terme présent chez Fourcade) semble permis par cette tradition. Ainsi, l'auditeur peut penser à un archaïsme du même type que celui auquel tient Viry optant invariablement pour le *kavia** au lieu du *kayamb**. Pour Viry, le *sombrèr* consiste en l'association d'au moins deux morceaux de bois (principalement du « gros bambou ») montés sur un trépied afin que l'instrumentiste en joue debout, les frappant avec une paire de baguettes. Or, ce terme ne semble avoir été employé

⁹⁷ Notre trans. avec analyse partielle du concert donné chez Clovis Sénardièrre à Trois Mares le 19/12/2005.

que très marginalement en dehors de cette troupe fameuse. Remarquons que les livrets de ses enregistrements ne le mentionnent pourtant pas explicitement bien qu'il appartienne à l'effectif instrumental⁹⁸. Sur ces livrets ainsi que dans *Bourbon Maloya*, c'est le *pikèr** qui est toujours crédité. Rarement absent de la discographie maloya contemporaine, ce dernier consiste en une section unique de bambou « piquée » par des baguettes (La Selve, 1984 cité dans *Bourbon Maloya* : 10), soit une version simplifiée du *sombrèr*. Il semble s'être progressivement imposé depuis le tournant des années 1980 alors que la troupe Kalou pilé de Jacqueline Farreyrol (cf. chap. suivant) expérimentait la mise en scène touristique et folklorique du genre. Par cet usage d'un terme précis, présenté comme ancien, Viry se distingue des *maloyèr* plus récents. Il montre que, à condition de demeurer dans certaines limites organologiques, l'instrumentation-type du maloya peut varier d'une troupe à l'autre.

Et en effet, si elle semble se placer dans une position conservatrice, il ne faut pas omettre de mentionner que la troupe de Viry n'a pas non plus refusé de s'adjoindre de nouvelles sonorités après 1976. Si cet enregistrement ne présentait que trois des instruments types (*roulèr*, *kayamb*, triangle), ceux ultérieurs comprendront « *pikèr* », « *claves* », « *djembés* » et « *maracas* »⁹⁹. Si un tel recours semble lié à la modernité et à la circulation autant qu'à la normalisation de sonorités mondialisées (en l'occurrence ouest-africaines et caribéennes), disons qu'une certaine diversité n'est pourtant pas chose nouvelle dans l'instrumentarium du maloya ou des musiques ayant préparé sa définition moderne. Ce dernier apparaît en fait bien plus diversifié que Viry le laisse entendre.

D'autre part, il faut souligner que Viry, conformément à ses propos déjà cités, n'a jamais eu recours au *sati** qu'il mentionne pourtant lorsqu'il évoque les musiciens qu'il entendit par le passé¹⁰⁰. Ce bidon métallique, en « fer blanc », posé à même le sol et dont à la fois la battue et l'emploi rythmique rejoignent de très près ceux des *sombrèr* et *pikèr* est d'ailleurs employé aujourd'hui (non sans que sa facture ait subi d'innovations) tout aussi régulièrement que ce dernier. Selon Gramoun Bébé, autre *Zarboutan* qui lui aussiregistra un entretien (2005 : # 20), le *sati* semble avoir accompagné le *roulèr* bien avant les années 1960 ; décennie à laquelle Madame Baba et Simon Lagarrigue, deux figures majeures du maloya, nous dirent pour leur part avoir vu apparaître le *kayamb* dans le paysage musical du

⁹⁸ Cf. quatre clichés de Viry, 1998.

⁹⁹ Instruments cités dans Viry, 1998 et/ou 1999. Notons la présence de congas dans certains concerts.

¹⁰⁰ « Pour revenir un petit peu sinon en arrière, longtemps même (...) les bougres qui travaillaient (...) prenaient leur *roulèr*, leur fer blanc qu'on appelle le *sati*. Ceux qui savaient jouer du triangle jouaient le *triang*, ceux qui pouvaient jouer le *kavia*, ils jouaient le *kavia*. Ils faisaient une concentration [suite coupée] » (Viry, 1976 : face A, page 2 ; nous traduisons et soulignons). Notons que selon La Selve, *sati* et *sombrèr* seraient identiques (*Bourbon Maloya* : 10), ce qui nous semble totalement erroné.

maloya¹⁰¹. Bien que contredit par les lithographies, ce souvenir de trois informateurs nés avant la départementalisation et ayant vécu dans les communes voisines de Saint-Louis et Saint-Pierre, montre l'erreur qu'il y aurait à associer « traditionnellement » *kayamb* et maloya.

Ajoutons à cela que le « caïamb », déjà mentionné par Fourcade (qu'il dit pouvoir accompagner le « sombrère », cf. *supra*), dut attendre le début des années 1960 pour être enregistré une première fois par un ségâtier (Samson, 2006 : 362 *et suiv.*). Cette innovation signalait une évolution esthétique importante puisque cette introduction ne semblait pas avoir été pensable au cours de la décennie précédente, décennie pourtant marquée par de multiples « bricolages organologiques » et l'africanisation progressive de l'identité musicale urbaine.

Enfin, arrêtons-nous sur le bob, l'arc musical, dont la présence dans ce couplet additionnel de « La vie chômage » paraît étonnante quand on sait que Viry et sa troupe n'y eurent qu'exceptionnellement recours. Quasiment absent de leur discographie¹⁰², cet instrument « originel » du maloya selon Viry, semble n'avoir été employé que lors de certains concerts comme le montrent plusieurs clichés de Viry (notamment dans le livret de 1998). Une explication de cette discordance semble être fournie dans le livret écrit pour Ocora. Degeorges et Lorre y notent en effet que le bob est « souvent recouvert par les autres instruments et la voix » (Viry, 1999 : 4). Comparée à l'étendue de la discographie maloya, la relative rareté du bob laisse supposer une certaine incompatibilité stylistique que n'ont guère contredit les moyens modernes d'enregistrement permettant pourtant de l'associer à des instruments rythmiques aux volumes sonores supérieurs sans que ces derniers ne le masquent.

L'insistance de Viry sur l'importance de ce cordophone semble être alors plus d'ordre symbolique. Son ancienneté est largement attestée à Bourbon à travers les mentions du « bobre madécasse » (Auguste Lacaussade) voire du « tam-tam » (Bernardin de Saint-Pierre). Leur succédèrent plusieurs cartes postales datant d'avant 1946 où on le voit accompagner le chant et certains théâtres de marionnettes¹⁰³. Un musicien de Saint-André aujourd'hui décédé, Granmoun Ramouche¹⁰⁴, attribuait à Saint-Gilles l'invention de cet

¹⁰¹ Entretiens de l'auteur (décembre 2006 et décembre 2007).

¹⁰² Sur les 52 titres de Viry que nous avons retenus (10 sur Viry, 1976 ; 6 sur *Bourbon Maloya* ; 4 pour *Réunion, Rodrigues...* ; 24 pour Viry, 1998 et 1999 ; 7 pour Viry, 2006 ; 1 pour *France d'outre-mer*), le bob, accompagne seulement « Cette année quelle belle année », titre chanté par Céline Viry pour *Bourbon Maloya* (1999, 2 : #16), et « Valé-valé prété-moi vo fuzi » (*France d'outre-mer*, 2010 : #1).

¹⁰³ Cf. notamment « Guignol indigène : Bernard et Zabeth » et « Pa Benjamin » (La Selve, 1995 : 128).

¹⁰⁴ Il se produisit en 1973 au Festival Réunionnais organisé par le CRAC (Samson, 2006 : 425).

instrument pouvant aussi servir d'arme (Gauliris, 1989 : 128). Mais son ancienneté est surtout établie par des représentations préhistoriques fameuses ; ce que confirme l'aspect archaïque que lui confèrent sa facture ainsi que la proximité des fonctions rythmiques et mélodiques qu'il cumule.

Joueur de *bob* lui-même, Marsli Ivarahine, le premier informateur de la mission ethnomusicologique réalisée pour le Musée des Arts et Traditions Populaires en 1978¹⁰⁵, effectuait pour sa part une distinction importante : le « maloya », joué autrefois seulement par le *roulèr* et le « fer blanc » (*sati*), se distingue de la « musique bob », instrument qui était anciennement appelé « *sombreur* » selon lui. Cette dernière associait exclusivement *bob* et *kayamb*. Avec cet informateur du Nord de l'île (Ste-Suzanne), nous voyons combien les questions de légitimité traditionnelle se posent lorsque l'on veut saisir à échelle insulaire l'historique de pratiques dotées de peu de visibilité hors de contextes familiaux, par définition fortement localisés, jusqu'au moment de la « mise en l'air » sudiste. Ivarahine précise d'ailleurs qu'il se réfère à sa famille pour définir la frontière musicale et chorégraphique qu'il opère : « Nout' famille l'est pas habituée ça » (*notre trans.*).

Tout en gardant à l'esprit ces différences régionales, on nous permettra toutefois une remarque. Si le « *sombrère* » était autrefois le « *bob* », comme cela semble être le cas chez Fourcade (cf. *supra*), ne peut-on dès lors supposer que Viry aurait insisté après 1976 sur le « *sombrèr* » afin d'unifier deux formes musicales que distinguaient préalablement les populations rurales réunionnaises ? Le *kayamb/kavia*, qui est son instrument privilégié, avec lequel on le découvre dès la pochette du 33 tours de 1976, ne pouvait ainsi faire l'objet de critiques de cet ordre, critiques que l'enquête des ATP laissa peut-être présager aux idéologues du parti dont il est peu probable qu'ils n'eurent pas accès à ces enregistrements ethnographiques jamais divulgués depuis... En parallèle du rassemblement des couches socio-culturelles escompté par la mise en l'air, on voit s'en préciser un autre, lié cette fois à l'intégration de répertoires musicaux hétérogènes au sein de la catégorie ou du genre musical du « maloya ».

L'insistance que met Viry à intégrer le *bob* au titre de « musique d'origine »¹⁰⁶ semble en fait tenir à deux personnes de son entourage. Son beau-père tout d'abord ; auquel *Bourbon Maloya* rendit hommage en tant que « l'un des plus grands joueurs de bobre de sa

¹⁰⁵ Cf. les enregistrements non publiés de C. Marcel-Dubois & M. Pichonnet-Andral ainsi que le rapport de synthèse commandé à Guillaume Samson par le PRMA (Samson, n.p.). Samson a rappelé l'existence de cette enquête méconnue du grand public dans le premier livre dédié au maloya (Samson, 2008).

¹⁰⁶ Cf. l'échange, parfois recouvert par les propos que tient au même moment Henri Lagarrigue à propos de l'importance de la chorégraphie pour définir un genre musical, qu'ont Viry et Pichonnet-Andral du MNATP : « P.-A. : Est-ce que vous utilisez le *bob* ? Viry : Oui, oui. Na bob tout. Tout c'est un musique d'origine. »

génération » (*Bourbon Maloya*, 1999 : 12) ainsi que *moringèr*, c'est-à-dire joueur de moring. Cette lutte dansée réunionnaise a fait depuis les années 1990 l'objet d'une forte relance patrimoniale qui coïncide à la fois avec l'essor du maloya et celui des arts martiaux dans l'île (Cheynet, 2006)¹⁰⁷. Outre les cousinages avec le *m'rengué* mahorais et le *moraingy* malgache documentés par le photographe Karl Kugel¹⁰⁸, des liens avec la culture créole brésilienne furent également encouragés. En 1986, lors de la « Fête Témoignages », journal qu'il distribue à pieds depuis 1949 (*Bourbon Maloya* : 13), Lagarrigue put ainsi affronter un maître brésilien invité dans l'île pour enseigner la *capoeira*¹⁰⁹. À 82 ans, il enregistra précisément quatre plages de *bob* pour l'anthologie. Il y fait preuve d'une certaine maîtrise. D'une durée totale de 3'35" (3 minutes et trente-cinq secondes), ces extraits intitulés « Ma colombe », « Valé, valé », « La mayoka » et « La scotish » (sic) constituent l'ensemble le plus diffusé d'enregistrements de *bob* joué en solo¹¹⁰. Lagarrigue achève ce dernier extrait en disant, avec un rire, « Ça, c'est la scotish longtemps », la scotish d'autrefois (*ibid.*, 2 : #19). Ce faisant il nous aide à situer historiquement l'usage du *bob* ainsi que son association avec un répertoire européen, ce que confirme l'air vocalisé auquel le bobre sert d'accompagnement. Ici comme dans les autres extraits, notamment « la mayoka », nous voisinons un répertoire musical inspiré de l'apport européen. Par ce dernier terme dont le sens nous est aujourd'hui inconnu, du moins n'est-il jamais mentionné ailleurs que chez Lagarrigue (qui désigne un genre musical de ce nom aux enquêtrices du MNATP), nous pourrions penser à une musique « exotique » compte tenu de son étrangeté vis-à-vis des langues extra-européennes. Or, outre la mélodie toute en contre-point, cet extrait s'achève par ces mots (les seuls audibles de la pièce) : « Et c'est la valse du [cho] » aussitôt coupés au montage. Il est possible que, à l'image du choix graphique du *kréol* rompant avec le français standard, le rapprochement du *bob* avec la valse n'ait pas correspondu aux intentions des concepteurs de cette anthologie dont nous avons noté les liens avec la mise en l'air des années 1970. Ce lien avec les

¹⁰⁷ Il est significatif de noter que les rééditions de *Bourbon maloya* présentent sept nouvelles photographies mettant en avant le moring actuel réalisé au son de tambours dont la facture s'apparente aux « doum doum » et « djembés » de l'Ouest africain. Cet ensemble instrumental est également présent dans Samson, 2008 : 81.

¹⁰⁸ Cf. l'exposition « Récits des corps » présentée début 2000 dans l'île ainsi que Fuma & Dreinaza, 1992.

¹⁰⁹ Notons que dans les années 1990 George Amado, fameux écrivain communiste brésilien, inaugura la médiathèque du Port portant son nom alors que Nana Vasconcelos, non moins fameux musicien brésilien, vint enseigner le *berimbau* (équivalent du *bob*) dans l'île comme me le conta un informateur, alors inscrit dans un cursus pour devenir moniteur de musiques traditionnelles.

¹¹⁰ Mis à part les enregistrements non publiés du MNATP, il faut ajouter ceux, relativement confidentiels, d'« Étienne Bobre », musicien qui contribua à l'ethnoclip *Maloya – Musique et danse de l'île de La Réunion* (1991) ainsi que ceux, incomparablement mieux diffusés, de Danyèl Waro (1999 : #11) et de *La famille Gado* (2007 : #7). À l'instar du Rwa Kaf, *maloyèr* dont l'image est associée au *bob* (cf. son iconographie et sa participation au film documentaire *Maloya dousman*) bien qu'on ne l'entende que sur une très faible partie de sa discographie (1992 : #1 et 5 ; 1997 : #8), la plupart des *maloyèr* ont plutôt préféré l'utiliser de manière discrète en l'associant aux autres instruments « maloya ».

musiques européennes est d'ailleurs confirmé par Lagarrigue aux journalistes de Mondomix l'ayant rencontré en octobre 2000 à l'occasion du festival Kabarényon¹¹¹ :

« Maloya comme ça, nous té fait en famille. Nous boit, nous mange, nous rit, nous danse, nous chante (...) Nous tous, longtemps, té i fait bal avec cuivres, accordéon, guitare, clarinette. Renaud Lacaille, Hubert Céleste... Na bon peu l'est mort d'alcool. Nana la disparu, bann marmay i connaît pas, l'a pas appris » (*notre trans.*).

Lagarrigue montre que les bals auxquels il associe le maloya voisinaient – voire se confondaient – avec la présence d'instruments mélodiques. La valeur d'amusement et de divertissement sur laquelle il insiste dans cet extrait narré avec le ton rieur qui semble de mise pour accompagner jusqu'à ces souvenirs fait écho à ce que nous disions plus haut du ton doloriste encouragé par la mise en l'air. Aussi, nous nous joignons au père Lagarrigue lorsqu'il fait remarquer que les jeunes n'ont pas connaissance de ce fait musical ô combien moins clivé que ce qu'on en a longtemps voulu faire reconnaître. Nous pensons que c'est là l'un des effets directs de l'intervention politico-esthétique supportée par son gendre.

Mais une autre personne, beaucoup moins connue, semble avoir amené Viry à valoriser cet instrument. Il s'agit d'Augustin Miza ou Imiza (orthographes respectives de Viry, 1999 et *Bourbon Maloya*). On ne sait rien des circonstances dans lesquelles, en 1953, Viry rencontra ce joueur de bobre qui par ailleurs lui aurait « appris à jouer au kayanm* et aussi [sic] d'autres instruments traditionnels » (*ibid.* : 14). L'anthologie *Bourbon Maloya* ne mentionne pas le fait que Miza aurait été « un vieux mozambicain » qui aurait dit à son cadet, qu'on imagine l'avoir cité verbatim aux métropolitains venus l'enregistrer : « Apprends bien ce que je te montre, c'est notre culture » (Viry, 1999 : 2). Ces derniers ajoutent d'ailleurs que Miza « précisait que la façon de jouer, ici, à La Réunion, était la même que chez lui au Mozambique ; seule la langue diffère » (*ibid.*). Ces quelques détails rejoignent, rappelons-le, précisément la manière dont Fourcade, trois décennies plus tôt, introduisait ce terme en l'associant, selon la terminologie insulaire, à la nation Yanbane du Mozambique.

Une autre source d'information nous permet de retrouver cette figure aussi oubliée que déterminante pour Viry et donc La Réunion... Lors d'un entretien avec le très influent poète Boris Gamaléya¹¹², qui fut l'un des premiers intellectuels communistes à avoir ouvert le bal du débat sur la langue créole, celui-ci rappela avoir assisté en 1957 à une

¹¹¹ http://www.mondomix.com/archives/mix_fr/decouv/events/kabarenyon/index.htm.

¹¹² Entretien avec l'auteur du 26/12/2006.

« Soirée folklorique. Au milieu de la soirée, une surprise a été réservée au public : on a pu entendre et applaudir un joueur de bobre lontan, un certain Augustin Mirza de la Ravine Blanche¹¹³ accompagné d'un caïamb et d'un tam-tam timba* » (*Le Peuple* du 12 juin 1957).

Nous pouvons légitimement croire que Augustin Mirza/Miza est aussi Augustin Imiza, notamment si l'on tient compte de la rareté de ce patronyme dans l'île. Gamaléya, rappelle que ce gala avait été organisé par la bourgeoisie dionysienne de laquelle ce journal, qui comptait parmi ses collaborateurs les frères Fourcade, était l'organe de presse. Bénéficiant de moyens considérables, cette soirée fut de plus radiodiffusée¹¹⁴, ce qui permit aux Réunionnais munis de postes (telle Mme Gamaléya, alors enceinte et demeurée à Saint-Louis) d'entendre cette musique dont l'article ne donne pas le nom. Ainsi, avant que le maloya ne soit frappé « d'interdit », on pouvait entendre dans les salons de la capitale ainsi que sur les ondes les instruments qui allaient le définir quelques années plus tard¹¹⁵. Gamaléya se souvint d'un chant particulier l'aidant à revivre cette scène à laquelle il assistait pour la première fois :

« Je me souviens, je buvais presque ses... Parce que c'est éblouissant. Dans la lumière... De son champ de canne, il était là et chantait : "Mwin lété gardien mouton, mwin lété gardien mouton, mwin lété gardien chez Mésié Le Breton". Alors ça revenait, dougoudoun dougoudoun dougoudoun, "*Mwin lété gardien mouton*" rien que ça ! Il n'y avait pas d'autres paroles. C'est formidable » (*notre transcription*).

Ce chant, « Misié lebreton », a été enregistré pour la première fois et dans une version plus complète, bien que remarquablement courte (1'25"), par Simon Lagarrigue en 2007 (Lagarrigue, 2008 : # 11). Ce dernier, nous a dit considérer ce chant comme un « *vieux romance longtemps même* ». Chanté dans un mode majeur, son propos relève de la présentation de soi donnée par un ancien berger employé d'un certain « Lebreton ». Il répond aux gens qu'il rencontre (« Bonjour Monsieur, bonjour Madame ») et qui lui demandent où il travaille maintenant (« Demande à mwin côté mi travaille »). Aussi ajoute-t-il : « Mi travaille moulin choka / Mi bèque la clé derrière bazar » (« Je travaille au moulin des aloès / Et donne un coup de main au marché », *notre trad.*)¹¹⁶. De cela nous pouvons supposer deux choses quant à sa condition, données assez rapidement requises dans la conversation. Ou bien il est employé dans un moulin sucrier et améliore son revenu en travaillant à l'occasion au

¹¹³ Quartier de St-Pierre.

¹¹⁴ Il n'existe pas, à notre connaissance, d'enregistrement de cet événement diffusé par la radio d'État présente dans l'île à partir de 1938.

¹¹⁵ Nous pensons que le « tam tam timba » est un membranophone (cf. Lexique) du type de celui employé par Raymond Ivoula et Simon Lagarrigue lorsqu'il joue pour Viry.

¹¹⁶ « Dann tan mwin lété gardien mouton / Mouton la dann zacacias / Qui ça mouton là ? / Mouton là Monsieur Lebreton / Bonjour Monsieur, bonjour Madame / Demande amwin côté mi travaille / Mi travaille moulin choka / Mi bèque la clé derrière bazar » sont les paroles intégrales.

marché ; ou bien il trouve au bazar de quoi survivre, car sinon il vit loin des usines et du travail salarié : le « *moulin choka* » étant alors une formule ironique pour désigner son usine à lui : la Nature. Il peut d'ailleurs en tirer des ressources qu'il revend au marché. Dans les deux cas, l'expression encore couramment employée « *bèk in klé* » fait allusion à un travail informel qui peut, si l'on cherche à y voir un contenu subversif, servir de métaphore marronne à bien des choses effectuées en cachette, « derrière » ou en dehors du cadre salarial officiel pour ne pas dire, en dehors de la *Culture*. Cette interprétation volontairement axée sur un « double entendre » résistant consistant à dire, résumons-nous, qu'il vaut mieux être gardien que mouton et se garder d'en devenir un, n'est pas partagée par Lagarrigue. Celui-ci reconnaît cependant son ignorance : « *gramoun tout seul i connaît* », seul son compositeur pourrait dire. Bénéficiant de ce doute, de ce vide mémoriel qui permet à d'autres sens d'émerger, disons que ce vieux chant, aujourd'hui associé au maloya, peut être joué sans que ses auditeurs n'y voient d'allusion marronne, tout comme cette dernière peut sauter aux yeux de qui voudrait privilégier cet aspect du maloya.

Si Mirza semble relativement exclu de la littérature qui entoure Viry et le maloya, cette soirée de gala au cours de laquelle il interpréta ce chant s'y efface complètement au profit du premier concert public que Viry et Imiza auraient donné ensemble au cinéma le Rio à Saint-Denis en 1959. L'anthologie *Bourbon Maloya* insiste à cette occasion sur le fait que les musiciens, voyageant en camion, durent dissimuler leurs instruments sous de la paille en se faisant passer pour des agriculteurs aux yeux des « forces de l'ordre » et des « gros bras » de la préfecture (*Bourbon Maloya* : 14). Si, comme Françoise Vergès l'affirma, ce concert s'était déroulé à l'occasion du Congrès de fondation du PCR (cf. *supra*), il semble étonnant que *Bourbon Maloya* n'en fasse pas mention. S'appuyant sur les travaux historiques de Combeau et Léger, Samson date d'ailleurs ce concert de 1958, rectifiant ainsi les propos que tient Viry dès la deuxième minute du premier disque de maloya. Disons qu'à la même époque, plusieurs ségatiens réunionnais et mauriciens se produisaient dans ce cinéma à la programmation souvent décriée ouvert en octobre 1957 par Mario Hoarau, lequel deviendra en 1983 le premier président communiste du Conseil Régional.

Ainsi, après avoir suivi les instruments employés de manière privilégiée par Viry, nous voyons se dessiner en creux de nouvelles orientations dues à la mise en l'air du maloya. L'insistance sur le bob et le sombrèr, si elle ne manque pas d'inscrire le maloya dans une lignée ancestrale, traditionnelle, soulève d'autres questions tenant à la définition d'un genre musical réunionnais ayant pris son envol avant l'abandon des vues autonomistes. La quasi-disparition du « joueur de bobre longtemps », ce « vieux Mozambicain » décédé au début des

années 1960 selon les propos de Viry, souligne deux autres fondements idéologiques. Tout d'abord, le maloya ne peut être que réunionnais. Il ne doit compter aucun exote parmi ses producteurs reconnus, du moins ne peuvent-ils qu'avoir existé « il y a longtemps », durant le *fénwar*, cette béance historique conditionnée par l'ombre esclavagiste. Il est en effet fréquent que l'on se réfère à l'ailleurs pour situer les éventuelles origines de cette musique (« afro-malgaches », « indiennes »...), mais en demeurant très imprécis. Cette minoration du caractère ethnique rejoint ce que nous avons remarqué à la section précédente concernant l'invention d'une identité créole réunifiée. Deuxièmement, dans l'éventualité où Viry accompagna Mirza au gala folklorique du Peuple, nous pouvons supposer que l'euphémisation médiatique de ce dernier lave le musicien militant du soupçon d'avoir fait résonner le maloya dans les salons bourgeois et, rappelons-le, à la radio d'État, bien avant que le PCR ne se forme et n'essuie d'interdiction. Une telle histoire remettrait trop en question les bases de ce qui nous apparaît à présent comme la fabrique d'une mythologie selon des fins politiques.

3.1.2. « Valet, valet », un hymne réunionnais

À défaut de documentation ancienne permettant d'établir certaines analyses historiques, penchons-nous à présent sur un apport français dont la trace fait ostensiblement partie du répertoire de Viry. Cet apport, du fait de sa consignation écrite, moyen par lequel nous pouvons remonter le temps, est associé à la « mémoire aristocratique » dont parle Hubert Gerbeau (2005 : 980). Cependant, il n'en est pas moins associé à la « mémoire populaire » (*ibid.*) comme le développement suivant le montrera.

Si, comme il l'affirme dans le documentaire *Chansons du temps longtemps*, Viry compose des paroles alors que son travail dans les champs de canne lui fournit le rythme, il le fait autant à partir d'airs inventés que déjà existant. Ainsi, des textes de chansons françaises de cabaret « datant pour sûr de la Compagnie des Indes » (La Selve, 1984 : 25 *et suiv.*) dont plusieurs se retrouvent dans son répertoire. C'est notamment le cas du « Beau bouquet de Marjolaine » (Viry, 1999 : #5), mais surtout de l'emblématique « Valet, Valet ». Ce dernier est présenté par Volcy Focard dans le *Bulletin de la société des Sciences et des Arts* de 1882¹¹⁷, qui ajoute :

« Ils [les Noirs créoles] composent d'ailleurs fort rarement ; quand ils composent aussi s'emparent-ils de nos romances et de nos chansons dont ils dénaturent les paroles à ce point qu'elles ne sont plus comprises ni par eux, ni par personne. Mais peu leur importe, c'est aux airs qu'ils tiennent, qu'ils

¹¹⁷ Fanie Précourt cite une autre version datée de 1880 (Cf. livret de *France d'outre-mer*, 2010).

s'appliquent, et qu'ils réussissent, du reste, à rendre fort bien » (cf. *Encyclopédie de La Réunion*, Volume 5 : 91).

Comme nous allons le voir, « Valet, Valet » illustre un modèle de créolisation musicale qui remet en question ces propos condescendants et paternalistes. Chose assez rare, mais compréhensible compte tenu de la popularité de ce chant parfois considéré comme un hymne réunionnais, voire un contre-hymne, équivalent du « Ti fleur aimée » de Jules Fossy qu'interprétait Fourcade (Samson, 2006 : 285), nous disposons de nombreuses « versions » enregistrées par Viry dont la comparaison permettra d'étayer nos propos. À travers cet exemple de choix, nous proposons d'aborder la rythmique du maloya ainsi que sa structure chantée. En effet, si « Valet, valet » est une composition phare du genre, rapidement rencontrée par les néophytes, nous montrerons que son contenu est un des plus complexes sinon complets qui soient. De plus, ayant accès à 30 années de discographie (1976-2006) avec ces versions, nous pourrions identifier plusieurs traits stylistiques du maloya de Viry dans leur évolution dynamique.

Nous disposons de huit versions enregistrées par Viry :

- 1/ « Valets prêtez-moi vos fils », premier titre musical de la première face du premier disque de maloya (1976 : Face A, page 2) ;
- 2/ sa version chantée, en duo *a capella*, au IV^e Congrès du PCR (*ibid.* : Face B, page 2) ;
- 3/ « Valé valé prêté-moi vo fuzi », enregistrement tiré de l'enquête du MNATP de 1978, par lequel débute une récente compilation (*France d'Outre-mer*, 2010 : #1) ;
- 4/ une version sans titre enregistrée pour Auvidis (*Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998 : #21) ;
- 5/ « Valet, valet », version enregistrée sur son premier CD (Viry, 1998 : #5) ;
- 6/ « Le roi dans le bois », version concert, possiblement enregistrée en métropole et accompagnée d'un accordéon, mise en ligne par un informateur sur Kazaa vers 2003 ;
- 7/ un autre enregistrement de concert réalisé par nous le 19/12/05 à Trois Mares ;
- 8/ la version orchestrée par des musiciens indiens clôturant le dernier album en date de Viry (2006 : #7).

À ces versions nous ajouterons celles de Granmoun Baba et sa femme ainsi que celle de Henri Lagarrigue, toutes deux présentes sur *Bourbon Maloya* (1999, 2 : #4 & 1 : #6)¹¹⁸. Remarquons d'emblée que cette dernière version, intitulée « Valé, valé », chantée et interprétée au *bob*, est créditée à Firmin Viry (comme les autres occurrences enregistrées par ce dernier) en tant qu'auteur-compositeur alors que la précédente, intitulée « Lwazo », s'accompagne de la mention suivante : « Musiques traditionnelles réunionnaises (domaine

¹¹⁸ Nous n'évoquerons pas en détail les versions partielles que donnèrent le Groupe Folklorique de La Réunion, Kalou pilé (cf. *supra*) ou encore celles enregistrées à Basse-Terre le 6 juillet 1978 par Zézé Ivoula au « chant et tambour » et Christian Fontaine au « cayambe » pour le MNATP. Nous avons aussi laissé de côté les *versions* de plusieurs groupes ne jouant pas de maloya « sec » qui le comptent à leur répertoire (Ziskakan, Pat' jaune..).

public) – Adaptation : Marie-Marthe Bazaline ». Cette dernière précision touchant Mme Baba, semble justifier presque à elle seule le projet de l’anthologie tant sur 63 titres musicaux (nous retranchons les extraits radiophoniques de Fontaine) seulement deux indiquent ce lien avec le domaine public¹¹⁹ ! Cette différence semble tenir au fait que la version des Baba comporte plusieurs phrases absentes chez Viry¹²⁰, mais surtout au fait qu’elle n’est pas constituée des deux parties dont l’association constitue précisément le cœur de l’intention de Viry. Celui-ci précisait effectivement avant la version 2 :

« Ma rechante un autre romance i vient à peu près deux siècles au moins passés. Le romance, son commencement l’est en français, la finition nous l’est en maloya comme dans le kréol. Moi la repris ça, bein les camarades ça que l’a déjà entendus bé li va voir, li va préciser si lé bon ou la pas bon » (*notre trans.*).

Ce titre habituellement considéré comme un « maloya » est donc conçu à partir de l’ajout à une ancienne « romance » française – Viry se sert régulièrement du terme « romance » pour présenter ce chant en concert (version 7) – d’une « finition » maloya. Cette extension justifierait les droits d’auteur de Viry dont l’acte créateur est son aptitude au collage de deux ensembles. On trouvera en Annexe 6 le texte intégral de ces deux parties accompagnées de notre analyse (cf. Nomenclature) de la version 5, version la plus diffusée que nous considérons donc comme celle de référence. Nous appuyant sur cette analyse musicale nous nous attacherons à en saisir le sens.

Le lecteur notera notre réticence concernant l’entame interrompue, notée [1/2E], de l’ensemble strophique [E] autant que celle de sa réduction [-E’] juste avant la fin. En effet, et ici nous espérons faire comprendre l’utilité de notre système de notation, ce troisième ensemble mélodique de la seconde partie (B) est constitué de deux paires de vers (abab) dont le dernier, chanté par le chœur et donc à ce titre inscrit *en italique*, comporte une altération mélodique (*b*). Cette dernière est caractéristique du chant responsorial qui associe le soliste et le chœur d’une part, la première et la seconde mélodie (*b* et *b*) d’autre part. Constituant une réponse, ce vers ponctue l’ensemble qui demeure incomplet s’il n’est pas chanté en entier. Compte tenu de la rareté d’une telle interruption dans l’ensemble de notre corpus¹²¹, celle-ci peut être considérée comme une omission, voire une erreur stylistique. Certes, cette anomalie n’entrave guère l’impression de cohérence qui se dégage par ailleurs de cette version caractérisée par une certaine rapidité des enchaînements réalisés à la fois entre les

¹¹⁹ L’autre, sans titre, est chantée par Patrick Manan (1999, 2 : #15), petit-fils de Gramoun Bébé.

¹²⁰ Fanie Précourt, mentionne la phrase suivante « Si z’ai bonheir de touyé l’oiseau » (*France d’outre-mer*, 2010) consignée en 1880 et bien présente chez Madame Baba.

¹²¹ On en note cependant une dès le premier [C] de la première version de « Valet, valet ». Habituellement *abab*, cet ensemble est ici également constitué de trois paires de couplets : *abab*’*ab*.

différents ensembles mélodiques et au sein de chacun d'eux. Cette impression générale fit peut-être oublier ce « détail » lors de sa réalisation.

Incluant cette particularité, notre notation permet de donner rapidement un aperçu des différents niveaux structurels de ce morceau tels que le présentent nos huit versions. Les deux parties (A et B) de la « structure générale », se structurent chacune de manière spécifique comme le montre le tableau suivant.

Tableau analytique des structures strophiques de « Valet, valet »

Versions	Partie A (valsé)	Partie B (maloya)
Version 1 : 4'14" (Viry, 1976 : Face A, page 2)	AB(x2)A1(x2)B1 A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2)	C[1/2C]D(x2)-D'(x2)E CD(x2)-D'E(x2)-E'(x3)
Version 2 : 3'05" (Viry, 1976 : Face B, page 2)	ABA1B1	C(x2)D(x2)-D'(x2)E(x2) C(x2)D(x2)-D'(x2)E(x2)-E'(x4)
Version 3 : 4'03" (France d'Outre-mer, 2010 : #1)	A(x3)BA1(x2)B1(x2)	C(x2)D(x2)-D'(x3)D(x2)-D'(x2)E(x2) C(x2) (ambiance)D(x2)-D'(x2)E(x2)-E'(x2)
Version 4 : 4'57" (Réunion, Rodrigues, Maurice, 1998 : #21)	A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2) A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2)	CD(x2)-D'E(ambiance) CD(x2)-D'E(x2)(ambiance) CD(x2)-D'E-E'(x2)
Version 5 : 4'27" (Viry, 1998 : #5)	A(x2)BA1B1 ABA1B1	(ambiance)CD(x2)-D'E (ambiance)CD(x2)-D' (ambiance)E[1/2E] (ambiance)E-E'(x3)[1/2-E']
Version 6 : 5'50" (Concert avant 2003 avec accordéon)	A A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2)	B CD(x2)-D'E(ambiance) D(x2)-D'E(ambiance) D(x3)-D'E-E'(x2)
	A1 A(x3)	B1 C(x2)D(x2)-D'E-E'(x3)
Version 7 : 5'15" (Concert chez Clovis)	A A(x2)BA1	B = C

Sénardière, 19/12/2005)	A1 A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2) A(x2)B(x2)(ambiance) A1(x2)B1(x2)	B1 C(ambiance)D-D'E-E'(x2)-E'' CD(x2)-D'E-E'(x2)-E''
Version 8 : 6'28'' (Viry, 2006 : #7)	A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2) A(x2)B(x2)A1(x2)B1(x2)	CD(x2)-D'E(ambiance) CD(x2)-D'E-E'(x2)-E'' CD(x2)-D'(x2)E-E'(x7)

Avant de revenir sur le contenu de ce tableau ainsi que sur la signification du texte auquel il correspond, analysons les contenus musicaux de ces deux parties, à commencer par leurs rythmes et leurs *tempi*. Joués généralement par les mêmes instruments – ce à quoi les versions accompagnées d'instruments mélodiques (*bob* pour la 3, accordéon pour la 6 et instruments de l'Inde classique pour la 8) font toutes exception –, deux rythmes délimitent ces deux parties. Celui de A est dit « valsé » par Waro, l'un des proches de Viry (cf. *supra*), alors que celui de B correspond à un « maloya ». Les instruments traditionnels présents dans les deux brefs passages que nous retranscrivons ici substituent un rythme à l'autre¹²² :

Rythmes de « Valet, valet » (version 5)

Partie A (valsé) : 0'12''-0'14''

Mains

Triangle

Sombrèr

Kayamb

Roulèr

Partie B (maloya) : 1'50''-1'54''

Sombrèr

Djembé

Kayamb

Roulèr

¹²² Nous choisissons de faire figurer le *roulèr* au bas de la partition étant donné qu'il en constitue l'assise. Les croix correspondent à des frappes plus aigües. Nous aurions pu proposer une partition en 6/8 pour la seconde partie. Toutefois, si cette dernière sied à la plupart des artistes du maloya dont le rythme « maloya » possède une réelle tendance ternaire, la battue proposée par Viry tend plutôt au binaire. Nous y revenons au chapitre 6.

Le passage de l'un à l'autre – on se souviendra des propos des *Histoires Tikok* de Fontaine – est réalisé par un « cassage » ou un « cassé* ». Celui-ci s'effectue soit sans interruption des instruments (versions 1, 3), soit à la suite d'une interruption de ces derniers (version 4, 5, 6, 7, 8)¹²³. La cassure, qui dans ce dernier cas correspond à une reprise consécutive à un silence, est annoncée soit par le *kayamb-kavia* (version 1, 5, 6), instrument interprété par Viry (sauf version 7 et 8), soit par la voie du chanteur soliste (version 4, 7 et 8)¹²⁴. Mis à part la version 3, où le *roulèr* semble être l'initiateur du cassé, on voit combien c'est à Viry que revient la responsabilité de déclencher ce basculement autant que d'imprimer le tempo de la partie débutante¹²⁵. En effet, le tempo du valsé est toujours inférieur à celui auquel est joué le maloya (respectivement 60 bpm et 102 bpm¹²⁶ pour notre version de référence). Ces dernières valeurs se rapprochent de la première version, également plus lente que le reste du corpus. Elles contrastent également vis-à-vis de l'ensemble de l'album (Viry, 1998), mais se rapprochent cependant des *tempi* figurant sur le disque enregistré pour Ocora¹²⁷.

Sur ce point, remarquons que les versions 6 et 8 se démarquent de la moyenne du corpus. Si cette dernière est la plus rapide en ce qui concerne sa partie maloya (117 bpm), la première, accompagnée par un accordéon dans sa partie A, est la plus lente (55 bpm). Peut-être, comme nous le supposons d'après l'acoustique (sonorisation, salle fermée, distance du public), ce concert eut lieu en métropole lors d'un festival, événement dont Viry est coutumier depuis les années 1980. L'accompagnateur accordéoniste pouvant être peu familier du maloya, de même que le public d'ailleurs, la première partie aurait été interprétée plus lentement afin que chacun puisse s'y retrouver. Ce procédé se répète au final, achevé par un *decrescendo* du maloya, alors que les deux parties viennent d'être bissées (particularité que l'on retrouve aussi pour l'autre version enregistrée en public). Les deux occurrences concert de la seconde partie sont plus difficiles à mesurer tant elles fluctuent entre 107 et 114 (premier B) et entre 97 et 101 (second B). Cette spécificité détonne de l'ensemble de la discographie de Viry ainsi que des performances scéniques auxquelles nous avons assisté. Elle laisse penser que le batteur de *roulèr* l'accompagnant ici n'est pas Guibert Viry, musicien dont nous soulignerons donc la remarquable constance.

Ces *tempi* semblent cependant n'avoir qu'une influence limitée sur la durée des deux parties. En effet, ces dernières sont constituées d'un nombre fixe de couplets dont le nombre

¹²³ A capella, la version 2 ne peut se prêter à cette analyse.

¹²⁴ Voir également le « cassé » de ce titre interprété par Viry en concert dans le film *Maloya dousman*.

¹²⁵ Durant le silence de la version 5, une choriste (Céline Viry probablement) lance un « Hop » juste avant le retour du *kayamb*.

¹²⁶ Calculés à la noire, ces *tempi* sont approximatifs tant ils fluctuent au fil d'une même pièce.

¹²⁷ Où le maloya est compris entre 97 (#10) et 106 bpm (#2 et 9) et ne figure aucun valsé (Viry, 1999).

de citations varie selon les versions, ce que montrent notamment les versions concert caractérisées par des interactions avec le public (Viry prenant le soin de faire chanter la première partie de la version 7 au public) et des reprises de l'ensemble du morceau que, du fait de leur différence de contenu par rapport à A et B, nous avons numéroté A1 et B1. Du point de vue de leur durée, A et B se répartissent selon 3 cas de figure :

- A et B sont équivalents à quelques secondes près (A > B de 5" pour la version 1 et de 15" pour la 4 ; A < B de 35" pour la 5, de 13" pour la 8)
- A ou B = 1/3 du morceau (respectivement les versions 2, 6 et la version 7)
- A = 1/4 du morceau (version 3)

La version 7, dans laquelle la première partie dure 2'20" de plus que la seconde, est une exception dont le rappel du contexte vient de nous donner une explication. Aussi, A est généralement inférieure ou égale à B en terme de durée comme la version 5 le montre (1'48" contre 2'38" pour une durée totale de 4'27"). Le contenu plus diversifié de B (trois couplets : [C], [D], [E] ; quatre types de « réductions » : [-D'], [-E'], [1/2-E'], [-E'']) permet d'introduire des variations quant à la façon dont les éléments le constituant sont « tirés* » par le chanteur soliste. Si ces variations (nombre de reprises des ensembles mélodiques et des parties, ponctuation de ces dernières par les différents types de réduction de [E]) donnent une structure unique à chacune des versions, notons que celles-ci sont cependant limitées puisque les ensembles se succèdent selon un ordre type ([CDE]) que nous qualifierons de « linéaire ».

Un autre type de variations, venant allonger la durée de la partie maloya, correspond à ce que nous avons désigné dans le tableau précédent par le terme « ambiance ». Il consiste en des « appels » destinés à « mettre l'ambiance ». Lancés par le soliste aussi bien que par les autres musiciens et membres du chœur, ils peuvent évoquer lointainement les formules criées par le commandeur chargé d'annoncer les changements de figures dansées, notamment dans les quadrilles et danses carrées que l'on retrouve en divers endroits du Nouveau Monde, par exemple aux Seychelles (Koechlin cité par Chaudenson, 1992 : 195) et au Québec¹²⁸. Réitérés quatre fois dans la version 5, ces passages font appel au don de soi, à l'abandon à la danse et au fait de bouger, de rouler, de souquer (verbe ayant le sens de saisir, tenir bon comme dans un affrontement¹²⁹) qui se rapporte directement à la *catharsis* communément associée à la danse et à l'interprétation d'instruments qui, à l'évidence, consistent aussi, et de façon primordiale, en un mouvement gestuel. Voici l'intégralité du

¹²⁸ Cf. par exemple <http://www.irepi.ulaval.ca/fiche-pauline-perreault-597.html>.

¹²⁹ Chaudenson, 1974 : 866-867.

premier appel de la version 4. Celui-ci dure une douzaine de secondes (Viry et *chœurs*; *notre trans.*) :

« Hey ! (Hé !) Dou bwa ! (Hé !) Donne à li ! (Bouzé ! Hé !) Bouzé ! (Bouzé !) Encore ! (Bouzé !) Chauffez maman ! (Bouzé !) Doucement ! (Hé !) En bas ! (Hé !) Donne à li ! (Bouzé le rein !) Hé ! ».

Écoutons la précision que donne Granmoun Lélé dans le documentaire *Maloya dousman* du sens de ce que l'on pourrait prendre pour un appel à ralentir (sous-titrages originaux) :

« Dans le maloya, quand on est sur le podium pour chanter, quand on dit “doucement”, ça veut dire “accélère !”. C’est comme ça. C’est pour ça qu’on dit “Tyinbo ali ! Ça va ! Doucement maman !” Là, c’est l’heure de mettre le paquet. Tu dis “Doucement” [au danseur], mais c’est pour qu’il accélère. C’est là qu’il se met à tourner (rires) ».

L’interaction entre le chanteur et le danseur est tellement importante pour lui que Lélé oublie de préciser à qui il adresse ce message à contre-sens. Si Viry utilise aussi ce procédé, de manière récurrente qui plus est (jamais autant que dans la version 5 toutefois), disons qu’il le fait de manière plus explicite. Témoignant d’un souci d’amener l’auditeur à participer à l’ambiance en y entrant par la danse, on est tenté de voir dans la structure particulièrement ambiante de la version 5 un lien direct avec la fonction du premier disque compact de Viry sur laquelle elle figure. Destiné à voyager et à rencontrer des auditeurs du monde entier, celui-ci est notamment censé les « faire danser », un des objectifs explicites de Viry dès 1976¹³⁰. Notons d’ailleurs que la partie maloya commence de manière exceptionnelle ici par ces interjections appelant à l’ambiance. La particularité de la version 7, qui comprend un appel dès la première partie, montre la fonction cohésive de ces appels : cette occurrence fut d’ailleurs particulièrement interactive, voire fusionnelle, Viry lançant des « Hé » et des « Ah » auxquels le public répondait¹³¹. Pour leur part, les appels de la version 6 comprennent des variations instrumentales vraisemblablement improvisées, notamment au *roulèr*, qui laisseraient aussi supposer que ce ne sont pas les musiciens habituels de Viry qui l’accompagnent.

Venons-en maintenant au texte chanté lui-même. Ce dernier s’inscrit de plain-pied dans l’affrontement bilingue en juxtaposant deux registres de langue. Ces derniers soulignent

¹³⁰ Cf. les paroles de « Maloya la pa, nou la fé » (1976 : Face A, #4), titre intitulé « Dansèr maloya » sur *Bourbon Maloya* (1999, 1 : #16). Avec ce titre, l’appel identitaire plus que divertissant « Kiltir la Rényon ! Maloya ça ! » entendu sur « Moutardié » (Viry, 1998 : #7), ainsi que l’instrumental intitulé « Maloya 1 » (Viry, 1998 : #8) sont les rares occurrences du mot « maloya » chez Viry. Celle présente sur *Mémwar in pèp* (cf. *infra*) étant chantée par un autre soliste et les chœurs.

¹³¹ De la même manière qu’on peut l’entendre sur « Koundy » (Viry, 1998 : #2).

l'opposition musicale aisément décelable entre les deux parties A et B. Le premier registre sollicite des tournures françaises anciennes, étrangères au *kréol* usuel contemporain employé dans la seconde partie. L'emploi de ce langage quelque peu désuet se retrouve chez plusieurs autres *maloyèr*, notamment chez Gramoun Bébé (2005) et la Famille Gado (2007), œuvres éditées par le PRMA dont les livrets soulignent l'aspect patrimonial de telles survivances françaises chez des locuteurs créolophones. Nous serions enclins à rapprocher cet usage de ce que dit Robert Chaudenson à propos de l'hypercorrection attachée au français écrit que l'on peut observer dans certaines prières ou dans la pratique des mots d'amour (1983, 1989)¹³². L'emploi des pronoms « moi », « ton », de l'adverbe « suffisamment », de la tournure « suffit d'argent » ainsi que du verbe « percevoir » signalent cette discordance liée à l'attachement formel à un registre soutenu et valorisé. Chaudenson rejoint d'ailleurs Focard, que nous citons au début de cette sous-partie, lorsqu'il estime que le sens de tels énoncés s'est transformé au point d'être souvent devenu obscur pour les uns et les autres. Si le sens de la seconde partie, que nous avons transcrite en tenant compte des propositions contenues dans les livrets des versions 3 et 5, demeure compréhensible au niveau strophique, disons qu'il devient effectivement beaucoup plus énigmatique lorsqu'on se place à l'échelle de la partie B et, *a fortiori*, à celle de l'ensemble du morceau. Une fois encore, le maloya traditionnel s'avère difficilement interprétable, y compris pour une personne bilingue¹³³.

Aussi, on pourra se demander si la signification de ce chant ancien et devenu si fameux ne tient pas moins aujourd'hui à son contenu textuel qu'à la capacité évocatrice de l'opposition musico-linguistique qu'il met en scène ? Ce contraste se présenterait alors comme le vivier duquel chaque auditeur pourrait tirer sa propre interprétation. Toutefois, par-delà son opacité, due à un certain défaut d'histoire (qui composa la seconde partie ? Pourquoi fut-elle associée à la première ?) autant qu'à une réalité socio-culturelle fractionnée (ce qu'invitent à penser les propos que Viry formula en août 1976 à propos des « arbitreurs » et des « planteurs »), essayons d'en améliorer notre compréhension en creusant ce qu'il suggère. Nous aurons recours ici au procédé approximatif, conditionnel et incertain de l'interprétation, de l'imagination et de la pensée par association qui occupe une place majeure dans la poétique attachée au maloya – que celle-ci soit réceptionnée par des Réunionnais ou des étrangers. Nous le triangulerons avec différentes données comme la signification officielle, rédigée par Lorraine et traduite en français et en anglais dans le livret accompagnant la version 5 :

¹³² Desrosiers établit dans sa thèse un constat semblable pour Rodrigues (2004).

¹³³ La récente transcription proposée pour la version 3, bien que réalisée avec l'aide du PRMA, ne permet aucune avancée sur ce point.

« Le Roi voulant délivrer son épouse, la Reine, prisonnière dans un autre pays, voulut tuer un oiseau rare afin de le vendre et avoir ainsi l'argent nécessaire pour pouvoir payer son voyage et délivrer sa bien-aimée » (Viry, 1998 : 10).

Cet argument nous paraît trop sommaire. En effet, si l'on suit le texte en détail, nous remarquons que la partie B est marquée par un changement de narrateur – qui du reste parle une langue différente du premier – que n'évoque pas ce résumé. Aussi, reprenons le fil chronologique ou linéaire de cette histoire : le chant commence avec le mot titre, « Valet » qui fait penser à l'Ancien Régime ou du moins à un type de rapports de classe fortement marqué. Nous semblons être dans une scène de chasse. Ici, dans le contexte réunionnais, le domestique ne peut manquer d'évoquer l'esclave tout comme le terme « fusil » ne peut dissimuler une portée guerrière (ce dont attestent les quelques rares autres occurrences de ce terme dans notre corpus¹³⁴). La tournure créolisée « nous avait gagné » introduit une confusion au sujet du narrateur qui ne sera pas levée avec le reste de la première partie : celui-ci est-il seul (un Roi ; [z'ai]) ou un groupe ([nous]) ? À partir de là en effet, le sens se dédouble. D'un côté, celui de Lorraine, la personne réclamant le fusil cherche à « gagner l'oiseau » pour réaliser un voyage (« mon voyage et mon arrivée ») à moins qu'elle ne décide de manger ce gibier et de se trouver à table alors qu'apparaît sa « belle ». De l'autre côté, celui du serf parlant au nous, ne peut-on voir le fusil se retourner contre son maître (« un pigeon blanc » ? dont on ne ferait qu'une bouchée ?), ce qui permettrait de comprendre l'oiseau s'envolant et « la belle » arrivante comme des allégories de la liberté se manifestant à ceux qui ont entrepris l'aventure d'un tel « voyage » pour leur salut ¹³⁵ ? La version de Henri Lagarrigue donne : « pour nous *voyaz* et pour nous *narivé* », ce qui appuierait la seconde interprétation en démontrant son antériorité sur la version normalisée par Viry. On le voit donc, les mots de la première partie de cette romance ancienne peuvent soutenir le *double entendre* lié à une conscience de classe que nous ne pouvons dès lors qualifier que d'hypothétique tant l'identité du narrateur s'avère imprécise.

¹³⁴ Il apparaît plusieurs fois chez Danyèl Waro (« Mon patri, mon boucé manzé », « Zénéral », « Galé » et « Trwamar ») ainsi que chez Ti Fred (« Dalonèr »). De manière non violente, il est aussi cité par le groupe Kiltir (« Bomb fisi »).

¹³⁵ La version 2, chantée par Viry, donne « pour me saluer » (comme les versions 4, 5, 6, 7, 8) et permet de préciser ce que les chœurs prononcent parfois « pour le salut » ou « pour me saluer » (les versions 3 et 6 ont toutes deux ces deux prononciations) quand ce n'est pas « pour me salu » (version 1). L'ambiguïté contenue dans cette formule a donné la traduction suivante : « Dès que la belle m'aperçoit / Chapeau en main elle me salue » (*France d'outre-mer*, 2011) à laquelle nous ne souscrivons pas, préférant entendre dans la liaison « chapeaux en main » la marque d'un pluriel. Ce dernier s'accorde avec le glissement effectué plus tôt : « Si nous avait gagné l'oiseau » (que Lorraine note « Si vous avez », confirmant ainsi à la fois le pluriel – ou du moins la marque de politesse qu'un valet doit savoir montrer à l'égard de son maître – et le changement de narrateur).

La seconde partie, avec son accompagnement maloya « cassant » la première, bascule définitivement dans le *kréol*. Et ici, comme Fuma l'a proposé (2003), le « roi » et la « reine » dont il est question peuvent être des Marrons ayant reproduit dans l'île un symbolisme théologico-politique en vigueur à Madagascar. S'appuyant sur des études malgaches, le mot « valet » serait également, selon cet historien, plutôt à entendre comme « “*valylahy*” [mot] qui signifie “beau-frère” dans la langue malgache » (*ibid.*). Le fait que Fuma ne mentionne pas l'origine française de cette romance appelle une mise en garde quant à sa remarque : on ne saurait oublier que ce mot et ce chant sont avant tout créoles. Ce n'est qu'à ce titre que cette interprétation malgachisante pourra rejoindre le fil de notre développement, un fil que nous continuerons de tisser en suivant le reste du chant.

Le fait d'avoir « attendu »¹³⁶ le roi pour, finalement, voir arriver la reine pourrait rejoindre la signification proposée plus haut (« belle » = liberté) : face au paternalisme du maître, à abattre à l'orée du bois, la liberté devient reine autant que « chérie » (Cf. « La Marseillaise »). Ceci dit, le terme « attendre » peut avoir d'autres implications, notamment si le « roi » est un Roi marron dont on attend la descente des hauteurs boisées jusqu'aux plantations où se trouverai(en)t le ou plutôt les narrateurs dont les aspirations à la liberté (image de l'envol) se trouveraient avivées¹³⁷. La suite ([D]),[-D']], glissant un temps sur le thème du vin et de l'alcool, laisse place à des interprétations à l'égard desquelles nous ne nous risquerons pas¹³⁸. Le dernier couplet ([E]), d'autant plus difficile à raccrocher à ce qui l'a précédé que [D] et [-D'] étaient déjà troubles, évoque une agitation soutenue, soulignée par la répétition du verbe « dégager » qui signifie se hâter (« dépêchons-nous »), bouger, se dépenser, se libérer. L'association de ce dernier avec le terme « maman », marque du pluriel dans le *kréol* le plus populaire¹³⁹, ne permet pas de préciser si cette agitation désigne une danse (souvenons-nous des propos du Rwa Kaf, de Henri Lagarrigue, de Granmoun Lélé cités ci-dessus se rapportant à l'impact du maloya sur le physique) ou, par exemple, une insurrection...

¹³⁶ D'après la phonétique nous optons plutôt pour ce verbe que pour celui d'« entendre », toujours proposé par les traducteurs, possiblement pour l'association implicite qu'il réalise de l'écoute de l'auditeur à celle du, ou des narrateurs. Rappelons-le, ce vers accompagne une expérience auditive : le basculement du valsé en maloya...

¹³⁷ Ce que peut aussi laisser penser une autre version enregistrée par Eliard Ranggeh et la famille de Gramoun Bébé (cf. Gramoun Bébé, 2005 : #17). Ranggeh y cite cette phrase qu'il prononce clairement « Va-t'en dire le roi dans le bois, la reine l'arrivée » alors que les répondants disent « *l'atandi lo* roi dans *les* bois » comme chez Viry (*souligné par nous*). Le livret transcrit pour sa part : « Wa tandi lo rwa dann lé bwa » (*ibid.* : 19).

¹³⁸ Disons seulement que Lorraine mentionne « brille », conformément à la prononciation de Viry, alors que la version 3, préfère brûle, signification tout aussi plausible phonétiquement. Le fait d'avoir (« brille »), ou de ne pas avoir (« brûle »), suivit le conseil « *mon z'enfant bois pas* », s'éclairera différemment selon l'interprétation retenue.

¹³⁹ Nous formulerons au chapitre analytique une hypothèse qui permettra de revisiter ce cas.

La référence au « Bon Dieu » nous met également face à un doute sémantique : s'agit-il du Dieu chrétien ? Est-ce « lui » qui donne le conseil ou s'agit-il d'un juron du type : « Bon sang, je t'avais bien dit de ne pas boire ! » ? Notons que ce sont les « *kaliko* » (terme absent chez Baggioni et Chaudenson) qui arrivent à présent, comme « la reine » l'avait fait auparavant. Le Petit Larousse illustré (1997) donne pour « calicot » :

« n.m. (de *Calicut*, ville de l'Inde). 1. Tissu de coton. 2. Bande d'étoffe portant une inscription ; banderole ».

Ces « *kaliko* » peuvent être l'uniforme des soldats venus mater la révolte autant qu'ils peuvent désigner n'importe quel vêtement, voire un groupe de personnes le portant. « *Kaliko* » pourrait alors être un équivalent, voire un synonyme, de *langouti*, terme qui désigne la « pièce de toile qui ceignait autrefois la taille des engagés indiens » (Baggioni, 1987 : 174, Barat, 1989 : 457) et dont la signification se trouverait étendue aux gens le portant : esclaves ou engagés. Auquel cas, si nous conservons l'interprétation conflictuelle, le sens de *kaliko* serait l'inverse d'un costume de soldat puisqu'il désignerait plutôt les adversaires de ces derniers¹⁴⁰. La version 3, dont le livret est le plus récent, traduit étonnamment ce terme par « le train » : « Partons vite, maman / Partons vite, / Partons vite le train est arrivé ». Aussi elliptique soit-elle, cette traduction ne permet donc pas plus de trancher au sujet de l'interprétation de ce terme : le fuir ou monter à son bord ? Rappelons que Henri Lagarrigue semble plutôt dire « *maliko* », terme lui aussi inconnu, alors que le chanteur accompagnant Viry sur la version 2 prononce très clairement « *zariko* ». À moins de risquer de voir la signification de cette phrase s'effondrer tout à fait (à la manière de Simon Lagarrigue à propos de « Mésié Lebreton »), on peut penser, compte tenu de l'antériorité de ces deux derniers cas, que la signification n'est pas attachée à un terme précis et connu de tous (l'effet langue secrète est peut-être même recherché). Ce flou sémantique serait alors possiblement antérieur à l'intégration de ce chant au répertoire de la mise en l'air et à sa normalisation lexicale. À moins qu'il ne date précisément de cette dernière qui semble s'être accommodée d'une imprécision sémantique probablement incontournable dans une société orale marquée par une situation sociolinguistique complexe; point sur lequel cet exemple sert de modèle. Quoi qu'il en soit, ce flou a pour effet de permettre à l'auditeur qui le souhaite d'interpréter librement un tel maloya traditionnel, ou une de ses parties, de manière parfois contradictoire.

¹⁴⁰ Cette interprétation peut s'accorder avec le sens de « pitre » que donne Treuthard de ce mot (Armand, 1988 : 142).

Toutefois, plusieurs exemples montrent une normalisation mieux maîtrisée. Nous pensons au « toilettage » du texte qui ressort de la comparaison des versions situées de part et d'autre des années 1980-1998, véritable vide discographique de près de 20 ans pendant lequel Viry n'interrompt cependant jamais ses performances publiques. Durant cet intervalle, nous sommes passés, entre autres, de « Valets » à « Valet » (voire à la simplification « Valé », version 3 orthographiée en 2010), changement dont l'incidence s'entend dès la première phrase (« prêtez/prête », « vos/ton »). Plusieurs imprécisions se sont trouvées normalisées après le premier 33 tours où l'on entend respectivement pour les versions 1 et 2 : « La reine l'arrivé / va arriver » et « *kaliko / zariko* ». Par rapport à la version de Lagarrigue, qui donne « dans le bois », on notera le choix créoliste basilectal du « *dan nou bwa* ». Ce dernier, effectuant une liaison qui laisse planer une incertitude (dans nos bois / dans le bois ; *dan nou bwa / dann bwa*), laisse supposer que l'engagement linguistique fut privilégié au sémantisme. De même, après la version 3 enregistrée pour le MNATP, « Suffit d'argent » précèdera toujours « Suffisamment », alors que le premier couplet de la seconde partie ne sera plus bissé.

Ces quelques normalisations ont leur pendant au niveau musical. Le cassé comprendra un silence à partir de la version 4 alors que les fins de la seconde partie ainsi que du morceau verront apparaître de nouvelles formes de réduction. En effet, si on entend le soliste et le chœur achever ensemble la réduction [-E'] sur les versions 1 et 3, leurs chants alternent en appel et réponse pour les autres versions (*abab'*). Les versions 5, 7 et 8 comprennent d'autres innovations au niveau de leurs finales : Viry achève la partie vocale seul, en la synchronisant avec l'arrêt net des instruments ([1/2-E'] ou [-E'']). Les deux dernières versions introduisent une variation mélodique (b'') par laquelle Viry, là encore seul, annonce l'arrêt du chant et des instruments (-E''). Il décide ensuite de la reprise ou non de la partie maloya qui, comme pour la version 8, s'achève le plus souvent par plusieurs [-E'] repris de manière responsoriale *ad libitum*. De même, l'appel d'ambiance faisant son apparition à la version 3 (Viry l'inclut à son registre dès 1976, sur « Mon fom la fé miracle ») sera présent dans chaque version ultérieure et plus particulièrement, nous l'avons dit, sur la version 5. L'introduction d'instruments mélodiques (version 3, 6, 8) participe également d'une innovation qui permet de complexifier cette composition tout en lui donnant une forme plus ordonnée. La version 8 en est un exemple où on notera par ailleurs que le nombre d'appels d'ambiance, réduit ici au minimum, doit être associé aux deux *solis* instrumentaux (1/ harmonium et tabla ; 2/ aérophone et percussion).

Ces éléments se sont associés au fil des versions pour définir les contours d'un hymne à la structure à la fois duale et complexe. La version 5, notamment du fait qu'elle fut enregistrée en studio et s'en tient à l'instrumentarium traditionnel, constitue la version officielle de « Valet, valet ». Faisant le pont entre les années 1970 et les années 2000, elle représente une forme classique de ce titre¹⁴¹. Nous l'avons vu, ses *tempi*, la durée de ses parties et même la présence d'une anomalie stylistique la rapprochent de la première version. Tout en introduisant une certaine normalisation lexicale et musicale ainsi que des innovations (appels d'ambiance, finale), elle se présente comme une citation actualisée de la première version. Un effet d'autocitation et donc de légitimation historique s'en dégage, donnant l'impression que nous sommes face à une stabilité d'ordre traditionnelle. La relative lenteur du morceau le fait également ressentir : la tradition maloya est sereine, son cours est constant, elle va *andante*. Pourtant, les couplets se succèdent avec rapidité dans la partie B ce qui, ajouté aux appels d'ambiance, témoigne d'une réelle maîtrise technique acquise au fil du temps. Celle-ci a trait au maniement ornemental du divers représenté par des registres linguistiques, des rythmes, des mélodies et des structures chorales juxtaposés. À défaut d'un sémantisme bien établi qui, à la limite du non-sens, convoque l'imaginaire subjectif de chacun, le contenu de cette tradition, apparaît double à l'instar de la structure formelle de ce morceau où le valsé français, ordonné autant que lent et répétitif, est suivi du maloya créole, entraînant, dansant et à l'organisation plus mouvante¹⁴².

La version 3, datée d'avant l'abandon des velléités autonomistes et de l'officialisation du « 20 décembre », signale de manière exemplaire par plusieurs de ses traits, d'ailleurs jamais réitérés ultérieurement, l'affrontement symbolique que la succession de ces deux parties matérialise. La partie A y est minoritaire en terme de durée alors que l'appel d'ambiance fait son apparition dans la seconde dont il fait ainsi un temps de communion. De même, la présence du *bob*, instrument emblématique du passé, ajoutée au fait que le soliste double presque toujours les phrases responsoriales démontrent une volonté vigoureuse d'accentuer l'image d'une différence culturelle vis-à-vis des métropolitaines venues enregistrer cette troupe créole représentante du peuple réunionnais et de sa tradition méconnue. Malgré la disparition du *bob*, recouvert par les autres instruments une fois le maloya entamé, le remplacement de A par B, consécutif à un « cassé », signale cette autonomisation recherchée. À défaut d'avoir pu représenter celle escomptée sur le plan politique, nous voyons celle-ci se réaliser au plan esthétique. Grâce à un titre tel « Valet,

¹⁴¹ Sa tonalité est d'ailleurs la seule en la majeur (les autres versions étant en fa, sol#, sib, sib, ré#, sib et sol).

¹⁴² Signalons aussi que les dernières versions (6, 7 et 8) intègrent un *a capella* à la première partie qui souligne d'autant plus le contraste avec la partie maloya déjà caractérisée par une grande activité instrumentale.

valet », dont nous venons de lire l'évolution autant que le contenu, l'avenir du fait musical insulaire, et donc de la définition identitaire réunionnaise, s'en sont trouvés changés.

3.2. *Mémwar in pèp* ou les ambiguïtés

Si la représentation d'une culture populaire réunionnaise indépendante, à tout le moins esthétiquement, de la tutelle de l'ancienne métropole coloniale trouve une expression emblématique dans le maloya, le dernier album de Firmin Viry, intitulé *Mémwar in pèp* (2006), revendique pour sa part un partenariat avec une des premières puissances mondiales : l'Inde. Cet ambitieux projet discographique, dont l'initiative remonte à 2002, date à laquelle des musiciens de l'île Maurice orchestrent le maloya de Viry avec des instruments classiques de l'Inde¹⁴³, amena le maloya à rencontrer les « z'instruments typiquement tradition de l'Inde » comme l'expliqua le *maloyèr*. Un tel projet, s'il n'avait pu voir le jour du temps où Viry considérait d'un mauvais oeil l'association des instruments traditionnels du maloya avec d'autres, s'inscrit pleinement dans l'intensification des rencontres culturelles auxquelles donne lieu le monde des « musiques du monde ». Lui aussi fait se rencontrer artistes et publics autant que les artistes entre eux. Rappelons que les représentants de l'une des plus fameuses autant qu'anciennes traditions musicales du monde que sont les Indiens ne négligèrent pas cet élan de convergence musicale¹⁴⁴.

Le maloya n'a pas attendu ce disque pour suivre cette règle d'attraction transfrontalière dont notre premier chapitre a rappelé l'importance en terme de création culturelle. Entre les deux derniers disques de Viry (1999 et 2006), Danyèl Waro, par exemple, multiplia ce type de rencontre, contribuant considérablement à agrandir le réseau international des connaisseurs du maloya. Aussi, en ce troisième millénaire débutant, celui que l'on reconnaît à juste titre comme le héros culturel venu au secours d'une tradition en danger, s'engageait-il sur une voie déjà balisée faisant l'objet d'une grande approbation du point de vue de *l'air du temps* et de l'industrie musicale. Diffusant sa vision du maloya depuis son domicile où, dit-on, il enseigne et accueille le public, notamment journalistique, tout au long de l'année et durant les grands *kabar* du 20 décembre (cf. chapitre 6), il l'exprima d'ailleurs ainsi :

¹⁴³ Notons que Viry commença précisément cet échange en interprétant « Valet, valet » (Cf. une entrevue en ligne de laquelle nous tirons les prochaines citations : http://www.dailymotion.com/video/x1e39n_rencontre-avec-firmin-viry_music). La version 6 (enregistrée en concert avant 2003 avec l'accompagnement d'un accordéon) analysée plus haut est donc un équivalent (un précédent?) d'un tel échange musical.

¹⁴⁴ De même que les mondes créoles, l'Inde s'est impliquée dans les « musiques modernes de diffusion commerciale » (Martin, 1996) dès les années 1960, notamment à travers la « *great sitar explosion* » (Leante, 2000), elle-même opérant dans les traces de la circulation atlantique et anglophone des musiques « pop ».

« I faut métisser. Na point d'autre solution pour arrive là-bas¹⁴⁵. La modernisation l'arrivée, li l'a métissé avec nous. I faut nous métisse aussi la tradition de l'Inde et [celle de] la Réunion » (*ibid.* ; *notre trans.*).

Ce projet métisse, que Viry justifie par la quête de ses racines familiales (son grand-père maternel vient de Calcutta), devait appeler une suite mozambicaine :

« Si mwin l'est toujours sur pieds, avec l'appui du peuple de La Rényon, mi fait un effort, il faut absolument l'année prochaine mi parte au Mozambique. Faut rôder¹⁴⁶ où ça la terre natale de mon vieux grand-mère (...) Si Bondié na pitié, nous l'est toujours vivant, [sûrement] nous peut arriver métisser avec les Mozambicains » (*ibid.*).

Cette suite n'ayant pas encore vu le jour, nous tâcherons de préciser, à partir d'une analyse succincte de l'innovation artistique que constituent les sept pièces composant *Mémwar in pèp*, les contours de la représentation que propose Viry des notions de métissage, de tradition et de modernité.

L'appartenance commune de l'île et du subcontinent asiatique à l'espace indianocéanique détermina un large pan historique et culturel de La Réunion. Nous avons évoqué l'importante visibilité conservée par la « religion *malbar* » depuis l'arrivée massive des engagés dans l'île. Ses temples (*tanp*, *sapèl*, *koylou*) balisent les espaces ruraux et urbains alors que le calendrier est marqué par nombre de cérémonies au premier rang desquelles il faut compter la « marche dans le feu » des temples de plantation (Benoist, 1996b). Plusieurs autres événements « *malbar* » se déroulent dans l'espace public (marche du *zako*, *kavadi*, sorties des *ladon* et *karlon*) et nombre de Réunionnais et de *maloyèr* connurent dans leur prime jeunesse les instruments *malbar*¹⁴⁷ accompagnant et annonçant alentour ces processions. Dans le privé, de nombreuses familles offrent un service à leurs ancêtres (*sanblani*) une fois par an tout en vouant un culte aux nombreuses divinités parmi lesquelles Pétiaye, déesse responsable de la fécondité. Si la fête du Pongol, parfois associée aux moissons, est anciennement attestée dans l'île, on assiste depuis quelques années dans le cadre du Renouveau tamoul à l'essor d'autres fêtes comme celle de la lumière (Dipavali) ou du Holi (caractérisé par l'aspersion de poudres colorées). Sur un plan moins directement sacré, l'essor à la fois cinématographique et musical de l'industrie *Bollywood* participe

¹⁴⁵ Déjà présente dans « Chemin grand bois », cette représentation spatiale de l'objectif de Viry abonde dans ce nouvel opus.

¹⁴⁶ En créole, le sens de ce verbe évoquant le vagabondage, l'errance, la flânerie en français se rapproche plutôt de chercher.

¹⁴⁷ Soit, le *tambour malbar* (membranophone cylindrique), appelé *tapu* en Inde, le *morlon* (tambour à deux peaux), le *tarlon* (cymbales), l'*otou* ou *narslon* (petit haut-bois), le *sati* (aussi appelé « tambour de rein »), l'*oulké* (petit tambour à deux peaux aussi appelé *bobine*). Cf. Barat (1989 : 451 *et suiv.*).

également de cette rénovation de la présence indienne dans l'île à laquelle *Mémwar in pèp* prend part de manière très originale.

En effet, c'est en partie grâce au « *swami* V. de l'*ashram* de Saint-Louis »¹⁴⁸ que ce disque put être réalisé comme l'expliquait au Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles le musicien Jean-Claude Viadère (cf. chap. suiv.) lors du discours d'introduction du « Concert Hommage à Firmin Viry » organisé pour la sortie de ce disque le 18/11/2006. Ce *Swami* avait invité en 1993 un professeur de musique savante dans l'île, Rubin Radjur. Ce dernier « découvre » (terme utilisé dans le discours de Viadère) alors le maloya et l'une de ses figures majeures. Une douzaine d'années plus tard, avant d'entamer ce concert en tant que directeur de l'Arya orchestra, Radjur accompagnait Viry et le *swami* en allumant une lampe « pour la paix, la tolérance et l'espérance ». Ce geste symbolique fut suivi de prosternations des trois hommes devant le luminaire associé à la déesse Latchimy mieux connue dans l'île depuis qu'on y fête le Dipavali. Le public fut alors témoin de l'engagement spirituel de Viry que, du reste, ce nouvel opus laissait présager. S'il ne semble pas avoir pratiqué lui-même le culte aux ancêtres afro-malgaches qu'effectuait sa belle famille ou d'autres militants du parti¹⁴⁹, ce dernier, après un moment passé dans l'entourage de Mgr Aubry dans les années 1980, eut une expérience pentecôtiste. Proche de Viry, Danyèl Waro effectua lors de notre entretien, un rapprochement entre ce dernier épisode et la mise entre parenthèse provisoire de la carrière musicale de Viry. Ce rapprochement ostensible avec la « grande tradition » (Callandre, 1998 : 156) est directement audible dans le disque. Outre la présence des instruments tels les tablas, l'harmonium, le sitar que Monique Desroches fit relever de l'esthétique des temples urbain et de l'*indianité musicale*¹⁵⁰, l'auditeur peut entendre une *shloka* (strophe) tirée d'un *mantra* hindou à la fin de « Romersiman » (2006 : #6). Cette dernière se rapproche de « Lokah Samastah Sukhino Bhavantu », prière pacifique qu'affectionne Amma, personnalité indienne mondialement connue pour ses séances d'étreinte spirituelle¹⁵¹. Cette présence semble corroborer les liens entre l'Arya orchestra et Amma¹⁵² en même temps que l'affiliation religieuse de Viry au panthéon végétarien des temples hindouistes urbains,

¹⁴⁸ Ces termes désignent un prêtre de tradition brahmanique et le centre dans lequel il officie. Ils furent introduits récemment dans l'île et sont encore absents du glossaire de l'étude que mena Barat au tournant des années 1980 et qui parut en 1989.

¹⁴⁹ Notamment les Baba (cf. *infra*), auprès desquels on le voit évoquer ces rituels dans *La nuit échappe aux maîtres* (Degeorges et Lorre, 2000).

¹⁵⁰ Esthétique idéologique opposée par l'auteure à celle de l'*indo-créolité* (Desroches & Samson, 2008).

¹⁵¹ Nous remercions Julie Baujard, anthropologue indianiste, pour son aide. Bien que la prononciation soit [pluka], on lira une exégèse de ce mantra sur le site <http://archives.amritapuri.org/bharat/mantra/lokah.php>.

¹⁵² Entendue au Théâtre de Saint-Gilles, nous n'avons pu vérifier par la suite l'information selon laquelle cet ensemble serait celui de la « mère ».

décelable à partir d'un choix instrumental type. Celle-ci s'inscrit par ailleurs en rupture avec ce que la scène maloya avait réalisé jusque-là.

En effet, dès les années 1990, Granmoun Lélé ou Danyèl Waro avaient déjà ajouté à leur maloya plusieurs instruments « *malbar* » propres à l'hindouisme créole. Avec un chant de sa composition, « Narlgon » (1994 : # 10), Waro avait même accentué cette présence en évacuant tout instrument traditionnel du maloya au profit des *oulké, tanbou, tarlon, morlon* et *matalon* (cf. Lexique). Samson montra qu'une telle médiatisation positive de la figure du Malbar fut initiée par le maloya dès le premier disque de Viry puis par la scène du maloya électrique, notamment chez Ziskakan. Prolongeant un tel renversement esthétique que nous pouvons resituer à présent dans le projet de la mise en l'air d'une culture créole unifiée, l'anthologie *Bourbon Maloya* était allée plus loin encore en publiant quatre titres directement rattachés au registre religieux de la plantation¹⁵³. Sans chant et interprétés uniquement par des membranophones « *malbar* », ces derniers relèvent du répertoire sacré constitué de différents rythmes (appelés « *bagèt* » en *kréol*) censés convoquer différentes divinités et permettre de structurer auditivement l'architecture rituelle comme Monique Desroches l'a montré pour l'hindouisme martiniquais. Le premier et le troisième sont joués par le groupe d'Ariste Ablézot, *pusari* (terme créolisé désignant le prêtre tamoul des temples de plantation et donc opposé à celui de *swami*) dirigeant des marches sur le feu à Saint-Louis. Les deux autres le sont par les « Tambours sacrés ». Cette association de Grands-Bois dont « le but est de promouvoir une connaissance de la musique et de la culture tamoule » bénéficie d'une grande médiatisation depuis les années 1990 puisqu'elle s'était produite sur plusieurs scènes internationales (Coupe du Monde de football en Italie, *Festival d'été* de Québec ou *Musiques métisses* d'Angoulême) avant de participer à *Bourbon Maloya*. Chanté par Herman Virandriken et Mémé, un autre titre de l'anthologie, intitulé « Paviyon banbou », donne aussi à entendre un *narslon*¹⁵⁴ (1999, 1 : #9). Il évoque explicitement les marches sur le feu se déroulant autour du Jour de l'an ainsi que l'efficacité rituelle des batteurs de tambours.

Bien qu'il n'eut jamais recours à des instruments catégorisés *malbar*, le répertoire de Viry avait déjà évoqué à plusieurs reprises cette composante culturelle. Dès son 33 tours historique, « Mon sariot la misère » (1976 : Face A, plage 2), chanté par Yvrin Lagarrigue, un autre fils d'Henri, décrit l'état émotionnel dans lequel se trouve un marcheur avant de « passer *dann* milieu de feu » et d'effectuer son premier sacrifice annuel (l'offrande d'une noix de coco). Ce titre s'achève lui aussi par l'injonction lancée par le narrateur au « chef

¹⁵³ « Vaï Condon », CD1, #19 ; « Milieu » CD2, #24 ; « Nelpou » et « Samba/Kaoma/Kabar », CD3, #6 et 21.

¹⁵⁴ Nommé « marchnon », il est interprété par Henri-Claude Abemonty, fils de Mémé (cf. entretien du 26/11/2007 réalisé avec la chanteuse). La variation des appellatifs musicaux ne se limite donc pas au maloya.

tambouyé » afin qu'il lui donne le « son de baguette » approprié permettant de « chasser [le] mauvais air le tour mon pays ». Samson (2006 : 411-412) a insisté sur le fait que ce titre, repris par Viry sur un 45 tours à la fin des années 1970 sous le titre « Mon Coy Lou », constitue un renversement des préjugés formulés à l'égard du Malbar et de sa religion, fortement associée à la sorcellerie. Le narrateur, qui mentionne les curieux observant et photographiant la procession, y apparaît transparent et digne de confiance puisqu'il dit agir pour son bien-être, celui de sa famille et de son île¹⁵⁵. D'autres allusions aux pratiques religieuses populaires se retrouveront tout au long des deux CD de Viry¹⁵⁶.

Si nous avons vu qu'un voyage à Bombay est envisagé dans « Chemin grand bois » (Viry, 1999 : #9), les titres « Koundy », « L'Année l'Arrivée », « Pavillon Bambou » et « Café Grillé », présents sur *Ti Mardé* racontent des situations faisant intervenir explicitement des « Malbars ». Ce dernier chant contiendrait d'ailleurs une référence à l'épopée du Ramayana selon Carpanin Marimoutou (2008 : 188 ; cf. *supra* chapitre six). Pour sa part, « Pavillon Bambou » fait allusion à un sort jeté par un « Malbar dans l'Inde » – formule probablement métaphorique tant la sorcellerie ne s'exerce qu'entre personnes se connaissant. Ce dernier, comme le présente le livret transcrit par Lorraine, est accusé ainsi : « ti brûle soulon pou toué gaigne a moin » (« tu passes ton trident au feu pour m'avoir »¹⁵⁷, *notre trad.*) par le narrateur que l'on peut supposer être Viry, crédité comme l'auteur-compositeur de ce chant. Possédant son propre temple (« mon *kéilou* ») et connaissant bien la « manière *pri* mon Bon Dieu », ce dernier explique la défaillance du rituel entrepris par un acte maléfique (« Si mon Bon Dieu la pas arrivé / Nana do moune la fait la malice »¹⁵⁸) dont il impute la responsabilité, notons-le, à une personne pratiquant la même religion que lui.

Le chant intitulé, lui aussi, « Paviyon banbou », reproduit ce lien entre intention maléfique et échec rituel (« Dann fond la rivière / Malbar la pou cri Kani / Aya li la pa rivé / Comment bana la fait la malice »¹⁵⁹). Chez Viry, le narrateur se décide ensuite à passer à

¹⁵⁵ Ce chant rappelle que la prière (« demande Bon Dieu la grâce ») est garante de « la vie la santé ». Il sous-entend qu'un manquement amènerait des catastrophes. Par exemple un nouveau cyclone meurtrier du type de « Jenny », passé sur l'île en 1962. Aussi prie-t-il pour l'ensemble de « son pays ». Paru également à la fin des années 1970, un autre chant d'Yvrin Lagarrigue (cf. http://www.dailymotion.com/video/xghqs8_yurin-lagarrigue-volcan-la-coule_music), partiellement repris récemment (Lagarrigue, 2008 : # 9), évoque Dieu, le Diable et « la fin du monde » à partir d'un autre phénomène naturel : l'éruption de la Fournaise à Pâques 1977.

¹⁵⁶ On en compte 6 titres sur 11 dans 1998 et 8 sur 12 dans 1999.

¹⁵⁷ Le trident, objet signalant l'hindouisme créole, n'est pas sans rappeler la fourche diabolique des chrétiens.

¹⁵⁸ « Si mon Dieu ne s'est pas manifesté, c'est que quelqu'un agit contre moi » (*notre trad.*). Lorraine donne : « des personnes malveillantes avaient jeté un mauvais sort sur mon chemin afin de me tuer » (Viry, 1998 : 13).

¹⁵⁹ Si l'on suit Barat, cet extrait (*notre trans.*) ne permet pas de dire précisément qui (quelle divinité) devait arriver (« *kri lespri* = appeler "l'esprit" d'une divinité sur quelqu'un », Barat, 1989 : 463), « kani » signifiant « une jeune fille » (*ibid.* : 456). Le livret de Gramoun Bébé (2005 : 9) hésite entre un bal d'adolescentes et un hypothétique « instrument de percussion », mais Bébé dit bien [bat] et non [bal] (*ibid.* : 6). On retrouve l'expression « batte mon kany » chez Gramoun Lélé (1995 : #10 ; 1998 : #3). Gangama (2007 : 34-38), dans

l'action. Il parle de clouer son pavillon bambou. Ce geste, dont l'image évoque la mise en route d'une séquence rituelle au sein d'un temple muni d'un mât (ce qui n'est pas le cas des chapelles privées), compte tenu du fait que le narrateur personnifie le drapeau – « *na koulout a toué* » –, signifie peut-être que le narrateur identifie ce dernier avec son sorcier selon la règle de participation magique. L'argument du troisième chant, « L'Année l'Arrivée », dont le soliste et compositeur est Simon Lagarrigue, est résumé ainsi par Lorraine :

« Rituel malabar (indien). Les sacrifices sont toujours remis au lendemain. On n'est pas pressé de se préparer à Dieu » (Viry, 1998 : 9).

Ne connaissant pas en détail le symbolisme *malbar*, nous ne pouvons creuser une telle interprétation qui, pourtant, semble à bien des égards étrangère aux propos tenus. S'il est fort probable que Lorraine bénéficia des commentaires des compositeurs, nous pensons que l'auditeur créolophone connaissant l'hindouisme populaire y entend bien d'autres *zafèr* (choses)¹⁶⁰. L'interprétation donnée de « Koundy », chant repris à quelques variations près¹⁶¹ dans *Mémwar in pèp*, est la suivante :

« C'est l'histoire d'un cafre réunionnais (noir) qui voudrait épouser une malbaraise (fille indienne réunionnaise) » (*ibid.* : 8).

Sans que l'origine « raciale » du prétendant n'y soit mentionnée, elle rejoint le sens « généralement » attribué selon Marimoutou à « Café Grillé ». « Chronique d'événements familiaux et quotidiens », cette « petite saynète » dite « sur le mode humoristique des relations sociales sur un micro-lieu donné », nous l'avons vu, tiendrait plutôt selon l'auteur de « l'hypotexte épique » du Ramayana (2008 : 189). Notamment de l'épisode où Ravana tente de séduire Sita, la « *zindienne zoli* » du maloya composé par Viry. De plus, comme le rappelle Marimoutou, ce dernier fait par ailleurs de Sita une Mozambicaine, ce qui invalide également l'interprétation de Lorraine.

Avant de revenir sur le contenu musicologique de « Koundy », remarquons donc que ces quelques références démontrent la présence – tantôt valorisée, tantôt dénoncée – des pratiques religieuses indiennes dans le maloya des Viry-Lagarrigue. Ce dernier devient ainsi

une étude du chant enregistré pour *Bourbon Maloya* qui nous occupe ici, donne une explication convaincante : Kani désigne la déesse Kali, femme de Shiva dans le panthéon hindou (que d'ordinaire on prononce [karli] en kréol). On retrouve l'expression « batte mon kany » chez Granmoun Lélé (1995 : #10 ; 1998 : #3).

¹⁶⁰ Dans un couplet, le narrateur dit faire exactement ce que le titre précédent désigne comme « malice » (« Mi brûle sulous devant kéloy »). Le narrateur dit aussi se brûler ce qui, associé à l'interprétation peu vaillante de Lorraine, laisse penser qu'il s'agit d'un morceau satyrique à l'égard des sorciers, en quelque sorte, « ratés »...

¹⁶¹ Dans un remaniement du type de celui déjà évoqué autour de « Chemin Grands Bois », signalons par exemple que le couplet [A1] de la dernière version (« Plans mwin nana / Koulou mwin na point / Oté Ti Marie citrouille / Comment toué la fé pou casse baguette », *notre trad.*) est inspiré aussi bien textuellement que mélodiquement de trois couplets ([C], [C1] et [E]) inclus à « Pavillon Bambou » (Viry, 1998 : #10).

représentatif d'une dimension plus générale du maloya que Marimoutou et d'autres travaux ont exploré¹⁶². Par lui nous sommes introduits au cadre réunionnais de l'hindouisme créolisé, que ce soit par les tensions sorcellaires ou l'amnésie d'un mythe classique. Ces textes sont passablement éloignés des préoccupations aimantes et pacifiques accompagnant *Mémwar in pèp* (par ex. le *mantra* et le discours lu au concert-lancement de ce disque). Pour ces raisons, nous pouvons dire que ce dernier *opus* participe d'une volonté d'affranchissement vis-à-vis des pratiques de la religion hindoue populaire qui rejoint le désir d'une ascension spirituelle et sociale contenu dans le Renouveau tamoul, à la fois végétarien et brahmanique. Quelques jours avant le concert « Hommage à Firmin Viry », le chanteur de la Ligne Paradis était précisément intervenu aux ateliers culturels permettant d'approfondir religion, langue et pratique artistique sanskrites, donnés au *koïlou* du Colosse ainsi qu'à l'événement *Lire en fête*, organisé dans la même commune¹⁶³ où il fut présenté comme un « chanteur d'indianité ».

Au plan musical, de nombreuses innovations viennent corroborer cette ascension : augmentation numérique des choristes et des chanteurs solistes ainsi que des instrumentistes, des structures d'ensembles mélodiques, des modes harmoniques retenus ainsi que des rythmes. Les valeurs des *tempi* sont aussi en hausse puisque leur rapidité dépasse tout ce que Viry avait fait auparavant¹⁶⁴. L'ajout de musiciens à la troupe est remarquable : l'Arya orchestra bien sûr, mais aussi la présence de nouveaux *maloyèr* comme Stéphane Boquet et Ti Loun, le premier prenant d'ailleurs le *lead* à plusieurs reprises (#1, 3, 5). Certes, le répertoire de Viry laissait déjà le rôle de soliste à sa femme et ses beaux-frères (bien qu'il était sur scène le 18 novembre 2006, l'absence de Simon Lagarrigue sur cet album est aussi une nouveauté). Mais avec cet ajout, ce sont de nouvelles structures responsoriales qui sont sollicitées : les chœurs sont, par exemple, divisés en masculins et féminins et se répondent parfois entre eux. Cette complexité se retrouve sur le plan des structures formelles. En particulier dès le premier titre où six ensembles mélodiques différents ([A] à [F]) et une réduction finale ([F']) s'ajoutent aux deux *solis* instrumentaux (violon et hautbois). Ce choix d'ornementation est aussi perceptible avec la version 8 de « Valet, valet »

¹⁶² Notamment Gangama, 2007.

¹⁶³ Saint-André est l'une des villes où nous avons le plus enquêté et dont Jean-Paul Virapoulé fut maire de 1972 à 2008. Sénateur UMP depuis 2001, ce dernier est un des opposants les plus fameux du PCR qui souhaita à plusieurs reprises récupérer cette ville administrée un temps par le docteur Raymond Vergès. Ce fut chose faite en 2008. Un chant de Simon Lagarrigue le concernant était paru dans *TCR*, n°114, 1975 : « Jean-Paul Virapoullé / Tous les ans ti gaigne 20 millions / Cette année toué la rien gaigné / Comment toué va fé pou toué rentre en France ». Signalons la forte probabilité que ce couplet fasse partie de « Virez Vira », un des huit titres interprétés sur la Face A du 33 tours *Peuple de la Réunion – Peuple du maloya* par la Troupe Résistance (disque rare que nous n'avons pu écouter en intégralité). Au moment de nos terrains dans cette ville, la personnalité de l'ancien maire, ses choix politiques et communautaires ainsi que le dynamisme de plusieurs temples locaux, avaient favorisé l'identisation *malbar* et tamoule de cette ville du Nord-Est.

¹⁶⁴ Les valeurs pour les sept titres sont : 118, 114, 118, 95 et 124, 122, 100, 65 et 117.

(cf. *supra*) qui donne à entendre deux types de réduction finale. Nous avons déjà noté la diversification des modes musicaux que présentent les chants de ce disque par rapport aux œuvres antérieures. Pour la première, fois le mode éolien (appelé « mineur ancien » souvent associé à la misère et au dolorisme du *fénwar*) n'est plus majoritaire puisqu'il est égalé par le mode majeur.

Concernant le rouleur, dont le timbre est incomparablement plus clair et donc plus haut que sur les autres disques, notons l'introduction d'une nouvelle phrase rythmique sur l'intégralité du second morceau. Celle-ci accentue les contre-temps du maloya tout en laissant le silence composer la moitié de sa durée. Un autre rythme (ni maloya, ni valsé), binaire cette fois, apparaît également dans la première partie de « Koundy ». Rappelons que le tempo de ce titre passe de 80/115 en 1998 à 95/124 en 2006, ce qui en fait le plus rapide maloya joué par Viry.

Le contenu de *Mémwar in pèp* est également novateur sur le plan discursif. Deux thèmes majeurs s'en dégagent : l'histoire et le voyage que l'on voit fusionner pour représenter l'expérience civilisationnelle avant-gardiste de l'Être Réunionnais. Le thème historique, tout particulièrement à travers l'association répétée qu'il présente avec l'avenir d'une part et le métissage de l'autre, est une nouveauté pour Viry. Par contre celui du voyage était déjà envisagé dans « Valet, valet » et dans « Chemin grand bois ». Toutefois, ce thème est plus prégnant ici puisqu'il accompagne l'auditeur depuis le premier titre, intitulé « Bato bato » (qui évoque explicitement la navigation entre pays autant qu'entre générations et entre le monde des vivants et celui des morts), jusqu'au dernier (notre version 8 de « Valet, valet »). Le second, « Ilo », dans lequel le narrateur dit prendre son « ballot » et s'en aller, paraît même évoquer l'aéroport international de Saint-Denis bâti près du quartier Gillot. En effet, le narrateur demande à un certain « Zilo » de le porter sur son dos pour le conduire hors de la « forêt Gillot » (la prononciation du chœur est plus franche que celle de Viry) qui pourrait être une métaphore de l'aéroport. Dans « Koundy », le narrateur monte à Salazie (un des cirques montagneux de l'île) alors que « Romersiman », s'il abandonne la référence à Bombay, reprend la phrase titre de « Chemin grand bois » et sa promesse d'une prochaine arrivée. Ce chant, seulement composé de trois couplets, montre bien comment la thématique du voyage s'associe à celle d'une conception confiante quant à la marche historique rimant avec le couronnement de l'entreprise militante de la mise en l'air. D'entrée, après une introduction instrumentale dont la durée dépasse toutes les autres, Viry y avait fait une allusion à la distance parcourue jusque-là ainsi qu'à ce qui apparaît en avoir été le motif : « Gèt koté nou sort baya / Pou mélanz nout kiltir ». En *kréol*, le verbe « sortir » signifie

« venir de ». Dans une île peuplée depuis le monde entier, où entrées et sorties sont permanentes, on l’emploie pour se référer à un lieu duquel on vient (de résidence par ex.) autant qu’à la provenance ethnique liée à la naissance qui, elle, fait référence à un état beaucoup plus fixe. Selon Baggioni (1987 : 41), *baya* signifie « vieux Malbar », ce qui laisse entendre que Viry s’adresse aux anciens de son île, leur montrant qu’il fit le même voyage qu’eux, quoiqu’en sens inverse¹⁶⁵. Associé à « Chemin Grands Bois » et à sa portée politique (cf. *supra*), le « mélange » (terme qui fait son apparition chez Viry¹⁶⁶) représente ainsi une promesse de réussite, un avenir ouvert à qui s’en donnerait la peine. « Bato bato » répétait explicitement : « Nou va ni in pèp avansé / Gran é toléran » (« Nous allons devenir un peuple évolué / Grand et tolérant » ; *nos trans. et trad.*). Là encore, à travers cette prédiction, il faut signaler que Viry introduit de manière aussi inédite que directe une conception politique dans son « maloya traditionnel ». Cette vision d’« un » « peuple » uni rappelant le projet créoliste est reprise autour d’un jeu de mot portant sur l’Inde (*notre trans. avec analyse chorale*) :

« Ou wa pa tout de suite *nou fè inn ?* In ti pé comme nou *mazine* l’Inn*. Essay oublié *nou bann chakinn. Akouté nout maloya* » (« Bato bato » dans Viry, 2006 : #1)¹⁶⁷.

Chanté en soliste par Boquet, ce quatrième ensemble mélodique du disque, identifie (selon la phonétique créole) le « Un » à « l’Inde » ([inn]). Ajoutée à la proposition (sur laquelle insistent également le soliste et les répondeurs) d’oublier les divergences (« oublier sa bande », c’est-à-dire, son pluriel, son groupe) en écoutant précisément « le », enfin « notre » maloya, devenu chant par excellence de la réunion des insulaires, cette projection (cf. le verbe imaginer) vers l’avenir s’inscrit dans un registre éminemment « politique ». De même, on retrouve ces deux thèmes du voyage et de l’histoire dans « Kèl destiné » dont le chant, tout en laissant présager de l’avenir, jette un regard rétrospectif sur le chemin accompli par un coupeur de canne¹⁶⁸ ici interprété par Boquet (*nos trans. et trad.*) :

« La pluie la tombe fort dessus mwin / Tout ça canne la passe dans mon main / *Koméla mi mazine* mon demain / Ça l’est comme un joli destin* » (« J’ai dû beaucoup endurer / Avec toute cette canne que j’ai coupée / Aujourd’hui j’en vois la fin / Je prend mon avenir en main ») (Viry, 2006 : #3 ; *notre trad.*).

¹⁶⁵ On compte plusieurs termes stéréotypés « malbar » sur ce disque : le trident de Shiva, « soulon » (premier mot du chœur), « mouroung » (végétal entrant dans la cuisine indienne devenu marqueur ethnique depuis les Leblond), « Calcutta », « Malbar dans l’Inde » ou encore « l’Inde » elle-même.

¹⁶⁶ Le 18/11/2006, avant d’entamer le rappel (« Romersiman »), Viry demandait au public : « Est-ce que le *mélange* i plaît à zot ? » (*nous soulignons*).

¹⁶⁷ « Tu ne vois de suite qu’on fait un ? Un peu à la manière de l’Inde. Oubliez vos divisions, écoutez notre maloya » (*nos trans. et trad.*).

¹⁶⁸ Bien que Boquet accentue [kané] ici et dise « kann zava » plus loin (terme inconnu évoquant une espèce de canne à sucre), nous favorisons ce sens.

Si Viry, prenant ses parents à témoins, se demande quelle destinée est la sienne (celle-ci étant déterminée à la naissance selon mes informateurs), le chœur affirme donc sa confiance dans le futur. Si bien que quelques secondes plus tard le second soliste passe au « nous » pour évoquer le parcours comparable que tant d'engagés, d'esclaves et de colons, tous coupeurs de canne, durent effectuer pour ne pas dégringoler de l'échelle sociale, voire pour parvenir à se hisser vers le haut. Il dit justement ceci :

« Regardez ça vous d'en haut, *nous sortons doucement d'en bas*. Bien que n'ayant pas baigné dans l'eau dorée, *nous voilà devenus respectables* »¹⁶⁹.

La même préoccupation historique anime « Mésié Briné » où, dès la première phrase, le rapport hiérarchique est campé : « Dans la cour de Monsieur Bruné, il y a de vaillants Africains » ; *notre trad.*). À travers elle, ainsi qu'une autre, tirée de [D] (« le pied, la chaîne, ils marchent avec un boulet » ; *notre trad.*), la référence à l'esclavage est claire. Relativement rare chez Viry (cf. « Pays Bourbon », « La vie chômage » ou « Lo 20 décembre »), celle-ci s'accompagne d'ailleurs de l'appellatif ethnique « Kaf » dont on remarquera la quasi-absence chez lui¹⁷⁰. La connaissance de cette terrible histoire pourtant « vraie », que pas un n'a oubliée dans l'île ([B]) même s'il ne l'a pas vue ([C]), est présentée comme la garantie d'une pacification ([C]) : « Ah là mi connais l'histoire / Comme ça na gagne fait la paix » (*notre trans.*). Le thème du mouvement réapparaît dans [B] :

« La Rényon na pwin inn la oubliyé / *Bé talér nout tout sa léré** / Gouloumoun lé pi là nou vé alé / *Gouloumoun lé pi là nou na ka fě* » (Viry, 2006 : #5 ; *notre trans. et analyse chorale*).

Il montre ainsi que le projet d'avenir (« se relever »¹⁷¹, vouloir « aller » et « faire »¹⁷²) naît de l'appréhension, décisive, de l'histoire et du passé que les *gouloumoun* aident à se représenter. Ce terme, laisse croire en la collision sémantique des termes *goulou* (en tamoul *guru* = maître spirituel, ancêtre) et *granmoun** (personne âgée) terme essentiel du maloya dont une des

¹⁶⁹ « Di koté d'an o gèt sa / *Nou atann nou sor an ba* / Na pa bèy dan lo doré / *Mé nou finn a gay èstimé* » (*nos trad. et trans. avec analyse chorale*). Cf. *supra* pour le double sens de « sortir ».

¹⁷⁰ Le « Kaf » n'est présent que lors du premier appel d'ambiance de la seconde partie de « Lo 20 décembre » (Viry, 1998 : # 12) où il se trouve d'ailleurs diminué puisque Viry y dit : « Zordi le 20 décembre, la fête Réunionnais. Zot i dit la Fête Kaf, mais la fête dou moun ! » (« (...) Ils disent la Fête des Kaf, mais c'est la fête de tous! »). Le « Noir » est aussi mentionné dans ce même morceau, dans « Lé noir' com café grillé » (Viry, 1976 : Face A, page 3), chant sur lequel nous reviendrons, et dans « Ti di ti vien mon pays » (Viry, 1999 : #11), chant abordant les questions de racisme et de métissage. Une « *nasyon* » (cf. *supra*) mozambicaine est aussi présente dès le titre de « Quat' vaillants Mouyanbann » (Viry, 1976 : Face B, page 4).

¹⁷¹ Cf. Lexique « lever ».

¹⁷² Cette tournure nous paraît peu usitée. Elle semble signifier « Les anciens n'étant plus là, il ne nous reste qu'à faire ».

acceptations en fait un synonyme d'ancêtre afro-malgaches. Viry associe ainsi les deux lignées identitaires introduites dans l'île au bas de l'échelle sociale.

Du reste, une telle réunion avait été faite, d'une manière qui aura probablement échappé à certains, dès le premier chant où une soliste (possiblement Mme Viry) et les chœurs chantaient : « Mésié Calcutta / *Néna maloya pou chanté* / Augustin Miza / *Malbar dans l'Inde sar l'évé* » (*notre trans.*). Présenté aux côtés d'un « Monsieur » venant de « Calcutta »¹⁷³, ce retour inattendu de Mirza-Imiza, représentant cette lignée africaine qui semble avoir beaucoup compté dans l'apprentissage que fit Viry du maloya, prend sens à la lumière de l'aspect central qu'occupe la relation aux défunts dans le système religieux réunionnais. Comme ailleurs (Champion, 2011 :14), celui-ci tient pour coextensifs les actes de penser et remercier. Aussi Viry titre-t-il l'avant-dernier chant de *Mémwar in pèp* « Remerciment » et commence-t-il ce disque en faisant voguer sur les flots une pensée pour ses aînés¹⁷⁴. De plus, du fait du *mantra* pacifique achevant « Romersiman », on peut penser que le message s'adresse aussi à la lignée des colons européens¹⁷⁵. En outre, il ne faut pas l'oublier, cette lignée est aujourd'hui celle de nombre d'auditeurs de maloya parmi lesquels des professionnels du spectacle lui servant de premier relais vers une commercialisation mondiale.

Le métissage, en tant que processus historique jamais achevé (« Kèl destiné mwin nana ? » chante Viry, prenant soin de laisser la réponse ouverte), est donc présenté comme un avenir radieux et pacifié à qui se souvient et veut bien entreprendre le voyage, fut-il effectué « à petits pas »¹⁷⁶. Nous sommes maintenant en mesure de comprendre que chez Viry, la marche et le voyage participent de manière consubstantielle au temps, un temps long qui n'est pas sans évoquer les durées légendaires de l'hindouisme embrassant plusieurs cycles générationnels et dépassant les projets politiques à court terme. Le « peuple avancé, grand et tolérant » dont il parle est en marche, il est la civilisation de demain. Il est l'histoire se créolisant dans un élan sans fin, il est la culture en train de s'écrire, se chanter et se danser.

¹⁷³ « Monsieur » efface la hiérarchie de la plantation alors que « Calcutta » rappelle l'origine du grand-père Viry.

¹⁷⁴ Notons que les premiers vers des couplets [A] et [A1] de « Romersiman » (« Guèt koté nou sort baya » et « Grand merci azot baya ») se réfèrent donc aux aînés « Malbars ».

¹⁷⁵ Écrit par Jean-Claude Viadère, le discours d'introduction du concert du 18/11/2006 mentionnait le « *bann kolon qui sort laba côté Lerop (dans pays Lespagne, Portugal, Grande-Bretagne, Hollande Litalie, la Suisse)* » (*notre trans.*) sans citer la France. Oubli, déni ou évidence, la même absence fut remarquée au concert d'hommage à Granmoun Lélé donné par sa famille au Palaxa le 13/11/2007 (cf. *supra*).

¹⁷⁶ Le tempo exceptionnellement lent sur lequel cette phrase est ici chantée peut traduire ce sens.

Après audition du disque entier, ce projet politico-culturel de large envergure, mais relativement peu explicite, est compris dans la phrase déjà citée sur laquelle s'achève le premier titre. Répétée plusieurs fois de manière impérative dans la réduction finale – « Écoutez notre maloya ! » –, elle devient promesse d'unité à venir, de pacification du souvenir autant que des tensions contemporaines. Tel un voyage, l'écoute du maloya, tout comme le simple fait de le jouer, nécessairement à plusieurs¹⁷⁷, garantira le souvenir d'une histoire riche d'entrelacs culturels. Dans un sens, les inquiétudes formulées par la mise en l'air quant au risque de disparition de cette musique/culture n'ont plus de raisons d'être trente ans après, lorsque Viry et le chœur, prenant la parole en son nom, savourent leurs succès et répondent encore à leurs détracteurs (*nos trans. et trad.* de « Kèl destiné ») :

« Ti dis mwin l'est mort / Alé war mwin l'est pas mort / *Alé war mwin l'est pas mort* / *Walala mi existe encore* » (« Tu dis que je suis fini / Tu peux courir / Je tiens bon »).

L'apparition du terme « maloya » dans le répertoire de Viry (qu'elle soit chantée par Boquet et le chœur à la fin de « Bato bato » n'y change rien) atteste une nouvelle étape de l'institutionnalisation de ce genre musical réunionnais. En effet, ce dialogue avec une des plus grandes traditions musicales n'était possible qu'à condition de se présenter comme une autre tradition cohérente intégrée par ses représentants. Fonctionnant en deux parties, « Koundy » contient une telle marque d'autonomie culturelle. Autant « Valet, valet », lui aussi constitué par le collage, ou plutôt la brisure (le « cassé »), de deux éléments, permettait d'identifier l'esthétique maloya face à celle de la métropole revue au prisme insulaire du valsé et d'un *langaz* français soutenu, autant ce titre permet de démarquer le maloya. Chantée sur un rythme binaire – rythme employé sur un seul autre titre de la discographie de Viry¹⁷⁸ – accentuant les temps forts, la première partie, nous l'avons vu, narre une scène de ménage. La seconde partie, démarrée à la voix par Viry, donne à entendre la plainte solitaire de « Koundy » (prénom ou surnom inconnu) que sa femme vient de quitter. Plusieurs formules laissent penser que ce dernier perçoit la dimension sorcellaire de cette affaire (« Plans mwin nana koulou mwin na point / Oté Ti Marie citrouille comment twé la fé pou kass baguette »

¹⁷⁷ Mis à part les quelques exemples déjà cités de chants *a capella* ou ceux accompagnés de bob, rares sont les maloya exécutés en solo, voire en duo. L'instrumentarium type nécessite plusieurs personnes.

¹⁷⁸ Il s'agit de « Marie Moussassa » (Viry, 1999 : #2 ; Cf. aussi Troupe Résistance, 1978 et Simon Lagarrigue, 2008) dont le tempo est plus proche du « Koundy » sur *TiMardé*. Simon Lagarrigue, son chanteur, l'a repris des anciens qui le jouaient (cf. notre entretien de décembre 2007). Il l'associe à un chant de vieux ancêtres « makwalé » aux enquêteurs du MNATP le 09/07/1978. Cette « origine » ne semble pas être celle du premier rythme de « Koundy ». En effet, Danyèl Waro, invité à jouer ce titre aux côtés de Viry sur la scène du Théâtre de Saint-Gilles, l'a intégré plusieurs fois à son répertoire en le jouant uniquement sur des instruments « malbar » (cf. « Po mwin Bondyé », Waro, 1987 : #8 et 2005 : #3 et « Baylo », 2001 : #5). Cette association permet de privilégier une « origine » « malbar » de ce rythme (cf. *supra*).

ou « Ma la parti pou war comment mon femme lamare lo dar »¹⁷⁹). Considérant que son « paquet est lourd », celui-ci demande de l'aide, possiblement à des forces invisibles. Sans faire intervenir l'aspect ethnique introduit par Lorraine dans la traduction de ce chant, remarquons que cette quête d'un recours est supportée par le cadencement du maloya, auquel s'ajoutent progressivement plusieurs nappes de percussions indiennes ainsi que deux appels d'ambiance et deux *solis* (aérophone et harmonium). Suivant l'injonction achevant le premier titre de *Mémwar in pèp*, le maloya permet au narrateur de regagner peu à peu confiance, peut-être même sans le soutien de pratiques moins louables associées à la religion populaire par rapport à laquelle ce disque prend distance. Ce recours salvateur au maloya témoigne de la réalité et de l'existence d'une tradition créole.

L'instauration du maloya au rang d'esthétique bien établie peut aussi se lire à travers l'organisation linéaire des ensembles mélodiques primant sur ce disque. Mise en lumière dans la seconde partie de « Valet, valet », cette organisation composite fonde un des principaux canons du genre traditionnel. Au plan des textes eux-mêmes, outre la citation de « Chemins grands bois » et les reprises de « Koundy » et « Valet, valet », les titres « Ilo » et « Mésié Briné » sont cruciaux sur ce plan puisqu'ils consistent en des assemblages d'éléments mélodico-textuels d'un répertoire susceptible d'être ordonné différemment dans un autre contexte ou par un autre chanteur. Dans « Ilo », Viry commence sur l'air dit « Saint-Benoit Beaulieu »¹⁸⁰ qu'il avait déjà intégré à son « Quat' vaillants Mouyanbann » enregistré au Congrès de 1976. Par contre, le second ensemble mélodique (« La di lindo mon zoli garçon / Marie-Catherine l'est jolie jeune fille / Faut avoir le pied léger / Pour aller danser dann Bernica ») n'avait jamais été enregistré bien qu'il fut connu de plusieurs de nos informateurs qui le considèrent d'ailleurs très ancien. Jean-Claude Viadère avait donné une interprétation de ce chant que l'on joue notamment dans les « services *kabaré* » de Granmoun Baba et de sa veuve (Cheynet, 2006 : 52) dont ce chanteur est aujourd'hui un assistant important¹⁸¹. Selon lui, il fait allusion au « rond » (sens malgache de [bernica]) dans lequel le couple de danseurs se plaçait autrefois : « un cavalier, une cavalière » nous expliquait Madame Baba¹⁸².

Un troisième exemple montre cette intention d'intégrer de tels éléments anciens pour constituer la « mémoire d'un peuple ». Exactement comme il le fit pour « Chemin grand

¹⁷⁹ Ni le mot « dar » (dard ?), ni cette expression (« amarrer le dard »?) ne sont répertoriés.

¹⁸⁰ Que plusieurs chanteurs ont interprété à leur façon (Lo Rwa Kaf et Granmoun Lélé notamment).

¹⁸¹ Point sur lequel insiste Pierre Sorgue dans l'article « Nos ancêtres les Malgaches » (*Géo*, 2007).

¹⁸² Cette pratique chorégraphique est aujourd'hui disparue.

bois », Viry remanie « Quat' vaillants Mouyanbann », « Ilo » et « Mésié Briné » entre eux. En 1976, il chantait :

« St-Benoit Beaulieu momon / Dans la cour Mésié Gillot / O mwin la entendu un ronflement / Ma mand mon momon kosa larivé / Mo momon la répond amwin / Quatre vaillant Mouyanbanne l'arrivé / O li manz pi li bwa pi / Nous contente sardines seulement » (*notre trans. de Viry, 1976 : Face B, page 4*).

Sur le même air, « Ilo » commence avec les paroles suivantes (*notre trans.*) :

« Le vent i sort à la mer bann momon / Li souffle la montagne / Courant d'air la pa bon pou mwin / Mi pran mon balo mi sar mon pays ».

Inversement, « Mésié Briné » reprend sur un nouvel air les paroles, certes quelque peu modifiées, de « Quat' vaillants Mouyanbann » :

« Kour mésié briné / Nana vaillants Kaf larivé / O li parle pa / Li balance la tèt seulement » (*notre trans.*).

Inscrit dans le passé de l'esclavage par Viry (les Mouyanbann sont ces esclaves bossales ou ces engagés amenés dans l'île et dans les cours des grands Messieurs pour y travailler), ce chant se retrouve chez des artistes comme Lo Rwa Kaf, le groupe Compère maloya, Granmoun Sello ou encore les formations où interviennent des membres de la famille Manan. Si les deux premiers l'interprètent sur une mélodie proche de « Mésié Briné », leurs versions s'en rapprochent également par les paroles :

« Terrain Gillot nana bon peu Yanbann larivé / Wé li chante pas li danse pas / Li boit de vin Bordeaux seulement / Ali bwa de vin Bordeaux seulement » (*notre trans. du Rwa Kaf et sa famille dans Maloya dousman, cf. filmographie*).

« Mésié Zilo / Ah compère maloya l'arrivé / O li manz pa li bwavé pa / Li danse avec la tête seulement » (*notre trans. de Compère Maloya lors du concert anniversaire de Granmoun Lélé au Théâtre de Saint-Gilles, 11/03/2000*).

Si cette dernière version remplace ensuite la « tête » par le « cœur », le « corps » et le « pied », disons que nous sommes face à un chant relativement identique dans ces trois dernières versions ainsi que dans le texte chanté en 1976 (l'allusion à la plantation Gillot servant ici de repère). Une version de la famille Manan, interprétée par « Quatorze », le frère de Gramoun Bébé, s'écarte par la mélodie de la version de Viry dont elle reste proche textuellement :

« Mi bwa pa, mi manz pa / Amwin kontant zig-zig seulement » (*notre trans. de « Bat' mon roulèr » ; Gramoun Bébé, 2005 : # 4*).

Ce chant, ou plutôt cette phrase, fait donc partie du répertoire sacré des cérémonies rendant hommage aux ancêtres afro-malgaches dont le disque de la famille Manan se présente comme un fidèle témoignage¹⁸³. À travers cette démonstration de la diffusion de ce chant dans toute l'île, nous voyons la multitude d'interprétations possibles.

Dans l'ordre des citations : chez tel propriétaire, les « Mouyanbann » ne mangent guère que des sardines, les « Kaf » n'ont pas droit à la parole et ne peuvent qu'acquiescer, les « Yanbann » boivent du vin, les « compères maloya » dansent, alors qu'un narrateur isolé se contente « seulement du très peu » comme le traduit le livret de Gramoun Bébé Manan (*ibid.* : 8). Interprétée par une famille du Sud de l'île, plus particulièrement de Saint-Louis, ce dernier couplet s'inscrit dans un répertoire que connaît probablement Viry et qui diffère considérablement de l'interprétation plus festive – ou sarcastique comme le montre la traduction proposée dans *Maloya dousman*¹⁸⁴ – que nous faisons des versions du Rwa Kaf et de Compère maloya, deux groupes venant de l'Est de l'île. Remarquons le fait que ces versions décrivent les « Yanbanes » alors que celles du Sud leur cèdent la parole, en partie du moins : c'est le sens du « nous » chez Viry ainsi que l'avis de plusieurs de nos informateurs, pratiquants et organisateurs de services, pour lesquels c'est possiblement l'esprit ancestral (le *grammoun** de « *nasyon* dehors », étrangère à l'île) qui s'exprime directement. La phrase de conclusion de ce chant cérémoniel fait effectivement allusion à un accès de « colère » de l'esprit à l'égard des vivants qui auraient dû subvenir à ses besoins alimentaires (le manger et le boire)¹⁸⁵. Décidé à ne plus se contenter de la portion congrue, il déclenche alors une violente possession chez un narrateur dont l'identité se confond alors avec la sienne... La possibilité que le narrateur soit un « vivant » n'est pas non plus exclue, ce dernier ayant en quelque sorte annoncé ce dénouement mystique tout au long du chant qu'il entame en appelant le collectif à jouer des instruments du maloya enfin qu'il puisse leur « montrer son gaillard », c'est-à-dire son « énergie » ou son « goût de vivre » selon les traducteurs de ce livret et, selon les pratiquants, son « esprit ».

De cette diversité ressort une chose : l'adoption par Viry d'une nouvelle mélodie attestée dans l'Est démontre sa maîtrise du répertoire maloya. Celle-ci est à la fois pan-régionale et pan-contextuelle puisque Viry place la tradition maloya à un niveau ni seulement religieux, ni seulement profane. Le fait qu'il n'ait pas repris l'allusion à la

¹⁸³ C'est aussi l'avis de Pongérard qui, décrivant un service kaf, écrit : « Le maloya "Zilo" garde son mystère : on a du mal à le traduire même si c'est du créole » (2009).

¹⁸⁴ La traduction proposée par ce documentaire est la suivante : « À l'aéroport de Gillot. Il y a des Blancs qui sont arrivés. Ils ne chantent pas, ils ne dansent pas. Ils boivent seulement du vin de Bordeaux ».

¹⁸⁵ Le livret transcrit et traduit ainsi ce dernier ensemble strophique : « Koman la kolèr la pran mwin / Ras' mon sovè dan mon la tèt », « Comme la colère qui me prend / M'arracher les cheveux de la tête » (2005 : 8).

plantation Gillot rappelle également que la diversité est partie prenante du maloya dont chacun est libre de choisir le texte qui lui convient, y compris pour faire deux « morceaux » à partir d'un ou un seul à partir d'éléments épars se trouvant ainsi agrégés. Cet aspect polymorphe autant que polysémique est l'une des richesses caractéristiques du maloya traditionnel.

De la même manière que la diversité insulaire concernant un chant donné laisse présager l'existence d'une tradition ancienne s'étant démultipliée à mesure qu'elle était reçue et produite par de nouveaux acteurs démontrant ainsi sa vitalité en lui donnant des adaptations toujours originales, la diversité engagée dans la rencontre de Viry et des musiciens de l'Arya orchestra montre combien de telles rencontres sont autant de réinterprétations permettant de consolider les définitions stylistiques préexistantes. Ainsi du maloya et de cette musique indienne. Le principe interactionnel de la construction identitaire est ici pleinement à l'oeuvre. La récurrence et la répétition s'associent à la variation pour concourir à délimiter les contours, plus ou moins larges, que se choisit (autant qu'on lui reconnaît) une expression culturelle donnée¹⁸⁶. Les canons stylistiques du genre furent autant rénovés que consolidés avec ce disque annoncé comme « mémoriel ». L'identité réunionnaise s'y trouve d'ailleurs mise en avant dans « Mésié Briné » à travers la citation de « La Réunion », présentée entre « mer » et « montagne », et à travers des lieux comme le Bernica (avant sa signification malgache, ce terme désigne une célèbre ravine de l'Ouest), la forêt Gillot (métaphorique ou réelle), la Ravine Blanche (dans « Ilo »), le cirque de Salazie (dans « Koundy »), ou, dans le titre éponyme, la « Kour Mésié Briné ». Son « peuple », son « maloya » (#1) et sa « culture » (#6) sont également mentionnés avec une intensité toute inédite pour Viry qui, avec son principal second soliste, recourt presque autant à la première personne du singulier (#2, 3, 4, 5 et 7) qu'à celle du pluriel (tout le disque). Déjà évoqué dans la première section de ce chapitre, ce procédé permettant d'articuler cas particulier et général tend à instituer l'île pour y englober ses habitants comme ce fut aussi le cas du coupeur de canne chantant l'ascension sociale collective. À mesure qu'on les chante, les frontières socio-culturelles se tracent.

Bien qu'impensable une trentaine d'années plus tôt, le détour par l'ailleurs pour revenir jusqu'à soi que représente *Mémwar in pèp* couronne le combat culturel de la mise en l'air en situant le maloya sur un plan d'égalité avec l'une des plus fameuses traditions musicales du monde. Ce détour par l'Inde classique avait pourtant dynamisé la scène du « maloya

¹⁸⁶ Il en va de même pour les variations graphiques du *kréol*. Elles concourent toutes simultanément, malgré certaines étanchéités, à la définition d'un ensemble cohérent et dynamique plus vaste.

électrique » dès la fin des années 1970¹⁸⁷. Le fait que Viry s'entoura pour ce projet des frères Mariapin¹⁸⁸, figures marquantes de cette dernière scène elle-même syntonisée sur celle des variétés internationales d'influence occidentale, montre que la pacification évoquée plus haut entre « Kaf » et « Malbar » touche aussi les cloisons que Viry dressait autrefois entre « musique » et « maloya ». Ce geste fédérateur permet d'entériner la coexistence de plusieurs catégories au sein du « maloya » dont la diversité interne est subsumée dans une entité plus vaste. Comment aurait-il pu en être autrement au moment d'interagir avec « l'Inde » ?

Ce « métissage » réalisé avec « la modernité » composée d'instruments électriques et électroniques – Viry rappelle dans l'entretien internet cité plus haut que ce disque est le fruit d'un travail de studio, les bandes ayant voyagé d'une rive à l'autre de l'océan Indien – laisse sauve l'intégrité du maloya. Bien que placé sous le sceau de la nouveauté artistique et du changement, il alimente un projet évolutif demeuré fidèle à la tradition : le fait de « métisser » une tradition déjà « métisse » avec une racine culturelle extérieure revient à renforcer et légitimer la tradition métisse dans ses prémisses les plus fondamentales. Certes rénovée, la tradition maloya démontre ainsi sa capacité d'assimilation de la modernité, révélant ainsi un aspect centrifuge et indéracinable. Se nourrissant d'évènements les plus divers, tout échange musical la conforte donc en même temps qu'elle assoit sa place sur la scène mondialisée.

D'autre part, et ici le cas de « l'Inde » est un exemple parmi d'autres, cette dimension d'extériorité et d'étrangeté ajoutée à la tradition du maloya de Viry pose une question importante concernant la réception insulaire d'un choix esthétique aux connotations culturelles et religieuses certaines. L'enjeu sociologique que peut représenter dans l'île l'identification aux formes nobles de l'hindouisme végétarien se trouve amplifié par la publication d'un tel disque de musique « populaire » et « traditionnelle »¹⁸⁹. Les implications

¹⁸⁷ Les tablas et le sitar, instruments associés aux temples urbains du Renouveau tamoul, sont présents dès la fin des années 1970 chez des groupes de « maloya électrique » tel Ziskakan. Fait inédit selon nous pour le maloya traditionnel, le groupe Zarlou incluait des tablas sur son premier disque où s'entendent « cloche » (cymbales), *tambour* et *sati malbar* (2004).

¹⁸⁸ Bassiste et percussionniste du premier Ziskakan, fondateurs de Sabouk, groupe des années 1990 alliant jazz et rock au maloya (cf. *supra*) dont plusieurs titres furent joués au Théâtre Saint-Gilles en prélude à Viry. Leur nouveau projet, Hamsa, a produit *Mémvar in pèp* ce que le discours introductif omettait de préciser.

¹⁸⁹ En entretien pour les *Indes réunionnaises*, Carpanin Marimoutou rappelait l'opposition entre, « d'un côté une "créolité malbar", de l'autre un indianisme/hindouisme réunionnais ». L'extrait suivant balise le continuum au sein duquel s'inscrit Viry avec ce disque : « il existe depuis quelques années, de la part en particulier d'une petite et moyenne bourgeoisie d'origine malbar, une étrange volonté d'effacer cet héritage pour lui substituer une espèce de fondamentalisme religieux, alimentaire, vestimentaire. Ces deux courants sont présents sur l'île. D'un côté une "créolité malbar", de l'autre un indianisme/hindouisme réunionnais. Cela se voit dans l'architecture des lieux de culte (en particulier urbains), dans l'existence d'ashrams, dans la création de cours de danse classique (Bharata Natyam)... D'un côté donc, une volonté d'affirmer à tout prix une différence excluante

sociales, politiques et culturelles, de ce dernier, pourtant explicite en ce qui concerne le « mélange », peuvent paraître quelque peu contradictoires lorsqu'elles activent la valorisation d'une racine identitaire aux dépens des autres. Le risque étant alors de faire le jeu d'une seule influence comme le redoutait le Père Fontaine. « Romersiman » est à cet égard significatif. Ayant évacué tout instrument traditionnel réunionnais (ce que laissait déjà prévoir sa longue et ostensible introduction instrumentale¹⁹⁰), ses trois ensembles mélodiques évoquent respectivement le voyage effectué « pour mélanger noter culture », la permanence du projet culturel de « Chemin grand bois » et le remerciement aux « *baya* ». Leur répétition rotative et non linéaire s'achève par le *mantra*, ancrant l'interprétation dans l'indianité qui n'est pourtant qu'un des éléments de la culture évoquée au premier couplet. Cette emphase placée sur l'Inde se retrouve aussi dans le discours introductif du concert du 18 novembre 2006. Lu pendant six minutes par Jean-Claude Viadère, ce texte fut présenté comme « l'historique du projet de cette histoire » par l'animateur de la soirée, un animateur de radio de la Ravine des Cabris engagé pour l'occasion¹⁹¹. Outre l'absence déjà remarquée de la France dans le discours prononcé par Viadère, « l'Inde » (citée à de nombreuses reprises) est annoncée comme le second apport culturel et racial après l'Europe alors que Madagascar et l'Afrique ne sont mentionnées qu'une seule fois¹⁹². Le second projet de métissage avec le Mozambique n'ayant pas encore vu le jour, nous ne pouvons que souligner cette minoration de l'apport afro-malgache qui semble trouver un écho direct dans les textes de *Mémwar in pèp* et l'interprétation que nous proposons de « Mésié Briné ».

avec une référence systématique à une Inde mythique et "orientaliste", celle qui plaît tant au monde occidental. De l'autre l'affirmation d'une culture vernaculaire réunionnaise et créolisée, où le vivre ensemble se fonde sur le partage » (<http://www.indereunion.net/actu/marimoutou/interMarimoutou2.htm#Lexpo>).

¹⁹⁰ Morceau le plus long par sa durée (7'30"), le plus court par son texte, il est doté d'une introduction instrumentale retardant l'entrée de la voix comme nulle autre. Entamée par la *tampura*, cette introduction nous plonge pour le reste du morceau dans l'univers musical indien. A un premier aérophone supporté par des percussions succède un cor (0'35-0'46) qui, dans un long appel solitaire et monotone, peut évoquer une conque – instrument associé aux Marrons. Puis deux trompes, soutenues par des rythmes, notamment de clochettes, donnent l'impression de procession et de défilé en grande pompe. Elles s'interrompent après un désordre *crescendo* des percussions (0'47-1'12') pour laisser place à un dialogue stéréo de quatre membranophones introduits l'un après l'autre de 1'12 à 1'40" (à noter une coquille de montage avant la seconde intervention du second). Leur dialogue converge ensuite vers un rythme évoquant le maloya sur lequel arrive le chant (2'03").

¹⁹¹ Peu au fait du maloya traditionnel (comme il nous le confia quelques minutes après le concert), celui-ci fit réagir certains membres du public en parlant plus souvent français que *kréol*.

¹⁹² Voici un extrait non traduit de ce discours, transcrit en Lékritir 77 conformément au choix de l'auteur – Zanklod Vyadèr (cf. sa récente signature en ligne : <http://kiltirlarenion.e-monsite.com/blog.zarboutan-nout-memoir-gran-mer-baba-tongasoa-salama.991670065.html>) :

« *Zordi le pèp kréol néna in takon ras ki a donn la Rényon in mêlanz rant bann kolon ki sort laba koté Lerop (dann péi Lespayn, Portugal, Grann-Bretayn, Olann, Litali, Lasuiss) é Linn ansanm. Tout kalité ka fè dot domoun vini dann péi Larényon pou kontinyé dot plantaz. La dan zèsklav la débarké té ki sort Madagaskar, Lafrik é osi dan Linn. Depwi 1848 na dot takon zèsklav lété ankor améné dan la Rényon komn kan labolisyon lèsklavaz té déklaré pou ramplas tout domoun. Na in pe la parti kasèt, na in pe la kouri dann karo kann. Alor té oblizé raminn dot angazé lété volontèr, té ki sort dann péi Linn. Dann bann zané la dot zémigré té ki sort lorizin dan Linn laminn azot ek zot kouraz ansanm-ansanm lo rolizion aou zot kiltir kiltirel é kiltiel. Sé la la donn lo non lo rolizion malbar ».*

Plusieurs décennies après l'intense lutte culturelle, nous voyons resurgir la question idéologique et identitaire centrale du risque communaliste. En partie écartée par la mise en l'air agissant au nom d'un creuset assimilateur d'envergure insulaire, celle-ci refait surface chez l'un de ses principaux représentants. Rappelons que cette collaboration bénéficia d'une conjoncture favorable à un tel « mélange » autant que de la relative stabilité à laquelle était parvenu « le maloya » envisagé comme champ artistique aux contours plus larges que ceux du noyau traditionnel retors à certains échanges autrefois défini par Viry.

Outre la démonstration des ambiguïtés idéologiques (tradition/modernité ; identité « pure »/ « métisse ») que renferme le maloya de Viry, affiché comme le plus représentatif des idéaux communistes réunionnais, le chanteur de la Ligne Paradis rappelle avec ce projet novateur l'importance de la part indienne dans la culture réunionnaise. Une étude du maloya ne pouvait s'en dispenser sans frais, tout comme elle ne pourrait le faire des deux autres grandes influences que sont le pôle afro-malgache et le pôle européen. Viry démontre aussi combien l'ancrage identitaire s'effectue en lien étroit dans l'île avec la confession religieuse. Bien qu'abordé à partir du domaine relativement impersonnel de la sphère médiatico-artistique dans laquelle circulent les courants idéologiques, ce constat d'ordre privé et intime sera confirmé par les prochains artistes que nous allons rencontrer et qui, pour une majorité, ne bénéficient guère d'une telle représentativité médiatique.

CHAPITRE QUATRE

Trois tendances pour un continuum : la scène maloya

Ce chapitre montre comment s'est restructurée la scène musicale réunionnaise consécutivement au travail politico-esthétique entrepris par l'extrême gauche. En suivant la dynamique syntonisée au bordage incarné par Viry, ses traductions, nous percevrons mieux l'impact de ce chanteur ainsi que le contenu d'autres manières d'*interpréter* le maloya, au plan musical autant qu'idéal, qui, pour être apparues dans son sillage, n'en sont pas devenues moins présentes médiatiquement. Nous conduisant à aborder de front la question brûlante de la définition des différences stylistiques entre des genres et des sous-genres musicaux tels le « séga », le « maloya électrique » et le « maloya traditionnel », aussi qualifié d'« acoustique » ou de « sec », nous verrons comment ce sont finalement les représentations du pôle social attaché à cette musique ainsi que celles relatives à l'histoire et à la tradition insulaires qui se trouvent mobilisées. La « bi-polarisation musicale », comme l'appelle Samson dans sa thèse, opposant le maloya (autant ancien que rénové) au séga demandait à être précisée à partir d'une étude détaillée du premier des deux genres endémiques qu'avec ce chapitre on percevra comme un champ traversé de tensions de différents ordres. Susceptible de changer du tout au tout au gré des idéaux, son contenu ne saurait être de ce fait entendu sans soulever nombre de questions relatives, notamment, à l'évolution d'une tradition musicale à l'heure de l'extension contemporaine de son champ de réception. Entrant à partir du maloya dans un continuum identitaire aussi riche, complexe et mouvant que peut l'être celui de La Réunion, raison pour laquelle nous nous concentrerons sur le « maloya traditionnel » et n'accorderons qu'une « note » au « maloya électrique », nous verrons comment chaque groupe ou artiste analysés ici tend à se positionner relativement à d'autres et comment c'est en effet de la place du Kaf, concédée autant que conquise, dans l'espace public et la culture insulaire dont on débat à travers la pratique de cette musique.

1.1. Le maloya comme nouvel ingrédient touristique insulaire

1.1.1. L'africanisation de la scène séga (1950-1970)

Le pan le plus professionnalisé de la musique réunionnaise, supporté par un appui institutionnel conséquent, reçu au fil du temps des franges politiques en place, s'est avéré déterminant à bien des égards pour la tradition musicale associée aux couches sociales les moins nanties. Dans la lignée de Fourcade et de ses collaborateurs, notamment Fossy et Arlanda – soit les trois « ancêtres communs », comme les appelle Samson, dont se réclament les musiciens ultérieurs –, l'étage supérieur de la société créole avait conservé un attachement très fort pour le séga jusqu'à l'irruption des idées autonomistes. C'est ce que montrent les instruments et les arrangements mélodiques retenus sur la volumineuse discographie entamée depuis les années 1920 (cf. *supra*). Enregistrée en aparté du réseau des salons de bals, celle-ci témoigne cependant d'un glissement qui, après la Seconde Guerre mondiale, annonce le « délitement à venir de l'idéologie fourcadienne » comme l'a bien montré Guillaume Samson. En effet, si le séga signale, autant qu'il l'entretient, l'héritage européen – raison pour laquelle le PCR lui préféra le maloya –, il le fait aussi en intégrant ces autres musiques pourtant créoles que Fourcade voyait d'un mauvais œil. Venues d'Amérique comme de l'océan Indien, leur diffusion dans l'île, selon un processus ancien, donne l'occasion aux musiciens réunionnais de confronter leur esthétique à la diversité musicale du reste du monde. Alors qu'Arlanda fils, né en 1923, se fait siffler au téléphone depuis la métropole les airs à la mode avant qu'ils n'arrivent dans l'île (Samson, 2006 : 353) et que l'industrie locale du disque devient un des étalons¹ de la capacité réunionnaise à réinterpréter l'ailleurs, mettant à profit la modernité technologique, cette ouverture aux cultures extérieures, réalisée de manière privilégiée à travers leurs sonorités, s'accomplit dans le cadre de divertissements mondains où danseurs comme musiciens se doivent de plaire. Devant constamment renouveler leur répertoire, ces derniers innovent en intégrant à leur savoir-faire insulaire des musiques métropolitaines (java, musette...) et des musiques dites « typiques » (tango, rumba, chachacha, mambo, biguine, samba, jazz...). Comme ce sera le cas avec *Mémwar in pèp*, ces rencontres conduisent à l'emphase identitaire dont l'effet est d'approfondir l'ancrage dans la culture insulaire et les tours musicaux devenus au fil du temps les marqueurs d'une spécificité musicale et culturelle. C'est ce que montre idéalement

¹ Comme le note Samson, le volet production-édition de celle-ci « est [géré] en grande partie par des entrepreneurs issus des communautés commerçantes implantées depuis la fin du XIXe siècle : la communauté chinoise (Pierre Fen-Chong...) et la communauté indo-musulmane (Afejee, Dindar, Issa...) » (2006 : 358).

l'orchestration retenue à partir de la Seconde Guerre mondiale. Une « section rythmique » s'ajoute progressivement aux accordéons et aux cordophones (mandolines, guitares, banjo, violon...) pour devenir une constante dès 1952. Connotant assez directement les musiques sud-américaines et antillaises, cette section comprend bongos, claves, hochets de type maracas et, bientôt, les congas (*ibid.* : 2006 : 363). Un orchestre comme celui de Loulou Pitou, qui « bricole » littéralement ce type de percussions, popularise de tels arrangements dans l'île². Une décennie plus tard, cette touche exotique devient plus locale à mesure que l'industrie du disque et les médias sentent le potentiel associé à une meilleure visibilité des cultures noires insulaires. Comme l'élite insulaire l'avait entrepris au siècle précédent en associant le séga et le quadrille, les standards musicaux de ce même milieu prolongent cette dynamique, donnant lieu à cette « africanisation du séga » dont parle Samson (*ibid.* : 383). En effet, le même Loulou Pitou enregistre alors pour la première fois une pièce dans laquelle un caiambe³ est substitué aux maracas. De nouveaux sous-genres du séga apparaissent aussi : on parle à présent de « séga conga », « séga kaf », « séga maloya » à propos de compositions aux titres aussi significatifs que « Séga caf même ça », « Ça même caf là ».

Pourtant, à l'image de Claude Vin-Sanh, l'accordéoniste à la tête de l'orchestre « Jazz tropical », qui enregistre un des premiers maloya en s'inspirant du moring que pratiquait un de ses musiciens, la plupart des musiciens de cette génération qu'a étudié et parfois rencontré Samson ne connaissent pas directement ce maloya qu'ils découvrent à partir des années 1950⁴. Ce dernier n'a effectivement pas encore fait l'objet d'une spectacularisation comparable à celle que les classes moyennes et supérieures, à la fois urbaines⁵ et créoles, avaient opérée quelques décennies plus tôt à l'endroit du séga. Souvent traduite en terme racial, l'étanchéité sociale à la base de cette distanciation s'appuyait alors sur des préjugés coloniaux que cette nouvelle mode actualisait. L'analyse que propose Samson du titre « Séga maloya », chanté par Maxime Laope et composé par Pitou pour la firme des frères Aféjee, montre la permanence des types véhiculés par les romans des frères Leblond. Tant l'échelle mineure que l'importance des instruments associés aux Cafres, la présence d'un bourdon monotone et le ralentissement du tempo attestent musicalement de ce que contient d'explicite le

² Né en 1922, cet accordéoniste ayant appris aux côtés de Fossy et Arlanda père prit une grande part à l'industrie musicale des années 1950 tout en dirigeant son propre orchestre. Animant mariages, bals et fêtes populaires entre les années 1940 et 1960, ce dernier a « sillonné l'île jusque dans ses cirques les plus reculés, contribuant à diffuser des répertoires à la mode au sein de populations isolées » (Samson, 2006 : 339) .

³ Graphie proposée par Samson (*ibid.* : 339).

⁴ *Ibid.* : 341-345. Vin-Sanh mis à part, Samson a souligné les liens familiaux unissant ces musiciens (*ibid.* : 352).

⁵ Comme l'explique à Samson Bernadette Ladauge, la fille d'un ancien collaborateur de Fourcade devenue une figure de premier plan de la scène musicale insulaire, « on était des bourgeois ! C'était les familles bourgeoises euh... médecins, avocats euh... bourgeois ça veut dire les gens qui... une bourgeoisie c'est une partie de la population qui est en ville. Bourgeois, c'est forcément la ville. C'est pas... On a jamais été des grands propriétaires terriens » (2006 : 431).

texte : miséreux affectivement autant que matériellement, porté sur la boisson autant que sur la danse, seul plaisir d'une vie de souffrance, le Cafre est au plus bas de la société et sa musique est le maloya. Comme l'explique l'auteur, de telles compositions favorisent :

« la prise de conscience, par le truchement des modes “typiques”, de l'autochtonie du Cafre qui, désormais, fait bel et bien partie de l'identité discographique réunionnaise. En suscitant une réaction du genre “Nous aussi on a des Cafres !”, les médias, parce qu'ils contribuaient à diffuser des musiques internationales à dimension africanisante, aboutirent donc au résultat inverse de ce qu'était leur objectif assimilationniste de départ : ils firent émerger les prémices d'une représentation autochtone du pôle musical cafre, par des musiciens qui ne l'étaient d'ailleurs pas forcément et qui, en tout cas, savaient, quant il le fallait, “faire comme les Blancs” » (2006 : 368-369).

Avec l'introduction d'une représentation du Réunionnais noir sur la scène musicale, par l'intermédiaire du « séga » le plus « maloya », c'est en effet l'association entre une musique et une population qui gagne en consistance. Opérée par des couches sociales généralement très favorables à la République française, cette spectacularisation (dans laquelle *Les z'histoires la case* et les enregistrements de leur auteur constituent une étape décisive) assoit les représentations musico- raciales. Bien que, rappelons-le, l'hypothèse de l'existence de tels spectacles soit permise à la lecture du Journal de Lescouble tenu au début du siècle précédent, son importance chez Fourcade, la programmation radiophonique lors d'un gala de la bourgeoisie dyonisienne (cf. *supra*) ou encore ce cliché daté de 1956, intitulé « Bal de la Croix blanche », que nous tenons pour le plus vieux du genre⁶, sont autant de jalons de l'engouement croissant pour le maloya devenu musique populaire par excellence. A l'image de la situation immortalisée par ce dernier, où quelques aînés et un jeune batteur de rouleur – lequel joue d'ailleurs nu-pied – animent une assemblée « bien costumée »⁷, à la fois amusée et surprise, la distance se réduit entre une bourgeoisie urbaine et les couches défavorisées par cette musique au même moment où s'amorce la mise à l'air de cette dernière en accord avec les revendications autonomistes. Soucieuses de ne pas abandonner le maloya à l'extrême-gauche, les élites créoles dont nous avons déjà noté le nationalisme, l'intègrent progressivement à leur tour à la représentation de l'île qu'elles véhiculent officiellement. C'est ce que montre l'exemple de la mise en tourisme du folklore musical insulaire.

⁶ Cf. *La Réunion se souvient. De 1900 à nos jours*, de A. D. Legros, Société de Gérontologie de l'île de La Réunion, SGIR & -Conseil Général, 1986, p. 8.

⁷ Au risque d'introduire un certain anachronisme, cette formule est citée dans l'extrait suivant d'une pièce d'Ousanousava qui nous permettra d'anticiper sur les deux prochaines sous-parties (*notre trans. ; souligné par nous*) : « Lé pa mon fot si moïn lé abiyé kom in volèr kom in mandian / Pa moïn loté si mon chevè lé pa pénie lé mayé / Mé romark aou bien ici si la tèr / Lo pli gran volèr lé toujour bien abiyé lé toujour *bien kostimé* / Mé romark aou bien ici si la tèr / Lé ga i détourn koudmilion sé toujour bann gro patron / Lé rar sé un ti kolon / Lé pa mon fot si mi viv an kréol / Si mon vié kaz lé an tol / Si mon zanfan i koz i sant an kréol » (1999 : #2).

1.1.2. *Un maloya folklorique*

Résultant d'une volonté locale autant que nationale, qui donnait déjà des résultats aux Antilles et à Tahiti, de développer le tourisme dans ce département ultra-marin particulièrement éloigné de la métropole, plusieurs institutions culturelles sont créées. C'est le cas du Centre Réunionnais d'Action Culturelle (CRAC) auquel, dès 1965, sont confiées l'organisation et la programmation de spectacles. Garantissant une plus large diffusion à ces derniers, le Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles est aussi inauguré en 1970. Accueillant des artistes venus de l'étranger, l'Office de Promotion de l'Action Culturelle (OPAC), créé en 1973, y organise son premier « festival culturel populaire » au cours duquel se produisent des Malgaches, des Mauriciens et des Réunionnais. Le « maloya créole » y est au programme tout comme il l'est à celui de différentes troupes locales⁸ se produisant dans les hôtels et au tout nouveau Club Méditerranée. Sur les sept prestations que compte le « Festival Réunionnais 73 » organisé par le CRAC, quatre relèvent du séga commercial et du folklore, une de « bobre et cayambe », une de musique tamoule alors que la dernière consiste en une performance humoristique. Samson, auquel nous devons cet exemple, retrouve les conceptions de Fourcade dans les cinq premières, le spectacle de la famille Ramouche⁹ actualisant son « Caïamb et sombrère » (cf. *supra*). Par contre, notant l'absence du mot « maloya », il se demande si celle-ci tient à une volonté de se distinguer du sens que conférait alors le PCR à ce « label » ou si elle n'est pas

« simplement la preuve que les pratiques qui étaient associées à ces instruments ne portaient pas systématiquement ce nom avant que le volontarisme du PCR ne les fige sous cette étiquette ? » (2006 : 425-426).

Sans revenir pour l'instant sur des hypothèses historiques, disons que l'analyse qui va suivre conduit à renouveler notre perspective sur cet ensemble musical alors en cours de définition chez Viry. Nous nous arrêterons d'abord sur deux troupes et une artiste ayant introduit le maloya à leurs répertoires un peu à la manière dont se glisserait une nouvelle figure dans la structure composite des quadrilles créoles. Il s'agit du Groupe folklorique de La Réunion, de Kalou Pilé et de Jacqueline Farreyrol, laquelle a dirigé cette dernière alors que ses

⁸ Parmi elles citons Bourbon y chante, Bourbon y cause, que crée en 1970 Arlanda fils en parallèle de ses Play boys, ainsi que Maloya et Paille en queue. Aucune n'a laissé d'enregistrement.

⁹ Granmoune Ramouche fréquenta Arlanda fils à partir de 1970. Ce dernier se met alors à composer des séga-maloya dont Samson souligne la tonalité mineure et la lenteur du tempo ainsi que les allusions au monde rural et à une « certaine vision de "l'authenticité" quotidienne créole : la culture de la canne à sucre, les Blancs des Hauts, la pêche des bichiques, la cueillette des goyaviers... tandis que l'île s'engage toujours plus dans son urbanisation » (2006 : 336). « La vendeuse des azalées », pièce jouée en 1972 par la Troupe Arlanda au festival folklorique, avait d'ailleurs été bien reçue dans *Témoignages Chrétiens de La Réunion* (n°46, Oct 72, p11) où ces airs tristes donnaient un « tableau des plus justes et des plus accusateurs qui soient sur les dérapages d'une société – C.F.A. ».

compositions furent souvent interprétées par la première. On leur doit quelques-uns des plus précoces enregistrements de maloya que le soutien politique et économique sans précédent qu'elles reçurent hissa à un degré de popularité locale incomparablement plus élevé que celui atteint par les productions du label EDIROI.

Créé en 1961 avec l'appui de la préfecture qui avait placé Loulou Pitou à sa direction avant que ne lui succède, à partir de 1966, Bernadette Ladauge, le Groupe Folklorique de la Réunion enregistre un maloya (« Maloya ») sur son premier disque¹⁰. Juxtaposé à des compositions de Fourcade, Legras ou Farreyrol (cf. *infra*), ce titre serait le fruit d'une collaboration directe avec Firmin Viry¹¹, ce que confirment plusieurs de ses traits. Le rythme et le tempo sur lesquels il débute ainsi que le mode éolien des chants sont semblables aux canons fixés sur disque par ce dernier trois ans plus tôt. De plus, débutant avec les ensembles [C] et [E] de la seconde partie de « Valet, valet » (Annexe 6), ce titre se prolonge de manière linéaire à travers neuf autres ensembles parmi lesquels les quatre derniers avaient également été enregistrés par Viry : « Dodo 'Cia / Deux coqs ein poule / Chemin Grand Bois », « Maloya l'a pas nous la fait », « Pou fait danser la jeunesse » et « Donne à moin mon café grillé »¹². Enfin, comme chez Viry encore, on retrouve également ici plusieurs appels d'ambiance. Ces éléments permettent à l'auditeur néophyte de saisir l'esthétique relevant du « maloya », ce nom exotique mainte fois employé pour désigner cette musique « folklorique ».

Toutefois, si chez Viry ils invitaient à la danse, ces appels semblent plutôt inviter ici au combat à mesure qu'est répétée l'interjection « coup de poing ! ». Contrastant avec les robes à fleurs des danseuses que montrent les deux clichés illustrant ce disque, ce maloya s'associe lui aussi, quoique par un biais différent, au conflit¹³. Autre différence, l'instrumentation retenue. Exempte des instruments mélodiques caractérisant le séga, outre

¹⁰ Cf. 1979 : Face A, #4.

¹¹ Selon les mots de Viry lui-même (Cf. Léger, 2003 : 52 ; Samson, 2006 : 426). Si nous avons déjà souligné la présence du chanteur à des festivals organisés par le CRAC et l'OPAC dès le milieu des années 1970, c'est-à-dire au moment où l'affrontement politique semble le plus vif, rappelons aussi qu'il sort deux 45 tours à la fin de la décennie « caractérisés par une absence totale de référence au débat politique » selon Samson (2006 : 412). De manière plus frappante encore, Viry se produit avec la troupe de Ladauge et Mgr Aubry (dont le disque *Créolie* est paru en 1978) qu'il accompagne en 1980 pour une tournée en métropole. Ainsi, outre le fait qu'il ait participé à la fin des années 1970 aux enquêtes menées par Christian Barat et le Musée National des Arts et Traditions Populaires, le chanteur de la Ligne Paradis s'impose dès lors comme une personnalité culturelle de tout premier plan capable d'enseigner le maloya aux militants autonomistes autant que républicains tout comme il le fait, sur scène, à des publics étrangers.

¹² Orthographe retenue dans le texte accompagnant le disque du Groupe Folklorique de La Réunion.

¹³ Paru dans les années 1980, le seul autre maloya enregistré par le Groupe dont nous disposons conserve cette représentation. Intitulé « Maloyab » (s.d.), son quatrième ensemble strophique [D], qui n'est pas un appel d'ambiance, dit ceci : « Ta guèy coup de chabouk ô ti rendais / Coup de poing la roulette va rouler / Talon z'hirondelles va voler » (« Tu rendais les coups de fouets reçus / En ronde de coups de poing « la roulette » / En volée de coups de pied sautés » (*nos trans. et trad.*). L'expression « talon z'hirondelle » vient du *moring*.

un kayamb, un pikèr et des claves, un tambour grave s'ajoute pour insister sur le temps fort constitué par la dernière frappe de la phrase maloya type (cf. première mesure de la seconde partie de « Valet, valet »), elle-même battue invariablement par un second tambour médium. Cette distinction laisse penser que le premier est moins un *roulèr* qu'un tome basse de batterie jazz, joué avec une baguette. L'impression de lourdeur se dégageant de ce fait de ce titre, devenu le condensé du genre musical dont il porte le nom, montre la place à part que le Groupe Folklorique réservait alors au maloya au sein d'un répertoire où primait la légèreté comme le montrent les textes des séga et des romances gravés également sur ce premier disque. Un autre maloya nous permettra de préciser cette différence conférée à ce genre musical.

Associé à l'esclavage dans le second disque de Jacqueline Farreyrol¹⁴ (chanteuse qui dirigera Kalou Pilé et dont les œuvres sont interprétées par le Groupe Folklorique), le maloya conservait chez elle cette lourdeur. « Empare maloya » (1979 : Face A, #5) reprenait cette veine en soulignant la détresse et la misère d'une partie des Réunionnais. Mettant en scène, dans un crescendo implacable, l'inquiétude de la femme d'un modeste pêcheur (un « petit pêcheur » habitant une « petite case ») face à la venue d'un cyclone, ce titre fait du maloya une prière destinée à apaiser les éléments : « Empare maloya Bondieu / Pour reste debout mon ti la case là (...) Pour ramène à moin ti pêcheur là » (*notre trans.*). La noirceur du ciel est perceptible dans les sonorités graves du bobre et de la peau de bœuf alors que l'inquiétude (« moin la peur ») semble l'être par le mode mineur harmonique et la battue particulière de ce dernier tambour. Insistant lui aussi sur le temps, il retrouve pour le final une forme classique (la seconde mesure de la seconde partie de « Valet, valet ») après quelques improvisations coïncidant avec le cyclone. La noyade ainsi que l'effondrement de la maison (« Cyclon la pété / Ti kaz la kasé / Canot la chaviré / Pêcheur la noyé ») étant associés au courroux divin (« Bondieu la pas prend pitié ») montrent que les éléments traduisent pour la narratrice les desseins du Créateur. En creux, nous sommes conviés à une dénonciation de la superstition dont serait en partie synonyme le maloya selon la chanteuse-compositrice. Les notes dissonantes du mélodica, instrument à mi-chemin entre l'harmonica et l'orgue, achevant le titre évoqueraient alors un ciel d'après cyclone que traverseraient des rayons solaires souvent attribués à Dieu. La lumière s'opposerait alors aux ténèbres de l'idolâtrie...

¹⁴ A l'endos de *Mon île* (1979), disque consécutif à *Tri la ritron* qui valut le Grand prix de l'Académie Charles-Cros à Farreyrol, on peut lire : « Le maloya, longtemps enfoui dans les mauvais souvenirs de l'esclavage, resta latent dans les mémoires pendant de nombreuses années. Il ressuscite actuellement avec force, dans sa forme originelle ».

Induite par le projet folklorique, la recherche d'un effet pittoresque ne pouvait semble-t-il qu'emprunter un ton dramatique tout comme elle se devait de solliciter les classes populaires et le champ magico-religieux pour se donner un semblant de crédibilité. Bien qu'elle se rapproche du dolorisme de la mise en l'air, cette représentation du maloya semble revêtir un autre sens dans ce projet appuyé par les plus hautes instances politiques. Son association avec la culture populaire et un folklore susceptible de voir se figer jusqu'à son devenir, prive le maloya de sa charge révolutionnaire (les emprunts à Viry et les appels au combat n'y changeant rien). Comme nous l'avons fait plus haut, il est important de saisir l'effet qu'eut le moule exotique et typique de la mise en tourisme de l'île sur le maloya. En portant attention à ses formes nous prolongerons les lectures déjà proposées¹⁵.

On le voit, à l'image de Fontaine et Lorraine, c'est le décalage sociologique et culturel des dirigeants du Groupe Folklorique et de Farreyrol (née Fontaine en 1939) vis-à-vis du maloya qui est en cause dans cette traduction sonore du poids d'un passé esclavagiste qu'ils donnent en mobilisant la musique la plus « populaire » de l'île¹⁶. Retournant en 1971 de « quatorze ans d'exil en métropole », comme elle le dit dans le film documentaire réalisé par une ancienne de Kalou Pilé, durant lesquels elle effectua notamment ses études universitaires, Farreyrol avait

« découvert le maloya. Parce qu'à l'époque, quand on était jeune, le maloya était complètement occulté par les familles. C'était une honte de le danser et le mot n'était même pas employé » (Sévagamy, 1998).

Cette « découverte » s'est également traduite pour la chanteuse par la nécessité de faire connaître cet héritage dans l'île autant que de le présenter à la lointaine métropole et partant, au monde entier. Formulant, deux décennies après *Mon île*, le constat que

« les Réunionnais sont des gens assez déracinés, mais à cause de ça, à cause de cette musique, de cet héritage africain que l'on a voulu nous retirer »,

on comprend que la composition « Empare maloya » était une première étape dans la reprise en main d'une histoire collective. La dimension biographique, personnelle, de la chanteuse y semble jouer un rôle : « J'avais l'impression de me retrouver profondément. J'avais l'impression d'une espèce de pardon à un passé que j'avais bafoué » (*ibid.*). Avec Kalou Pilé, et

¹⁵ Cf. Léger, 2003 : 68-78 et Samson, 2006 : 436-439.

¹⁶ Farreyrol chante ailleurs : « Moin néna en plus que ça / Un bon peu camarades chinois / Malbar Zarab Ti Kaf la soie » (1979 : Face A, #1) où l'on notera que seule la camaraderie avec le « Noir » demande une précision. Ce dernier, qui est d'emblée minoré (« petit ») est alors dit « la soie », ce qui signifie bien habillé, coquet et se présente comme synonyme de « dentelle » ou « de salon ». Ce « ti Kaf » appartient donc à un milieu supérieur à celui des « ti Kaf » ruraux et pauvres que la chanteuse-narratrice semble considérer avec plus de distance encore.

ses membres, la chanteuse allègera ce que nous venons d'entendre comme la traduction sonore d'un passé et d'un avenir figés. Comme nous allons le voir, c'est plutôt le supplément d'exotisme que cette distorsion culturelle retire du maloya qui vint appuyer l'entreprise souhaitant rendre attrayante la culture insulaire. Opérant d'ailleurs à travers sa mise en scène commerciale, le maloya est mis à contribution pour intensifier les échanges avec les touristes et la métropole (où sont enregistrés et pressés les disques du Groupe Folklorique, de Jacqueline Farreyrol et de Kalou Pilé). Sacrifiant, selon Chaudenson, « aux canons de l'exotisme international sans préoccupation réelle d' "authenticité" » (1992 : 185), le bordage que constitue le mouvement folklorique s'inspire des Antilles, de Tahiti, mais aussi de l'île Maurice, comme le note un guitariste ayant enregistré des séga-maloya dans les années 1960 à propos des tenues légères des danseuses et des danses qui apparaissaient alors à La Réunion¹⁷. Par ces différents choix conduisant à abandonner l'aspect sombre du maloya, c'est l'exclusivité dont la *mise en l'air* autonomiste entendait se prévaloir à la même époque qui semble avoir été directement contestée par un groupe comme Kalou Pilé.

1.2. Renouveler l'image du « Kaf » avec Kalou Pilé

Bien qu'elle prolongeait certaines tendances, un véritable tournant concernant l'image du Cafre s'opère avec ce que Chaudenson appela l'« éphémère entreprise » Kalou Pilé ; une entreprise qui allait, à l'image du végétal du même nom, essaimer durablement¹⁸. Bénéficiant de fonds publics d'un montant de 6,5 millions de francs, versés entre 1979 et 1983 (date à laquelle, suite à de nombreuses controverses, notamment financières, l'aventure s'interrompt), le « ballet de l'île de La Réunion » fut mis sur pied par l'Association pour la promotion du tourisme à La Réunion elle-même soutenue par le Ministère du travail. Après audition de 800 candidats en trois ans, 36 musiciens furent sélectionnés au total pour présenter à travers la planète une « comédie musicale » dont Farreyrol compose l'essentiel des pièces¹⁹. Telle que donnée à lire sur la présentation figurant au dos du disque, l'intention du ballet est la suivante :

« A l'image de leur île, les jeunes de "Kalou Pilé" explosent en une féerie de danses et de chants riches en nuances comme la couleur de leur peau. Heureux mélange d'ethnies différentes, ils transportent avec eux, à travers le rythme envoûtant du maloya, la gaieté pétillante du séga et la douceur nostalgique

¹⁷ Narmine Ducap cité par Samson, 2006 : 387.

¹⁸ Arbre venu avec les engagés indiens dont on utilise les feuilles séchées afin de réaliser le massalé, mélange d'épices entrant dans la cuisine créole à forte connotation malbaraise. Se reproduisant par rejet, il est « particulièrement rapide à coloniser un espace » (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Kaloupil%C3%A9>).

¹⁹ Un seul titre du premier disque est composé par Jocelyn Séry, l'arrangeur et directeur musical de la troupe, alors que « Pilé maloya » est attribué au « folklore » (cf. *infra*).

des romances créoles, l'histoire passionnante de cette petite île française de l'Océan Indien. Mieux qu'un spectacle, c'est du "vécu" qu'ils vous offrent. Fraîcheur, simplicité, dynamisme, spontanéité... Leur objectif ? Dire à travers le monde qu'à l'ÎLE DE LA RÉUNION, il existe une joie de vivre à partager » (1980).

Ces « Créoles » chantant pour leur île, comme le dit sur un mode impératif une pièce ultérieure du ballet (Kalou Pilé, 2001 : #2), assimilent donc cet envoûtant maloya aux autres genres musicaux insulaires. Et ce, à un point tel qu'il apparaît maintenant dans l'ordre inverse de la triade présentée au dos de *Mon île* (Farreyrol, 1979) – le séga demeurant toutefois au centre d'un continuum allant des romances créoles accompagnées, comme chez Fourcade, par la guitare, à ce maloya auquel est confiée la charge de « raconter les peines et les joies simples et quotidiennes, au son authentique des houleurs, bobre, caïmbs et piqueurs » (*ibid.*). Avec les deux maloya ouvrant de manière ostensible chacune des faces du premier opus du groupe, les peines sont toutefois laissées de côté alors qu'on insiste exclusivement sur « la joie de vivre » dont cette musique serait aussi synonyme.

Entamant la discographie du ballet par un appel d'ambiance crié par des voix féminines que supporte un *riff* de *timbalès* trinitadiennes²⁰ venant confirmer un alignement esthétique sur les Caraïbes, « Alleluya maloya » rassure d'emblée quant à l'ancrage religieux plutôt que magique du maloya. A la tonalité mineure du précédent exemple répond ici la clarté du mode majeur. Chantée intégralement en français par un chœur d'une dizaine de personnes – deux innovations radicales –, cette prière de remerciement et de louange adressée au Créateur dans une poésie évoquant le « Cantique des Créatures » franciscain rappelle que Farreyrol partage la même conception identitaire que celle du mouvement « Créolie » porté par Mgr Aubry. Sont ainsi détaillées à l'auditeur francophone les vertus climatiques, botaniques, géographiques, mais aussi anthropologiques d'une île toute entière placée sous le signe de la communion, du partage, bref de la réunion²¹. Il s'agit tout d'abord de communion entre la troupe et son public, son auditorat qui l'entend en spectacle ou sur disque. Mais au-delà, il s'agit aussi de l'île dont sont vantés les attraits vis-à-vis du vaste monde. « Alleluya maloya » devient alors le chant d'une « île sirène » ensorceleuse et capable de retenir le voyageur s'étant tenu à portée d'ouïe. Ces quelques paroles réitèrent d'ailleurs

²⁰ Terme employé par René-Paul Elléliara (cf. *infra*) lors de notre entretien.

²¹ Voici les paroles complètes : « Pour la chaleur de ton soleil de feu / Alleluya / Île d'amour île bénie de Dieu / Alleluya / Pour toutes les fleurs / Pour les gens de toutes couleurs / Qui vivent la fraternité / Comme un éternel été / Alleluya maloya / Ile sirène dans l'océan Indien / Alleluya / Tu danse sans haine / Pour ton pain quotidien / Alleluya / Tu es toujours plus belle / Tu ensorcelles / Dans ton amour de reine / En glissant au plus malheureux / La croix du sud en pleins yeux / Alleluya maloya / Pour tes montagnes pour le bleu de la mer / Pour tes rivages pour tes parfums d'hiver / Pour tes orages pour ton volcan fiévreux / Pour tes nuages aux couleurs de feu / Pour tes cascades tes rivières au long cours / Pour tes peuplades qui n'aiment que l'amour ».

le caractère « envoûtant » attribué à ce « rythme » en voie de devenir emblème de l'île²². Marqueur exotique d'idiosyncrasie culturelle servie en ouverture, c'est à lui qu'est donc confié le rôle d'attirer l'étranger jusqu'à ces « peuplades (...) de toutes couleurs » présentées avant tout comme fraternelles et accueillantes (« qui n'aiment que l'amour »). Mais outre le chant, c'est la danse qui, vécue « sans haine »²³ et comme un travail (« pour ton pain quotidien »), contient la plus efficace invitation au voyage, à la relation et donc au métissage.

Conformément à l'intention du « ballet » de faire connaître l'île au travers d'une « féerie de danses et de chants riches en nuances », c'est effectivement par le biais de la danse que la rencontre joyeuse se fait (on se souviendra qu'il en va de même chez Viry²⁴). En cela, le maloya est rapproché du séga, « aboutissement du mélange de races » réputé se danser « à la moindre occasion dans toutes les couches de la sociétés » (Farreyrol, 1979). Ne pouvant nous non plus manquer d'associer nuances musicales et « raciales » avec le maloya, nous voyons se définir la représentation du Noir réunionnais comme un érotique danseur de l'amour. La physicalité du Cafre apparaît ainsi comme une essence de la réunion des genres (musicaux, physiques, sociologiques, culturels). Elle relance au passage le travail symbolique réalisé par l'élite créole dans la seconde moitié du XIXe siècle, laquelle avait franchi un nouveau pallier dans l'acceptation de sa part « noire » rendue emblématique par la valorisation du séga.

Cette communion, placée directement sous le signe de l'amour et du métissage, illustre le fait créole. Aussi Farreyrol en fit-elle justement un thème récurrent de ses compositions. Notamment du séga qui entame *Mon île* dans lequel sont raillés les Créoles « vraiment blancs », oublieux du fait que leurs ancêtres ne sont pas simplement des Gaulois : « Ça bann famille l'antiquité / I croit zot la pa mélangé » (1979 : Face A, #1). Une fois rappelé ce précis d'histoire réunionnaise, le dernier couplet montre qu'il en va de même à l'heure où les « Zorey » se multiplient dans l'île (l'auteur est précisément mariée à l'un d'eux). Représentant la Métropole, ces derniers ne sont pas ici repoussés comme ils peuvent l'être dans des textes plus caustiques du maloya autonomistes que nous verrons dans la prochaine sous-partie :

« Le moun dehors²⁵ i entre ici / I trouve tout bann ti fille jolies / I trouv zoli
si tant tellement / Bon peu i tombe en saisissement / Combien Zorey la
démarier / Ti Malbaraise grand grand cheveux / Na point pli zoli / In ti

²² Alors que le maloya faisait son entrée à l'UNESCO, Farreyrol sortait son album *Lady maloya* dont le *single* éponyme vantait les attraits de cette île encore un peu plus humanisée tout en insistant sur la cohabitation des religions chrétienne, hindoue et musulmane (le culte ancestral africain en étant absent).

²³ On se souviendra de l'expression « kermesse de la haine » ayant désigné la Fête Témoignage (cf. *supra*).

²⁴ Cf. Viry, 1976 : Face A, #4 ; *Bourbon maloya*, 1999 : CD1, #16.

²⁵ Les étrangers, le « monde venu de dehors ».

Kafrine pays / In ti chatte marron / Na plus meilleur tempérament » (*ibid.* ; *notre trans.*).

Si la figure indienne est ici présente alors qu'elle s'efface au profit de celle de la « Kafrine » dans les autres pièces où l'invitation à la danse devient une métaphore de l'invitation à l'union des corps, remarquons que, du moment qu'elle est Créole, même une « chatte sauvage » semble mieux disposée à l'amour, civilisé s'entend... Outre ce séga, orchestré sans les instruments du maloya, cette union est particulièrement rattachée au « rythme envoûtant du maloya » par ce bordage comme le montrent les trois exemples suivants.

Avec la fin du second maloya que nous connaissons du Groupe folklorique de la Réunion, « Maloyab » (titre qui réalise d'emblée l'union entre africanité et européanité réunionnaises), nous voyons s'associer fortement origine ethnique, maloya, danse et attirance sexuelle (s.d. : Face B, #1 ; *notre trans.*) :

« Mi connais in joli ti Mozambique / Son cheveu l'est en tire-bouchon / Son ti tété bat la musique / Quand li danse maloya ec son tonton ».

Bien qu'elle soit présentée comme « traditionnelle », ce que nous pensons de quelques-uns de ses ensembles mélodiques, cette face B d'un titre d'Alain Legros (« Ça qui frotte typique ») est selon nous en grande partie composée. Chantées avec une excitation et une attirance manifestes de la part d'une soliste féminine soutenue par un chœur, ces deux phrases achèvent la douzaine d'ensembles mélodiques chantée en quatre minutes et demie. La réduction de la dernière donne l'impression de livrer le sens ultime voire, la raison d'être du maloya et, à travers lui, de ceux qui le jouent, le dansent, devenant susceptibles d'attirer jusqu'à la fusion celles et ceux qui l'entendent et consentent à entrer dans la danse.

C'est ce qu'on décèle aussi chez Kalou Pilé, terme dont on perçoit mieux à présent une nouvelle acception. Celle-ci concerne, précisément, et à la fois, l'acte sexuel – le *kalou* étant aussi le pénis²⁶ – et la danse : « piler » (le sol, la terre) est un verbe synonyme de « danser le maloya » comme le montrent « Pilé maloya » et « Pilé cabaret », deux pièces du même groupe orchestrées avec les instruments traditionnels du genre sur lesquelles nous reviendrons. Les difficultés d'un couple sont par exemple, du moins est-ce là l'avis du personnage qu'interprète un chanteur²⁷, vouées à disparaître en dansant un « maloya

²⁶ Cf. Baggioni, 1987 : 132 qui indique aussi le sens de satisfaction. Cette acception est d'autre part une métaphore du pilon (appelé « kalou » en créol d'après le malgache [acalou], mais aussi le tamoul [kal] ou [kallu] signifiant pilon selon le *Dictionnaire étymologique du créole réunionnais. Mots d'origine asiatique* paru en 2009) et du mortier (le « pilon » créole comme le notait Billiard dès 1822).

²⁷ Ce dernier est probablement Joël Manglou, guitariste de la troupe. Il est notamment le frère de Tony, qui est aussi un musicien reconnu et une personnalité publique de premier plan dans l'île (fondateur de l'Union des

l'amour » (1980 : Face A, #3). Or, si romance et séga auraient pu s'en charger, le fait que l'être aimé soit ici un « ti kaf » ne pouvait que mobiliser, automatiquement semble-t-il, l'appellatif « maloya » attribué dès le titre. Justifié par la présence de ses instruments, le maloya aura donc évincé un éventuel « séga l'amour » tout autant justifié par la présence de guitares et d'une basse²⁸.

Arrêtons-nous plus longuement sur « Roule ton maloya », un morceau qui est à la fois présent chez Farreyrol et Kalou Pilé²⁹. La plupart des stéréotypes attachés au « Kaf », plus particulièrement à la « Kafrine », y sont contenus. Ici, c'est sur le ton impératif que, tout au long du morceau, la narratrice conseille à une employée de maison d'aller danser après le travail. Outre cette précision sociologique donnée dès l'introduction, cette dernière est identifiée comme une « Kafrine » aux « cheveux frisés » et la musique en question est, là encore, automatiquement le maloya. Ce dernier est associé à la nuit (« Soleil la fini chapper / L'heure que l'est pour danser »), temps du plaisir où le repos est aussi effort renversé. En effet, c'est au service de son existence propre, de sa liberté en somme, qu'est cette fois dépensée l'énergie de la domestique. Presque aussi élevé que « Allons bazar », un des séga les plus vifs du groupe, le tempo rend la satisfaction autant que la frénésie procurées par les roulements de bassin s'enfonçant dans la nuit, oublieux des heures qui passent et du lendemain (« Roule ali jusqu'à soir / Roulez roulez ma fille / Garde comme ton rein i roule »). Comme dans « Alleluya maloya » et « Pilé maloya », le maloya ouvrant la seconde face du premier 33 tours de Kalou Pilé³⁰, c'est de l'irrépressible attrait du chant envoûtant des sirènes dont il est question. Comme il est dit dans l'ensemble mélodique [D], que nous pouvons considérer comme le début du refrain, cette attraction est symbolisée par les instruments : à mesure que le kayamb graine (débite) ses va-et-vient, le « ouleur » attire, plaît, transporte³¹. Cet effet physique évoque l'insouciance ou l'irrationalité de ceux qui y succombent, n'ayant d'autre préoccupation que de « contenter leur cœur ». Associé au

Artistes de la Réunion, membre du mouvement Créolie, directeur du Conseil de la Culture de l'Éducation et de l'Environnement de la Réunion, président du Conseil Économique et Social Régional, secrétaire départemental du RPR et chef de cabinet de Nassima Dindar, présidente du Conseil général de l'île depuis 2004). Ils partagent un regard critique à l'égard de l'enseignement du créole à l'école, projet porté par le PCR et les universitaires depuis les années 1970 (Cf. « La famille Manglou, l'âme créole », *L'express*, 5/04/2004).

²⁸ On serait tenté de voir dans les successions de passage où les instruments du maloya et les instruments à cordes dominent chacun leur tour, une traduction musicale d'une relation entre deux individus de statut socio-racial différent ; l'un des deux au moins étant « Kaf ».

²⁹ Cf. Farreyrol, 1979 : Face A, #3 & Kalou Pilé, 2001 : #3. A ces deux orchestrations s'ajoute une version enregistrée plus récemment par le groupe « Créolie ». Nous en reproduisons le texte et l'analyse formelle en Annexe 7.

³⁰ Dont le douzième ensemble mélodique est composé des mots suivants : « Mwin té pou travail / Travail dessus mon chantier / Mi entend le son maloya / Mi larg mon pioche mi sava danser » (1980 : Face B, #1 ; cf. *infra*).

³¹ Sens donnés au verbe « raler » par Baggioni (1987 : 266).

domaine des passions bien plus que de la raison, cette activité est opposée au travail. A la fois pénible³² et quotidien, associé au jour, ce dernier s'oppose bien à la nuit et à ce bonheur éphémère justifiant l'ultime conseil, rappelé avant le refrain, de saisir au vol ce moment de joie, de s'en « emparer »³³.

Imposé par la narratrice, mais aussi, selon cette dernière, par le maloya lui-même, cet épicurisme l'est aussi par l'assemblée entourant la danseuse. Constituée de musiciens et d'autres danseurs familiers de telles réunions maloya, celle-ci semble induire progressivement (« doucement » [C1'] puis « vitman » [C3']) une plus grande implication de la danseuse. Le chœur devient d'ailleurs analogue à cette assemblée à mesure qu'il reprend les impératifs de la chanteuse. Formé autour des protagonistes (on peut imaginer qu'il en allait de même lors des spectacles du ballet), il conduit ces derniers à s'exposer, à « entrer dans le rond » des regards et des participations. Cœur de l'émission sonore vers lequel tous convergent, dans lequel les hanches se syntonisent aux mouvements des musiciens – tout spécialement au bien nommé ouleur/roulèr – à mesure que l'ambiance s'échauffe (Cf. les appels d'ambiance formulés au second plan tout au long du morceau et l'impression de tournis procurée par les répondeurs reprenant en [C3'] l'injonction d'envoyer promener la brosse et la bassine symbolisant le travail), l'effet centripète du maloya rapproche à tel point les hommes que chacun devient ami (*dalon*) au sein de ce rond. Lieu de rencontre, de présentation de soi autant que de revitalisation de la santé, l'échange chorégraphique fraternel contient aussi une dimension érotique. Le dernier passage du refrain [F] montre que l'effervescence collective conduit à l'échauffement de la danseuse, lequel déclenche aussitôt l'entrée de nouveaux danseurs dans le rond. L'allusion au rein « roulant comme une anguille » [C2] et aux pas que les amis danseurs effectuent en croisant de face comme de dos [C3'] la danseuse « en feu »³⁴, montre que le caractère sexuel, décrit avec horreur aux siècles précédents, est peut-être avant tout un spectacle plaisant, y compris pour les honnêtes gens (Cf. *supra*). Consécutive à cette dernière phrase, l'expression « Ton langue la pi lo zo », si elle fait référence au proverbe « la langue n'a pas d'os » signifiant que

³² On se souviendra que Kalou Pilé, comme il est dit explicitement dans « Alleluya maloya », propose de concilier ces opposés en professionnalisant la danse (cf. *supra*).

³³ Nous optons pour cette interprétation malgré le sens de protection (contre la pluie, le soleil selon Chaudenson, 1974a) que peut avoir ce verbe en créole. « Empare maloya » n'avait-il pas déjà montré l'inefficacité de telles protections ? Si nous avons retenu ce sens défensif, la suite de notre interprétation n'en serait pas affectée.

³⁴ Rappelons que l'expression très commune « Kafrine dofé » (« Kafrine de feu », « en feu », « chaude »...), ne s'applique pas aux femmes d'autres groupes culturels. Relevant d'un préjugé racial autant que sexiste, disons que Leïla Negrau, chanteuse de maloya électrique relativement populaire, a repris cette expression à son compte alors que le groupe Kiltir chante le plaisir de voir les « Cafrines » danser le maloya (2003 : #8).

les « paroles s’envolent ; [qu’]on peut toujours revenir sur ce qu’on a dit »³⁵, peut aussi sous-entendre qu’il n’y a rien de définitif dans cet engagement ponctuel que constitue une danse où le fait de rouler avec aisance des hanches est particulièrement valorisé, au même titre que la notion de plaisir et d’instant présent.

Parvenu à ce foyer brûlant d’une soirée maloya, nous devons toutefois interrompre notre interprétation pour suivre ce qu’en dit la narratrice qui, rappelons-le, n’est pas cette Kafrine au centre de l’attention. Demeurant en retrait, nous saisissons alors que c’est depuis l’extérieur non seulement du rond qu’elle formule son énoncé, mais aussi du maloya qu’elle compose cette chanson. Le prélude, accompagné seulement par une guitare, évoque en même temps une romance créole et le lieu de travail. L’adjectif « grande » (journée) s’imposant à l’employée de maison, on peut percevoir ici l’écho de la grande maison, de la grande dame, de la grande musique, bref d’une hiérarchie allant du « grand » au « petit ». Le créole employé ici est d’ailleurs acrolectal, plus proche du français, comme le montrent le vocabulaire retenu ou l’usage de « toué » ou « ton » (« aou », « out » seraient plus basilectaux). À l’inverse, plusieurs accords, liaisons ou conjugaisons montrent la différence entre ce créole et le français. Après cette introduction, le premier couplet commence avec un « cassé » signalant l’entrée des kayamb, rouleur, piqueur et triangle du maloya, mais aussi d’une basse électrique et d’une mandoline ponctuelle. Basculant ainsi du côté de la danseuse aux cheveux frisés, l’ordre qui lui est donné de ne pas se soucier de la pluie [C], de ne pas mettre de souliers [C1’], montre que cette dernière est habituée à faire fi de telles convenances selon la narratrice. Le fait que cette dernière s’adresse à la Kafrine de manière paternaliste (cf. les nombreux ordres, les « Allez » de chaque couplet, les « ma fille »³⁶) laisse penser qu’elle est son employeuse. Outre le travail diurne, la maîtresse de maison aurait alors également le droit de commander les activités nocturnes de son employée. Répétée à chaque fin de couplet, la seule phrase supposant le libre arbitre de cette dernière (« Si ton cœur l’est content ») – touchant, répétons-le, toutefois le cœur plus que la raison, ce qui peut-être perçu comme un gain par rapport au déterminisme strictement physique imparti sinon au maloya – représente une marque d’empathie très minoritaire. Cette ambiguïté est d’ailleurs traduite au plan musical quand la tonalité du morceau, jusqu’ici en do majeur, change durant cette même phrase pour sa relative mineure le temps du refrain [DEF]. Tout en demeurant du séga-

³⁵ Cf. Chaudenson, 1974a : 317.

³⁶ Ce paternalisme à l’égard des Noirs pourrait être lié à l’attachement de Farreyrol pour les enfants. Après avoir animé des émissions pour enfants aux côtés de Luc Donat, violoniste surnommé le « roi du séga », elle enregistra pour eux *Tri la Ritron* pour le label Auvidis auquel feront suite deux albums dans la décennie 2000. L’ayant conduit au prix de l’Académie Charles-Cros comme à « L’école des fans », cet album contenait « Ça sent la banane » (« la vanille et le cumin / Le sucre de canne la mangue et le tamarin »), une présentation toute fleurie et parfumée de l’île que nombre d’écoliers tant réunionnais que métropolitains ont appris depuis.

maloya du fait de l'orchestration hybride, nous passons alors d'une polarité séga à une plus maloya. Signe que le texte est écrit depuis le séga, cette incursion dans le maloya (les instruments opérant ici leur effet centripète) comporte une nette allusion au séga. Elle est perceptible à travers le choix du verbe « piquer ». Celui-ci est synonyme de « danser » le séga³⁷ et si on peut « rouler » (danser) le séga autant que le maloya, on ne « pique » pas ce dernier. Cette distance de la narratrice, plus au fait du séga et de la romance, se retrouve aussi dans le titre, « Roule ton maloya », où le « ton » n'est pas « un », « le », voire « notre » maloya comme on peut l'entendre dire par ceux qui le jouent ou le dansent dans le cadre du bordage précédent.

Après analyse, nous sommes mieux en mesure de comprendre le jeu d'assignation réciproque à partir duquel se définissent les identités en contexte créole. Témoignant d'une proximité certaine ainsi que d'une empathie relative, nous sommes ici à la source du fait créole et de la compréhension métisse, aussi imparfaite et déterminée par les barrières sociales soit-elle. Ce jeu de projection en miroir des regards que portent les uns sur les autres, encore largement dominé dans ce champ folklorique par ceux qui ont l'usage de la parole, l'accès aux médias, à l'écrit ainsi qu'aux champs politiques et institutionnels³⁸, n'en est pas moins à la source de certains développements du maloya contemporain. Notamment ceux que relaient les réseaux touristiques où, à l'image des repas servis en accompagnement de soirées musicales, l'on valorise la succession de divertissements variés et ces « multiples facettes du folklore réunionnais (...) reflétant la diversité et le brassage des différentes races » (dos de *Mon île*). Reposant sur la sélection et la formation d'artistes, l'entreprise Kalou Pilé inscrivait d'emblée son action dans le travail de production des représentations de la culture réunionnaise dont elle semble être parvenue aujourd'hui à représenter un aspect mythique, fondamental et « légendaire »³⁹. Véhiculées officiellement, en accord avec l'État, l'écart sociologique et culturel avec les couches dont provient le maloya, dernière actualisation de l'africanité musicale insulaire, ne pouvait que prendre des accents déformés. Ceux-ci consistèrent notamment à fusionner l'image du Kaf à celle du rythme maloya et au plaisir de le danser ; un plaisir que la spectacularisation de cette différence musico-raciale donnait en partage aux observateurs de ce ballet. À travers l'exemple de René-Paul Elléliara,

³⁷ Les années 1950 et 1960 ont laissé plusieurs exemples de cette signification. Le « séga piqué » étant même considéré comme un genre musical ou un type de danse (Cf. la chanson « Si tu viens danser dans mon pays » ou celle intitulée « Séga piqué » présente sur le second disque du Groupe Folklorique de La Réunion). Plus récemment, signalons que le titre « Maloya pilé » composé par l'un des guitaristes majeurs de l'île, Guillaume Legras (neveu de Ladauge, proche de Farreyrol), associe directement ces termes avec la « musique kaf la race ».

³⁸ Rappelons que Jacqueline Farreyrol, dans le droit fil de sa carrière, est sénatrice UMP de l'île depuis octobre 2011 et, en tant que suppléante de Didier Robert, députée au palais Bourbon.

³⁹ Cf. Le titre de la compilation, maintes fois rééditée depuis, en disque compact est *La légende* (2001).

l'un des plus prolifiques *maloyér* ayant été membre de Kalou Pilé entre 1981 et 1983⁴⁰, nous allons voir comment les projections socio-culturelles ayant entouré la mise en tourisme du maloya parent être comprises par ceux habitués à se tenir dans le rond.

1.3. René-Paul Elléliara : entre « cadence tropicale » et « maloya salle verte »

1.3.1 Un « marmaille de la cour »

Au moment où René-Paul Elléliara est recruté dans cette « star académie » d'avant l'heure qu'est Kalou Pilé, son parcours musical est déjà long. Saint-Pierrois, il est né en 1950 à quelques pas de la propriété d'une grande famille sucrière comme il le chante dans une de ses plus récentes compositions (2006, 1 : #11 ; *notre trans.*) :

« Mwin même marmay St-Pierre bann maman / Kalbanon Mésié blanc /
Mwin lé né mwin la grandi derrière bazar / Tablissement la kour Isauthier ».

Parmi ses jeux d'enfance, le maloya était déjà là et sa « destinée maloya » était toute tracée (*ibid.*). À partir d'une douzaine d'années, il se fait remarquer lors des « radio crochet » auxquels il participe dès l'âge de douze ans. Ces concours de chant ayant lieu « lors de chaque fête foraine et kermesse », comme l'indique le livret de son *Best of*, proposaient à des amateurs de chanter sur scène leurs morceaux favoris avec l'accompagnement d'un orchestre. Ces répertoires réunionnais autant qu'étrangers étaient entendus lors de tels évènements, mais aussi grâce aux disques :

« Pas la radio, trop tôt. A l'époque c'étaient les vinyles. On achetait les vinyles et après nous mèt la case, i jouait sur tourne-dix, sur pathéphone (...) Bein à l'époque, quand c'était out l'anniversaire là, aujourd'hui nana, comment appel, le Game boy, le bann vidéo toute. Mais à l'époque déjà i faisait aou cadeau un vinyle ! »⁴¹.

Prenant de l'assurance, il accumule un répertoire qui séduit un « organisateur » :

« A un moment donné mwin té reconnu par quelqu'un navé un orchestre à Saint-Pierre. La di à moin René-Paul, nous cherche un ségatie pou chanter. I fait par rapport à ça moin lé ni ségatie. Et dans l'orchestre. Et c'était l'orchestre populaire ! ».

Débute alors une carrière qui l'amène à se produire dans le réseau des salons de bals, « épopée » durant laquelle il multiplie les tours de l'île au sein d'une douzaine de

⁴⁰ On compte une quinzaine de cassettes et de disques enregistrés sous son nom propre ou au sein de groupes tels Kalou Pilé (2001), Massalé, Créolie, Kisa la di, La di la fé et son groupe actuel : Okilé (1993, 1995, 1998, 2001).

⁴¹ Les citations non référencées sont tirées de notre entretien du 22 novembre 2007 (*notre trans.*).

formations⁴². En 1976, il sort à son nom un 45 tours. La première face, intitulée « Maria Dolorès », est un séga alors que la seconde, « Élina » est un maloya. Il l'enregistre avec la contribution des « garçons du Rwa Kaf » (le premier *maloyèr* ayant reçu le titre de *Zarboutan*) dont il vient de faire la connaissance alors qu'il est membre d'un orchestre de la commune de ces derniers, Sainte-Suzanne. Demeuré en contact étroit avec la Maison des Jeunes et de la Culture (MJC) de Saint-Pierre et ses directeurs successifs⁴³, il accompagne en 1979 Roland Raelison, René Lacaille et Tony Manglou pour une tournée en Métropole « en tant que musicien, chanteur, danseur pour la promotion de notre folklore » comme on peut le lire dans son *Best of* (2006). Plusieurs personnes de son vaste réseau de connaissances le poussent alors à se présenter à Kalou Pilé où il entre en 1981. Il en devient un danseur, un musicien percussionniste (principalement au rouleur, le « ouleur » dit-il) ainsi qu'un chanteur de premier plan.

« Moi c'est musicien de rue, d'oreille. C'est vrai ou donne à moïn partition lire, mi gagne pas. Mais à l'oreille... Mi gagne pas jouer guitare ni clavier ni rien moïn. Mon truc c'est rien que percussion moi (...) Moi la travaille en folklorique : Kalou Pilé, Créolie... Ma fait beaucoup de scènes moi, qui soit en Europe, partout ou comprends ? Trois ans de tournées avec Kalou Pilé ! Nous l'a fait l'Angleterre, la Suisse, oui ! Partout nous la parti, même l'Italie, partout ! Si aujourd'hui moïn l'est là c'est grâce à zot. La permette à moïn connaît un ti peu parce qu'à l'époque, ou connais quand ou joue out chanté là, ou connais pas du tout kosa i veut dire la scène, côté cour, côté jardin, tenir un micro... Ou comprends ? Et aujourd'hui mon savoir-faire mi transmette aux autres ».

Outre sa présence dans les chœurs, le ballet enregistre deux de ses compositions : « Douleur Maloya » et « Maloya Bébête » (2001 : #1, 6). Accompagnant l'orchestre électrique assis sur son *ouleur*, René-Paul Elléliara y chante, en parfait accord avec Farreyrol, la difficile journée d'un coupeur de canne⁴⁴ ainsi que les superstitions populaires relatives aux « bêtes », ces

⁴² Ces orchestres ont pour noms : Les Globes trotteurs, Les Fellows, Les Cousins, Les Diables rouges, Les Devils song, Pop activity, Dragon 2000, Les Dominances, Les Révolt soul, Les Tropics, Musical group, Leconte Delisle. Cette affinité anglophone traduit la prédilection esthétique des musiciens autant que des danseurs en même temps qu'elle s'inscrit dans le mouvement contre-culturel vu au premier chapitre.

⁴³ Notamment Jacques Dambreville, un proche de Ladauge qui apprend le maloya avec Tony Manglou auprès de Viry dans les années 1970.

⁴⁴ Le thème du travail du Noir, non plus domestique et féminin comme dans « Roule ton maloya », revient à quelques reprises dans le répertoire folklorique. Le travail aux champs de canne revient chez Farreyrol à plusieurs reprises. Notamment dans « Guise ton larloir » (le second maloya de *Mon île*, 1979 : Face B, #1), « Makou alé », qui est un autre maloya paru sur l'album *Couleur créole* et où sont évoqués les esclaves cafres (« Malinké Baoulé ») travaillant sur les plantations de café, ou encore dans « Sur la route des Colimaçons » (« Les coupeurs de canne chantent une chanson seuls dans la campagne ») qui figure sur l'album pour enfants *Je vais à l'école/Mi sava lékol*. « Commandeur », un poème de Jean Albany (1917-1984), ce poète et dentiste réunionnais installé à Paris, membre de Créolie auquel on doit ce néologisme, fut chanté par Pierre Vidot – parolier proche de Pitou et Ladauge – et mis en musique en 1978 par les Caméléons et les Insulaires (dont René Lacaille/guitare, Alain Péters/basse, Hervé Imare/chant, Bernard Brancart/batterie... ; cf. *infra*). Quatre ans après Kalou Pilé le reprenait (2001 : #8). Il met en scène l'espoir des esclaves face au fouet du contre-maître, un

mauvais esprits nocturnes cherchant sans relâche à nuire aux vivants. Par ce choix thématique, ce sont les couches les plus défavorisées qui sont ostensiblement associées au « maloya » – terme lui-même mis en évidence dans ces titres collant bien avec les intentions de ce bordage. De manière exemplaire, on remarque que malgré son expérience de ségatière, c'est à ce genre musical qu'Elléliara est préférentiellement associé. Une des raisons possibles de son recrutement est la connaissance qu'il a accumulée depuis ses plus tendres années du maloya et du « cabaret », termes que nombre de Réunionnais sudistes, principalement ceux nés avant la départementalisation, considèrent comme synonymes :

« Moin té jeune marmay mi sar partout dann cabaret*, mi sar apprendre comment il est le maloya avec bann vieux. C'est les vieux que la mèt à moin in ti peu sur ce domaine là, sur ce chemin zordi. En regardant in ti peu les vieux comment té i joue comment té i chante, c'est à partir de là moin lé [deve]nu, comme on dit, in “maloyèr” (rires) ».

Le « cabaret* » dont il nous parle ici correspond à deux réalités parmi les trois que recouvre ce terme. Cette dernière précision est du reste un des apports du présent travail à l'égard d'un terme aussi ancien que crucial que nombre d'acteurs ne conçoivent, pour les raisons que nous développons aux chapitres suivants, le plus souvent que d'une ou deux manières quand ils ne les confondent pas dans leurs discours. La première concerne une occasion musicale que nous dirons « publique » durant laquelle on joue le maloya ainsi que le « kabaré* »⁴⁵, deuxième acception (sur laquelle nous reviendrons dans un instant) désignant le chant introductif du maloya selon le bien nommé « Batis Kabaré »⁴⁶ auprès duquel Elléliara apprit beaucoup. La dernière acception est celle des « cérémonies cabaret ». Ces « *sèrvis kabaré* » consistant, au son du maloya, à « adorer les ancêtres pendant le mois de novembre » en déposant un repas (le « manger sous la table » dit-on dans le Sud de l'île) à leur intention, Elléliara les connut dès son plus jeune âge à travers sa famille demeurant à Basse-terre (quartier de la capitale sudiste). Au gré de la parentèle et des réseaux de connaissances l'y

espoir trouvé dans le « tambour la liberté » du « maloya ». « Tit Léon » et « O toué mon ti kaf », présents sur *Mon île* et la compilation *Cabaret créole (vol. 2)*, abordent pour leur part le chômage – du « Kaf » s'entend – depuis la société, la bonne s'entend : « Rode au moins ne serait-ce un ti boulot / Néna z'affaires pour faire / Si la terre Bondieu mon frère, mon ti kaf / Assez pleuré misère / O toué mon ti kaf / Assez fait honte la race ».

⁴⁵ Prenant acte de cette polysémie créolisée, nous écrirons à présent *kabaré*. Donnons trois exemples de cet aspect « public » : les lithographies anciennes de divertissements musicaux donnés sur la « place publique » ; les rassemblements tel celui enregistré le samedi 8 juillet 1978 pour le MNATP ; les chants de travail dans les années 1950 : « Koméla (Maintenant) l'a évolué nous dit maloya, mais lontan té i di kabaré. Même que dann canne, quand ou lé là pour gratter, dépaille canne ou gratte maïs, zaricots, du moment que le corps l'est bon, té chante là. En chantant té fait ce travail. I oublie l'heure, la journée i coule » (Entretien avec Michel « Gramoun Sello » Sophie du 15/12/2007).

⁴⁶ Jean-Baptiste Jouano (1920-1980) est une référence du maloya. Né à La Saline Saint-Paul de parents venus eux-mêmes de Madagascar, il vécut à Saint-Denis puis à la Ligne Paradis où les enquêteurs du MNATP l'enregistrèrent les 6 et 8 juillet 1978. Durant ces 70' qui constituent, selon nous, la seule archive sonore de Jouano, il donne plusieurs exemples de *kabaré* cassant en maloya. Cf. chapitre 6.

invitant, sa familiarité avec ces cultes privés lui permet de distinguer deux registres au sein de la musique les accompagnant. Il s'agit, selon ses propos, du « maloya cérémonie » et du « maloya traditionnel » ; catégories qui redoublent les oppositions entre « dedans » et « dehors » d'une part, entre sentiments recueillis (les « pleurés ») et festifs d'autre part, qu'effectue, comme tant d'autres, ce connaisseur du culte :

- « - Parce qu'à un moment donné ça se passe dans la case. Ça c'est seulement la famille. Et ensuite quand i amène dehors là c'est toudoumoun. Et là y donne manzé, i donne à boire. Là maloya tout y tourne.
- Et là l'est pli festif...
- Oui. Sinon le pleuré c'est en dan. C'est en dan. Et après quand i arrivait minuit, la famille arentrait dans la case. De moun dehors i batte pi, i fait pi désordre. I arsar dire la prière.
- Et après i continue jusqu'à grand matin ?
- Jusqu'à six heures de matin ! Six heures le soir ziska six heures matin... ».

Lieu d'une intense transmission de valeurs culturelles traduites musicalement, c'est dans ce fond qu'il va puiser pour alimenter Kalou Pilé d'un nouveau « maloya traditionnel » : « Pilé cabaret »⁴⁷. Ce « titre », comme le dit Elléliara, consiste en ce que, après avoir réalisé une étude de terrain, Farreyrol appela des « phrases mélodiques appartenant au maloya »⁴⁸. Avec ses 19 ensembles mélodiques mis bout à bout de façon linéaire, nous retrouvons le principe sous-tendant « Maloya » et « Maloyab » du Groupe Folklorique de La Réunion ainsi que « Pilé maloya » de Kalou Pilé⁴⁹. Nous l'avons vu, à condition d'être tirée une seule fois, c'est-à-dire sans reprise, la seconde partie de « Valet, valet » ([CDE] et leurs éventuelles réductions) correspondrait exactement à ce principe dont les discographies de Viry et d'Elléliara portent intégralement la marque : chaque nouvel ensemble mélodique est constitué de paroles différentes. Toutefois, alors que l'impression de collage que ne peut manquer de susciter l'enchaînement d'une telle diversité tant mélodique que textuelle ne

⁴⁷ Cf. Kalou Pilé, 2001 : #10 et l'analyse formelle proposée en Annexe 8.

⁴⁸ « Avec la complicité du directeur de la Jeunesse et des Sports de l'époque, qui était assez ouvert à ce genre de travaux, j'ai pu mettre donc sur pied un stage de redécouverte du patrimoine réunionnais. Et alors là c'était terrible parce que je sentais que je remuais des choses complètement enfouies. Les gens n'osaient même pas m'en parler. Le stage consistait à aller sur le terrain, parler aux vieux de l'époque et leur demander comment ça se passait dans leur temps. Mais tout juste s'ils voulaient me parler du maloya. Quand on abordait le terme maloya, ils disaient "Ah ça...". Et puis c'était ce geste (elle met sa main devant sa bouche). Ce geste qu'on cache. Et puis tout doucement, le naturel revenait au galop. Tout doucement les souvenirs sont revenus et nous avons enregistré des vieilles mélodies d'autrefois qui traînaient dans les mémoires depuis très, très longtemps. Et comme ça on a recueilli tout un catalogue de *phrases mélodiques* appartenant au maloya et on apprit ça aux stagiaires » (Farreyrol dans Sévagam, 1998 citée en annexe dans Cheynet, 2006; *souligné par nous*).

⁴⁹ Succédant à ce titre au sein d'une même plage intitulée « Séquence maloya » (Kalou Pilé, 1980 : Face B, #1), une composition de Farreyrol (« Naissance d'une île »), dans laquelle celle-ci chante en solo avec un accompagnement de guitare avant que le mixage ne redonne place à la troupe pour le final maloya, accentue encore cet effet de collage que la linéarité de « Pilé maloya » contient déjà.

débouche qu'imprécisément sur un sémantisme unifié (cf. chapitre précédent), la trame textuelle de « Pilé cabaret » est plus aisément identifiable.

Entamé et achevé avec des allusions directes au *kabaré* cérémonie rendant hommages aux « *maligasé* » (malgaches) se déroulant chez « Éva » ([A]) et, sinon à une autre se déroulant chez « Siya » ([I]), au *kabaré* dans son acception de soirée musicale, ce morceau voit se succéder quatre solistes. En son milieu on entend un couple d'amoureux (l'homme se plaint de sa belle-mère alors que la femme, seconde soliste, demande pardon à ses parents pour avoir cédé à l'amour) ainsi que les prières adressées d'une voix puissante à Dieu par un troisième soliste (Elléliara lui-même) afin que « s'aplanisse son chemin ». Sans que le lien soit direct, le changement de soliste laissant présager qu'il s'agit d'un tout autre sujet, cette prière demande que disparaissent des difficultés du type de celles rencontrées par les amants ([G]). Ce chanteur semble ensuite trouver un grand soutien auprès du maloya, personnifié par une sirène, avant que le dernier soliste ne se charge des cinq derniers ensembles mélodiques. Après avoir rassemblé ses musiciens, celui-ci nous ramène à la description de la fête durant jusqu'au petit matin. L'avant-dernier ensemble ([K]) rappelle que l'oiseau de mer qu'est le paille-en-queue ne saurait nicher au fond des ravines de l'île sans danger. Cette sagesse populaire⁵⁰, parabole possible du bonheur ressenti par l'assemblée réunie au son du maloya, précède la convergence des solistes et des chœurs qui, d'une seule voix et dans une ultime phrase répétée jusqu'au chuintement du titre, annoncent un repos bien mérité.

Résultant, ici aussi, de l'association des idées contenues dans chacune de ces phrases, association qui consiste à conserver le fil narratif malgré les nombreux changements consécutivement égrainés, la compréhension d'ensemble paraît mieux circonscrite ici. Cette innovation concernant un titre linéaire, d'une longueur très appréciable qui plus est, est due à Elléliara qui, en tant qu'arrangeur, sut rendre cohérente cette enfilade de phrases « traditionnelles » (cf. le crédit du titre) que rien n'indique qu'elle ait été tirée dans cet ordre avant cet enregistrement⁵¹. Comme nous le notions plus haut pour Viry, il revient en effet au soliste chantant de tels ensembles de choisir l'ordre de leur apparition. Dépendamment d'un contexte précis, des interactions qui s'y jouent, durant la performance notamment, il oriente ainsi leur sens. Autant de données que dissimule et/ou transforme la réalisation d'un disque.

Ce principe linéaire est un des marqueurs légitimant l'aspect « traditionnel » des maloya qu'Elléliara composa depuis. Si bien qu'on peut voir dans cette fidélité formelle (qui ne fait

⁵⁰ Qui n'est pas un des proverbes consignés par Chaudenson (1974a).

⁵¹ Une coquille de mixage située à la fin du premier vers (a) de [L], laisse supposer que cet ordre n'a d'ailleurs existé que sur bande...

pas l'unanimité comme nous le verrons dans un instant avec Danyèl Waro, un *maloyèr* de la même génération qu'Elléliara mais dont l'influence fut peut-être plus grande sur les générations suivantes) une première réponse de ce chanteur au questionnement engendré par l'actualisation d'une tradition à l'heure de sa fixation sur un support enregistré. Ce premier critère est crucial dès lors qu'il s'agit de distinguer le séga du maloya chez cet « auteur/compositeur/chanteur ». Parmi tant d'autres exemples, le disque *Réunion, reflet des îles* (Okilé, 1995) l'illustre idéalement. Celui-ci associe une « romance » (#2), quatre « séga » (#1,3,4,5) et cinq « maloya » (#6,7,8,9,10). Outre leurs instrumentations⁵², les structures strophiques de ces pièces justifient la catégorisation de ces appellatifs puisqu'à l'organisation généralement « rotative » des cinq premiers morceaux répond celle généralement « linéaire » des cinq autres⁵³. Passant sur les *solis* instrumentaux et les appels d'ambiance, notre nomenclature les note ainsi :

- #1 AABA1BBAB
- #2 ABA1BAB
- #3 ABA1BBA2BABA1BB
- #4 ABA1BBABA1BB
- #5 AA1BA2A3BAA1
- #6 ABCDEFGHIGHH'HG
- #7 ABCDAA'E-E'
- #8 ABC-C'DEFGHI-D'
- #9 ABCDEE1FG-G'HIJKJ
- #10 ABACA1DA2A

La dernière se présente comme une exception puisque [A] ressemble fortement à un refrain, fut-il modifié au fil du morceau ([A1,A2]). Ceci le rapproche plus de « Douleur maloya » et « Maloya bébète » que de « Pilé cabaret »⁵⁴. Toutefois le sujet du texte lui-même suggère une explication à cette structure strophique rotative : Elléliara se soucie ici de savoir ce qu'est devenu un passé qui rime pour lui avec les jeux d'enfance, mais surtout avec le « temps moin té chanteur l'orchestre », où chaque samedi soir correspondait à une grande effervescence (ce que rend assez bien la longue énumération des salons de bal et des groupes les ayant animés en [D]). Passant sous silence le maloya, c'est bien aux « séga, katiatioque,

⁵² La « romance » est arrangée pour voix (soliste et chœur), clavier, guitares, basse ainsi que rouleur et kayamb. Les « séga » le sont de manière identique sans ces deux derniers instruments, remplacés par une batterie. Les cinq « maloya » comprennent au total : rouleur, kayamb, sati, pikèr, triangle, congas, djembé et battements de mains.

⁵³ En effet, si l'on considère comme « linéaire » le fait d'égrainer l'alphabet pour rendre compte de variations lexicales et musicales ([ABC]) et comme « rotatif » celui de répéter une occurrence antérieure ([ABA]), ces catégories ne sont pas exclusives. Séga, romance et maloya comprennent tous ce que nous appelons « linéaire » et « rotatif ». Seule une appréciation de degré est alors de mise.

⁵⁴ Dont les formes résumées sont respectivement les suivantes : [ABCADCABDB], [ABCABCABC] et [ABCDEFGHijkl] (pour le détail de cette dernière voir Annexe 8).

chacha, boléro » que fait référence le chanteur dans ce que nous pourrions appeler un « maloya séga ».

La dimension traditionnelle des compositions d'Elléliara tient à un second critère relatif aux mélodies constituant les différents ensembles strophiques. Comme il nous l'expliquait :

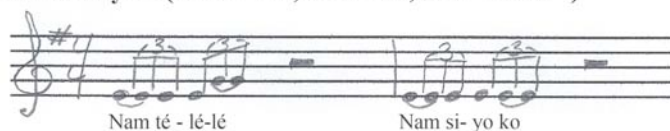
« Longtemps quand té i compose maloya là, té i compose pas maloya longtemps ! Longtemps m'allais war té arrive té i zwé. Té compose pas té zwé le maloya. Ou arrivait, par exemple, ou wa ça devant moin, ou fait in morceau là-dessus. Ou comprends ? Voilà. Mais maintenant zordi nous compose le maloya. Parce que l'est [deve]ni populaire. Ou comprends, pour les touristes, maintenant li l'est commercial le maloya. Longtemps ou arrive dann kabaré comme té marmay là, ou compose pas hein ? Ou chante in maloya si in pied de bois, in bonhomme, n'importe kosa té i chant in maloya. Maintenant nous compose par rapport le touriste, commercial et puis pour l'Europe. Parce que nous voyage beaucoup ».

Ces propos montrent que la conception d'Elléliara concernant la tradition est assez souple. En effet, comme il nous l'expliquait, « maloya cérémonie » et « maloya traditionnel » peuvent être adaptés et arrangés pour devenir du « maloya populaire » du moment que les compositions, qu'elles soient orchestrées avec les instruments du maloya ou avec des instruments électriques, « restent dans l'esprit » et « gardent la tradition ». Associant la capacité à improviser à une forme ancienne d'une part, et le recours à la composition à une modernisation d'autre part⁵⁵, cette justification ne saurait masquer le fait que l'improvisation se fait toujours au présent alors que les phrases transmises depuis des temps immémoriaux furent elles-mêmes, un jour, composées. Toujours est-il que, sur la ligne tradition/modernité, quatre possibilités se présentent alors au chanteur. Il peut chanter des « morceaux traditionnels » tels qu'il les a appris tout comme il peut composer de nouveaux airs et leur associer de nouvelles paroles. Mais il peut aussi chanter de nouvelles paroles sur des airs anciens ou, inversement, de nouveaux airs avec des paroles anciennes. Ayant l'avantage de se situer à mi-chemin entre le « temps longtemps » et la « modernité », ce procédé, plus hybride, fut favorisé par Elléliara. Nous illustrerons ses deux versants avec

⁵⁵ Celle-ci bénéficie d'ailleurs chez lui de la technologie : « - Quand ou compose, quand ou invente, comment i vient out l'inspiration ? Amoin, ma di aou tou de suite, l'inspiration c'est la mer. A moin, toujours c'est la mer. Quand té habite là, mi sava souvent si la mer, si le port, dans un truc vraiment bien calme. Mi prends mon cahier et puis mi écris. Mi écris seulement là ! Après, l'est pas tout de suite la mélodie. Là mi sar la case moin là. La mélodie après. Mais l'est vrai comme moin na point rien pour enregistrer, la mélodie té i perde. Bein après, à un moment donné ma dis : "Té mi chante comme ça zordi et à un autre mi chante pi pareil, mi chante un autre façon !". Après, ensuite un de ces jours, pli tard, longtemps après, ma tourne sur magnéto et là nous fait comme ça là. Mi fais "lalala" sur le magnéto et ensuite pour mettre parole dessus. Mi amène ali comme ça. Maintenant l'est plus facile. I appelle ça modernité. Ou sinon, comme mi dis à ou, ou arrivait, ou vois un affaire, ou chante ».

deux exemples. Dès le deuxième ensemble strophique de « Douleur maloya », Elléliara lance les mots suivant : « Nam télélé Nam siyoko » sur cette première mélodie :

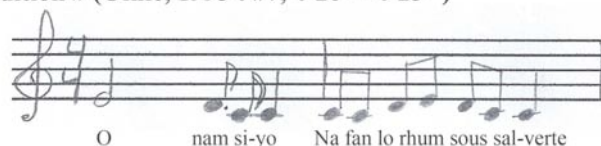
« Douleur maloya » (Kalou Pilé, 2001 : #1, 0'52''- 0'56'')



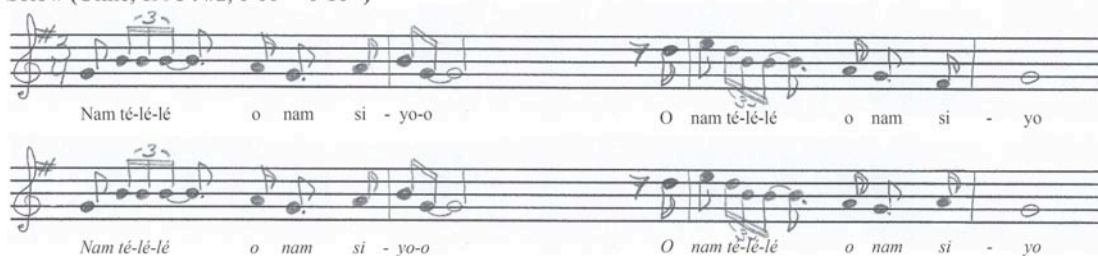
Tout au long de sa discographie, nous les retrouvons chantés – partiellement ou en entier – sur d'autres mélodies que l'on peut supposer être de son cru. En voici plusieurs exemples.

Cinq mélodisations d'une phrase en langaz

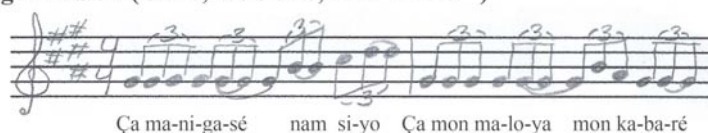
« Tradition » (Okilé, 1993 : #7, 4'20''- 4'23'')



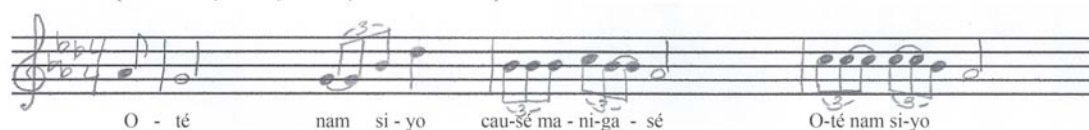
« Bob's Solo » (Okilé, 1998 : #2, 0'00''- 0'16'')



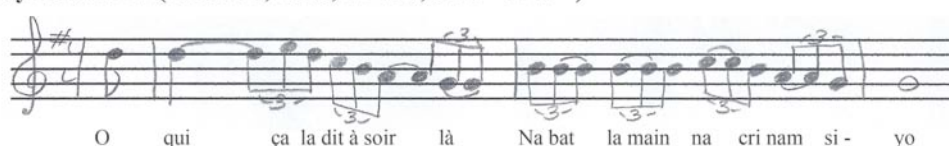
« Bouger Baba » (Okilé, 1998 : #6, 1'14''- 1'19'')



« Kèr Kabaré » (Elléliara, 2006, 1 : #9, 3'44''-3'55'')



« Maloya Salvert » (Elléliara, 2006, 2 : #11, 5'11''-5'17'')



Chacune de ces cinq occurrences est tirée d'un morceau faisant explicitement allusion au déroulement des « cérémonies kabaré ». Comme le précise l'avant-dernière, il s'agit là d'une parole « manigasé », c'est-à-dire considérée comme une survivance originellement malgache. Elle relève à ce titre d'un legs du passé que l'auteur associe à sa « tradition » (titre de la

seconde occurrence) tout en l'adaptant et en l'arrangeant. Ne correspondant pas au créole usuel, cette parole appartient au registre du *langaz* (langage). Cérémoniel et sacré, ce *langaz* en constante créolisation accepte un certain seuil de changement comme l'invention du terme *gouloumoun* chez Viry l'atteste et comme le montrent notamment les variations phonétiques associées aux *Manigaté* ou aux *Maligaté* pour « Malgaches » chez Elléliara⁵⁶.

Comme exemple du second type de compromis entre composition et héritage, c'est vers le cadre mélodique que représente la seconde acception du terme *kabaré* qu'il faut se tourner. Comme nombre de chanteurs⁵⁷, Elléliara sollicite souvent ce modèle depuis le tout début de sa contribution discographique à la popularisation du maloya. Déjà entendue dans « Pilé cabaret » ([HH1H'-H']), « Ti fille la sirène » est une vieille « chanson kabaré ». Correspondant le plus souvent à un quatrain, cette forme trouve un exemple type dans l'extrait suivant.

Un chant kabaré : « Ti fille la sirène »
(Réunion, Rodrigues, Maurice, 1998 : #23)⁵⁸

Moin té pou bain-gné o - té Dann bas - sin la si - rè - ène La si -

rène la pa vol a moin Com - ment la si - rène la vol mon com-mère

Moin té pou bain-gné o - té Dann bas - sin la si - rè - ène La si -

rène la pa vol a moin Com - ment la si - rène la vol mon com-mère

Elléliara introduit dans ce modèle mélodique des paroles tournant autour du maloya :

⁵⁶ On retrouve parfois aussi les formes suivantes du même mot, semble-t-il prononcé [Malagas] en malgache : Malgasé, Madigasé, Manigas, Madécas.

⁵⁷ « Pays Bourbon » ou « Maloya la pa nou la fé » (qui continue ainsi : « Ça l'était chanson composée ») sont des exemples déjà évoqués de mélodie kabaré de Viry (cf. *supra*). Comme le montrent les enregistrements de Gramoun Lélé, Gramoun Bébé, Gramoun Sello ainsi que de musiciens plus jeunes, ce thème mélodique fait l'objet d'appropriations personnelles.

⁵⁸ On l'entend aussi sur Elléliara, 2006, 2 : #9.

« Moin la travay ali d'in aut façon. Ou connais dans la mer nana sirène ? Bein, nous⁵⁹ la compose ça comme ça. C'est comme si la donne à moin cahier maloya⁶⁰. La dit à moin : "Mon bonhomme mi donne à ou ça zordi et chante le maloya ! Chante ça pou moin. Aou développe ça pou moin" ».

Quel que fut son contenu initial⁶¹, ce dialogue avec sa muse (nous citons plus haut l'importance de la mer pour ce chanteur) ajoute « un sens à côté » des paroles existantes, soit la jalousie de la commère du narrateur à l'égard d'une sirène. Leur sens doit être mis en rapport avec le fait que ce chant fut réalisé par un artiste, alors troisième soliste de « Pilé cabaret », au seuil d'une carrière qui allait « développer » ce maloya au tout premier plan.

Par sa capacité à couler son propos dans ce moule mélodique ainsi que par les allusions régulières au *langaz des sèrvis kabaré*, René-Paul Elléliara justifie sa connaissance vécue des codes traditionnels du maloya. Toutefois, nous voudrions montrer maintenant que c'est la première acceptation du *kabaré*, celle correspondant au rassemblement musical public, qui entra le mieux en résonance avec les intentions à mi-chemin entre tradition et modernité du bordage folklorique. Revenant à notre premier objectif, lequel consiste à comprendre les modifications que la popularisation du maloya motivée par ce bordage peut avoir induites, nous devons souligner combien ce répertoire se tient au carrefour de différentes réalités. Son aspect polymorphe justifie sa valorisation par Elléliara.

1.3.2. *Le maloya vécu au quotidien*

Conformément aux représentations bourgeoises pour lesquelles Kaf et maloya sont naturellement liés entre eux du fait d'une prédisposition à la fête et à la danse, le répertoire d'Elléliara insiste sur un maloya vécu au quotidien, voire au fil des heures du jour... et de la nuit. En effet, plusieurs textes décrivent les menues choses du commun, du lever au coucher en passant par les repas, les discussions, les activités professionnelles autant que ludiques parmi lesquelles musique et soirées dansantes tiennent une grande part. Dans la veine de sa contribution à Kalou Pilé, mettant l'emphase sur ce vécu authentiquement « populaire » et « typique », le chanteur a continué, par exemple, à mettre en scène la vie quotidienne des petits métiers tels le coupeur de canne, le bazardier, le pêcheur⁶². Monologues et dialogues parsèment également cette œuvre à laquelle ils donnent des accents significativement

⁵⁹ Ce « nous » peut renvoyer aux nombreux musiciens avec lesquels il interpréta ce chant.

⁶⁰ Si l'existence de cahiers de romance est attestée depuis plusieurs siècles (cf. *infra* chapitre 6), celle de cahiers maloya ne l'est pas. Nous notions ci-dessus un détail sur le rapport d'Elléliara à l'écrit.

⁶¹ L'ancienneté de ce thème a été notée pour la tradition orale de l'île Maurice par Haring (2003 : 25).

⁶² Cf. Elléliara, 2006 : 2, #8 ; Okilé, 2001 : #5 ; Okilé, 1995 : #7 ; Elléliara, 2006 : 1, #2. Nous ne citerons ici que les titres intégralement orientés sur un thème.

théâtraux. Relevant de l'humour du chanteur, préparatifs avant cyclone (Okilé, 1993 : #9), vente de poisson à la criée (1995 : #7), commentaire sportif et encouragements sonores des supporters d'un match de football (1993 : #6), conversation autour d'une partie de dominos ou d'un départ imminent en boîte de nuit (1998 : #7,1), déclaration de vol dans la basse-cour (Elléliara, 2006, 1 : #1,7) ou encore scène d'éducation musclée (Okilé, 1993 : #3) peuvent évoquer les saynètes fourcadiennes. Si le chant des sirènes est ici plus vrai que nature puisqu'associé à une histoire de cœur vécue par le chanteur (avec la commère autant qu'avec le maloya), les rixes amoureuses (Okilé, 1993 : #5) fournissent aussi à l'auditeur l'occasion toute voyeuriste – expérience de voisinage s'il en est –, d'entendre ce vécu, cette langue, ses expressions et d'accéder à un réel dont le caractère ethnographique ne peut s'apprécier qu'en tenant compte de la part de mise en scène dans laquelle il se moule. Cette inscription dans le quotidien accorde en effet une grande place aux « commérages », les « *ladi lafè* », dont la jalousie est toujours le point de départ et dont le chanteur se dit inexorablement lassé. C'est par exemple le cas dans « Jalousie voisin », le titre entamant la discographie d'Okilé :

« Mal au cul, l'occupeur. Radio-commérage dans le chemin. Pour un verre de rhum-la-boutique l'est comme un disque rayé. La dit "la langue la point lo zo", la mer i batte laisse causer ! Ballais devant ton porte, assez occupe ton voisin ! Si ou la crie un peu fort dans la case, do moun comme rat musqué dann barreau [portail], ou la pi moyen péter⁶³, le voisin pour veille aou » (1993 : #1 ; *notre trans.*).

Ces propos introductifs, tenus avant que le maloya n'ait cassé et que le chœur n'ait fait son entrée, montrent clairement que cette question du contrôle social est décisive dans un contexte d'intense mitoyenneté où la limite entre le privé (la case) et le public (le chemin, la rue) fait l'objet des plus vives attentions. Se révèle alors l'importance de la parole, qu'elle soit parlée, criée, mais aussi chantée et partant, celle du phénomène sonore en général. On pourrait ainsi penser qu'Elléliara prend les devants face aux mauvaises langues, publiques, qui pourraient avoir à redire sur le maloya de son nouveau groupe, ressortissant plus du domaine privé. Comme le chantait Michel « Gramoun Sello » Sophie dans Roséda : « Oté mon vieux momon la bien dit à moin / Kozé pa trop fort dans la case (...) Ça que nous l'a dit dans la case / *La pa besoin cause ça dann chemin* » (s.d. : #10).

Si le grand sourire que René-Paul arbore souvent en photo semble aussi en mesure de conjurer ces critiques, cette attitude de protection entretient un rapport étroit avec un autre thème majeur de son œuvre : l'appétit pour la danse qui, conformément aux stéréotypes bourgeois, semble à même de tout résoudre (que l'on se souvienne de « Maloya l'amour » ou

⁶³ Au sens d'un emportement qui éclate, d'un « tangaz po pété dan la kaz » (*Réunion, Rodrigues...*, 1998 : #22).

de « Roule ton maloya »). Tout au long d'une discographie faisant du maloya la condition *sine qua non* de l'amusement et de la bonne ambiance, la danse s'impose comme le moyen le plus sûr de garantir le bien-être tant individuel que collectif. Peu avares de ces appels d'ambiance qui sont autant d'encouragements lancés aux musiciens, les morceaux d'Elléliara parlent de la danse aussi souvent que leurs performances scéniques s'en accompagnent. Qu'elles soient choristes ou non, des danseuses font virevolter leurs jupes à fleurs⁶⁴ sur ce maloya festif se ménageant tout particulièrement sur scène des moments instrumentaux afin que se dansent ces « petits drames » pouvant évoquer ceux accompagnant le séga créole du XIXe siècle⁶⁵. Danseuses et danseurs – ces derniers peuvent être des musiciens ayant abandonné pour un instant leur instrument – entrent alors dans un dialogue corporel mimant la séduction. On put en avoir de nombreux exemples lors des performances de chacune des formations auxquelles Elléliara prit part (respectivement : Kisa la di, Marmay la kour, Okilé et Kalou Pilé) pendant le spectacle commémorant ses 40 ans de scène⁶⁶.

La joie et la bonne humeur que veut dégager ce maloya se sont imposées également à travers l'évocation constante des fêtes de famille (communions, baptêmes, mariages, anniversaires...). Dès « Élina », son premier maloya de 1976, l'auteur s'orientait sur le thème des fêtes de fin d'année et sur les vœux qui accompagnent cette « fête la famille ». À travers la danse et, bien sûr, le manger et le boire – la cuisine créole est l'un des thèmes sur lesquels capitalisent les dépliants touristiques –, c'est le plaisir d'être ensemble que chante Elléliara, et ce aussi bien en séga qu'en maloya⁶⁷. Au fil des ans, cette célébration spontanée s'est teintée d'une réelle intention que nous plaçons sur un plan littéralement politique :

« [Mi] essaye que les jeunes retrouve un ti peu zot tradition l'avait avant toute moun zot côté famille, familial. Parce que ou wa côté famille La Rényon là, na presque pi mon zanfàn. Mi dis aou carrément. Talèr té parle aou musiciens, famille aussi pareil ! Oté lontan, té tué cochon ! Té partage la viande, té place la viande i sar vendre ! Toute moun té ensemb ! C'est pour ça dans mon morceau mi parle festin, tout de moun ensemb ! C'était comme ça avant ! C'est pour ça tout de moun i dit à moin : "Oté, René-Paul, mi aime bien out chanté. Ou dis vraiment ce que nous l'a vécu longtemps". Tu vois ? Mi essaye faire comprendre qui faut pas nous oubli ce côté festin, familial, réunis tout de moun le dimanche ensemb, autour d'in feu, cocotte, domino, carte, manzé, bwar ! Parce qu'actuellement là, de famille en famille, mi entends partout i parle (il baisse de ton), la pi ce côté là, tout le moun la tire dans les

⁶⁴ L'esthétique de ce bordage transparait dans ce vêtement féminin ainsi que, pour les hommes, dans le choix d'un costume commun, que celui-ci soit fleuri ou non.

⁶⁵ Cf. Fraycinet, Voyage à l'île de France (1817) cité dans Chaudenson, 1992 : 192.

⁶⁶ Fêté le 26 novembre 2005 sur les planches, avec gâteau, champagne et bougies, le public reprenant l'air de circonstance après une dizaine d'heures de concerts, cet anniversaire sponsorisé par la mairie de Saint-Pierre au service culturel de laquelle travaille Elléliara s'inscrit directement dans la veine folklorique d'une spectacularisation du vécu.

⁶⁷ Cf. « L'ambiance famille » et « Mette ensemb » sur Okilé, 1995 : #1 et 1998 : #3.

pattes l'un à l'aut... C'est pour ça mi dis à ou (il reprend de plus belle), mi connais pas comment l'arrivé, si c'est la vie sociale, si c'est l'économie, si c'est avec l'euro tout ça, mi connais pas, mais na un affaire l'est pas bon. Na pi ça. Moin m'a pas vécu comme ça moin. Jamais. Moin na 57 ans. L'avait ce côté familial. La pi ! Dans famille même na des clans. Et quand des fois mi regarde des reportages la télévision, quand ou regarde par exemple l'Afrique, Mayotte, Rodrigues, oté ! Banna ou vois, ou sens ça ! Madagascar, bien sûr. Et nous nous perde tout ça. Nous perde toute, qui soit côté familial, côté musique, côté tradition, culturel, nous perde toute ».

Ces propos montrent tout le scepticisme d'Elléliara à l'égard du progrès et de la modernité, transitant par la métropole et l'Europe, tous deux hostiles à cette unité familiale qu'à l'image des pays qu'il cite, il valorise plus que tout. Cette nostalgie, que nous avons vu poindre dans les quelques souvenirs qu'il donne de son enfance ou de l'épopée des salons de bal, n'apparaît toutefois que marginalement dans ses textes. En grande majorité, ces derniers sont d'ailleurs chantés en mode majeur. Leur objectif étant de faire danser plutôt que de représenter les douleurs et les misères du petit peuple réunionnais, ce choix se rapproche plus de la gaieté et de la légèreté ordinairement attachées au séga que des prémisses doloristes que semble avoir parfois privilégiées la mise en l'air du maloya :

« Ou peux pas parler : “Mon femme la quitte à moin. Moin té i aime ali”. Non ! I fo pli ça ! Non ! Maloya i faut trouve in aut affaire. I faut i lé gai, populaire. C'est vrai si la point trop de sens, mais quand ou chant ali là, les gens en face de ou là, avec le rouler quand i entend ça là, son corps i sort ! Ou comprends ? Kosa la di “Mon femme la quitte amoin. Moin té i pleure mon zanfan” ? Eh non. Jamais, finit ça ! »⁶⁸.

On voit donc les valeurs joviales, dansantes et séductrices privilégiées par la mise en tourisme de l'île être réinterprétées par Elléliara qui, incité à présenter son vécu quotidien de la tradition maloya *kabaré*, trouve le moyen de conserver à travers sa pratique musicale les valeurs essentielles que sont aux yeux de pratiquants des cultes ancestraux comme lui le partage collectif et la fête dansée. Cette permanence semble toutefois difficilement perceptible pour des auditeurs étrangers, amateurs de musiques typiques et exotiques, voire pour les administrateurs encadrant une troupe comme Kalou Pilé. Pour sa part, l'acception traditionnelle du *kabaré* comme rassemblement musical public, celle qui domine chez Elléliara, contient déjà cette dimension d'ouverture et de partage d'une musique autour de laquelle se crée un rond d'observateurs pouvant y entrer à l'envie le temps d'une danse. En

⁶⁸ Comme on peut le lire sur le blog suivant <http://www.soubou.e-974.com/Rene%20paul%20E.swf>, dont l'auteur a rédigé une partie de la présentation du *Best of* d'Elléliara : « Le “maloya la douleur”, extirpé de la souffrance des simples gens, habitants des cases en paille ou en terre cuite, qui chantaient leur peur, la malédiction de la misère et revendiquaient leur identité issue du métissage et du brassage culturel, est devenu dans la voix de notre Barde du Sud, René-Paul Elléliara, le digne successeur de ce riche héritage légué par nos ancêtres, un chant joyeux, message de renaissance, de joie et porteur d'espoir ».

ce sens, la mise en spectacle du maloya et les concerts⁶⁹ donnés devant un public néophyte, ce qui valut aussi un temps au plan strictement insulaire, apparaissent comme une forme modernisée de ces rassemblements ayant toujours existé.

Le prodigieux effet centripète attribué au rythme festif des descendants d'esclaves semble toutefois comporter certaines limites comme nous allons le voir. Si l'on pousse plus loin, on voit en effet cette première acception du *kabaré* servir de pont entre le *kabaré*-cadre mélodique et le *kabaré*-cérémonie, respectivement seconde et troisième acceptions. Nous l'avons dit, le cadre mélodique du *kabaré*, bien qu'il ne soit loin d'être un modèle musical omniprésent chez Elléliara, s'invite volontiers dans le répertoire festif de la première acception. Toutefois, relevant de la dimension familiale et privée des cérémonies, certains *kabaré* ne peuvent pas prendre part à ce divertissement profane. Associé à une prière triste – plus haut Elléliara nous parlait de chants « pleurés » que d'aucuns associèrent à la tradition européenne de la complainte (cf. chap. précédent) –, ce répertoire sacré doit demeurer « en dedans ». En tant que foyer de représentations symboliques de première importance, les fêtes rendant hommage aux ancêtres, comme nous le détaillons au prochain chapitre, se décomposent en différents temps rituels destinés à préserver la pureté du culte, notamment en prévenant les souillures que pourrait induire la mise en contact d'une personne dite « sale » avec le lieu de prière où se trouvent des représentations des ancêtres familiaux (« dans la case »). Comme le précise Elléliara dans l'extrait cité plus haut, une fois sortie d'un de ces temps rituels, la famille offre à boire et à manger en même temps que reprend le maloya « festif », ce moment au cours duquel un chanteur comme Elléliara semble être l'interprète idéal. L'assemblée se trouve alors, comme il est dit à la fin de « Pilé cabaret » ([J]), sous la « salle verte », cette tonnelle végétale de circonstance construite à l'occasion de festivités (notamment les mariages) pour augmenter l'espace de réception. Du point de vue du répertoire qu'on y joue, la « salle verte » se présente donc comme un intermédiaire entre le divertissement musical accessible et public, pouvant se dérouler dans « le chemin », et le temps du sacré le plus intime. Comme nous l'expliquèrent nombre de pratiquants nés avant les années 1970, « l'esprit ne montait pas dessus les gens sous la salle verte ». A l'inverse de ce qui se passait dans la case et de l'évolution actuelle des cultes (cf. chap. suiv.), il n'y avait pas de « transe ». Cette ambiguïté d'une situation musicale participant à la fois du dedans et du dehors apparaît comme un des ressorts majeurs sous-tendant l'œuvre d'Elléliara ; chanteur dont il faut noter le fort ancrage dans cet aspect culturel qu'il associe toujours à « la tradition ».

⁶⁹ Le mot *kabar**, distinct de *kabaré*, désigne aujourd'hui un concert.

Tous ses disques comportent en effet de nombreuses allusions à ces cérémonies qui, si elles confèrent une certaine authenticité au chanteur devenu le porteur d'une survivance héritée, ne participent pas moins à le situer de manière très franche vers le pôle le plus « kaf » de l'identité insulaire. La nouveauté tient à la fois au fait qu'il assume fièrement ses origines et sa couleur et que, ce faisant, tout s'appuyant sur un fond culturel bien réel, il leur donne une représentation publique valorisée. C'est ce qu'illustrent quelques phrases prises ici et là :

« Zansèt défunts où ça ou l'est ? Montre à nous nout chemin galisé. Sézi la vann la résine zanguélé. Cœur kabaré mèt manger cuit sous la table. Momon papa où ça ou l'est ? (...) Ma maman bâtard Malgas, mon papa bâtard li Kaf. La couleur moin nana la dit Bondieu bé la donne amoin. Zot i di moin lé noir gayar, moin lé noir comme de vin Bordeaux » (Elléliara, 2006, 1 : #9).

« Oté mon couleur ! Comment il est ? » (*ibid.* : #2).

« Couleur mon nasyon / Couleur mon pays / Couleur mon tradition / Ça même mon kiltir » (*ibid.*, 2 : #10).

Respectivement chantées, parlées et criées lors d'un appel d'ambiance, ces phrases orientent passablement l'association musico- raciale entre le maloya et les *Kaf-malgas*, ces bâtards de couleur foncée devenus avec ce bordage l'un des ingrédients de la créolisation les mieux identifiables. Acceptant de jouer le jeu des représentations socio-musicales, les références d'Elléliara au culte des ancêtres africains et malgaches apparaissent en effet dès Kalou Pilé. Que l'on pense à la phrase en *langaz* chantée comme un encouragement par un coupeur de canne dans « Douleur maloya » ainsi qu'à l'introduction [AA1] de « Pilé cabaret » dont le rythme en 4/4, qu'Elléliara dit « binaire » et distingue du « ternaire » à suivre, est plus associé selon lui au « moment sacré »⁷⁰. Remarquons que l'air chanté sur ce rythme ainsi que le mot « moussa » apparaissent dans « Marie Moussasa », un chant enregistré dès 1978 auquel nous avons fait allusion plus haut⁷¹. A ce morceau qui était chanté sous la « salle verte », comme nous le disait son interprète le plus fameux, Simon Lagarrigue⁷², succède un autre ([B]) resté au fil du temps un des premiers airs chantés dans les cérémonies (cf. chap.

⁷⁰ Marimoutou écrit ceci au dos du premier CD de Granmoun Lélé : « Le répertoire de Lélé comporte aussi des maloya kabaré, d'origine vraisemblablement malgache, issus des cérémonies en l'honneur des morts, et dont le rythme est différent du maloya proprement dit ». Nous précisons ces termes au chapitre 5.

⁷¹ Il s'agit de « Na koi lé » (Troupe Résistance, 1978), également paru sous le titre de « Marie Moussasa » (Viry, 1999 : #2). La réédition de 1978 titre « Makwalé » (Lagarrigue, 2006 : #8), donnant un accent clairement ethnique à l'incertitude ayant prévalu quant au titre de 1978 (cf. aussi note suivante).

⁷² « Ça "Marie Moussa", i chante dehors même li. Ayi chante dehors li, li fait sous salle verte là-bas i. Gramoune dit aou ça, quand i danse "Marie Moussa", i roul sézi, bann Malgas, i roul quand faut pile dessus galette de riz : "Marie Moussassa moussa moussa, si ti aime amwin allez tirer papiers la mairie". Là i pile, zot i danse, zot i fait zot chanté ! Mais si ou demande amwin kosa i veut dire, mi gagne pas explique aou. (...) Ça, c'est un morceau dehors ça ! Dehors l'esprit i sar mont pas [terme inaudible] dehors. En dans, en dans l'est sérieux (rires). Dehors l'est pour toute, mais en dans l'est secret » (Entretien avec Lagarrigue, décembre 2007 ; *notre trans.*).

suisant) : à la question du soliste concernant l'identité de cette cérémonie (« Ça service mon momon qui ça ça ? »), le chœur répond « *O maligasé* » (« Aux Malgaches »).

La question de la limite entre ce qui ressort du « dehors » ou du « dedans » s'est bien posée à Elléliara. Selon lui, le fait que ces chants soient publics puisque chantés sous la salle verte écartait le risque de profanation lié à leur enregistrement ou à leur interprétation sur scène. De l'autre côté, l'effet de nouveauté déclenché par un tel répertoire était alors d'autant plus fort que le bordage évoqué au chapitre précédent avait soigneusement veillé à contenir une éventuelle ethnicisation du maloya. Continuant dans cette voie, Elléliara franchit pourtant la limite sur un disque ultérieur :

« Moi aussi longtemps té pou chante comment encore, “Sinifo kianakalaké”⁷³. Mi chante pi. Un vieux gramoun* l'a dit : “René-Paul, attention ! Fais d'autres choses parce que demain matin ou sera emmerdé. Garde ali pour là-bas, pou cérémonie. Garde ali pou soit dedans soit dehors, mais l'essentiel c'est dann in service. Faut pa chante n'importe où ça”. »

Il se défend depuis de chanter autre chose que du « traditionnel ». Et nous devons le croire, même si plusieurs paroles de son *Best of* sont dites en *langaz* et montrent qu'il se rapproche de la ligne interdite. Outre « Nam siyo » déjà citée, « Kalouména » (Elléliara, 2006, 2 : #5) est une formule à propos de laquelle il dit : « Ça c'est in affaire cérémonie et ça na point le droit chanter sur scène ça ». N'ayant pas revu Elléliara après notre entretien, nous n'aurons pas de précision concernant le fait qu'il venait pourtant de l'enregistrer sur disque... « Ti malakasé »⁷⁴ est une autre de ces paroles qu'il dit avoir apprises auprès de Batis Kabaré et avoir refaites ensuite à sa façon. Celle-ci accompagne l'une des étapes de clôture du culte :

« C'est quand i tire le repas de dans la case pou aller dehors (il chante). La i sava dehors au fur et à mesure nous chante. Là bann zansèt i entend [que] la prière la finit èk zot. Là i sort dehors, i sar donne bana manzé dehors, fane le rhum partout ».

On se rapproche encore de la limite entre le sacré et le profane avec ce chant accompagnant précisément le renvoi des esprits et le retour à la vie profane soit, le passage du dedans au dehors. Aussi, remarquons que ces citations de paroles que nous dirons religieuses sont autorisées au cas par cas, selon les représentations propres à chaque chanteur.

Comme nous y invite le parcours de René-Paul, nous achèverons la présentation de son œuvre par une considération relative à cet autre passage ayant conduit le maloya du

⁷³ Okilé, 1993 : #7. Gramoun Bébé chante pour sa part : « Zinifo mia na kalaké » (2005 : #11), que le livret annote « formules rituelles ». Ce même morceau figure dans une autre version, rassemblant les pages 1, 11 et 19 de ce dernier disque sur Bourbon Maloya (1999, 1 : #8).

⁷⁴ Cf. Elléliara, 2006, 1 : #9.

« dedans » réunionnais à s'exposer à ces « moun dehors » que sont les étrangers. Venus du reste du monde, ces derniers sont le public de ce maloya typique joué pour eux sur les scènes hôtelières ou lors de ces concours auxquels le bordage folklorique n'eut de cesse de participer⁷⁵. En filigrane, ne voit-on pas se dessiner une même attitude relative à la présentation de soi de la part de *maloyèr* familiers des cultes ancestraux face à la bourgeoisie créole et aux touristes ? Sollicité pour représenter un pan radical de la spécificité culturelle et musicale insulaire – celui à partir duquel le métissage biologique (thème décisif de ce bordage) et la créolisation purent s'opérer, précipitant le décrochage avec les cultures originelles, notamment avec le miroir métropolitain –, un musicien tel Elléliara a mobilisé sa singularité, son authenticité, bref cette identité qu'il associe aux notions de *nasyon*, de couleur, voire de race. Comme le montrent quelques phrases prises presque au hasard de sa discographie, il fait du Noir un ingrédient primordial de la culture insulaire en même temps que la justification de la pratique du maloya :

« Batte sur ton rouler mon garçon. Cadence tropical maloya ça même la Réunion. Ecoute mon chanté, goûte mon causé, guète mon dansé. Moin même zanfana maligas » (Elléliara, 2006, 2 : #7).

« La Réunion mon pays. Maloya mon qualité. Kabaré mon nasyon. La Réunion, la tradition » (Okilé, 1998 : #4).

Chantés sur un rythme enlevé et avec le sourire, cette réhabilitation publique du Noir accommode probablement les visions paternalistes et hiérarchiques assurées des bons traitements administrés aux esclaves et à leurs descendants. Toutefois, l'ambiguïté sémantique concernant la primeur identitaire à accorder à ce qui est à la fois créole et kaf demeure d'autant plus forte dans ce grand écart bien réel consistant à chanter les racines aussi bien devant les ancêtres que devant les touristes. Dans les deux cas, la pleine affirmation identitaire, fut-elle tropicalisée et passée au miroir de l'altérité, donne libre cours à une emphase culturelle ne pouvant opérer qu'à partir d'une base préexistante. Si la polysémie du *kabaré* semble s'être accommodée de celles de termes tels « folklore » ou « tradition » pour se faire entendre et devenir un moyen d'obtenir rémunération autant que reconnaissance sociale⁷⁶, c'est la dynamique de la tradition « maloya kabaré » qui apparaît ici. Par ce double entendre nous atteignons une nouvelle compréhension des effets qu'eut sur les pratiquants du culte l'emphase mise sur l'identité ethnique du maloya tel un faire-valoir populaire profitable à la conception du bordage folklorique. Et l'on ne peut dès lors douter

⁷⁵ Michel « Gramoun Sello » Sophie, meneur de la troupe Roséda durant les années 1980, nous a montré plusieurs médailles et coupes rapportées de tels concours s'étant déroulés en France, en Europe, en Afrique...

⁷⁶ Fait relativement rare pour ce qui concerne le « maloya sec » et « traditionnel », rappelons qu'Elléliara, afin d'éviter les « arnaques » nous dit-il, produit ses propres albums dès les années 1980.

d'une inertie culturelle opérant dans les milieux les plus démunis de l'île. De même qu'on ne peut douter de l'existence d'un quiproquo entourant la mise en spectacle folklorique d'une identité insulaire, dynamique du reste fort ancienne en terme de séga et dont on pourrait trouver des liens avec ces radio-crochets par lesquels Elléliara entama sa carrière. Aussi on se demandera aux chapitres suivants quelles significations propres à cette sous-culture, la « mise en l'air » autant que la « mise en tourisme » de l'île – ces deux bordages entretenant ici plus de liens qu'on aurait pu le penser – ont-elles consolidées à leur manière. De cette manière, on pourra améliorer notre compréhension des effets de miroir ayant pu amener une vision du « dedans » du maloya à se donner sur scène pour influencer en retour la représentation de l'île à l'extérieur de la même manière que celle du Noir l'avait fait dans l'île en empruntant ce même chemin musical. Un chemin dansant à coup sûr « égalisé » à force d'être pilé.

2. Danyèl Waro et l'universalisation relative du maloya

2.1. Traduire Firmin Viry

Refusant de jouer le jeu folklorique véhiculant une vision chatoyante et séduisante d'une île tropicale française exempte de tensions socio-politiques, voire « raciales », le bordage marron de la « mise en l'air », comme nous l'avons vu, revendiqua la plus grande légitimité pour qualifier le maloya aux yeux et aux oreilles du monde entier. Retraçant les jalons d'une discographie sur laquelle pèse largement le marronnage initial de Viry, nous proposons ici de retracer la trentaine d'années ayant conduit à la définition d'une scène maloya au sein du continuum musical insulaire. Obtenue bien avant que le maloya ne devienne patrimoine de l'humanité, cette prévalence médiatique du discours militant a trouvé l'une de ses plus décisives contributions en l'œuvre de Daniel Hoareau (orthographiée Danyèl Waro selon l'écriture *kréol* dite « ZKW »).

Né en 1955 aux Trois Mares, un quartier du Tampon, ville voisine de Saint-Pierre, la réputation internationale de ce *maloyèr* charismatique n'a cessé de croître depuis les années 1980. Celui-ci a toujours veillé à se distinguer du caractère artificiel d'un folklorisme⁷⁷ incarnant à ses yeux, notamment après 1981, le nouveau risque d'aliénation

⁷⁷ C'est ainsi que j'interprète par exemple un texte de 1980 : « Sa pa kalou pilé / Sa kabaryoné » (Waro, 1999 : #10) ou un autre, écrit en 2003 (2006 : #1) : « Madanm panga trangle / Sanm tout bann zo kréol / Ankak la boubouté / An zékli na favirol » (« Attention à ne pas vous étrangler avec les os de la langue créole / Au cas où vous vous blesseriez, en prémâché reste Farreyrol », *notre trad.*). Cette dernière, dont la chanson « KW »

pesant sur une île dont il entendit, au contraire, chanter la prochaine libération. Ayant fait sa « découverte » au tout début des années 1970, lors des Fêtes Témoignages qu'il fréquente en suivant son militant de père, Waro se placera dans le sillage direct de Firmin Viry et de la modernisation insufflée par lui à ce genre qui, parce que composé, entamait alors sa « popularisation » comme le dit Elléliara. Déconsidéré par une partie de sa famille pour avoir adopté le chant des déclassés de l'île, ce « petit-Blanc » fit d'ailleurs peu à peu son père symbolique de celui qui lui offrit une meilleure connaissance de son île⁷⁸. Après l'avoir côtoyé dans nombre de groupes de réflexions politiques et avoir appris les rudiments du genre à ses côtés ainsi qu'à ceux d'autres *maloyèr*, notamment le Rwa Kaf, Batis Kabaré, Etienne Bob et Simon Lagarrigue, Waro, qui interprète ses propres compositions sur scène dès décembre 1975, reconnut sa dette envers le chanteur de la Ligne Paradis à travers un poème inscrit au dos de *Ti Mardé* :

« Pi Sin Benwa Bolyé / Ziska dann fon Gran Bwa / Sort an lèr Gran Brilé /
Koup par rivyèr Dima / San golèt mwin na pwin / Mwin nana maloya... /
Firmin la aminm à mwin / Pli o limalya » (Viry, 1998)⁷⁹.

Ce commentaire, accompagné d'une photo de Waro, tête baissée au pied de la scène du Théâtre Saint-Gilles sur laquelle chante Viry, invite l'auditeur à « découvrir » à son tour la principale influence de celui devenu entre-temps le « porte-voix », le « chef de file » du maloya, bref « celui qui est le mieux placé pour en parler » comme on le dit au niveau national⁸⁰. Il montre aussi que l'objectif de la « mise en l'air » est atteint : au sommet de la reconnaissance, Viry et Waro sont les représentants d'une vision militante du maloya.

En cette année du cent cinquantième anniversaire de l'abolition, Viry sort d'un relatif silence pour participer à plusieurs projets : tournée en métropole, enregistrements pour *Bourbon Maloya* et les productions Ocora, Auvidis et Label bleu. Le chemin que lui et Waro empruntent « ti pa, ti pa », à mesure d'enregistrements et de concerts, est devenu un véritable plaisir et une fierté, un « manger pour le cœur » comme le dira souvent le second

répondait aux tenants de la graphie dont Waro est demeuré un des principaux acteurs (Armand, 1987), s'est toujours opposée à l'introduction du créole à l'école. Signe de la hauteur de l'affrontement, rappelons que Waro, vingt ans après Farreyrol, reçut aussi le prix de l'Académie Charles-Cross pour *Foutan fonnkèr* (1999).

⁷⁸ Waro invita Viry à tenir le rôle de son défunt père lors de son « *mariaz mélanzé* » (cérémonie syncrétique durant laquelle rites catholiques et hindous se mêlèrent à la demande du chanteur qui avait également traduit le code civil en *kréol* pour le maire de Saint-Paul). Soit quelques temps après que ce dernier, à la fin de « Kundy » qu'ils venaient de chanter ensemble, adressa à la foule venue au concert de lancement de *Mémwar in pèp* (cf. *supra*) les mots suivant : « Zot i aime ? Ça mon fils ! Si ou aime pas li, ou aime pas moïn » (*notre trans.*).

⁷⁹ « Depuis Saint-Benoît Beaulieu jusqu'au fond de Grand-Bois / Remontant par le Grand-brûlé et traversant la Rivière du Mât / Cent gaulettes de terre je n'ai pas, mais j'ai le maloya... / Firmin m'a conduit plus haut que l'Himalaya » (*notre trad.*). Ce disque, comme ceux ultérieurs de Waro, parut sur un label métropolitain.

⁸⁰ Ces termes sont couramment employés dans les médias métropolitains (respectivement ici *Le monde*, *Arte*, *France culture*). Présentant de manière exemplaire ce point de vue fusionnant l'artiste au maloya, voir également Mongens (2006).

en citant Alain Péters⁸¹. Toutefois, ce sommet aussi haut que l'Everest est alors encore à quelques distances de la hauteur que comblera la décennie suivante...

Devenant exemplaires du procès d'invention de la tradition, de l'oscillation entre modèle et création ayant trait à l'œuvre d'art autant qu'à la créolisation dans son ensemble, les marques de fidélités et d'innovations identifiables dans le maloya de Waro vis-à-vis de celui de son aîné nous apprendront également combien le résultat de la rencontre culturelle est, selon un terme cher à Glissant (cf. *supra*), « imprévisible », à tout le moins en partie. En effet, tentant d'identifier ce fond traditionnel auquel le chanteur de Trois Mares demeura fidèle au point de pouvoir justifier des innovations formelles parfois radicales, nous verrons comment son œuvre prolonge l'esprit de la vision de Viry dont elle procure ainsi une traduction des plus justes (Nouss, 2001). Fruit de rencontres culturelles à la fois intra et extra-insulaires, le singulier maloya de Danyèl Waro, dont les accents universels se développèrent à mesure qu'il rencontrait un auditoire mondial, est à bien des égards le plus fascinant carrefour auquel cette pratique musicale doit d'être devenue, plutôt que restée, ce qu'elle est.

Comme chez Viry, l'un des tout premiers critères traditionnels de Waro est l'usage d'un instrumentarium type. S'étant aussi fait connaître durant une vingtaine d'années comme facteur d'instruments, ce dernier réserva dès ses deux premiers disques une place de choix à ces instruments en faisant figurer un bob au centre de la carte de l'île sur la pochette de *Gafourn* (1987) et en détaillant, illustrations et légendes à l'appui, les instruments de ses *zwar* (jouares, cf. chap. préc.) dans le livret de *Batarsité* (1994). Cependant, outre l'encadré central présentant ceux du maloya (pikér, roulér, kavya, bob, tounba) sur lesquels s'accompagne la majorité de l'œuvre du chanteur, apparaissent, en marge, six instruments dont cinq sont directement issus de l'orchestre des temples *malbar* : oulké, tanbou, tarlon, morlon et matalon⁸². Cette innovation de taille concerne deux titres de ce disque (#6 et 10) dont les formes rythmiques sont étrangères au maloya⁸³. Ils démontrent que l'arc esthétique

⁸¹ Péters (1952-1995) fut guitariste et bassiste de bals, pour Julot Arlanda notamment, avant de former Pop-décadence et les Caméléons (cf. *supra*). Samson a étudié une des pièces de ces derniers, considérés alors comme « peu engagés politiquement » (2006 : 449), mettant en musique les poèmes d'Albany. La compilation posthume de son œuvre, réalisée par le PRMA (Alain Péters, 1998), demeure l'un des plus grands succès discographiques de la musique réunionnaise. Waro, accompagné de Tikok Vélay (alors un de ses musiciens) et de René Lacaille, Joël Gonthier, Loy Ehrlich (entre autres proches de Péters) ont repris son répertoire au tournant du millénaire, éditant un disque enregistré en public en Métropole et à La Réunion (Danyèl Waro & ali., 2003).

⁸² Le sixième étant le *sati* ou *ferblan* (idiophone métallique du maloya bien distinct du *sati malbar**).

⁸³ Ces deux titres écartent d'ailleurs le triangle, instrument type du maloya pour Viry. Bien qu'absent du livret de *Batarsité*, il est joué sur le reste de ce disque par « Loran Dalo ». Demeuré depuis le début des années 1990 auprès de Waro, ses congas (appelés « tounba » par Waro) donnent une signature particulière au maloya de celui-ci.

de Waro possède une corde supplémentaire comme nous le détaillerons plus loin en évaluant l'influence indienne chez Waro.

Au plan rythmique, si ses *tempi* sollicitent un large éventail, disons que Waro est resté profondément marqué par l'alternance rythmique de « Valet, valet » :

« - Pou mwin changement de cadence là mwin la toujours trouve magique.

- Le changement de cadence dans “Valet valet” ?

- C'est-à-dire de “Valet, valet” en “Roi dans les bois”, en “doug goudoug doug tchik tchik” cassant en “dougoudougoudou dougoudougoudou”. C'est-à-dire in espèce affaire comme à l'envers i revient. Mi gagne pa explique ça vraiment, techniquement, musicalement mwin. Mais mi ressent ali comme in affaire magique ou comprend ? Et le changement de cadence mwin la toujours trouve ça gayar »⁸⁴.

Parfois arrangées par son batteur de rouleur d'alors (François Baptisto qui est aujourd'hui professeur au conservatoire), plusieurs compositions du début de la carrière de Waro reprennent cette « formule » que le chanteur regrette de voir abandonnée par les autres *maloyèr*⁸⁵. Au long d'une première dizaine d'années, comme le montrent les exemples suivants⁸⁶, les chants qu'elle supporta restent parmi les plus importants de l'auteur. Or, précisément, si l'on se souvient que chez Viry cette formule est plutôt exceptionnelle – ce dont Waro est bien conscient – et que le contraste esthétique qui la caractérise, en même temps qu'il rend aisément perceptibles les canons du maloya, est aussi un contraste culturel et politique, on saisit combien ce morceau put servir d'introduction au maloya pour des auditeurs néophytes. À travers ses répercussions chez un Waro, l'expérience que représenta son écoute acquit un caractère structurant à un niveau plus large. En effet, comme nous le percevons dans son œuvre, ce dernier chanteur n'est pas étranger au fait que le manifeste esthétique-politique qu'est « Valet, valet », ce collage inédit, réalisé à partir de chants existants considérés comme « traditionnels », ait atteint le statut de second hymne réunionnais, hissant par là même le maloya au rang de musique insulaire.

Après que son frère aîné Gaston, fondateur du front Culturel Sud avec Fontaine, ait chanté son « Mon patri mon boucé mangé » en ouverture de la face B de *Peuple de la Réunion – Peuple du maloya* (1976 : Plage B : #1)), le premier véritable enregistrement de Daniel Hoareau date de janvier 1978. Il rentre alors à peine de la prison Jacques Cartier de Rennes

⁸⁴ *Notre trans.* de notre entrevue du 29/11/2007 dont seront tirées les autres citations non référencées.

⁸⁵ « (...) la différence avec tout bann maloyèr, et ou peut regarder, faire le constat, na rien que mwin tout seul la reprann ça. La création comme ça. Mwin la bonpe de morso comme ça ».

⁸⁶ « Oté Larényon », « Tir malol », « Tine blouz », « Kér Loran » et « Batarsité » nous serviront ici de trames.

où il fut emprisonné 22 mois pour objection de conscience au service militaire⁸⁷. Bien que quelque peu excessif, le titre « L'a déport a moin » qui paraît sur la première face du 45 tours déjà cité de la Troupe Résistance Sud de Simon Lagarrigue, fait précisément allusion à cet emprisonnement dans les geôles françaises duquel l'auteur rapporte un recueil de « romances » (Horeau, 1978). Ce titre active d'autres référents déjà présents chez Viry tels la violence de l'ordre dominant à l'égard de résistants coupables de marronner politiquement, notamment à travers leur usage du créole et le fait de chanter le « maloya », terme écrit en gros au dos du disque. Bien qu'il soit absent sur la photo de couverture, Hoareau interprète de manière peu conventionnelle ce titre avec une seconde soliste⁸⁸ dans un registre vocal qui n'a pas encore opté pour cet aigu qui le caractérisera par la suite. Agrémentée d'une partie valsée introductive, une seconde version de ce titre se retrouve sur son premier album. Tout comme l'auteur qui, par un geste rappelant les Marrons déchristianisant leur nom (Eve, 2003 : 320)⁸⁹, devient « Danyèl Waro », il s'intitule cette fois « Oté Larényon » (1987 : #4). Sa structure formelle est alors la suivante⁹⁰ :

- AA1A2A3A1BCBC1B1C2BCB1C3BC4C5C6B1C7

Comme chez Viry, aux deux parties rythmiques correspondent clairement deux types de textes ([A] et [BC]). Pourtant leurs organisations respectives autant que celle d'ensemble diffèrent considérablement de ce que l'on trouve chez son aîné. On remarque tout d'abord la prolixité de Waro quant au texte, mais une diminution du nombre des mélodies. D'autre part, ce que Waro appelle « le maloya entre guillemets proprement dit », consiste pour lui en l'alternance que nous dirons *rotative* de deux ensembles : d'une structure interne plus longue (abcd) par rapport au second (ab), [B] apparaît plutôt comme un couplet alors que [C] serait le refrain. Ces deux parties, dont la trame narrative est assez limpide (malgré l'avertissement de sa mère, un Réunionnais refuse de s'engager, est emprisonné en France où le manque de

⁸⁷ Comme d'autres, chantés plus tard (par exemple Waro, 2001 : #9), le chant précédent mettait l'accent sur cet antimilitarisme ainsi que sur le choix, symboliquement renversé, d'une patrie et d'un honneur affranchis des codes nationaux : « Mi en fout la grandeur la France / Mi connais rien que la souffrance / La France ça pays Gros blancs / A nous malheureux nous l'a point l'argent / [?] mi sava l'armée / Mi connais kosa i faut fait / Mi sa forme deux trois comités / Po dire bann soldats tout la vérité / Mon l'honneur l'est dessus côté / Bann Gros blancs dit a mwin garde fusil / Pou défend zot propriété / Li essaye fait croire a mwin ça même mon patrie / Ça la passé dans mon l'esprit / Vraiment mwin mi veux trappe fusil / Mais la pa po mwin gagne l'honneur / Mi veux mèt do feu dann [?] gateurs » (*notre trans.* de *Peuple de la Réunion...*, 1976 : Face B, #1). Rappelons aussi que Hoareau fait ses débuts médiatiques dans TCR (n°133, 1976, p. 4) où est présentée la conclusion du psychiatre militaire : immaturité, narcissisme, hystéroparanoïa. Il y dit : « Je m'armerai contre celui qui m'opprime » alors que le journal justifie son insubordination par sa ville d'origine, où riches et pauvres cohabitent, et rappelle que « Daniel Hoarau (sic) était un ardent militant du PCR, de TCR, du FJAR, du CALER et du FCS ».

⁸⁸ Il s'agit de Rolande Nayagom, chanteuse que nous n'avons pas entendue ailleurs.

⁸⁹ Dans *La borne bardzour*, pièce de théâtre d'Axel Gauvin (1993), Waro jouera le rôle de « Pas la rose », un esclave qui, une fois libre, se fera appeler du nom d'un fleuve malgache (« Betsiboka »/[bétisibouc]).

⁹⁰ Cf. intégralité en Annexe 9.

son pays, symbolisé par le piment⁹¹, le fait souffrir jusqu'à ce qu'il se console avec la présence du maloya et la pensée de ses proches), se distinguent de ce que l'on trouve chez Viry. La *linéarité* strophique est remplacée par l'alternance couplet/refrain⁹² alors que la longueur textuelle mise au service d'un propos militant structuré retranscrit, ou simplifiée, au plan mélodique. Cette innovation rappelant plutôt les formes fourcadiennes semble directement induite par le mode scriptural auquel recourt l'auteur, rompant ainsi avec le maloya traditionnel.

2.2. Le marronnage scolaire d'un paysan

Outre l'orchestration et le recours au mode mineur⁹³, la fidélité de la traduction que donne Waro de Viry tient aussi à cette adaptation écrite du combat idéologique. Fin connaisseur de la « dialectique de Vergès », avec laquelle il grandit, la participation de Waro à cette lutte se fit d'emblée par la voie de la parole et du chant. Conformément au principe du *di sak na po di*, son engagement a trouvé un modèle dans le chant des étouffés et des sans voix portant encore ce bâillon symbolique que l'on voit sur le premier 33 tours du maloya. Le *kréol* représentera dès lors le principal champ de bataille du poète⁹⁴ qui, rappelons-le, associe son emprisonnement au fait de l'avoir « kozé » en France ([B1]). Cet amour de la langue parlée s'entend dans plusieurs de ses poèmes que la génération d'intellectuels créolistes à laquelle il appartient désigne à partir des années 1980 comme des *fonnkér*, des paroles venues du « fond du cœur ». On pense ici à « Sowéto » (1987 : #6), « Kilé lanmour » (*Bourbon maloya*, 1999, 2 : #1), « Mouramour », « Foutan fonnkér » (1999 : #6,12) ou encore à l'introduction de « Flo »

⁹¹ L'origine de ce texte viendrait d'un rêve que Waro raconta, entre autres, au magazine *Akoz* : « Souvan, kan nou lé déor, nou pran konsians kousa nou lé. Mwin la fé in rêv kan mwin té an prizon an frans. Pandan in sémènn mwin la fé lo minm rêv : “mwin na in permisyon, lavyon i amèn a mwin, i poz koté la kaz trwamar é motèr i tourn, démèrd a mwin ! alé ramas piman vitman ! La, mi kri lo vyé pou èd a mwin ; tout la famiy i ramas, shakinn in korné zournal témwaniay, i ranpli piman, lo motèr i tourn touzour é lo rêv i arèt la”. Mi vyinn rant an prizon, mwin lé lwin é na pwin piman an prizon. Na pwin pié zak, na pwin la lang, na pwin kafé griyé, na pwin ryin. Piman la tonm lo reprézantan tou sa la, kom in révélatèr lidantité » (2006 : 51).

⁹² Le livret du plus récent disque de Waro de notre corpus (2006), dont les textes furent écrits entre 1979 et 2003, atteste clairement cette structure en indiquant « R... » (voire « R1 », « R2 », « R3 ») pour les reprises de refrains.

⁹³ Une variation est à noter entre « L'a déport a moin », qui est en mode mineur harmonique, et « Oté Larényon » qui est en mode mineur éolien. Ses cinq albums (Waro, 1987, 1994, 1999, 2001, 2006) ne comportent selon nous que deux titres exclusivement majeurs : 1994 : #4 et 1999 : #2. Sa prédilection pour ce mode est aussi perceptible dans « Le pétrin », un titre de 2002 sur lequel le groupe La Tordue invite un grand nombre d'artistes. Si le refrain, chanté par les métropolitains, est en majeur, Waro y chante la relative mineure.

⁹⁴ Philippe Conrath, ancien journaliste spécialiste des musiques africaines, directeur du label Cobalt et du festival Africolor, desquels Waro est devenu une des principales figures, disait au micro de France Culture (plus précisément de Caroline Bourguin pour l'émission Equinoxe du 7/12/08) : « - PC : Danyèl Waro c'est quelqu'un qui m'a amené à comprendre qu'on peut être complètement ancré dans la défense de quelque chose et en même temps complètement contemporain. - CB : La défense de quoi précisément ? - PC : En particulier, aujourd'hui Danyèl, c'est le créol, c'est la langue. C'est la manière de penser justement dans sa langue et la manière de ne jamais oublier que c'est la langue qui peut faire quelqu'un. C'est autour de la langue que ça se passe ».

(2006 : #5). Rapidement après la libération des ondes, Waro participera aussi à la création de Radio Pikan, la radio qui diffusa les histoires de « Ti kok » qu'il écrivit avec le Père Fontaine. Toutefois, comme le montre le titre donné à un dossier spécial de la revue *Akoz*, *espace public* (« *Tir malol dann zîé*. La chanson engagée à La Réunion », 2006), c'est à « Tir malol », un autre chant de 1978, que sa rhétorique militante semble devoir d'avoir le plus durablement marqué les esprits (1987 : #5). Si la partie valsée est ici très brève, le seul ensemble strophique la constituant est des plus explicites (tel que graphié dans *Akoz*) :

« Ban kréol avan zot i éné / Lé paré po anbanké / Po la Frans dann péi la fré /
Po angrès bézérpaké » (« Les Créoles avant même d'être nés / Ils sont prêts
à embarquer / Vers la France, ce pays de froideur / À engraisser les
arnaqueurs », *notre trad.*).

La suite, également constituée de deux ensembles repris de manière rotative⁹⁵, enjoint les Réunionnais à « retirer la chassie de leurs yeux » afin de ne plus se laisser berner par ce que l'école leur apprend en dépit de la réalité linguistique, sociale et culturelle. Français et créoles sont alors opposés à travers leurs langues autant que le sont maître (d'école) et coupeur de canne ou encore la neige et le feu. Avant un final de vocalises ([C'-C'']), le dernier vers dit « Dobouté po gay saviré » (« Levez-vous pour l'insurrection », *notre trad.*), phrase qui résume le travail de conscientisation qu'opère alors Waro. Mêlant indissolublement définition de soi et opposition à l'autre, celui-ci n'envisage pas l'identité sans lutte et l'école est pour lui ce lieu suprême de cet affrontement comme le montre la première phrase d'un texte de 1980 :

« Mi sa pi lékol kolonyal po mwin aprann kozé / Mi sa war Lorwa Sintizan po
sant kabaré » (« Je n'irai plus à l'école coloniale pour apprendre à parler /
J'irai à Sainte-Tisane [Sainte-Suzanne] voir le Roi pour chanter kabaré »)
(2006 : #6 ; *notre trad.*).

Préférant la cour d'un Roi, celui dit « Kaf », à celle du pouvoir colonial, Waro se place symboliquement du côté de la récréation chantée du « cabaret ». Revendiquant le *kréol* et le maloya susceptibles de « tisaner » (terme qui, bien qu'employé dans un jeu de mots, indique la représentation magique que se fait le chanteur du maloya traditionnel), c'est-à-dire de soigner ou d'ensorceler celui qui se rendrait à Sainte-Suzanne (rappelons que ce voyage avait été effectué quatre ans plus tôt par cet autre sudiste qu'est Elléliara), Waro prend radicalement distance avec l'assimilation culturelle française. Aussi, au moment où il écrit « Tir malol », la revendication autonomiste battant son plein, la méfiance à l'égard de l'école se fonde dans une revendication pour l'enseignement en *kréol*. Un combat qu'il mènera de plus

⁹⁵ La structure de l'ensemble est la suivante : A(x2)BCB1C'BCB1C'BC1B2C'B2C1B2C'-C'.

belle dans le contexte de l'après 1981. L'insistance sur ce thème (« I sa pa lékol / I sava maron ») sont aussi les derniers mots d'une de ses plus fameuses compositions, « Banm kalou banm »⁹⁶) tient aussi au fait que Waro devait montrer la légitimité de l'intellectuel créoliste ayant choisi de manier l'écrit sans pour autant tomber dans un discours de « bézérpakké ». S'il chante, tout comme Viry, au nom de travailleurs ruraux (cf. son « Plantèr », 1987 : #2) généralement analphabètes, son statut social et sa scolarisation sont inédits sur la scène maloya. Cette mise à distance symbolique de l'école républicaine au profit de celle, nécessairement buissonnière du maloya, voire de la vie, est en quelque sorte un passage obligé pour celui qui effectuait alors un mouvement descendant vers la base militante et ses pratiques culturelles qu'il venait de découvrir et qu'il allait assimiler au point de bientôt en être l'un des principaux représentants. Bien des années après, Waro, qui avait brocardé les commérages et la lèche hiérarchique opérant des plus humbles jusqu'aux universitaires⁹⁷, reconnut pourtant l'influence de l'école républicaine sur son œuvre :

« Lékol l'apranm amwin dévlop la konésans, l'amont amwin sèrv désèrtin zouti konm parégzanp mèt lo mo ansanm po fé in romans »⁹⁸.

Trait saillant de son œuvre – rappelons qu'il participe à la correction du premier dictionnaire réalisé par des « natifs » (Armand, 1987)⁹⁹ –, son écriture et son « kozé » optent pour la déviance symbolique maximale à l'égard du français. Comme le pense l'universitaire créoliste J.-C. C. Marimoutou, qui fut aussi un des paroliers de ce groupe et le traducteur de *Foutan*

⁹⁶ Titre daté de 1978 que Marimoutou traduit par le mot « Explosion » (Waro, 1999 : #3), Waro le compose au sein de la « troupe Flambwayan » qu'il anime de 1977 à 1984 en compagnie, notamment, de Gilbert Pounia, meneur de Ziskakan qui l'enregistrera le premier dès le début des années 1980 (Ziskakan, 1992 : #2). Rapprochant l'esclavage de l'aliénation culturelle à l'heure de la départementalisation, ce texte compare les coups de fouet d'autrefois au fait de bien parler français (« roul langaz »). Le renversement qu'il effectue de la violence symbolique du conflit *kréol*-français en fit un texte majeur auprès des subalternes comme on le mesure en entendant le « Banm kalou banm ! » d'une choriste lancé lors de l'appel d'ambiance de Viry (2006 : #5).

⁹⁷ Cf. « Aléwar » (traduit par « Que de belles paroles ») dans Waro, 1999 : #5.

⁹⁸ Cf. son intervention au 1^{er} Kabar pou la kréolité (17-19/12/2002) sur le site www.lansiv-kreol.net/identite_danwaro.htm. Comme il nous le disait également : « Comme mwin lé sensible, la parole, le mot, la parabole, comme mwin té l'école, mwin té sensible bann récitations, bann poésies... Même si mwin té en désobéissance, mwin té un peu en fumiste, en foutan... Mais mwin té intelligent. En tout cas intelligence le mot, la langue, ça la toujours rale à mwin. Même en calcul, tout ça, mwin té démerde bien. Mwin té démerde bien mwin, intellectuellement mwin té démerde bien, mais seulement navé in goût pou le mot, mais mwin té en même temps en désobéissance, en rébellion, en turbulence. Mwin lavé besoin joué, ma lavé pa le droit de jouer la case donc mwin té i joué l'école, tu vois ? Mon vacance té l'école mwin ! La kaz té corvé, la kaz té travay, na pwin dimanche, na pwin jeux. Le jeu té interdit, le fleur té interdit. Donc si ou veux, quand mwin té arrive l'école, c'est in occasion exploser, rire, fait rire... mon côté spectacle, artiste » (*notre trans.*).

⁹⁹ Dès « Tine blouz » (1987 : #1 & 1994 : #12) il chante : « Lèr mi ékri papyé, lank lé nwar, lèstilo la sap dann mon min » (« Au moment d'écrire, d'une encre noire, le stylo lui glisse de la main », *notre trad.*). Le livret de Bwarouz, son quatrième disque (2001) intitulé d'après le lieu de résidence de l'auteur (Bois rouge) – qui, une fois écrit en graphie ZKW contient son nom en même temps qu'un autre jeu de mot identitaire, consistant à remplacer le « bois d'ébène » désignant les Noirs par celui « rouge », couleur désignant en *kréol* les peaux roses ou blanches rougies par le soleil ainsi que les cheveux roux –, montre ce dernier en train d'écrire et contient ses propres traductions françaises. *Foutan fonnkér* contenait des traductions en français, allemand et anglais alors que *Grin n syèl* revient au seul français, et pour quelques textes seulement.

fonnkér, disque de Waro qu'allait distinguer l'Académie Charles Cros, initiant l'élargissement de l'auditoire du maloya, cet engagement est moins volontariste chez lui que chez Ziskakan :

« vivant dans un milieu populaire, culturellement lié à la langue créole et au maloya, le rapport de Danyèl Waro à la langue et aux paroles est, au départ, moins problématique. Il se peut aussi que l'appartenance au milieu rural ait joué, alors que les membres du groupe Ziskakan sont essentiellement urbains » (1989 : 154).

Ce milieu « populaire » et « rural » (termes à nuancer et relativiser tant le Tampon est déjà à l'époque un centre urbain important, de même que l'est l'association automatique populaire–rural–maloya, musique inconnue du jeune Waro dont nous savons que des musiciens urbains en avaient connaissance) servira de base à la revitalisation de la langue entreprise par le poète musicien. Jouant sur plusieurs registres, Waro puise des néologismes dans l'écrit en même temps qu'il restaure des archaïsmes relevant parfois de formes acrolectales plus soutenues¹⁰⁰ et qu'il sollicite ce fond agricole et paysan lui conférant cette authenticité que lui prêtent des Réunionnais acculturés et urbanisés. Comme il est écrit dans *Foutan fonnkér* :

« Le maloya est le rythme traditionnel de la Réunion. Un rythme ternaire sur lesquels (sic) les travailleurs des plantations chantaient leurs joies et leurs peines ».

Marimoutou consolide ainsi à la fois l'authenticité rurale autant qu'émotionnelle du maloya en tant que genre et celle d'un Waro, « héros (...) resté fidèle à la tradition acoustique de ce maloya », « living in the middle of sugarcane fields » et « using a popular, peasant vocabulary that his urban listeners have often forgotten » (*ibid.*). Au rôle de « pont » (terme qu'il employa souvent pour qualifier sa démarche durant notre *antrekòz*) qu'il joua au plan culturel en adoptant le maloya, s'ajoute celui qu'il joua au plan social comme nous le disait un de ses anciens musiciens :

« Y'a des mots spécifiques que Danyél m'a fait connaître et que je ramène un petit peu en ville. (...) Danyél m'a beaucoup aidé en me disant d'intégrer ces mots. C'est important pour les gens qui ne connaissent pas du tout. Y'a beaucoup de gens, même si il les chantait avant déjà, qui ont connu ces mots avec Ti Sours »¹⁰¹.

¹⁰⁰ C'est l'analyse que donne Marimoutou du « peu usité » *wi* (tu) dans « Tine blouz » (cf. *infra.*) qui est, par exemple, employé dans « P'tite fleur aimée » de Fourcade (*ibid.* : 161).

¹⁰¹ Tikok Vellaye, entretien parisien du 15/04/2004 (*notre trans.*). Aux côtés de Ti Fred, Serz Dafrevil et Loran Dalo, ce dernier (meneur du groupe de maloya électrique Ti Sours) a enregistré *Batarsité*, *Foutan fonnkér* ainsi que *Bwarouz* (Ti Fred étant alors remplacé par Didié Toma). Soit, ce que nous pourrions appeler la « trilogie de la consécration », notamment internationale, pour Waro. Ce personnel masculin fut entièrement remanié pour *Grin n syèl*, album sur lequel jouent (sic) Loran Dalleau (cf. *supra*), Sami Pageaux Waro (fils de Waro), Thierry Abmon (deux musiciens ayant respectivement reçu le prix Alain Péters en 2007 et 2011 avec leurs propres formations), Périgone Harry (membre occasionnel du Guillaume Legras group, cf. *supra*), Vincent Philéas (accompagnateur de Christine Salem, chanteuse recommandée à Cobalt par Waro, au sein de Salem tradition et

Carrefour entre différentes réalités, Waro imprime une image rebelle dans plusieurs compositions en mobilisant de telles références au monde agricole. Données dans un créole plus « authentique » parce que « vécu quotidiennement », elles furent parfois entendues comme un acte militant par certains dont le premier chanteur de « Commandeur » (cf. *supra*) :

« Li la réussi fé pasé des choses de la vie quotidienne là dedans. Dans “Tanbi”¹⁰² il n’y a pas que de la revendication, il y a un témoignage sur la vie rurale, la vie agricole. Ça sent le bonhomme, le charretier, ça sent l’homme réunionnais dobout et qui marche ! Pour moi, ça c’est être engagé » (Pierre Vidot dans *Akoz*, 2006 : 18).

Ici, la revendication politique tient donc, du moins d’une manière implicite qui nous rappelle Viry, dans l’évocation du monde paysan et de l’alternative qu’il représente face au modèle représentationnel d’une île dominée par sa « maman patrie » et régentée par une administration urbaine acquise aux sirènes de la modernité. Comme dans « Gardien mouton », nature et culture s’opposent, de même que marronnage et aliénation. Waro, dont nous avons vu l’importance qu’il accorde au piment et dont nous verrons qu’il associe le maloya à une fleur ou à un fruit, n’eut d’ailleurs de cesse de répéter son origine paysanne. Vecteur de convergences futures entre son art et les luttes altermondialistes, ce point est en effet directement lié à sa vision de la liberté et de l’autonomie. Fort de l’exemple pluriséculaire du colonialisme local autant que de sa propre expérience agricole, Waro citait à *Akoz* une phrase de Paul Vergès (2006 : 50-53) : « In pèp i plant pa son manzé lé pa in pèp lib » (« Un peuple mangeant ce qu’il ne produit pas ne saurait être libre ») avant de conclure en disant : « Nous mangeons du riz qui vient d’ailleurs » (*nos trad.*).

2.3. Le maloya comme vivier émotionnel

Plusieurs autres points montrent combien l’histoire personnelle de Waro se fond dans celle collective qu’il embrasse activement vers 20 ans pour se traduire dans ses compositions. Il s’agit par exemple de l’interdit dont étaient frappés les divertissements à la maison comme le mentionnait l’extrait d’entretien précédemment cité en note concernant l’école. Sensibilisé aux idées progressistes par son militant radical de père, Waro a souvent dit aux journalistes combien la musique – maloya ou autre – était absente de son enfance. En effet, outre les chants d’Eglise, eux aussi rapidement interdits par son père, le séga ambient et la découverte

de Ti Bleu) et Damien Mandrin (artiste que nous avons rencontré en 2000 alors qu’il était un élève prometteur autant que passionné du conservatoire et qu’il n’avait pas encore pris part ni à Tapok, ni à Ziskakan).

¹⁰² Morceau écrit en 1979 interprété sur l’ethnoclip *Maloya – Musique et danse...* (1991) et sur Waro, 1994 : #2.

de Brassens vers quinze ans, ses influences musicales sont relativement réduites. Cette expérience première que viendra bouleverser la découverte du maloya, alimenta toute son œuvre. Notamment l'insistance sincère avec laquelle le chanteur de Trois Mares a toujours soutenu que le maloya avait été interdit. Perçu comme un « manque », comme il le chante avec une certaine nostalgie dans « Po mwin maloya » (2006 : #13, cf. *infra*), ce rapport lacunaire au jeu et au plaisir vint aussi nourrir son opposition à une vision divertissante altérant le message de cette musique révolutionnaire et spirituelle dont il privilégia plutôt, conformément à son bordage (cf. *supra*), la dimension doloriste et résistante¹⁰³.

Associée au genre de la complainte, son expérience carcérale semble également avoir, dès le départ, connoté son œuvre. C'est ce que montrait « Oté Larényon » où le maloya sort vainqueur de l'enjôlement, comme le feront à leur tour l'amour et la foi en la liberté dans « Madlinn » et « Mandéla » (1999 : #4 ; 2001 : #3), deux autres titres portant sur la prison. Outre une certaine continuité avec Viry, le recours au mode mineur, extrêmement majoritaire chez lui, pourrait être associé à cela, de même que le « branchement », ou le « détour » qu'il effectue par le blues dès 1980¹⁰⁴. Associé à un « santé gropléré » (« *sorrow song* » dirait DuBois), à « un chant d'affliction » ou de « chagrin » dans « Tine blouz » (« Blues de Tine¹⁰⁵ »), le maloya, en accord avec les propos d'un Lorraine cités au chapitre précédent, devient véritablement chez lui le « blues de la Réunion ». L'introduction du kabaré, dite parfois « pleurée », sert ici de justification traditionaliste comme elle le fait pour d'autres innovations de fond. Dans ce dernier chant, daté de 1981, mais qui ouvre *Gafourn* et achève *Batarsité*, Waro introduit par exemple le mode parfois appelé de « blues mineur » (1-b3-4-b5-5-b7) dans le maloya dont la discographie était alors à peine commençante. Cette innovation mélodique annonce la variété et la virtuosité caractérisant cet artiste qui, en aparté du mode éolien, aura en outre parfois recours aux modes harmonique et pentatonique mineurs. Disons au passage que cette richesse harmonique est redoublée par la présence, parfois polyphonique, du chanteur dans ses propres chœurs¹⁰⁶ ; présence déjà notée pour « Oté Larényon » que le travail en studio permettra de pousser encore plus loin dès son second album, mais aussi, plus étonnamment, sur le troisième enregistré en concert...

¹⁰³ Dans l'article introductif de *Bourbon maloya*, son frère, Gaston Hoareau, écrit de façon exemplaire : « On ne peut pas considérer le maloya comme une musique, c'est un chant d'espoir, de douleur, une complainte avant tout. Le maloya a toujours été (sic) par les pouvoirs coloniaux comme une danse et un chant de nègres. Ces dictatures utilisaient cette expression à des fins de divertissement. En fait c'est pour montrer que les esclaves étaient heureux. La domination coloniale utilisait aussi cette forme d'expression corporelle comme un moyen de dévalorisation de l'esclave. L'esprit du maloya est dans cet Entre-Deux de nostalgie et d'espoir, de blues et de colère, d'humanité volée et de bonheur possible » (1999 : 8).

¹⁰⁴ Cf. « Boulouzé », texte daté de 1980 et paru en 2001 (#1) décrivant sa jeunesse... paysanne et populaire.

¹⁰⁵ Surnom (« ti nom gaté » dit-on en *kréol réyoné*) de Martine, sa compagne d'alors, choriste sur *Gafourn*.

¹⁰⁶ A la différence de Viry, rappelons que ces derniers ne sont pas familiaux et qu'ils sont uniquement masculins depuis 1990 (date à laquelle Waro se produit notamment au Japon).

Cet ancrage pour le moins romantique de ses *romans* se fond de manière significative dans le nationalisme du poète militant. Comme il le dit dans le refrain de la seconde partie :

« Tine ou lé mon péi ou lé kabaré ou lé mon baba / Ou lé mon monmon mon maloya / Tine ou lé mon zoli, ou lé mon lémé, ou lé tousala / Ou lé son monmon mwin son papa » (« Tine tu es mon pays tu es le cabaret tu es mon bébé / Tu es ma mère et mon maloya / Tu es ma jolie, tu es mon aimée, tu es tout cela / Tu es sa mère et moi son père », *notre trad.* de [E]¹⁰⁷).

Foyer intense de sensations aussi nombreuses que variées, l'amour et le blues pour Tine deviennent métaphores du maloya, lui-même carrefour d'amour où se rejoignent différentes dimensions du vécu de Waro, alors tout jeune père. Presque absent chez Viry, le mot maloya apparaît encore une fois très tôt chez son héritier qui choisit d'accompagner ce refrain du rythme maloya type alors qu'une autre battue de *roulèr* (jouant ce dernier une fois sur deux) soutient le reste de cette seconde partie. Consécutive au valsé, celle-ci sera encore plus complexe dans la version de 1994, version mettant ainsi en évidence l'évolution esthétique que le chanteur a souhaité pour un genre musical en constante modernisation¹⁰⁸. S'ajoutant à une structure rotative de type couplet/refrain, ces différentes battues soulignent d'autant plus l'ordonnance que Waro choisit pour ses compositions qui, telles des semences ou des enfants, s'inscrivent dans un certain devenir tout en revendiquant un puissant héritage.

Une autre preuve de la profondeur ou de la gravité des thèmes que Waro traduit en maloya est donnée dans « Kér Loran » (1994 : #7), un chant funéraire accompagné du bob et, lui aussi, composé de deux parties (quoique de structure plus complexe que les exemples déjà cités, par ailleurs composés antérieurement¹⁰⁹). Il est offert à Laurent Vergès, fils du fondateur du PCR mort en 1988 dans un accident de voiture alors qu'il était conseiller régional et député¹¹⁰. Waro avait déjà sollicité dans son « Tikok », dédié au Père Fontaine, une telle adaptation de la fonction de lien avec l'au-delà que les services ancestraux attribuent au maloya (cf. *supra*). Toutefois avec ce tombeau, la traduction de ce fonctionnement religieux est poussée plus loin. Le thème du patriotisme est également présent ici, mais associé, cette fois, à la fraternité des combattants qui, par-delà la souffrance du décès d'un des leurs, doivent persévérer dans leur marronnage. La perte d'un « camarade », d'un « frère », d'un « dalon vanzér » (« un compagnon de lutte »), exemple de

¹⁰⁷ La structure de « Tine Blouz » en 1994 est la suivante : AA1BA2A3BA4A5BA6A7BCDEC1DEC2DE(x2).

¹⁰⁸ Comme il le dit à Samson, Waro estime que le *roulèr* du Rwa Kaf n'était « pas à la hauteur » (2006 : 496).

¹⁰⁹ La voici : AA1AA1BC-C'BDBAA1-A1'BC1-C1'BDBAA1-A1'BC2-C2'BDAA1-A'B(solo)BC3-C3'BDBAA1-A'BC4-C4'B-A'. Remarquons notamment que, cette fois, les couplets de l'introduction valsée ([AA1AA1]) sont repris pendant la seconde partie.

¹¹⁰ Certains attribuèrent cet accident à un sabotage motivé par ses opposants politiques, ce que laisse penser la formule « were killed » dont sa sœur fait usage de manière ambiguë à plusieurs reprises dans *Monsters...* (1999).

détermination (« Domoun¹¹¹ dobout pa pliyé / Domoun dobout liberté / Domoun dobout pa largé / Domoun dobout solidarité » ; « Tous debout, sans plier / Levez-vous pour la liberté / Tous debout sans relâche / Relevez la solidarité », *notre trad.*), est prétexte à resserrer les rangs et à continuer la lutte. Hommage à la continuité temporelle et générationnelle est d'ailleurs rendu dès le quatrième vers : « Kaminm na pi nankor » (« Même si on pense qu'il n'y en a plus, il y en a encore », *notre trad.*) alors que l'évocation d'un mouvement perpétuel est perceptible dans l'association de Vergès à un « jeune cœur de brèdes » (jeune pousse comestible), à un « grain de maïs » et à un « bourgeon de rose ». Trois végétaux annonçant le futur.

Ici encore, dans la lignée de la mobilisation rendue possible par le *maloya kalbanon* de Viry qui désigne donc l'acception publique comprise dans le *kabaré*, c'est le maloya qui fait office de liant. Et ce y compris après la mort. Ce chant fait donc aussi la louange du maloya qui permit à Laurent de bourgeonner – voire de commencer à fleurir comme la canne dont est fait le *kavya* – à mesure que son cœur « rebombait » en accord avec les battements du roulèr¹¹². C'est lui qui permit à Waro, Vergès, Fontaine ou Lorraine d'entrer en résonance avec d'autres Réunionnais tout d'abord méconnus d'eux. Prenant exemple sur les cérémonies organisées par les Baba, ce couple de militants très impliqués dans cette pratique rituelle qu'il rencontre en 1980, Waro va même jusqu'à convoquer le pouvoir fédérateur de cette musique sacrée à l'avant-dernier couplet :

« Sa zanfan bann Baba / Dann sèvis Maligasé / Sa zanfan Réyoné la / Li payank¹¹³ an Bondyé sa monmon » (« Voici l'enfant des Baba / En plein service malgache / Voici le fils de La Réunion / Libre de voler comme un esprit » ; *notre trad.* de [C3]).

L'absence de distinction entre enfant et enfants, entre le singulier et le pluriel, souligne ce que contenait « domoun », montrant qu'un collectif peut se constituer suivant l'exemple d'un seul. Avec *Témoignages*, journal dont le défunt assura un temps la direction et qui titrait peu après la mort de Vergès : « Ta jeunesse rebelle vit en nous » (Gauvin, 2000 : 174), ainsi qu'avec son père soulignant la passion de la musique qui animait son fils ainsi que son rôle dans la « renaissance » du maloya (rôle infirmé logiquement par Chaudenson, 2007 : 126), on assiste précisément à la tentative d'ériger ce vécu en exemple. A la manière des cultes (cf.

¹¹¹ Ce mot s'entend à la fois comme « quelqu'un » (« debout », etc.) et comme un collectif (« des hommes »).

¹¹² L'ensemble [C2] dit ceci : « Sa kër tann bourzon la / Roz an kavya flér kann sa / Konymann kër bononm la / Koman roulér li robonm sa » (« Un cœur aussi tendre qu'un bourgeon / Fleur au kayamb de canne / Ses battements de cœur / Rebombent de son torse-roulèr », *notre trad.*). Notons l'importance du symbole floral dans la symbolique révolutionnaire socialiste (Hobsbawm, 2006).

¹¹³ Nous retrouvons le paille-en-queue dont Waro tire ici un verbe synonyme de voler.

supra), Waro, dont la prise de distance à l'égard du PCR avait peut-être touché le défunt¹¹⁴, fait pour sa part vivre Laurent Vergès par-delà la mort, lui offrant son maloya pour nouveau terreau. Un terreau d'autant plus fertile qu'il est constitué d'auditeurs engagés, directement ou non, dans la reconnaissance de ce que le chanteur désigne comme la « Réyonèzté » à la face du monde comprenant ne serait-ce qu'un rudiment de *kréol*.

2.4. Un métis(sage) dérangent : la « batarsité »

Rendant un hommage musical à un autre Réunionnais né, comme lui, après la départementalisation, Waro s'inspire donc des cultes traditionnels afro-malgaches pour définir une nouvelle représentation de l'identité insulaire. Liée à une nouvelle idéologie et portée par une nouvelle génération – Vergès est précisément un Réunionnais de première génération –, celle-ci se chante dans un maloya lui aussi rénové. Afin de préciser la contribution de Waro au maloya, arrêtons-nous sur les fondements idéologiques qui, au-delà du discours de la « mise en l'air », la sous-tendent. Ceux-ci tiennent dans les deux néologismes de « réyonèzté » et de « batarsité » qu'il emploie tels des synonymes dès le morceau introduisant son second opus¹¹⁵. Si, avec eux, Waro renomme le mouvement préexistant de la créolisation réunionnaise et du métissage la caractérisant au plan biologique autant que culturel, il ne le dynamise pas moins, lui donnant de nouvelles consistances conformément à ses intentions politiques. Relatifs à la conscience identitaire créole, chacun de ces termes correspond selon nous à un moment d'une pensée mise en mouvement par l'augmentation du champ de réception de l'œuvre musicale de Waro. Leur analyse nous donnera à voir la résolution qu'apporte le chanteur aux paradoxes du métissage et aux dilemmes que nous savons se poser de manière saillante en société créole.

Comme d'autres avant lui, Waro s'est d'emblée servi du repoussoir identitaire constitué par le modèle français pour nommer l'identité insulaire. « Oté Larényon » et « Tir malol » en sont des illustrations idéales. Parlant au nom de la base et du « peuple », ce modèle est régulièrement décrié dans son œuvre à travers sa différence linguistique, ce « zoli kozé » (1994 : #1 ; 1999, #3) que parlent, par exemple, ces « franksyonèr » (2006 : #10) aliénant les Réunionnais¹¹⁶ à coups de « françaises » (2006 : #13), c'est-à-dire en donnant pour mieux reprendre. L'accusation porte d'ailleurs aussi sur la perpétuation de l'histoire servile qu'entretiennent de manière directe la militarisation et la déportation des insulaires

¹¹⁴ En juin 1988, L. Vergès avait troqué son affiliation au groupe communiste avec celle des « non-inscrits ».

¹¹⁵ Cf. [C-C'] dans l'Annexe 10.

¹¹⁶ Dans « La météo » : « Kozman in zorèy sa domyèl / Lé an zamal po nou rèt fransé » (« Les belles paroles des Métro endorment ton autonomie », *notre trad.* de 1999 : #2).

pour des raisons économiques (par ex. 1994 : #9,11 ; 1999 : #2,3 ; 2001 : #9¹¹⁷,11). Le Bumidom et Debré sont jugés coupables, de même que, quoique de manière plus floue, cette entité dominante et monolithique que nous avons graphée « Maître-au-pôle ». Combinant pouvoirs politiques et économiques, celle-ci est mise en garde par des phrases telles :

« Mi sa fé la gèr gouvernman (...) Mi sa fane dofé mon fizi si bann gro zozo »
 (« Je vais faire la guerre au gouvernement (...) Je vais ouvrir le feu sur les gros richards », *notre trad.* de 2006 : #6).

Chantant et enregistrant des morceaux écrits des années auparavant, en prison ou à son retour dans l'île, Waro démontre pour sa part une autre permanence, celle de sa lutte pour l'autonomie identitaire et l'avènement d'une *réyonèzté* débarrassée de ses multiples divisions. En effet, avant d'élaborer la métaphore renversée de la *batarsité* à partir du terme créolisé de *batar* (que nous avons rencontré chez René-Paul Elléliara) servant à (dis)qualifier les enfants nés d'unions illégitimes selon les critères raciaux opérant dans l'île, Waro ancre sa quête d'une libération collective dans un combat enragé présentant un aspect très manichéen.

Tourné aussi bien vers la France que vers ses compatriotes, ce dualisme se traduit dans sa lutte contre le racisme opérant dans l'île à l'égard du « Noir » (Kaf ou Malbar) qu'il retourne en un racisme à l'égard du « Blanc ». Au fil de ses couplets et refrains, l'une de ses premières compositions datée de 1980, « Lo kër konyé » (1987 : #9), illustre particulièrement ce renversement puisque Waro, après l'avoir déjà sollicitée dans « Oté Larényon », n'hésite pas à évoquer de manière extrêmement critique sa propre mère :

« Mon momon li lé réyoné / Mon monmon li prièr Bon Dié / Mon momon li la pa racis / Seulement Malbar Kaf koz pa li / Mon monmon kominis bandé / Seulement Malbar Kaf koz pa li / A kit out momon Madame les hauts / Ça la peur soleil wa fénwar son peau (...) Té momon le jour ma marier / Ma rod inn lé café grillé / Ma rod inn na lo kèr konyé / Pou amont atwé ton nasyon do lé / Ma rod inn na lo kèr konyé / Pou fé honte atwé ton nasyon do lé / A kit out maman nasyon de lé / Ça la peur café wa fé noir son lé » (« Ma mère est une Réunionnaise¹¹⁸ qui croit en Dieu / Elle n'est pas raciste, seulement ne lui parlez pas de Malbars ni de Kaf / Elle est une militante convaincue, seulement ne lui parlez pas de Malbars ni de Kaf / Va te faire voir ailleurs Madame des hauts¹¹⁹ qui a peur que le soleil noircisse sa peau / Le jour où je me marierai, j'en choisirai une café grillé / J'en trouverai une au cœur crépu¹²⁰ pour te rappeler ta nation couleur de lait / J'en trouverai une qui a le cœur

¹¹⁷ En 1978, « Zénéral » portait pour premier titre « Mon pep lé mon fizi » (Cf. *TCR*, n°217, p. 8).

¹¹⁸ Chant cité en exemple dans Armand (1987 : 297) à l'entrée « Rénioné » : « Ma mère est réunionnaise [...], ma mère n'est pas raciste, mais ne lui parlez pas des "Cafres" et des "Malabars" ». Soulignons qu'il n'y a pas d'entrée pour « réyonèzté » dans ce dictionnaire.

¹¹⁹ Opposés « aux bas », « les hauts » (dont est le Tampon), sont historiquement peuplés par les « petits Blancs ».

¹²⁰ « Konyé » signifie à la fois « battu » et « crépu ».

abattu, pour faire honte à ta nation de laids / Nique ta mère nation de laids qui a peur que le café noircisse son lait », *nos trans. et trad.*).

Traits majeurs des distinctions raciales, la couleur et le type de cheveux (faisant plutôt référence ici aux stéréotypes du Kaf que du Malbar) se retrouvent également dans « Sowéto »¹²¹, un texte écrit au lendemain de l'insurrection sud-africaine de 1976 pour être en partie chanté et en partie déclamé. Waro y reprend le thème du lait : « Mon coeur est plein la boue, le goût du lait, couleur la paix ! » (*notre trad.*). Opposant en quelque sorte le militantisme de son père (1987 : #3) au racisme de sa mère, le jeune Waro effectue cependant un grand pas dans le sens du passage souhaité par le PCR d'une vision raciale à une interprétation sociale de la réalité où la lutte des classes l'emporte sur ce fardeau initial¹²². Certes, la substitution d'un conflit à un autre peut paraître éloignée de la réconciliation souhaitée, mais, face à l'urgence de la situation, l'adoption pour le moins réussie que réalisait ce jeune « blanc » du Tampon de la musique des descendants d'esclaves représentait effectivement l'un des gestes les plus accomplis annonçant la *réyonèzté* de demain. Quelle meilleure preuve pouvait-il exister d'une prochaine libération individuelle, et partant collective, que ce décrochage entre couleur et culture, musique et race ?

De « noir », le maloya devint « réunionnais » avec le bordage auquel s'associent Viry et Waro. Or, à l'inverse de ce qu'il disait faire craindre à sa mère – prise comme exemple de la pensée raciale de sa propre *nasyon* de lait, c'est-à-dire d'origine (réunionnaise s'entend, mais aussi, par une extension qu'il réalise dans l'ensemble [B] de « Batarsité », blanche et française) –, Waro rencontra l'amour avec une Zorèy, « Tine ». Au moment exact où étaient abandonnées les velléités autonomistes naît leur enfant, un « Zoréol » comme l'on-dit, à la fois Zorèy et Créole. Face à ce que quelques militants parmi ses proches vécurent comme une

¹²¹ « A terre là-bas dann in pays / Na in poignée de femmes bonhommes z'enfants / Zot cheveux l'est crépu / Zot cheveux la guiny coup de cogne / Akoz ça même ils saignent / Akoz ça même bann blancs la pou passe un peigne la douleur / Pour arrache zot conscience, pour tuer zot couleur café grillé (...) Zot i croit pi colombe l'est blanc » (*notre trans. et souligné par nous*).

¹²² L'amour de Waro pour sa mère transparait dans un texte comme « Aneil » (2001 : #4) où est renversée l'opposition précédente en faveur de cette dernière. Waro y accuse très durement le sexisme et l'alcoolisme de son père, ce « very poor geranium farmer » que Françoise Vergès cite comme un exemple des difficultés que rencontre la figure paternelle créole (1999 : 222). Revenant sur ce nouveau champ d'engagement, le chanteur nous disait : « I dit toujours le femme té l'esclave d'un esclave. Sur le plan matcho tout ça là. Le sous-prolétariat c'est le femme. Mais na in affaire le femme la pa perd. La jamais perd li, c'est-à-dire qu'in femme lé toujours responsable ! La vraie responsabilité mi veux dire ! Pas d'apparence, pas de pouvoir écrit sur papier ou... matcho chépakwé. Le femme na le vrai pouvoir donne la vie (...) Zordi n'importe comment, le boug lé déresponsabilisé. Na RMI, na point de travail ou na point ici ou na point là-bas... Li boit ! Mais le femme... Na 2-3 femmes i boit, mais li lé oblizé responsable son z'enfants ! Après les 9 mois li lé oblizé garantir au moins 2-3 années même si après li sava n'importe comment. Et le bonhomme la point ça. Li lé décousu, li lé dégrafé, li lé pa attaché li ! Et c'est ça son faiblesse... Notre faiblesse. C'est pour ça nous lé obligé fé le fort ! Fé le fort ! Ou comprends ? Et donc le femme la jamais perd son pouvoir. Et c'est pour ça la force bann femmes, la force in vieux madame, pou mwin lé clair, lé net ! La force : mon momon, même si mon papa té fort aussi ! » (*notre tans.*).

nouvelle trahison (la première, elle-même double, concernait le fait de jouer le maloya¹²³), Waro, dont nous comprenons mieux le « blues », délaissa alors la cause politique pour se consacrer à son maloya et à une écriture plus personnelle comme il le disait au journal *Tipa tipa* (1996 : 10). Touché par l'amour et l'envie d'atteindre un nouvel ordre de réalité, il effectue alors un retour sur lui-même et son vécu créole. Comme il le mentionne à *Akoz*, Waro en vint d'ailleurs à préciser sa réflexion à force de discussions avec des journalistes étrangers l'interrogeant sur son art et son île¹²⁴. Face à cette altérité, qu'il rencontre par exemple à Angoulême¹²⁵, sa pensée identitaire franchit une étape le menant plus loin que ce « racisme à rebours »¹²⁶ qui pouvait inspirer la *réyonèzté*. Induit autant que justifié par la complexité anthropologique réunionnaise, dont Waro pense qu'elle annonce l'avenir du monde¹²⁷, ce passage se traduit dans sa langue par le concept de « batarsité ». Un concept qu'il explique régulièrement depuis en prenant soin de bien le distinguer du « métissage » :

« La Réunion présentée par l'extérieur et par nous-mêmes, ça représente toujours des communautés, les unes à côté des autres, vivant en harmonie et on reste toujours dans un espèce de métissage. On nous parle de métissage, mais avec le côté carte-postale, café au lait, la jolie fille qui boit l'eau dans le coco sur la plage. Image pas dérangeante, [en] noir et blanc, [qui] surtout ne bouge pas. Faut pas déranger, faut pas raconter l'histoire... On est tous frères, mais bon... C'est un peu cette image un peu idyllique. Et en même temps on dit les communautés les unes à côté des autres, des fois on parle d'« ethnies ». Et, moi je suis obligé de constater que quand je cherche à me classer dans ces catégories, ces communautés, ces ethnies, ces séparations, j'y arrive pas. Et je mets au défi beaucoup de Réunionnais de se définir comme ça dans une catégorie propre, exclusive comme ça. Notre métissage est allé beaucoup plus loin qu'on le pense et même nous on le voit pas, même nous on se rend pas compte parce qu'on nous a toujours dit que le mélange c'est pas bon, blanc avec noir, catholique avec hindou, kaf avec chinois, chinois avec zarab... On est, en fin de compte, chaque Réunionnais... C'est pas des communautés les unes à côté des autres, c'est chaque Réunionnais [qui] a en lui tous les apports de l'Afrique, d'Europe, de l'Inde, de l'Asie, de Chine. Et c'est ça qui fait notre

¹²³ « Si le moun i fait maloya, ali même, le moun i sent ali Kaf par exemple, ou i sent ali Malgas, et li wa mwin comme in affaire i appartient pa mwin fait ça que li li doit fait et ça que mwin mi doit pa fait, li li continu in stéréotype li ! Ou comprends ? Le plus grave c'est ça surtout. Que mon famille dit : "Ah Daniel la rabaisse ali" ou "la déshonore la famille", ou sais pas... "Ignore son famille parce que li fait maloya", i tracasse pa mwin. C'est la couillonice... De toute façon, c'est la couillonice, des deux côtés ! » nous disait-il.

¹²⁴ « Aforstan koz su maloya devan bann zournalis mwin la réflési an mèm tan ke mwin la réponn a zot. Firmézir mwin la byin repas mon kozman, pou ke li koup byin, é mwin la konstrui le lidé d'batarsité. Té an 85-86 » (2006 : 50). Notons encore l'usage de la métaphore rurale du coupeur de canne « aiguisant » son parler.

¹²⁵ Où il se produit en 1985, lors de la première édition du festival des « musiques métisses » (Cf. Annexe 10) aux côtés d'Etienne Bob et d'autres réunionnais tels le Rwa Kaf, Ziskakan et Ti Fock. Cette année là, Lionel Hampton, les Rita Mitsuko mais aussi Kassav, Don Cherry et Fela Kuti étaient aussi programmés. Si ses liens avec La Réunion ne se relâchèrent jamais, ce festival accueillit à nouveau Waro en 1991, 2000, 2002 et 2006.

¹²⁶ Vers la fin de sa vie (1992a), Leiris désigna ainsi l'erreur de plusieurs de ses articles de jeunesse dans lesquels il réifiait la « culture nègre » dans ce qu'elle avait alors pour lui de magique et de primitif, comme sa prédisposition à la transe et ses extraordinaires qualités rythmiques (cf. « Saints noirs » et « Antilles poésie des carrefours » dans 1992b). Ces excès peuvent être associés à ceux que Waro formulait à l'égard des « Blancs ».

¹²⁷ « Nous la point de chemin à part qu'un chemin de mélange » nous disait-il (*notre trans.*).

richesse, mais malheureusement dans la tête ça suit pas. Dans la tête, la conscience est en arrière. Très loin derrière par rapport à la réalité. Une réalité qui est allé beaucoup [plus] loin, même dans le côté religieux, dans le côté croyance. Voilà. Ça c'est notre chance à nous, notre vitesse à nous, notre chance à nous, notre richesse. Mais on se rend pas compte. C'est pour ça j'appelle ça la *batarsité* pas le métissage. Métis c'est trop propre, c'est trop aseptisé. Parce qu'on dit « batar kaf », « batar yab », « batar sinwa », « batar... ». C'est le mot créole pour dire le mélange : croisé avec un autre. C'est le mot aussi en même temps qui dérange, le mot bâtard, comme en français, il dérange. Et il faut déranger pour poser des questions. Sinon c'est trop huilé, c'est trop bien « [é]galisé » comme on dit. Et ça pose pas de question et c'est bien comme ça... Et moi je veux déranger. De toute façon »¹²⁸.

Insistant sur la dimension insoumise et indomptable de ce concept rebelle au classement – posture qu'incarnent Waro depuis son emprisonnement, mais, au-delà, le maloya jusque-là « étouffé et interdit » tel que le définit la « mise en l'air » –, Waro déplace la *réyonèzté* à une échelle plus universelle. A peine antérieur à l'*Éloge de la créolité*, puisqu'il date de 1987, ce concept de *batarsité* put bénéficier ensuite de l'engouement planétaire pour de telles questions, dites parfois post-modernes et relayées de façon privilégiée par l'art :

« Cette nouvelle dimension de l'homme, dont nous sommes la silhouette préfigurée, mobilise des notions qui très certainement nous échappent encore (...) C'est pourquoi il semble que, pour l'instant, la pleine connaissance de la Créolité sera réservée à l'Art, à l'Art absolument » (Bernabé, Chamoiseau & Confiant, 1993 : 27-29).

Alors débutante, la reconnaissance internationale de son art (qui n'eut de cesse de grandir depuis¹²⁹) permit à Waro de généraliser son discours en s'extrayant de la réalité insulaire ; ce qui peut paraître paradoxal aux vues de l'exposition qu'il concrétise de cette dernière et du maloya. En effet, motivé par le désir de libération qui l'anime, Waro considère qu'il faut « mettre à jour la conscience par rapport à une réalité déjà mélangée », ce qui, sinon, « crée une schizophrénie, un dédoublement ». Symboliquement reprise aux racismes de tous bords, sa position rebelle, inspirée de l'art et de la figure du « Métis » dont il connaît le rôle en terme de changement¹³⁰, déborde la seule situation réunionnaise dont il s'extrait par un travail réflexif entendant dépasser ou « déranger » les « catégories ». Comme il nous le rappelait en résumant son parcours politico-artistique, ce dernier le distinguerait d'autres *maloyèr* :

¹²⁸ *Notre trans.* du discours très francophone (cf. par ex. « je » pour « mi ») ayant précédé « Batarsité » lors du concert donné dans la vallée de la Drobie, sur le sentier des Lauzes (Ardèche) le 25 juillet 2006. Au cours de ses concerts Waro n'est pas avare en discours, démontrant que son maloya est une affaire de mots (cf. *supra*).

¹²⁹ En 2010, soit l'année suivant l'inscription du maloya à l'UNESCO, il reçoit le Womex.

¹³⁰ « Disons mwin té bien placé, étant en dehors, étant intellectuel, étant pas pris (...) Oui, souvent l'est comme ça. C'est-à-dire, c'est in Métis i vient, i mèt la valeur, i fé la rupture, i vient fé in compte, i dit ça lé valable. Parce que li prend la distance li. Lé pa noyé dan. Ça que lé dan li fé son affaire, li tourne, li reste souvent dan in ghetto. Si li la sort dedan, intellectuellement, ou biologiquement, la marié avec in autre ou les enfants in autre catégorie, li gagne propose in ouverture. C'est ça en fin de compte » (*notre trans.*).

« De toute façon mwin mi tombe pa dan zot catégories... Mwin lé en dehors pou in ta raisons. Par comment mwin lé en dehors ? Dan la manière mi fais, parce que de toute façon mwin na in démaris politique bien établie depi avant. Donc dan mon kozman, dan mon maloya lé plis politique, lé plis philosophique, lé plis rodé si ou veux bien. Lé plis intellectuel entre guillemets. Même si na la philosophie, na la poésie dan le vieux maloya, mais mwin mi travaille vraiment pou ça, mi fais mon texte pou ça, mi mi mi... Mwin na la distance par rapport à ça mi fé tout ça là. Plis que d'autres maloyèrs traditionnels. C'est pour ça zot i gagne pa comprann. C'est pour ça mwin lé pa dan in zafèr seulement traditionnel, mwin lé dans in tradition ça qui bouge en même temps, où ça que temps en temps i propose in sortie avec zinstruments mélodiques, et l'est possible que domoun i compran pa. Et dans l'écriture aussi, mi pousse l'écriture loin moi ou wa ? Donc le moun i gagne pa comprann... » (*notre trans.*).

Prenant distance avec les musiciens traditionnels refusant, comme il dit, « une sortie avec zinstruments mélodiques » (ce que Viry fera avec *Mémwar in pèp*), ainsi qu'avec n'importe quel Réunionnais engagé dans une quête identitaire susceptible de gommer les entrelacs inclassables de la réunionnisation, Waro tire de son île un modèle critique susceptible de convertir en atout cette bâtardise de l'être pluriel que d'aucuns considèrent d'ordinaire comme un handicap. Validé à l'international par un moment intellectuel que l'industrie musicale corrobore, ce modèle lui permet en même temps de servir de miroir à sa société d'origine. Opposant la complexité du vivant à la facilité de penser/classer en fonction de la « pureté » des origines, il épingle dans « Batarsité » le mouvement menant à se « chercher », se « gagner » ou même « s'acheter » ces pures « indianité », « chinoiserie » ([B1]), « européennité », « africanité » ([B2]) voire, avant tout, ces « Blanchité » et « Fransité » ([B]). Opposé à la pure blancheur qui, par exemple, polarise les pratiques et les attentes relatives à la couleur des nouveaux-nés dont les « mieux sortis », dit-on, sont les plus clairs, Waro rappelle à chacun qu'il est un produit impur auquel incombe la responsabilité de vivre pleinement son identité multiple. Celle-ci est le fruit d'une accumulation d'éléments associés selon lui à des expériences avant tout individuelles marquées notamment par l'enfance¹³¹. Evoquant la pensée d'un autre Créole, René Depestre (Chanson, 2011 : 121-128), il rappelait au micro de France culture pour *Équinoxe* :

« La culture c'est quoi ? L'identité c'est quoi ? C'est pas un nom seulement. C'est pas un lieu de naissance seulement. C'est un endroit, c'est le nom, c'est des parents, c'est des origines. Mais c'est surtout ce que les yeux et les sens

¹³¹ Comme chez Farreyrol, quoique dans un registre bien différent, on remarquera que ce thème est important chez Waro, prenant la forme d'une berceuse, d'une évocation de ses propres souvenirs ou de pensées pour ses enfants (1994 : #4,8 ; 1999 : #8 ; 2001 : #6,7,10,14 ; 2006 : #9). Il faut aussi ajouter les nombreuses interventions de Waro dans les écoles, réunionnaises comme d'ailleurs, pouvant parfois aboutir à de nouvelles compositions, comme ce fut le cas pour le projet « Zafan la tèr » dont le CD 4 titres *Flanbo* contient une participation de Waro.

prennent depuis petit » (*notre trans.* de « La Réunion, vers de nouveaux métissages » émission du 17/09/08).

Après avoir revendiqué l'acceptation de l'Autre en soi, du Noir ou du Malbar dans l'île, de La Réunion dans la nation française, voire dans le monde, ce cumul ne saurait oublier personne sans risquer d'affaiblir celui qui limiterait ainsi, consciemment ou non, son choix :

« Mi prends toute la richesse mwin parce que mi veux surtout pas appauvrir amwin mwin. Surtout pas appauvrir amwin. Au contraire nana pour gagner, mi gagne, mi prends ! Mi prends le tarlon*, mi prends le morlon*, mi prends le roulèr*... Mi prends le kayamb*, mi prends l'Eglise... Mi prends toute mwin ! » (*notre trans.*).

« Démerd ali ék son pir mé mwin mi koné mwin lé pli for ke li avék mon batar »¹³².

Et c'est sans aucun doute dans la mise en forme qu'il proposa du maloya que se trouve le meilleur exemple de cette vision cumulative volontiers dérangeante. Lieu symbolique où se résolvent le divers et le multiple, lieu de convergence des émotions et des idéaux auquel chacun parvient après avoir emprunté son propre chemin (notamment musical comme le montrent les citations du « séga », du « kabaré » et du « narlgon »), le maloya, comme il est dit dans [C2], est l'activité de prédilection de ce représentant de la *batarsité* et de la *réyonèzté*. Nous l'avions vu, par exemple, avec « Kér Loran », mais aussi chez Fontaine ou Viry. Notons qu'il se chante d'ailleurs en créole (à l'inverse d'une pièce comme « Alléluya maloya »), langue cumulative par excellence qui, comme l'explique le frère du chanteur empruntant pour l'occasion au vocabulaire occitan¹³³, se « roumègue », c'est-à-dire se dit à demi, sans faire « sortir sa voix vraiment », peut-être afin qu'elle ne soit pas entendue ou comprise de tous et qu'elle serve la résistance culturelle portée par ce « chant de révolte avant tout » qu'est le maloya. C'est précisément le sens du « petit margonyé » dont parle Waro dans ce même refrain ([C2]). Mais c'est aussi peut-être le sens des syllabes « na » et « ni » reprises en [D]. Situées au-delà ou en deçà du créole, usuel autant que warotien, et du *langaz*, ces onomatopées exemplifient la convergence du divers au sein d'un chœur partageant un sémantisme de manière absolue. Soulignons le fait que cet ensemble strophique est, précisément, toujours accompagné du rythme maloya classique au *roulèr* alors qu'un valsé soutient [A] et que [B] et [C] le sont par une variante technique de la forme classique. Donnant l'impression d'un entravement, celle-ci peut d'ailleurs s'entendre comme une métaphore des revendications identitaires alors décrites en [B] ainsi que des difficultés

¹³² Cf. son entretien avec *Tipa tipa*, *op. cit.* p. 16.

¹³³ Cf. Christian Lorre, 2009 (Filmographie).

rencontrées par le chantre de la *batarsité* entendant les rendre obsolètes ([C]). En tant que signature rythmique et fusion sémantique d'un chœur unifié, le maloya représente ainsi encore ce rivage sur lequel accoste une diversité culturelle assurée de son avenir radieux – ce que l'ensemble strophique [C2] réalise du reste explicitement.

Nous l'avons dit, le maloya se définit, face au séga par exemple, à partir de son instrumentarium. Aussi, dès les années 1980, Waro n'hésite pas à intégrer dans son orchestre des instruments classés « malbar ». Un geste qui lui valut la méfiance des puristes :

« - Aou le premier la mèt tambour ék roulèr ensemb ?

- Voilà, amwin, en étant détaché totalement té plus facile pou mwin prann ça que mi aime et dire : “Tambour là ça lé à mwin parce que depuis longtemps i fanne dan mon zorey”. Et lé vrai tambour malbar, c'est in afèr mwin la toujours vu mwin ça. Trois mares toujours ou va war, ou comprends ? Nous la toujours suivre tambour. Donc le cadence malbar la toujours été dan mon tèt (...) Même si quand domoun i dit amwin “Ah Danyèl zwé pa ek ça, i fé pa sa. Ou la pwin le droit. Faut fé carême !”. I dit mi respek pa tout ça. Mi di “Non ! Mi aime ça, mi aime ça mi prends”. La fine da à mwin, la fine partage ek mwin, i peut pa retire à mwin. I peut pa retire ça qui rentre dan mon zorey, dan mon z'yeux dans mon nez quoi. Après, ça c'est le chemin de la batarsité... ».

Ayant combattu l'empêchement dont était frappé le maloya, Waro continue ainsi son travail de déconstruction de la rigidité identitaire. Certes, comme il le dit, sa position extérieure favorisa cette attitude. Mais, comme René-Paul Elléliara à propos du répertoire cérémoniel afro-malgache, Waro prit quelques précautions dans l'emploi de ces références culturelles :

« - Parce que le bann baguettes [rythmes sacrés malbar] même ou la pa mèt mi pense ?

- Non non non, mi utilise pa le baguettes. Mi fé in ti bout baguette, mi fé telle chose, telle chose... Mais c'est juste en coup de z'yeux. Mwin mi prétends pa fé baguette tel bondieu, tel bondieu, tel bondieu...

- Voilà, ou la quand même prann des précautions.

- Bien sûr. Si mwin té i gagne vraiment bien jouer le baguette, et y arrive amwin, c'est prendre le tambour dans une cérémonie. Avec in l'équipe tambourier, là oui... Mais mi fé pa ça non pli. Mi gagne pa fé vraiment non pli, c'est plis avec in camarade comme Danyèl Singaïny¹³⁴ ou zafèr comme a... ».

Justifié par la présence des processions religieuses indiennes dans le paysage sonore de son enfance, lequel ne comptait rien concernant le maloya, Waro utilise ce référent musical en

¹³⁴ Proche de Singaïny (cf. *infra*), célèbre militant et prêtre hindou de la fameuse « chapelle la misère » à Villèle, Waro ne pouvait méconnaître l'entrée « tarlon » du dictionnaire d'Armand : « sorte de petite cymbale. Ti bat tarlon ek malbar-kaf ti vé pa blansi. [Singainy] = Tu joues du tarlon avec les Malabars-Cafres, tu ne veux pas devenir blanc » (1987 : 350). En l'employant, fut-ce occasionnellement (cf. *infra*), c'est une telle racialisation à l'œuvre à travers l'usage de cet instrument – mais aussi de n'importe quel autre – que veut combattre Waro.

dehors de son contexte pour ajouter une « couleur malbar », comme il nous le dit, à ses compositions et à ses prestations en public qui commencent très généralement avec des adaptations de « baguettes » comme le montre « Tanbou », l'instrumental introduisant *Foutan fonnkér*. Ce cumul chatoyant, carte de visite de sa *réyonèzté*, s'allie bien au « papillonnage » musical permis par la post-modernité dont nous parlions au premier chapitre et dont la *batarsité* se veut être l'autre nom. Au cours de ses voyages, Waro a d'ailleurs rencontré, ou découvert, bien d'autres musiques dont il a également adopté les instruments. Nous pensons aux *darbouka* et *bendir* dont joue son fils sur *Grin n syèl* en alternance avec les *karkabas*, parfois appelés crotales, dont s'accompagnent les musiciens Gnawa. Outre la rythmique ternaire leur correspondant, leur insertion aux *lilas*, les cultes de possession de ces anciens esclaves marocains, semble avoir favorisé ce rapprochement avec le maloya¹³⁵. Waro, dont un des gestes scéniques les plus fréquents est d'ouvrir les bras vers le public dans une pose que nous dirions christique, adapta cette tradition musico-religieuse à la sienne en composant un titre, encore inédit, intitulé « Lila ». Critique puissante du racisme à l'égard du descendant d'esclave réunionnais, ce *fonnkér* s'appuie sur l'homologie existante chez Waro entre le maloya et ce « servis kabaré marocain » (comme il nous le dit en entretien). Cette généralisation ethnocentrique par laquelle l'emprunt devient possible nous renvoie à l'adoption du mode blues ainsi qu'aux nombreuses participations que Waro réalisa avec des musiciens « mélodiques ». Elles montrent sa « gourmandise » toute créole¹³⁶. Pour n'en citer que quelques-uns, après Ti Fock, René Lacaille ou Olivier Kér Ourio, trois Réunionnais jouant respectivement du maloya électrique, du séga et du jazz, ses collaborations avec Titi Robin, le Hadouk trio, La tordue, Émilie Loizo, Camille ou encore A Filetta¹³⁷ ont prouvé que le mélange n'a pas de limite. Pas plus que son militantisme qui le rapproche des causes altermondialistes et décroissantes¹³⁸. Là encore, sa connaissance du terrain agricole, mêlée à son image anti-coloniale, marronne et résistante, s'associent pour donner une tradition d'avance à La Réunion, laboratoire de la diversité métisse autant qu'insoumise. Le « maloya traditionnel » dont il joue, à l'inverse de celui dit « électrique », peut d'ailleurs se passer de sonorisation, devenant ainsi symbole critique d'une esthétique

¹³⁵ Alain Péters, bassiste des Caméléons, avait déjà adapté la *takamba*, luth saharien aussi joué par les Gnawi, que le claviériste métropolitain Loy Ehrlich avait ramené de ses collaborations ouest-africaines. Cet instrument fut aussi retenu pour nommer la collection d'enregistrements du PRMA (*cf. supra*).

¹³⁶ Cf. « Le guerrier gourmand », chronique de *Bvarouz* parue dans les *Inrockuptibles* en mai 2001.

¹³⁷ Rappelons que notre corpus s'arrête au lendemain du classement du maloya à l'UNESCO, avec le concert que Waro et ce groupe de polyphonies corses (genre musical également classé en 2009) donnèrent le 13/11/2009 à Epinay-sur-seine dans le cadre du festival Africolor. Il ne comprend donc pas le double album *Aou amwin* sorti en 2010 sur lequel chante aussi A Filetta.

¹³⁸ Cf. sa participation et celle de Lacaille aux 9es nuits atypiques de Langon (33) où, sous la houlette de Bernard Lubat et la bannière de la désobéissance civile de Thoreau, s'associaient forums citoyens et concerts.

occidentale et moderne¹³⁹. De même pour le calendrier très souple avec lequel Waro sort ses disques, ou encore son souci des générations à venir. Cet ensemble de prises de position inscrit résolument sa pratique contre le gâchis de l'immédiateté sacrifiée aux canons passagers de la mode. Ce qu'il résumait aux *Inrockuptibles*, magazine qui le soutient depuis 1999 :

« Ma musique, le maloya, je ne la vois pas comme une mode. Je veux qu'il soit planté de manière durable, lié à un territoire, même s'il est universel. Ça me fait plaisir de voir qu'il pousse ailleurs, ça prouve qu'il est très fort, qu'il nous ramène de l'humanité, de la valeur. Je n'imagine pas la Réunion sans lui. Il faut gérer la modernité, la mondialisation. Grâce au maloya, on peut affronter ça debout. Beaucoup de gens baissent les bras, se démoralisant face au rouleau compresseur du capitalisme. Mais même dans le béton, il faut continuer à planter : garder la solidarité, l'humanité, le sentiment d'exister, résister à ce qui est trop rapide et dominateur » (n°830, 26/10/2011, p. 119).

2.5. Renvois identitaires au contexte réunionnais

Une fois situé l'élan warotien nous pensons qu'il convient de le replacer dans le contexte réunionnais duquel nous avons dit qu'il se présentait tout autant comme la critique et comme l'éloge. Ne serait-ce que parce qu'elle constitue son premier champ de réception, nous devons revenir à l'ethnicité réunionnaise que contient l'œuvre de Waro, à commencer par l'ambiguïté véhiculée par le suffixe « ité » achevant les deux modèles qu'il propose comme des alternatives. Certes, citer les identités communément sollicitées dans l'île pour les résorber dans la *réyonèzté* ou la *batarsité*, c'est encore faire de l'ethnique... Mais nous voudrions attirer l'attention sur la « pureté bâtarde » que cela suppose, expression employée dans le morceau qui nous occupe ici (« Entortillé de cafres yab malbars / Je suis de nation franchement bâtarde » ; *notre trad.* de [A]) ainsi que dans « Po Ema », un titre daté de 2003¹⁴⁰. Le mouvement de la créolisation semble compromis par un état, « réunionnité », « batarsité », mais aussi cette « kalité » que l'auteur fait sienne. Associé au « fer blanc », ce terme, évoquant la race, l'espèce, la variété et la catégorie (Baggioni, 1987), n'en est que plus ambigu, voire contraire au propos de l'auteur. Probablement faut-il plutôt entendre toute l'ironie du poète dans l'allusion à sa couleur qu'il fait passer par ce récipient métallique (*fèrblan*, *ganblo*) largement associé à la vie d'autrefois et aux corvées d'eau¹⁴¹ (« franc

¹³⁹ Une collègue anthropologue, spécialiste de la batucada brésilienne, nous contait avec émerveillement comment Waro avait prolongé un concert donné aux arènes de Nîmes qu'un déluge avait privé d'électricité.

¹⁴⁰ « La Rényon pa in péi / sa lé tro kaniki / lwin son monmon patri / ni pran lèr sanm Pari / ni kri anou téréitwar / départman po zetni / aléwar pir batar » (« La Réunion n'est pas un pays / c'est beaucoup trop petit / loin de la mère Patrie / le regard vers Paris / nous nous appelons territoires / département d'ethnies / alors que purs bâtards », *trad. de Waro* ; cf. 2006 : #1).

¹⁴¹ Les vers b et c de [C] constituent la dédicace écrite de la main de Waro au dos du livret de *Batarsité*.

bâtard »=bâtard de Français procéderait aussi de cette ironie). Se comparant à un baril rempli de richesses culturelles au point de déborder, celui-ci fait aussi référence indirectement au maloya en citant un des idiophones de son orchestre – le *fer blanc* est un autre nom du sati, chez Granmoun Bébé notamment (2005 : #20). Quoi qu'il en soit, l'effet statique semble *in fine* remplacer l'idée de procès apte à contenir les dérives identitaires.

Comme le titrait un documentaire le concernant¹⁴², ce « fier bâtard » rend ainsi sa fierté à son « peuple ». Bien que fortement préparé par l'idéal communiste, ce dernier terme trouve ainsi sa justification ultime avec Waro qui est l'un des Réunionnais les plus célèbres. C'est bien de cela qu'il s'agit : se sentir fier, ne pas se rabaisser, ni se sentir diminué, honteux ou handicapé (comme il le chante dans « Po Ema »). Après sa rupture avec le PCR, le chanteur s'est d'ailleurs lancé en politique au sein de la liste autonomiste *Nasyon réyoné dobout*, laquelle recueillit 0,77% des voix en 1998 (Gauvin, 2002). Et l'on ne peut manquer d'associer la *batarsité* au modèle politique souhaité par l'auteur, ce « pays rêvé du futur » dont parle Marimoutou en commentant le recueil *Démavouz la vi* (Waro, 1996)¹⁴³. Le nationalisme créole étant en grande partie le fait de radicaux de classes moyennes, traditionnellement des petits-Blancs – comme le montrent notamment le journal *Lo Réunioné* (édité au milieu des années 2000) dans les tribunes duquel s'exprimait le parti Nasion Réunioné (nouvelle graphie) ou les patronymes des militants –, on voit l'ethnicité réunionnaise refaire surface dans l'œuvre de Waro d'une manière assez directe.

Tout d'abord, à l'image de la pochette de *Grin s'yèl* (grains de ciel), qui consiste en un gros plan de sa peau, le chanteur de Trois-Mares annonce sa couleur¹⁴⁴. Sa condition de Yab, qu'il critique dans « Lo kër konyé », est mentionnée à travers des termes comme « pitaklé », « gris »¹⁴⁵ (2006 : #9,13) ou « gardien volcan » (Waro & Kër Ourio, 2003) alors que ses taches de rousseur (*kodindé*, Armand, 1987 : 162) sont substantialisées dans le néologisme, au suffixe « ité », « kodinnté » qui apparaît dans « Fèt kaf » (1999 : #9). Ensuite, l'ethnicité réunionnaise prend place dans la discographie de Waro lorsqu'il convoque les figures du Kaf et du Malbar.

¹⁴² Cf. filmographie : Hoarau, 2002.

¹⁴³ Cf. *Littératures, mémoire orale et esclavage*, p. 75 cité dans Gangama, 2006 : 78.

¹⁴⁴ Celle-ci prolonge la rupture que celle de Bwarouz, où l'on voit son profil, amorçait vis-à-vis des trois précédentes. Outre la première, déjà décrite, la couverture de *Batarsité* présente une photographie de 1885 intitulée « Types de La Réunion » qui servit à un récent colloque (Aubourg, 2010) alors que celle de *Foutan fonnkér*, réalisée par la conjointe du chanteur, est une peinture-collage représentant une femme noire (Cf. Annexe 11).

¹⁴⁵ La revue créoliste étudiante *Le rideau de cannes* proposait en 1963 une étymologie de ce terme en empruntant les sentiers révélés à Jules Hermann. Pour cet écrivain, qui voyait dans la langue malgache celle de l'origine de l'humanité, la racine *gre* de gris, *grey* et *grek* faisant allusion au métissage, à l'entre-deux, se retrouve dans le mot « Créole » (de *olona*, personne en malgache) ou « Homme gris » (Chaudenson, 1992 : 7).

Avec « Po mwin Bondyé », un titre de 1982 repris sur le premier et le dernier disque de notre corpus, Waro ancre sa spiritualité dans le culte hindouiste réunionnais. Il mobilise précisément un vocabulaire (koko, karlon, tanbouyé, malbar, marlé, Anin) ainsi qu'une instrumentation malbar pour évoquer son attirance pour ces cérémonies ; attirance qu'il résume d'ailleurs dans l'attrait qu'ont sur lui le musical et la misère :

« Batou baté a tanbouyé / aswar sizèr wa ral amwin / Batou baté a tanbouyé / malbar mizèr la ral amwin » (« Battez joueurs de tambours / ce soir à six heures vous m'attirerez / Battez joueurs de tambours / la pauvreté malbar m'a hissé », *notre trad.*).

Plus loin, dans ce titre dont la structure strophique est rotative ([A] ou [A1] alternant sans cesse avec [B] ou [B1]) tout comme le sont celles des autres titres « malbar » du chanteur¹⁴⁶, Waro réalise ce « travail d'intégration » des signifiants malbar au sein du texte maloya qu'analyse Marimoutou (2008 : 184-192). Comme en [C2] de « Batarsité », où maloya, séga, narlgon et kabaré convergent dans une même pratique musicale (celle du chanteur), Waro précise ici qu'il « trouve son Dieu » dans l'être aimé et dans le kabaré, terme que l'on entendra cette fois au sens de cérémonie en l'honneur des ancêtres afro-malgaches. Car, en effet, derrière ces références culturelles, c'est la sphère religieuse qui impose sa présence en tant que marqueur identitaire incontournable. Comme Viry, Waro signale clairement avec un titre comme celui-ci sa confession – du moins, et même si le terme est impropre tant il est chrétien, une de ses confessions. L'élément généalogique, et partant identitaire, de la croyance est d'ailleurs explicite dans la phrase qu'il nous dit régulièrement prononcer : « Mon papa hindouiste, mon momon catholique ». Ces filiations symboliques (son père étant athée, c'est bien du côté de Viry ou de Singaïny qu'il faut chercher les causes de son adhésion à l'hindouisme créole, tout comme la promesse que fit sa mère à la Vierge Marie alors qu'il était malade enfant explique son catholicisme¹⁴⁷) se sont heurtées dans l'histoire réunionnaise autant que dans celle du poète qui tente de les concilier dans sa pratique religieuse. Ce qu'il fit lors du « mariage mélangé » qu'il célébra en public :

« Le cérémonie té in peu malbar, té in peu catholique. Té compliqué. La pa fait les sacrements jusqu'au bout, ni côté tamoul ni côté catholique. Mais rien que... Mi di aou, 500-600 moun, ou wa, Malbar avec Catholiques, prières en malbar, prières en catholique, chansons créoles catholiques... Déjà chansons catholiques en créole ! Romance, séga, maloya, bann Singayni en train de jouer narlgon, morlon, mwin en train de lave le pied Firmin Viry, té représente mon papa akoz li lé plus là... Le bann couleurs... Quand ou connaît la peur de moun nana par rapport malbar, la peur nana, donc le tabou, la

¹⁴⁶ Cf. « Narlgon » (1994 : #10) « Baylo » (2001 : #5).

¹⁴⁷ En concert il se présente parfois comme « Danyèl Marie Waro ».

honte... Lé pa pensable catholique ek malbar ! Donc lé séparé oui¹⁴⁸. D'abord ou fé mariaz malbar après ou fé catholique, après ou wa fé mariaz tout ça qu'ou veu na point de problème ça ! Mais ensemble... (...) C'est même pa pou prouver, mais pou dire : « Nou nou fait nou ». Si nou ni croit, si lé possible, allons fait pou nou ! Pou nou être bien èk nou-mêm, pou nou êt tranquille avec nou-mêm. Do moun la vu ça : si pou zot la tombe in espèce pont, ou in main pou fait désot in ravine i existe pa, tant mieux ou comprends ? Voilà. Et tout ça lé déjà révolutionnaire si ou veu bien ! Rien que bann zafèr comme ça lé révolutionnaire... Quand ou connais la peur de moun [du] manger malbar, la peur manger [à] la chapelle ! Et pourtant... Tout ça na pou travaille dési... Ou vois pou mwin, chanter c'est tout ça ! C'est Libération... Mon libération, mais... Décloisonner, tire le bann lariaz [freins], bann faux lariaz, bann vrais lariaz, rouv la porte, donn la main, entourer... ».

Exemplaire du chemin de la *batarsité*, cette cérémonie « mélangée » se présente comme l'occasion de rassembler les contraires, de faire fusionner les publics dans un cadre spirituel, de les faire communier au nom d'une aspiration à cet amour universel que Waro chante si souvent¹⁴⁹. Comme il dit dans « Po mwin maloya » (2006 : #13), texte dont le titre est le pendant de « Po mwin Bondyé » et sur lequel nous reviendrons au chapitre 6, « dan tousala lamour minm minm mon pli bandé péi » (« entre tous, l'amour est de loin mon pays le plus extraordinaire », *notre trad.*). Cet amour est l'arme au nom de laquelle il peut servir de « pont » ou défaire les cloisons et les blocages (*laryaz*) mentaux existant dans le monde et dans l'île. Mais, comme il nous le confiait, sa tâche est loin d'être accomplie tant parmi ses proches certains refusèrent l'invitation, craignant de s'approcher d'un culte qu'ils tiennent pour diabolique et vecteur de sorcellerie.

Nous devons toutefois ajouter que Waro n'est pas lui-même exempt de telles logiques, ce qui relativise la portée universelle et l'aspiration d'absolue exprimées dans la *batarsité*. Comme le laissaient supposer ses références à la sphère religieuse tamoule ainsi que son maniement des instruments à peau de chèvre, il nous affirma avoir promis aux divinités malbar de s'abstenir de manger du bœuf pour consommer du cabri (animal de la cuisine malbar par excellence) depuis la naissance de ses derniers enfants¹⁵⁰. Persistant dans cette voie alors qu'il prend garde de ne pas se compromettre avec un certain fondamentalisme que nous dirons « kafrocentré » à l'œuvre dans la scène maloya (cf. chap. suiv.), Waro a récemment participé en tant que choriste à la mise en scène parisienne d'un *barldon* lors du Festival de l'imaginaire 2011 aux côtés de son ami Daniel Singaïny (cf. *supra*), le *pusari* de la

¹⁴⁸ « Aubry i dit ça même li ! I dit catholicisme i mars pas avec hindouisme. Mais en même temps li té d'accord pour le mariaz. A condition té i fé pa trop tapaz » ajoutait-il.

¹⁴⁹ Outre de nombreux textes écrits pour ses proches, citons le *fonnkér* enregistré pour *Bourbon Maloya* : « Kilé lanmour » (sic) (1999, 2 : #1).

¹⁵⁰ Le « service poule noire » offert à la déesse Pétiaïe a été décrit une première fois par Benoist (1979).

« Chapelle la misère » de Villèle, et de son association « Oubli pa nout' Tradisyon Tamoul ». Rappelant ce que *Bourbon Maloya* écrivait dans l'article de Viry (cf. *supra*), quoiqu'en insistant cette fois sur l'origine culturelle de ce théâtre, ainsi que la rhétorique de la MCUR projetant de faire reconnaître, dès le lendemain du classement du maloya, ces représentations créolisées du Mahabharata par l'UNESCO, le programme du festival disait ceci :

« Cette tradition tamoule est à l'origine pratiquée par les travailleurs agricoles à proximité des temples érigés dans les plantations. Après leurs dures journées de labeur, ces bals leur offrent un espace de liberté, un exutoire, et leur permettent de célébrer la grandeur de l'Inde qu'ils ont dû quitter. Ils revêtent naturellement une fonction cathartique en autorisant un renversement des rôles et des statuts : serviteurs, engagés ou esclaves devenant, l'espace de la représentation, seigneurs, rois ou divinités »¹⁵¹.

Dans certaines situations, l'ancrage identitaire ne semble ainsi pas déranger Waro. Ajoutons que sa proximité avec les cultes indiens se traduit musicalement dans son maloya, d'une manière toutefois moins aisément préhensible que certains de ses arrangements ou ses introductions de concert jouées sur les membranophones malbars dont les peaux de chèvre demandent d'être fraîchement chauffées¹⁵². En effet, si les instruments aigus du maloya (triangle, pikér, sati, kavya) marquent d'ordinaire le contre-temps alors que le roulèr, incomparablement plus grave, signe les temps forts du rythme maloya (certes de manière plus subtile que ne le firent les premiers essais du Groupe folklorique et de Jacqueline Farreyrol), on note chez Waro une tendance à inverser cette correspondance. Ce faisant il reproduit une caractéristique de ses titres indiens où ce sont les instruments aigus (en premier lieu le tarlon*) qui fixent le temps fort. Audible sur une partie de sa discographie, ce renversement ne tient pas au fait que Waro joue du kavya : Viry, pour qui c'est là aussi l'instrument de prédilection, conserve pour sa part cette correspondance aiguë-contretemps/grave-temps (cf. *supra*). Du moins le chanteur de la Ligne Paradis fait-il généralement coïncider les accents du kayamb avec ceux du roulèr, ce que ne fait pas son jeune camarade qui, bénéficiant de la virtuosité de ses batteurs de roulèr et de la liberté formelle qu'il s'octroie vis-à-vis de la tradition confiée à ces derniers le soin d'orner les temps faibles. On peut l'entendre par exemple sur « La météo » (1999 : #2), le premier titre chanté de son « album culte »¹⁵³. Il apparaît ainsi qu'à la différence des autres maloyèr, Waro affectionne d'entamer parfois son chant sur les pulsations de son kavya et des instruments

¹⁵¹ « Le narlgon. Cérémonie du "bal tamoul" » de Cécile Pélissier.

¹⁵² On ne saurait confondre l'instrument avec lequel on voit Waro près d'un feu dans le livret de 2006, instrument qui rappelle la ravane mauricienne, avec le tanbou malbar. Waro joue habituellement du morlon.

¹⁵³ Cf. les autocollants publicitaires accompagnant la réédition de ce disque enregistré en concert à Berlin avec lequel la reconnaissance internationale du chanteur atteint de nouveaux sommets (cf. *supra*). Voir Annexe 11.

aigus, que le roulèr les suive ou non. Ce trait stylistique ajoute à la singularité warotienne au sein de la scène maloya qu'il a en partie libéré de ses formes traditionnellement établies.

Cette spécificité, et ce sera notre dernier point, affleure aussi dans son traitement de la figure du Kaf ; cette si problématique « question kaf » (Bessière & Bessière, 2009) semblant, à l'instar du maloya, donner son identité culturelle à l'île dans son ensemble autant qu'à une de ses composantes principales. Nous l'avons dit, Waro évoque parfois le « kabaré » (1987, #8 ; 1994 : #1 ; 2006 : #3,6), centre névralgique de l'identification afro-malgache. Mais ce terme polysémique, synonyme d'une diversité inhérente au maloya, comprend deux acceptions qui l'écartent de ce foyer brûlant. Nous avons déjà observé comment Elléliara, dans l'autre sens, partait de la tribune profane qu'on lui offrit pour introduire des allusions à une intimité cérémonielle alors méconnue dans l'espace public. Pour un musicien aussi impliqué dans le maloya, dont la discographie est l'une des plus importantes, Waro semble en faire autant, mais à l'inverse étant donné le peu de titres dans lesquels est mise en avant la racine malgache : outre « Kér Loran » nous ne pouvons guère que penser à « Galé » (1999 : #10). Dans ce titre le narrateur, fils de « maligas », répond à la police que si son fusil est chargé, c'est qu'il va s'en servir lors du « kabaré kaz Baba ». Le symbole l'emporte ici sur la réalité tant seuls les Baba tiraient eux-mêmes ces coups de feux lors de leur propre *sèrvis*. Comme le montre son usage du *kalou* (pilon) et de la peau de bœuf du roulèr, le narrateur est plutôt engagé dans la lutte pour sa culture et son maloya, soit son « kabaréyoné » qu'il oppose d'ailleurs à « kalou pilé » comme nous le disions d'emblée dans cette seconde section. Entre la folklorisation et l'éloge racinaire, se trace le chemin de la *batarsité* qui est aussi celui de la *réyonèzté*...

Cette gêne à l'égard de la culture kaf à laquelle il emprunte pourtant son mode d'expression pour lui donner un sens insulaire, voire universel, se retrouve dans le titre écrit en hommage à « Etienne Bobre ». Ce musicien aujourd'hui décédé semble avoir été une figure du maloya. Cependant, comme pour Miza, on ne sait presque rien d'Etienne Sangara que les militants entendirent lors des Fêtes Témoignages et avec lequel Waro se produisit au Festival d'Angoulême en 1985 avant d'enregistrer les extraits maloya du disque-vidéo *Maloya – Musique et danse de l'île de La Réunion* (1991) ; disque dont le nom ne correspond pas à son contenu (encadrées par le bob et le maloya, musiques religieuses indiennes, chants d'école coranique, harmonica et pièces de quadrilles figurent aussi dans cet « ethnoclip »). Composé en 1996, peut-être la date du décès de Sangara, « Tyinn bob » (2001 : #12) mêle de manière originale les instruments maloya à ceux des temples de plantation. Entamé par un solo de bob, auquel succède le chant de Waro, s'accompagnant du kayamb, puis celui des

répondeurs, le morceau prend ensuite sa forme définitive : un rythme binaire – dont la pulsation revient au tarlon alors que le roulèr conserve une tendance ternaire – dont le phrasé est assuré par les membranophones malbar. On peut penser que le poète traduit ainsi la religiosité de son aîné. Outre sa pratique du bob, instrument dont nous avons déjà souligné qu’il n’a pas toujours été associé au maloya, celui-ci ne semble pas avoir fait partie d’une troupe maloya et n’avoir jamais mis en avant dans ses propos une éventuelle conduite de culte destiné à ses ancêtres africains. Cette « couleur malbar », terme qu’emploie Waro lorsqu’il décrit son usage des instruments et des rythmes indiens, contraste étonnamment avec le vocabulaire afro-malgache retenu pour ce texte dont voici l’intégralité :

[A] – Wo gilamoun Tyinn Bob Salam salam
 Ton lam I salangane i goudougingtyakaty dann kann
 [B] – Soka tourésé batavéké dobwa foulésé
 Sanm kaskavel kaloubasé bwa maligasé
 [C] – Kasika kasika kasikavel Malouga vel
 Kasika kasika kasika Veloumatoukou
 [A1] – Wo gilamoun Tyin Bob gadyanm gadyanm
 Ton bob I anyanbann amwin mon bébèt maloya i vang vang¹⁵⁴

Prouesse lexicale truffée de jeux de mots (notamment l’onomatopée imitant le bob *goudougingtyakaty*) et de néologismes (*gilamoun*¹⁵⁵, *batavéké*, *kalibasé*, *anyanbann*), empruntant à des lexiques extérieurs à l’île (*salam*, *salangane*, *malouga*¹⁵⁶, *veloumatoukou*) autant qu’à d’autres, notamment associés au maloya ([B] décrit le bob, fait de bois et de fibres de *soka*/agave tressées, auquel sa baguette, son *batavèk*, donne des airs d’arc fléché si n’était saalebasse lui donnant sa forme d’instrument malgache-réunionnais) et au mysticisme que l’auteur s’est défini au contact des formes religieuses disponibles dans l’île (*gilamoun* = esprit ancestral ; l’âme ; *salangue* = esprit malgache de la forêt ; *kasikavel* = graines magiques parfois employées dans la confection de la baguette du bob, ce que ne fait pas Sangara dans l’enregistrement cité ; *bébèt* = esprit ; *vang* = voler), ce texte se présente en un sens comme un hommage à un défunt prononcé dans un sorte de *langaz* hermétique. Bien que la différence avec le *langaz* des sèrvs soit de taille (l’invention et la personnalisation semblent primer ici), comme il l’avait déjà fait pour le Père Fontaine ou Laurent Vergès, Waro puise en effet dans le fond culturel du maloya pour innover et évoquer l’impact qu’eut sur lui ce joueur d’un instrument incontournable associé aux Malgaches depuis le XVIIIe siècle et Bernardin de St-Pierre. Un impact tout spirituel qui, dit-il, démontrant ainsi un effet important du maloya, est susceptible de « yanbaniser » l’auditeur, de l’africaniser en somme.

¹⁵⁴ La forme d’ensemble est : A(x2)A(x2)BBCC A1(x2)A1(x2)BBCCA1BBBBCCCC-C’(x3)-C’’(x3)-C’’’.

¹⁵⁵ Cf. celui proposé au chapitre précédent par Viry pour le mot créole *granmoun*.

¹⁵⁶ Les chanteurs prononcent « moulouga » ce mot du livret dont nous ne connaissons pas le sens.

Le poète créole dit même l'envol de son « esprit maloya » comme le dit la traduction. Or, si cette dernière est une allusion directe au monde surnaturel duquel participent les cultes réunionnais considérés comme païens ou populaires dont les possessions sont coutumières, notons que Waro utilise le terme « *bébèt* », beaucoup plus ambigu dans le sens qu'il fait plus référence à des « mauvais esprits », voire à des « esprits de la nature » qu'à une entité divine. A l'image de cette prise de distance avec les cultes et comme le montre la forme musicale, cette évocation d'un instrumentiste emblématique du maloya ne saurait se muer en un engagement total dans telle ou telle lignée pour Waro qui semble prendre exemple sur un fait relativement habituel parmi les populations des plantations : la tendance à pratiquer « des deux côtés », afro-malgache et indien. Que Sangara ait pratiqué de telle ou telle manière, la part afro-malgache se trouve donc contenue et relativisée.

Excepté ces rares mentions de l'africanité réunionnaise, nous voyons la figure du Kaf servir bien plutôt les aspirations révolutionnaires et humanistes chez Waro. Joué par Elléliara dans Kalou Pilé ou par Simon Lagarrigue, un autre modèle de Waro, le rythme binaire que d'aucuns associent aux morceaux chantés en *langaz* pour les esprits afro-malgaches n'est guère présent chez ce dernier qui nous dit se sentir plus à l'aise dans la rythmique de « Po mwin Bondyé »¹⁵⁷. « Adékalom » et « Aléwar » (titres desquels ce rythme accompagne chaque première partie) sont des exemples d'appel à la lutte (contre la police, la France, l'Office National des Forêts, 1994 : #5) et à la vigilance vis-à-vis des belles paroles et des racismes de tous ordres (1999 : #5). « Dézatan » est un autre exemple de recours à ce rythme (2006 : #8). Écrit à partir d'un poème de Baudelaire à la demande du dramaturge réunionnais Sham's, ce chant raconte la lenteur du voyage maritime et les espoirs associés au prochain accostage. Une partie du texte, plus plaintive, est accompagnée par deux bob, un kavya, plusieurs idiophones et des grondements d'orage alors qu'une autre, plus confiante, l'est par les rythmes maloya et malgaches. Le premier annonce qu'à terre le mat du navire sera changé en bob, alors que le second présente le rêve de voir venir l'embellie, l'être aimé ainsi que la rédemption liée au fait de porter un *bèrtèl*, ce sac à dos tressé en vacoa évoquant la vie réunionnaise d'autrefois. Là encore, si l'on transpose le voyage de Baudelaire vers cette « terre magnifique, éblouissante »¹⁵⁸ qu'est La Réunion dans celui effectué à fond de calle par les esclaves, c'est l'île et sa culture bien plus que celles venues de l'Ouest qui sont louées.

¹⁵⁷ Laquelle, par un système mnémotechnique dont nous ne connaissons pas le sens exact, se formule ainsi : « Bèf i dobout dann kann dada / bèf i dobout dann kann dada / bèf i dobout dann kann / kabri balaya dann fatak tann dada » (Cf. « Po mwin maloya », 2006 : #3).

¹⁵⁸ Ce *petit poème en prose* s'achève ainsi : « terre riche et magnifique, pleine de promesses, qui nous envoyait un mystérieux parfum de rose et de musc, et d'où les musiques de la vie nous arrivaient en un amoureux murmure ».

D'ailleurs, lorsque Waro vient à le faire, en citant Sowéto (1987 : #6), Nelson Mandéla ou la sécheresse dans la corne de l'Afrique (2001 : #3,8), il s'agit encore d'un appel à la solidarité humaine tenant bien plus d'un appétit universaliste que d'un compliment afro-centré¹⁵⁹. La figure du Noir, à travers le mépris entretenu à son égard depuis des siècles, sert ainsi la généralisation de l'appel à l'affranchissement général lancé par Waro ; un appel dont les prémisses remontent aux années de lutte contre le pouvoir central français. On le voit aussi à propos de l'esclavage, levier majeur de sa revendication toute contemporaine, dont on retrouve mention dans un texte aussi programmatique que « Banm kalou banm » (« On sait que sur le pont, au milieu de l'océan, il y avait autrefois les Gros Blancs alors qu'au-dessous, traités comme des animaux, il y avait les Noirs »¹⁶⁰). Mais la plupart du temps, selon un court-circuit temporel effectué dans ce morceau de 1978 (« Aujourd'hui on traverse l'océan pour chercher un travail, nous autres chômeurs (...) Emigrés aujourd'hui, esclaves autrefois (...) Les commandeurs de nos jours sont différents d'avant, aujourd'hui leur fouet c'est la langue », *notre trad.*), la référence au passé sert la lutte au présent. Sur son dernier album par exemple, le chanteur narre les pensées de narrateurs noirs dans le but de rendre plus authentiques leurs douleurs et plus pressante une émancipation (2006 : #1,2). De même, dans « Fètkaf », ce « chant contre la folklorisation » du 20 décembre selon Marimoutou, Waro met-il en garde contre la récupération politicienne, commerciale et religieuse de l'évènement. Chantant les noms d'esclaves de Mme Desbassyns, il décrit les souffrances passées en cédant au stéréotype – pourtant institué par la mise en tourisme de l'île – associant Kaf et maloya dans l'ensemble strophique [D], équivalent d'un refrain :

« Bat roulér bob sonn kavya / Po giny ardobout lam la / Pikér sati tanbou la /
Po yabou fé lèv kaf la » (« Bats le rouleur et le bob, joues le kayamb / Pour
redresser l'âme / A force de pikèr, de sati et de tambours / Le Noir va réussir
à se relever » ; *notre trad.* de 1999 : #9 ; cf. Annexe 11).

Ce stéréotype est toutefois mobilisé chez lui pour sa force militante et contestataire à l'endroit de l'amnésie touchant l'apport du Kaf à la société et à la culture locales. Bien plus qu'une musique « d'ivrognes et de sorciers », comme il le traduit en français dans « Po mwin

¹⁵⁹ Dans « Mandéla », le Réunionnais adresse une louange au *leader* de l'ANC, modèle de sagesse et de dignité qu'il dit éternel et aussi âgé que l'Azanie (ancien nom de la côte des Cafres qu'ont conservé les partis sud-africains radicalement afrocentrés tels l'AZAPO ou le BCMA). Pardon et amour sont liés dans la pensée chrétienne affleurante à ce que Derrida appelle la « mondialisation de l'aveu » dans un texte mettant en lumière le rôle joué par Mandéla (2004). A sa manière, avec l'auditoire *internasyonal* sans cesse croissant qui est le sien, Waro, ce "Yab" au chant "noir" sinon "bâtard", se place aussi comme intercesseur d'un pardon divin relatif à l'esclavage.

¹⁶⁰ *Notre trad.* de [A] (1999 : #3). En [A1], Waro prend soin de dégonfler le simple renversement du préjugé communautariste en rappelant qu'« à l'époque des travaux forcés, des Noirs tuaient leurs frères » (*ibid.*).

maloya », le maloya retrouve sa propre dignité à mesure qu'il rend la sienne au Noir, mais surtout, aux Réunionnais qui, comme lui, le sont tous un peu quelque part :

« Lé vré maloya sé in zafèr kaf, kaf dan lo fon, lo dépar lafrik lésklavaz, sa i fo mi rokoné, ni inyor pa. Lé konm la fèt kaf, apré toulmoun i inskri azot dedan, zot i rant, zot i rant pa, mé lo zafèr o dépar lé la, mwin lé kontan mwin la ni Kaf osi, konm mwin lé kontan mwin la ni Malbar osi, mwin la prann tout, sak nana dan mwin, la fé amwin, la rann amwin fièr èt batar » disait-il au journal *Tipa tipa* (1996 : 19).

Ces exemples confortent notre impression de voir le chanteur de Trois-Mares prendre un grand soin à ne pas encourager cette africanité insulaire qu'il met cependant en permanence à contribution pour vanter l'image d'un maloya dont l'aspect solaire, hors d'atteinte de l'ancien *fènwaw*, n'a de limites que planétaires. Son traitement est donc tout à fait différent de celui qu'il réserve à l'ingrédient indo-réunionnais. Valorisé jusque dans ses cérémonies, son évocation démontre que le projet idéologique de la *batarsité* conserve *in fine* une polarité ethnique certaine. Comme pour *Mémwaw in pèp* de Viry, l'œuvre de Waro se prête ainsi à une lecture relativiste au niveau réunionnais, celui que concernent en premier lieu *réyonèzté* et *batarsité*. Avec cette recontextualisation, c'est l'esprit « désethnicisant » de la mise en l'air, celui que repère Marimoutou dans les textes du maloya (2008 : 186), qui semble en grande partie s'effondrer, quoique Waro, nous l'avons vu, veille à forger une représentation unifiée de l'île, de son histoire et de sa musique. Tout comme son « mariage mélangé », le maloya de Waro pouvait-il faire autrement que retrouver, voire conforter, les habitudes de son public ?

3. Note sur la définition d'un genre musical intermédiaire : le maloya électrique

Après les analyses des deux principaux bordages maloya apparus au moment où s'inventait La Réunion moderne, nous ne pouvions achever ce chapitre sans dire un mot des remous engendrés par ce véritable cyclone politico-esthétique que fut la *mise en l'air* dans le champ des musiques populaires insulaires. Détenue jusque là par le séga, la domination médiatique s'inverse progressivement à partir des années de lutte culturelle pour déléguer, au fur et à mesure de son officialisation, une majeure partie de la représentativité culturelle locale au maloya. Avec ce nouvel essor, c'est l'ensemble de la diversité socio-culturelle réunionnaise qui s'est trouvée médiatisée. Aussi diffractée qu'elle était déjà, son avenir ne s'en est trouvé que plus multiple encore, comme le notait avec admiration un sociologue anglais face à cette exception culturelle (Hawkins, 1996). Pourtant, comme nous le disions à la fin de notre première partie, « le » maloya n'est pas une catégorie homogène. Et si la tendance

« traditionnelle » du « maloya sec », « folklorique » ou « acoustique », fut légitimée par les artistes précédemment cités, elle n'en occupe pas moins une position minoritaire sur le plan de la scène du maloya dans son ensemble. Au regard du nombre de disques produits annuellement, le « maloya traditionnel » est en effet demeuré loin de rivaliser avec le « maloya électrique », l'autre sous-genre de la catégorie « maloya », pourtant apparu dans son sillage et s'étant lui aussi présenté comme une remise en question radicale du séga. La visite d'un des plus complets sites Internet concernant les musiques réunionnaises (www.akout.com¹⁶¹) donne une idée très précise de cette situation. Début 2012, sur les 484 groupes répertoriés, 122 se disent jouer du « maloya ». Parmi eux, 84 mentionnent « maloya », 28 « maloya électrique », alors qu'une douzaine ajoute un terme à « maloya » (« blues », « jazz », « séga », « world progressif », « éklèktik »...). Une fois écoutés les groupes de la catégorie « maloya » tout court, seule une petite trentaine d'artistes, dont plusieurs n'ont pas encore enregistré de disque, jouent réellement du maloya traditionnel ou sec. On note donc une surreprésentation symbolique de ce sous-genre ainsi que la rareté de groupes recensés par ce site s'en réclamant. Tout se passe comme si le maloya traditionnel faisait office de retranchement au sein d'une scène à laquelle il sert en même temps de justification, lui procurant une base pour les multiples rencontres musicales effectuées avec la modernité de formes sonores venues de l'étranger. Cette manière d'innover le reste des musiques insulaires depuis une position symbolique capitale est la raison pour laquelle nous nous sommes concentré sur lui dans ce travail. Tout en nous permettant de retracer une quarantaine d'années de l'histoire musicale réunionnaise, nous dresserons un panorama sommaire des tendances à l'œuvre dans cette scène. Ceci nous fera comprendre quels éléments caractéristiques du maloya traditionnel passent jusque dans le maloya électrique, musique dont la définition est particulièrement extensible, ainsi que vers d'autres genres musicaux produits dans l'île ou par des Réunionnais demeurant en métropole.

Le critère principal ayant permis l'essor de la scène électrique est sans conteste l'emploi des instruments traditionnels tels que les définit Viry. Au même titre que les deux principaux rythmes qu'ils jouent, roulèr et kayamb occupent le premier rang de ces instruments emblématiques de la tradition maloya. Les rythmes « maloya » et, quoique dans une moindre mesure, « malgache » sont ainsi synonymes de ces objets témoins héritiers d'une facture locale, que nous avons dite marronne, autant qu'ancienne que les musiciens familiers des

¹⁶¹ Celui-ci est animé par Arno Bazin. Ce musicien que l'on peut entendre sur plusieurs disques, tout particulièrement ceux de Tapok, réalise depuis plusieurs années la collecte des 45 et des 33 tours locaux. Le PRMA a fait plusieurs fois appel à ses archives dans le cadre des publications du label Takamba.

instruments occidentaux (guitare, basse, clavier, batterie, violons, cuivres) sollicitent depuis le début des années 1960. Comme le dirent le bassiste Kiki Mariapin, qui le signale dans le documentaire de Sévagamy, ou le guitariste Bernard Joron en entretien avec Mondomix¹⁶², le renvoi au maloya traditionnel et à la culture servile se fait automatiquement lorsque l'on emploie ces instruments rythmiques. Cet ingrédient permet ensuite d'élaborer des mélodies, des arrangements et des orchestrations qui, s'ils empruntent à la sono mondiale de leur temps, retirent une puissante assise de cette « tradition » dont la couleur engagée est par ailleurs susceptible de converger avec les musiques subalternes diffusées depuis le monde jusque dans l'île. L'effet d'emphase mis en avant avec le branchement que réalisa Viry entre son maloya et les musiques indiennes joue ici également à plein. Suite aux années de « séga maloya », on put ainsi voir se créer une scène militante qui, à chaque génération, a fait passer le maloya de l'obscurité des champs de canne à la lumière des scènes de spectacles, d'une lointaine origine historique à la modernité la plus technologique ou à l'actualité musicale internationale la plus en vogue.

Des années 1970 jusqu'aux années 2000, années de notre étude, ce sont en effet plusieurs vagues d'influences qui déferlèrent sur ce « noyau dur » de l'identité réunionnaise (Médéa & Joron, 2005b), lui permettant à chaque fois de demeurer le même tout en se changeant. Suite aux premiers essais de quelques « francs tireurs » (Samson, 2006 ; Samson & Pitre, 2007), notamment Alain Péters (cf. *supra*) qui, après avoir joué pour Arlanda fils, s'initia très tôt au rock anglo-saxon pour moderniser le répertoire de séga et de variété des bals populaires au sein de formations comme les Pop expérience, les Caméléons ou Carrousel, c'est la troupe Ziskakan qui ouvre véritablement ce nouveau chapitre électrique de la musique locale au tournant des années 1980. Bien que Farreyrol et Kalou Pilé allaient aussi produire du maloya électrique (souvenons-nous d'un titre comme « Douleur maloya »), c'est avec ce groupe que le militantisme créoliste semble avoir trouvé son visage le plus radical. Gilbert Pouniat, son chanteur originaire de Grands Bois, connut le maloya traditionnel dans les foyers associatifs et militants qu'il fréquentait à Lyon dans les années 1970. Bouleversé par Jimi Hendrix, artiste auquel il rend souvent hommage dans son intimité¹⁶³, amateur de jazz autant que de *folk music* et de *protest songs* américaines, sa « découverte » du maloya annonça une nouvelle ère pour les musiques populaires réunionnaises. Le fait de chanter en créole, cette langue alors en pleine définition, la revendication d'une autonomie culturelle autant qu'artistique propulsa le groupe dans la

¹⁶² Cf. « Sa ki bat. La musique au cœur de La Réunion », documentaire disponible en ligne réalisé par ce site français spécialiste des musiques du monde à l'occasion de la VI^e édition du festival Sakifo.

¹⁶³ Cf. son entretien pour l'émission *Equinoxe* (radio France culture) du 17/09/2008.

tourmente politique : alors que l'Université et le CRAC nouvelle mouture, nommé par Lang, viennent de soutenir l'enregistrement de leur premier 33 tours sorti fin 1981, des danseurs folkloriques et les Jokarys, groupe de séga de la bourgeoisie dionysienne, compromettent une de leurs prestations en coupant l'électricité. Le rapprochement de Pouniat avec Waro et d'autres musiciens militants se fait ensuite au sein des Flanboyan, troupe éphémère à laquelle on doit une composition comme « Banm kalou Banm » (cf. *supra*). Avec la verve poétique de l'*intelligentsia* militante que constituent ses différents paroliers ainsi que l'emprunt à la théâtralisation et au registre du conte qui marque les premières pièces de la troupe, la violence symbolique à l'égard de ce « pourri esprit dominateur, colonisateur, profiteur » critiqué dans « Douloungué », l'une des pièces les plus poignantes de la musique insulaire (1992 : #4), atteint des sommets inédits. Bien qu'inconnu de certains de nos informateurs, Ziskakan (« Jusqu'à quand ? »), groupe encore très actif, a laissé des textes devenus des classiques dont la grande force vient pour Marimoutou de la capacité qu'ils ont de refléter aussi bien :

« l'histoire, la misère, la violence et l'injustice, l'esclavage, la perte, la quête d'identité, l'oppression, la répression, la réalité coloniale, que l'esprit, la vie, l'amour, la tendresse et même la beauté des paysages, hors de toute nostalgie ou de tout mythe du paradis perdu » (1989 : 153).

Le ton militant est un des critères habituellement avancés pour distinguer le maloya du séga (Gauliris, 1989 ; Desrosiers, 1996). Le fait de l'associer à des orchestrations à l'occidentale allait ouvrir une brèche dans laquelle s'engouffrèrent dès les années 1980 de nombreux groupes, eux aussi organisés en association loi 1901. Ce mouvement de politisation des textes chantés fit rapidement école avec des groupes comme Bastèr, Ousanousava, Ravan', Sabouk ou des artistes comme Ti Fock, véritable initiateur de la *world music* dans l'île qui participe au premier festival des « Musiques métisses » d'Angoulême en compagnie de Ziskakan, du Rwa Kaf, d'Etienne bob et de Danyèl Waro. A partir de 1983, le « Mouvman kiltirel Bastèr », rebaptisé Bastèr depuis, du nom du quartier saint-pierrois, a par exemple importé dans son maloya électrique la vision warotienne d'un engagement culturel ancré dans la paysannerie, le métissage et l'identité linguistique comme le montre un de leurs premiers textes dont nous citerons le refrain, un couplet et le pont :

[C] - « Mwin na besoin culture mon pays : manioc, patate, de riz, maïs pour nous manger, bambou, triangle aussi pou cri nout pensée »
 [B2] - « Partout dans La Rényon néna in bon peu nations / Kaf, Malbar, Chinois, Zarab, Yab, nous l'est Réyoné / L'est vrai chacun na son manière, son manière voir la vie / mais mon l'aimée, oui mon doudou, toutes i causent créole »

[D] - « Mon culture mon langage, mon manière voir la vie mon l'aimée, ça même mon qualité, dignité un nasyon réyoné » (*notre trans.* de 1988 : #5).

Si quelques textes de ce groupe qui est l'un des plus appréciés dans l'île peuvent paraître plus légers, notamment lorsqu'ils évoquent l'amour et des recettes de cuisines, c'est toujours l'occasion dialectique de dénoncer la haine, la guerre et de rendre hommage à un patrimoine créole transmis de manière originale. Livrée sur des airs rappelant la *cold wave*, la « rythmique pays » supporte, par exemple, un texte comme « Mang salé » qui met l'accent sur la dichotomie sociale et ses multiples prolongements (*ibid.* : #3) :

« Bann gros blancs i gagnent pa mange ça / I descende pa dans zot gosiers /
ça manger créoles malheureux / Zot i mange ça matin, midi, lo soir ».

Le second « zot » nous permettra une remarque importante puisqu'il montre que le chanteur ne se place ni d'un côté ni de l'autre, bien qu'il prenne la parole au nom de ce dernier pluriel désignant le « peuple créole ». Nous voyons ici une raison possible de l'absence du piment dans ce plat qui comprend aussi du piment sec que l'on « crase » avec du sel pour accompagner ces tranches de mangues vertes cueillies avant maturité et appréciées pour leur goût acidulé. Après de nombreuses observations, l'usage du piment est en effet un marqueur sociologique très pertinent : plus sa quantité augmente plus nous nous approchons des couches les moins nanties de la population créole. Dans ce sens, l'accès aux instruments occidentaux – pour ne rien dire de l'usage que font Ziskakan et Bastèr des sitar et tablas de l'hindouisme brahmanique – n'est pas sans signaler une différence sociologique démarquant les musiciens traditionnels de ceux électriques qui, à l'image de l'ancrage intellectuel et urbain de Ziskakan, ou encore de celui d'un paysan lettré comme Waro, pour ne citer que deux exemples décisifs, proviennent de catégories sociales intermédiaires, c'est-à-dire relativement supérieures à celles des prolétaires ruraux. La logique de cumul que ces deux formations majeures parvinrent progressivement à hisser au rang de modèle esthétique (cf. *supra*) ne saurait en effet être déconnectée du contexte créole où chacun négocie selon ses capacités personnelles en adoptant tel ou tel trait sur le marché de l'offre et de la demande socio-culturelle. Les instruments et les rythmes employés, le registre de langue ainsi que la thématique retenues sont autant de traits qui situent ces émetteurs particulièrement exposés et décidés à servir de repères que sont les artistes.

On le voit, l'un des effets de la *mise en l'air*, suivi par l'officialisation de la culture populaire réalisée consécutivement à l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981, est d'avoir décomplexé les discours favorables aux Créoles noirs et aux pauvres. Initiée par nombre de militants issus des classes moyennes, la valorisation des couches populaires se fit en

combattant la honte, sentiment souvent mis en exergue dans les analyses psychosociales, et le tabou esclavagiste entretenus dans la post-colonialité réunionnaise. Contre le racisme institutionnel, traditionnel, et la misère qu'il perpétue, le symbole de l'esclavage autant que celui du métissage furent largement mobilisés ici et mis au service de La Réunion de demain à l'image de ce que proposa le bordage de la *mise en l'air*. Comme le chante encore Bastèr dans un refrain célèbre jouant sur la diphtongue anglaise pour revenir au sens *kréol* :

« Black out, black amwin même / Black out black aou même / Black out black ali même / Black out black anou même » (*notre trans.* de 1998 : #3).

Contre l'amnésie (le « black out ») ou la ségrégation (« les Noirs dehors »), c'est la part de sang noir en chacun (« out » = le tien en créole) qui est chantée et brandie comme la garantie d'une unité d'un ordre nouveau, affranchie des questions de race et de couleur :

« Kan mi sant mon malèr mon fonnkèr li lèv an flèr / Po fé rêv tout an frèr po tout an kèr i rêv / Kaf Yab la pi koulèr » ; « Quand je chante mon malheur, c'est l'éclosion du poème de mon cœur / Pour faire rêver tout le monde en frère, tout le monde en chœur / Noir Blanc, y'a plus de couleurs » (*ibid.* ; *nos trans. et trad.*).

La *réyonèzité* ne saurait se faire en évitant ce face-à-face avec cet ingrédient si longtemps enfoui dans l'ombre de la conscience sociale. Dès 1982, l'officialisation de la « fèt kaf » annonce ce retour du refoulé culturel qui va conduire le maloya à être enseigné au conservatoire dès 1989. Malgré les dissensions politiques et le fait que certains militants occupent des postes communaux alors que les tenants de l'ordre républicain sont à la tête de la région, un consensus se fait à son sujet (Léger, 2003). Bénéficiant du RMI, nombre de Réunionnais se lancent en musique comme l'a montré Rose-Marie Var, secrétaire du groupe Ravan' (1995). En 1993, La Réunion réalisait le tiers de la production discographique nationale alors que le nombre des ventes de disques montait déjà en flèche par rapport à la décennie précédente (*ibid.*), intensifiant ainsi la démocratisation et l'africanisation que craignait tant Fourcade.

Conscient des retombées économiques de cette « branche en profond renouveau et pleine de dynamisme » (Dindar, 1996 : 269), le secteur administratif propose différentes initiatives durant les années 1990, à commencer par les Contrats Emplois Solidarités qui visent la formation et l'insertion professionnelle par le moyen de la musique. D'autres suivront, au niveau associatif comme l'opération Tempo Tiembo. Opposé à Farreyrol et Pouniat, devenus animateurs des CES musique, Waro multiplie les ateliers scolaires dans l'île en même temps que les concerts à travers le monde. Bénéficiant de l'appui régional

d'Eric Boyer, Granmoun Lélé enregistre trois albums entre 1993 et 1998 qui l'amènent à jouer devant plusieurs dizaines de milliers de spectateurs, notamment en Suède et au Brésil comme nous le contait Christian Baptisto. Un temps directeur artistique de cette troupe et de celle de Viry, ce guitariste de variété ayant participé à plusieurs troupes folkloriques, notamment Créolie dans laquelle il rencontre Willy, le fils aîné de Lélé, est à l'initiative de *Bourbon Maloya* ainsi que des soirées-concerts intitulées « Zenés maloya » qui se donnent chaque année au Théâtre de plein air de Saint-Gilles en dehors des festivités du 20 décembre. Les Maisons des Jeunes et de la Culture intègrent aussi le maloya à leurs activités alors qu'en parallèle de concours destinés aux musiciens amateurs – souvenons-nous des radio-crochet qui rendirent célèbre Elléliara – comme la Clameur des bambous ou le « prix Alain Péters », le PRMA oriente la production locale vers un professionnalisme administratif autant qu'artistique, donnant de multiples formations allant des techniques du chant à celles de studio en passant par la gestion des demandes de subvention. Les festivals hexagonaux, bientôt suivis par d'autres insulaires, ainsi que l'industrie musicale, organisent depuis plusieurs décennies la communication et la promotion de cette explosion du maloya. Cette reconnaissance organisée depuis l'extérieur, la métropole en majeure partie, si elle peut rappeler la spectacularisation des musiques noires qui avait opéré dans l'île par paliers successifs jusqu'ici, entretient un lien avec les canons de la réussite sociale institués par l'école. Or, comme dans le domaine scolaire, les inégalités sociales ne se résorbent pas lorsqu'il est question d'enseignement et de sélection. Fixés de l'extérieur, selon des logiques parfois opaques à ceux qui semblent en être les principaux bénéficiaires, les critères valorisés signent bien souvent le décrochage des candidats les moins dotés.

L'accessibilité aux musiques étrangères, c'est-à-dire à leur marché, est un autre critère reflétant la réalité sociologique¹⁶⁴. Après le jazz et le rock, c'est le reggae qui s'insularise au début des années 1990 (Samson, 1998). L'évolution de Bastèr, qui a récemment enregistré au studio jamaïcain de Bob Marley et compta un temps dans son personnel un « Wailers », le célèbre claviériste Tyrone Downie, est à ce titre exemplaire. De même que l'est celle d'Ousanousava ou de Ravan', groupes qui, comme Ziskakan, ont chanté le quotidien du fumeur de *zamal*, le cannabis endémique (par ex. Ousanousava, 1989 : #7, 1991 : #8, 1994 : #9,10 ; Ravan', s.d. : #3,8,10 ; Ziskakan, 1992 : #10). Patrick Persée et bientôt Kom Zot, Natty Dread ou encore Rouge Reggae, s'identifient directement au reggae alors que, s'appuyant sur une parenté culturelle certaine ainsi que sur une même prédilection pour les contrastes entre temps et contre-temps, les musiques créoles de l'océan Indien

¹⁶⁴ A échelle insulaire un informateur nous rappelait qu'au début des années 1990, *Batarsité* se vendait au prix record de 145 francs ; un prix défiant encore aujourd'hui de nombreuses bourses.

entament un dialogue profond avec ce genre. Plusieurs groupes vont d'ailleurs les fusionner dans ces nouveaux genres de musiques créoles appelés le seggae à Maurice et le malogué à La Réunion. Reprenant les harmonies et la structure très généralement rotative de ces « musiques populaires modernes de diffusion commerciale » (Martin, 1996), des groupes réunionnais tels Analyse, Cyclon, Maperine, Na Essayé, Progression, Racine des îles ou Zanzibar créent une émulation qui prend pour la première fois depuis l'époque de la dissémination coloniale des allures régionales.

En effet, sous cette innovation que se partagent les deux Mascareignes, c'est le séga qu'elles ont en commun qui affirme son caractère fondateur. Participant bien plus de ce dernier que du maloya sec¹⁶⁵, genre en quelque sorte « en conserve » puisqu'il exclut, selon le Viry de la première heure, toute participation d'instruments mélodiques autres que le bob, le maloya électrique et ses propres sous-catégories, telle le malogué, ont redonné vie à la circulation des musiques et des musiciens des deux îles. Avec l'émergence d'un reggae mascarain, ils ont ramené le séga sur le devant de la scène. Minorisé au plan institutionnel à La Réunion, mais très largement joué et enregistré (une écoute rapide des radios locales et des *play-list* de soirées festives révèle la quasi-absence du maloya, traditionnel autant qu'électrique, qui occupe donc une autre fonction dans le paysage sonore des Réunionnais comme le chapitre suivant le montrera), le séga contemporain s'est rapproché à son tour des innovations électriques en empruntant son engagement poétique au maloya, du moins pour quelques titres, ses accents rythmiques et ses instruments au reggae ou à la variété internationale¹⁶⁶. En ce sens, le groupe Ousanousava, créé par trois fils d'un célèbre ségatière réunionnais, se place de manière exemplaire entre séga et maloya ; position qui incombait un temps au maloya électrique, mais qui semble aujourd'hui, de l'avis du directeur du PRMA, Alain Courbis, dépassée tant les genres musicaux insulaires ne sauraient être opposés en pratique¹⁶⁷. Qu'il soit sec et transparent, à la manière d'un *coup d'sec* de rhum, ou qu'il soit opaque et coloré tel un cocktail débordant de sonorités planétaires, le maloya n'a de cesse de vouloir faire se lever ses auditeurs pour les amener jusqu'à la danse, ce en quoi il rejoint le séga ainsi que nombre de produits sonores contemporains. Dans le sillon d'une histoire ravagée, le rassemblement des individus reste l'objectif de ces musiques dites « populaires », « urbaines », voire « du monde ». A l'image de l'ouverture tous azimuts affichée par les artistes, on ne saurait sans dommage les classer dans des « familles » à la manière du jeu des

¹⁶⁵ Samson soulignait : « Par ailleurs, le malogué permettait de faire entrer dans le monde du maloya des individus qui n'avaient peut-être jamais eu de contact intime avec cette musique » (2008 : 76).

¹⁶⁶ Cf. notre description de Okilé, 1995. A l'exception toutefois du triangle, communément joué, seuls quelques rares groupes de séga réunionnais comme Manyan intègrent les instruments du maloya traditionnel.

¹⁶⁷ Cf. « Entretien avec Alain Courbis » paru dans 2512, n°12, 2007, pp. 32-39.

sept familles sorti à l'approche de Noël 1987 pour lequel la « famille maloya » représentait l'Afrique et donc une version simplifiée et fermée de l'origine ethnique des Kaf (Nicole, 1996 : 306).

Comme nous l'avons montré en première partie, le métissage procède de la réduction d'une opposition antérieure (par ex. séga/maloya) en une entité nouvelle (le maloya électrique et ses variantes¹⁶⁸). Ce consensus créole est aussi puissant que l'étaient ses dichotomies initiales. Or, la créativité créole, musicale ou autre, ne procédant autrement qu'en créant un perpétuel compromis, en inventant un *tertium quid* susceptible de servir à son tour de référent aux générations à venir se tenant elle-même face à la nécessité de réaliser de nouvelles synthèses des contraires, on comprend l'effet d'engendrement dévolu à ce domaine culturel particulier. Un domaine susceptible d'absorber tout ce qui passe à sa portée du moment qu'existe le socle du maloya traditionnel, c'est-à-dire une rythmique, des instruments et des formes chorales particuliers. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si régulièrement, lors de concerts ou sur disque, les groupes électriques réservent, pour le plus grand plaisir du public semble-t-il, des intermèdes au rythme maloya, fut-il joué à la batterie, et aux appels d'ambiance devenus caractéristiques du maloya traditionnel. Ce n'est pas non plus un hasard si des rappeurs réunionnais samplent Paul Vergès et Waro¹⁶⁹ et utilisent des arrangements de guitare jazz-folk-séga¹⁷⁰ : à mesure qu'ils les actualisent, tous conservent la conscience de leurs multiples ascendances, musicales autant que culturelles.

Un pan relativement récent du maloya sec que nous ne pouvons dire traditionnel tant il se place à l'avant-garde des projets artistiques contemporains, illustre particulièrement ce mouvement de balancier par lequel se crée l'emphase du même et de l'autre en soi. Proche de Waro (son fils, Sami Pageot-Waro, fut l'un de ses principaux musiciens), Nathalie Natiembé incarne ce courant au sein de l'industrie musicale des musiques du monde comme on peut le lire dans le livret *Sankèr* (2005) ou dans le catalogue *Mad minut music 2007-2008* :

« Les chansons brutes de Nathalie Natiembé portent en elles l'âme de la Réunion. Une voix, des percussions, un accordéon... C'est le son du maloya. Avec Sankèr, elle remonte le fil des influences malgaches et africaines. Elle travaille la langue créole et le son au corps à corps et ouvre de nouveaux horizons ».

¹⁶⁸ Outre le malogué, il faut penser ici à des appellatifs comme « maloya-jazz », « maloya-rock », « raggaloya », « techno-maloya » que l'industrie musicale fut prompte à « découvrir » et à promouvoir ainsi qu'à d'autres, choisis par les musiciens eux-mêmes (par exemple le « réma » d'Atatia, le « maloya moderne » du groupe 7Po ou le « maloya kabosé » de Davy Sicard).

¹⁶⁹ DJ Dan (Daniel Boyer) a rassemblé une vingtaine d'artistes des scènes rap, reggae-dancehall et maloya (dont Lindigo, cf. *infra* et Damien Mandrin, musicien de Danyèl Waro) sur sa compilation *Kér maron* qu'ouvre des extraits du discours de Vergès au Congrès de 1976 et de « Sowéto » (2007 : #1). Concernant la créolisation du rap dans l'île voir Gilbert (1996) et écouter notamment le maloya sec rapé de El diablo (2001).

¹⁷⁰ Cf. le disque, primé par la SACEM, d'Alex (2006) auquel participe le guitariste Fabrice Legros.

« Nathalie livre sa vision de ce que pourrait devenir cette musique... le maloya. Entourée par des musiciens de l'Océan Indien (La Réunion, île Maurice et Madagascar), elle le confronte et l'ouvre à de nouveaux horizons... Jusqu'à en retrouver l'âme (Her finely crafted Creole poetry is combined with adventurous hybrid sounds. Projects maloya into a new era) »¹⁷¹.

N'hésitant pas à donner des concerts très rythmiques, où seuls un balafon et une tanpura électrique secondent les percussions¹⁷², Natiembé est aussi héritière de l'esprit du maloya électrique sur disque, lorsqu'elle mêle les instruments du maloya traditionnel à d'autres du monde (de la ravanne mauricienne à un orchestre classique). Proche de la « philosophie rasta », Natiembé n'oublie cependant pas de placer l'accumulation baroque que rendent ses compositions sous le patronage de ses ancêtres, mozambicains notamment, et du maloya.

Au tournant du millénaire, lorsque l'on arrivait à l'entrée de Saint-Pierre, une grande fresque représentant Jimi Hendrix, Ché Guevara, Jim Morrison et Bob Marley s'offrait à la vue de tous. A son image, que nous supposerons correspondre à bien plus qu'aux seuls idéaux de son ou de ses dessinateurs, l'île est toujours demeurée poreuse à l'influence extérieure et aux modèles validés en d'autres lieux. « On décide de ce qu'on joue, mais pas de ce qu'on écoute » nous disait un jour un adolescent de Dos d'âne alors qu'il s'essayait, avec révérence, à chanter Bob Marley en s'accompagnant d'une guitare acoustique. Chaque album, de quelque catégorie musicale qu'il procède, tend de plus en plus à intégrer au fil de ses plages cette diversité sonore qui est toujours entrée dans l'île¹⁷³. Comme nous le disait à son tour Danyèl Waro, justifiant son cumul autant que sa revendication d'impureté identitaire : « La fine da à mwin, la fine partage ek mwin, i peut pa retire à mwin. I peut pa retire ça qui rentre dan mon zorey » (cf. *supra*). Le cumul, la synthèse, voilà une affaire créole.

Toutefois, avec la reconnaissance officielle d'une tradition populaire locale, tradition dont le maloya est devenu l'emblème privilégié, c'est à un dialogue en quelque sorte pipé que l'on assiste entre l'île et le monde. Un dialogue où la tendance à l'assimilation naïve des produits venus de l'extérieur a été contrée¹⁷⁴, un dialogue qui semble généralement peu

¹⁷¹ On retrouve également dans ce catalogue destiné aux programmeurs de spectacles les artistes suivants (dans le désordre) : Régis Gizavo, Boubacar Traoré, Ismaël Lo, Salif Keita, Marya Andrade, Kassav', Maryza, Oumou Sangaré...

¹⁷² Par exemple le 29/03/2007 au 3^e festival Babel Med où elle se produisit à la « salle des sucres », non loin de celle dite « cabaret »...

¹⁷³ Citons, parmi tant d'autres, les disques représentatifs de Jean-Jo (2006) et Jean-Paul Nyda (2002).

¹⁷⁴ La fierté de posséder une culture, un pays (« ça l'est à nous ! ») entend-on souvent en concert, sur scène autant que dans le public) est l'un des thèmes que la *mise en l'air* a le mieux diffusés. Comme le chante Waro avec Ras mêlé (« Arèt saoule amwin ensemble zot dancesoul (...) Vaut mieux dann mon veine le son maloya i coule » ; *notre trans. de 2007 : #4*), la critique de la survalorisation des produits « dehors » (appelé le syndrome de la « goyave de France » dans l'île) a largement bénéficié du terrain d'affrontement esthétique sur lequel

soucieux d'échapper totalement à la tradition locale et à ses éléments caractéristiques (en tout premier lieu ses rythmes¹⁷⁵); boulets paradoxaux permettant de se rêver libre et mondial en même temps qu'ils situent telle œuvre sur la mappemonde en lui attribuant une origine certifiée. Certes, pour le Viry de 1976 ou pour Gaston Hoarau, frère de Danyèl et militant radical, le fait d'emprunter tel instrument, tel rythme ou telle phrase au maloya traditionnel ne suffit pas pour obtenir le label... Mais l'on se demandera, à l'écoute de la discographie insulaire, notamment celle de ce dernier sous-genre, quels critères servent réellement de frontière entre telle ou telle réalisation cherchant sa légitimité dans la tradition du maloya. Nous tenant au cœur de la scène du maloya sec, nous questionnerons au chapitre 6 ce mécanisme de filiation identitaire opérant à partir du centre du rond où brûle l'âtre de la tradition maloya représentée par les *sèrvis*, ces cultes dont notre prochain chapitre entend présenter toute la vigueur symbolique.

opèrent maloya sec et traditionnel. Et ce, y compris au plan intra-insulaire où, par exemple, le groupe Zarboutan fut dit consolider la culture traditionnelle « malgré le seggae, le malogué » (Cf. livret de 1996).

¹⁷⁵ Le projet *Banoz nambell* de Cristyan Floy Jalma (2005) semble démontrer qu'un tel affranchissement esthétique ne peut se réaliser qu'au prix d'un certain hermétisme conceptuel autant que linguistique (Jalma invente une langue pour l'occasion). Au plan commercial, signalons que jusqu'à tout récemment, avec l'engouement pour Togouna, groupe chantant en anglais sur des airs de guitare, le critère linguistique franco-créole n'avait pas été remis en question, sinon par le recours au *langaz* de quelques *maloyèr* que nous allons étudier au prochain chapitre.

CHAPITRE CINQ

« *Rouv somin* », dimension culturelle du maloya

1. « O ça sèrvs à la kisasa ça ? » Ethnographie d'un rituel réunionnais¹

A la question posée dans le chant cérémoniel retenu comme titre de cette section (« Ce service, à qui-est-il ? »), la réponse donnée par l'assemblée est : « *Wo maligasé* » (« Aux Malgaches »)². Ceci donne le ton de la cérémonie religieuse appelée *sèrvs* (service) que nous allons décrire dans ce chapitre : un hommage aux ancêtres venus autrefois de Madagascar, mais aussi du continent africain. De nombreux participants se connaissent, certes, une ou plusieurs autres ascendances ethniques que celle afro-malgache. Mais, au cours d'un tel *sèrvs*, tous s'allient pour mettre à l'honneur cette racine culturelle à la fois « noire » et « métissée » qui a toujours largement pesé sur la créolisation réunionnaise. En effet, ces *sèrvs* visent à permettre aux défunts convenablement ancestralisés au fil d'une série de rituels antérieurs que nous n'aborderons guère ici de prendre possession des vivants le temps d'une cérémonie s'inscrivant dans l'ensemble plus vaste de la religion populaire réunionnaise.

En donner une description et changer de registre d'écriture est nécessaire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce pan de la culture réunionnaise est affecté d'une relative méconnaissance dans l'espace médiatique. Ceci en dépit d'une spectacularisation croissante des *sèrvs* et du maloya qui en constitue à tout le moins la trame sonore. D'autre part, beaucoup de ceux qui se situent en dehors des *sèrvs* tout en en connaissant l'existence, les perçoivent comme archaïques et voués à disparaître prochainement, leur prêtant souvent les préjugés de sorcellerie, de charlatanisme, voire d'alcoolisme ou d'hystérie qui furent le lot historique de ces

¹ Cette première section reprend, dans une version remaniée, la première partie de notre contribution à *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature* (Samson, Lagarde & Marimoutou, 2008).

² L'existence de ce chant est attestée dès le tournant du XXe siècle puisqu'on en trouve mention dans un roman des frères Leblond. Des *versions* se retrouvent notamment chez Kalou Pilé (cf. annexe 8), Gramoun Lélé (1995 : #8), Gramoun Bébé (2005 : #14), Destyn (2008, #5), Hembalah (2006 : #9), Kozman ti dalon (2008 : #7), Ti Fock (1994 : #1) ainsi que dans « 20 désanm bann marmay », l'extrait radiophonique du Père Fontaine analysé au chapitre précédent. Cf. aussi sa citation dans la littérature traitant des *sèrvs* (Cachat, 2001 ; Dumas-Champion, 2008 ; Gauliris, 1989 ; Payet, 1993).

cultes. Celui contre lequel un Waro est d'ailleurs entré en rébellion comme nous le verrons notamment au prochain chapitre à propos de son « Po mwin maloya ». Pourtant, une partie très importante de la population réunionnaise, probablement croissante qui plus est, chemine depuis plusieurs décennies déjà vers une auto-identification à la sphère culturelle africaine ou malgache en empruntant une voie nouvelle. Le tracé de cette affiliation, qui se confond bien souvent avec la pratique religieuse, se fait aujourd'hui publiquement. Une explication du décalage entre les sphères publiques et privées se trouve (comme l'a déjà esquissé la dialectique dedans/dehors) dans la véritable vie parallèle que mènent traditionnellement les couches réunionnaises défavorisées. Cette vie en aparté de la société globale est saillante dans la dénomination d'une « *kiltir la kour* ». Déjà mentionnée à propos d'Elléliara, elle fait référence à l'espace domestique en l'opposant au domaine public. Élément musical central des *sèrvis*, le maloya incarne lui-même cette dualité. D'un côté, il se présente comme la musique « de tous les Réunionnais ». D'un autre côté, il acquiert au sein de familles d'ascendance afro-malgache une importance et une efficacité religieuse lui conférant une dimension rituelle et mémorielle somme toute spécifique. Comme nous essayerons de le démontrer à la suite de cette description – que nous avons souhaitée « dense » en suivant le modèle geertzéen – qui est en creux celle du maloya vécu au quotidien par les pratiquants de ces cultes ponctuels, cette tension susceptible d'avoir favorisé la porosité des dimensions privées et publiques du maloya est aujourd'hui en train de se redéfinir. Ce faisant, elle nous procure un accès incomparable à une dynamique de fond de la créolisation insulaire. Pour ces raisons, ce chapitre constitue l'apport déterminant de notre travail. Celui à partir, ou « depuis » lequel une nouvelle vision sur la scène maloya devint possible et partant, une nouvelle analyse de la culture réunionnaise.

Ce caractère domestique et historiquement « caché » des *sèrvis* – Gramoun Bébé, le célèbre officiant de Saint-Louis, chante fort explicitement : « Sa que na son chapelle, y fait la prière dans son chapelle. M'a point la chapelle, mi fé la prière dessous pied de bois »³ – permet sans doute de comprendre les variantes dont font l'objet ces cultes ancestraux. Certaines familles qui honorent leurs racines afro-malgaches parlent plutôt de mettre « manger sous la table », d'autres de faire un « *sèrvis malgas* » (comme c'est le cas de la prochaine description), un « *sèrvis kabaré* », un « *sèrvis kaf* », un « *sèrvis mak'wa* » ou encore un « *sèrvis yanban* ». Chacune de ces variantes tire sa spécificité de la capacité qu'a eue telle lignée de conserver et d'actualiser des pratiques anciennes – l'évolution formelle étant elle-même comprise dans la nécessité de rendre

³ Notre trans. de 2005 : #12 (« *piédbwa* » = arbre).

un hommage personnalisé aux défunts. De même, héritage colonial déterminant, le relatif isolement dans lequel vécut chaque « quartier » réunionnais jusqu'à l'essor des infrastructures de l'après-départementalisation a favorisé le développement d'identités régionales propres. Les relations avec des flux de peuplements divers, aux premiers rangs desquels, l'arrivée d'engagés indiens semblent également avoir beaucoup compté dans l'élaboration de ces particularismes régionaux que l'on pourrait réduire à deux principaux en matière de culte des ancêtres « kaf » : celui de la région nord-est, où l'on parle plutôt de service « *malgas* », et celui de la région sud-ouest où c'est le terme « *kabaré* » qui revient le plus souvent. Si chacune a recours à des éléments rituels et musicaux spécifiques, on doit savoir, comme nous le disait un chanteur du sud particulièrement connu⁴, que les interactions entre ces cultes s'intensifient actuellement.

L'objectif de ce chapitre sera d'abord de présenter le déroulement d'un rituel du genre de ceux auxquels j'ai participé durant trois ans à différents titres (simple spectateur, assistant des officiants, chanteur isolé ou musicien rémunéré), point sur lequel je reviendrai au dernier chapitre. Cette expérience relative, qui m'amena à assister, parfois dans leur intégralité, à une quinzaine de *sèrvs* s'étant déroulés dans différentes communes⁵, me permettra d'analyser le contenu symbolique et musical de ces cultes ainsi que les différences régionales existantes une fois livrée une synthèse du déroulement type des trois rituels auxquels je pris part en compagnie d'une famille de l'Est de l'île⁶. De là, je proposerai de poursuivre l'exposition du dynamisme à l'œuvre dans ce troisième *bordaz* qui emprunte à différents domaines les conditions de son existence autant que celles de son extension.

Soucieux des fondements éthiques de l'anthropologie, j'ai sollicité l'accord de l'organisatrice de la cérémonie décrite ici. Conformément à ce que m'avait déjà dit son esprit tutélaire au cours d'une séance de consultation qui se déroula en mars 2005, soit trois mois après notre première rencontre, elle répondit favorablement, à la condition que l'anonymat des protagonistes soit respecté⁷. Elle souleva aussi la question du public auquel était destiné cet

⁴ « Ici i fé kom laba dé plis an plis é laba i artourn kom isi ossi astèr ! » (« Ici on fait de plus en plus comme là-bas et là-bas ils refont comme ici aussi maintenant ! », *nos trans. et trad.*).

⁵ Principalement Saint-André (6), Saint-Louis (3) et Saint-Pierre (3), mais aussi Sainte-Suzanne (2), Trois-Bassins (2) et Saint-Benoît (1). J'ai pu également visionner à peu près autant de films, amateurs ou non, réalisés lors de services de l'Est comme du Sud. Cf. carte en Annexe 12

⁶ N'étant pas initié, et donc me situant du côté des novices, voire des enfants comme le dit Bertrand Hell (2006 : 174), rappelons que cette synthèse ne pouvait qu'être subjective et limitée (cf. là encore le chap. 7).

⁷ A cet anonymat j'en associerai ici un autre : celui concernant les divinités elles-mêmes. En effet, le ou les esprits avec lesquels on communique ne sont nommés que dans des circonstances privées extérieures aux *sèrvs*. Dans la région Est cela fait partie des « secrets », comme le fait remarquer son informatrice à Y. Live (2004). A propos du

écrit et regretta d'avance qu'il ne puisse s'adresser à plus de gens concernés. Ecartés des sphères de décision, beaucoup de participants aux *sèrvs* restent en effet confinés dans une authenticité culturelle faite d'oralité et dont certains s'affranchissent en se « dé-créolisant » à l'école alors que d'autres, *par la force des choses*, demeurent fidèles à eux-mêmes et à leurs ancêtres réputés avoir connu la « misère noire » et n'avoir jamais appris à lire.

Des « services » pratiqués dans cette région ont certes déjà fait l'objet d'études⁸. Cependant, il est apparu opportun de rester au plus près de leur renouvellement dynamique en proposant de nouveaux récits aptes à témoigner de leur actualité. De même, s'il n'y a pas deux services identiques, il ne saurait y avoir une seule observation possible. Par ailleurs, nous intégrerons la dimension musicale à notre description d'une manière inédite qui prolongera les travaux de Séverine Cachat. Ayant pris part aux orchestres les animant et ayant pu enregistrer en continu le déroulement musical de plusieurs *sèrvs*, de l'Est comme du Sud, je suis en mesure d'apporter des informations sur les relations susceptibles de s'établir entre les composantes musicales et les phases rituelles de ces cérémonies.

1.1. Temps, lieux et acteurs du rituel

Mi-novembre 2006. Centre-ville de Saint-André. Une famille s'apprête à « faire service ». Pour elle, cette cérémonie de remerciement aux ancêtres est le plus grand événement de l'année. Deux autres cérémonies religieuses, considérées comme étant de moindre importance compte tenu du nombre de personnes qui y assisteront, seront animées au mois de juillet (un *sèrvs malbar*) et au mois de février (un second *sèrvs malgas*, réalisé en petit comité et ne durant pas toute la nuit).

Le choix de ces dates est lié, selon le chef de famille, à une distinction calendaire et religieuse. D'une année à l'autre, chaque *sèrvs* se fait sensiblement à la même date et, si la première moitié de l'année est, selon celui-ci, principalement associée aux cultes indiens (*malbar*), la deuxième est plutôt considérée comme propice aux cérémonies afro-malgaches. Il faut voir là moins une règle qu'une sorte de polarisation, car, comme le montre le calendrier

monde invisible et de la classification des esprits, on se réfèrera aux travaux de Françoise Dumas-Champion qui furent initialement menés dans le Sud de La Réunion.

⁸ Voir en particulier les travaux de Séverine Cachat ou ceux que Françoise Dumas-Champion et Yu-Sion Live réalisèrent en empruntant le support filmique (Cf. Filmographie). La récente mise en ligne de certains de ces travaux semble contourner efficacement les difficultés d'accès à l'écrit évoquées à l'instant. Cette mise en circulation de référents religieux autrefois dissimulés (par exemple, identités des possédants et des possédés sont ici explicites) pose cependant d'autres problèmes que nous abordons plus loin.

cultuel de cette famille, les contre-exemples sont nombreux. Toutefois, signalons une distinction qui semble plus efficace en cela qu'elle détermine une quantité de pratiques, dans cette maisonnée du moins. Il s'agit de celle qui consiste à distinguer les jours de la semaine selon leur obédience religio-culturelle : le mardi, à l'instar du jeudi et du samedi est considéré comme un « jour malgache » à la différence du dimanche, mercredi, vendredi, réputés *malbar*. Le lundi étant neutre et « *pour tout le monde* » selon le chef de famille qui attribue, de manière englobante, l'ensemble de la semaine et de l'année au « *Bondyé katolik* ».

D'une autre façon, ce calendrier rituel s'emboîte dans le calendrier catholique à des moments précis. C'est le cas des alentours de la Toussaint et de la fête des Morts (1^{er} et 2 novembre) qui, comme pour de nombreux Réunionnais, jouissent ici d'une prédilection supplémentaire. Les membres de la famille dont nous allons décrire les *sèrvs* rendent aussi hommage à leurs aïeux en fleurissant les tombes des cimetières. Comme le rappelle Dumas-Champion (1997 : 316), le culte des ancêtres fut « toléré par l'église catholique », laissant présumer une histoire syncrétique ancienne. Remarquons par exemple que cette pratique coïncide avec la période du culte des ancêtres africains et Malgaches⁹. La période de l'Avent est, quant à elle, plutôt déconseillée pour l'organisation de *sèrvs*, tout comme l'est la Pâques compte tenu du carême qui la précède. La cohabitation de ces calendriers rituels implique une « gestion » particulière des pratiques sacrificielles liées aux sphères malgaches et malbares face au catholicisme, fût-il populaire.

Dans cet automne qui annonce l'été austral, la date du *sèrvs* est parfois fixée en relation avec un événement précis. Cela peut être par exemple l'anniversaire de naissance ou de décès d'un des défunts de la famille. Quoi qu'il en soit, on s'arrange toujours pour que la cérémonie ait lieu un samedi, ce jour étant considéré comme faste pour les *sèrvs*. Idéalement, ce samedi doit par ailleurs tomber le plus près possible de la pleine lune afin que « la lumière divine éclaire les ténèbres » m'a-t-on dit une fois. On tient également compte des autres *sèrvs* organisés dans la région et auxquels on envisage, ou non de se rendre.

Âgée d'une soixantaine d'années, le chef de famille est la responsable de la cérémonie. Elle habite sur la terre qu'elle a héritée de ses parents, eux-mêmes originaires des deux communes voisines (Sainte-Suzanne et Bras-Panon). Baptisée et confirmée dans la religion

⁹ Au regard de l'importance que revêtent à La Réunion les fêtes de fin d'année, notamment parmi les pratiquants des *sèrvs malgas* qui, souvent, fêtent aussi l'abolition de l'esclavage tous les 20 décembre, on peut envisager ici l'influence du *fandroana* dans la créolisation réunionnaise (Ottino, 2002).

catholique elle a été « baptisée en malgache »¹⁰ par ses aînés à dix-huit ans, soit au milieu des années 1960. Cet événement couronna une série de manifestations des ancêtres dans son quotidien. Depuis, on dit d'elle qu'elle « gagne l'esprit ». En d'autres termes, elle est devenue une possédée rituelle des « esprits », appelés aussi *zansèt*, *granmoun*, *gayar* ou encore *toum*, et *langavabé*, qui l'assistent dans sa pratique médico-religieuse. Lors des *sèrvs*, elle laisse s'effacer temporairement son « âme » au profit de celle de l'un de ces derniers qui, ainsi, se procure un corps pour « danser »¹¹ : « Bana i prend position dan ou quand ou i danse. Zot l'âme y reste à côté, dehors, et l'esprit y entre en ou. Quand y sort, alors l'âme reprend son place ». Elle détaille les picotements qui montent des membres vers la tête et la manière dont peu à peu on perd la compréhension des choses humaines : « Ou entends les chants. Ou reconnais les gens, mais ou connais pi vraiment kosa i arrive et puis d'un coup, ou tombe à la renverse et ou commence danser ». C'est aussi en chantant que l'esprit peut « lever* » comme nous le disait une danseuse confirmée présente à ce *sèrvs* alors que nous voulions avoir des précisions sur le ou les chants au(x)quel(s) son esprit répond par la danse :

« D'une année sur l'autre y peut changer. Au fur et à mesure ou trouve le bon santé. Zot l'âme lé loin. Zot i vient seulement si ou *sant* le bon *san*, celui qui fait mal. Si ou *sant* in *fonnkèr* là où ça fait mal li entend ou appelle à li avec out cœur, là où ça fait mal. Mais avec un cœur propre hein ? Comme à l'Eglise, avec la foi, alors là li accord à *mwin*. Si ou pleure alors li arrive pour faire le bien » (*notre trans.*).

Outre l'effet bénéfique qu'engendre la musique, nous voyons apparaître au cœur (au sens propre) de l'efficacité du rituel la dimension affective de l'esthétique de ces chants.

A la fin des années 1970, ses parents décédèrent. S'ensuivirent quelques années d'abandon du culte qui s'accompagnèrent d'une série de malheurs : violences conjugales répétées, alcoolisme, maladie, procès, expulsion de logement, placement d'enfants... Si bien qu'elle recommença à rendre hommage à ses aïeux. A ce moment, et à leur grand étonnement, les médecins constatèrent la disparition quasi totale de symptômes cancéreux diagnostiqués plus tôt. C'est alors que ses ancêtres lui octroyèrent progressivement les dons nécessaires pour

¹⁰ « Mwin la fé vélas » nous dit-elle, utilisant une formule inappropriée à en croire les informateurs de Dumas-Champion selon lesquels un tel rite de pacification des esprits se compose de deux séquences appelées *vil* (ou *vil kalam* dans le cas d'esprits guérisseurs) et *bat sézi* (2004, 2008 : 179 notamment et les vidéos en ligne). Conformément à la critique formulée au second chapitre à l'égard de ces travaux, je tâcherai plus loin de replacer cette différence terminologique dans le contexte plus général de l'offre médico-religieuse réunionnaise.

¹¹ Terme employé par les pratiquants. Dans ce texte, j'écrirai « danser » (entre guillemets) pour désigner la danse de possession.

devenir *devinèr*; c'est-à-dire pour « regarder » et « travailler » pour les gens venus la consulter¹². Selon elle, il existerait deux types de « devins ». Ceux de la catégorie dans laquelle elle dit se placer refusent de « faire le mal » ou de s'adonner à la sorcellerie néfaste, activités qu'elle prête volontiers aux seconds :

« Si ou la in don pou fais lo mauvais, ou fais lo mauvais, mais ou expose à réprimandes Bondyé. Un zour y va juz à ou. C'est pour ça que mi passe par li, Bondyé catholique avant zot. Car c'est Bondyé qui fait lo chemin pou nous ».

Son rôle à l'égard des consultants consisterait donc à les aider à améliorer leur vie sans jamais nuire à une tierce personne. Elle identifie verbalement leurs problèmes et lit leurs destins à l'aide du *sikidy* malgache et de la géomancie (elle me montre les patrons géométriques dans lesquels se placent les graines du premier et les cartes à jouer de la seconde), ainsi que d'informations lues dans un livre d'Hanussen, parfois appelé le « charlatan du Fürher », dont elle ne voulut me raconter comment elle l'avait obtenu. Elle sert ensuite d'intermédiaire afin que ses propres ancêtres guérisseurs puissent communiquer directement avec ses patients. Elle réalise aussi des remèdes susceptibles d'agir positivement sur les consultants (notamment des tisanes et des amulettes¹³ à employer aux heures fixées par le *gramoun*). L'intention affichée est de « faire le bien », d'être « juste » et de ne pas contrarier les desseins divins¹⁴. Elle exerce cette activité depuis maintenant plus de vingt-cinq ans. Si elle considère que la cérémonie que nous allons décrire se fait dans sa famille paternelle depuis que « bann z'esclaves la débarque ici par bateau », elle s'est conformée aux pratiques de sa mère qui, bien que de père malgache, pratiquait les cultes hindous. Aussi, « danse » et *travaille-t-elle* également « en *malbar* » depuis à peine moins longtemps.

¹² « Le devineur, c'est celui qui voit l'avenir », explique-t-elle.

¹³ Cf. Chaudenson, 1983 : 90.

¹⁴ Illustrant parfaitement ce que Breton dit de l'insoumission à la nature que représente la magie face à la religion (De Heusch, 1971 : 179), notre informatrice fit siennes plusieurs cosmogonies d'une manière qui nécessiterait de trop longs développements. Rappelons simplement que, selon elle : « Bondyé juge a ou quand ou mort. Si ou lé vélas, i deman pourquoi et ou explique que ou gagnait plus vivre sans z'ancêtres et là i juge kosa ou la fé et puis i renvoie aou sur la terre avec out z'ancêtres (...) Si l'âme out famille lé pa ramassée, i faut ou passe in autre côté. C'est comme une malédiction ! Ça famille : i suive. Bondyé i juge aou mal. Faut ou donne manzé lo mort. Quand mi sar mort, si mon z'enfants i ignore, ma fait tombe azot dan députation, puis ma tue azot si faut ! Comme Dieu la juge amwin, mwin na le droit faire ça que mi veux. I suive pour des générations. I passe et i baise z'enfants tout le temps. Le *devinèr* i rode le bout, i cherche d'où ça i vient. Ça i finit pas jamais jusqu'à i termine toute ! Jusqu'à temps na pi personne... ou alors que tous respectent enfin. Fallait pas baptise amwin : ou la passe avec li d'abord, ou doit à li en premier. C'est comme en politique ou rentre un autre parti, Bondyé i jette aou ». Une des raisons de ce jugement négatif du Dieu chrétien tient au fait qu'elle pratique des « religions à sacrifice » (« *rolizion sakrifis* »), qui prennent le sang. Elle répète d'ailleurs souvent, non sans sourire, ce jeu de mots : « Malbar ou Malgas, tous deux sont mals ! » (*nos trans. et trad.*).

Parmi ses fils, tous de pères différents et aujourd'hui décédés, deux habitent avec elle et participent au *sèrvs*. L'aîné, âgé de trente-huit ans, assiste sa mère dans sa pratique, notamment lorsqu'elle reçoit en consultation. Il est aussi chanteur et apprécie particulièrement de s'accompagner au *kayamb*. Le second, de quinze ans son cadet est également un musicien polyvalent réputé très bon batteur de *roulèr* ; une qualité que la famille comprend comme un « don » hérité des ancêtres¹⁵. Malgré quelques tentatives, ils ne font pas actuellement partie d'un groupe stable de musiciens prêts à jouer dans d'autres *sèrvs* moyennant rémunération¹⁶. Pour différentes raisons, qui inquiètent leur mère et que je n'aborderai pas ici, aucun d'eux ne reçoit l'esprit ou ne « danse ». Par ailleurs, de ses quatre filles, qui vivent dans d'autres communes de l'île ou en métropole, aucune ne s'implique véritablement dans ce culte familial. Deux d'entre elles, qui sont témoins de Jéhovah et pentecôtiste, ont d'ailleurs rompu tout contact avec leur mère.

La mère et ses fils cohabitent actuellement avec un homme âgé de quarante-cinq ans. Après un parcours qui l'a amené à vivre dans la rue pendant un long moment, il s'est fixé ici. Il joue parfois le rôle de père avec le plus jeune fils qui lui conteste cette autorité. Travaillant à l'occasion dans le bâtiment, sa participation aux frais du *sèrvs* (près de deux mois de son salaire) lui confère une certaine légitimité face aux fils qui, sans travail, n'achètent pour l'occasion qu'un ou deux coqs à sacrifier. Sa contribution aux activités religieuses régulières de la maisonnée n'est pas moins négligeable. Fils d'un père « malgache-chinois » et d'une mère *malbar* décédée alors qu'il ne marchait pas encore, il a été élevé par sa famille maternelle. Celle-ci est reconnue dans l'Ouest pour avoir compté en son sein de grands *pusari* (prêtres indiens). Etant donné qu'il parle tamoul et « danse » aussi en malgache depuis près de cinq ans, il officie aujourd'hui aux côtés de la maîtresse de maison dans les deux religions. Il sera l'« assistant » dans notre description.

D'une année à l'autre, le nombre d'invités au *sèrvs* qu'organise cette famille reste sensiblement le même. Au moment le plus intense de la cérémonie, en milieu de nuit, il y a près de cent cinquante personnes. Même si l'on prend soin de noter durant l'année les numéros de

¹⁵ Une fois la saison des services passée, il m'initia à cet instrument en disant d'ailleurs : « je vais te donner un peu de mon don ».

¹⁶ Nous nous sommes toutefois rencontrés dans une telle circonstance, lors du « *sèrvs 40 jours* » donné par sa veuve pour Gramoun Baba, à Saint-Louis, le 22/01/2005. Ils s'y étaient rendus avec une délégation de l'Est proche de Françoise Dumas-Champion. Filmant cette importante cérémonie d'un de ses principaux informateurs, celle-ci, à laquelle le présent travail doit énormément, me présenta au plus jeune des fils. Celui-ci, avec qui j'allais bientôt cohabiter, m'invita dès la semaine suivante à un « entraînement » de ce groupe.

téléphone de personnes intéressées par le *sèrvis*, c'est principalement en situation de face-à-face que les invitations sont lancées. Le bouche à oreille semble également fonctionner. L'organisatrice ne fait pas imprimer de faire-part comme un nombre croissant de familles de la région qui les poste ou les distribue ensuite. Elle ne passe pas non plus d'annonce dans le journal ou à la radio comme cela se fait, dit-elle, dans les *sèrvis* du sud de l'île¹⁷. Des personnes extérieures à cette religion, mais demeurant dans le quartier peuvent venir assister à une partie de la cérémonie. Comme on me l'a parfois expliqué, il est par ailleurs de bon aloi pour un organisateur de *sèrvis*, d'assister à celui qu'organisent ceux qui sont venus au sien.

Des murs, en béton ou en tôles, ainsi que plusieurs arbres forment une enceinte à l'intérieur de laquelle se trouvent : deux cases d'habitation en tôle, une cuisine couverte, une salle de bain et un cabinet en tôle, une cour avec poulaillers et divers végétaux ainsi qu'un espace couvert de tôles. Long d'une petite dizaine de mètres et large de presque trois, il est laissé au vent et les habitants, pour le nommer, utilisent des mots tels que « par derrière », « dessous », « devant le *boukan*¹⁸ » ou, plus rarement, celui de « varangue ». En effet, il relie les cases d'habitation au principal des trois lieux de culte (*sapèl* ou *boukan*) que compte le terrain. C'est ici, sous la toiture en tôle, que se déroulera le *sèrvis*¹⁹.

Le plus grand des *boukan* est blanc. C'est le lieu où résident les « vieux ancêtres malgaches », les plus lointains dans le temps. Il se distingue de son voisin, peint en bleu et plus petit (le « *ti boukan* » ou la « *ti sapèl* »), qui abrite les défunts que l'on a connus et pour lesquels est faite l'autre cérémonie malgache annuelle de février. Un troisième lieu sacré, appelé « *sapèl malbar* », est destiné au culte hindou. Il se trouve de l'autre côté des cases, juste sous le mur qui sépare la rue de la cour et sur lequel a été scellé ostensiblement un *soulon* (trident de Shiva). Cette disposition des lieux de culte, auxquels il conviendrait d'ajouter les trois autels catholiques placés à l'intérieur des cases, date de quelques années. Elle aurait été décidée afin de faciliter le déroulement du culte principal, soit le *sèrvis malgas* du mois d'octobre, qui rassemble de plus en plus de gens.

D'ordinaire, les *boukan* restent fermés à clefs. Le *boukan* majeur (le blanc) est constitué de deux pièces qu'ouvrent deux portes donnant sous la varangue. La première pièce, lieu de

¹⁷ Elle-même n'a jamais assisté à un *sèrvis* dans l'Ouest ou le Sud de l'île et parle par ouï-dire. Deux faire-part de la région Est sont présentés en Annexe 13.

¹⁸ « Petite case » (Chaudenson., 1974a : 602-603).

¹⁹ Cf. Annexe 14 pour des vues sur cet espace résidentiel.

consultation, mesure deux mètres de long sur un mètre de large. L'autre pièce mesure, elle, à peu près le double. Le *boukan* secondaire (le bleu) est constitué d'une seule pièce. Entre les deux *boukan* se trouve l'espace sacrificiel : une fosse carrée creusée dans le béton, d'une quarantaine de centimètres, profondeur suffisante pour que l'on atteigne la terre. En temps normal, la fosse est fermée par un couvercle en béton. Juste à côté se trouve un autel sur lequel se dresse une sagaie (*sagay*) métallique pointée vers le ciel. Le tout est peint en rouge vif. Plusieurs végétaux (bananier, jacquier, goyavier, fougère et autres arbustes²⁰) l'entourent. Le *ti boukan* a sa propre fosse, plus petite et sans autel ni *sagay*. Fait remarquable, totalement aléatoire à en croire la maîtresse de maison qui se souvient avoir ramassé cet objet inconnu dans les environs de la case, un diapason y est scellé. Il permet de la soulever.

Quand elles sont fermées, on remarque que les portes du *boukan* principal sont ornées de décorations peintes sur un fond blanc : des *sagay*, des *badine* (cannes) auxquelles sont noués des tissus blancs et rouges, des têtes de bœuf, plusieurs étoiles à cinq branches, un *tourkal* ou « *plato do fè* » fumant (encensoir métallique emmanché contenant des braises). Sont également représentés des instruments du maloya (un *roulèr* et un *kayamb*) ainsi qu'un tambour à deux peaux, sorte de tambour militaire européen, avec ses cordages et ses baguettes. Ces peintures sont les fidèles représentations des objets que possède cette famille.

1.2. La semaine précédant le « *sèrvis* »

Dans l'intention de retrouver les esprits, les membres de la famille sont en « carême ». En tant que *devinèr*, la chef de maison respecte annuellement plusieurs périodes de privations. Cette fois, le carême doit durer une semaine. L'objectif est d'être suffisamment « propre » au moment de servir les offrandes et d'accueillir les esprits. A cet effet, on ne pourra pas consommer de viande, de laitage ni d'œuf. Parler ou même penser aux aliments interdits est aussi considéré comme un « péché ». La maîtresse de maison souligne que ce que l'on mange dans cette période n'est pas considéré comme de la nourriture digne de ce nom dans un contexte normal. Les repas se composent alors, outre le riz et les légumineuses habituels, de poisson congelé ou en boîte, de légumes (parmi lesquels plus de *brèd*²¹ que d'ordinaire) et de fruits. Contrairement à la viande et aux laitages, la consommation d'alcool n'est pas vraiment modifiée pour l'officiante et son

²⁰ Notamment un « pied chandelle » qui servait autrefois à délimiter les propriétés.

²¹ Pousses de plantes dont P. Cohen rappelle le lien avec le « *manzé mizèr* » (repas des miséreux) (2000 : 49).

assistant qui en boivent quotidiennement, sous forme de bières. C'est le seul compromis qu'ils trouvèrent pour éviter le rhum et la vie mouvementée qui l'accompagne souvent. Les deux fils sont par contre sobres.

L'autre interdit important du carême est sexuel. Le simple fait de regarder la télévision ou d'écouter certaines musiques²² représente à cet égard un danger. Les extensions du corps (cheveux, poils, ongles) sont soumises à un examen particulier : on ne doit pas les raser, les couper ni même les maquiller pendant cette période.

Ceux qui « reçoivent l'esprit » doivent être plus prudents encore : ils ne vont ni à l'hôpital ni chez le docteur, le dentiste et autres professionnels de la santé à cause des impuretés liées aux maladies et au sang que l'on y trouve. D'autre part, aucun aliment cuisiné venant de l'extérieur n'est acheté (ce qui est d'ailleurs exceptionnel dans cette maison). Quand les officiants le jugent nécessaire, ils saluent oralement et sans contact physique des connaissances soupçonnées d'être « sales », c'est-à-dire ayant consommé de la viande, eu récemment des rapports sexuels, étant menstruées ou encore endeuillées. Ces dangers permanents contribuent à donner à cette semaine une certaine intensité, qui confère à l'espace domestique une aura de lieu sûr, retranché du monde profane.

Pourtant, il faut bien sortir parfois, notamment pour faire des commissions. Dans ce cas, on prend garde au supermarché de répartir dans des sachets différents ce qui est destiné au quotidien de ce qui entrera dans le repas sacré destiné aux ancêtres et à l'assistance. Ces deux registres sont dissociés jusque dans le paiement en caisse, effectué séparément avec un argent différent. Afin de purifier le corps et l'esprit d'éventuelles souillures, le carême est aussi marqué par un rythme soutenu de bains. Il en va de même à chaque moment de l'année où l'on s'apprête à ouvrir les *boukan* et lorsque le *devinèr* doit effectuer un « travail ». Les bains sont pris dans la salle de bain habituelle. Cette petite pièce est construite en tôle à l'extérieur des deux cases sur une dalle de béton carrelée et judicieusement inclinée. Pour se laver, on remplit plusieurs bacs et bassines en plastique avec le « caoutchouc », le tuyau d'arrosage qui dessert toute la cour. En période de carême, les bains consistent à se laver avec une « tisane ». Celle-ci est obtenue en ajoutant à de l'eau quelques végétaux concassés ou râpés et en y versant certains liquides (alcool, eau de Cologne, eau de mer...) qui peuvent eux-mêmes avoir déjà subi une préparation.

²² Cette famille apprécie régulièrement le zouk et le « zouk love », tant antillais que réunionnais, à la radio. Le chanteur antillais Elie, dont une chanson explicitement érotique s'intitule « L'interdit », figure dans cette partie de la discothèque privée que l'on se garde bien d'écouter pendant les carêmes.

Une fois le bain effectué, il est conseillé de ne pas se sécher avant de se rhabiller afin que les vêtements soient eux aussi purifiés par la « tisane ».

Un même type de bains est administré aux volailles qu'élève la famille : le poulailler (« parc volaille ») est aspergé une ou deux fois par jour et on verse régulièrement de ce liquide dans les écuelles des animaux. En prévision des sacrifices qui auront lieu lors du *sèrvis*, le poulailler est nettement plus fourni qu'en temps normal. Il est en effet d'usage que des personnes extérieures à la famille souhaitant remercier lors du *sèrvis* les ancêtres pour les grâces obtenues dans l'année achètent un ou plusieurs coqs qu'elles placent quelque temps en garde²³ chez le *devinèr*. Il semble cependant nécessaire que toute personne qui apporte un animal à sacrifier pour la cérémonie l'ait soigné un temps. Ainsi, certaines personnes apportent du maïs (*rabato*) dans la semaine et viennent s'enquérir de la santé de leur volaille. De nombreuses discussions illustrent d'ailleurs un rapprochement entre l'animal et l'homme. Par exemple, on souligne le fait que tel coq ne tient pas vraiment sur ses pattes à l'image de son propriétaire qui s'est foulé la cheville la semaine passée ou que tel autre est agité comme son jeune propriétaire... Les fragilités et les comportements anormaux des volailles sont perçus comme des *bèzman* (des « coups ») attribuables à l'action d'âmes errantes que, peut-être par jalousie, un humain aurait dressées, jetant ainsi, à travers les volailles, un sort à l'ensemble de la maisonnée. Des tissus sont justement accrochés aux grillages du poulailler ainsi qu'une poupée blonde, pendue par le cou, mais dont les yeux bleus restent toujours ouverts. Il s'agit là de protéger les animaux contre des esprits mal intentionnés, amateurs de sang, qui savent qu'une cérémonie se prépare.

Jour associé au culte malgache, comme le sont le jeudi et le samedi dans cette famille²⁴, le mardi de la semaine de carême, du temps est pris pour répéter quelques chants (« *santé* »). Malgré le très haut volume de la radio, constamment ouverte sur un des 47 postes locaux diffusant incomparablement plus de variétés créoles et internationales que du maloya, les fils du *devinèr* et moi nous asseyons pour nous « entraîner ». Le fils aîné tient un cahier où est consignée une cinquantaine de chants appartenant à un ensemble bien plus grand (cf. *infra*). Comme il nous le dit, il l'enrichit d'ailleurs régulièrement :

²³ Etant donné la diminution des basses-cours, ces derniers sont le plus souvent achetés. D'une valeur voisine des 45 euros l'unité, chaque personne investie en fonction de ses moyens et de manière proportionnelle au don reçu ou escompté des ancêtres.

²⁴ Qui considère comme *malbar* les mercredis, vendredi et dimanche (ce qui, remplaçant le dimanche par le lundi, est confirmé du côté hindou des informateurs de Ghasarian, 1991 : 65). Pour la *devinèr*, les lundis sont « pour tout le monde », c'est-à-dire ethniquement neutres.

« C'est dans les services que mwin l'a appris. Depuis des années. Y'a bien 10-15 ans de ça. Ou entends un ti morceau ici, le vieux zancêt lontan koman té i chante. Bein ça, ou enregistre ça dans la mémoire et quand ou sava dann in autre sèrvs ou vois tout ça là. In autre ti morceau par-ci, bein ou remette ça par-là et un jour quand ou arrive dann in cérémonie ou dis : "Amwin aussi mi gagne tire in ti morceau po fé lève le toum, pou li danse". Ça vient petit à petit et les gens quand ils chantent mi ramasse et moi aussi ça que mi chante les gens aussi ils ramassent et ça fait un tradition comme ça là : moi mi connais, ou connais, l'autre i connaît, voilà ! » (*notre trad.*).

Tout en répétant, *a capella*, sans pousser la voix, nous nous disons qu'il faudra « mettre le paquet » (« *donn paké* ») et « mettre l'ambiance » (« *mèt l'ambians* ») samedi soir.

Le lendemain, quelques travaux d'aménagements de la case sont effectués. On vérifie l'étanchéité de la varangue ainsi que la pente des tôles. On cimente à nouveau certains endroits. On prépare le lieu où seront installés deux feux supplémentaires pour cuisiner le jour du *sèrvs*. Venant doubler ceux de l'habituelle cuisine à bois, ils seront allumés sur deux tôles superposées. Un double rail en métal, monté sur quatre pieds d'une trentaine de centimètres de haut, servira à poser les marmites au-dessus des braises.

Par ailleurs, l'officiante me propose de l'accompagner pour déclarer la cérémonie au commissariat. Elle en profite pour inviter tel agent de police venu la consulter il y a un moment. Pour la première fois, on lui demande un document écrit mentionnant ses intentions afin qu'une autorisation soit accordée. Se pliant à une procédure jusqu'alors inédite, elle me demande de rédiger cette lettre explicative dont un exemplaire photocopie restera au poste. Quant à l'original, nous le portons aussitôt à la mairie. L'officiante souligne aux secrétaires présentes que c'est bien la première fois que cela se passe de cette façon et qu'elle n'a pu le prévoir, elle qui, dit-elle en déclenchant un sourire des employées, ne « devine pas ce type d'affaires ». Accordée par un adjoint au maire, non sans avoir rappelé les règles en matière de nuisances sonores, l'autorisation arrivera finalement au courrier du surlendemain, soit la veille de la cérémonie.

La majeure partie de jeudi est occupée par le nettoyage²⁵ du grand *boukan*. En carême depuis plus de trois jours, nous pouvons à présent y entrer et manipuler des objets. C'est le cas du

²⁵ D'ordinaire, le ménage de l'espace domestique prend environ trois heures par jour, vaisselle comprise. Outre la fonction d'hygiène matérielle, il faudrait ajouter à cette pratique une dimension spirituelle dont un pan consiste à s'assurer que rien (terre de cimetièrre, pièce de monnaie, objet confectionné...) n'a été introduit dans la cour ou la case avec l'intention de nuire à ses habitants.

roulèr que la famille a acheté il y a une dizaine d'années à une association de St-André et qui, aussitôt les portes du *boukan* ouvertes, est mis au soleil par le plus jeune fils. Déplacé suivant la course du soleil, il restera le plus souvent possible dehors à partir de ce jour. Comme toujours dans cette maison, on ne joue pas de ce *roulèr* n'importe quand. Seuls quelques coups, frappés afin d'apprécier la tension de la peau de bœuf, sont tolérés durant cette semaine. On considère en effet que le son du *roulèr* remisé dans le *boukan* a la capacité d'attirer des esprits que l'on ne désire pas déranger en dehors du moment rituel. On inspecte également les autres instruments qui ne sortent des *boukan* qu'à de très rares occasions. Une fourmilière a pris possession d'un des deux *kayamb* au point qu'un trou en laisse échapper des grains noirs, possiblement du *konflor*, à peine plus gros que du poivre. Hors d'état, des réparations doivent être entamées et la proposition du plus jeune fils d'en acheter un neuf (prétextant que le temps pour en construire un autre manque) est écartée, car sa mère ne peut se permettre une nouvelle dépense. Nous sortons les autres instruments pour les inspecter. Un *sati* aux couleurs du drapeau national malgache (blanc, rouge et vert), ce qui est très original, a récemment été réalisé par le fils aîné. Très adroit de ses mains – c'est lui qui a peint les *boukan*²⁶ –, il fabrique sur le champ une deuxième paire de baguettes pour le *sati*.

L'officiante s'occupe de ranger diverses choses dans la petite pièce, parmi lesquelles les « garanties », les « herbages » et les demandes écrites de « travail » de l'année écoulée. Elle nous charge de sortir tout ce qui est dans la partie majeure du *boukan* : des bouquets de fleurs, un *tourkal*, des nattes, des photographies²⁷, un masque artisanal « africain », une icône orthodoxe représentant une Vierge à l'enfant, une *sagay* ancrée dans un socle mobile en béton... Avant de commencer, le plus jeune fils branche une mini-chaîne stéréo dans la chapelle où se trouvent une prise électrique et deux interrupteurs²⁸. Il met un disque de salegy malgache. Je reconnais deux

²⁶ De toute la famille il est le seul à se rendre parfois à la médiathèque municipale où il peut observer attentivement les photographies de livres traitant de Madagascar. Tous font états des pratiques funéraires et de l'importance des tombeaux dans les cultures de la Grande île. Il en a également recopié des passages entiers dans plusieurs desquels revient, comme il me le fit remarquer, le mot « paradis ».

²⁷ Il s'agit d'une carte postale montrant une charrette à bœuf (évocation classique de la *Rényon lontan* : la Réunion « d'autrefois »). Tiré d'un magazine puis encadré, le cliché d'une vieille dame (peut-être Massaï ou Zoulou) incarne par ailleurs à elle seule les ancêtres *kaf* venus du continent. Plus tard, lorsque l'officiante aura elle-même disparu, elle souhaiterait qu'une photographie d'elle soit mise dans le *ti boukan* où elle trouve fort regrettable qu'il n'y ait aucune image de ses proches parents. Celles-ci sont conservées par ses sœurs qui, elles aussi, ont délaissé ce culte et n'ont plus de relation avec cette partie de la famille.

²⁸ Cette chapelle ainsi que celle destinée au culte *malbar* ont l'électricité. La première reste tous les soirs de l'année allumée. De la même façon, les membres de la maisonnée dorment avec une veilleuse, afin de tenir à distance les mauvais esprits qui affectionnent surtout l'obscurité.

ou trois morceaux²⁹ vus à d'autres moments sur les compilations pirates de clips malgaches dont les DVD circulent beaucoup entre les cases. On les regarde ici uniquement les « jours malgaches » à l'inverse des films « Bollywood ».

Après avoir soulevé le couvercle de la fosse sacrificielle, nous commençons par y vider les nombreux verres de boissons (eau et alcools) servis à tous les ancêtres une ou deux semaines plus tôt et laissés dans le *boukan* depuis. Un verre d'eau situé sous le crucifix en faïence blanche est versé plus loin, au pied d'un des arbustes qui entourent l'espace sacrificiel. Les verres vides sont posés avec d'autres ustensiles (tasses à café, petits verres de rhum, cendriers, colliers, pièces de monnaie...) sur une table située sous la varangue, pour être lavés. Les seaux et le broc en métal servant à les rincer ne sont utilisés qu'à cette occasion et sont habituellement remisés dans le *boukan*.

A présent que les verres ont été retirés du *boukan*, nous pouvons, en tendant les bras, atteindre le fond de l'estrade qui fait office d'autel et sur lequel se dressent une quinzaine de statues. Ces sculptures en bois de couleur marron représentent des hommes, des femmes ainsi que des bœufs et des caïmans. Importées de Madagascar, d'où il semblerait que certaines soient produites en vue de devenir des luminaires, elles se vendent de plus en plus sur les marchés de l'île. Un couple de grande taille est situé au milieu de cette quinzaine de statues. L'homme, chapeauté, vêtu d'un drapé, muni d'un bagage et allant avec une canne, mesure plus d'un mètre et pèse au moins une douzaine de kilos. La femme, plus petite de moitié, porte un panier sur la tête. Deux ou trois guerriers se reconnaissent à leur *sagay*.

Les statues sont sorties du *boukan* avec précaution. Elles sont posées sur une seconde table recouverte, comme l'autel, d'une *sézi* (natte malgache). L'officiante retire les petites écharpes de tissus qu'elle avait mises à leur cou l'an dernier. Elle va ensuite nouer ces écharpes à plusieurs endroits. Elle en accroche à un tronc d'arbuste voisin, à un des arcs-boutants de la varangue, à la *sagay* rouge qui domine la fosse sacrificielle et au piquet métallique qui supportera, après le *sèrvis*, les restes du repas offert aux ancêtres dans le grand *boukan*. Elle rince ensuite les statues avec une tisane faite, sur le champ, dans un seau en plastique. Puis vient le tour des cannes (ou « badines ») et des sagaies rituelles. Ces dernières, auxquelles s'ajoutent deux « sabres » (machettes), sont aiguisées avant d'être enduites d'huile de ricin réputée anticorrosive. L'importance traditionnellement accordée à cette huile, notamment pour la

²⁹ Dont « Allo Palco », qui cite des marques de téléphone mobile et deux autres composés par Ejema.

médication des enfants, est considérable et l'on s'en sert toute l'année dans la famille. Lors du baptême malgache, mais aussi d'autres rituels, cette huile est versée dans les cheveux du patient, ce qui peut évoquer le *sèrviss missoul* dont a parlé Christian Barat (cité par Cachat, 2001 : 96). De la même façon, on en verse sur les statues, les faisant peu à peu s'assombrir depuis leur tête.

Tous les objets ruissellent et scintillent maintenant à la lumière du ciel. Nos pieds baignent dans cette eau qui s'évacue d'elle-même sous la palissade en tôle. Au moment où, ayant fini cette vaisselle, je me remémorai une phrase tirée du film de Resnais et Marker, *Les statues meurent aussi*³⁰, le chef de maison me propose de rincer les statues animales. Je m'aperçois que les bœufs et le caïman possèdent symétriquement un rebord qui semble les destiner à caler, par exemple, des livres dans une bibliothèque.

Alors que l'on achève de rincer les statues (humaines et animales), le lecteur CD joue à présent un disque de musique rituelle haïtienne (dont le livret mentionne qu'il s'agit d'un « service ») que j'avais offert à la famille à la suite de l'intérêt que l'organisatrice avait manifesté en l'écoutant chez moi, en Provence, lors de son premier voyage en dehors de La Réunion. Les analogies existantes entre le maloya et la musique d'Haïti l'ont marqué d'emblée : comme dans le maloya, il s'agit de chants alternés entre un soliste et un chœur, interprétés en créole (haïtien cette fois), de rythmes considérés comme sacrés et accompagnant la possession des vivants par les divinités au cours du cérémonial vaudou.

Dans l'après-midi, nous montons sur le toit de tôle pour prendre du bois mis à sécher depuis plusieurs jours. Il s'agit en majorité de bois de manguier coupé dans les alentours. Un feu doit être allumé afin d'obtenir des braises à mettre dans le *tourkal* pour encenser les statues. Je ne suis pas habitué à casser de si grosses branches pieds nus. Une fois redescendus du toit, le plus jeune fils me dit : « Tu n'es pas Malgache. Il faut avoir la foi ! La force ! », avant d'allumer avec de l'essence le foyer de la cuisine à bois. La maîtresse de maison a confectionné de nouvelles écharpes pour les statues ; blanches l'année passée, elles sont cette fois aux couleurs du drapeau malgache. Elle les rhabille et commence à mettre dans le *tourkal* quelques grosses braises afin de faire brûler de la résine que le second fils a achetée puis moulue durant une partie de la journée. La maîtresse de maison encense (*boukane*³¹) tous les objets que nous avons nettoyés. Elle nous

³⁰ « La statuette n'est pas un dieu, elle est la prière » (1953).

³¹ Dumas-Champion propose d'entendre ce mot dans le contexte réunionnais comme « la coalescence du mot malgache *emboka* qui signifie “encens, résines propres à brûler” et du terme *boucaner* dont le mot “boucan” d'origine tupinamba désigne la claie servant au fumage des viandes. Les Réunionnais, ajoute-t-elle, consomment beaucoup de viandes fumées qu'ils qualifient de “boucanées” » (1997 : 341).

les confie ensuite pour les remettre à leur place dans le *boukan*. Une dernière instruction et voilà trouvés leurs emplacements. Le verre d'eau situé sous le crucifix est le premier à être de nouveau rempli.

Aussitôt après, vers 17 heures, alors que s'achève le premier album (alors leur seul) du groupe de maloya Lindigo, intitulé « Merci maman » en malgache³², un « drapeau malgache » tricolore est attaché à une poutre de la varangue et constitue une des toutes premières choses que voit un visiteur quand il franchit le petit portail (*baro*) de la maison. C'est une innovation pour cette famille qui n'est pas sans rappeler les pavillons des temples indiens familiaux dédiés au saint musulman Nargoulan (Benoist, 1998 : 113). Une fois béni avec des tisanes puis « boucané » au *tourkal*, une de ses fonctions est de protéger contre le mal à l'instar des autres tissus amarrés à la charpente, aux arbres et au poulailler.

Le vendredi matin, veille du *sèrvis*, le *boukan* est ouvert rapidement le temps de sortir le *roulèr* au soleil. Ce jour est consacré principalement à la décoration de la varangue. Certaines décorations de l'an passé sont retirées et nouées soit à une branche des arbres avoisinant l'espace sacrificiel, soit au piquet métallique situé à côté de la cuisine à bois. Les nouvelles décorations que l'on accroche ont été réalisées cette semaine et les semaines précédentes. Il s'agit de bandes de tissus aux couleurs malgaches (vert, blanc, rouge) dans lesquelles ont été découpés, aux ciseaux, des motifs géométriques (triangles, ovales plus ou moins longs, carrés et ronds). Une tête de bœuf et une *sagay* ont été découpées selon une idée originale du fils aîné puis placées au centre du grand *boukan*. Ces guirlandes sont reliées entre elles par une cordelette blanche et tendue le long des charpentes. Les portes du *ti boukan* sont rouvertes le temps d'y suspendre une de ces guirlandes, entièrement blanche. On en dispose une autre identique juste au-dessus d'un crucifix en métal argenté dans la petite pièce de l'autre chapelle, celle où l'officiante « travaille ». Deux autres guirlandes tricolores sont accrochées dans la salle des statues qui en comptait déjà plusieurs.

L'officiante vérifie par ailleurs que les marmites qui serviront le lendemain sont demeurées propres depuis qu'elles ont été frottées il y a quelques jours. Elle rappelle à ses fils qu'il faut aussi laver les bancs, les tables, les tréteaux et « brosser » le sol de la varangue.

³² Cf. la dernière section de ce chapitre.

Dans la matinée, avec l'officiante et l'assistant, nous allons au marché acheter des « épices » (gingembre, ail, oignons, piments, tomates, thym...) et des tubercules les (*ravaz*³³) qui entreront dans le menu du lendemain. L'officiante achète deux paniers (*tant*) et une natte (*sézi*) importées de Madagascar. On se procure aussi quelques ballons gonflables supplémentaires. En passant devant un stand de produits malgaches, l'assistant se laisse séduire par un collier de perles noires piquées de points rouge et blanc trouvé entre des tissus et des branches de « bois sacré » (*barabas* en créole, *vahabahatse* en malgache³⁴). La discussion va bon train et fait des allers-retours entre la Grande île, d'où sont censés venir ces objets³⁵, et Saint-André où l'on s'apprête à faire plusieurs *sèrvs* demain.

Peu avant midi, les fils de la maison terminent de nettoyer le sol de la maison et de la varangue. Voyant tous ces litres déversés depuis hier, je me souviens que l'île (qui affiche par ailleurs des records de précipitations) est le département où se consomme le plus d'eau. Après le repas, ne restera plus qu'à griller puis moudre des grains de café ou gonfler les ballons pour les attacher ensuite avec les guirlandes au-dessus de l'espace cérémoniel.

En fin d'après-midi, quelques voisins et autres invités passent se rendre compte des préparatifs. Les décorations font l'objet de remarques plaisantes. Tel voisin explique qu'il a croisé untel au marché et qu'il voudrait venir demain, mais que sa femme est invitée ailleurs. Telle autre connaissance ne pourra venir puisqu'elle a été hospitalisée d'urgence avant-hier. Une amie, venue d'une autre commune, arrive à son tour en portant un tas de feuilles de bananier (« *fey fig* »). Une fois taillées, elles serviront de support au repas des invités.

Parmi ces derniers, des musiciens ont été contactés pour venir en renfort aux fils de maison qui assureront aussi la partie musicale du *sèrvs*. On a d'abord fait appel à des musiciens connus ayant du succès dans l'île. Mais le fait qu'ils demandent une rémunération dissuada l'organisatrice de faire appel à eux. On s'est alors rabattu sur des connaissances moins prestigieuses qui viendront accompagnées de camarades pouvant « répondre » à leurs chants. Un tel a proposé d'amener un second *roulèr* et un *kayamb* pour remplacer celui endommagé.

³³ Parmi les pratiquants de cérémonies malgaches, ce mot désigne les tubercules et végétaux réputés avoir constitué l'alimentation principale des anciens, ce qui diffère du sens habituellement livré de nourriture prise en dehors des repas (Baggioni, 1987 ; Chaudenson 1974 ; Cohen 2000). De plus, il est remarquable que, loin d'être en voie de disparition (Cohen, 2000 : 52), ce terme soit bien connu des nombreux participants aux *sèrvs*, quel que soit leur âge.

³⁴ Bois (aussi appelé « *ti bwa* ») que le *devinèr* râpe lorsqu'il « travaille » ou lorsqu'il veut orienter une possession. Le fait de se gratter métaphoriquement les doigts désigne les pratiques magiques de même que l'expression « gratteur de bois » désigne le sorcier.

³⁵ Datées du XVIII^e siècle, des perles très ressemblantes et ne venant pas de Madagascar, sont exposées au Mémorial de l'abolition de l'esclavage à Nantes.

Bénévoles, ils se déplacent tous pour honorer les *vyé zansèt lontan* qu'ils disent avoir en commun. Être solidaire est d'ailleurs une valeur que les pratiquants attribuent aux Malgaches³⁶. Un chant cérémoniel, « *Ma donne aou la main maligasé* », fait bien état de ces coups de main qu'évoque assez justement la formule française « rendre service ». L'officiante me signale toutefois qu'un nombre croissant de musiciens demande rémunération. Et ce, y compris s'ils sont dans la parenté. Ce qu'elle ne conçoit pas, prenant les morts à témoin.

A l'heure du repas du soir, le téléphone sonne. C'est l'une des filles de l'officiante qui, après avoir manifesté le désir de venir pour la première fois depuis ses années de jeunesse à un service de sa mère, annule, prétextant qu'elle est menstruée. Couchés à peine plus tôt que d'ordinaire, vers dix-neuf heures, notre sommeil est interrompu aux alentours de minuit par un vacarme venant du toit : des chats sauvages sont sur les tôles de la varangue. On m'explique que ces chats sont en fait des âmes d'humains mal-morts pouvant prendre une apparence animale. Cherchant le repos éternel, ils rôdent³⁷ ainsi jusqu'à ce qu'ils aient trouvé une victime de substitution. D'après un des fils de la maison, la période est particulièrement propice aux âmes errantes et personne n'aime sortir la nuit à moins d'y être contraint³⁸. Tout vivant qui passerait devant les *boukan* en ce moment serait amené à voir des choses que « personne n'a jamais vu » et risquerait d'y perdre son « esprit » ou de devenir fou.

1.3. Un samedi de « *sèrvis* »

Quatre heures du matin. Les deux fils, qui viennent de se lever, s'encouragent. L'un d'eux, citant un chant d'Urbain Philéas, dit : « Aller, debout avec le cœur, hein ! »³⁹. Chacun à notre tour, nous prenons un bain d'eau chauffée sur le feu de la cuisine à bois. L'officiante, déjà baignée, a revêtu un tee-shirt blanc à manches courtes sur lequel sont représentés en rouge l'île et un paille-en-queue. Après le bain, les hommes se mettent rapidement en cuisine. On répartit les marmites sur des feux séparés et éloignés les uns des autres. Sur la gazinière de l'intérieur de la maison et dans la cuisine à bois, on cuisinera le repas qui sera offert aux ancêtres. Sur les foyers

³⁶ « Ils mangent dans le même plat », « ils ne se critiquent pas l'un l'autre comme nous ici », est un genre de phrases courantes.

³⁷ En créole, le verbe « rôder » signifie plutôt chercher qu'errer (Chaudenson, 1974a : 852).

³⁸ Par exemple en cas de diarrhées, lorsque les cabinets extérieurs sont préférés aux « bidets » placés à chaque coucher dans les chambres.

³⁹ « Douboute ek lo kër » (Urbain, 2001 : #7).

que l'on a préparés, pour la circonstance, sous la varangue (non loin des *boukan*), on cuisinera le repas des invités.

On épluche les *ravaz* parmi lesquels *kambar*, manioc, patate douce, *sonz* (taro), mais aussi bananes vertes et maïs, avant de les mettre à bouillir. Ils constituent une part essentielle du *manzé dlé* (« manger de lait »)⁴⁰, ce repas végétarien, auquel on ajoute de la morue séchée grillée, qui sera offert aux ancêtres ce matin. L'an passé, il avait été offert au coucher du soleil du troisième jour de carême (soit le mardi) à la famille et à quelques « étrangers » proches, invités à ces prémices cérémonielles afin de s'entendre sur les préparatifs dans lesquels ils interviendraient. Cette fois, ce ne sera pas le cas. Je n'ai pu savoir la raison réelle de ce changement puisque les officiants affirmèrent sincèrement, et malgré mes notes, avoir toujours fait ainsi⁴¹... Dans la préparation de cette offrande, du riz est d'abord cuit à l'eau. Puis, c'est une des recettes possibles, on y ajoute, aux trois quarts de la cuisson, du lait et du sucre roux. On dispose ensuite cette préparation sur des *fey fig* en les recouvrant de quartiers de pommes et d'oranges avec leur peau, de biscuits secs vendus dans le commerce, de tranches de baguette de pain, mais aussi de carrés de chocolat. Le tout est arrosé de miel liquide. On prépare également du café.

Les deux *boukan* ont été ouverts pendant ce temps par l'officiante qui a aussi allumé des bougies dans le plus petit et la lampe à pétrole dans le plus grand. Vers cinq heures et demie, les deux portails donnant sur la voie publique sont eux aussi ouverts. Alors que l'aube pointe, l'officiante, qui vient de se couvrir les cheveux d'un foulard blanc, se place à l'entrée de sa cour et encense en direction du levant en tenant le *tourkal* (plateau de feu) le plus haut possible, l'immobilisant un instant avant de le reposer au sol. La résine jaune, contenue dans une sorte de petit pilon en bois, sera régulièrement jetée en cuillerées dans le *tourkal*. Cette tâche n'incombe à personne en particulier : toute personne qui juge qu'il n'y a plus assez de fumée peut réalimenter le feu. Son agréable odeur sucrée se répand alentour. Des verres d'eau, de vin blanc et de rhum sont ensuite

⁴⁰ Le *vel has* selon les informateurs de Dumas-Champion pour qui le terme « manger de lait » est plutôt sudiste.

⁴¹ Nombre de mes informateurs (principalement les personnes âgées, mais pas seulement) ont une représentation très approximative du passé : le temps longtemps remontant parfois pour eux à la dizaine d'années écoulées alors que des événements récents s'oublent facilement parfois... (ce qui n'est peut-être pas le cas de ce changement de pratique rituelle cela dit). Sans rejoindre entièrement Hubert Gerbeau lorsqu'il oppose à celle occidentale les « conceptions indienne et malgache » du temps (pour lesquelles, dit-il, « il n'y a pas de solution de continuité, rupture entre les périodes, mais présence d'un passé dont les strates s'empilent et fusionnent, c'est-à-dire rencontre de séquences qui se succèdent sans éliminer les manifestations de celles qui les précèdent », 2005 : 67), disons que le fait de ne pas savoir lire, notamment l'heure sur un cadran (comme le plus jeune fils de cette famille), nous ramène aussi à une question de scolarisation et d'acculturation.

posés sur le petit autel attenant au portail. Une bougie y brûle depuis quelques minutes. Deux cigarettes sans filtre, à la mode ancienne, sont allumées par l'officiant puis laissées dans un cendrier.

D'un coup, venant rompre le silence dans lequel tous les gestes s'accomplissaient jusqu'alors, « l'esprit crie » : il s'incarne pour la première fois de la journée à travers la mère de famille. Il est presque six heures lorsque, après avoir grondé et longuement toussé, celui-ci salue d'une poignée de main les personnes présentes devant le *ti boukan*. Très vite, la voix de la possédée se fait plus grave et l'on sait que c'est « l'esprit » qui parle à travers elle. Il met en garde contre les disputes internes à la famille en rappelant qu'il est le maître de la terre sur laquelle est construite cette case. Il requiert la solidarité au sein du groupe à qui il rappelle l'obéissance due à son héritière légitime. Celle-ci, du moins son corps, s'empare d'une *sagay* réservée dans cette chapelle puis se dirige vers le portail. Son pas est lourd et lent.

L'assistant, qui attrape rapidement un coq de couleur foncée dans le poulailler, suit l'esprit tout en lui parlant, rappelant, au nom de tous, qu'accomplir ce *sèrvis* devrait attirer les faveurs des *granmoun* pour l'année à venir. Un des fils porte le *tourkal*, je porte le pot de résine et sa cuiller. L'autre fils amène le sabre à l'officiant puis maintient l'animal pendant que son cou est tranché par ce dernier. L'esprit interrompt son discours pendant que le sang ruisselle le long de la lame jusque dans une cavité du sol située proche de l'entrée. Une fois ceci accompli, l'esprit qui entame le retour vers le *boukan*, s'assure auprès des organisateurs qu'ils sont fins prêts pour la cérémonie. Il vérifie qu'il y aura bien le nombre requis de *fey fig*, que tel ancêtre aura bien le *cari* (plat) qui lui convient. Il rappelle qu'il faudra se montrer vigilant vis-à-vis d'éventuels mauvais buveurs qui pourraient semer le trouble et insiste aussi sur le fait qu'il n'a pas « dansé » depuis longtemps et qu'il compte sur nous pour la musique.

Après avoir salué, cet esprit s'en retourne. Il laisse la place à un second qui s'incarne à son tour dans le corps de l'officiante. Il s'agit d'une vieille dame cette fois. Sans se présenter et gardant toujours les yeux fermés, elle explique, en se lamentant, que les problèmes liés à l'alcool dont souffre parfois certains membres de la famille sont causés par un mauvais esprit *malbar* qui l'a longtemps tourmentée elle-même et qui demeure toujours sur ce terrain. Ses larmes coulent à présent, mais sa voix continue : « L'intention de cet esprit est de prendre quelqu'un, de faire de sa vie un enfer jusqu'à ce qu'il en meure... Mais il n'y arrivera pas, dit-elle, tant que les services *malbar* et *malgas* seront offerts » (*notre trad.*). Les vivants acquiescent. Les larmes et les sanglots

laissent maintenant place à un discours réconfortant et plein d'énergie. Le second fils demande s'il ne serait pas mieux pour sa mère d'arrêter de boire les jours *malbar*, ce à quoi l'esprit répond qu'il faut certes faire des sacrifices, mais qu'il n'en connaît pas lui-même l'exactitude tant cette « malédiction » est lourde. Il ajoute qu'il faut régulièrement « *passer par malbar* » (demander au « devin » de regarder dans la chapelle *malbar*) pour savoir comment ces choses évoluent. Après quelques autres échanges, l'esprit prévient de son départ. L'officiant et le second fils s'approchent pour soutenir la possédée qui finalement n'aura pas besoin d'aide.

Entre deux états de conscience, son corps s'alourdit – en demeurant debout toutefois – durant quelques secondes. L'officiante rouvre alors les yeux, retrouve ses esprits et son corps puis retourne silencieusement vers le *boukan* familial. Laissant s'y consumer une bougie, elle referme la porte à clef peu après et ne la rouvrira que plusieurs jours après la cérémonie⁴². Une fois repris les préparatifs, elle nous demande, ayant senti ses yeux et ses joues humides, ce que l'esprit avait dit.

Les instruments de musique sont ensuite sortis du grand *boukan* et placés sous la *varang*. Le *roulèr* fait l'objet d'un traitement à part : à la main on enduit sa peau de rhum tout en plaçant le *tourkal* au sol devant lui pendant quelques instants. La chaleur permet la dilatation du bois et de l'épaisse peau de bœuf qui se retend un peu. Quelques pincées de résine sont jetées sur les braises, libérant une fumée épaisse que l'on fait entrer par le fond ouvert de la barrique. Le *sati* et le *pikèr* (bambou frappé avec des baguettes, monté sur un trépied) trouvent leur place de part et d'autre du *roulèr* posé sur sa calle. Les *kayamb* sont appuyés contre ce dernier. On prévoit également, à un mètre de lui, l'emplacement du second *roulèr*.

Quelques invités arrivent régulièrement. Ils abandonnent leurs savates ou leurs souliers à l'entrée de la *varang*, par respect pour les esprits du *boukan* devant lesquels ils passent pour la première fois de la journée. L'un des invités arrive avec un bouquet d'œillets rouges que l'officiante, sans le défaire de son emballage, dispose droit et sans vase sur l'autel qui jouxte le portail d'entrée. Une fois que les invités sont assis, on leur sert du café. Des personnes parmi les plus proches aident en « épiluchant » ail et oignon. Une amie dont le *sèrvis* est programmé pour la semaine suivante, apporte des feuilles de bananiers supplémentaires ainsi qu'une dizaine de gros manioc que son mari, cultivateur, a coupés et déterrés tout spécialement.

⁴² En 2007, lors de mon ultime service dans cette famille, les deux *boukan* restèrent ouverts durant toute la nuit.

A sept heures est sacrifié un nouveau coq, entièrement blanc celui-ci. Du fait de sa couleur, il est offert au Créateur, à « Dieu le père » ou au « Dieu suprême » que l'on nomme aussi « Zanahar » conformément à l'usage que l'on dit être en vigueur à Madagascar. On l'associe au soleil : « le soleil est comme Dieu, comme un saint. C'est lui qui ouvre le chemin. C'est lui qui abolit les ténèbres » me dit-on en substance⁴³. L'officiante égorge l'animal tenu par son principal assistant au-dessus de la fosse sacrificielle (dont la dalle vient d'être déplacée) située à côté du grand *boukan*. Le sang de l'animal coule directement dans la terre. Une fois la tête coupée, l'assistant plonge un peu plus l'animal dans la fosse. Lorsqu'il l'en ressort, l'officiante touche la plaie de l'animal et marque les membres de la maisonnée d'un point sanglant au front. La tête et le corps du coq blanc sont ensuite mis à tremper (avant d'être plumés) dans un bac d'eau bouillante de la cuisine à bois.

Le sang qui avait coulé au sol lors du premier sacrifice de coq (effectué près du portail) est nettoyé après que des chiens errants aient voulu le lécher. A ce moment de relative relâche rituelle, est joué le premier disque de la journée. Il s'agit à nouveau du disque *Misaotra mama* de Lindigo bientôt suivi du bien nommé *Soleye* et de *Dan kèr Lélé*, albums enregistrés par la troupe de Granmoun Lélé (1995, 1998). Ces deux groupes de maloya sont également de la côte Est et leurs répertoires contiennent de nombreuses références aux cérémonies malgaches.

Il est neuf heures et aucun des membres de la maisonnée n'a encore rien avalé lorsque l'officiant me fait signe de servir à boire à tout le monde. Certains prennent du café, d'autres des sodas, d'autres encore de la bière ou du rhum. C'est aussi l'occasion de parler et de rompre le silence observé jusque là par chacun. Les lourdes marmites où bouillent les derniers *ravaz* sont sorties du feu par deux hommes. On met alors à cuire, sur ce même feu, des marmites de pois.

Contrairement à ce qui se passe dans d'autres *sèrvis*, on ne sacrifiera pas de bœuf au cours de la cérémonie. Dans la famille, personne n'en mange et personne ne devrait en toucher à cause des cultes *malbar* que l'on pratique (il en va de même pour le cabri, animal essentiel des cultes indiens, proscrit des usages malgaches réunionnais). Cependant, il faut offrir du bœuf aux ancêtres malgaches, conformément à l'usage. Etranger au culte *malbar* et en carême, on me charge de m'en occuper. Après être parti à pied avec l'assistant acheter une dizaine de kilogrammes de cette viande au bazar tout en prenant garde à ne pas passer devant un des temples indiens de la ville, je découpe et m'occupe entièrement de la cuisson de cette viande qui

⁴³ « On appelle le soleil *soulyen* en tamoul » m'expliqua l'officiant avant de citer le cas de fillettes récemment prénommées « Soulyanna » dans son entourage.

n'aurait pu passer une nuit dans la case sans représenter un danger évident. C'est probablement là la raison pour laquelle on n'en parla pas jusqu'à présent. Guidé dans la préparation, j'embroche quelques gros morceaux sur des branches de goyavier avant de les mettre, dans l'après-midi, à griller sur la braise de la cuisine à bois alors que d'autres, coupés bien plus petits, seront cuits en cari et également destinés uniquement aux ancêtres. Une troisième partie sera cuisinée à part par une invitée de confiance souhaitant la proposer aux invités lors du repas du soir.

Deux visiteurs, avertis de la fête par l'animation, entrent sans se déchausser. Ils sont connus pour être de grands buveurs et sont à la recherche d'un verre de rhum (« coup de sec ») qui pourrait prolonger leur ivresse matinale. On les accueille et les fait s'asseoir.

Cependant, toute l'attention se porte sur le *sèrvs* des morts, car il est temps de déposer le *manzé dlé* aux pieds des statues du *boukan* principal. Le *manzé dlé* est servi aux ancêtres sur une seule grande feuille de bananier recouverte du riz au lait, des *ravaz* et de sucreries. Dans la pénombre du *boukan*, des verres d'eau, de limonade, de rhum ainsi que des tasses de café sont également alignés. Des bougies et des lampes à pétrole éclairent ces offrandes. Cinq ou six cigarettes sont disposées sur une coupelle, braises vers l'extérieur.

Les deux officiants se sont parés d'un *lamba* (paréo malgache « *lambahoana* » en malgache) blanc et rouge. L'officiante porte toujours son foulard dans les cheveux, mais elle a maintenant revêtu un chemisier blanc au col en dentelles. Il est 10h20 lorsque rassemblés dans le *boukan* principal, bras repliés, mains ouvertes et tournées vers le ciel, les regards fixés sur les mets et les objets rassemblés, les quatre organisateurs s'appêtent à entamer « la prière ». Les fils me font signe de me joindre à eux. Bien qu'ayant pensé chanter plus tard sous la varangue, au même titre que les invités, je les rejoins donc pour la première prière. C'est un chant en *langaz* qui contient les mots *zazakélo* (« enfant » en malgache) et *malgas*. En chantant, l'officiante encense chacun de nous personnellement. L'opacité de la fumée fait que l'on ne perçoit bientôt plus que les objets proches des flammes. Sous l'impulsion du plus jeune d'entre nous, deux autres « prières », interprétées également *a capella*, s'en suivent sans interruption.

Le chant « Salakao » est l'une de ces prières. Cette composition de Jean Gabin Fanovona, leader du groupe Vaovy d'inspiration traditionnelle antandroy, figure sur une compilation musicale que les membres de la famille échangent avec d'autres mélomanes attirés par Madagascar. Au cours d'un de ses voyages, l'un d'eux aurait acheté cette cassette à Diégo

Suarez, raison suffisante pour que mes interlocuteurs aient une pensée pour l'ethnie qu'ils disent « Diégo » à chaque fois qu'ils chantent ce titre. De nombreux pratiquants des services ont d'ailleurs ajouté « Salakao » à leur répertoire rituel⁴⁴. Ceux qui l'interprètent dans les *sèrvs* ignorent généralement son origine et ne connaissent pas plus sa prononciation exacte ni le sens de ses paroles⁴⁵. Quel ne fut donc pas mon étonnement – mais ce type de surprise est fréquent dans la réalité créole – lorsque j'identifiai ce chant dans l'album *Angira* (Vaovy, 1995) dont le livret dit ceci : « Viens me chercher parce que j'ai peur. Accueille-moi Maman, je veux rentrer, je regrette d'être partie, laissez-moi revenir... ». Il me semble en outre que le ton de « Salakao » (parfois prononcé « Sakalao », peut-être par homophonie avec l'ethnie sakalave à laquelle d'autres pratiquants l'associent probablement) correspond globalement au sens que lui prêtent les membres de cette famille et, sans doute, les autres pratiquants des *sèrvs malgas* qui ont la conscience d'avoir été arrachés à leur terre ancestrale et transplantés dans un monde hostile. Les *sèrvs*, dont l'intention affichée est de remercier autant que de se concilier les ancêtres, apparaissent à ce titre comme la condition, sinon d'un retour au pays natal, du moins de l'apaisement des peurs proportionnelles à la sensation de distance...

Juste après l'interprétation de « Salakao », les deux fils sortent du *boukan*. L'un enjambe le *roulèr* alors que l'autre saisit un *kayamb* et entame le quatrième chant de la journée. Comme la plupart, celui-ci consiste en une courte phrase en *langaz* répétée inlassablement :

« Zano » (ab)⁴⁶



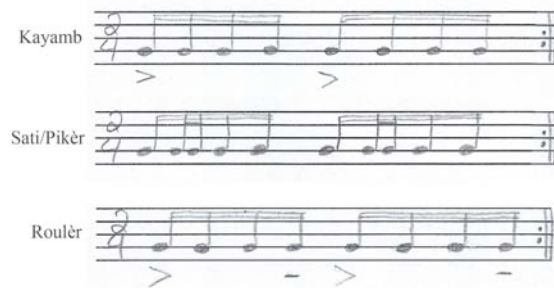
⁴⁴ Au fil des ans, j'ai entendu « Salakao », de « prière » chantée *a capella*, devenir un chant suffisamment connu dans l'assistance pour qu'il soit interprété dans la nuit avec accompagnement instrumental de rythme « maloya ».

⁴⁵ Il fallut un certain temps au fils aîné de la famille pour en transcrire, un an plus tôt, une version phonétique dans son cahier de chants. Aucun mot ne ressemblait au *langaz* ni au vocabulaire malgache connu au sein de cette famille au moment de mon terrain.

⁴⁶ Dans cet exemple comme les suivants, la partie « répondante » sera transcrite en *italique* conformément à notre nomenclature (Annexe 5). Une telle alternance ne concerne cependant pas ici un soliste et un chœur, mais plutôt deux groupes constitués d'un nombre variable de chanteurs. Toutefois le fait de « tirer* un chant » ou d'en « couper » un autre est une initiative individuelle qui revient à un seul chanteur comme le montre l'extrait enregistré par nous dans ce même lieu que nous insérons dans le CD d'annexes audio n°2. Nos transcriptions concernent une quarantaine de chants choisis parmi le triple que j'ai pu noter à ce jour accompagnant ces « services malgaches » (cf. *infra* dans ce chapitre pour une analyse du répertoire « malgache »). Si elles donnent des *versions* communément entendues, les partitions à suivre ne doivent faire oublier les nombreuses variations lexicales et mélodiques pouvant advenir ici et là.

Celui-ci est soutenu par le rythme dit « malgache » dont nous avons déjà noté la présence chez tous les artistes des deux précédents chapitres. Voici une transcription instrumentale d'un des deux premiers titres de la discographie de Granmoun Lélé à employer ce rythme que jouent actuellement les musiciens de la famille :

« Lélé » (*Granmoun Lélé*, 1993 : #5)



Bien distinct du « maloya » proprement dit, à tendance ternaire, ce rythme binaire est le seul autre rythme joué dans ce type de rituels. Rapidement, se déclarent trois « danses » : d'abord l'officiante et son assistant, qui « dansent » à l'intérieur du *boukan* en piétinant lourdement le sol, puis l'invitée qui a amené les feuilles de bananier. Ayant bondi de sa chaise, celle-ci tombe aussitôt sur ses genoux. Elle ne cesse de trembler de la tête et des épaules, tandis que, du buste, elle dessine des mouvements circulaires de plus en plus ample. Peu après, en rythme, tous « dansent » à l'extérieur en faisant face aux portes ouvertes sur les statues, mais aussi, parfois, aux instruments dont le son se répercute sur les tôles du toit et des cases alentour. Une partie de l'assistance soutient à présent les premiers chanteurs. Durant une vingtaine de minutes, un ou deux solistes lanceront, toujours sur le rythme « malgache », trois chants qui seront repris par l'assemblée :

⁴⁷ Ce chant en *langaz* tolère plusieurs prononciations : on peut entendre « nani » (comme Dumas-Champion, 2008 : 148, qui le considère comme un « chant guerrier »), « langa » ou « lamba ». La deuxième possibilité venant toutefois éclairer les autres mots qui basculent ainsi en créole usuel (« Oh oui, il a mis son lamba »). En quelques années le mot *lamba* – encore inconnu du plus jeune fils de la maison en 2005 – a vu sa popularité augmenter à mesure que les possédés rituels, conformément aux pratiques malgaches (Razafiarinovy, 2000), introduisaient ces vêtements dans les *sèrvis*. Bien que l'origine de ce chant soit imprécise, il ne semble pas postérieur à l'inflation des *lamba* dans l'île selon certains informateurs âgés.

⁴⁸ Chant qui comprend la variante : « Oyé O i yé é é / Zazakélo manann salayé ». « Manann salayé » est du *langaz* qui n'évoque rien de précis en créole.

« Lami langa » (abab)⁴⁷



« Manan salayé » (ab)⁴⁸



« O Lindo » (aa')



Peu à peu le « rond » laissé aux « danseurs » par l'assistance et les musiciens se resserre autour de l'entrée du *boukan*. Ce périmètre permet à chacun d'éviter de gêner les « danseurs » parmi lesquels l'officiante qui brandit sa *sagay*, parfois jusqu'assez loin. C'est elle qui interrompt la première sa possession. Après avoir reposé sa *sagay*, elle s'assoie quelques instants dans le *boukan* d'où elle observe les autres possédés.

L'invitée s'effondre peu de temps après, retenue par sa fille et un fils de la maison qui la placent sur un des bancs longeant la case. Son corps semble plus lourd que d'ordinaire, donnant l'apparence d'une personne profondément endormie ou quasiment sans vie. Au bout de quelques minutes, on lui donne quelques tapes sur l'épaule et on lui offre un verre d'eau. L'assistant sue à grosses gouttes. C'est maintenant un très vieux *granmoun* qui le possède (« qui est monté sur lui ») : son dos est voûté et il demande, d'une main tremblante, une badine. Après lui avoir donné une des badines du *boukan*, le fils aîné reste aux côtés du vieillard, prêt à lui donner le bras et à répondre à d'éventuelles requêtes. Au bout d'un moment, il est finalement privé de « danse » par l'officiante. D'un geste de la main, celle-ci commande aux instrumentistes d'arrêter la musique. Quasiment immobile, la respiration haletante du vieillard témoigne de sa grande fatigue. Un homme vient assister le fils aîné qui se tient à ses côtés afin de prévenir un départ trop brusque de l'ancêtre. Car effectivement, n'ayant pas fini de danser alors que les chants s'interrompaient, l'esprit aurait pu signaler son mécontentement. Mais l'assistant se redressa seul. Il rouvrit les yeux avant de tendre la badine à celui qui la lui avait donné puis alla rejoindre les invités rassemblés autour des feux.

« Ay mangadou » ([A] = *aba-bl'* ; [-A'] = *-bl'-b2'*)⁵⁰

« Bana la lève » (*ab*)⁵¹

Venant souligner les frappes du *pikèr* et du *sati*, auxquels il relaie régulièrement deux autres musiciens, un adolescent produit un son de gorge très particulier. Si des onomatopées rythmiques sont assez fréquentes dans le maloya, ce type-ci est assez exceptionnel. Résonnant au niveau de la gorge, du nez et de la bouche, ce râle sourd est produit par une contraction énergique du diaphragme alliée à une respiration hachée. Il rappelle le « rimotsy » entendu chez Vaovy ou ailleurs⁵². Deux ou trois hommes se rapprochent bientôt des musiciens qui sont tous leurs cadets. Ils se mettent à danser en roulant des hanches et à pousser quelques cris en frappant des mains comme on le fait dans un bal. L'ambiance est à la fête. L'assistance, qui se prend peu à peu au jeu, rie beaucoup lorsque, par touches fugaces, ces danseurs entament une évocation des danses sacrées.

Vers midi et demi, les deux officiants accompagnés du fils aîné saisissent deux coqs dans leur cage et se dirigent vers la fosse sacrificielle, restée ouverte depuis le sacrifice du coq blanc. En

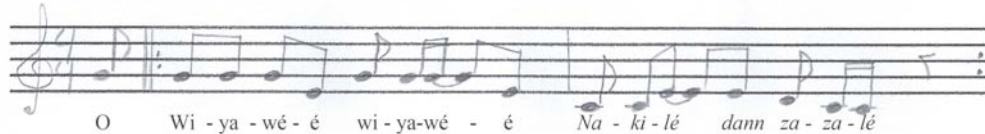
⁵⁰ Les deux ensembles strophiques se succèdent l'un l'autre après un nombre variable de reprises.

⁵¹ Traduction : « Ils ont levé / Oh les Malgaches ». Ce dernier mot est parfois vocalisé *kalibasé* ou *télibasé*, ce qui ne semble rien signifier en créole usuel.

⁵² Lorsqu'au lendemain midi, alors que ne restaient qu'une poignée d'amis du plus jeune fils, je lui demandais d'où il tenait cela, il me répondit l'avoir inventé tout seul, par intérêt ludique uniquement. Une telle innovation, dont on retrouve des liens chez d'autres artistes, entre dans l'air du temps du Renouveau malgache.

marquant une pause, les huit musiciens du moment, parmi lesquels quatre sont exclusivement chanteurs, comprennent qu'il faudra être endurant et maintenir la cadence pendant toute la durée des sacrifices avec les deux chants adaptés à cet animal. L'un de ces chants est exécuté sur un rythme « maloya » assez rapide :

« O Wiyawé » (ab)⁵³



Les personnes qui souhaitent offrir un coq aux ancêtres se présentent successivement dans le *boukan* en tenant leur offrande. Après avoir mis de la résine dans le *tourkal*, chacun fait tourner son (ou ses) coq(s) au-dessus du brasier fumant, tout en priant les ancêtres. Certains peuvent les remercier pour les bienfaits arrivés durant l'année écoulée. Il est possible de demander leur bienveillance en prévision de celle à venir. Ensuite, tenant l'animal par les ailes et les pattes, la personne suit l'officiante jusqu'aux abords de la fosse sacrificielle⁵⁴. L'officiante, qui vient de le faire pour ses propres animaux ainsi que pour ceux de sa maisonnée, saisit d'une main la tête de l'animal du premier invité appelé et lui coupe le cou avec le sabre tenu dans l'autre. La lame glisse sur la chair jusqu'à ce qu'apparaisse le sang. Aussitôt le premier jet de sang aperçu, la lame est tenue un instant immobile. A cette courte pause, nécessaire pour voir comment réagit l'animal et laisser au sacrifiant le temps de se remémorer ses intentions, succède alors rapidement une découpe plus franche. Une fois la tête séparée du corps, l'officiante invite la personne tenant l'animal à faire couler le sang dans la fosse en se penchant quelque peu. La tête est ensuite déposée consciencieusement avec les précédentes sur le bord de la fosse alors que le corps est laissé plus loin à ses dernières convulsions. On évalue à ces convulsions le contentement des esprits. Ce moment important de la cérémonie est suivi avec attention par toute l'assistance qui a recréé un rond.

Les officiants, dont les habits se tachent de sang, font attention de bien disposer les animaux sacrifiés afin de pouvoir les reconnaître au moment de la cuisson. Une fois la quinzaine de coqs tués, et alors que le maloya cérémoniel n'a pas cessé, l'officiante est à nouveau possédée. Ses yeux se ferment pendant que, dans un grand frisson, elle abandonne le sabre à son fils aîné.

⁵³ Rappelons que le mot « zazalé », d'après ce que lui aurait dit un ancien, évoque pour l'assistant un cimetière qu'il situe à Saint-Denis et où seraient enterrés sans sépultures de très nombreux esclaves.

⁵⁴ On comparera ces sacrifices avec la description que donne Dumas-Champion de celui d'un taureau, animal considéré comme plus prestigieux (2008 : 145-147).

Suivie par l'officiant, elle se rapproche peu à peu du *boukan* principal et des musiciens auxquels elle tournait le dos jusqu'à maintenant. Ces derniers, absorbés dans le même chant depuis un bon quart d'heure, redoublent alors d'intensité.

D'eux-mêmes, le *devinèr* et son assistant attrapent des *sagay*. Les esprits « dansent » à nouveau en brandissant les *sagay* comme s'ils faisaient face à un adversaire ou faisaient une démonstration guerrière. C'est ainsi qu'ils manifestent leur satisfaction quant aux animaux tués : « les ancêtres étaient des chasseurs et de grands guerriers », m'a-t-on souvent dit.

Les deux possédés reviendront à eux peu après en prenant place à terre sur les *sézi* du *boukan* principal. Ce signal permet aux musiciens d'arrêter de jouer. Ils s'écartent des *boukan* pour se rapprocher du portail ou des cuisines où ils peuvent se rafraîchir au robinet extérieur, fumer des cigarettes en plaisantant, téléphoner de leur portable... Aucun invité n'a été possédé cette fois. Par contre, tous, à un moment ou un autre, ont contribué à la musique rituelle alors qu'ils observaient le déroulement des « danses ».

Vient alors le moment de plumer, vider et découper les volailles sacrifiées. Compte tenu de leur nombre, cette tâche prend près d'une heure et met une moitié des hommes invités à contribution. C'est l'occasion de plaisanter, de se découvrir des liens de parenté, de narrer comment, au moment du sacrifice, untel, absent aujourd'hui, laisse toujours « échapper la volaille », de montrer sa propre technique pour ouvrir la cage thoracique ou les gésiers. De grands bacs d'eau permettent de rafraîchir la viande en attendant qu'elle soit tranchée en morceaux faciles à manger, conformément à l'usage gastronomique ordinaire. Trois hommes, chacun à son billot, se chargent de cette découpe finale.

A l'aide du tuyau d'arrosage et d'un balai-brosse, le second fils de l'organisatrice nettoie le sang caillé qui ne s'est pas écoulé dans la fosse sacrificielle. Les plus jeunes se sont rassemblés à l'écart, plus proches des instruments de musique que du lieu où se fait la cuisine. L'officiant supervise l'opération ainsi que la cuisson des pois et du riz qui vient de débuter alors que l'officiante, à l'ombre sous la varangue, sert de temps en temps à boire à ses invités en parlant de choses et d'autres. Deux musiciens me racontent des événements inexplicables survenus durant certaines cérémonies auxquelles ils ont assisté.

Un peu avant quinze heures, le maloya reprend. Le second *roulèr* est arrivé. Il est plus petit et plus aigu que celui de la maison qui est de facture ancienne et plus difficile à faire sonner. On

exécute à présent quelques compositions aux connotations souvent malgaches présentes sur les disques des chanteurs de la région est, comme Granmoun Lélé, le Rwa kaf⁵⁵, Lindigo ou d'autres formations moins connues comme la troupe Didi, dont le morceau « Momon » est particulièrement apprécié des fils de la maison. Seuls quelques titres « sudistes »⁵⁶ de l'anthologie *Bourbon maloya* dérogent à cette sorte de règle régionaliste. Chacun des chanteurs solistes montre un peu de son répertoire en lançant le morceau de son choix quand il le décide. Se servant des respirations contenues dans les chants, on dit qu'il « coupe » le chant précédent. Il peut ensuite l'enchaîner avec un voire plusieurs autres. Ceci dépend en grande partie de l'étendue de son répertoire, mais également pour beaucoup, de la capacité des répondeurs à le suivre dans ce choix.

Ainsi se construit une succession de chants dont l'enchaînement est inspiré, spontanément semble-t-il, aux solistes successifs. Parmi ces derniers, plusieurs n'ont pas encore vingt ans. Ils honorent ainsi leur « tradition » tout en trouvant une occasion de se divertir (« défouler »). Un aspect non négligeable de ce défoulement, qui pourrait expliquer en partie le fait qu'il trouve la faveur auprès des jeunes, est qu'à la différence d'autres divertissements, parfois moins licites, il a lieu en présence des adultes (et bien sûr des ancêtres) qui ainsi le valorisent.

Il est seize heures trente et la musique s'est de nouveau arrêtée quand on me fait signe. Associé aux membres de la famille, il est temps d'aller prendre mon deuxième bain de la journée. Je suis le second, suivront le fils aîné et les officiants. Encore ruisselant, j'enfile les vêtements de cérémonie que l'on m'a offert pour l'occasion. Il s'agit d'un « complet malgache » (ensemble composé d'une chemise et d'un pantalon), parfois appelé « chasuble », acheté sur le marché à un importateur d'artisanat malgache. Ces habits sont de toutes les teintes possibles et ne sont jamais exactement identiques. Sur le flanc droit du buste est tissée la représentation d'un mat funéraire. Une tête de bœuf est aussi cousue tantôt sur le cœur, tantôt au niveau de la nuque. Un jour, à St-Paul, un des forains malgaches du célèbre marché, appela ces chemises des « chasubles », ce qui me frappa étant donné, là encore, l'adéquation de ce sens religieux avec celui en vigueur parmi les pratiquants des *sèrvis* pour lesquels ces habits revêtent un sens très

⁵⁵ Parmi les chants du Rwa Kaf qui sont exécutés à ce moment-là, on peut citer « Simundar Nangaladou », « Naï na alouza », « Dizane », battus sur le rythme malgache et « Pa Etienne soular », battu en maloya.

⁵⁶ Parmi lesquels « Fam oula dé » de Bébé Indiana, « Nasyon mon papa » de Ti Moris et « Dégazé », un titre de Danyèl Waro chanté par son frère, tous présents sur le premier disque de *Bourbon Maloya*.

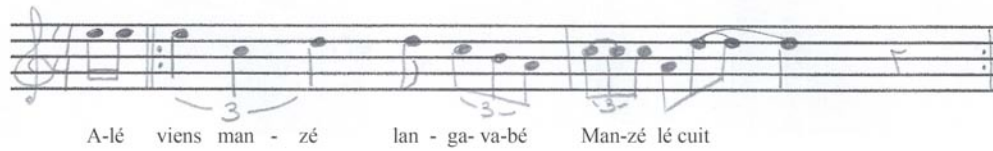
particulier, lié, comme lorsqu'il est par exemple porté en ville, à l'affirmation de son origine identitaire. Un des fils et sa mère ont la tête ceinte d'un foulard. Ceux qui « dansent » portent un *lamba*. Une partie de l'assistance est vêtue de la même façon alors que l'autre est habillée comme au quotidien.

Au crépuscule, on allume les ampoules du *boukan* et de la *varang*. Une fois prêts, les organisateurs commencent à servir le repas des ancêtres (« *Nou poz manzé* », « *Nou mèt manzé à tèr* »). Devant chacune des statues du *boukan* est disposée une *fèy fig* sur laquelle sont posées les offrandes. Fumants, le riz et les *ravaz lontan* sont déposés à la main, le pois à la louche, les deux sortes de « *cari volay* » à la cuillère et les morceaux de bœuf grillés avec leurs baguettes. Les doses sont plus que copieuses : on pourrait nourrir plusieurs vivants avec chacune. Je verse rhum, café chaud, eau et vin. On allume aussi des cigarettes et quelques bougies. La profusion de couleurs et l'abondance de ces menues attentions emplissent l'espace en lui donnant une densité toute baroque. J'aperçois dans les visages du couple principal de statues, que les oscillations de flammes semblent animer, un trait des lèvres que je n'avais pas remarqué plutôt. Elles paraissent esquisser à présent un léger sourire à mesure que les odeurs leur parviennent.

Puis vient à nouveau le moment de faire une prière face aux objets et aux mets. Son tour venu, chaque membre de la famille s'agenouille devant les offrandes pour les encenser en faisant tourner plusieurs fois au-dessus d'elles le *tourkal*. Chacun demande à nouveau en son for intérieur ce qu'il désire aux divinités susceptibles d'intercéder en sa faveur. L'expression « ouvrir le chemin » (« *rouv somin* ») englobe l'ensemble de ces demandes, qui sont généralement motivées par une infortune faisant dire aux malheureux que leur « chemin est entravé » (« *mon somin lé baré* »). Une fois l'encensement (*boukanaz*) accompli, les fils sortent du *boukan* pour prendre position aux instruments. L'aîné aussitôt secondé par un autre soliste entame *a capella* le chant de circonstance :

⁵⁷ Traduction : « Venez manger, esprits. Le manger est cuit ». C'est ainsi que l'on m'a traduit « langavabé », ce mot en *langaz* qu'apparemment, on ne retrouverait dans aucun autre chant. Lors d'autres services j'ai pu l'entendre alterner avec « nangalavé », « langanavé » et « malgasé ». — Dans le sud de l'île, existe une variante consistant à rajouter un rapide « malagasé » après le « cuit ».

« Alé viens manzé » (ab)⁵⁷



Avant même l'entrée des instruments, des femmes dans l'assistance répondent déjà et commencent à battre des mains. Le rythme débute. Ce premier chant est exécuté sur un rythme « maloya ». Les officiants, vite munis des *sagay*, entrent dans la « danse » face aux offrandes. A l'extérieur, plusieurs invitées, vêtues de *lamba*, dansent également. Les corps de ces danseuses en transe s'agitent différemment. Un esprit qui est descendu sur l'une d'elles demande une lance. Le visage d'une autre est très calme malgré l'amplitude crispée des mouvements de son corps qui la font aller et venir tel un balancier. Une autre, prise de tremblements intérieurs, affiche une expression de grande souffrance. Une des connaissances du second fils abandonne d'un coup le *sati*, après avoir cligné plusieurs fois des yeux, pour se placer à genoux devant la porte de la grande pièce. Commencée dans une grande énergie, cette possession l'agite de convulsions qui le font s'élever à chaque fois de quelques centimètres. Une jeune femme tombe également à genoux. On lui enlève aussitôt un élastique des cheveux, car l'esprit est censé transiter par la fontanelle. Ses cheveux, une fois relâchés « en fougère », sont très volumineux. Les officiants, toujours yeux fermés, sortent pour « danser » avec les autres. L'officiante tient le *tourkal* dont quelques possédées convoitent la fumée. Debout, et une fois la tête placée au-dessus du brasier, elles inhalent chacune leur tour quelques grandes bouffées de résine.

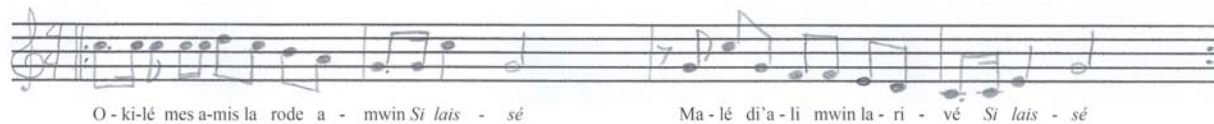
La respiration anormalement forte du jeune musicien possédé ne se calmant pas au bout d'un certain temps, l'officiante, qui « dansait » à ses côtés depuis un moment, lui râpe sur la tête un peu d'une branche de *barabas* avec un couteau incurvé. Le possédé stoppe aussi net sa possession et s'effondre à terre. Il est relevé, mais on ne lui porte pas d'eau. Assis le dos contre la tôle, son corps mou ne donne aucun signe de vie ; il respire seulement. Calmement, alors que l'on lui a tourné le dos, il étire son cou et ses yeux s'ouvrent à nouveau. Quelques minutes plus tard, après avoir observé l'assistance d'un regard vague, il reprend place parmi les choristes. La musique, qui dure depuis plus d'une heure, alterne entre rythme « malgache » et « maloya ». Il est sept heures moins le quart du soir. De nouveaux « danseurs » se déclarent encore, notamment sur les chants maloya suivants :

⁵⁸ Si, comme un chanteur, on admet que *louval* est un mot désignant les esprits, ce chant se traduirait par : « Nous irons/Ceux qui ont l'esprit se lèveront ».

« Sak nana son louval » (ab)⁵⁸



« Okilé mes amis » (abc)⁵⁹



J'entre à nouveau dans le *boukan* avec les trois aînés des organisateurs débarrasser une partie du repas destiné aux ancêtres (seront laissées les offrandes liquides). Les feuilles de bananier enroulées avec leur contenu remplissent les deux grandes *tant* neuves achetées la veille. Puis, en file, suivant le rythme de la musique, nous sortons du *boukan*. *Tourkal* devant, ouvrant la voie d'un nuage de fumée, le fils aîné traverse l'espace fermé par l'assistance pour atteindre le trépied rouge qui jouxte la cuisine à bois. Encensées à plusieurs reprises, les lourdes *tant* sont suspendues par l'assistant et l'autre fils. L'attention se recentre ensuite sur l'entrée du *boukan* où, entre temps, deux hommes se sont mis à danser.

Vers dix-neuf heures trente, la séquence rituelle s'achève, la musique aussi. Vient le moment de placer les tables pour le repas des vivants. Ces longues tables en bois restent toute l'année entreposées devant le *boukan*, exactement là où « dansent » les esprits ce soir. Cette disposition permet d'éviter que les visiteurs n'étant pas en carême s'en approchent trop. On ne les dresse que lors des services. Les tréteaux métalliques sont placés en premier puis sont apportées les deux tables remisées depuis hier soir. Les bancs en bois sont approchés alors qu'une nappe en papier est déroulée. Quelques invitées aident l'officiant à disposer les verres en plastique et les feuilles de bananier sur lesquelles vont, à leur tour, pouvoir manger les vivants. Une première trentaine de personnes s'installe. Les membres de la maisonnée proposent à chacun riz, poids, cari, *rougay* de mangue et pâte de piment. Les boissons (rhum, vin, bière, mais aussi eau et sodas sucrés, colorés et pétillants) suivent. On mange à la main.

Deux invitées sont des Malgaches âgées d'une quarantaine d'années qui habitent dans les environs. Ce n'est pas la première fois qu'elles assistent à un « service malgache ». Elles

⁵⁹ Traduction : « Où sont donc ces amis qui me cherchent ? / Laissez-moi aller / J'irai leur dire que j'arrive / Si l'on me laissait ».

soulignent ne pas pouvoir manger sans couverts ; aussi, elles demandent, avec une pointe d'humour des cuillères, faisant rire leurs voisins. Par précaution, certains pratiquants des *sèrvs malbar* s'abstiennent même de manger du poulet⁶⁰, ne mangeant que riz et grain à quoi ils ajoutent du piment ou du rougail. Ils se préservent ainsi d'éventuels dangers dus au fait qu'auraient pu être mis en contact le bœuf et le poulet (en utilisant un même couteau ou un même billot mal lavés). L'ambiance est chaleureuse, les discussions vont parfois bon train. Les enfants jouent autour des tables. Certains sont resservis, d'autres se lèvent pour aller se laver les mains avant d'avoir achevé leur portion. Les feuilles de bananier et les gobelets qui ont servi au repas sont ensuite jetés dans de grands sacs-poubelle que la famille fait passer autour des tables. Les feux sont alimentés par quelques-uns qui se réchauffent et digèrent tout en parlant. De nouveaux arrivants passent tout de suite à table.

A vingt heures trente passées, on range les tables pour dégager l'espace de danse devant le grand *boukan*. Avec les fils de l'officiante, je chauffe la peau du *roulèr* pour qu'elle se retende. L'instrument est approché des foyers temporaires. Sa peau est à nouveau imbibée de rhum avant que nous nous installions tous aux différents instruments. Comme souvent je joue du *kayamb* en donnant de la voix dans le chœur.

Dos au *boukan*, un chanteur d'une trentaine d'années qui vient d'arriver avec une bande d'amis lance : « Mon momon maligasé ». Il semble déjà avoir beaucoup bu. Pourtant, il est à même d'imprimer sans faillir le rythme à l'ensemble des participants qui lui répondent à chaque fois avec une grande énergie : « *A nou sava malgas à soir là* », complétant ainsi l'ensemble [A] (cf. page suivante). Sa voix est éraillée, mais il continue de la forcer en maintenant un volume élevé alors qu'il remplace « mon monmon » par « mon papa », « mon z'enfants » et « toute mon famille » en variant parfois la mélodie (ce que transcrit l'ensemble [A']). Avec ce chant, des cris de joie éclatent parmi la foule. Comme intégralement réunie, celle-ci coupe au bout d'un instant en lançant la réduction entamant la seconde partie du chant : « A soir là, à soir là / *A nou sava malgas à soir là* » ([A'])⁶¹.

⁶⁰ Ce que Cohen (2000) appelle pourtant le « cari de l'altérité », le poulet n'étant effectivement en lui-même frappé d'aucun interdit par tel ou tel milieu culturel réunionnais.

⁶¹ Traduction : « Ma mère (etc.) est malgache / Nous sommes tous Malgaches ce soir ». Un de mes enregistrements donne pour ce chant (alors d'une durée de trois minutes) le contenu suivant : A(x3)A'A(x2)A'(x2)A(x2)A'(x2)AA'(x2)-A''(x2)AA'A(x2)-A''(x2)AA'-A''AA'(x2)A-A''A(x2)A'-A''(x3)AA'A(x2)-A''A'A(x2).

« Mon monmon maligasé » ($[A] = ab$) ; $[A'] = a'b$)

Mon monmon ma-li - ga - sé - é Ah nous sa - va ma - li - gas a swar là

Mon monmon ma-li - gas o - té é Ah nous sa - va ma - li - gas a swar là

« Mon monmon maligasé » ($[-A''] = -b1'b$)

A swar là A swar là Ah nous sa - va ma - li - gas a swar là

L'ambiance de la cérémonie monte d'un cran et, à mesure que « lèvent les esprits », une certaine électricité devient palpable. On détache les cheveux des femmes qui « dansent ». Les *lamba*, amenés dans des sachets plastiques, sont sortis par des amis des « danseurs » qui les leur nouent à la taille. Ce geste, pendant lequel le corps du possédé se laisse faire en atténuant ses gestes, n'interrompt pas la danse. Certains ont également amené leurs propres badines (canne) et *sagay* (lance). Une des personnes qui les accompagnent les leur feront passer une fois que la possession sera installée. Plusieurs femmes profitent d'un silence prolongé du précédent chanteur pour le « couper » et lancer un nouveau chant à peine plus de trois minutes après l'entame du précédent :

« Sa sèrvis à la kisasa » ($aba'b$)⁶²

O sa ser - vis à la ki-sa-sa sa Wo Ma-li-ga - sé

Sa ser - vis à la ki-sa-sa sa Wo Ma-li-ga - sé

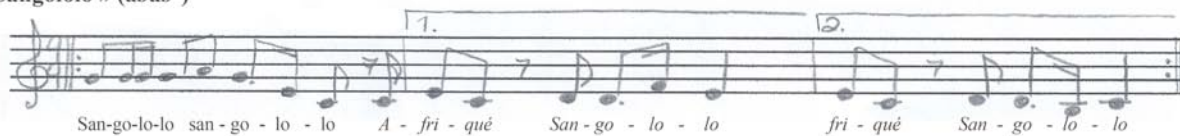
Le précédent chanteur reprend maintenant ce chant à son compte, ce qui permet aux femmes qui l'ont initié de rentrer dans la danse, sans pour autant être possédées. Il y a une contagion des mouvements entre les corps qui, de proche en proche, se mettent à onduler, à battre des mains et à chanter ensemble. Les chants se succèdent et des invités arrivent encore. Ils sont

⁶² Traduction : « Ce service à qui est-il ? Aux Malgaches ».

maintenant plus de soixante-dix. Un invité présent depuis le matin « danse » pour la première fois. Son esprit le fait ramper, mains à terre. Il ondule « comme un caïman », me dit-on. Certains possédés se saluent, se tiennent par les épaules, dansent ensemble. Deux hommes se cognent la tête, en signe de gaillardise, à la manière me dira-t-on plus tard, « de bœufs dans la savane ».

D'autres sont moins spectaculaires et continuent de se mouvoir de manière plus ordonnée depuis près de trois quarts d'heure quand, après que d'autres aient été tirés, vient le moment où est lancé « Sangololo », ce chant emblématique, supposé faire « danser » tous les esprits « africains » (parfois prononcé « na crier ») présents :

« Sangololo » (abab')⁶³



Plusieurs personnes de l'assistance estiment qu'il est un peu trop tôt pour le chanter. Ils font la moue et ne semblent pas apprécier ce choix que pourtant l'assistance conforte de plus en plus vigoureusement. Parmi les réticents se trouve une femme qui fut tout de même prise par son « esprit » après avoir haussé les épaules comme pour signaler sa désapprobation. Des « youyou » féminins se font entendre.

A genoux depuis un moment, une jeune femme dont la mère a fait son *servis* tout récemment entre dans le *boukan*. Alors qu'elle continue d'y « recevoir l'esprit », un homme s'avance à son tour dans cet espace déconseillé à ceux qui n'ont pas respecté leur carême. Il est difficile de savoir s'il est possédé et si oui par quel type d'entité : ses yeux sont ouverts, ce qui signalerait plutôt, d'après certains, un esprit *malbar*, ce que laisse aussi supposer le fait qu'il ne « danse » pas. Les organisateurs, attentifs, le laissent faire. Alors que l'agitation est générale, une dame demande à l'officiante si elle peut, elle aussi, entrer dans le *boukan*. Autorisée à entrer dans la petite pièce elle se met à genoux devant les statues et, les mains jointes, yeux fermés, prie quelques instants. Une fois cela accompli, elle dépose un billet aux pieds des statues⁶⁴ puis ressort et, tout sourire, entame une danse joyeuse avec deux amies restées dehors. Après qu'un

⁶³ Si elle ne mentionne pas le second vers, Cachat (2001 : 61-62) donne une piste d'interprétation malgachisante de ce chant (« *sangy*, radical de *misangy* qui signifie "jouer, taquiner" et *lolo*, "papillon", que l'on utilise également à propos des défunts lorsqu'ils reviennent parmi les vivants ») qui s'accompagne souvent de projections de farine blanche, ingrédient censé d'après certains organisateurs plaire lui aussi à la grande majorité des esprits (conformément à ce que note Dumas-Champion de l'influence des Yao du Mozambique). La maîtresse de maison s'y oppose pour sa part, considérant comme déplacé le fait de « gaspiller de la nourriture ».

⁶⁴ Cette attitude se retrouve dans les églises réunionnaises à la différence près que, après la prière faite devant les statues, l'argent est déposé dans une caisse. Des éléments historiques concernant la dévotion aux statues catholiques sont présentés dans par Eve (1985, 1 : 65-68).

nouveau chant n'ait pas été repris par l'assemblée, tous les musiciens du moment s'arrêtent. Le *pikèr* tapote encore un moment après l'effondrement de la colonne sonore. Les musiciens ne commentent pas l'événement. Peut-être le chanteur a confondu les rythmiques des deux chants qu'il souhaitait enchaîner... faisant stopper net les deux *rouler* qui à ce moment jouaient ensemble.

C'est la première pause musicale depuis près de deux heures. L'assistance – parmi laquelle est relevé un danseur effondré avec l'arrêt de la musique – s'assoit et se met à parler. Certaines danseuses se recoiffent sans pour autant se rattacher les cheveux. L'aire de danse et les instruments sont désertés. Il est bientôt 23 heures lorsqu'on fait circuler une assiette de bœuf grillé coupé en petits morceaux accompagné d'une nouvelle tournée de boissons. Je décide de ne pas en manger, étant incapable de savoir exactement s'il s'agit de recoupes de celui que j'ai préparé plus tôt pour les morts et qui, à ce titre, ne saurait sans risque être consommé par un vivant. A la demande d'un chanteur, le fils aîné réalise une boisson (un mélange de miel, de rhum, d'eau et de jus de citron) qui permettra à certains de ne pas perdre trop tôt leur voix. S'en suit aussi un moment habituel des services de l'Est : la distribution d'une cuillerée de miel (dont le pot est tiré du *boukan*), aliment sucré qui, par opposition à la canne, ne provient pas du travail des hommes et plaît aux ancêtres. Je me souviens de l'étonnement de Madame Baba, officiante réputée des *sèrvs* du Sud, lorsqu'elle découvrit cette pratique ici même l'année précédente. Agée de plus de 80 ans, elle se plia à l'usage en vigueur de ce côté-ci de l'île en présentant, quand vint son tour, la paume de sa main au serveur avant de la lécher avec amusement. Les musiciens, se rassemblant peu à peu, accompagnent la scène par ce chant :

« Doux miélé » (*abab'*)⁶⁵

O doux mié - lé lé doux A si lé doux don-n' ma gou-té O doux mié - doux don-n' ma gou-té - é Doux mié -

L'assistance se relève et se stimule à nouveau à mesure que sont lancés les chants suivants, battus sur le rythme malgache :

⁶⁵ Traduction : « Le miel est si doux. S'il l'est, donne-moi le pour que j'y goûte ». Feu granmoun Baba chantait sur un autre air ces paroles : « Soumalita bonbon lé doux / A si lé doux donne ma goûter » (*Bourbon Maloya*, 1999, 2 : #10). *Errata* : il y a une erreur possible à la fin de la première mesure, alors que le « A si lé doux » n'est pas, lors de la répétition, un Mi, mais plutôt un Do.

⁶⁶ En *langaz*, ce chant n'a pas d'alternance fixe sinon celle tendant à isoler « Naï naï i yé ».

« Dékouman » (abc⁶⁶)

Naf naf i vé dé - kou - man - an Naf naf na wé - é - é Naf naf na wé dé - kou - man - an Naf naf na wé - é - é

« Zazakélo sa nou sava » (ab)⁶⁷

É é sa nou sa - va Za - za - ké - lo sa nou sa - va

« Touloumoun i sava mon la case » (aba'b)⁶⁸

O toulou-moun i sa - va mon la case é Wi ya wé wi ya o O touloumoun i sa - va mon la case é Wi ya wé wi ya o O toulou-

On interprète également une série de maloya traditionnels connus dans toute l'île :

« Laisse la lampe allumée » (ab)⁶⁹

Lais-se la lamp'al-lu-mée ka-lou mé la O o o o ka-lou mé la

« Bombo la ki bombo » ([A] = aba'b ; [-A'] = -b1'-b2')⁷⁰

Bom - bo la ki bom - bo - o Si na may ké lé sal - va Bom - bo la ki bom - bo - o Si
na may ké lé sal - va Si na may ké lé Sal - va Si na may ké lé Sal - va Si

« Ti maï tann » (aba'b)⁷¹

O ti maï tann bon-bon lé dou-oux O si lé doux don - ne ma goï-té é O ti maï tann bon-bon lé dou-oux O si lé doux don-ne ma goï-té

⁶⁷ Traduction : « Nous allons. En frères, en enfants nous allons ».

⁶⁸ Traduction : « Tout le monde s'en vient chez moi. Oh oui c'est ça ! ».

⁶⁹ L'ensemble [I] de « Maloyab » du Groupe Folklorique de La Réunion dit « Mettes comment que tu veux kalou mé là ».

⁷⁰ Nous revenons plus bas sur ce chant emblématique joué de plus en plus en dehors des *sèrvis*.

⁷¹ Jeu de mots, peut-être sexuel, autour du maïs tendre. Cf. aussi note 65.

« Dizèr, onzèr » (abcd)⁷²



« Rose bon tan » (aba'b)⁷³



« L'or l'arzan » (ab)⁷⁴



Durant cette séquence de maloya traditionnels, une femme qui n'a pas encore « dansé » saute de son banc. On lui enlève les épingles des cheveux puis l'entoure de son *lamba* bleu, vert et blanc. Elle ne tarde pas à s'agenouiller, mains jointes dans le dos, et à parler en *langaz* à une des personnes avec qui elle est venue. Celle-ci l'écoute durant les quelques secondes que dure le discours. Un autre possédé mime le geste du fumeur. Un des fils de l'officiante veut lui offrir une cigarette et la tire d'un paquet placé dans le *boukan*. Sa mère, qui à ce moment n'est pas possédée, l'aperçoit et l'en empêche *in extremis* en le tirant assez violemment par la chemise. Elle lui fait comprendre qu'elles sont réservées aux ancêtres de la maison et que si l'ancêtre de cet homme veut fumer, ce dernier n'avait qu'à en apporter lui-même. Le « danseur » s'écarte et, mimant toujours l'acte de fumer, obtiendra une cigarette (qu'il achèvera en quatre ou cinq bouffées seulement) d'une personne assise sur les bancs. Un des trois chanteurs les plus âgés se trouve à présent monté par l'esprit. Après quelques pas sur place il se met à quatre pattes, le visage à quelques centimètres de la peau du *roulèr* dont joue le dernier fils. Faisant attention à ne pas lui donner de coup de poing, ce dernier sourit, heureux et honoré qu'un esprit vienne le saluer personnellement.

⁷² Traduction : « Vers dix ou onze heures, amenez mon manger sous les tamarins. Le soleil est fort. Si vous en avez une, prêtez-moi votre capeline » variante du « Amène mon manzé lalé coco » qui sied bien aux services du quartier Balance Coco à St-Louis (cf. *infra*). Plusieurs informateurs me dirent que le narrateur est ici un ancêtre.

⁷³ Certains disant plutôt « rode », risquons cette traduction : « La vie en rose où est-elle ? Je voudrai bien savoir ».

⁷⁴ Traduction : « Si à la place de l'or c'est de l'argent, je ne me marie plus » ou « S'il n'y a ni or ni argent, je ne me marie pas ».

Plus tard, alors que la musique baisse d'intensité et qu'aucune possession n'a lieu, un invité veut faire un discours et réclame le silence. Toujours assis sur son tambour, le dernier fils ne s'arrête pas, ce qui donne lieu à une rixe verbale. L'épouse de l'homme vient faire une remontrance au jeune musicien qui ne lui accorde aucune attention. Piquée au vif, elle ramasse ses affaires et tire son mari par le bras pour s'en aller définitivement avec leurs enfants et quelques amis qui, par solidarité, ne peuvent tolérer ce qu'ils estiment être un affront à toute leur « bande ». L'homme par qui cela est arrivé, dans son énervement, et alors qu'il jure diverses choses, trahit un certain abus de la boisson lorsqu'il essaye, d'abord sans succès et en manquant de peu de tomber, d'enfiler ses savates. Quelques invités demeurés sous la *varang* laissent échapper un rire qui ne détend pas l'atmosphère et précipite des paroles violentes proférées à l'égard de l'assemblée, mais que le son du *roulèr* masque à la plupart de l'assistance située de l'autre côté de l'espace festif.

Au milieu de la nuit, les organisateurs entament une longue procession qui part du *boukan* principal, les mène dans le chemin qui longe leur domicile avant de passer par les principales pièces de leur domicile. Pendant près de trente-cinq minutes, une dizaine de personnes suivent l'officiante et son assistant, qui sont tous deux possédés, en interprétant *a capella* le chant « Vélouza » :

« Ma vélouza » (*abac*)⁷⁵



A genoux, grognant, se cognant et traînant parfois la tête (quand il ne lève pas les mains au ciel) dans le gravier où il imprime de longues traces, l'officiant suit la maîtresse de cérémonie qui, debout, porte dans la main droite sa *sagay* et dans la main gauche le plateau de feu que j'alimente constamment. Il n'y a aucun signe d'animation dans le voisinage qui semble rester indifférent à cette sortie des ancêtres sur la voirie. Leur pas est lent. Il se fait parfois sur place. Au passage du cortège, le portail de la maison est encensé. Il en est de même de la voiture garée dans la cour, que personne de la maisonnée ne sait d'ailleurs conduire. On encense aussi l'intérieur des habitations, en insistant sur les lits et les décorations religieuses qui ornent les cloisons. De retour sous la varangue, les deux chœurs, celui du cortège et celui de l'assistance demeurée

⁷⁵ Chant en *langaz*.

devant le *boukan* principal se réunissent. A ce moment, les invités sont à peu près une centaine. C'est maintenant que l'assistance est la plus nombreuse.

Une fois que le cortège est revenu à son point de départ, les instruments et les chants reprennent pour déclencher de nouvelles « danses » au cœur d'un public serré. Plusieurs phrases offrent de grands moments de cohésion parmi les chanteurs qui donnent à penser que le paroxysme de la cérémonie est atteint :

« L'angwasé » (*aba'c*)⁷⁶

O l'an-gwa - sé Ko-man sa-pè-l' ma-li - ga - a - sé O l'an-gwa - a - sé Ki-tann sa-ga-ay ma-li - ga - a - sé

« La manzélo » (*ab*)⁷⁷

O sa kri - é la man-zé-lo Wi-a-wi-la wé la man-zé-lo O

« Dia dia » (*aba'c*)⁷⁸

Dia dia dia nou né-na Dia dia dia nou na point Dia dia dia dia nou né - na pou lan mon lan - ga - ni - sé

« Zav za bakana zav » (*ab*)⁷⁹

O zav si-mou-na zav za ba - ka - na zav É - é - é é - é - é - é O

Au cours d'une « danse », l'officiante, ou plutôt l'esprit qui la possède, vient prendre à deux mains la tête de son plus jeune fils alors en train de chanter en battant des mains. L'ancêtre imprime un mouvement oscillatoire à la tête du jeune garçon qui se laisse faire en arrêtant de chanter et en fermant bientôt les yeux. Des larmes commencent à couler sur ses joues comme elles l'avaient fait quelques semaines plus tôt dans un autre service où nous étions. Par un mouvement de l'index, le *granmoun* semble ensuite le mettre en garde ou le réprimander

⁷⁶ Si l'on reconnaît avec un informateur les mots « angoisse », « chapelle », « sagaie » et « malgache », ce chant joué sur le rythme maloya donne à penser, ou à imaginer*, que le mal-être trouve réconfort dans le culte.

⁷⁷ Chanté sur un rythme malgache. Le mot « manzélo », « manzaylo » parfois (Zarboutan, 1996 : #3), peut-être une créolisation de « mangeaille » utilisée parfois aussi. Il se réfère au repas servi aux morts.

⁷⁸ D'après l'officiante, ce chant est ancien (au moins une cinquantaine d'années). Il est sans alternance nette. Une traduction pourrait être « Dia dia dia on en a / Dia dia on n'en a point / Dia dia on va devoir / S'organiser pour l'année ».

⁷⁹ Un chanteur m'a dit entendre ici une allusion à l'ethnie malgache des Vézo.

silencieusement, allant même jusqu'à lui arracher son collier. Ce dernier, comme je l'appris plus tard, était équipé d'une « garantie » (amulette) confectionnée lors d'un « travail » antérieur par un des esprits (peut-être le même) de sa mère. Les perles se répandent dans l'espace de danse. Plusieurs personnes les ramassèrent pour les remettre au jeune homme une fois que l'esprit en eut fini avec lui. Son frère lui rend alors la garantie qu'il s'était précipité pour ramasser lorsqu'elle avait été jetée au loin.

Passées les trois heures du matin, de nombreux convives quittent le *sèvis*. Il n'y a plus de possession depuis un moment. L'assistant insiste en engageant quelques-uns à rester un peu plus. Il relance les musiciens. Ceux qui demeurent prétextent d'être trop enrôlés à l'exception d'un joueur de rouler. « Il faut un morceau », dit-il. Un autre l'entend et entame à nouveau « Bana la lèvé oui ya wé / *O maligaté* ». Tout d'abord difficilement repris par quelques voix hésitantes, le « chanté » s'installe progressivement. Les baguettes du *sati* sont cassées depuis un moment, mais on continue à frapper avec. Le bambou du *pikèr* est lui aussi fendu en deux endroits à présent. On réinterprète aussi « Bombo ki bombo » suivi de :

« Mwin nana El » ([A] = aa'ab ; [B] = abac)⁸⁰

Ti con-nais mwin na na - na El Ti con - nais mwin na-na E - el Ti con - nais mwin na - na El Donn' pa mwin ca-bri mas-sa - lé
O - té mal - ba - man Ta fé manz à mwin-in O - té mal - ba - man Ta fé mort à mwin mon deux yeux rouverts

Mais bientôt le chœur s'arrête de nouveau. S'ensuit une nouvelle tournée de boisson à laquelle succèdent quelques départs d'invités. A mesure que les sodas et les « coups de sec » se succèdent, les timbales en plastique s'accumulent sous les bancs. Un des invités m'explique lors d'un moment de calme musical que lorsqu'il sera mort son âme pourra voyager en Inde, à Madagascar et en Afrique. Chuchotant, comme s'il me confiait un secret, il me dit être sûr de devenir tel cette brise qui, au même moment, agite les feuilles des bananiers de la cour. Car dit-il, « le vent, c'est l'âme des gens ». Pour lui non plus, car j'ai souvent entendu des propos semblables, la mort n'est pas redoutée. Evènement joyeux, particulièrement lorsque le défunt est d'âge avancé, elle a le visage de la bonté et de la liberté ultime en cela qu'elle ouvre sur un inconnu nécessairement divin puisqu'affranchi des choses de ce monde trop humain. Plein

⁸⁰ Traduction de [A] : « Tu sais bien qu'El est sur moi (*ter*), ne me donnez pas de cabri massalé » (plat réunionnais typiquement *malbar*). Traduction de [B] : « Ô toi Malbaraise, tu m'en a fait manger. Oui toi Malbaraise, et voilà que je suis comme mort à présent ».

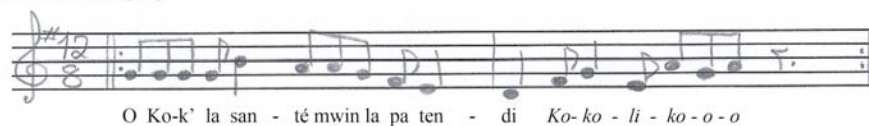
d'humour et curieux d'échanger, un des invités les plus âgés nous rejoint. Nous donnons nos âges respectifs et s'ensuit une discussion sur la vie et la mort à partir du fait que certains pensent que leur anniversaire amène une année de plus alors que, selon lui, il serait plus juste de parler d'une année de moins :

« Anou Malgas, nou fête pa l'anniversaire. Nout nasyon l'est pa comme sak zot. Nou di ça la pa bon aköz i attire la mort » (*notre trans.*).

Bien qu'il soit né à La Réunion, de parents eux-mêmes Réunionnais, ses mots témoignent de la prégnance chez lui d'un modèle malgache dont il affirme la référence. Tous deux me parlent ensuite des choses du passé, bientôt mêlées à celles de l'au-delà et aux mystères face auxquels ils orientent régulièrement leur existence. J'essaie, parfois sans succès, de traduire en moi leurs paroles et de les comprendre au cœur du maloya qui nous englobe tous.

Dans ces heures difficiles, il faut veiller à garder les yeux ouverts et continuer autant que possible à jouer de la musique, car la cérémonie dure toute la nuit. Certains s'effondrent de sommeil, bercés par les vapeurs d'alcool. Une quinzaine de personnes restent éveillées et entretiennent les foyers extérieurs tout en discutant et en écoutant les quelques musiciens qui continuent à jouer, avec beaucoup moins d'entrain qu'au milieu de la nuit. L'officiante est allée chercher le cahier de chant. Debout à côté du *roulèr* dont joue maintenant son cousin, seul membre de sa famille directe à être venu, elle exécute une vingtaine de morceaux (parfois déjà interprétés plus tôt) et parvient ainsi à maintenir l'attention des convives jusqu'aux environs de cinq heures en les entrecoupant de commentaires qui nous font excessivement rire. Par moments, les musiciens se laissent aller à musiquer seuls, sans qu'elle ne chante. Au bout d'un certain temps, le plus jeune fils les rejoint au *pikèr*, montrant une virtuosité inégalée à cet instrument durant la soirée. Il paraît retrouver l'énergie qui l'avait un peu quitté depuis son échange avec l'esprit. Vers cinq heures, c'est lui qui lance :

« **Kokoliko** » (ab)⁸¹

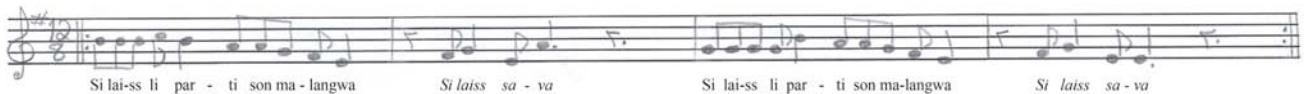


Ce chant, souvent juxtaposé à « Soléyé » de Granmoun Lélé (1995 : #1,14), annonce l'aube et fait allusion au dénouement prochain de la cérémonie.

⁸¹ « Les coqs ont chanté et je n'ai pas entendu / *Cocorico* » (*notre trad.*).

A mesure que les premières lueurs de l'aube teintent le ciel et que le chant des coqs alentours revigore l'assistance, on commence à réveiller les assoupis afin qu'ils participent à la fin du rituel. Un groupe de musiciens, sept ou huit au total, se reforme. Les boissons qui avaient été servies aux ancêtres sont vidées dans des bouteilles de bière qui, retirées du *boukan*, sont déposées à la verticale dans des sachets plastiques. Les fleurs et les cendres sont également sorties des *boukan*. Je remarque que les tasses de café, mais aussi les verres de rhum offerts aux ancêtres ont baissé de niveau. Cela s'explique, pour les croyants, par le fait que les âmes des défunts sont venues s'y abreuver durant la nuit. A six heures exactement, comme l'indique la montre de l'invité auquel l'officiant demande confirmation, le tout est suspendu au trépied rouge. Cela se fait sans descente d'esprit. Le dernier chant, exécuté suite à la demande de l'officiante, dit d'ailleurs qu'il est l'heure pour les ancêtres de partir :

« Si laiss sava » (*aba'b'*)⁸²



Ce message s'adresse aussi aux vivants qui savent qu'ils doivent retourner à la vie ordinaire en tirant bénéfice de cette nuit blanche (une « nuit perdue » dit-on ici). Une fois que la musique s'est définitivement arrêtée, les officiants baignent ceux de l'assistance qui sont restés jusque-là⁸³. En rang, pieds nus depuis leur arrivée et relevant leurs pantalons, tous les participants (à l'exception de l'officiante qui le fera seule) se font verser avec le broc doré une eau tisanée sur les pieds, dans les mains (avec lesquelles ils se frottent le visage) et, s'ils le demandent, sur le haut de la nuque ou du crâne. En plaisantant, on réveille les deux ou trois dormeurs afin qu'ils puissent prendre part à cette ultime phase rituelle.

1.4. Le matin et les jours suivants

Le service s'achève avec le lever du soleil, mais certains participants restent encore un moment, notamment ceux venus seuls. On ressert à boire à ceux, à demi ivres, que l'on vient de réveiller. Avec des voix enrouées plusieurs entament de grandes parties de rire en commentant leur nuit. Maintenant que le rituel est achevé, on retrouve le plaisir de l'oral. Un adolescent fait mine, avec

⁸² « Si l'esprit s'en va, ça va » (*notre trad.*).

⁸³ De même, lors des veillées mortuaires, il n'est pas bon de quitter un *sèrvis* avant la fin. Certaines heures sont réputées plus particulièrement dangereuses. Une fois baignés, purifiés, les participants sont assurés de ne pas être suivis par les esprits.

insistance, de courtiser une aînée en la faisant rire. Un camionneur conte ses prouesses lorsqu'il conduit en état d'ivresse, un autre relance déjà les souvenirs en mimant quelques danseurs de cette nuit ou d'une autre dont il fut le témoin. Comme il se doit à ce moment précise-t-elle, une femme, dont le (ou les) *gramoun* a souvent dansé cette nuit, me souhaite « la chance ». C'est ce que nous faisons d'ordinaire au Premier de l'an pensé-je et c'est vrai que les services marquent un peu le renouvellement de l'année. Ses phrases lentes, entrecoupées de silences me laissent une impression indicible. M'expliquant qu'elle n'a jamais vu ses petits-enfants nés « en France », elle ajoute sentir que nous nous connaissons depuis longtemps et que nos ancêtres étaient peut-être amis. Pour ces raisons mêlées, nous en avons les larmes aux yeux. Quelques invitées reprennent du café alors qu'on sert les restes de *cari* à ceux qui ont faim. Des sachets plastiques et des bouteilles de soda découpées sont remplis de cari et donnés à emporter. Les instruments sont rangés dans le *boukan* dont la maîtresse de maison ferme aussitôt les portes, sensiblement à la même heure où on les ouvrait la veille. On referme également les deux portails que l'on n'ouvrira plus de la sorte de toute l'année.

Dans ce cadre plus intime, portant sa fillette sur les genoux, un musicien de Saint-André dont le groupe de maloya traditionnel est connu dans toute l'île, explique à l'officiante que lui et sa femme ont « dansé » cette nuit, ce qui ne leur arrive presque jamais bien qu'ils aient fait leur *vélas* (baptême malgache) avec un *devinèr* réputé à la Cascade à délices. Il dit avoir vraiment ressenti les « vieux ancêtres » cette nuit avant d'imaginer* que si son esprit a « dansé », c'est qu'il retrouvait là ses amis. Confiante en ses pratiques religieuses « propres » et en ses dons, l'officiante répond avec une certaine satisfaction que ce n'est pas la première fois qu'on le lui dit. Pour cela, l'homme la remercie et répond favorablement à l'invitation qu'elle lui fait de venir en février prochain participer à l'autre *sèrvis*.

Après le départ des derniers participants, chacun fait ce qu'il veut : dort, mange, lave à condition de s'être à nouveau intégralement baigné. On se change avec les habits laissés dans la salle de bain la veille. Les habits cérémoniels qui ont pris l'odeur des fumées et dans lesquels on sua, sont à présent considérés comme dangereux. Les liens entre le rituel et la vie quotidienne ayant été rompus, on prend bien soin de ne pas les introduire dans la maison avant qu'ils n'aient été lavés (à la main comme la majorité du linge de cette maison).

L'odeur étant trop forte, tant dans la nuit noire ils sont nombreux ceux qui ont « raté le trou », les cabinets sont lavés d'abord au jet d'eau. Chaque fois que je suis allé dans un service

j'ai constaté le même type de cabinet : une fosse, parfois surmontée d'une cuvette, sans évacuation ni arrivée d'eau, avec parfois du papier journal, abritée par quelques tôles reposant sur une charpente que ferme une porte avec un taquet et que n'éclaire aucune ampoule électrique. La personne qui s'y rend est plus directement en contact avec les résidus humains que dans un lieu d'aisance « moderne » où par comparaison, la tendance est plutôt à l'évacuation totale des matières fécales. Pour cette famille (mais qu'en est-il du reste de l'île où les parasitoses intestinales étaient si répandues il y a encore une ou deux générations ?) qui trouve qu'il est mal de montrer comment fonctionne le corps biologique, par exemple dans des émissions télévisées ou à l'école, l'Homme aurait un vers dans le ventre. C'est lui qui absorbe, digère et expulse ce que nous avalons et déféquons. De ce fait, on m'a souvent dit, en me faisant une sorte de cours sur l'hygiène sociale, que les hommes, si occupés à s'enrichir et à monter dans l'échelle sociale, devraient réaliser combien ils sont sales en dedans d'eux-mêmes et à se concevoir les uns les autres sur un plan d'égalité transcendant les appartenances de classe et de race.

Les tôles qui supportaient les feux sont rangées et leurs cendres jetées dans la friche voisine. Elles n'entrent pas, comme ailleurs, dans la confection des remèdes de la *devinèr*. Peu à peu, tout est rangé dans la journée, presque comme s'il fallait rapidement éliminer les traces du *sèrvis*. Seuls resteront les alcools ou les sodas qui n'ont pas été bus, les cigarettes non consommées, les guirlandes, les ballons colorés et les deux premiers coqs sacrifiés⁸⁴.

Les organisateurs sont satisfaits. Ils ont le sentiment du travail accompli en accord avec la requête des ancêtres. Il n'y a pas eu d'accrocs au rituel comme j'en vis ailleurs : braises renversées sur les *sézi* qui commencèrent à brûler, personnes ivres n'ayant pas respecté leurs carêmes s'introduisant dans les *boukan* ou dérangeant les officiants, membres de la famille s'endormant ou partant au milieu de la nuit, participation tiède des musiciens, débuts de bagarres dans l'assistance... Toutefois, les corps sont fatigués et c'est avec une certaine lassitude que le fils aîné soupire : « Tout ça pour un instant. Il faut attendre l'année prochaine maintenant... Reprendre la vie habituelle en espérant un mieux ».

Après un peu de repos, on entame la vaisselle des grandes marmites qui doivent retrouver leur aspect initial malgré le suif. Dans la matinée, on a allumé la radio, restée éteinte

⁸⁴ L'un des deux coqs (le blanc ?), huilé, piqué de piments et frotté de gros sel, sera grillé le mardi suivant. Il fut consommé vers les seize heures, soit totalement hors des habitudes culinaires puisqu'à cette heure on commence d'ordinaire à cuisiner pour le souper. Sans même s'asseoir, toute la maisonnée le mangea en quelques instants. Comme le remarqua en riant la maîtresse de maison, cette attitude se rapproche selon elle de ce qu'elle attribue à des « cannibales ».

depuis vendredi. Elle diffuse à un très haut volume des variétés créoles (séga, ragga, zouk, R'n'B, etc.)⁸⁵. Le repas du midi, comme ceux qui suivront, sont l'occasion d'échanger des commentaires sur comment « l'a se passé le *sèrvis* ». On commente par exemple la façon dont a « dansé » telle ou telle personne : un ou deux gestes d'un danseur prouveraient que quelqu'un lui a « fait la malice » (jeté un sort) alors que d'autres sont discrédités d'après leur façon de danser, dont une trop faible intensité témoignerait de celle de l'esprit et donc d'une simulation de possession. J'apprends aussi que des couples de jeunes se sont formés dans la nuit, dans le chemin, à l'écart de la varangue. On reparle aussi de l'incident qui a conduit une petite dizaine d'invités à partir. Tout le monde est d'accord, y compris les quelques visiteurs : « On ne fait pas la loi dans le *sèrvis* des autres ».

L'événement entre le jeune fils et l'esprit est plus discuté. Des causes éventuelles sont avancées. On cherche à faire sens et à comprendre. Ne se souvenant de rien, sa mère rappelle la raison pour laquelle la « garantie » avait été confectionnée. Les propos qu'elle prête à l'esprit, dont ce n'était pas la première manifestation du genre, se confondent avec les réprimandes qu'elle adresse régulièrement à son fils et quelle réitère alors devant nous tous : fréquenter une mineure, peut-être déjà enceinte, alors qu'il n'a encore jamais gagné d'argent et qu'il ne « danse » pas et s'implique trop peu dans les choses du *boukan* n'augure rien qui vaille pour lui comme pour la maisonnée.

La télévision est, quant à elle, rallumée dès le lundi onze heures. On retrouve les *soaps* et les *telenovelas* américaines, mexicaines, argentines ou brésiliennes qui entretiennent beaucoup de familiarité avec le quotidien réunionnais. Dans ces programmes, la mise en scène de procédés « magiques » et d'esprits surnaturels est régulière de même que l'est, au long de telle intrigue mettant en avant des dynamiques de pouvoir et de relations conflictuelles, notamment familiales, l'allusion à la « jalousie », émotions irrémédiablement associée par mes informateurs à des logiques malicieuses⁸⁶. C'est une occasion de parler avec eux de théâtralisation et de comédie et de mieux saisir comment ils se représentent le travail de l'acteur, ce maître de l'artifice identitaire. On porte ici une attention moindre à la familiarité que ce dernier doit nécessairement avoir avec les changements de personnalités et de « rôles » qu'à l'identité de cet

⁸⁵ Les radios réunionnaises, à quelques exceptions près, programment peu de maloya. D'autre part, un disque entier de chants malgaches modernes et un autre, fraîchement acquis, de musique comorienne, joués très forts, dérogèrent à la règle habituelle qui associe musiques « ethniques » et jours de la semaine.

⁸⁶ *Chacala* et *Dallas* (séries mexicaine et états-unienne diffusées pendant mes terrains) peuvent représenter idéalement ces deux pôles de la sorcellerie explicite et implicite.

acteur qui reste avant tout le même de la fiction au réel. Aussi, durant leurs diffusions et afin d'en effectuer la traduction en direct, ces séries sont souvent doublées de commentaires interprétatifs de la part des membres de la famille et des gens de passage qui rendent souvent impossible au plus attentif des spectateurs l'audition de leurs dialogues. Dans ce milieu, la plupart de mes entretiens sont d'ailleurs collectifs.

Mais si la vie a repris son cours, la nourriture sa composante carnivore et les objets leur place habituelle, nous sommes encore dans le processus rituel. D'une certaine façon nous sommes « en sursis » et dans l'attente du verdict des ancêtres. Dans les jours suivants, ceux qui rêvent restent particulièrement attentifs, les ancêtres leur envoyant des messages par ce biais. La maîtresse de maison prend d'ailleurs toujours quelques minutes au réveil pour se remémorer ses rêves de même qu'elle invite chacun à lui confier les siens afin qu'ils ne passent pas à côté d'un message des ancêtres. En effet, chaque nuit, dans un « vieux l'heure », les âmes des vivants voyagent et rencontrent parfois les esprits des morts. C'est aussi pour cela qu'une veilleuse est allumée chaque nuit dans la case, tout comme l'est une des ampoules du grand *boukan*. Elles permettent à l'âme de retrouver son point de départ et de réintégrer le corps du rêveur. En même temps elles repoussent les « mauvaises âmes » et les « mauvais esprits » :

« C'est comme pour les enfants, ils en ont besoin pour ne pas avoir peur. Tous les soirs vers minuit les esprits viennent visiter les maisons, et seuls les bons esprits, ceux habitués au *féclair* rentrent. On dort, mais un vent frais court sur nous. Tu ne t'en rends pas compte toi. S'il fait noir un mauvais esprit peut alors te prendre. Il faut toujours laisser une lumière dans la nuit à la manière du *Bondyé* qui éclaire notre chemin ».

De même, on interprètera la visite, plutôt rare ces derniers temps, de telle personne, la réception d'une lettre ou le dénouement d'une affaire quelconque comme une conséquence directe du *sèrviss* et de l'intercession du monde invisible. La plus importante de ces manifestations concerne l'évolution entropique des restes du repas aux ancêtres que l'on avait suspendus⁸⁷. Laissés au soleil, à la pluie, à l'air et aux insectes, ces restes vont, ou bien se désagrèger lentement, « proprement », ce qui témoignera du contentement des esprits, ou bien se corrompre et

⁸⁷ Cette pratique ne se retrouve pas partout puisque certains vont jeter ce repas dans une ravine ou un cours d'eau. Dumas-Champion ne fait pas état non plus de ce qu'il advient de ce repas suspendu qu'elle décrit pourtant, par exemple chez les Baba. Sans chercher à établir un lien d'authenticité, citons cet extrait d'ethnologie malgache qui laisse plutôt présager les transformations créoles d'une pratique ancienne : « il est probable que jadis, on prélevait sur les défunts des lanières de chair que l'on faisait boucaner (*kitoza*) et que l'on conservait comme les os eux-mêmes, dans des petites corbeilles (*tanty*) suspendues dans la case, au nord-est, dans le 'coin des ancêtres' ou 'coin des prières' (*zoro firazana*). On en consommait dans les grandes occasions (...) Cet usage funéraire fondait la famille, lui assurait sa cohésion et donnait l'assurance à ses membres de ne pas périr intégralement » (Mollet, 1965 : 110).

déborder de vers. Cette année, quelque chose ne s'est pas bien passé. C'est « l'odeur de cru » qui a donné le signal au matin du jeudi suivant la cérémonie. Un certain type de vers est apparu dans la viande de poulet, démontrant que quelqu'un de la famille a mal fait son carême ou que durant la cérémonie un comportement a déplu aux ancêtres. Le jour (soit « malgache », soit « *malbar* », soit neutre) auquel ces vers sortent de la *tant* est très important pour l'officiante qui doit lire dans ces signes un message ancestral. Malgré la déception générale, l'incompréhension aussi, personne ne formule d'accusation. Sans attendre, la famille organisera le mardi suivant, après un nouveau carême, une séance de consultation durant laquelle les esprits tutélaires parleront et expliqueront de quels troubles il s'agit, donneront les causes, et proposeront les moyens d'y remédier afin que l'année entière ne soit pas placée sous de mauvais augure.

La saison des *sèrvs* bat son plein. Les invitations sont nombreuses et quelques-unes sont le fait de personnes qui sont venues au *sèrvs* de la famille. Toutefois, on sait déjà que l'on ne pourra se rendre à tous ces *sèrvs* et qu'il faudra choisir parmi son réseau de connaissances. Pour justifier un refus sans se montrer impoli, on avance toutes sortes de prétextes qui dépendent du degré de familiarité que l'on a avec l'organisateur. En cas de défaillance, le risque encouru est de ne pas retrouver cette personne l'année suivante parmi ses invités⁸⁸. On m'explique :

« Ce n'est pas bon d'aller dans tous les services. Les gens te donnent à boire ou à manger ce qui était pour les ancêtres sans que tu le saches. C'est ce qui est arrivé à R. Après, tu ne sais pas comment tu as gagné un esprit qui peut te tourmenter pendant des années ! ».

L'un d'eux ajoute :

« La religion, on joue pas avec... Les *Zorey* ils viennent et voient les *sèrvs malbar*, les marches sur le feu, tout ça. Ils disent : "Que c'est un beau spectacle ! Que c'est joli !". Mais ils ne savent pas ce que c'est, eux ! Ils ne savent pas comment c'est difficile et dangereux ! C'est comme le volcan... Ils trouvent ça joli, mais quand on s'en approche trop, ça brûle ! ».

Il existerait ainsi des *devinèr* s'arrangeant pour récupérer à leur compte les esprits de certains participants lors des *servis*. On dit que c'est ainsi qu'ils augmentent leurs pouvoirs... et leurs

⁸⁸ Lors des trois cérémonies auxquelles je participai dans cette maisonnée (cérémonies auxquelles prirent part à chaque fois, rappelons-le, plus d'une centaine de personnes), je n'ai guère retrouvé d'une fois sur l'autre qu'une dizaine d'invités. Parmi ceux-ci, il y a ces trois organisatrices de *sèrvs* qui ne « travaillent » pas et chez qui l'officiante se rend toujours avec ses fils. Généralement la maisonnée ne se déplace plus chez des gens qui ne seraient pas venus chez elle.

clientèles. Au sein des groupes d'interconnaissances et partant, des relations sociales insulaires, les *ladi lafè* (commérages) se référant au registre de la « malice » (du mal) sont très fréquents, donnant l'impression d'un tissu social tramé de menaces et de « maladies arrangées ». La quête du pouvoir, la « jalousie » des *devinèr* comme des « critiqueurs » y est souvent mise en cause. Aussi, certains, s'ils n'ont pas de dons particuliers, peuvent se révéler tout de même néfastes par la parole. Face à ces craintes, la maîtresse de maison, assurée de ses propres pratiques, m'expliqua :

« Depuis quelque temps tout le monde fait son service. Mais certains n'y vont que pour espionner et critiquer la façon de faire des autres. De toute façon, pour moi, le seul juge c'est Dieu ».

La question de savoir de quel Dieu (*Bondyé*) parle-t-elle est bien sûr essentielle. Mais elle ne peut, et ne me semble pas plus devoir, être tranchée en sélectionnant telle ou telle branche cosmogonique dans la mesure où, au contraire, c'est leur convergence au sein d'une nouvelle pensée religieuse qui est ici réalisée. Comme nous allons le voir, le panthéon que cette personne retient s'appuie sur un système de correspondances propre laissant place à la variation, à l'invention personnelle en fonction de la biographie du pratiquant autant que de son histoire familiale. C'est pour cette raison que ces pratiques créoles afro-malgaches, généralement teintées d'hindouisme et ayant longtemps relevé du domaine privé, de « la cour », affichent un certain degré d'atomisation qu'il est temps de replacer dans une dynamique identitaire de plus large dimension.

2. Variations sur la tradition

Avec cette description d'une semaine, et plus particulièrement, d'une journée complète dans la vie de cette famille, nous voyons se profiler une stabilité historique ainsi qu'une causalité interne propre à un des milieux culturels insulaires. Le culte des ancêtres afro-malgaches en terre créole apparaît comme l'un des principaux centres de résistance à cette dilution de l'être souhaitée par l'entreprise de colonisation. L'un de ceux autour desquels un mode d'existence et une *superstructure*, dirait Bastide, se réinventèrent dans la commémoration, certes tout évolutive, des racines. Se présentant comme un discours des origines et de la tradition, un discours du « respect » nous a-t-on souvent dit, le maloya nous y donne également constamment accès.

Outre ces services commémoratifs, l'existence des chants de *boukan*, en *langaz* comme en *kréol*, représente certainement l'une des plus éclatantes preuves de cette transmission. La commémoration de cette « racine » culturelle apparaît également d'emblée avec l'importance que ses acteurs attribuent aux liens filiaux. Citons trois exemples, empruntés presque au hasard à trois générations de chanteurs.

« Monmon la domann amwin, Bébé / Kèl gayar twé nana / La répons mwin la di monmon / Mwin la giny ankor gayar mon papa » (Gramoun Bébé, 2005 : #1) ;

« Ma di ali maligas mon papa / Mi sa fé kabaré kaz Baba » (Waro, 1999 : #10) ;

« Quand même aujourd'gui mwin si in nom / Mwin na respect pou papa momon / Papa momon zot lé mon Bondyé / Quand même fine vieux fait pa pléré » (*notre trans.* de Urbain, 2001 : #3).

Nous savons que le terme *Bondyé* employé par ce dernier à l'endroit de ses parents (cf. leur photographie légendée, je cite de tête, « Mon deux Bondyé » dans le livret de ce même disque) est approprié puisque tout descendant de Créole afro-malgache est appelé à devenir un ancêtre que ses propres enfants devront à leur tour tenter de se concilier en lui offrant ce qu'il aimait de son vivant en matière de musique comme de cuisine. S'exprimant par la bouche de leurs descendants, ces ancêtres demandent à être « contentés » de la même manière (et là se boucle la grande roue de la vie, ou plutôt se perpétue la repousse des plans du bananier⁸⁹) qu'un nourrisson demande à être consolé. Bien que sans fondement précis, c'est ce que m'évoque toujours l'oxymore contenu dans les surnoms « Gramoun Baba » et « Gramoun Bébé » qui associent une figure de la vieillesse et de l'ancestralité à une de la plus tendre enfance. Certains textes vont plus loin, nous l'avons vu au chapitre 3, en leur donnant la parole. C'est le cas d'une composition récente d'Urbain Philéas :

« Hé ! Louez amwin / Oubli pa moin, soigne a moin comme un z'enfant / Amène amoin loin loin pou demain » (« Priez pour moi, ne m'oubliez pas / Soignez moi comme un enfant / Conduisez-moi loin dans l'avenir » ; *nos trans. et trad. de ibid.* : #7.).

⁸⁹ Le pasteur Vig et le documentaire filmé chez les Baba, *La nuit échappe aux maîtres* (Lorre & Degeorges, 2000), citent le mythe malgache suivant : « Dieu donna aux premiers hommes d'avoir à choisir d'habiter sans enfants sur la terre ou d'avoir des enfants. Dans le premier cas, ils ressembleraient à la lune qui se renouvelle sans cesse ; dans le second, leur sort serait celui du bananier qui ne porte qu'une fois des fruits et qui meurt, mais qui se reproduit par ses surgeons et porte de nouveaux fruits. (...) Aussi se résolurent-ils [plutôt que d'être comme des pierres, sans personne pour hériter de la vie, don divin] à demander des enfants, en sachant bien que la conséquence en serait la mort » (Vig, 2001 : 23-25).

Si nous retrouvons la même représentation spatio-temporelle que chez Viry, laquelle allie la conscience de l'avenir à celle de la distance géographique, disons qu'Urbain prolonge ce qu'il chantait déjà, aux côtés de ses frères et sœurs, en réponse à la voix de son père dans le bien nommé « Bien d'fond » (« Héritage », *notre trad.*) :

[A] - « Oui mwin lé marié / Mwin nana mon baba / Un jour mwin lé mort / Le
cœur mwin nana donne ou mon baba /
Le coeur mwin nana dann sur la terre / Ça pour maman ça pour papa
Le coeur mwin nana dann sur la terre / Ça pour maman ça pour papa

[B] - Ah oui fais dodo mon baba / Ta l'heure ton momon wa rivé
Oh fais dodo mon baba / Ta l'heure son momon va rivé
Ah oui fais tété mon baba / Ta l'heure ton momon wa rivé
Oh fais tété mon baba / Ta l'heure son momon va rivé
(*notre trans. de Granmoun Lélé, 1993 : #2*)

Nous voyons combien cette pratique artistique, hautement reliée au domaine du sacré, s'inscrit dans ce temps long qui, du mythique pays premier jusqu'au présent, de l'ancêtre initial jusqu'à son plus jeune enfant, conserve toute son intégrité et toute sa force signifiante. Les liens cosmogoniques que retrouve Françoise Dumas-Champion entre La Réunion, l'Afrique, Madagascar et l'Inde attestent la constance d'un référent culturel ayant pesé dès le départ dans la créolisation locale. A l'image de ce que Maurice Bloch analysa à partir d'un cas malgache, le dispositif rituel que nous venons de décrire consiste bien à assurer la reproduction de l'autorité traditionnelle (1974). Bien moins explicatif que performatif, son mode de communication bénéficie du renfort d'objets évocateurs du *temps longtemps* autant que de textes immémoriaux, chantés en *langaz* et à l'unisson (dont nous pouvons souligner l'aspect répétitif, presque hostile à la créativité des chanteurs)⁹⁰. Toutefois, quelle histoire peut-on en faire en suivant la piste de ses chants et de ses rythmes de cette mise en jeu de l'histoire, ce foyer de légitimité auquel puisent les représentations du pouvoir ancestral ?

Concernant l'importance de ces cérémonies dans l'île, les avis se partagent entre la possibilité d'une augmentation ou d'une diminution du nombre de pratiquants. Comme l'affirmation de nombreux pratiquants souhaitant conserver une représentation positive, parfois idyllique, du passé, leur nombre était plus grand autrefois. Pour d'autres, plus matérialistes, l'ampleur de

⁹⁰ C'est aussi le sens de cette citation de Mary Douglas : « « On peut dire sans exagération que le rite est plus important pour la société que les mots pour la pensée. Car on peut toujours savoir quelque chose et ne trouver qu'après les mots pour exprimer ce qu'on sait. Mais il n'y a pas de rapports sociaux sans actes symboliques » (1992 : 81).

l'aliénation religieuse et coloniale ne laissa guère de chance à l'entretien de tels cultes. Afin de dépasser cette opposition, il convient de dire combien a récemment grandi l'aspect ostensible de ces rites notamment prisés par de nombreux vidéastes et journalistes métropolitains (Cachat, 2001 : 75). Avec l'élévation des moyens économiques liée à l'arrivée du RMI dans l'île, on vit s'allonger les listes d'invités⁹¹ ainsi que celle des animaux sacrifiés (voire leur nature : des bœufs furent « à nouveau » immolés⁹²). D'autre part, et pour ces mêmes raisons économiques, l'ascension sociale semble plutôt conduire à l'abandon des rites comme nous le disait l'officiante. Dans un documentaire pour RFO, diffusé pendant les fêtes du 20 décembre 2007, Granmoun Lélé montrait son attachement pour le mode de vie traditionnel :

« In moun kan li lé habityé bwar dolo dan la mok an tol, si li la gagné verre pour bwar dolo là, li oubli la mok là ? Eh bein mwin non ! Mwin labitié bwar dolo dan la mok an tol. Zordi mi bwa dolo dann verre, seulement mi oubli pa mwin té bwa dolo dan la mok an tol » (« Quelqu'un habitué à boire de l'eau dans une moque en fer, si on lui présente un verre, va-t-il oublier la moque ? Moi non ! Je suis habitué à boire de l'eau dans la moque. Aujourd'hui, si je bois dans un verre, je n'oublie pas la moque »).

C'est tout le problème qui se pose aux personnes demeurant dans des immeubles (« cases en l'air »). Bien plus nombreuses que celles qui vivaient autrefois dans des « cases à terre », en régions rurale ou périurbaine de surcroît, elles ne peuvent entretenir leur *boukan* ou leur basse-cour. Comment ces habitations conserveraient-elles un lien avec la terre, elle qui prend le sang des sacrifices, sur laquelle poussent de grands arbres et qui se mêle aux ancêtres ? Comme nous le disait un chanteur (*notre trans.*) :

« Par exemple ou ça va dans un service kabaré, dans in endroit misère, dans in ti case en bois sous tôle, ou lé plus à l'aise. Ou gagne donne paké. Mais quand ou lé dans in immeuble ou lé gêné, ou trouve toujours in affaire pou dire : “Té i fait chaud là !”. Mais si ou dis ça, c'est pas parce qu'il fait chaud vraiment là... C'est parce que lé pa out milieux, ça vient d'zot tête... L'environnement i adapte avec out nature, out milieux. Ou rentre et ou demande : “ Comment mi sa va fé ? Té, sa lé propre comme ça, oté ?”. Ou lé gêné ou la, ou lé rabaissé. Ou la honte ou là ! Ou lé pa habitué à cette richesse là. Comme mi dis, la richesse là, pas besoin d'avoir in million, ou lé gêné ! ».

⁹¹ Comme le montre bien Cachat (*ibid.* : 80), l'efficacité rituelle dépend de la notoriété et du prestige de ses animateurs autant que de ses participants (*devinèr* et *maloyèr* en tout premier lieu pour ce qui concerne les vivants auxquels il e faut pas oublier d'ajouter les ancêtres). La notion d'ambiance, si importante du point de vue de la réussite du rituel, est directement dépendante de ces critères. Signalons qu'un nombre important de personnes refuse d'ouvrir leurs cérémonies (parfois ne durant que jusqu'à 22 heures) à des inconnus.

⁹² Nombre de nos informateurs se souviennent avoir vu des « Malgaches » en tuer dans les années 1950-1960. Si un Antandroy installé dans l'île dit à Benoist qu'il en faudrait huit pour de telles cérémonies (1993 : 128), les officiants n'en sacrifient qu'un à chaque fois. Sa valeur voisine actuellement les 2000 euros.

Certes, il n'est pas impossible que l'ascension sociale conduise à habiter à nouveau une telle maison ; une éventualité que mon terrain ne m'amena pas à rencontrer. Mais alors, outre la difficulté à reproduire les conditions de cette « esthétique longtemps », en « bois sous tôle », se présente un autre type de problème. Celui-ci a trait aux interdits, par nature contraignants, liés à la présence des esprits dans le quotidien des vivants. Or la vie moderne, comme nombre de jeunes de familles pratiquantes en font l'expérience, semble encore mal se concilier avec des pratiques religieuses parfois sanctuarisées⁹³.

Aussi, s'il semble que le nombre des pratiquants augmente, du moins celui de sympathisants susceptibles de consulter un jour un *devinèr* et, peut-être de s'initier à la possession d'un de ses ancêtres, il est difficile de dire si le nombre de grands *sèrvis*, ouverts à tout le monde, est lui-même en augmentation. Comme Payet une décennie et demi plus tôt, nous avons dénombré une dizaine de « manger sous la table » ouverte au public à Saint-Louis. Leur rôle et leur aura tiennent précisément au fait qu'ils sont en nombre fini. A chaque fois uniques, particuliers et réalisés, pour ainsi dire, au nom de l'intérêt général (on a vu qu'à cette occasion, dans l'Est du moins, on peut se rendre dans le *boukan* d'autrui afin d'adresser une prière aux vieux ancêtres qui ont le rôle d'intercesseurs auprès de Dieu), ces cultes instituent certaines familles (celles de Lélé, de Baba ou de Bébé par exemple, trois Zarboutan récemment disparus) au rang des piliers traditionnels. Aux dires de nos informateurs, l'émulation dans l'Est semble par contre bien plus marquée et augurer des transformations de fond. Une évolution que nous ne proposons de suivre plus bas dans le maloya.

Bien plus qu'un affaiblissement des cultes (fait que déplorent la candidature UNESCO ou le livret du *Maloya kabaré*, cf. notre second chapitre), ces éléments signalent une évolution des pratiques rituelles que nous semble assez bien illustrer la spécialisation du rôle des devins-guérisseurs (qu'ils soient Créoles ou directement venus de Madagascar, fait qui, rappelons-le, est nécessairement ancien). Eux aussi sont pris par des impératifs de légitimité et de réputation qui signalent une évolution sociologique dont les répercussions sont importantes sur le dispositif rituel autant que sur la *superstructure*. Se plaçant entre les deux logiques identifiées au second chapitre (syncrétisme/tradition), ils participent souvent à un raffinement du culte et à sa normalisation. Les nombreux échanges réalisés depuis les années 1990 avec Madagascar (Live,

⁹³ Ayant su par une amie que le tournage des *Mariés de l'Isle Bourbon* manquait de figurants susceptibles de représenter les anciens esclaves, je proposai à certaines de mes connaissances d'y participer. Malgré leur intérêt, toutes me répondirent qu'il leur était impensable d'être encore dehors après 18 heures.

2011) et ses *ombiasy* (thérapeutes traditionnels) contribuent à un « Nouveau malgache » calqué et emphasé sur celui « tamoul ». Bien souvent issus de familles *kaf* et *malbar*, les pratiquants réalisent des compromis culturels entre ces « systèmes antinomiques » que sont ces deux lignes religieuses (Dumas-Champion, 2008 : 226). Face au sentiment de perte identitaire que représente un métissage trop passif, souvent mal transmis, voire ignoré tant ces préoccupations ne semblent pas avoir toujours eu cours⁹⁴, le fait de commémorer sa racine culturelle familiale permet un ancrage dont on escompte des bénéfices, notamment thérapeutiques. Et ici l'appellatif ethnique « Kaf » ne suffit plus ; lui qui charrie cette indifférenciation qui ne semble plus d'actualité et correspondre à cette signification en passe de s'achever que nous résumait un musicien du Sud, âgé d'une cinquantaine d'années (*notre trad.*) :

« Le Kaf il tombe comme un descendant de Malgache, de Métis, il est métissé tu comprends ? Par exemple, un Malgache est marié avec un Africain, bon on dit que leur enfant c'est un Kaf. On ne dit pas que celui-ci est un Malgache, celui-là un Africain... On dit qu'ils sont Kaf. Ici à la Rényon il n'y a rien que des Kaf et jamais tu n'entendras quelqu'un saluer en disant "Salut Malgache !" ».

Plusieurs des chants cités ci-dessus se démarquent de cette conception en faisant la part belle à cet appellatif identitaire, que celui-ci soit situationnel (« A nou sava Malgas à soir là » par exemple) ou sollicité pour désigner une essence plus durable (« Bana la lèvé »)⁹⁵. Cette affirmation vibrante que chaque foyer de pratiquant clame annuellement à grand renfort de sons et de lumières débordant de cases d'ordinaire fermées, de *boukan* préservés de toute contamination, mais dont l'ouverture régénère le quotidien, cette affirmation est le mobile principal à partir duquel se déploie un mouvement de réinvention de soi. Nécessaire au plan individuel autant que collectif, il se généralise à mesure que sa forme se précise et se définit en raison de l'emphase qu'il réalise avec d'autres l'ayant précédé.

Par exemple, la vidéo que Dumas-Champion réalisa en 1998 chez les Baba présente plusieurs différences de taille avec ce qui se faisait sept ans plus tard au même endroit, lors du « *sèvis karant zour* » effectué en hommage de feu Gramoun Baba (on portait, par exemple,

⁹⁴ Un chanteur pratiquant de l'Est, âgé d'une quarantaine d'années, nous disait (*notre trans.*) :

- Si ou lé métis ou la fine perd la racine. Un pur Noir Noir, ça c'est la race. S'il se marie avec un Zorey i va perd son racine, son race.
- Pour toi c'est une force ou un manque ?
- Mi préfère chacun son racine, mais c'est fait. C'est le cœur qui décide : c'est fait, c'est fait... C'est comme ça ici. Mais, c'est pas vrai qu'on gagne une racine parce que son couleur lé diffèrent de ses parents. Le métis il a perdu la race, il n'en a plus ».

⁹⁵ Outre le morceau donnant son titre à la précédente section, nous en avons listé une dizaine.

beaucoup moins de chaussures en 2005, tout comme on prenait moins soin des possédés en changeant ou en interrompant les chants en 1998)⁹⁶. De même, on notera la différence du jeu de *roulèr* entre Gramoun Baba et Urbain, venu à Saint-Louis avec ses parents. Entre les deux musiciens et la soixantaine d'années qu'ils ont d'écart, la complexité acquise paraît sans borne⁹⁷. Il faut dire que la troupe Lélé, avec ses trois CD, est alors la plus active de l'île, et probablement l'une des plus innovantes qui soit sur le plan de l'orchestration et des arrangements comme l'attestent notamment les deux instrumentaux de *Soléyé* (1995 : #4, 12). Sur le plan du dispositif rituel, le choix de « Salakao » parmi les prières matinales, l'érection d'un « drapeau malgache » ou le service du *manzé dlé* le jour même du *sèrvis* montrent bien la surenchère esthétique accompagnant cette reconnaissance publique que l'on désire par ailleurs ardemment.

Si la dimension évolutive est comprise dans un culte qui rend un hommage personnalisé aux ascendants situés tout au plus trois générations au-dessus d'égo, on doit à l'ancienne atomisation héritée de la dissémination spatiale en vigueur durant l'esclavage, celle à partir de laquelle des affinités furent reconstruites de proche en proche, à échelle microlocale tout d'abord, mais à propension rayonnante (famille, quartier, commune, région, île...), d'avoir également encouragé cette évolution qui emprunte à présent à l'Île Rouge, voire au-delà⁹⁸. Le fait que les publics circulent d'une cérémonie à l'autre, parfois dans la même soirée malgré ce que notre officiante estime juste, est gage d'une emphase intense tant au plan religieux que musical. Celle-ci peut d'ailleurs être à l'origine de la définition actuellement en vigueur opposant les formes culturelles et musicales de la côte au vent et celles de la côte sous le vent ; régions que nos informateurs nomment commodément l'Est et le Sud de l'île⁹⁹. C'est par ce type d'interactions que se réalise l'alignement progressif de pratiques localisées, prises dans des réseaux de parenté et de voisinage. C'est peut-être là la raison des changements constatés dans

⁹⁶ « La Réunion "le servis kabaré de Gra moun Baba" Part 1 » (www.youtube.com/watch?v=gL8kOVjqmsk) et *ibid.* Part 2 (<http://www.youtube.com/watch?v=gL8kOVjqmsk&feature=endscreen&NR=1>).

⁹⁷ Cet exemple vaut pour le rythme maloya, mais qu'il suffise de comparer également les versions que donnent les disques du Rwa kaf du rythme malgache et la production de ce même Urbain, par exemple sur 2008 : #1.

⁹⁸ Nous pensons au vocabulaire malgache qui permet de rénover la pratique du *langaz* (cf. *infra*), aux objets rituels (notamment les statues, le bois *vahabahatse* ou les perles) et aux habits importés de Madagascar. Dans ce sens, il faut reconnaître aux musiciens de maloya (Gramoun Lélé et lo Rwa Kaf notamment) d'avoir joué le rôle de pionniers en étant parmi les premiers Réunionnais descendants d'esclaves et d'engagés à effectuer de tels voyages vers la ou les terres d'origine et ce, dès les années 1980.

⁹⁹ En effet, cette distinction laisse le Nord de côté, ce Nord qui se confond avec Saint-Denis, la plus grande ville de l'Outre-mer français, où je n'ai guère enquêté, ainsi que les communes de La Possession et du Port où je me suis souvent rendu. Ces dernières correspondent cela dit déjà à l'Ouest de l'île, région qui en matière de service semble tournée vers le modèle sudiste comme me l'apprennent des informateurs de ces communes ainsi que de Saint-Paul, Trois-Bassins et Saint-Leu.

la cérémonie décrite ci-dessus. Françoise Dumas-Champion fait quelques fois allusion à ces différences régionales, mais en effectuant un détour par le musical, je voudrai insister sur ce point et montrer combien il sera décisif pour nous amener à mieux saisir une dynamique de fond à mon sens encore jamais consignée.

Comme le montre encore cette vidéo de 1998 dans laquelle on voit Granmoun Lélé (1930-2004) et « Gra moun Baba » (1916-2004), orthographe retenue par Dumas-Champion, se succéder au chant dans la cérémonie annuelle du second, nous sommes en présence de deux styles. Ce dernier, Emmanuel Salomon de son vrai nom, accompagne son chant de ses propres battements de *roulèr* alors que Julien Philéas (Granmoun Lélé) laisse cette tâche à ses fils, tout concentré qu'il est à tirer des morceaux en *langaz* que reprennent les membres de sa famille et les connaisseurs dans l'assemblée. Salomon chante pour sa part en créole sur un air de kabaré similaire à celui déjà entendu chez Viry et Elléliara. Le fait que Danyèl Waro, autre personnalité présente ce soir-là, proche des Baba depuis 1980¹⁰⁰, ait des difficultés à donner la réponse à son aîné montre de plus que ce dernier improvise son propos dans une certaine mesure, soulignant ainsi la plasticité textuelle convenant à ce type mélodique. On voit également se préciser l'accointance entre deux acceptions du mot kabaré* : celle concernant les rituels sudistes équivalents à ceux « malgaches » de l'Est et celle, mélodique, relative à des ensembles strophiques de quatre vers ([X]=abcd, aa'a"b, aa'bc, etc.). En effet, comme le montre notamment le disque de la famille Manent, cette dernière est très fréquemment entendue dans les « *sèrvis kabaré* ». Menée par Louis-Jules « Gramoun Bébé » Manent (1927-2005), cette famille enregistra, juste avant la mort du grand-père, ce qui restera comme le premier disque de maloya religieux (Gramoun Bébé, 2005 ; Lagarde, 2008c). Parmi les 19 titres, seuls trois (#13,15,16) sont exempts de la forme kabaré. Dans l'Est, c'est à peu près le contraire. Des chants précédemment cités, seuls « É », « Dia dia » et « Ti connais mwin nana El » correspondent à ce format mélodique quadripartite. Cependant, les deux premiers étant en mode majeur, seul ce dernier, dont une *version* a d'ailleurs été enregistrée par les Manent¹⁰¹, relève plus précisément de la forme kabaré.

Comme le montrent la plupart des exemples cités ci-dessus, les *sèrvis malgas* mettent pour leur part l'accent sur des chants courts. Ils sont constitués d'un seul ensemble strophique

¹⁰⁰ Entretien personnel cité au chapitre précédent.

¹⁰¹ Cf. *Bourbon Maloya* : 1999, 1 : #8 ; Gramoun Bébé, 2005 : #11 ainsi que notre Annexe 17.

(dont la structure interne est de type : ab), plus rarement de deux. Pour les musiciens, chacun n'a de raison d'être qu'en étroite interaction avec les danseurs : « Quand il baisse seulement la tête il veut encore danser. Son Bondyé est encore là alors il faut continuer le morceau et tenir bon. C'est quand il tombe qu'il ne veut plus » (*notre trad.*). Ces chants peuvent alors s'étirer pour accompagner les possédés et durer plusieurs minutes, rarement plus de cinq, ce qui paraît déjà très long pour de telles phrases. C'est le cas des trois chants que tire Lélé, à commencer par le fameux « Bombo ki bombo »¹⁰², lors de son tour de chant chez les Baba en 1998. Son père étant lui-même du Sud (la Rivière Saint-Louis est citée dans « Almal », 1995 : #7), l'œuvre de ce dernier n'est pas exempte du modèle kabaré comme le donnaient, par exemple, à entendre d'emblée son disque enregistré pour EDIROI et le PCR (Troupe Lélé, 1978) et le morceau ouvrant son premier disque compact sur lequel il dit justement :

« Mi koz ou pa foutan / Mi koz ou pa langaz / Koz pa gini ginang / Comment kabaré lété composé » (« Je ne te raconte pas de bêtises / Je te parle en créole / Je te cause pas de par ici, par là-bas / Voilà comment composer un kabaré » ; *nos trans. et trad.* de 1993 : #1).

Ce cumul de styles n'est pas étranger au fait que Philéas, qui vécut dans l'Est (Saint-Benoît, Bras-Fusil) et travailla à l'établissement Beaufonds (Chane-Kune, 1999), était appelé le « roi du maloya ». Mais, dans sa discographie moderne, cette présence voisine à égalité avec une très forte empreinte du *langaz*¹⁰³. C'est sur elle que se fonde l'incompréhension souvent déclarée de la part des créolophones à l'égard de ses chants. Elle rejaillit d'ailleurs sur ses autres chants en *kréol* mais tintés de mots indiens, comoriens et malgaches¹⁰⁴. Bien que très personnel à Lélé, cet idiome évoque directement le répertoire des services de l'Est où l'usage du *langaz* semble bien plus important que dans ceux du Sud. Dans un univers de pratiques chorales où les *versions* et les approximations de termes en *langaz* sont très fréquentes, la précision syllabique avec laquelle Lélé tire « Bambo ki bambo » chez les Baba semble indiquer aussi une meilleure connaissance de l'origine sémantique de son idiome. Sur ce point, la collaboration de Lélé avec Jaojoby, le « roi du salegy » (Terramorsi & Rajaonarison, 2004) est des plus significatives : chants en *langaz* et en créole, de mode majeur, s'y mêlent dans une avalanche de répétitions et

¹⁰² Celui-ci est prononcé ainsi par le patriarche de Saint-Benoît qui le chante d'une traite : « O Ya kou bombo ki bombo nawala wakélé salva ».

¹⁰³ Son premier et son dernier CD lui accordent une place majoritaire (6 sur 10 en 1993 et 6 sur 11 en 2003).

¹⁰⁴ En changeant les paroles « Maman dinoza » du titre éponyme de *Namouniman* (Lélé, 1993 : #3) en « Maman dinosaure », l'humoriste Thierry Jardinot jouait sur cette incompréhension généralisée en jouant, notons-le, sur l'aspect archaïque dévolue au « Kaf » et au maloya perçu comme musique traditionnelle de l'île.

de réductions caractérisant les formes courtes aux rapides rotations intra-strophique. Notre Annexe 15 transcrit deux titres où le Réunionnais et le Malgache chantent avec les enfants du premier sur un rythme malgache d'abord puis maloya ensuite.

De plus, si on retrouve bien le procédé de chants courts dans le Sud, ces derniers y sont alors plutôt chantés en créole. Le mode éolien y est également beaucoup mieux représenté. Outre ceux que nous avons cités plus haut (« Dix heures onze heures », « L'or l'argent », « Ti maï tann », etc.), qui montrent leur présence dans l'Est, citons-en quelques autres :

« Dodo siya » (aba'b')

Do do do do si - ya - a La ca-se la pa moin mi do - do pa Do do do do si - ya - a La ca-se la pa moin mi do - do pa

« Ferme pas la porte » (aba'b')

La paill' ma-is ferm' pas la po-orte Di-zèr on-zèr na rentr' bonn' heure La paill' ma-is ferm' pas la po-orte Di-zèr on-zèr na rentr' bonn' heure

« Nalé rodé » (ab)

O si na point na - lé ro-dé O si na - na ma donn' à toé

« Quand mi bois » ([A] = ab ; [-A'] = a1'-b1'-a2'-b2')

Quand mi bois mi bois mon l'ar - gent Quand mi tomb' mi tomb' dann che-min Quand
Quand mi bois Mi bois mon l'ar-gent Quand mi tom-omb' Mi tomb' dann che-min Quand

La seconde partie de « Valet, valet » ainsi que les quelques ensembles strophiques que nous avons identifiés comme « traditionnels » chez un chanteur sudiste tel Viry (« Cent gaulettes », « Chemin grands bois », etc.) figurent dans ce répertoire tiré durant les cérémonies ainsi que sur scène et dans un nombre croissant d'enregistrements¹⁰⁵. Leur forme courte est un marqueur

¹⁰⁵ Outre leur présence chez Viry (notamment 1998), signalons par ex. que Waro a enregistré une *version* sèche de « Dix heures onze heures » (« Oh dix heures onze heures bonn' maman / Amène mon manzé l'allée coco / Ah dix

d'ancienneté au sein du maloya contemporain. Leur place dans *Le maloya kabaré* est assez significative puisque chacun des titres enregistrés de manière collective en contient au moins un exemple (Gramoun Bébé, 2005 : #1,4,7,11,14,17,19). Que l'on pense au « Wo Hilaire » ([B]) achevant le premier titre. Succédant à quatre ensembles strophiques ([A][A1][A2][A3][A4]) de type kabaré (abcd), il prend le relais à partir du moment où « casse » le maloya pour achever le titre¹⁰⁶. On pensera aussi à « Koman la kolèr », « L'or, l'argent », « Viens war ça », « Lo rwa dann bwa » ou « Oté maloya » que l'on entend respectivement sur les pièces 4, 7, 14, 17 et 19. Notre Annexe 17 montre plusieurs ensembles strophiques semblables se succédant à partir du *cassage* qu'accompagne la réduction [-A2']. Celle-ci indique ainsi la filiation entre le kabaré et ces morceaux courts.

Sur ce même disque, les trois exemples chantés a capella et en solo par Bébé ne relevant pas de la *forme kabaré* sont en fait des exemples de chants courts. « Zangi dan la bou » est chanté en créole alors que « Bambo ki bambo » et « Linn dé » le sont plutôt en *langaz*. Le fait que ces derniers soient des « chants rituels », comme le donne à lire le livret, atteste un lien fort entre cet idiome et les cérémonies que partagent bien les services du Sud et de l'Est. Et ce, y compris si l'Est, qui mobilise beaucoup plus le *langaz* et la forme de chants courts, a fait de ce lien une signature, voire une spécialité¹⁰⁷.

Sans nécessairement mobiliser le registre religieux, les chants courts en créole, qu'ils soient ou non la réduction d'ensembles strophiques de type kabaré, peuvent donc s'enchaîner dans un kabaré (que celui-ci désigne une occasion publique aussi bien que religieuse selon les deux acceptions situationnelles de ce mot). On arrive dès lors à une sorte de *medley*¹⁰⁸ de « phrases mélodiques appartenant au maloya » (comme le disait Farreyrol) dont le *bordage* folklorique a enregistré plusieurs exemples (Cf. notamment l'Annexe 8). Certes, compte tenu des limites temporelles induites par l'endisquement, ces derniers consistent à enchaîner des ensembles strophiques bien plus rapidement qu'on le fait dans les cérémonies. La capacité d'un Viry à mobiliser également ce type de citations traditionnelles rappelle que le prestige des chanteurs, outre le fait qu'ils doivent connaître les arcanes du rituel et des chants sacrés

heures onze heures / *Amène mon manzé l'allée coco*) à la fin de « Kabar maloya », titre ouvrant le disque de maloya électrique de son ancien musicien, Tikok Vellaye (Ti Sours, 2000). « L'allée coco » faisant directement allusion à l'adresse des Baba et aux environs de la « Balance coco », cette version semble être plutôt sudiste.

¹⁰⁶ Si l'on considère que sa forme est (ab), en effet certaines variations laissent penser à une forme de type (aba'b), celui-ci est répété 25 fois et dure 1'40" des 4'47" totales.

¹⁰⁷ Une archéologie de ces chants pourrait peut-être bénéficier d'une étude systématique des variations individuelles et régionales que présentent quelques exemples de paroles et d'airs « rituels » et « traditionnels ».

¹⁰⁸ Ce que nous appelons « pot-pourri » au prochain chapitre.

résolument associés au « dedans », tient en partie à leur connaissance de chants appréciés par leurs pairs.

Et c'est ici qu'une nouvelle dimension de leur répertoire se précise. Si le kabaré fut modernisé, comme Viry le disait aux enquêtrices du MNATP, comme nous l'expliquait Elléliara, sollicitant la catégorie d'un nouveau « maloya populaire », et comme le montre le lyrisme d'un *fonnkézèr* aussi novateur que Waro, l'ensemble de la scène du « maloya sec » et « acoustique » est aujourd'hui susceptible de se retrouver chanté dans les cérémonies. Firmin Viry, le Rwa kaf, Granmoun Lélé, Danyèl Waro et tant d'autres sont à présent tirés* dans les services. Soit que les compositeurs s'en chargent eux-mêmes, soit que d'autres le fassent à leur place. Ainsi, le répertoire des chanteurs contemporains alterne des kabaré, des chants traditionnels, des chants rituels et des compositions déjà enregistrées ou entendues ailleurs¹⁰⁹. A Saint-Louis, fief du maloya kabaré, il n'est pas rare de rencontrer des chanteurs connus parmi la foule. Accompagné de ses répondeurs et de ses musiciens, chacun passe à son heure pour animer la soirée... Comme me l'ont expliqué plusieurs d'entre eux, les nouveautés sont d'ailleurs tirées avec précaution tant la peur de se les faire voler peut être grande. Ce type de compétition, que laissait déjà présager le fait que l'on puisse couper le chant d'un précédent soliste, prend une tournure différente dans l'Est. D'une part, on chante peu de kabaré et de ce maloya composé que j'appellerai « maloya podium » (conformément au terme retenu dans l'île pour désigner les scènes de concert) dans cette région où, d'autre part, le collectif chante souvent à l'unisson sans trop laisser de place à la distinction soliste/répondeurs. Certes, le fait même de « tirer » (terme qui évoque la géomancie dont on a noté la présence dans les *boukan*) un chant demande une initiative isolée. Mais très vite, les morceaux étant généralement connus de tous et l'intérêt du chant se situant ailleurs que dans la singularisation du chanteur, deux chœurs se forment autour de l'alternance spécifique à chacun de ces morceaux. Ces tendances peuvent être infléchies en considérant la présence de morceaux commercialisés par Lo Rwa kaf, Lélé ou, plus récemment, d'un groupe comme Lindigo (cf. *infra*). Mais là encore, l'accent est mis sur des titres évoquant le service (*langaz*, rythme malgache). D'autre part, si les services sudistes ne sont pas exempts de telles fusions collectives, celles-ci ne peuvent toutefois prendre place au moment du « pleuré », cette phase précédant le cassage durant laquelle le chanteur soliste peut improviser sur le type

¹⁰⁹ Un film exploratoire de Dumas-Champion (<http://www.youtube.com/watch?v=UFC3O5jPtYY>) daté de 1992 montre que l'on pouvait chanter des morceaux de Waro (1994) avant leur commercialisation.

mélodique kabaré (cf. chapitre suivant). Cette exception (liée à un moment attendu, exceptionnel) vient confirmer la sorte de règle que nous énonçons.

Ces éléments nous conduisent d'une part à affirmer que l'architecture sonore des rituels « kabaré » et « malgas » diffère considérablement du point de vue du répertoire que chacun mobilise et, d'autre part, à identifier quatre répertoires du maloya.

Spécificités des quatre répertoires du maloya

	Répertoire « malgache »	Répertoire « traditionnel »	Répertoire « kabaré »	Répertoire « podium » ¹¹⁰
Langue	langaz > créol	langaz ≤ créol	créol	langaz ≤ créol
Structure strophique interne	Courte (Ex. : aba'b)	courte	Longue (Ex. : abcd)	longue
Structure générale	linéaire Ex. : [ABCD]	linéaire	linéaire ≥ rotatif Ex. : [AA ₁ A ₂ AB]	linéaire ≤ rotatif Ex. : [ABA ₁ B]
Mode mélodique	majeur > mineur	majeur < mineur	mineur	majeur = mineur
Rythmes	malgas = maloya	malgas < maloya	maloya	malgas < maloya
Alternance chorale (soliste/répondeurs)	Faible	moyenne	forte	Forte
Origine textuelle	immémoriale	immémoriale	immémoriale = composée	immémoriale < composée

A l'aune des variations comprises par cette riche tradition musicale (rappelons qu'une nuit entière de musique mêle une centaine de chants) que l'atomisation culturelle décline à de nombreux niveaux (géographiques notamment), ces catégories peuvent paraître trop rigides à

¹¹⁰ Cette colonne tient compte des données exposées dans la suite du présent chapitre.

l'image des cases induites par un tableau raisonné¹¹¹. Mais, les ayant tempérées autant que faire se peut, elles n'en demeurent pas moins des repères opérant au sein d'une diversité qui n'est pas qu'esthétique. En effet, étant donnée l'association faite entre tel(s) chant(s) et telle phase rituelle¹¹² ou tel esprit possesseur¹¹³, ces répertoires soulignent une différence existant au point de vue religieux. Tout d'abord, le rythme « malgache », binaire, était employé au moment de mes terrains presque une fois sur deux dans l'Est alors qu'il était beaucoup plus rare dans les cérémonies sudistes. Comme nous l'avons vu avec « Marie Moussassa », air enregistré par Simon Lagarrigue dont se servirent aussi Elléliara et Kalou Pilé, ce rythme relève du « dedans », de ce qui se passe dans « la case », c'est-à-dire du lieu où la communication avec les morts est légitime contrairement à ce qui se passe sous les « salles vertes » où, comme nous le dirent plusieurs personnes du Sud, les possessions étaient perçues jusqu'à récemment comme des « simagrées » ou des « mensonges ». Sans conclure au déterminisme musical des « transes » (Rouget, 1990), remarquons que, comme le rythme binaire, celles-ci sont plus importantes dans l'Est, région où les *boukan* sont ouverts et accessibles comme une « salle verte ». Etant donné que les esprits « dansent » sur les airs qu'ils aimaient de leur vivant, que ces airs, comme nous l'avons observé, sont toujours associés à un même rythme, on voit se dessiner une différence entre les divinités de l'une et de l'autre région. L'usage privilégié qu'on y fait tantôt du *langaz* et tantôt du *kabaré* appuie aussi cette thèse qui voudrait qu'on commémore une ancestralité plutôt créole au Sud, plutôt « Malgache » à l'Est. Décisif selon nous, ce point est passé sous silence dans un travail aussi fouillé que celui de Dumas-Champion. En effet, la tentation malgachisante

¹¹¹ Rappelons que mon propos tient compte des classifications opérées par les connaisseurs du maloya tels les deux exemples suivants de classements quadripartites. Au journal télé de RFO du lendemain de l'inscription à l'UNESCO, Jérôme Vellayoudom distinguait maloya « pléré » (ex. donné : « Boulouzé » de Waro, 2001 : #1), « pilé » (ex. donné : « La po graton », Elléliara, 2006, 1 : #7), « valsé » (ex. donné : « Valet, valet ») et « kabaré » (ex. donné : la partie de rythme binaire dans « Adékalom », Waro, 1994 : #5). Au « Kabar Unesco », Stéphane Grondin voyait pour sa part le « kabaré » (connu pour l'amusement), le « malgas » et le « kaf » des services (le binaire et le ternaire) et le « valsé » (là encore de « Valet, valet »). On pensera aussi à celle, plus complexe encore, que propose Urbain au magazine *Syncope* à partir des rythmes du *roulèr* : <http://www.youtube.com/watch?v=9II8-0oQQ3Q&feature=related>. Notre propos était d'inclure ces différentes explications dans un même ensemble.

¹¹² Scandant des étapes rituelles que l'on retrouve parfois aussi dans le Sud, le mari d'une *devinèr* de l'Est nous disait : « Chaque chanté a son heure. Faut pas mélanger, faut pas ou chante n'importe quoi n'importe comment. Mwin mi fé mes prières de réouverture de boukan, mon prière de zanimo, et du mort le soir. Du mort, ça on le chante dans le cadre funéraire aussi, dans une veillée... C'est une prière pour les ancêtres parce que l'esprit c'est quoi ? C'est le mort ! Ça chacun nana son prière... Après il y a de la prière pour Zanaal. Quand une cérémonie la fini, i faut refaire l'ouverture du boukan, lui aussi na son prière. Après y a un morceau du matin, un morceau de la rivière. Le matin, nou regarde à peu près l'heure. Nana un morceau quatre heures, un morceau cinq heures, six heures et un pour aller à la rivière. Là aussi il y en a rien qu'un seul ! » (*notre trad.*)

¹¹³ « (...) les ancêtres ne s'invitent pas dans la danse sans raison, mais bien à l'écoute de leurs chants préférés, ceux qu'ils aimaient danser de leur vivant » écrit Dumas-Champion (2008 : 53). Mais aussi : « The Malagasy believe each spirit has a favorite melody, by which the one who invokes spirits identifies them » (Rakotomalala, 1998).

à l'œuvre dans la normalisation actuelle du culte, laquelle rencontre certaines hésitations dans le Sud, ne saurait être débranchée de son fondement musical comme nous tâcherons de le montrer au chapitre suivant.

3. Le maloya « soleil levant »

3.1. « Chaque génération demande son *nasyon* »

Le maloya, tel que le conçoit tout particulièrement ce *bordage*, est une question de générations et d'engendremens. Sa fréquentation amène nécessairement à côtoyer le temps long. Ceci est décisif compte tenu de l'histoire, relativement récente, de l'île ainsi que de la possibilité qu'il offre de suivre, sinon la genèse culturelle d'une partie du peuple de l'île, la réinvention contemporaine d'une contre-histoire à laquelle se livre cette portion de Réunionnais revendiquant un attachement fort à ce mode d'expression. En suivant ces derniers dans la projection commémorative qu'ils mettent actuellement en scène, nous devons nous demander ce qu'il est possible de savoir, de la manière la plus assurée qui soit, d'un des éléments les moins documentés de la créolisation locale. Le maloya a ainsi le mérite de nous confronter directement à la dialectique du même et du changeant, c'est-à-dire à un questionnement paradoxal et d'une complexité infinie dont le moindre effet n'est pas de laisser ouvert le champ des possibles pour telle ou telle revendication mémorielle.

Précisément aujourd'hui, dans la lignée de ses aînés, une jeunesse réunionnaise se réinvente. Renouvelant les termes d'une filiation contraignante (notamment lorsque des Zarboutan, de l'Est comme du Sud, se trouvent dans sa parenté¹¹⁴), elle reprend fièrement le « flambo ». Ceci aussi bien dans les *sèrvis* (où elle se relaie des nuits durant aux instruments ainsi que dans l'espace de danse) que dans la lumière des projecteurs délimitant les performances scéniques auxquelles elle est aussi de plus en plus nombreuse à assister. Elle-même née autour des années d'abandon de lutte autonomiste, elle n'oublie pas de s'adresser à ses propres enfants comme en témoignent de nombreuses compositions animées par la volonté très ferme de leur transmettre à son tour le maloya, rompant ainsi avec la stricte séparation des classes d'âge

¹¹⁴ Urbain, encore lui, mais aussi les descendants de Bébé Manent : Patrick Manent (2004, 2007) et Kozman ti dalon (2005, 2008).

autrefois en vigueur dans ce milieu (ce dont fait par exemple état Gramoun Bébé dans l'entretien clôturant son disque).

Témoignant d'une nouvelle réflexivité du genre, les groupes de cette génération interprètent des chants enregistrés par leurs aînés, tout particulièrement le Rwa Kaf et Granmoun Lélé qui furent les premiers à immortaliser leur répertoire en le gravant sur disque. Aujourd'hui connu de la plupart, on notera que le choix se porte généralement sur des chants en *langaz*¹¹⁵. Ces deux « ancêtres » comme les appela le chanteur de Lindigo pendant le tour de chant qu'il donna au festival Babel Med de 2008 au sein du collectif Maloyallstars, se placent ainsi en position de passeurs culturels. Ce que disait un « médlé » adressé au second par ses héritiers :

« Ayo pépé Lélé fais mwin imaginer* bann gayar la fini aller / Chaque génération demande son nasyon / Qu'ils soient Tandrouy manman, Sakalav » (*notre trans.* de Urbain, 2002 : #8).

L'allusion aux services est également en pleine expansion. Si l'on se souvient de son émergence avec Elléliara, alors que Viry n'y cède jamais et que Waro leur réserve une portion minimale de son œuvre, on ne peut que constater que les services sont au cœur de la thématique propre à la majorité de la scène du maloya traditionnel, non électrique, actuellement active (Destyn, Didi, Gramoun Sello, Hembalah, Kiltir, Kozman ti dalon, Lindigo, Lorizyn nout zenès, Mélanz nasyon, Patrick Manent, Ras mélé, René-Paul Elléliara, Salem Tradition, Urbain, Zantak et la famille Gado, Zarboutan, Zarlou, Zangoun)¹¹⁶.

Soucieux de valoriser ses histoires familiales, ces jeunes *maloyèr* n'oublient pas non plus leur ascendance indienne comme le montrent notamment les orchestrations et les thèmes qu'ils chantent. Démontrant combien l'emphase culturelle engendrée par la condition métisse est gage de créativité autant que de renforcement des termes mis en balance¹¹⁷, Urbain a par exemple récemment enregistré une pièce où les cultes *malbar* font une apparition très remarquable : « Somin zirodé » (2008 : #3). Aidé du chanteur de la Troupe Didi qui joue de la bobine*, du morlon* et récite un *mantra*, il y décrit en détail le culte d'une famille voisine après avoir

¹¹⁵ Outre les reprises, partielles ou intégrales, lancées lors des services, mentionnons par exemple que 7po, Destyn, Hembalah, Kozman ti dalon, Lindigo, Mélanz Nasyon, Maloyallstars, Urbain en donnent régulièrement sur scène et sur disque. « Lila », titre inédit de Waro, emprunte aussi à ces deux chanteurs.

¹¹⁶ Les autres groupes de notre corpus appartenant à cette scène sont : Akoz, Cascade maloya, Fabrice Camilo, Franswa Sintomèr, Lantant maloya, Mars tou sèl, Nout' racine, Ti Fred, Zafan nasyon, Zar-né.

¹¹⁷ On pensera à l'histoire de Noella qui « gagna » deux esprits en un (Dumas-Champion, 2008 : 112-113).

souligné l'effet d'annonce que propagent dans le quartier les battements de « Tambou maloubar réyoné / Tambou maloubar rézoné ». Avec ce titre, se trouve surpassée l'exposition de la composante indienne qu'avait réalisée son père (lequel avait fini par céder à l'innovation de ses fils, notamment Willy, souhaitant introduire le tambour malbar à son maloya)¹¹⁸. Devant l'absence, significative au plan socio-culturel, d'une scène musicale indo-réunionnaise susceptible d'entretenir un quelconque lien avec les « musiques populaires modernes de diffusion commerciales », une telle précision dans les termes religieux n'avait probablement jamais été atteinte par un chanteur commercialisé. Je ne sais si les reproches adressés à Waro pour son usage des mêmes tambours, furent émis contre cette composition qui fut par ailleurs l'une des plus chantées par le public lors du premier concert du « Rano Manogoabé tour » qu'Urbain donna au Théâtre de plein air de Saint-Gilles le 23 mai 2009. Comme nous l'expliquait le chanteur, le décor scénique rendait justement perceptible cette dualité identitaire :

« - L'avait les cases en paille et le *boukan* si ou veux bien. A gauche té en couleur malgas : blanc, rouge, vert, tout ça. Ça c'est un genre *boukan* pour représenter Madagascar. Et puis à droite l'avait in peu comme in case en paille, comme in *sapèl malbar*, sans trop rentre dans le sacré si ou veux bien. Mais c'est juste la couleur pour donner l'idée que...

- Couleur té comment ?

- Bein, amwin mi dis Bollywood mwin ! Couleur Inde si ou veux bien, les tissus, les sari, tout ça.

- Ou la quasiment rentre dann *boukan malgas*...

- Voilà.

- Pas dans l'autre ?

- Si.

- Dann « Somin zirodé » ?

- Oui, voilà, ma rentre in ti bout comme ça, à certains moments ma rentré, après ma ressortis.

- C'est pour donner quel symbole ?

- C'est pour montrer au public que quand mi rentre là, c'est que ma une partie en moi que lé Malbar aussi. Une que lé Malgas aussi. Mi peux pas oubli faire une sans oubli l'autre. Voilà. Et c'est ce qui va se passer le 6, le vendredi nous fait pour Malbar. Après, le samedi nous fait pour Malgas. Ah oui, obligé, obligé ! (*notre trans.* de notre entretien du 28/05/09).

¹¹⁸ Rappelons que le père de Lélé pratiquait un culte indien que son fils entretint jusqu'à sa mort comme le montrent plusieurs titres de sa discographie, notamment son tout dernier (1993 : #9 ; 1995 : #7 ; 1998 : #3 ; 2003 : #9, 12).

Concernant le pan malgache de la coupure, le Renouveau auquel participent ces artistes mangeant toutefois plutôt du bœuf* que du *kabri* est d'emblée perceptible sur scène, dans leurs clips, sur et dans leurs pochettes de disques. En partie nus, drapés dans des *lamba*, portant des écharpes sur l'épaule, leurs maquillages ethniques ainsi que les lances et les cannes qu'ils arborent parfois font directement référence à l'imaginaire afro-malgache du guerrier tribal que véhiculent également les *sèrvis*¹¹⁹. Mais leur participation à ce renouveau est peut-être avant tout musicale comme nous allons le voir avec le groupe Lindigo.

3.2. « Nana Lindigo dann baro »

3.2.1. Une trajectoire musicale créole

D'après Rose-Marie Var (1995), le champ musical insulaire donnerait naissance à une « révolution » tous les quinze ans. Après le maloya électrique de Carroussel en 1977 et le malogué de Na Essayé en 1992 qu'elle cite, le maloya traditionnel, ou sec du groupe Lindigo semble tout indiqué pour représenter la vague esthétique de la seconde moitié des années 2000. Depuis 2004, date de sortie de son premier disque, le groupe étend son action en emportant l'addiction d'un public toujours croissant. Contrairement à la cosmogonie, brièvement évoquée au début de ce chapitre, qu'a fait sienne sa parente, la *devinèr* auprès de laquelle nous avons passé de nombreuses journées, son fondateur et chanteur soliste, Olivier Araste, propose de renverser la polarité des cultes ancestraux en leur redonnant la place qu'ils méritent sur le marché local de l'offre médico-religieuse. Loin d'être une « malédiction », l'héritage transmis par les ancêtres est avant tout pour lui cette grande force qu'ils octroient à qui conserve respectueusement leur mémoire. Devant son nom à un de ces « herbages » entrant dans la confection des tisanes et des bains rituels¹²⁰, le groupe se présente ainsi comme un remède et se réclame de ce fait d'un nouveau genre de maloya : le « maloya soleil levant » nous disait son meneur. Associé à la côte orientale de l'île, celle où vit Araste et où les *sèrvis* sont demeurés plus actifs selon lui¹²¹, ce maloya en pleine ascension correspond en fait à un retour décomplexé aux racines réunionnaises. N'hésitant pas le cas échéant à « désot la mer » (voyager) pour les retrouver, à

¹¹⁹ Cf. Annexe 19.

¹²⁰ L'« indigo » est le nom local du *Senna occidentalis*. Il s'utilise quand « na refroidissement dans lo z'os » selon le chanteur (entretien du 12/12/07). Avec la vavangue, l'ayapana et l'aloès amer, il fait partie des plantes citées dans « Zerbaze » (2004 : #3), titre auquel nous empruntons celui de cette sous-section : « Il y a de l'indigo dans ma cour ». Soulignons le fait qu'on entre ici « dans » la maisonnée bien plus qu'on attend au *baro* (portail).

¹²¹ Cf. l'entretien qu'il donna au magazine 2512, « Mi viv sak mi viv : mi viv ma muzik », n°12, 2007, pp. 42-45.

plusieurs siècles d'écart, et se brancher sur leur contemporanéité, ce groupe, comme l'ensemble de ce courant, se présente en même temps comme une actualisation des canons du genre comme nous dit le dos de son second disque :

« Le groupe crée un style de Maloya inédit situé au confluent des traditions afro-malgaches. Bien qu'étant en rupture avec l'idée que l'on peut se faire du Maloya traditionnel, Lindigo n'en est pas moins authentique tellement sa musique transpire l'Ame d'une tradition séculaire » (livret de 2006).

Araste, qui fut un temps batteur et bassiste dans des groupes de métal et de hard-rock, musique qu'il aime parce qu'« énergique » (Cf. « Mi viv sak... », p. 45), jouait d'autre part du tambour malbar¹²² avant de jouer ce maloya qu'il connaît pourtant depuis son enfance. Bien que Samson, qui reprend les propos du chanteur, ne la mentionne pas (2012), sa participation à l'association Cimendef semble avoir été un élément majeur dans sa venue au maloya traditionnel¹²³. Fondée par Serge Sinamale, militant indépendantiste de tout premier plan aujourd'hui décédé¹²⁴, celle-ci anime les cérémonies de la région Est à partir des années 1980. Ouvrant ses portes à une jeunesse en mal d'insertion professionnelle, l'association a accompagné un changement radical dans l'approche du maloya consistant à permettre aux jeunes générations de pratiquer cet art en toute liberté¹²⁵. Les tabous socio-culturels entourant cette musique, associée « aux sorciers » comme nous le dit Araste, ainsi que l'ancienne manière d'éduquer les « marmailles » en les tenant à l'écart des activités des adultes purent ainsi être peu à peu réformés. En aparté de Cimendef, Araste rassemble quelques amis pour jouer dans les services au milieu des années 1990. Il a alors 13 ans. C'est là, avec « les vieux », nous dit-il, qu'il apprit tout : les chants en *langaz*, leurs significations, et le fait que « le maloya doit sortir du fond des tripes et du cœur, sinon i vaut pas rien ». Il intègre ensuite deux troupes folkloriques, les Étincelles Panonaises et

¹²² Son « pépé toulé » était « chef tambouyé » comme le dit le titre dédié à la déesse Pandialé (2008 : #5). Au titre des hommages filiaux, Samson relate que le titre « Bakoko » (*ibid.* : #3) est adressé à « un ancêtre anjouanais débarqué à La Réunion en 1902 »).

¹²³ Nom d'une montagne, le « piton Cimendef » du cirque de Mafate, donné en hommage à un Marron. En malgache, *tsimendef* signifie « celui qui ne plie pas » (entretien avec Serge Sinamale, Saint-André, 11/03/05).

¹²⁴ Lors d'une de nos rencontres, celui-ci m'expliqua son engagement en faveur du Renouveau malgache comme le dernier plébiscite anticolonial possible. La culture créole étant la seule qui ait une dimension révolutionnaire à ses yeux, il s'est engagé à enseigner l'histoire insulaire à plusieurs générations de musiciens de Saint-André et d'ailleurs (outre Araste, il faut citer Nono Arimane, soliste de Kiltir, Fabrice Ramaye, soliste de Destyn, Axel Sautron, soliste de 7Po, etc.) ce qui le conduisit ainsi à faire connaître les services. Au début des années 2000, il organisa des projections de films tournés durant ces derniers dans le but d'agiter les esprits et de lever le tabou entourant ces cultes. Ce à quoi il parvint puisque ces conférences furent plusieurs fois le cadre de possessions violentes déclenchées dans la salle, tant sur des initiés que sur des néophytes m'a-t-on dit...

¹²⁵ Suivant Sinamale lors d'un entraînement à Sainte-Suzanne, j'ai ainsi connu la dernière génération de « ses protégés » en la personne de plusieurs membres du groupe, alors encore inexistant, Zanaka maloya dont la moyenne d'âge avoisinerait les 13 ans lors du *buzz* relatif que déclenchera leur premier clip (fin 2011).

le Groupe Folklorique de La Réunion, dans lesquelles il joue et danse des quadrilles et des séga créoles qui l'amènent à se produire à Madagascar et en Corse. Il rencontre alors celle qui est aujourd'hui sa femme et choriste, Laurianne, une musicienne ayant aussi participé à la scène rock de l'île¹²⁶. Puis, aux côtés de George Lagarde, figure musicale de Bras-Panon également parent de notre informatrice-*devinèr*, il participe à Kompère maloya, groupe invité sur scène par Urbain lors du concert cité plus haut. Il joue notamment du *pikèr* dans cette formation lors du concert organisé à l'occasion du 70^e anniversaire de Granmoun Lélé au Théâtre de Saint-Gilles que nous décrivions dans notre maîtrise (Lagarde, 2001). Encore dans la vingtaine, ce musicien dont l'activité artistique ne cesse de se déployer dans l'île¹²⁷ et à l'extérieur (Afrique, Madagascar, Europe, Brésil...) a accompli une révolution esthétique sur laquelle nous devons nous pencher tant elle touche la plupart des critères caractéristiques du genre (langue, instruments, rythmes, relation entre la musique et les danses de possession)¹²⁸.

3.2.2. L'appel à l'ethnique, ou Madagascar (re-)créolisée

Tout d'abord, le groupe a brouillé un peu plus les limites entre une catégorie supposément profane du maloya, liée à l'industrie musicale (disques, concerts), et une autre, plutôt sacrée, incarnée par la relation musicale aux ancêtres¹²⁹. Chez lui, comme chez les aînés dont il se revendique (Lélé ou lo Rwa kaf), le maloya « podium » se confond bien souvent avec le maloya « malgache ». En effet, les services commémoratifs de l'Est, dans lesquels son *leader* a tant appris et dans lesquels il acquit sa légitimité artistique autant qu'identitaire, portent aujourd'hui parfois, nous l'avons vu, la marque de ses compositions ; lesquelles sont par ailleurs régulièrement interprétées sur scène. Ceci est perceptible à travers les appels, non plus « d'ambiance » mais cette fois « ethniques », réitérés dans les textes d'Araste comme dans les chants de *boukan*. Certes, nous l'avons dit, de telles allusions aux « Malgaches » et autres

¹²⁶ S'il ne fait pas état du goût du musicien pour le « métal », Samson rappelle qu'Olivier fit aussi partie un temps du groupe de maloya électrique de son frère aîné : *Panyanké* (Paille en queue).

¹²⁷ Proche d'autres groupes de l'Est, dont il fit partie, comme El diablo ou Destyn, il est aussi membre de l'association Maloyallstars. Formée par Stéphane Grondin qui, avant de devenir le responsable des Nuits du piton (festival se déroulant dans la commune de Saint-Joseph à l'occasion du 20 décembre) fut l'un des fondateurs du groupe Mélanz nasyon, cette association rassemble différents groupes de maloya sec ou traditionnel : Kiltir et Lindigo pour l'Est, Gramoun Sello, Ras mélé et Mélanz nasyon pour le Sud. On note aussi la présence régulière de Michaël Talpot, un *maloyèr* expérimenté. Outre la production de disques et de concerts, cette association a aussi entamé un travail de collecte auprès d'anciens tels Bébé Manent et Lagarde.

¹²⁸ Comme pour Waro, le dernier disque du groupe (*Maloya power*, 2012) n'entre pas dans mon corpus.

¹²⁹ Cette distinction sacré/profane est faite par Gaston Hoareau dans sa préface à *Bourbon Maloya* ainsi que par Séverine Cachat (2001 : 63 *et suiv.*). Si chacun utilise les termes maloya « roulé » et « pilé » de manière contraire, disons que les quatre répertoires identifiés ci-dessus précisent la compréhension du phénomène.

« Yanbannes » sont constitutives du répertoire religieux consistant à inviter les ancêtres en énumérant leurs différentes *nasyon*. Un chant comme « Sangololo » est destiné aux « Africains », vivants comme morts, qui n'ont pas encore dansé alors que d'autres, de manière parfois très implicite, s'adressent aux « Sakalaves » ou aux « Vézo » comme nous l'expliquait Araste. Mais avec la connaissance plus fine qu'il acquiert de l'Île rouge et de ses « 18 ethnies » depuis 2001, date à laquelle le chanteur s'y produisit lors des Jeux des îles de l'océan Indien avec Bernadette Ladauge et le Groupe Folklorique de La Réunion, nous voyons ce type d'énumération atteindre des proportions sans précédent. Au centre de « Yélo » est dit :

« Avia nitsaka / Avia nandé / Ori zazakely / Ramatou malagasé ça / Ori dadabé / Ori mamabé / Razana malagasé ça / Touma malagasé ça / O Sènsèn / Zanahal malagasé ça / Avia nandér / Avia nitsaka / Bann Sakalavé ça / Ori Antandrouy é ça / Ori Antanosy / Mahafaly / Ori Merina / O Tsimihéty / An falifalifali / O Votia / E mouzé / E Lhosy / E Huva / Alio Vazimba / Ori Tanana / Ori Vazabé / Madagasikara ! » (2004, #5 ; *notre trans.*).

Se prêtant idéalement à une forme strophique courte, cette énumération mêle lieux, ethnies, rangs ancestraux et divins tout en s'intercalant avec le chœur répétant « Issa » (mot que nous traduirons librement¹³⁰ par « C'est cela » ou « Qui est-ce ? »). Aussi, comme d'autres compositions du groupe, notamment celles insistant sur un terme comme « Zanahary » (2004 : #1,4,8), « Yélo » figurait en bonne place parmi les chants tirés lors des services de l'Est en 2005-2007. Le même procédé est présent sur « Madagascar », le second titre du même disque dans lequel le chanteur citait les villes malgaches qu'il avait visité (Mahajanga, Tuléar, Fort Dauphin) et les ethnies dont il se sent proche (Vézo, Mérina, Sakalave, Antandroy, Mahafaly). Ces précisions sur l'île ancestrale ne sont pas sans évoquer celles actuellement prisées dans le champ médico-religieux où il est décisif de connaître la *nasyon* de l'entité possédante afin de lui offrir les sacrifices propitiatoires adaptés. Tel le *devinèr* sachant lire les destinés en faisant « parler » le *sikil* pour interpréter les signes de l'au-delà, le *maloyèr* apparaît ainsi comme un spécialiste de la question identitaire. Si bien que, si l'on suit cette association qui nous semble très fertile dans la mesure où elle replace l'un et l'autre domaine dans ce même champ de signification dont se réclament précisément musiciens et pratiquants, les concerts (tout

¹³⁰ J'ai délibérément choisi de ne pas entrer plus dans une recherche philologique de type créolo-malgache tant il me semble qu'elle constitue un savoir trop inégalement partagé. M'intéressant plus au signifiant qu'au signifié exact, c'est à une sorte de compréhension moyenne, relative au moment et aux rencontres de mon terrain, qu'il m'a semblé important de viser. Du reste, ce type d'énumération me semble justement correspondre à une évocation de Madagascar plutôt qu'à la communication d'informations précises. En cela elle rejoint le *langaz* dont la fonction est, à mes yeux de non-initié du moins, de donner vie à une représentation de cet ailleurs originel.

particulièrement ceux de Lindigo) peuvent prendre des allures de service. Un titre comme « Ranomasina » (« la mer » en malgache), tiré en second lors du concert donné sur le front de mer de Saint-Paul pendant les festivités du 20 décembre 2007¹³¹, put ainsi déclencher dans le public une transe particulièrement violente et spectaculaire que les proches de la possédée eurent quelque peine à maîtriser. Peut-être, du reste, était-ce ce type de participation dansée, quoique possiblement moins brutale, mieux contrôlée, que souhaitait déclencher le chanteur lorsqu'il demanda au même public, pendant l'instrumental « Koman la rivé » (2006 : #11) : « Nana Malgas ici ? Nana Réyoné là dan ? ». Était-ce peut-être aussi de ce même « effet » musical que procédait la danse collective entamée sur scène au moment de finir ce *set* « électrique » (je fais allusion à la sonorisation autant qu'à l'ambiance dans le public et à l'énergie propres aux compositions d'Araste) de trois-quarts d'heure¹³². Correspondant à une habitude du groupe autant que de l'ensemble de ce bordage féru de danse et de spectacles, ce concert s'acheva avec le groupe entier venu sur le devant de la scène. Placé en ligne plutôt qu'en rond, chacun des membres se livra à tour de rôle à quelques passes dansées sous les encouragements du public, applaudissant et criant. Le chanteur soliste étirait alors le tube du moment, « La kazanou », en insistant ce soir-là sur la citation de chants de service contenue dans ce dernier¹³³. En effet « Malangwa té kalou pilon », un chant relativement long, chanté en quatre phrases mélodiques, se trouve ici associé à un autre, plus court, dont Granmoun Lélé a déjà enregistré une *version* sur *Soléyé* (#8) et dont Destyn allait en produira une autre en 2008 (#6) : « Zalman / Té kalou pilon ». Comme il nous le dit, ainsi qu'à Samson, Araste ne considère pas comme transgressif le fait de tirer ces chants en dehors du contexte religieux, car ils ne relèvent pas directement de ces moments forts de ce que nous appelions l'architecture sonore du rituel (2008a). Mentionnons au passage que ce titre (analysé en Annexe 18) contient une référence, inconsciente nous disait l'auteur, au maloya « traditionnel » déjà cité : « Dodo si ya / La kaz la pa mwin mi dodo pa ». Si son narrateur signifiait ainsi qu'il ne passerait pas la nuit dans une maison qui n'est pas la sienne (celle où est célébré un service ?), Araste renverse ce sens en prenant possession du lieu, en l'occurrence l'hôtel malgache auquel il revenait en composant cet air nous disait-il. Dans son entretien avec le chanteur, Samson fait ressortir combien ce chant fait directement référence à la cosmogonie des services puisque dans sa partie,

¹³¹ Lindigo jouait le dimanche 16 entre Kiltir et Firmin Viry alors qu'Elléliara et Waro jouaient la veille.

¹³² Bien que sur disque, « Dans' avekamwin » et « Dans'avekanou » ont le même objectif (2008 : #2,15).

¹³³ Cf. [C1] et [C'1] dans notre Annexe 19. Bien que présent dans la version studio, cet ensemble strophique n'apparaît pas dans la traduction malgache que donne Samson, aidé de Victor Randriany, de ce chant (2012).

largement dominante, en malgache, Araste y incarne « la voix d'un ancêtre à qui l'on fait des offrandes :

“A la fin de Lakazanou, je dis en malgache « donne-moi du rhum », « donne-moi du miel », « donne-moi du lait », « donne-moi de l'eau »... C'est comme les offrandes qu'on fait aux ancêtres” » (Samson, 2012).

De plus, basé sur l'alternance de phrases chantées par le soliste et ses choristes, phrases dont la brièveté (un seul mot le plus souvent pour le chœur) accentue l'aspect circulaire et rotatif que confère également son rythme à cette musique, ce type d'ensemble strophique dont l'Est s'est fait une spécialité et que privilégie Lindigo est particulièrement opérant en qui concerne la danse du public. Auprès des membres de familles pratiquantes ainsi que de Réunionnais sensibles à cette musique tout d'abord ; mais aussi des néophytes au *kréol* et au maloya qui comprennent rapidement d'eux-mêmes de quoi il s'agit lorsque se met en place cette spirale musicale. Ce faisant, c'est l'autre moitié du chemin allant du sacré au profane, ici du profane au sacré, qui est parcourue à mesure que devient perceptible, au fil des meilleurs moments d'un concert, une certaine cohésion générale des individus présents.

Si Elléliara avait quelques scrupules à mettre « dehors » ce qui devait demeurer « dedans » à ses yeux, où à ceux de qui critiquait ses choix, une limite est franchie avec les accommodements tout personnels que réalisent les musiciens de cette génération se réclamant pourtant très explicitement de « la tradition ». S'adressant à la honte séculaire ressentie par les descendants des populations des plantations, ce maloya radieux est en effet tout entier tourné vers l'origine malgache des Réunionnais et la profanation des concerts semble finalement servir cette dernière. Y compris aux yeux de certains *maloyèr* plus âgés :

« Ça que va arriver, va arriver, nous disait l'un d'eux. Mais i faut nous dit ! I faut nous arlève. Si na deux trois jeunes troupes i refait comme ça, l'est meilleur ! Au moins nous va ressentir à nous, dans quelle place nous l'était, nout zansét tout ça l'étaient (...) Le service malgache, c'est nout l'orgueil » (*notre trans.*).

Achevant le premier opus, dont le titre *Misaotra Mama* signifie « Merci maman » en malgache, le titre « Mahavaly » insiste sur le lien direct existant entre un Réunionnais comme Araste et la Grande île : ses parents (mère, père, enfants, grands-parents) et ses dieux (Zanahary, razana, tounba, z'esprits) sont tous « maligasé ». Ne prononçant à chaque fois qu'un « Umm », le chœur semble acquiescer ce lien effectué par cette longue énumération dont ne sont cependant

absents ni l'Afrique (« Mon zansèt Afrika ») ni l'Inde (« Mon grand-père Malbaré ») conformément au projet, alors encore informulé, de Lindigo. Celui-ci consiste à dire « L'Afrique, plus l'Inde, plus Mada égale La Réunion »¹³⁴ et se chante ainsi :

« Quand tu sais d'où tu viens / Tu sais où tu vas / Moi, je suis né à La Réunion /
Où on trouve tout plein de *nasyon* / J'ai grandi dans le maloya / J'ai grandi dans
les *kabaré* / C'est pour ça qu'aujourd'hui j'adore Bon Dieu / Pour ça
qu'aujourd'hui j'aime Bon Dieu / Oté mes z'ancêtres viennent / de
l'AFRIKINDMADA » (*notre trans.* d'après le livret de Lindigo, 2008).

Le néologisme « Lafrikindmada » se présente donc comme un programme existentiel métissé dans lequel trois origines traditionnellement liées à la plantation deviennent une. Fermement établi (« Quand tu sais d'où tu viens, tu sais où tu vas »), il se présente toutefois comme un concept moins total que celui de *batarsité*, souhaité dérangeant et en constante émulation. Balayant les critiques d'afro-malgachocentrisme qu'on lui adresse parfois en remarquant qu'on ne fit pas ce type de procès à Viry pour son *Pèp maloya*, Olivier Araste nous confia qu'il pensait enregistrer sur son troisième album, alors à venir, une version du poème « Bal indigo » du poète créoliste Jean Albany¹³⁵ (afin d'introduire, peut-être, l'élément européen dans son maloya) aux côtés d'un ou deux chants indiens (finalement un seul, 2008 : #5) et d'autres, plutôt zoulou, makwa et komor (#3,10). L'emprunt à Albany n'eut pas lieu et l'allusion malgache prévalut finalement¹³⁶ sur ce disque coproduit par Philippe Conrath et sorti sur Cobalt, le label parisien de Danyèl Waro.

Si nous avons souligné combien une certaine partialité se retrouve dans la conception warotienne de l'identité, disons aussi que nous retrouvons ici une formulation qui n'aurait pas déplu au bordage folklorique dont l'un des objectifs consistait à naturaliser le « Noir » insulaire en musicien de ce genre musical au « rythme envoûtant », à n'en pas douter tout aussi naturel. La valorisation du sang, voire de l'éducation et de l'atavisme ayant conduit tel groupe à reprendre le « flambo » semble en effet être bien ici le critère ultime de légitimité :

« O mwin la grandi dan maloya / O mwin la grandi dan' kabaré » (Lindigo, *ibid.*);

¹³⁴ *Notre trans.* de « Mi viv sak... ».

¹³⁵ Mentionnons la présence dans Lindigo (2008) de Guillaume Imare, fils du chanteur des Caméléons ayant enregistré *Chante Albany* (cf. *supra*).

¹³⁶ Présente sur les titres 3,4,11,12 et 14. « Bakoko » alterne références sonores africaine et malgache. La liste de titres malgaches devrait s'allonger des titres 6,7 et 13 qui sont des instrumentaux réalisés avec des instruments mélodiques malgaches (cf. *infra*).

« Granmoun Lélé fait du maloya comme on respire » (Frank Tenaille, endos 1993) ;

« Grâce à notre Pépé (Gramoun Bébé Manent), nous avons pu dès notre plus jeune âge être bercés par la culture du maloya kabaré (...) Depuis tout petit, le maloya était ma vocation. Pour moi, ce don m'a été donné depuis que j'étais dans le ventre de ma mère qui elle aussi a grandi dans cette culture » (Kozman ti dalon, 2008)¹³⁷.

Après le contexte insulaire des musiciens ayant recours au maloya, cette légitimité vaut dans différents domaines comme le montre la réponse que donnait Araste au sujet de la « place à prendre en France et en Europe » dans l'article (au titre très significatif : « ... Mi viv ma muzik ») du magazine local *2512* :

« Ah oui ! Oui na ka war léxemp dé nout zeun génération kom Davy Sicard. Nathalie Nathiembé i pèrs aussi. [Ça] lé bien. Kosa bana i voi dan le maloya roots ? Le maloya kété i transpir é, kété i dégaz. Nathalie Nathiembé et Lindigo lé diféran, na na pa de komparézon, sakin son stil, pourkoi pa découvrir un pé lé stil roots »¹³⁸.

Le corps, la racine¹³⁹ sont donc valorisés sur un modèle amplement validé par le système médico-religieux insulaire autant que celui de l'industrie internationale des musiques du monde (comme le montre l'adoption du terme *roots* – cf. *chap. premier*). Dans l'un comme dans l'autre cas, du plan le plus intime au plus global, le maloya affirme donc son caractère incontournable ainsi que son endurance à toute épreuve.

3.2.3. Un bricolage esthétique

Comme on l'a vu, la langue ici choisie n'est pas le créole usuel mais bien une autre qui emprunte des rudiments de malgache contemporain ; langue dont les sonorités ne sont pas sans rappeler directement le *langaz* conservé, créolisé au contact des différentes langues et revitalisé à La

¹³⁷ L'inscription filiale et « raciale » atteint des sommets chez ce groupe apparu dans la discographie maloya en même temps que le premier disque de leur grand-père (Cf. 2005 : #1,2,3,7 & 2008 : #1,4,7,8,9,10,11,12).

¹³⁸ Attirant l'attention sur les illogismes de cette transcription parue dans un magazine bilingue, voici *notre trad.* : « Il n'y a qu'à voir l'exemple de notre jeune génération avec Davy Sicard. Nathiembé perce aussi. C'est bien. Qu'est-ce que les gens trouvent dans le maloya roots ? Le maloya qui transpire et libère le corps. Nathiembé et Lindigo sont très différents. Aucune comparaison, chacun son style. Mais pourquoi pas découvrir le style roots ? ».

¹³⁹ Ce même entretien transcrivait : « In pié d'boa san rézin i tien pa débout », ce qui signifie « Un arbre sans résine ne tient pas debout ». Connaissant ses textes, notamment sa dédicace à « tous les enfants de la terre » dans *Zanatany*, nous pensons qu'Araste employa à nouveau l'adage de Garvey déjà créolisé par Bastèr (« A people without the knowledge of his history is like a tree without roots » ; « Un arbre sans racines ne tient pas debout » dit-il dans ce livret). On se souviendra quoi qu'il en soit que la résine, une fois jetée en poudre sur les braises du plateau de feu, accélère la montée de l'esprit sur les « danseurs », soit le surgissement de sa racine...

Réunion au gré des apports individuels¹⁴⁰. Nous sommes ici dans une quête poétique autant qu'existentielle comme le dit Nathiembé à propos de ses « onomatopées ». Au cœur de ce que nous orthographierons ses « z'analogies » sono-étymologiques tant de telles « Zanamatopé », inspirées ici par un premier voyage au Mozambique (« terre de mes ancêtres » ; 2005 : #1), réclament la liberté démiurgique du sujet parlant envers et contre les idiomes cloisonnés. « La langue n'a point d'os » dit le proverbe créole. Certes. Mais pour qui veut bien se donner la peine de les broyer, de les piler afin de les ingérer sans mal... Ce que Waro accuse justement « Jacques, Line, Flavie, Roll » de ne vouloir ne serait-ce qu'essayer de faire (2006 : #1). Ce parler en langue, ce *langaz* que seuls les initiés comprennent, interprétable mais « rarement discuté » puisque « fantasmé » (Gangama, 2007 : 245), cette différence d'être et de dire qui s'affiche sur scène et que comprennent malgré tout ses auditeurs, de quelque couleur, pays ou génération (y compris mortes et encore à naître) qu'ils soient, voilà ce qui anime le chant maloya. Chant de lutte autant que de louange. Chant *musicosmogonique* disions-nous. Sur cet étroit sentier, aussi difficilement praticable que salutaire, tant le vide le borde, le retour au malgache contemporain résonne telle une vérité dont on viendrait à peine de retrouver le fil. Le fil du chant des pistes de cette terre originelle, rouge comme le sang irriguant chacun : Créole ceci, Créole cela, tout autant que « moun dehors ».

Prenant de court ses détracteurs, Araste chante d'ailleurs aussi en français selon ses propres dires. Ceci n'était pas arrivé à propos du maloya sec depuis Farreyrol¹⁴¹ :

« Not maloya c'est pas "zoreil dehors", "lot dehors", "koz pa fransé", mi sant osi en fransé si mon lalbom, in fransé mon manière ou voa. Moin lé ouvèr d'espri. Mon fanm osi lé dedan donc mi peu pa porté ce genre de mésaj¹⁴². En plus nou minm la Réunion lé métissé koman nou pé dire sa ? (...) Alons viv, fé l'amour é pa la guèr, sé sa mon mésaj » (« Mi viv sak... »)¹⁴³.

Allant radicalement à l'encontre des engagements (ou des dégagements) créolistes des dernières décennies, cette posture confirme cependant la bonne volonté dont font preuve les Créoles pour

¹⁴⁰ Trois ans après la parution de *Somin galizé* du Rwa kaf (1992) et deux après celle de *Namouniman* de Lélé, disques marqués par le *langaz*, Dumas-Champion (1995, note 3) prévoyait un retour à la langue malgache. Dès son premier disque, Urbain offrit « Tribu votia » à son défunt grand-père un chant en malgache (mais aussi polyphonique et *a cappella*, traits particulièrement associés à la musique malgache contemporaine) (2001 : #6).

¹⁴¹ Ce que firent du reste de rares chanteurs de la scène du maloya électrique (David Sicard notamment).

¹⁴² Comme plusieurs *maloyèr* rencontrés (que l'on pense aussi, dans un sens, à Tine), Araste est en amour avec une femme plus claire que lui. Ce schéma de couple mixte diffère de celui évoqué par Ghasarian (2002a ; 2008).

¹⁴³ « Notre maloya c'est pas "Métro dehors", "l'étranger dehors", "interdit de parler français". Je chante aussi en français sur mon album. Bien sûr un français à ma manière. Je suis ouvert d'esprit. Ma femme aussi est dans le groupe donc je ne peux pas tenir de tels propos. En plus, à La Réunion, on est tous métis. Comment pourrait-on dire cela ? Vivons ensemble, faisons l'amour, pas la guerre. C'est ça mon message » (*notre trans.*).

manier plusieurs langues comme l'indiquent nos entretiens, les remerciements dans les livrets de disque ou les faire parts de cérémonies (*sèrvs malgas* ou *malbar* autant que mariage, baptême...). Rompu à l'usage du malgache contemporain, il apparaît toutefois que c'est le créole qu'il chante sur ledit album (2008) qu'il associe à du français ce qui, comme nous le verrons plus loin avec le duo Granmoun Lélé/Jaojoby revient à associer *kréol* et français face à la langue malgache.

A cet emprunt linguistique, qui rappelons-le, touche la majorité des textes des trois disques de Lindigo, nous devons ajouter celui que réalise le groupe au plan instrumental. Aux instruments maloya¹⁴⁴ s'ajoutent une vièle et un lamellophone ramenés du Zimbabwe sur *Misaotra Mama*, une valiha, un kabosy (deux cordophones emblématiques de Madagascar), des congas, un harmonica, un accordéon et un charleston sur *Zanatany*¹⁴⁵, alors que *Lafrikindmada* invite tarlon*, morlon* (mais pas le tambour malbar*) ainsi que djembé, doumdoum, faré et balafon (membranophones et idiophones africains). Si le multi-instrumentiste qu'est Araste ne joue sur scène que du kabosy et de l'accordéon, peut-être afin de souligner l'apport exotique malgache, cette présence sonore du continent africain – dont Araste évacua volontairement les congas, jugés comme trop ordinaires – est liée à l'arrivée de nouveaux musiciens professionnels dans le groupe. Venus de Saint-Pierre, deux d'entre eux jouent dans l'association Simangavol, une formation spécialisée dans l'accompagnement musical du moring (Dréan, 2004) dont nous avons dit combien la revitalisation délaissa les instruments du maloya pour se brancher sur un certain panafricanisme¹⁴⁶.

A l'image de certains objets culturels et de l'emblème du groupe – cette sculpture ramenée par Araste de Fort-Dauphin, région d'où vient un de ses ancêtres, représentant un « sage qui nous demande : “Comment en est-on arrivé là ?” », question à laquelle le chanteur répond : « En venant de Madagascar » nous disait-il –, ces instruments nouent toujours plus intensément un lien avec des racines qu'ils sacralisent. En effet, ils deviennent les supports d'« attitudes sacrées » composant avec la distance tant géographique qu'historique d'un *exotisme* entièrement revendiqué pour soi et en-soi (Leiris, 1994 : 30). Il est dit très significativement au

¹⁴⁴ En retirant le kayamb de certains titres (« La kazanou » par ex.), Araste propose une nouvelle sonorité.

¹⁴⁵ Terme malgache signifiant « enfant du pays ». Araste ne savait pas que les colons réunionnais de la Sakaï, partis à Madagascar au cours du XXe siècle, employaient ce terme pour se définir.

¹⁴⁶ Ceci malgré la réalité historique dont nous firent part plusieurs informateurs, notamment Gramoun Sello pour lequel le moring se faisait avec un sati et sur un « rythme malgas ». Signalons aussi qu'Hadji « Odilon » Manssour Ali, accompagnée de ses percussions Marie-Christine Salem (notamment sur l'album de Salem tradition, 2005), chanteuse de maloya connue pour employer des sonorités plus africaines et chanter en swahili.

milieu de l'instrumental « Yemport » : « Ça i emporte à nous loin, loin, loin, loin » (2008 : #6). Laisant la part belle au kabosy, ce dernier titre se prolonge d'ailleurs avec un second instrumental, porté par l'accordéon cette fois, lui-même intitulé fort significativement, « Voyaz ». Un troisième instrumental, dont le titre (« Danvan »/« Dans le vent ») n'est pas sans rappeler ce que nous dirent des pratiquants à propos de l'âme des morts, perceptible dans la brise et lors de rêves au cours desquels les esprits voyagent d'une île à l'autre, pour ainsi dire planant sur les eaux, nous met face au sens profond que peut avoir le musical dans l'univers symbolique de Lindigo et de son *leader*.

Notons qu'à travers ces instruments « ethniques », l'emphase entre tradition et modernité joue aussi à plein. C'est au moment où l'on bascule dans la modernité (celle des voyages et de la technologie des moyens d'enregistrements, des sonorisations scéniques, des sites Internet diffusant des *tunes* numérisées, etc.) que les racines sont déterrées et réappropriées, que des instruments « acoustiques » et « traditionnels » (réunionnais ou extérieurs) font office de garanties (au sens créole d'amulettes s'entend) relevant d'une vision résistante capable de s'opposer, à tout le moins en partie, à une modernité perçue dans l'île comme profondément aliénante¹⁴⁷. Servant de prisme à des trajectoires identitaires fort diverses, le groupe propose en effet un modèle alternatif de la France à l'étranger. Notamment à Madagascar où, alors que des journalistes locaux soulignent combien : « A travers ses chansons polyphoniques¹⁴⁸, on reconnaît bien la langue et les effets vestimentaires, très malgaches, preuve vivante de cet attachement du groupe à ses racines »¹⁴⁹, Lindigo se présente comme la preuve d'une résistance à l'aliénation coloniale. Cette sorte de revanche post-coloniale est aussi un branchement post-moderne exemplaire.

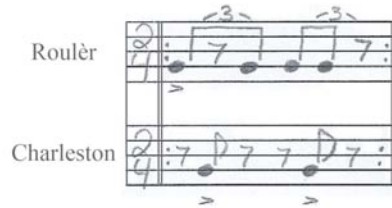
Ceci nous amène à la dernière innovation fondamentale du groupe, qui est aussi la plus radicale : assisté d'un logiciel de musique, Araste trouva une nouvelle battue du *roulèr* alors qu'il cherchait à créer un *pattern* pour le charleston (instrument qu'Araste détourne de la batterie jazz du séga pour l'utiliser de manière semblable au sati, autre instrument qu'il joua dans le Groupe Folklorique de La Réunion et Compère Maloya). Instrument quasiment sacré, frappé parfois d'interdit, que l'on encense et auquel on donne des libations dans le cadre religieux, le *roulèr*

¹⁴⁷ Plusieurs *meeting* « contre la mondialisation », organisés par des municipalités de tous bords, eurent lieu durant nos séjours. La Réunion est aussi la seule Région Ultra-Périphérique de l'Union européenne à avoir voté négativement lors du référendum du 29 mai 2005 portant sur le traité constitutionnel européen.

¹⁴⁸ Ce trait caractérise bien plus Madagascar que l'ancien maloya où les réponses se font généralement à une voix. Le maloya soleil levant y accorde toutefois une place croissante à l'image d'Urbain bien plus que d'Araste.

¹⁴⁹ Herman Rivela dans *L'express de Madagascar*, 28/08/07.

n'avait jusqu'ici que deux principaux rythmes : le « maloya » et le « malgache ». Certes nous avons rapidement mentionné quelques variations concernant les accents placés dans l'une et l'autre forme par des musiciens dont la virtuosité personnelle doit être appréciée relativement à leur inscription dans cette scène artistico-religieuse. Et certes, les enrichissements apportés par les dernières générations, générations aux oreilles grandes ouvertes, furent considérables. Cependant avec ce rythme, que nous noterons ainsi :



Araste et les siens, notamment Valery Servan qui tient le *roulèr*, réalisèrent une véritable « rétro-innovation » dans la mesure où leur rythme (que j'appellerai le « maloya indigo » selon le modèle des enfants surdoués appelés « enfants indigo ») est moins une énième fioriture technique apportée à un de ces deux universels musicaux de facture entièrement localisée que sont ces rythmes binaires et ternaire, qu'un retour à l'essence même de l'ambiguïté rythmique les caractérisant dans l'île¹⁵⁰.

Assumant entièrement sa nouveauté, mais passant, peut-être, inaperçu aux oreilles les moins assidues, le fait de revisiter de la sorte le rythme maloya « proprement dit » pour lui insuffler une nouvelle pesanteur qui n'est pas sans évoquer celle du rythme « malgache », nous met finalement face à une profonde assurance. Bien que distincte de celle d'un Viry, en cela

¹⁵⁰ Le 5 juillet 1972, Gérose « lo Rwa Kaf » Barivoitise (« dit "le roi" » précisent les enquêtrices, démontrant ainsi que nous n'étions pas encore dans la période d'affirmation identitaire que nous analysons présentement ainsi que dans le prochain chapitre) enregistrerait deux « chants en malgache » pour le MNATP notés : « I fo mié la karaté » et « Ina, ina alousa ». Si ce dernier est devenu fameux dans les services et sur disque (1997 : #9) au point de figurer parmi les titres du maloya les plus repris (on notera le cri qu'y lance parfois, notamment à la toute fin, le Roi et que s'est approprié Araste, notamment à la fin de « Sakafo », Lindigo, 2008 : #8), le précédent est une *version* de l'ensemble [C] de « Goïnda ilé » de Gramoun Bébé (cf. Annexe 17). Pour ce chant, Barivoitise semble s'accompagner en frappant la table devant lui d'un rythme différent à la fois du « malgache », qu'il joue pour « Ina, ina alousa », et du maloya habituel. Bien que binaire, ce rythme est très proche du « maloya indigo » :



Remarquons également que le « maloya indigo » se rapproche de ce que donne à entendre le titre « Vontsarote » du disque Ocora portant sur le *Pays Antandroy* (1995 : #2). Pour ce chant, constitué d'une introduction vocale responsoriale scandée par des battements de mains, le livret mentionne : « La séparation avec l'être aimé provoque souvent une sorte de *spleen* appelé *jagobo* » qui pourrait nous ramener à ce que nous disions de « Salakao » de Vaovy ou à une des origines possibles du maloya.

notamment qu'elle est jouée sur des *tempi* plus élevés¹⁵¹, cette pesanteur puise son immuabilité dans la tradition maloya. Lindigo ne recommença d'ailleurs de solliciter réellement ce repère stable qu'est le rythme « maloya » que dans son troisième disque. Sur « Sakafo », titre sonnante comme un jeu de mots puisqu'il évoque directement le Sakifo, festival qui offrit au groupe une renommée internationale, ainsi que le mot [sakaf], signifiant lui-même, et à la fois, le Noir réunionnais (« Ça Kaf »¹⁵²) et, d'après ce que m'en dirent des créolophones, la nourriture en malgache¹⁵³. Le fait que ce titre décrive le recueillement de mise lorsqu'on « met à manger pour pépé et mémé » lors d'un « service kabaré » en recourant au mode mineur, qui fait précisément une de ses rares apparitions dans la discographie du groupe, nous renvoie aux quatre répertoires identifiés plus haut. Face à la confusion que le groupe propose régulièrement à ses auditeurs entre maloya « malgas » et « podium », le « kabaré » deviendrait une référence plus sûre, plus officielle au culte des ancêtres et à la musique qui l'accompagne « traditionnellement ». Une référence officialisée à échelle insulaire par les parutions des disques des familles Manent et Gado au PRMA en 2005 et 2007 à laquelle souscrit entièrement ce titre¹⁵⁴.

Bien que la libération du carcan trop étroit de la tradition ne soit pas en question ici (Araste respectant de nombreux interdits, aussi difficile que ce soit lors de ses tournées à l'étranger), nous devons dire combien ce nouveau rythme tend en réalité une passerelle vers ceux binaires qui structurent la plupart des musiques populaires internationalisées. Ce *break beat* est présent dans la habanera, le zouk, le konpa, le rap, le r'n'b, le dancehall ou le ragga si populaires dans l'île et dans ses boîtes de nuit où se produit d'ailleurs parfois Lindigo. Comme disait Araste, la glocalisation d'un tel rythme « enrichit » directement sa tradition :

¹⁵¹ Un titre comme « Mbola tsara » (2006 : #1) peut être joué en concert à 165bpm.

¹⁵² Nous retrouvons un procédé à l'œuvre dans des titres de séga africanisés des années 1960 comme « Séga caf même ça », « Ça même caf là » (Samson, 2006 : 369). Cf. chapitres deux et quatre.

¹⁵³ Ce que confirme Zarboutan, 1996 : #7.

¹⁵⁴ On serait toutefois tenté de voir dans le final de ce titre (achevé par des applaudissements puis des grognements auxquels met fin un cri du chanteur) une métaphore de la supériorité orientale que le chanteur livrerait sous couvert de cette référence aux « services kabaré » sudistes. Son savoir de *devinèr* et de *maloyèr* spécialiste du *langaz* et des formes de chant courts, battus en malgache, étant sans commune mesure (nous forçons le trait) avec ce qui se fait sous le vent, il démontrerait ainsi sa capacité à guider les possédés. En déclenchant leur possession avec un chant de sa composition (le dernier ensemble strophique, dont les paroles sont « Misaotra Zanahary ») tout d'abord, en les faisant revenir à eux-mêmes ensuite avec ce cri que semble lui avoir transmis l'un des plus importants *maloyèr* de l'Est (cf. *supra* note 150).

« La mizik dé déor lé bien i enrichi a nou. E i enrichi a nou pou export nout mizik, pou sot la mèr, pou sot la frontièr (...) Kan ou fé in fizion ou san ke le maloya lé la. I pe pa fé in fizion san le maloya kar sé une fors » (« Mi viv sak... »)¹⁵⁵.

Retrouvant la notion warotienne du cumul des richesses autant que le processus par lequel le voyage-métissage de Viry vers l'Inde renforça sa tradition créole, on comprend le sens des premiers essais de *heavy-metal* que fit Araste, et partant ceux de toute la scène du maloya électrique. Le terme « fusion », que Laplantine et Nous conceptualisent comme un anti-métissage, est alors particulièrement bien choisi :

« On appelle très souvent “métissage” ce qui est son contraire même : l'assimilation et l'intégration par l'absorption des singularités, c'est-à-dire par résorption du multiple dans l'Un » (2001 : 265).

C'est en tout cas le sens que le chanteur donne à ses collaborations avec DJ Dan et des rappeurs comme Kaf Malbar ou New génération aux yeux desquels il incarne la valeur sûre de la tradition. À bien des égards, le « maloya kabaré malgache » paraît effectivement avoir une tradition d'avance. « Fo nou tienbo », le titre enregistré récemment avec ce dernier collectif, tend à montrer par exemple que le pendentif des initiés aux services, le « zanganouille », ne doit rien aux avatars des « chaînes en or qui brillent » auxquelles suspendaient il y a quelques décennies les célèbres effigies de marques automobiles... Assimilant le présent en le passant au prisme d'une tradition immémoriale, ce courant solidement ancré dans ses rythmes et sa cosmogonie cherche en effet à se « propager », par tous les moyens, comme le jeune chanteur de l'Est de l'île le disait encore à 2512 : « I fo surtou que nous propaz, sur Internet, é partou ayèr ». Ce terme illustre idéalement ce que nous analyserons au prochain chapitre et dont nous livrerons un autre aspect dans la dernière partie de notre travail interprétant cette dialectique fusion/métissage.

Ce chapitre, dont l'intégralité ne put être pensée qu'à partir de la méthode ethnographique, a démontré l'existence d'une nouvelle vision du maloya possédant sa propre autonomie et sa propre dynamique. Remontant de manière orale jusqu'aux premières décennies du dernier siècle, mais probablement jusqu'à la colonisation, nous ne pouvons que constater combien le lien entre musique (que celle-ci se soit appelée d'emblée séga, maloya ou autrement) et culte des morts

¹⁵⁵ « La musique qui vient de l'extérieur est une bonne chose, qui nous enrichit. Elle nous permet d'exporter notre musique également, par-delà les océans et les frontières. Quand on réalise une fusion, on sent que le maloya est présent. Il ne pourrait en aller autrement, car le maloya est une force » (*notre trad.*).

s'affirma vigoureusement dans l'espace public aussitôt que la possibilité se présenta. C'est-à-dire une fois la *mise en l'air* et la *mise en tourisme* du maloya réalisées. Les enregistrements qu'Elléliara réalisa avec le soutien des troupes folkloriques ou la popularisation des services que les Baba effectuèrent dans le giron du PCR en sont la preuve. Tout comme le sont les disques du Rwa Kaf (dont *Somin galizé* est considéré comme étant le premier CD de maloya de l'histoire), de Gramoun Bébé, de la famille Gado et, bien sûr, de Gramoun Lélé. Ce dernier, dès son second disque, ne se montrait-il pas déjà lui-même avec « l'esprit sur lui » dans le clip de « Soléyé », titre éponyme empruntant à l'imaginaire des services au moins autant que leur architecture sonore, notamment dans l'Est, emprunte aujourd'hui à cet artiste tutélaire que d'aucuns qualifieraient de « séminal ». Dans sa prescience autant que dans sa fidélité à des rites millénaires, Lélé n'annonçait-il pas aussi le prochain lever de soleil ? A la fois relevant du « dedans » et du « dehors », l'usage que fait ce *bordaz* du maloya nous met ainsi face à la question de l'invention des formes culturelles et au rôle du musical dans celle-ci. Le maloya semble en effet être autant une niche de connaissances anciennes que le foyer brûlant dans lequel se forment les possibilités d'avenir. En ce sens, le Renouveau religieux de ces dernières décennies lui doit énormément.

Parvenus au terme d'un parcours réalisé à travers trois pans, ou bordages, d'ordinaire mêlés de la créolisation musicale insulaire que nous semble contenir la scène du maloya traditionnel, il convient maintenant de rassembler notre propos en les amenant à dialoguer. Ce comparatisme ouvrira de nouvelles pistes de réflexion pour qui veut comprendre La Réunion et le maloya, mais aussi les liens entre musique et culture, créole en particulier.

CHAPITRE SIX

Interpréter une partition identitaire ternaire à tendance binaire

1. Regard musical vers la créolisation historique

A la lumière des quelques éléments historiques déjà présentés dans cette partie, il apparaissait nécessaire de l'achever en essayant de dessiner quelques contours de la pratique musicale ancienne avant d'aborder l'époque contemporaine. Le *fénwa** entourant le vécu servile ainsi que celui des affranchis ne pourrait-il être en partie levé par l'écoute des formes musicales ? Quels enseignements les quatre répertoires identifiés plus haut peuvent-ils contenir concernant ce que l'on considère aujourd'hui comme la « tradition » réunionnaise et le « temps longtemps » ? L'utilité majeure de ce regard tient au fait qu'il vise à cerner des réalités culturelles propres à cette population en mettant l'accent sur le fait créole qu'elle aurait elle-même mis en chantier jusqu'à la départementalisation d'une manière bien moins passive qu'une vision condescendante proposerait de le concevoir. De même qu'en seconde section nous étudierons le dialogue auquel s'adonnent les trois bordages du maloya afin de comprendre La Réunion contemporaine, il convient de garder à l'esprit le fait que la culture créole en particulier, mais le fait culturel en général, est une affaire de sens partagé (fût-ce à différents degrés et en frisant le malentendu comme nous le verrons). La diversité humaine réunie sur telle ou telle plantation, dans tel ou tel quartier de telle ou telle région de cette île de l'océan Indien est parvenue au long de la première dizaine de générations que compta la période esclavagiste à instaurer une forme culturelle viable dont la marque est encore bien présente aujourd'hui. Les quelques pistes de réflexions présentées ci-dessous cherchent à penser le musical – qu'il se nomma « séga », « maloya » ou tout autrement – comme une activité déterminante dans l'établissement d'un sens partagé ; processus qui a pour nom ici la créolisation, ou la réunionnisation. Conscient des risques inhérents à une telle entreprise interprétative voire imaginaire*, disons que je ne cherche pas à réécrire l'histoire d'un mutisme, mais celle que des cris et des chants transmis en héritage portent encore actuellement jusqu'aux oreilles les plus étrangères à ces premiers temps autant qu'à l'existence servile.

1.1. Le parler et le chanter en langue

Nous avons mentionné combien l'éthique contenue dans les formes de chants collectifs à répondre augure une conception politique révolutionnaire pour un Gilroy. Etant donné le fait, rappelé par Schaeffner, que c'est dans les formes du chant et de la parole que se trouve l'origine des instruments de musique, nous constaterons que ces promesses d'avenirs chantants sont autant de replongées dans les premiers temps de l'aventure culturelle. Ainsi, bien avant d'avoir le loisir de créer un instrument pour en jouer, les esclaves disposèrent de leurs voix... et de leurs langues. Mais dans cette colonie sucrière où le sens originel s'est en partie dissolu, voire entièrement perdu, et ce, même si l'esclave retrouve des locuteurs du même idiome que lui, ou d'idiomes apparentés (nous pensons au mode agglutinant des langues malgaches par exemple), le besoin d'échanger avec les autres (quand cet échange ne lui était pas imposé) dut trouver le moyen de sa réalisation dans une langue à réinventer. Comme Rousseau, reconnaissant la « langue naturelle » commune aux hommes dans la langue que « les enfants parlent avant de savoir parler »¹, peut-être que les misères de l'esclave trouvèrent consolation dans ce fonds commun traduisant pleurs et joies. Analysant les fonctions psychologiques du chant, Michel Poizat (2001 : 143-149) montre que ce dernier, en cherchant à rendre présente la matérialité vocale mythique, perdue dès l'enfance, se place du côté du silence et du cri bien plutôt que de celui de la parole. Ce faisant il tire sa réjouissance de reproduire la demande primale de relation entre les générations ; élément que nous avons entendu dans le dernier bordage où, précisément, les limites des âges de la vie dépassent de loin les limites de la seule vie terrestre.

Alterné au silence, avant de parler, l'esclave aurait-il chanté ?² Son cri, de pleur comme de joie, est une thérapie autant qu'un appel à la refondation du monde. Le fait de parler « dans son cœur » à Dieu afin qu'il entende ou celui de l'appeler afin qu'il « cause » et délivre une parole bénie depuis l'au-delà est aussi, et peut-être avant tout, une question sociale. La performance du « chamane-possédé », comme Hell nomme ces guérisseurs, s'adresse à l'ensemble de son auditoire. Ses spectateurs, qui peuvent très bien lui être étrangers de par la langue, seront sensibles à ce qu'il mobilise de symboles et à la manière dont il se saisit du *pathos* individuel autant que collectif. Comme dans les *sarandra* – ces « voix de la nostalgie »³ que les Antanosy (ethnie du Sud malgache figurant en bonne place

¹ Cf. 1966, *Emile ou de l'éducation*, Flammarion, Paris, p. 74 [1762].

² Ceci en raison du sens même de l'acte vocal bien plus que d'une quelconque analogie d'essence entre l'esclave et l'état infantile. A moins qu'il ne fût lui-même un enfant, cas d'ailleurs très fréquent, soulignons le fait que de tels rapprochements servirent en effet régulièrement et l'idéologie coloniale et les vues évolutionnistes.

³ Comme les appelle l'ethnomusicologue malgache Victor Randrianary (à l'émission de Françoise Degeorges, *Couleurs du monde* du 23 septembre 2009, Radio France Musique). Cf. *Madagascar, Pays Antanosy*, 2007.

parmi celles transplantées à La Réunion) héritent de leurs ancêtres arabes depuis le VIII^e siècle et au moyen desquelles ils évoquent les anciennes migrations que des guerres ethniques leur imposèrent –, il n'est pas besoin de mots pour émouvoir ou être compris. Sans convoquer une quelconque spécificité malgache, rappelons qu'il en va de même pour les possédés haïtiens, voire la pythie de Delphes. Avec la musique comme avec ces dialogues religieux, nous sommes face à des cas limites de communication (« métacommunication » dit Hell) au cours desquels se forge et se traduit un sens partagé. Ordonnant le désordre, ces expériences poétiques absolues sont bien politiques. Et il est important de garder cela à l'esprit pour comprendre ce qui se joue dans le maloya.

Comme tous nos informateurs nous le dirent, le chant doit sortir des tripes, remonter du ventre⁴ ou du cœur. C'est ce que les anciens apprirent au jeune Araste, relayant ainsi un savoir capital tenant à la pratique d'un chant se vivant tel une prière. Celui-là même que notre informatrice privilégiée entendait adresser à Dieu depuis le plus profond d'elle-même. Consécutif à une purification convenablement réalisée, ce dialogue se noue entre le for intérieur de la personne et cet ailleurs où réside le Tout autre. Ceci démontre ce que le sociologue critique affirme : la sincérité est une « condition de l'efficacité symbolique » (Bourdieu, 1992 : 233). Or, cette sincérité concerne le locuteur dans son face-à-face avec la divinité autant que dans celui qui le lie à d'autres locuteurs, présents comme absents. Et c'est ici que commence la créolisation : avec l'adoption et la coalition réalisées entre telle langue et « d'autres imaginaires, d'autres récits, d'autres typologies génériques et textuelles » (Marimoutou, 2008 : 162-163). Dans cette hétéroglossie, chacun est convié au banquet créole pour y apporter sa contribution. Les exolangues y sont valorisées, partagées et transmises aussi fidèlement que possible, c'est-à-dire réinventées en partie comme l'exemple suivant le montre. Dans un documentaire diffusé sur RFO/Réunion le dimanche 16 décembre 2007, Granmoun Lélé confiait que, alors qu'il était très jeune, sa mère, Réunionnaise de parents Antandroy ayant transité par Fort-Dauphin, chantait ces paroles « en malgache » alors qu'elle cousait :

« Yé Yéé Idalou mahannganouzé / Mi ana di gana diavo / Idala mikadal zav zav / Zav zav i kadal mouramouré » (*notre trans.*).

Lélé les enregistrât avec ses propres enfants sur « Hidalé » (1993 : #4). En 1998, au service des Baba (cf. *supra*), Lélé le tira d'ailleurs en second, après sa *version* de « Bambo ki bambo », mais sur un rythme malgache cette fois (le maloya l'accompagnait sur son premier album). Urbain reprit à son tour ce chant en ouverture du premier titre de son second disque. Lui

⁴ « L'estomac » en créole, mais aussi le *bouzarou* nouvellement popularisé par un *fonnkézèr* comme Waro.

donnant pour l'occasion un arrangement polyphonique accompagné seulement de battements de mains de rythme binaire, cet ensemble strophique se transcrit différemment cette fois (les [v] et les [r] devenant notamment des [l]) :

« Idale ou manganouzé / *Mi ana zingana zavo* / Idala I kadal zalzal / *Zalzal i kadal moula moulé* / *É i dalé* » (notre trans. de « Lodèr kabaré », 2002 :#1).

Avec cet usage situationnel autant que réinventé et normalisé dans le temps on voit comment les Philéas ont créolisé ce chant. Comment ils l'ont aussi sacralisé à mesure qu'ils le publièrent. Participant du Renouveau malgache et de la mise en scène « publique » de ce contenu cultuel que sous-entend cette dynamique culturelle, la suite de « Lodèr *kabaré* » décrit d'ailleurs ces cérémonies en langue créole, c'est-à-dire de manière plus accessible que ne l'est son introduction en *langaz*. Comme l'odeur de la résine, on comprend que cette dernière est destinée dans cette famille à appeler des ancêtres tels sa grand-mère paternelle ou d'autres qui lui avaient enseigné ce chant dont le sens originel fut probablement perdu dès l'enfance de Lélé. Ce faisant, les Lélé rappellent aux Réunionnais la mémoire d'ancêtres qui sont aussi, *in fine*, les leurs si on les considère aussi généralement à partir de l'Afrique.

Perceptible à travers les chants cérémoniels actuels ainsi que les pratiques religieuses de telle ou telle famille, de telle ou telle région, c'est ce même processus qui nous amena à parler d'« atomisation » des pratiques culturelles *créoles kaf-malgas*. Ne possédant pas de panthéon comparable à ceux d'autres cultes afro-américains, ce culte ancestral impliquait du reste cette diversité que tempère l'existence d'un « code minimum » partagé par chaque famille pratiquante. Bien qu'absent des lexiques et des dictionnaires créoles, le *langaz* n'en est en effet pas moins demeuré présent dans des langues qu'ils purent ranimer au gré des vagues migratoires successives. Le degré de variation qu'il présente d'un locuteur à l'autre (Lélé, sa mère, ses enfants n'étant qu'un cas parmi d'autres comprenant jusqu'à des différences régionales) signale aussi une autre réalité : avec ce parler en *langaz*, on se rapproche du sonore en lâchant le signe.

Du moins au départ, car son imprécision, son aspect archaïque et rudimentaire laissent bientôt place à un nouveau sens. Un sens immédiat, spontanément imaginé* à partir des gestes et des *praxis* réalisés dans le cadre rituel (Bloch, 1974). Porté par la répétition, il se laisse dire et se laisse advenir. Est alors en jeu la sincérité, ou le « fond du cœur » (origine du *fonnkér*, le poème de la *mise en l'air* créoliste), qu'y place le chanteur dont la fonction se rapproche de celle de l'officiant. C'est lui qui veille à influencer l'autre (les vivants comme les morts et les divinités). A déclencher en lui un sentiment empathique l'amenant à effectuer l'autre moitié du chemin en devenant à son tour un réceptacle disponible à ce chant, à cette

prière (qu'il le soit silencieusement, en chantant ou en dansant, cas dans lequel il réalise alors une forme extrême de participation). Chacun est ainsi appelé à faire intimement corps avec ce langage venu du passé et de l'au-delà qu'on gardera ensuite pour soi, quitte à lui apporter des inflexions nouvelles correspondant mieux aux symboles qu'on leur associera. Ce type de variation, relative à des mots mal compris puisque appartenant aux franges les moins connues du parler local, rend intraquables les formes actuelles dont, quand bien même l'origine pourrait être retrouvée, le sens aurait irrémédiablement changé.

Avant cela, disions-nous, le chant en langue met à plat les différences linguistiques pour les rendre équivalentes en les faisant participer avant tout du sonore et se situant, pour ainsi dire, en amont d'elles. Distincte du bruit, « la » musique se présente alors comme une transcendance à la diversité des langues. Un ailleurs dans lequel elles se résoudreient (ce que le terme plus général de « langage » signifie d'ailleurs idéalement). C'est bien ce que réalise le maloya contemporain lorsqu'il s'adresse aux publics de l'île comme d'ailleurs. Ce phénomène transcendant commence d'ailleurs dès le cercle familial comme le montre le titre ouvrant *Le maloya kabaré* : « Gayar mwin nana » (Gramoun Bébé, 2005) dont les « improvisations de phonèmes bissés, avec reprises du chœur » (livret, p. 3) données en introduction sont l'armature mélodique du texte chanté à suivre. Ce prologue rassemble et agrège des répondeurs proches du grand-père (frère, ami, enfants, petits-enfants). Bien que supposés, à ce titre, parler la même langue que lui, on entend bien leur convergence se réaliser progressivement, tant bien que mal. Conscient de la différence de chacun, de l'aspect unique et exceptionnel de l'événement – l'enregistrement en cours de performance –, Louis-Jules Manent démarre avec des vocalises montrant que le partage musical est antérieur à celui du sens normalisé d'une parole que, par ailleurs, on n'est jamais vraiment sûr de parler et de chanter à l'identique⁵. On retrouve ce même procédé dans l'ensemble strophique [D] de « Batarsité » (Annexe 10). Utilisé comme un refrain, Waro semble cependant y représenter l'assentiment d'un chœur fédéré (peut-être une métaphore de son public ?) autour de sa conception identitaire. Ce procédé se retrouve également dans l'apprentissage du maloya qui fut celui d'un *Zarboutan* tel Baba comme le montre cet extrait rédigé ici *verbatim* après un entretien entre lui et un certain « J.-P. Santos » :

« Dès son plus jeune âge, à Bassin Martin, il y avait une vieille dame qui vendait du rhum et faisait des soirées maloya *kabaré*, elle s'appelait Marylom. Elle avait 6 enfants (3 garçons et 3 filles). Ses enfants chantaient et jouaient du maloya. Quand Gramoun Baba est arrivé à Bassin Martin, il ne

⁵ Ce qu'atteste la traduction proposée de ce titre (« Mon goût de vivre ») qui manque l'idée de force et d'esprit ancestral contenue dans le mot « gayar ». Bébé continue d'ailleurs ainsi : « Mwin la gagne encore gayar mon papa » / « J'ai encore reçu l'esprit de mon père » (*nos trans. et trad.*).

connaissait pas le maloya. Il a fait connaissance des enfants de Marylom qui lui a amené à une des soirées. Si on ne connaissait pas les chants des anciens, ce n'était pas grave, il fallait juste "donn la vwa" (répondre à la voix solo, faire les chœurs) deux fois télélé, tololo. Baba est resté là à écouter religieusement et à chanter "télélé tololo", ébahi, ébloui, émerveillé par tant de richesses et de beauté. Il est resté toute la nuit, il n'est rentré chez lui que le lendemain avec dans la tête les airs de ces "Présidents Maloya" (les vieux qui chantaient le maloya). "li la ramas tout li la mèt dan son pos" (il a tout mémorisé). La semaine ensuite, il chantait encore avec les enfants de Marylom et le "kabaré té i tourn kom sa". Le "grob lan" (propriétaire de l'établissement) assistait souvent à ces soirées *kabaré* avec sa femme et ses enfants » (*Bourbon Maloya*, 1999, p. 10).

Affaire de « tradition familiale » transmise de proche en proche, au gré des rencontres, des prolétaires ruraux jusqu'aux propriétaires⁶, le maloya comprend ces vocalises pour faire se rejoindre les idiomes des néophytes. Que l'on se souvienne de celles, devenues emblématiques du genre, entendues chez Viry. Ajoutées au sens plus qu'incertain résultant de la mise ensemble de phrases traditionnelles, elles donnent l'impression, paradoxalement océanique, d'atteindre la terre ferme du signifié là même ou ce dernier se dérobe le plus. Soulignons que ces « soirées maloya *kabaré* » de Bassin Martin recourent précisément la première acception que nous avons attribué au mot *kabaré* ; celle d'événement musical public. Diffusant un ensemble de mélodies, de textes chantés, de rythmes et de pratiques sociales, leur ouverture à différentes classes (d'âge autant que sociales) est significative d'une volonté ancienne de se faire connaître et d'amener tout un chacun au partage en « donnant de sa propre voix »⁷. Or, le maloya (sec comme électrique) n'est précisément instrumental qu'à de rares exceptions près (celles de Viry et Lélé déjà citées ou celle de Cimendèf qui ouvre le disque premier accompagnant notre travail – cf. Annexe 22).

Alors que nombre de registres de l'idiome du maître se dérobaient aux esclaves et aux engagés, que le bâillon était l'exact opposé de la liberté des décideurs, ceux qui « roulent langage » comme dit dans « Banm kalou banm », le français fit pourtant aussi l'objet d'appropriations. Notamment à travers la religion et un personnage comme Lafosse qui instruisait les esclaves et leur apprenait à chanter. Les romances françaises encore chantées

⁶ On voit ici combien est exagérée l'affirmation de Lorraine contenue dans l'édito du n°98 de *TCR* en 1975 (lui-même repris en ouverture du *Témoignages* du 2 octobre 2009, au lendemain du classement UNESCO) et au dos du premier 33 tours du maloya (Viry, 1976) : « autour du rouleur, il y a des "petits-blancs" et des "chinois noirs", des métis "malabars" et des "cafres". Mais il n'y a pas de "gens biens". Aucun propriétaire ».

⁷ Illustrant le rôle intégrateur de la musique dans l'île, l'un des informateurs du MNATP du 6 juillet 1978 raconte comment, durant les tours de chants (première acception du *kabaré*), les Créoles proposaient notamment aux Malgaches de « pratiquer leur langue ». Ces derniers acceptaient dit-il à condition qu'on leur « donne la main », expression qui permettrait d'identifier l'origine du chant « Ma donne aou la main Malgasé » cité au chapitre précédent.

aujourd'hui par Viry ou la famille Gado (cf. *infra*) en sont aussi des illustrations convenables de par leur caractère ancien, en quelque sorte débranché de l'évolution de la langue parlée en métropole ainsi que de par le sens, aujourd'hui perdu, mais remodelé⁸, que contenaient ces textes séculairement transmis et déformés dans ce milieu culturel particulier. Nous y reviendrons à propos de l'acception mélodique du *kabaré*.

Devenu l'exemple du conflit sociolinguistique – ce que traduit la bi-partition de « Valet, valet » – animant la post-colonie, comment oublier que c'est au nom de la langue créole, c'est-à-dire la résultante de ce conflit, que s'est fédérée La Réunion moderne ? Le travail poétique de fond alors entrepris, dont la polysémie et l'hétéroglossie étaient parties prenantes, rejouait cette rencontre forcée initiale quoiqu'à une époque plus tardive, alors que la créolisation avec le français s'était mieux stabilisée et pouvait se lire en fonction des différentes échelles de la société. Pour les tenants de l'autonomie culturelle radicale, il s'agit alors de fixer les codes de cet affranchissement symbolique. Aussi difficile et risquée que fût cette tâche située sur une crête de part et d'autre de laquelle plongeaient l'invention et la tradition, le pouvoir démiurgique de la langue, mais en amont celui du sonore, fut à nouveau sollicité comme nous invite à l'entendre le titre même d'un recueil de poésie de Carpanin Marimoutou : *Koz langaz* (1999).

Mêlant français, créole et malbarismes, ce premier disque d'une collection devenue incontournable peut s'entendre de trois manières : prendre cause pour la langue créole (geste réalisé par ce contributeur de Ziskakan et du dictionnaire d'Armand), la parler simplement, comme tout Réunionnais (« Comme do moun » dit le poème « Alon koz langaz », *ibid.* #6⁹), et enfin, parler en *langaz* (comme les sorciers, *devinèr*, *siguidèr*, *Bondyé*, « *bobinèr oulké* », *mazigador* dit ce même texte). Outre l'allusion au vide du sens (« Langage mi préfère, c'est ça que mi comprends pas ») et à sa reconstruction (« Quand même l'a dit : "l'esclavage l'a tué langage" ; quand même l'a dit : "l'esclavage l'a fait langage" ! »), ce poème souligne dans son final l'importance du rôle des ancêtres dans la langue parlée de l'aujourd'hui du poème, temps de la continuité sans borne selon Bataille¹⁰ :

« Quand même l'a dit : "langage d'out¹¹ bann mort i mèt la vie dan nout langaz" ».

⁸ Cf. notre analyse de « Valet, valet » ainsi que nos analyses à venir du répertoire des Gado.

⁹ Nos transcriptions à suivre citent ce poème.

¹⁰ Qui voit cet infini se restituer dans le sacrifice, le libertinage et la transgression des interdits (1957). Marimoutou, subversivement créoliste, *maronèr* prônant le « désordaz » de la langue (cf. « Abolir », *ibid.* #11) commence d'ailleurs ainsi : « Alon koz langaz ! Langage demain, langage zordi, langage tout le temps ».

¹¹ On entend ici ce [d] signifiant « de tes » ou « de vos morts », terme par lequel le narrateur s'exclue de cette généalogie qu'il dit ensuite pourtant parler (« nout langaz »), voire appelle tout un chacun à parler (« Alon koz langaz ! » est répété quatre fois pour finir). Le projet créoliste, amené par une classe intellectuelle, nous semble

Cet emprunt au trope ancestral nous rappelle la force de ce dernier ainsi que sa présence à différents échelons de la société créole. C'est de cette présence ancestrale que nous entretient également le maloya, adopté avec la langue comme second outil de la *mise en l'air* culturelle autonomiste. Celle que ses rythmes nous amènent à penser, mais avant tout, à vivre.

1.2. Deux rythmes

Faits eux-mêmes en matériaux de récupération, les instruments du maloya recyclent d'anciens usages. Barriques ou troncs, arrachés par un cyclone, abandonnés par le maître, matériaux issus de la *plantation* et du nouvel environnement sont demeurés les supports de pratiques sensorielles et physiques dont l'origine se perd dans le fond des âges. Celles-ci sont infra ou prélangagières. Là encore, nous touchons au contact de l'île à un universel, du rythme cette fois puisque les formes binaires et ternaires y sont présentes¹². Nous l'avons vu, le « maloya » et le rythme « malgache » couvrent à eux deux le spectre du maloya lequel recèle ainsi l'aptitude de dialoguer avec n'importe quelle musique du monde, comme la scène électrique le montre constamment aujourd'hui.

Peut-être est-ce alors un anachronisme de dire que ces deux patrons rythmiques sont ouverts et tolérants ; chacun (musicien, auditeur) pouvant entrer à sa manière dans des structures polyrythmiques subdivisables en deux ou en trois temps tout en conservant un même repère métronomique : la pulsation ? On pourrait se prêter à quelques métaphores sur cette diversité fédérée au sein du rythme. Peut-être pourrait-on faire dire à l'ambiguïté caractérisant ces rythmes hémioolistiques qu'elle signale un combat mené entre les temps et contre les mesures dont les barres se sauteraient telles ces barrières raciales que les *cross-over* (cf. premier chapitre) déjouent et parler ainsi de liberté dans le jeu musical... On pourrait aussi envisager cette relation au monde des musiques par la stabilité et la capacité à absorber l'autre que présentent ces deux modèles rythmiques. En effet, propice à l'innovation¹³, la connaissance de ce patron bicéphale conditionne toute relation ultérieure à d'autres patrons rythmiques qui, à quelques égards que ce soit, font toujours référence au binaire et au ternaire. C'est aussi l'impression que ressent le néophyte rencontrant leur application

bien résumé dans cette allusion à la culture populaire, paysanne, principalement créolophone et ayant parfois conservé des *langaz* antérieurs à la colonisation.

¹² Les nombres deux et trois « interviennent et se combinent à tous les niveaux du rythme » selon Goyone & ali (2007 : 67).

¹³ Fut-elle une « rétro-innovation », comme le « maloya indigo », ou l'évitement du multiple et du divers contenu dans le rythme immuable d'un Viry qui, pour être un résultat de métissage, n'en est pas moins également son terme.

réunionnaise : sa vie s'en trouve changée, probablement pour toujours. Mais ce type d'allusions intuitives, probablement partagées par plus d'un, ne saurait anticiper une ethnomusicologie réalisée au plus proche des gestes des musiciens et donc plus poussée au plan rythmique que celle proposée par le présent travail¹⁴.

Les formes rythmiques ternaires des Mascareignes ainsi que des Seychelles présentent ceci dit de profondes compatibilités avec celles de Madagascar, des Comores et de l'Afrique australe comme le montre une rapide audition des disques de la collection Ocora, à laquelle Viry contribua (cf. discographie). Ceci s'explique d'ordinaire par l'importance du contingent humain amené depuis ces terres jusque dans les deux archipels. Cette compatibilité trouva cependant de nombreux échos dans les romances et les contredanses des Européens dont le valsé de « Valet, valet » semble venir en droite ligne. Bientôt réévaluées en « quadrilles français », ces dernières donnèrent naissance à cinq figures (appelées « pantalon, l'été, la poule, pastourelle et finale ») dont la première et la troisième sont également ternaires. A cheval entre plusieurs traditions, les « jouares créoles » ont multiplié les ponts entre ces univers musicaux (La Selve, 1984) dont l'ethnoclip réalisé au début des années 1990 par Xavier Bélanger démontre l'aspect transversal en matière de rythmes ternaires et binaires à tendance ternaire¹⁵. On l'entend dans le jeu d'Etienne Bob, dans le maloya de Waro, dans certains morceaux rituels *malbar* ou encore dans des pièces d'harmonica et d'orchestres de cordes du genre de celles que Lorre et Degeorges enregistrèrent auprès de ceux qu'ils considèrent comme des « marginaux sociaux » de La Réunion :

« non seulement rejetés par leurs frères de race, mais également par les autres ethnies. Ils continuent à jouer des musiques que l'on peut entendre encore aujourd'hui en Bretagne, dans les bals du samedi soir à Lorient ou Yvignac »¹⁶.

Cette transversalité rythmique se retrouve aussi dans les « musiques en cuivres » issues des orphéons militaires dont la pratique s'est popularisée dans l'île depuis le XIXe siècle comme l'indique Samson dans le livret du disque de l'orchestre Toussaint. Mariés aux « clarinette, cornet à pistons ou trompette, trombone, tuba, grosse caisse et/ou caisse roulante, caisse claire, cymbales et, plus accessoirement, saxophone et accordéon »¹⁷, les rythmes ambigus dominant ici aussi. C'est ce que montre très significativement le pendant ultérieur de *Bourbon Maloya : Bourbon Cuivre*, anthologie également réalisée par les Chokas et Oasis

¹⁴ Suivant Molino (1988), une attention sommaire à ces gestes (mains des batteurs de *roulèr* et pas des musiciens-danseurs notamment) nous permet toutefois d'écrire plusieurs passages de cette seconde partie.

¹⁵ Cf. *Maloya – Musique et danse de l'île de La Réunion*, 1991.

¹⁶ Cf. *Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998.

¹⁷ Cf. *Musiques en cuivres. Fanfares de La Réunion*, 2004.

(2002). Lors d'un mariage au Tèvelave, Marcel-Dubois et Pichonnet-Andral enregistrèrent un tel orchestre auquel s'ajoute, entre quadrille et séga, un kayamb. Ceci se passe précisément pour le « maloya » intitulé « Oté Bon Dié », dont l'effet, si les neuf heures d'enregistrements de cette enquête étaient publiées, ferait pâlir les plus récentes compositions de maloya électrique. Dans les sonorités de cette grosse caisse, c'est tout le jeu d'un *roulèr* « ordinaire » qui se fait entendre, démontrant par là les éventuelles conversions ayant amené tel musicien à passer de l'un à l'autre instrument.

La question de la genèse du rythme « malgache » appelle cependant une précision. Plutôt que de chercher une éventuelle origine extra-insulaire à ce rythme, il semble toutefois plus indiqué de l'aborder sous l'angle de son implication dans la créolisation. Comme le montre l'entretien que donna Jérose « le Rwa Kaf » Barivoitse aux enquêtrices du MNATP, les rythmes binaires proviennent d'échanges musicaux multiples ayant débouché sur leur présence dans les musiques en cuivre jouées alors que tournaient les enfants sur les « carrousels longtemps » autant que dans les chants « en malgaches » qu'il enregistra une première fois pour la mission et qui allaient se retrouver de manière inédite sur son premier CD. On le retrouve également dans le *moring*¹⁸ ainsi que dans les musiques rituelles *malbar*. La première partie de « Koundy » (Viry, 1998), chant évoquant ce qui se passe tard dans les nuits du *barldon* selon Serge Sinamalé (entretien personne), est également en binaire et laisse présager d'autres courants ayant convergé dans la progressive définition de ce rythme dit « malgache ». Une telle interaction entre Asie et Afrique, avec l'emphase identitaire qu'elle entraîna, ne cessa du reste jamais d'opérer, notamment dans le champ religieux, depuis les contacts réalisés entre ces continents avant même leur importation dans la colonie...

Durant la mission de collectage ethnomusicologique du MNATP, Simon Lagarrigue – qui allait aussi l'enregistrer chez EDIROI la même année – interprète le titre de rythme binaire « Na koi lé » comme un chant typiquement africain : « Macoualé, ça c'est le bann vieux ancêtres longtemps (...) c'est bann la race africain »¹⁹. Insistant sur sa propre incompréhension à l'égard de ce texte qu'il entendit chanter par les anciens, Lagarrigue l'associa aussi aux Malgaches durant notre entretien personnel. Ce qu'il avait d'ailleurs déjà fait le 9 juillet 1978 avec les enquêtrices du MNATP en confirmant les propos de leur assistant, l'anthropologue réunionnais Christian Barat, pour lequel les danses publiques décrites par Lagarrigue ne pouvaient être qu'associées à la « fête boeuf » des Malgaches.

¹⁸ M. Montana, le second informateur du MNATP, associait cette lutte à ce rythme en citant le sati et le « tambour maloya » comme étant les instruments adéquats. Mes informateurs du Sud (Simon Lagarrigue et Gramoun Sello notamment) me parlèrent plutôt du sati accompagnant le *moring* de son rythme binaire.

¹⁹ « Makwalé » est précisément le titre qu'on donna à l'enregistrement de 1978 en 2008 (cf. *supra*).

Mais il semble bien qu'au départ, selon cet informateur dont les connaissances furent probablement capitales dans le milieu de la *mise en l'air*, la « fête bœuf » n'avait aucun lien avec ce chant comme le montrent les propos qu'il tint au cours d'un second entretien réalisé par la mission. Evoquant les vêtements (« *langouti* », « nus ») et les lances (« *sagay* », « flèches ») malgaches, Lagarrigue redira les gestes accompagnant ce chant le 23 juillet 1978. Consistant à « battre sézi », c'est-à-dire à frapper des nattes mises au sol dans les maisons avec, comme il dit, un « kalou », un « gros bâtons carré » ou une « grosse badine », ces gestes et ce chant sont « caf macoualé » comme il le mentionne très clairement (au grand dam des enquêtrices s'inquiétant de rencontrer une « nouvelle catégorie » dans ce « maloya caf macoualé » dont parle alors le chanteur avec l'assentiment de son père, Henri). Ces termes évoquent directement le rituel « bat sézi » que Dumas-Champion considère d'origine Antanosy²⁰. A ce sujet, si la paille de canne remplaça à La Réunion celle de riz selon l'auteure, soulignons que Lagarrigue se souvient bien du fait qu'on « pilait galette de riz » pendant ce chant²¹. Pour reprendre la logique d'une quête des origines de la créolisation, l'authenticité de ce témoignage est donc à considérer comme hautement recevable. Mais dès lors, comment interpréter l'association qu'il fit d'abord de ce chant et de ces battues de nattes avec des « Kaf makwalé » plutôt qu'avec des « Malgaches » ?

Lagarrigue nous ayant dit que ce chant n'était ni sacré ni réservé au secret des cases (point sur lequel on est tenté de le suivre tant il se montre ferme à l'encontre d'autres chanteurs rendant public ce qui ne le devrait pas), ne peut-on penser que, sous couvert d'incompréhension de son contenu, il l'introduisit au répertoire de la *mise en l'air* ? Ne peut-on aussi penser que ce glissement vers une origine malgache correspond à la tendance de précision réalisée dans le domaine religieux durant les trois décennies séparant ces entretiens ? A la différence des informateurs de Dumas-Champion, Simon « Dada » Lagarrigue, né dans les années 1930 et n'ayant jamais été à Madagascar, considère que ce chant peut être tiré sous la salle verte, sans crainte de déclencher de possession. Pour les premiers par contre, le rituel lui correspondant ne se fait que dans le cercle familial (même s'il peut être montré sur Internet) et ne sollicite que des chants comparables à ceux qu'on retrouve dans les *sèrvis malgas* où ils sont tout aussi nécessaires pour déclencher les « danses »²² (c'est en effet le but ultime de ces deux rituels). Cet écart signale une différence

²⁰ Voir la vidéo suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=0276uXpAddE&feature=relmfu> ainsi que Dumas-Champion (2008 : 181-190).

²¹ Cf. notre entretien de décembre 2007.

²² N'ayant pas moi-même assisté au « bat sézi » consistant à initier tel danseur rituel, je m'appuis sur ce document vidéo et sur une discussion avec un musicien de l'Est pour affirmer que le répertoire de ce dernier rituel diffère en partie de ceux tirés dans les services. Leurs ressemblances sont toutefois importantes (structures strophiques, fusion des solistes et des chœurs, *langaz*, prépondérance du rythme *malgas*...).

dans la créolisation d'un culte et, dans le cas présent, du rythme qui lui est lié. Ceci nous ramène aussi, d'une part, à ce que nous disions des différences régionales (Lagarrigue et les informateurs de Dumas-Champion habitent respectivement le Sud et l'Est de l'île) et, d'autre part, à envisager que le sens conféré au rythme « malgache » peut provenir d'une emphase réalisée récemment au sein de la culture maloya. Tant les batteurs de tambours, d'autant plus prompts à maîtriser tel rythme et ses variations qu'ils sont rompus à l'usage d'autres, que les *devinèr* et leurs consultants en quête d'efficacité symbolique au sein de la dialectique créole/malgache en auraient alors peu à peu distingué les deux rythmes.

A la lumière de l'accélération de l'exposition d'éléments rituels à l'extérieur des *boukan* (phénomène entamé avec les enregistrements de Lagarrigue, du Rwa kaf et de René-Paul Elléliara, mais ayant pris des proportions sans précédent depuis les années 2000 et le maloya de l'Est, région où il semble qu'on ait conservé une meilleure connaissance du rituel *bat sézi*), l'hypothèse proposée par un spécialiste des cultes afro-américains arrivé à penser la musique par leur biais nous paraît féconde pour suivre cette spécialisation. Celle-ci énonce :

« que plus les entités spirituelles sont particulières et anthropomorphes, plus la distinction entre musique profane et musique sacrée s'efface. La musique des morts ne se distingue guère de la musique populaire de divertissement. Elle est très marquée culturellement. En revanche, la musique dédiée à l'être suprême se veut transculturelle, sans ancrage socio-historique particulier. Entre ces deux pôles se place la musique des êtres intermédiaires » (Dianteill, 2008 : 183).

En effet, forçant quelques peu le trait, ne pourrions-nous pas dire que, dans le cadre des services, la mémoire des morts anonymes décédés durant l'esclavage, dont l'absence de sépulture a notamment conduit à la réalisation du cimetière Lafosse, est priée et commémorée avec le maloya en général, notamment celui composé aujourd'hui que j'appelle « podium » faisant d'ailleurs parfois directement référence à l'époque servile, alors que les ancêtres (dont le fait de les propitier convenablement détermine le pouvoir d'action) le sont avec le maloya « traditionnel », le « *kabaré* » et le « malgas » ? Ces trois répertoires semblent de plus tirés* dans ce même ordre à mesure que l'on passe d'un ancêtre connu à ceux n'ayant jamais « sauté le mer » pour venir à La Réunion (ceux que l'on appelle avec le rythme dit « malgache » et qui sont susceptibles de se manifester sous forme animale). On voit ainsi s'emboîter plusieurs distinctions relatives aux oppositions dedans/dehors, sacré/profane dont firent état les premiers essais discographiques du maloya. De plus, les prières exécutées *a capella* et en *langaz*, voire de plus en plus en malgache contemporain, dans le *boukan* au

Respectivement battus en *malgas* et en maloya, des chants comme « Sif sif sif la manzélo / Zav zav zav la manzélo » et « Yélo lakilosé / Yélo langadiané / Zanahal malagasé » sont de plus communs à ces deux rituels.

matin du service semblent bien s'inscrire quant à elles dans le cadre d'une adresse à Zanahary, entité équivalant de plus en plus le Dieu chrétien ou peut-être le Saint-Esprit duquel Dianteill a filmé les cultes aux Etats-Unis. Considérant la vocation universelle de tels chants « [tendant] alors vers l'absolue déconnexion par rapport au contexte linguistique et social » (*ibid.* : 186), nous voilà à nouveau face à ce que nous disions de l'émotion dont les prêtres-chanteurs investissent sincèrement leurs prières ainsi que du *langaz*. Ces chants *a capella*, approximativement malgaches et dont la mélodie n'est pas sans évoquer ce qui s'entend à l'Eglise, renvoient à ce qui se faisait dans le silence des cases à l'abri des oreilles alentours à cette époque récente où nos informateurs les plus âgés affirment qu'on ne « faisait pas désordre » comme aujourd'hui, à l'heure où le maloya, quoiqu'encore limité dans sa diffusion médiatique, est devenu l'une des musiques de l'île les plus accessibles.

Ces éléments glanés dans le présent laisseraient alors présumer de l'ancienneté de ces pratiques musico-religieuses ayant conduit, par exemple, le rythme binaire à être demeuré, jusqu'à tout récemment, relativement rare sur la scène maloya (rappelons qu'il est très minoritaire chez Lélé par exemple). Ceci dépendrait alors directement du type de culte qu'il servit ou qu'il accompagna au fil de ses différentes créolisations intra-insulaires ; un culte destiné à des entités intermédiaires, différentes des morts comme du Dieu suprême, dont l'entretien relèverait de facteurs historiques et familiaux précis. Cette remarque nous invite à considérer ces chants et ces rythmes comme des éléments incontournables d'une recherche souhaitant préciser la marche de la créolisation insulaire ainsi que la contribution qu'y apportèrent esclaves et engagés afro-malgaches comme leurs descendants créoles.

Ce processus de différenciation semble pouvoir nous aider à proposer d'autres pistes d'interprétations du « temps longtemps ». En effet, ne pourrait-on prendre l'histoire à rebours pour tenter d'éclairer d'abord la scission, si problématique, entre séga et maloya ?

1.3. A propos des deux genres musicaux endémiques

Au lendemain du classement du maloya à l'UNESCO, les avis concernant l'histoire des musiques locales que sont le maloya et le séga purent rappeler leur aspect contrasté. Toutefois, sans revenir sur la manière dont Fourcade institua ce clivage, ni sur sa reprise et son renversement par les militants du PCR, eux aussi engagés à définir la spécificité politique de leur île, nous voudrions montrer que l'un des intérêts de ce regard rétrospectif est bien plutôt de mettre en avant leurs liens historiques.

La directrice du Groupe Folklorique de La Réunion, Bernadette Ladauge s'est élancée contre la partialité avec laquelle la MCUR et la Région Réunion, alors présidée par Paul Vergès, menèrent cette candidature. Une candidature que cette défenseuse de la théorie du séga primitif juge très « politiquement correcte » :

« Le vrai terme pour l'UNESCO aurait dû être "Séga". Tout simplement parce que le Maloya fait partie d'un ensemble plus vaste qui est le Séga. Ce qu'on appelle Maloya aujourd'hui, est ce que nos anciens appelaient Séga jusqu'au début du 20^e siècle. Le séga est la danse des Noirs, la danse de nos esclaves »²³.

« Moi ce qui m'étonne c'est de ne voir que le maloya et pas le séga au patrimoine de l'UNESCO. Le maloya, historiquement, c'est du séga, du "shega". C'est comme ça qu'on appelait la danse des esclaves. C'était un cri d'encouragement compris par toutes les ethnies d'Afrique d'où ils venaient (*sic*). Le rythme de base de nos musiques qui se distinguent simplement l'une de l'autre par une différence de tempo. Dommage d'avoir fait du maloya pour des raisons politiques un outil de haine, de violence et de racisme qui continue de pourrir la culture créole »²⁴.

Si l'on remarquera que la variabilité des *tempi* du maloya est une affaire devenue beaucoup plus complexe au moment de ces déclarations qu'elle ne l'était au moment des premiers enregistrements, où le maloya était joué plus lentement, avec lourdeur et pesanteur avons-nous vu²⁵, on sera bien étonné de lire les derniers mots. Ils montrent que les accusations de « kermesse de la haine » adressées par le passé au PCR et aux Fêtes Témoignages ont toujours cours. Pour sa part Firmin Viry affirmait aux enquêtrices du MNATP :

« Viry : "Le séga c'est le petit frère du maloya. Le z'enfant ! (rires de Viry, des enquêtrices et d'autres personnes présentes). Parce que le maloya l'est né avant lui".

Pichonnet-Andral : "Oui. Mais c'est de la même famille ?"

Viry : "Ah même famille, pas de question".

Simon Lagarrigue : "Li même ti frère même" »²⁶.

Comme pour Ladauge, la légitimité passe encore ici par l'antériorité d'une forme sur une autre, ou plutôt d'un terme sur un autre, car, selon les témoignages anciens, le « tshéga » n'ayant pas de liens avec les quadrilles au départ, tout semblerait indiquer qu'il était déjà ce qu'on considèrera bientôt comme du maloya. Mais ce serait sans compter sur la créolisation

²³ Cf. l'entretien publié le 2 octobre 2009 sur la page : http://www.linfo.re/Bernadette-Ladauge-Le-Maloya-a-l-Unesco-c-est-une-connerie?debut_question=3.

²⁴ *Journal de l'île de La Réunion* du même jour, p.13.

²⁵ Les enregistrements du MNATP permettent de relativiser cette association d'un tempo lent et triste au maloya effectuées dans les premières heures de la discographie.

²⁶ *Notre trans.* d'un extrait audible sur le disque *France d'Outre-mer* (2010 : #2).

s'étant déroulée depuis... La thèse de Samson et le présent travail apportent des éléments historiques montrant que des choix contingents furent décidés, confirmant ainsi la mise en garde formulée par Chaudenson vis-à-vis de ceux qui, comme les deux avis précédents, « veulent à toutes forces faire croire à une transmission séculaire de musiques africaines inchangées »²⁷.

Et il est vrai que la réalité insulaire nous montre, hier comme aujourd'hui, de nombreuses pistes pour envisager communément ces deux genres. Comme le rappelle Samson, Viry et sa troupe enregistrèrent par exemple « Mi quitte La Réunion » à la fin des années 1970 (2006 : 405) et « Loxor » vingt ans plus tard²⁸. Ce même titre, chanté tout d'abord en séga avec l'accompagnement des Soulmen et figurant ensuite sur deux disques résolument « maloya », fait allusion à la mobilisation des Créoles pour la guerre de 1914-1918 qui se fit à bord du « Louxor ». Il témoigne de cette « zone de passage » dont parle Samson et qu'exploitèrent parfois des musiciens influents des années 1970 associés aux deux genres (par exemple, outre Viry, Maxime Lahope, le Groupe Folklorique ou les Caméléons) démontrant que « Dans certaines mesures et sous certaines conditions, l'un peut devenir l'autre, et vice versa » (Samson, 2006 : 406). On voit effectivement des airs et des textes passer d'un accompagnement instrumental à l'autre. Que l'on pense à cet accordéoniste du Tampon interprétant pour les enquêtrices du MNATP un « séga » intitulé « Si pas l'or l'argent » (cf. chapitre cinq) et à Batis *kabaré* chantant, seul sur son *roulèr*, le fameux « Séga bello » aux mêmes enquêtrices, un chant en mode majeur qu'il associe pour l'occasion au répertoire du Mardi gras... Que l'on pense encore à ce « Un coq un poule mwin nana » que le duo de ségatiers Benoîte Boulard et Maxime Lahope enregistra, quelques années après sa gravure au IVe Congrès du PCR, en compagnie du guitariste Narmine Ducap²⁹. Plus près de nous, des musiciens éclectiques autant qu'électriques comme Ti Fock, René Lacaille ou les frères Joron se tiennent dans cet entre-deux que des artistes « secs » comme René-Paul Elléliara ou Danyèl Waro, avec son « séga *kabaré* » (Cf. Annexe 10), occupent aussi quoique de manière bien différente. Les textes légers caractérisant le séga sont aussi remis en question par ceux d'artistes comme Jacky Lechat ou le groupe Zéklèr alors que la forme de chant en « alternance responsoriale » que Samson attribue (d'une manière trop générale pouvons-nous affirmer à présent) au maloya cède bien souvent la place dans ce dernier genre à celle en couplet/refrain caractérisant plutôt le séga selon lui (notamment 2006 : 446). Le disque d'hommage enregistré après le décès de Granmoun Lélé par Michel Admette (2006)

²⁷ Cf. 1992 : 201 ainsi que la dernière note de la première section du second chapitre.

²⁸ Cf. *Le maloya* (Viry, 1999 : #7) et *Bourbon Maloya* (1999, 1 : #5).

²⁹ Cf. Loulou Pitou & Benoîte Boulard, 2007, 2 : #24.

et les survivants de la Troupe Lélé (rebaptisée depuis Groove Lélé) en est un autre exemple majeur. Outre la fonction nécrologique afférente au maloya, on y entend l'un des plus fameux ségatiers encore en vie interpréter un répertoire franchissant constamment les limites entre deux genres musicaux dont il démontre la parenté fondamentale³⁰.

Rythmique avant tout³¹, celle-ci se retrouve aussi au niveau de la danse. S'entretenant avec Marcel-Dubois et Pichonnet-Andral, le célèbre ségatiier Maxime Lahope rappelle qu'avant la Seconde Guerre mondiale, on jouait et dansait des séga, sans réellement le dire, sous l'appellation de « quadrille » (dont l'ensemble créolisé des cinq figures retenues dans l'île fut rythmiquement ternarisé³²). Là, alors que les « dames » ou les « cavaliers » se tenaient à tour de rôle à l'extérieur de l'aire de danse, prenant des pauses dans l'attente de leur rappel à l'intérieur³³, nous retrouvons une pratique que Mme Baba (née en 1917) connut autrefois à Saint-Louis. On parlait alors de « *kabaré* » et non de maloya et cette danse dite « un dame, un cavalier » constituait le centre des soirées publiques ainsi que des services. On remarquera que si un danseur, ou une danseuse, coupait le couple dansant en entrant dans le rond et en prenant la place du danseur précédent, les chanteurs de maloya, notamment dans les services, continuent cette pratique. Si les danseurs développèrent certaines parades (garder les bras tendus par exemple), il est possible qu'une recherche plus poussée détaille celles mises en œuvre par les *maloyèr*. Le souvenir d'un mouchoir blanc accompagnant ces danses est aussi vif chez cette doyenne. Dans le cadre profane, il servait jadis à dire quel danseur telle personne avait choisi (pour la danse ou bien plus) alors que dans celui rituel, ce mouchoir servait à identifier le « maître la maison » ou le « chef en tête » (l'officiant responsable de la cérémonie auprès des vivants comme des morts).

Cette scène de danse en couple rejoint ce que les plus anciens témoignages écrits livrèrent à propos du séga « créole », voire du séga « national » supposément amené par les esclaves bossales. Elle évoque également un pan des prestations des troupes folkloriques

³⁰ Cette parenté peut d'ailleurs s'étendre bien plus loin puisque les mêmes enquêtrices du MNATP enregistrèrent en Guadeloupe un chant (*Guadeloupe...*, 1986 : Face C, #7) comprenant un ensemble strophique commun avec la dernière pièce de ce disque (2006 : #11).

³¹ Le séga ne présente pas d'exemple selon moi de rythme strictement binaire. Le reggae, qui est binaire (cf. les rythmes *nyabinghi* et *buru* le fondant), fut d'ailleurs adapté dans l'île de manière à le ternariser, et ainsi à l'insulariser, voire à l'archipeliser au plan marseillais. Réalisée aux franges catégorielles du maloya électrique et du séga, cette créolisation confère à nouveau au rythme « malgache » du maloya sec une spécificité d'importance. On ne retrouve un tel rythme que dans les musiques locales ayant créolisé les variétés internationales ; soit dans des catégories du continuum musical réunionnais situées par-delà celles de maloya électrique et du séga en direction des musiques européennes ou occidentales, ce qui a pour conséquence de rapprocher ce maloya malgache des musiques extra-insulaires.

³² Ce que montre notamment le titre « Quadrille d'antan » du Groupe folklorique Canne d'eau (s.d.). Rappelons qu'en d'autres terres créoles (cf. notamment *La musique à Marie-Galante*, 1982), le quadrille est binaire.

³³ Lahope ne mentionne pas qui commandait. Il précise cependant qu'une fois de retour : « les cavaliers i parlaient, vous voyez, i disaient "allons", " allez", on y avait des choses comme ça, mais maintenant, i dit pas, les jeunes i connaît pas ça, i danse » (*trans.* de Samson, n.p.). Nous retrouvons ici les appels d'ambiance du maloya.

dont une composition comme « Roule ton maloya » (Annexe 7) rend compte à sa manière. De nos jours le maloya « podium » est moins associé à ces danses en couple qui firent pourtant son complément ordinaire par le passé, peut-être avant même de s'appeler ainsi. Devant les scènes actuelles, permanentes ou montées temporairement par les municipalités, ces danses me semblent remplacées par des formes plus individuelles de mouvements (roulements de bassin, balancement des appuis, étirements de bras...) directement liés à l'espace disponible. Généralement statiques, ces dernières auraient bien du mal à reproduire ces « drames dansés » nécessitant de l'espace pour se dérouler que l'on voit par contre sur les scènes où joue le bordage folklorique. On voit ainsi qu'il serait profitable de comparer danses scéniques et danses du public.

Ce fondement transversal du phénomène musical réunionnais (qu'il serait mal venu de séparer de celui chorégraphique) nous invite à une nouvelle remarque. « Tiembo serré », le titre donné autrefois, notamment chez Loulou Pitou (2007 : #1), à la première figure des quadrilles, évoque ce que les danseurs avaient en tête : tenir leur cavalière jusqu'au bout... C'est ce qu'expliquait Henri Lagarrigue aux enquêtrices du MNATP le 9 juillet 1978. Une fois commencées, les cinq figures du quadrille étaient obligatoirement menées à leur terme : « Là il larg pi dame là : tyinbo séré i larg pa ! » (*notre trans.*). Cette même expression, entendue notamment chez Patrick Manan (2004 : #3 ; Lagarde, 2005), signifie plutôt aujourd'hui un encouragement à soutenir l'effort existentiel qu'on s'adresse entre amis ; une affirmation de la détermination à résister et à se battre dans la vie... Mais au fond, sous cette expression dont Lorraine fit aussi le motif de son poème militant (1975), ne retrouve-t-on pas la trace de cette autre forme de transgression qu'est la sexualité ? : « parler de sexe c'est une façon de nier le pouvoir établi » écrivent Dreyfus & Rabinow (1992 : 189). Alors que le métissage se présente depuis toujours comme une critique sociale de la colonie et de l'esclavage (point sur lequel abonde le PCR), si bien qu'il est devenu l'un des traits revendiqués par l'intelligentsia insulaire depuis la fin du XIXe siècle, il semblerait que les populations de la plantation aient encore beaucoup à nous dire de ce phénomène si spécifique des sociétés créoles. On sait qu'une des fonctions de la musique dansée des esclaves était précisément cet aspect érotique. Moment où tout se joue, où la rencontre, à tout le moins visuelle, et la discussion avec d'autres personnes sont permises en aparté du cadre ordinaire, peut-être plus rigide et contraignant, les bals représentent un enjeu décisif qui n'est pas sans évoquer la fête et son rôle dans la dialectique du pouvoir que notre premier chapitre a tenté de cerner. A n'importe quel niveau de l'échelle socio-culturelle qu'on se place, amusement et séduction, spectacularisation et présentation de soi réalisés à travers telle ou telle « pause » destinée à être interprétée comme avantageuse ou repoussante (que l'on se souvienne des

intrus du bal chez Fourcade), la dimension matrimoniale dans une société où tout est à bâtir semble sourdre de toute part. Et la musique, associée à la danse, au bal (que ce dernier soit « Caffre », « Créole » ou d'une classe supérieure), semble en être le déclencheur autorisé. Au fil du temps, le danger que représente la sexualité pour l'ordre social semble avoir déterminé l'adaptation des manières culturellement admises dans la colonie à un point que l'on pressent décisif pour sa spécificité culturelle. Question d'énergie créatrice, de débordement festif contrastant peut-être chez certains (ces esclaves purent-ils réellement avoir du plaisir ? demande Géraud, 2000) avec des conditions d'existence effroyable, elle nous parle d'engendrement autant que de libération, de thérapie ou de prière. Fruit de ce roc herméneutique que représente une certaine conception de la sexualité, on n'est donc pas étonné de voir Viry convoquer le registre de la parenté au sujet de la musique, notamment lorsqu'il fait procéder séga et maloya d'une même origine. Or ici, fort de la prévalence du rythme sur les instruments mélodiques, le maloya semble se placer en amont du séga et du maloya électrique comme la citation suivante nous le fera comprendre :

« Dans la musique, le Rythme est l'élément primordial que sont venus compléter par la suite, nés de lui, deux autres éléments : la mélodie puis l'harmonie. Ces deux derniers éléments ne peuvent se passer du Rythme alors que celui-ci peut se suffire à lui-même »³⁴.

Deux souvenirs personnels attestent cette prédominance du rythme chez les membres de la maisonnée que nous avons suivie au chapitre précédent. Le plus jeune fils, une fois ma guitare en main, se souciait plus de gratter les cordes que de placer ses doigts sur le manche. Regrettant de n'avoir jamais eu l'occasion d'apprendre la musique (le piano et les claviers en tout premier lieu), on peut supposer l'usage percussif qu'il aurait pu faire de tels instruments mélodiques. Profitant de l'occasion de me connaître, sa mère et son ami vinrent pour la première fois en Métropole début 2006. Après un passage au Mans où réside une des filles de l'officiante, ils me rejoignirent près d'Aix-en-Provence. Je profitai de cette visite pour leur faire écouter quelques disques « du monde » (dont celui haïtien que l'on entendrait bientôt chez eux – cf. chap.. cinq). Seuls ceux où les percussions prédominaient trouvèrent grâce à leurs oreilles, les autres étant automatiquement perçus comme faisant « dormir do moun » ou l'inverse de la danse qui, de sa forme la plus religieuse à la plus festive, accompagne d'ordinaire séga comme maloya afin de réveiller et de dynamiser des auditeurs morts ou vifs.

³⁴ Georges Dandelot (*Etude du rythme*, éditions Alphonse Leduc, 1935) cité par Goyone & ali (2007).

1.4. Une figure musicale de la créolisation réunionnaise : le « pot-pourri »

Je voudrai attirer l'attention sur une autre dimension que partagent ces deux genres musicaux. Celle-ci tient à la manière qu'ils ont d'assembler et de dissocier des pièces dans des ensembles plus grands. Elle aussi nous mettra face à ce qui apparaît avoir été une structure de fond ayant joué un rôle dans la créolisation insulaire puisque, là encore, tant les musiques de bal, héritières des quadrilles, que les répertoires cérémoniels y recourent de manière plus ou moins explicite.

Envisagés comme des musiques où l'aspect rythmique domine conjointement à l'intention d'entraîner l'entrée en danse de leurs auditeurs, séga et maloya font usage du « pot-pourri », ce procédé qu'on retrouve dans les musiques classiques occidentales, notamment au XIXe. A cette date, les ouvertures d'opéra présentent de manière condensée les thèmes de l'œuvre à venir. Ce faisant elles reprennent la pratique ancienne consistant à mélanger astucieusement des airs déjà connus du public afin de le faire patienter avant tel spectacle³⁵. La fonction publicitaire dont parlent Deleuze et Guattari à propos de la musique atteint ici une de ses expressions les plus palpables. Le savoir-faire des musiciens trouve à s'exprimer directement à travers ce procédé mettant en jeu leur virtuosité technique autant que l'étendue de leur(s) répertoire(s). Evoquant un manteau d'Arlequin, ou encore le *smelting-pot* ayant un temps désigné le modèle culturel états-unien³⁶, ces pièces cousues ensemble permettent ainsi aux réputations de se forger. Or, dans le cas présent, celles-ci passe par la capacité à faire danser le public. Maintenant un degré élevé de stimulation en privilégiant la diversité et la rapidité des enchaînements sur la lassitude et le sommeil qu'une répétition pourrait amener, ces collages tourbillonnants paraissent particulièrement propices à la danse. A leur effet étourdissant – habilement souligné par des modulations harmoniques ou des *crescendos* rythmiques – s'ajoute celui tout subjectif que peut déclencher l'audition d'un air déjà apprécié et hautement désiré. Aussi bien avant l'époque des enregistrements qu'après, un effet de connivence entre musiciens et danseurs résulte donc directement de ces pots-pourris qui offrent un ou plusieurs airs à ceux qui les aiment déjà. Ceux qui ne les connaissent pas encore y trouvent pour leur part la promesse de lendemains chantants

C'est précisément sur ce point qu'ont tablé les administrateurs de groupes folkloriques associés au bordage de la *mise en tourisme* du maloya pour en jouer lors de leurs spectacles destinés à séduire l'étranger. Nous sommes ici dans une tradition qui emprunte aux quadrilles et à l'enchaînement linéaire de ses figures internes (de type [ABCD]). Parmi

³⁵ Avant d'entamer la rénovation des canons opératiques, Wagner utilisa ce procédé dans son premier opéra, *Rienzi*, lequel fut d'ailleurs l'œuvre la mieux reçue du vivant du compositeur.

³⁶ Cf. l'entrée « melting-pot » dans Laplantine & Nouss, 2001 : 400-403.

tant d'autres artistes, Jacqueline Farreyrol en place un en ouverture de la réédition CD de *Mon île* et un autre au final de sa *Réunion longtemps*³⁷. Très festif – à l'image du faux public, constitué des musiciens et du chœur masculin présents en studio, qui applaudit aux changements de titres, prend parfois les devants au chant et semble surtout quelque peu éméché –, ce dernier exemple reproduit peut-être fidèlement l'animation des bals d'autrefois. Ceux dont Elléliara conserve la nostalgie. Comme souvent, pour le plus grand bonheur du public à en juger par les cris lancés pour l'occasion sur ces enregistrements, au bout d'un certain temps, les instruments mélodiques y laissent place à quelques mesures de la seule batterie. A ce moment, au cœur d'une forme pouvant sembler si éloignée du maloya sec, c'est pourtant bien à lui que l'on revient, ou que l'on arrive, c'est selon, du moins à un rythme fort comparable pourtant joué sur un instrument non-traditionnel.

Bien connu des ségatières qui ambientent leur public en mettant en scène de tels collages musicaux, ce procédé n'est pas non plus absent du maloya comme je voudrais maintenant le montrer. Ce même bordage, plus proche du séga, en fit d'ailleurs usage à travers les formes linéaires présentes dans ses enregistrements de maloya. Nous l'avons vu avec « Maloya » et « Maloyab » du Groupe Folklorique de La Réunion ainsi qu'avec « Pilé cabaret » (Annexe 8) et « Pilé maloya » (pièce qui fait d'ailleurs elle-même partie d'une « Séquence maloya ») de Kalou Pilé. On retrouve également cette forme chez Viry et dans l'ensemble du répertoire que je qualifiais de « traditionnel ». Par un déplacement de type fractal, on ne peut qu'être frappé de voir opérer le même fonctionnement dans telle ou telle soirée musicale passée entre amis, lors d'un bœuf* donné par exemple en coulisse du Sakifo³⁸. L'acception « soirée musicale publique » du *kabaré* ne consiste peut-être en rien d'autre qu'en cela : la mise bout à bout de ce que chacun peut amener dans le mortier sonore que pilent les instruments traditionnels... A chaque fois, de manière presque banale, passant presque inaperçues, ce sont plusieurs dizaines de chants qui peuvent se succéder et s'emmêler dans un moment musical de longueur fort variable. Le changement d'échelle que nous opérons va donc de l'ensemble strophique au morceau, lui-même circonscrit par deux silences, dans lequel il s'intègre. Ce glissement s'étend ainsi à un concert ou à une nuit entière passée à musiquer. Bien que composés de chants spécifiques empruntant à d'autres registres moins « publics » et reliés à une architecture temporelle autrement plus précise, les services ne semblent pas non plus fonctionner autrement. Là aussi « l'ambiance » est l'objet de toutes les attentions. Là aussi tel chant réveillera tel auditeur pour, peut-être, l'amener à

³⁷ Cf. « Pot-pourri "Au bal de fleurs" » (1989 : #1) et « Pot-pourri : Mon chouchoute, La mère guèpe, Ma ti Malbaraise, La rosée tombé, Antonia » (1977 : Face B, #5).

³⁸ Cf. le documentaire « Sa ki bat. La musique au cœur de La Réunion » disponible en ligne sur le site de Mondomix.

« danser », qu'il le connaisse déjà ou qu'il vienne d'en faire la « découverte » assurément « saisissante »... L'impression océanique à laquelle amènent parfois l'écoute musicale, la danse ainsi que la pratique musicale, effectuées de manière profane comme religieuse, proviendrait alors précisément de la sensation de se fondre dans un grand tout, hypothétiquement infini et continu. Par leur biais, il devient alors possible de faire l'expérience de ce dernier à un instant précis, de se syntoniser à la musique des sphères.

Mais remarquons que de manière inversement proportionnelle à l'élargissement que nous effectuons du temps interstrophique à celui rituel, la « danse » de possession est brève. Intervenant dans ce pot-pourri³⁹ de plusieurs heures qu'est un service, relevant du temps ancestral, de l'*aïna* d'où remontent les pleurs nous disait Urbain⁴⁰, le *climax* qu'elle représente ne saurait durer sans risquer de mettre en danger le danseur à la différence des formes de danses plus mesurées ayant lieu devant un « podium ». Lors de ce que l'on appelle maintenant un « kabar », peut-être par souci de bien distinguer ce dernier du *kabaré* (cf. *infra*)⁴¹, on recherche en effet bien plutôt l'endurance et privilégie l'atteinte progressive d'un certain bien-être qui n'est pas sans évoquer ce qui se passe sur les scènes séga ou de la variété internationale jouée dans les boîtes de nuit ou autres fêtes familiales.

Si l'on déroule encore le fil de cette analogie dont on conçoit à présent les ressorts cosmogoniques, il semble qu'un disque reproduit également un tel florilège de morceaux mis côtes à côtes. Et que dire d'une compilation ? Ou encore du travail des *disques jockey* qui animent ces boîtes de nuit dans lesquelles se produisent d'ailleurs parfois des groupes comme Lindigo ? Validées au plan international, ces formes semblent avoir acquis dans l'île une signification toute particulière dépassant de loin les frontières entre genres musicaux et procédant d'une histoire autonome qui leur serait en somme immanente, voire antérieure.

³⁹ Rappelons que ce terme est absent du maloya sec. Urbain fait état d'un « médlé » pour son père (2002 : #8). Non sans fantaisie créoliste, nous soulignerons un possible lien entre ce mot anglais et le fait que Philéas fut surnommé « Lélé » car il but uniquement du lait jusqu'à un âge avancé. Ce « met de lait » (prononciation créole pour « mets du lait ») semble ainsi tout indiqué à une allusion rituelle concernant le « *manzé dlé* ». Fidèles à leur humour, les Pat' Jaunes parvinrent aussi à ce jeu de mots comme on peut le voir lors de leur spectacle au théâtre du Tampon disponible sur le site youtube.

⁴⁰ Aïna – que l'on rapprochera du sens brésilien d'« axé » (Ribard, 1999) – signifie « vie » en malgache comme il nous l'expliquait en traduisant son morceau du même nom, écrit entièrement en malgache (2008 : #5) sur son album intitulé « l'eau qui monte » en malgache (« Rano manogoabé »).

⁴¹ Terme apparu chez les intellectuels créolistes dans les années 1970 selon Robert Chaudenson (entretien personnel du 23/09/2006). Notons sa présence dans un texte d'Albany chanté en séga et en 1978 par Péters « Mon joli, mon joli marmaille ». Axel Gauvin écrit : « kabaré (du mot malgache *kabary* : assemblée, qui a donné récemment le néologisme *kabar* : concert convivial, fez noz réunionnais) » dans *Action poétique* (1987 : 109). Nous donnons plus loin une interprétation de la fonction que vint remplir cette distinction *kabar/kabaré*.

1.5. Une manière de se réinventer : la réduction

1.5.1. « *Le cabaret, c'est le romance* »

Le maloya sec présente toutefois des spécificités formelles qui apparaîtront peut-être encore plus cruciales une fois rapportées sur le plan des mécanismes historiques de la créolisation. Opérant en sens contraire du collage linéaire que réalise la forme précédente, celles-ci fonctionnent par le raccourcissement et la division d'un ensemble strophique antérieur jusqu'à ce que soit, en quelque sorte, atteinte sa substantifique moelle. C'est ce que j'ai appelé la « réduction » dans ma nomenclature. C'est ce qu'évoque l'image, si présente dans la cuisine créole considérée comme traditionnelle (Valentin, 1982), du pilon et du mortier. Il en va d'ailleurs de même du verbe piler* que l'on emploie à la fois dans les registres culinaires et musicaux⁴². Mais avant d'aborder cette symbolique, détaillons un autre niveau auquel se joue ce procédé d'amoindrissement ou de minimalisation.

Nous disions au dernier chapitre combien certaines phrases relevant des répertoires « traditionnel » et « malgache » paraissent provenir de chants plus longs, notamment de ceux correspondant au répertoire *kabaré*. L'Annexe 17 fait état d'un tel passage : [-A2'] se présente comme la réduction de l'ensemble strophique [A2]. On passe d'une forme mélodique quadripartite à une autre à deux vers. Dans ce même titre, cette réduction est suivie par deux autres ensembles strophiques également courts : l'un en créole ([B]), l'autre en *langaz* ([C]). Abandonnant définitivement le chant *kabaré*, soit l'ajout par Bébé de texte à ce cadre mélodique entendu chez d'autres chanteurs, cet exemple laisse place à un type d'enchaînement linéaire ([ABC]) composé de chants courts. Les nombreuses répétitions de tels ensembles strophiques accroissent l'effet de rotation que suppose l'alternance entre soliste et répondeurs, ou entre deux chœurs, du type de celle sur laquelle se base le déroulement des services de l'Est et, dans une moindre mesure, du Sud où, précisément, l'importance du « maloya *kabaré* » est une spécificité. Nous l'avons dit en prenant l'exemple des deux chants que Granmoun Lélé enregistra avec Jaojoby (Annexe 15) ou de ceux qu'il tira* chez les Baba sous l'œil vidéo de Dumas-Champion, l'Est semble s'être presque uniquement concentré sur de telles formes courtes. Mais nous ne pourrions analyser cet écart sans avoir auparavant approfondi les enseignements que recèle le répertoire sudiste.

Comme nombre de musiciens nous l'ont expliqué, ce dernier mobilise certaines règles sur lesquelles s'établit sa spécificité, laquelle est signalée par la présence de termes tels

⁴² Rappelons que nous avons déjà mentionné l'allusion sexuelle contenue dans ce verbe, ainsi que le lien existant entre musique, nourriture et engendrement dans le milieu culturel des services ; points qui laissent présager de connivences profondes entre ces domaines parties prenantes d'une cosmogonie spécifique.

« pleuré », « *kabaré* », « cassé », « romance », ou « complainte ». Comme nous le disait le fondateur de Maloyallstars⁴³ :

« - Traditionnellement le chanteur commence toujours la chanson sur un : Lélé lélé, lolo lololo. Chacun y peut répondre ça, ou vois ? Le rythme est lent. Là, on dit ça “pleurer un maloya”, “pleurer un *kabaré*”. Les vieux disent comme ça, oui de manière traditionnelle. Après, à un moment donné si tu veux, ils chantent par exemple, cinq ou six ti-refrains sur cet air là, dans le rythme, mais là on danse pas de manière traditionnelle. Le rythme tourne et à un moment donné, on appelle ça un “cassage rythmique”, on dit “kasé in maloya”. Là on chante dans un mode question-réponse alors qu’au début, tu répètes ce que le chanteur dit normalement.

- D’accord, et après tu passes à question-réponse.

- Et après, pour amener le rythme des fois, on reprend la phase du début, si les gens connaissent un peu le morceau, et on la réintègre dans le rythme “maloya roulé”, pour danser, le maloya dansant. On reprend des types de répétition que y a eu avant. On reprend l’introduction, mais en rythme. Mais le refrain, après... Le question-réponse il devient un peu le refrain de la partie dansée du maloya traditionnel » (*notre trans.*).

Ce « pleuré » introductif se compose donc de plusieurs « ti-refrains » chantés sur un même air ; ce qui correspond à une forme de type [AA1A2A3...]. Cet aspect linéaire, que nous dirons « continu », est à distinguer de celui « discontinu » relatif à l’enchaînement d’ensembles strophiques autonomes ([ABCD...]). Le chœur reprend le soliste à l’identique dans ce premier temps comme le montre le disque de Gramoun Bébé que Grondin venait justement d’enregistrer et s’apprêtait alors à publier avec le PRMA. A l’image de ce qui se fait chez les Manent, le cadre mélodique du *kabaré* entendu chez un Elléliara est ici l’un des plus fréquents. A ces introductions succède ce « cassage » en maloya que nous avons déjà vu opérer chez Viry, Fontaine ou Waro. Annonçant le temps de la danse, il est marqué par l’entame du rythme maloya ainsi que d’une nouvelle pratique chorale se définissant généralement par le passage à des ensembles strophiques courts, plus ou moins connus d’avance par l’assemblée des chanteurs. Cette dernière se tient en effet suspendue au soliste qui peut, comme Grondin nous le dit, décider de reprendre des phrases de l’introduction dans cette seconde partie. Elles peuvent alors faire l’objet d’une réduction ou être reprises telle que dans l’introduction. Aussi bien les formes quadripartites de la mélodie *kabaré* que tout autre ensemble strophique, possédant son air et ses paroles propres, peuvent donc se retrouver de part et d’autre du cassage. Outre Bébé, on trouve nombre d’exemples de cela chez un autre chanteur sudiste fameux : Jean-Baptiste Jouano dit « Batis *Kabaré* » (cf.

⁴³ *Notre trans.* des propos de Stéphane Grondin (entretien de février 2005), chanteur de Mélanz nasyon connu pour son activité culturelle à la mairie de St-Joseph (organisatrice des Nuits du Piton) et l’association Maloyallstars dont il est le fondateur.

chapitre quatre). Âgé de 58 ans au moment où il donne deux entretiens aux enquêtrices du MNATP, Jouano assimile clairement le « *kabaré* » à la « romance » :

« Marcel-Dubois : Alors ça, c'est devenu du maloya ?

Jouano : Bein [inaudible]

Marcel-Dubois & Pichonnet-Andral : Ça a commencé en cabaret...

Jouano : L'a commencé le cabaret [coupure de l'enregistrement].

Marcel-Dubois : On ne danse pas sur cabaret ?

Jouano : Non, le cabaret c'est le romance. Ou vois ?

Marcel-Dubois : Et on danse pas ?

Jouano : Et on danse pas. Quand i casse le maloya là i danse [rires]

Pichonnet-Andral : Et vous pensez, vous dites, vous venez de dire si j'ai bien compris que le cabaret c'était "le refrain le maloya" ?

Jouano : Le maloya, oui oui.

Pichonnet-Andral : Mais alors ce refrain, est-ce qu'on le dit seulement pour commencer ou bien est-ce qu'ensuite on casse maloya pour ensuite reprendre cabaret ?

Jouano : I apprend [reprend] le maloya sur le cabaret même pour arcasser [recasser]. Ou vois, i largue le cabaret là. Li artourn [retourne] dan le maloya.

Marcel-Dubois : Et on ne revient jamais, on ne revient pas sur cabaret ?

Pichonnet-Andral : On casse pas...

Jouano : Et i arvient [revient] pi cabaret i sar [sort, devient] maloya [rires]

Pichonnet-Andral : ... on revient pu sur cabaret. Une fois qu'on est passé dan maloya...

Marcel-Dubois : ... on reste » (*notre trans.*).

Si l'on comprend à nouveau que le mot « refrain » ne désigne pas une forme reprise en alternance avec un couplet⁴⁴, ce qui nous importe ici est le fait que l'introduction précédant le passage correspond au « cabaret » (Grondin parlait de « pleurer *kabaré* ») autant qu'à la « romance » selon ce chanteur. Ne correspondant pas nécessairement à la forme mélodique déjà identifiée comme « *kabaré* » chez Viry, Elléliara, Granmoun Lélé ou Gramoun Bébé, on pourrait penser que l'on se trouve face à une quatrième acception de ce terme avec ce témoignage. Et du reste, Jouano, peut emprunter à cette mélodie (cf. par exemple « Dans la baie Saint-Denis », un chant en créole dont il semble avoir lui-même composé les paroles

⁴⁴ Un refrain ne semblant effectivement pas pouvoir être chanté uniquement en prélude, il désigne alors peut-être ici l'ensemble strophique tiré en introduction, celui qui donne son titre à la pièce ou lui sert de repère mémoriel afin qu'elle puisse se dérouler (il faut mentionner combien Jouano reprend le 8 juillet 1978 certaines paroles sur des airs différents, autant que l'inverse d'ailleurs, de ceux qu'il avait enregistrés le 6, démontrant par là l'importance de l'improvisation et du contexte. En effet les enquêtrices l'enregistrèrent cette seconde fois non plus seul, mais avec un « groupe d'hommes », et de femmes pouvons nous ajouter à l'inventaire de la mission). Etant, au même titre que tout ensemble strophique, à la fois musical et textuel, ce refrain peut également fournir un cadre mélodique à différents textes comme le disait Grondin, voire à des improvisations.

après avoir passé six ans dans la capitale) tout comme il peut s'en éloigner (cf. « Dessus la mer » ou « Pleurez ma mère »). Toutefois, l'aspect quadripartite demeurant le plus souvent dans ces introductions, j'incline plutôt à penser qu'il s'agit d'une acception élargie du chant « *kabaré* » (mot dont j'expliquerai plus bas pourquoi il faut conserver une graphie créole). Considérée aujourd'hui comme « traditionnelle », la forme *kabaré* entendue chez plusieurs chanteurs, avec des variantes subtiles autant que décisives quant à leurs signatures stylistiques personnelles, correspondrait ainsi plutôt à une sélection ayant opéré au plan mélodique au sein de l'ensemble de ce qui se présentait autrefois comme des « romances ». En ce sens, elle pourrait très bien provenir directement de certaines d'entre elles, voire d'une seule, aujourd'hui oubliée, tout comme elle pourrait en être une version créolisée par un chanteur inconnu auquel de plus en plus de chanteurs réunionnais auraient emboîté le pas⁴⁵. Le témoignage de Jouano nous livre ainsi la trace de ce qui se faisait de son temps et probablement avant, mais qui ne semble pas lui avoir réellement survécu ou avoir aujourd'hui pris de nouvelles formes tant, à l'exception du célèbre « Valet, valet » qui paraît avoir éclipsé toutes les autres, on ne chante guère plus de romances avant de « casser en maloya ». Nous verrons plus loin comment la forme musicale *kabaré* lui a succédé.

Parmi la quinzaine de chants que Jouano interpréta pour la mission, tous ceux présentant un cassage comportent en effet une introduction en français⁴⁶ évoquant directement un emprunt à ce répertoire que sollicitait aussi la première partie de « Valet, valet ». C'est ce que nous disait Charles-Henri Guélon, le soliste de Ras mélé ayant souvent joué avec Elléliara et faisant aujourd'hui partie de Maloyallstars :

« L'était déjà composé⁴⁷ par rapport le bann zanciens té i chante ça que les maîtres jouaient en fin de compte. Et après zot té i tourne ça zot façon zot. "Nou l'atandu⁴⁸ lo rwa dan lé bwa", c'était l'histoire de Blancs que les serveurs avaient entendue et qu'ils faisaient à leur façon azot, le soir, quand ils rentraient au camp. Au départ c'était comme ça. I prend un ti bout là-bas, té i amène ici, pi té i chante avec deux-trois ti paroles, té i fait ça comme ça » (*notre trans.* de notre entretien de mars 2005).

Tout comme dans le second hymne réunionnais, la partie ultérieure bascule aussi en créole et en maloya chez Batis *Kabaré*, démontrant par là l'ancrage traditionnel du collage réalisé de manière originale par Viry. Les rires de Jouano parlant de ce passage montrent combien le

⁴⁵ Malgré quelques informations tendant à confirmer la présence dans cette équation du chant *malbar* de type « o parli », fait sur lequel Serge Sinamale attira mon attention, je ne peux que laisser ce point de côté n'étant pas au fait de ces répertoires religieux. Mentionnons aussi l'utilité que pourrait avoir une analyse de la métrique des textes chantés du type de celle que propose Mongens (2006).

⁴⁶ « Dessus la mer », « Dans la baie Saint-Denis », « Viens mon ami », « Pleurez ma mère ».

⁴⁷ Phrase éclairant d'un nouveau jour le titre « Maloya la pan ou la fé » (Cf. *infra*, Viry, 1976, A : #4).

⁴⁸ Cf. ce que nous avons dit du verbe attendre ou entendre employé ici.

maloya correspond à un moment joyeux durant lequel le chœur dansant relâche la tension mise en scène dans ces introductions parlant de décès, de départ, de pleurs dans une langue – le français – de surcroît plus contrite et apprêtée que ne l'est le créole usuel. Pour ne citer qu'un texte, voici le début du mélange remodelé qu'il donnait le 8 juillet 1978 de « Dessus la mer » et de « Pleurez ma mère », romances qu'il avait enregistré plus tôt séparément et avec d'importantes variantes démontrant l'aspect situationnel de sa pratique musicale :

« Dessus la mer, mais l'avait chaud (ter) / Au signal mon bien-aimé
Pleurez, pleurez pour moi / Mon valise dans mon main
Mon cœur dans mon dos / Mon dos dans mon cœur
Mon valise prête à aller / Pleurez pleurez, pleurez Hilaire
Céline est mort » (*notre trans.*).

Parfois plus difficiles à saisir, ces textes, dont Jouano semble avoir conservé fidèlement l'expression française d'origine (ce que montrent les « mon mari », « mon bien-aimé » ainsi que le vocabulaire employé), nous parlent du passé autant que de mélancolie. Guélon soulignait l'importance du « dire ça que na pour dire » dans sa propre vie autant que dans celle des chanteurs du passé, qu'ils furent esclaves ou non :

« Le maloya permettait de faire sortir tout ce qui s'était passé dans la semaine ou bien le soir même. Si y avait in ti hic avec un tel ou un tel, i utilisait ça aussi comme moyen de faire passer des messages. Autour d'un feu, chacun chantait, ça se passait entre eux comme ça (...) I serve déjà amwin quelque part d'exteriorise amwin. Si y en a in truc a emmerde amwin in ti peu la journée, bein mi fait sortir ali en chantant. Tu vois, si ya un truc qu'est là bein, mi dégage ali et mi ressent amwin bien » (*ibid.*).

Chantée *a capella* et sans reprises du chœur, la romance aurait alors servi de moule permettant de théâtraliser ces souffrances ; un moule qui aurait aussi l'avantage d'enseigner la langue associée aux maîtres et à une hiérarchie coloniale qui était également responsable de ces souffrances qu'on ne peut que s'imaginer* aujourd'hui. Et précisément, ce prélude intenable est destiné à être « cassé » dans un acte premier, fondateur d'une nouvelle identité. Celle que définit le maloya chanté collectivement en créole avec accompagnement instrumental et sur un rythme contrastant de toute part avec la romance.

Lancé le 6 juillet 1978, après que Pichonnet-Andral ait demandé : « Chantez-moi cabaret », « Dessus la mer » casse en un ensemble strophique bien plus explicite que ne l'était ce prélude. Ses deux vers, repris une trentaine de fois à quelques variantes près, disent le plaisir du relâchement en l'associant à l'alcool bu à la boutique d'une tenancière chinoise :

« Oh Madame Ah-Tiong rouvre la boutique / A si ya content romé » (« Eh Madame Ah-Tiong ! Ouvres ta boutique / Si il y en a, on boira du rhum », *nos trans. et trad.*).

Relativement inconnu aujourd'hui⁴⁹, cet ensemble est par ailleurs un des *hits* maloya du moment puisque la mission du MNATP l'enregistra auprès de Zézé Yvoula, René Viry et Batis *Kabaré*. Dans d'autres exemples de maloya de Jouano, dont la plupart ne sont pas consécutifs à un cassage (ce qui montre qu'il y a différence entre « *kabaré* » et « maloya »), nous pouvons parvenir à compter jusqu'à 50 ou 80 répétitions pour des couplets équivalents : « Donn amwin manzé mi manz pa / Ah dîner » dans « Pleurez ma mère » et « Chemin Bondyé / Malé rodé », parfois varié en « Okilé Bondyé / É Malé rodé », dans « Donne amwin la main mes amis ». Le remplacement de chants en langage français, dont les vers s'étirent parfois au long de plusieurs ensembles strophiques, par de tels ensembles, à la fois courts et répétés, nous met sur la voie d'une compréhension ressentie de l'objectif fédérateur et cathartique du maloya : alors que la première partie dit le mal, la seconde fait le bien. Ceci se déroule au moyen de ce que l'on pourrait appeler un premier niveau de réduction. Quoi qu'il en soit, que la romance fut conservée ou qu'elle donna lieu à des compositions de chants plus personnels, dont l'aspect pleuré se fonde sur des faits directement vécus par tel chanteur créole, nous sommes au cœur du processus de créolisation qui amène directement de la romance française au *kabaré* et de ce dernier au maloya. En ce sens, le terme « *kabaré* », autrefois désigné pour qualifier le maloya actuel selon plusieurs informateurs du Sud, prend un sens qui englobe nos trois acceptions pour désigner un « moment-musical-dans-lequel-on-chante-tel-répertoire-et-danse-de-telle-manière-dans-le-but-de-se-faire-du-bien ».

Que l'on se réfère à un divertissement profane ou religieux, domaine auquel renvoie directement la notion de « bien-être » dans l'île⁵⁰, nous concevons donc à présent comment ce terme aux contours vastes et imprécis put signifier ce qu'ailleurs on nomme « musique ».

1.5.2. « *Entre romances et maloyas* », un disque exemplaire de la créolisation

Un disque relativement récent nous permettra de préciser ce mouvement de créolisation ayant conduit de la romance au *kabaré* puis au maloya contemporain. Il s'agit de celui qu'enregistrèrent les membres de *La famille Gado* (2007) à la suite d'un judicieux collectage réalisé par le PRMA pour le label patrimonial Takamba. Lui aussi marqué par le deuil du membre le plus âgé de la famille, ici Pierre « Ti Jean » Gado (1924-2006), auquel on doit en grande partie la transmission de ce répertoire, ce disque fait suite à celui de la famille Manent (*Gramoun Bébé*, 2005). D'après le livret, rédigé comme ce dernier par Fanie Précourt, l'ethnologue responsable du projet, les Gado seraient en effet les seuls dans l'île à

⁴⁹ Viry l'enregistrera toutefois en 1998 sur « Café grillé » (#11).

⁵⁰ L'une des plus fameuses Eaux de Cologne utilisée dans les bains et les garanties porte d'ailleurs ce nom.

chanter « quotidiennement les romances de leurs aïeux », soit ce répertoire qui aurait disparu ailleurs depuis la fin des années 1970 et le début des années 1980 (2007 : 29, 32)⁵¹.

Celui-ci se divise en trois catégories musicales : les « romances » (#1 à 6), les « maloyas “pléré” » (#7 à 10) et les « maloyas festifs » (#11 à 15). Le livret met l'accent sur l'exemplarité de la première quant à un parcours que nous pourrions dire « socialement descendant » dans le processus de créolisation. Les classes serviles s'approprièrent en effet, à quelques « déformations » près peut-on lire, un répertoire importé dans l'île par une bourgeoisie réunionnaise puisant à la double source des romances et des complaintes⁵² que l'auteur dit chantées en France depuis le Moyen Âge :

« Pour les Créoles réunionnais, le terme “romance” s'applique aux chansons sentimentales écrites en français qu'ils avaient pour habitude de chanter au cours du XXe siècle lors des festivités engendrées par un mariage. La romance était avant cela à La Réunion l'apanage de la classe dominante. Apparue sur l'île à la fin du XVIIIe siècle, elle servait essentiellement à égayer les soirées de la bourgeoisie locale (...) La tradition orale joua un grand rôle en terme de diffusion du style musical, qui, durant le XIXe siècle, se répandit au sein de l'ensemble de la population ilienne. A la suite de l'abolition de l'esclavage (1848), l'ancienne population servile se mit en effet à chanter des romances, notamment par souci de meilleure intégration sociale. Les paroles de ces chansons poétiques furent cependant largement déformées avec le temps (étant donnée la complexité, pour ces individus d'origine afro-malgache, de maîtriser la langue française après avoir été privés d'instruction), de sorte à obtenir à la fin du siècle, des romances dites “créoles” » (*ibid.* : 30).

L'association progressive à cet événement central pour la société insulaire qu'était le mariage, lequel advenait d'ailleurs à la fin d'un processus s'étalant parfois sur plusieurs années (au cours desquelles l'auteur rappelle que les romances avaient un rôle déterminant), nous montre à nouveau l'existence d'un lien de fond entre la musique et la sexualité ou la parenté. Et ce, à quelque niveau social qu'on se place. Malgré les propos précédents, Précourt associe seulement ces chants *a capella* aux classes moyennes, y compris rurales (lesquelles tenaient d'ailleurs souvent leur propre « cahier de romances »), au moment d'expliquer comment une famille telle les Gado est parvenue à en faire un tout autre usage, également coutumier selon l'auteure. Ses membres les tirent en effet aussi bien au lendemain des services *kabaré* qu'organise Jean-Claude, le fils aîné de Ti Jean, qu'en *solo* au cours du reste de l'année, mais en tout cas plus, si l'on suit Précourt, lors des mariages :

⁵¹ Fait que confirment l'écoute des précieux enregistrements de Batis *Kabaré* et l'ascension de « Valet, valet ».

⁵² L'auteure parle de ce fait de « demi-genre » à propos des romances des Gado situées « à cheval entre la romance et la complainte européennes » (p. 36). Ne pourrait-on pas tout autant parler de « double genre » ou de « genre créole » ? Précisons que la réduction ou la minimalisation dont nous traitons dans cette sous-partie ne sauraient être conçues comme un appauvrissement procédant d'une vision péjorative de la créolisation (cf. notre premier chapitre).

« Il s'avère en effet que, que pour les Gado, les romances accompagnent surtout les mouvements de la vie quotidienne. Faire le ménage, ramasser des herbes pour les animaux, cuisiner sont autant d'activités qu'ils ont pour habitude d'effectuer en chantant. Si les romances donnent du cœur à l'ouvrage, elles sont encore une sorte d'exutoire en cas de conflits, une manière d'exprimer une humeur du moment ».

Comme le fait Charles-Henri Guélon, qui n'a pas lu Lescouble, nous pouvons aisément imaginer* que les esclaves et leurs descendants, tous contemporains de chroniqueurs rarement attentifs à eux, faisaient de même avec les chants venus des classes supérieures de la colonie. Héritière de plusieurs générations, une telle appropriation peut raisonnablement avoir donné lieu à de multiples innovations, voire même à de nouvelles compositions. Le répertoire *kabaré*, je l'ai dit, semble en être le résultat, lui qui s'est orienté sur le caractère triste de ces chants pour l'employer dans la théâtralisation pleurée qu'il représente en prélude du maloya. C'est pourquoi Jean-Claude Gado utilise à bon escient le terme de « maloya *kabaré* » pour désigner les quatre morceaux qu'il chante sur ce disque malgré le fait que Précourt crut bon de les appeler autrement (*ibid.* : 27) :

« Jean-Claude Gado parle de “maloya *kabaré*” pour définir les chants qu'il interprète. Afin d'éviter toutes confusions, nous avons cependant préféré employé [*sic*] le terme “maloya pléré” (aussi reconnu localement), pour parler de ces monodies qui, contrairement aux traditionnels maloya *kabaré*, ne se chantent pas dans les servis' ».

La confusion redoutée ici procède d'une compréhension partielle du terme si déterminant de *kabaré*. En effet, dans le livret du disque des Manent, Précourt normalisait quelques années plus tôt une seule (celle rituelle) des trois acceptions que nous donnons de ce mot, le débranchant entièrement d'une éventuelle racine française au profit de celle malgache ; fait au demeurant peu anodin en terme d'assignation identitaire...

« Le vocable “*kabaré*” est issu du mot malgache “*kabary*” (ou “*kabaro*” en fonction des régions de Madagascar) qui à l'origine désigne les communiqués que le chef de l'État malgache ou son mandataire adressait au porte-parole du peuple. Grâce au kabary, la population était ainsi informée de la vie politique et des décisions prises par l'administration royale. Il y avait alors une sorte de dialogue instauré entre les deux partis, par l'intermédiaire de leur représentant. Par la suite, tout en conservant ce symbolisme d'annonce et d'échange, le kabary devient un fait d'usage exposant toutes les activités (corvées ; travaux, loisirs...) de la population d'un village ou d'un quartier. Par dérivé, il est également utilisé comme marqueur des différentes étapes de la vie, telles que les mariages, funérailles, exhumations... Pour cela, il se manifeste sous la forme d'un discours structuré (préambule, excuses, salutations, déférences), prononcé lors des grandes cérémonies de circonstances familiales. Le kabary d'un mariage par exemple, est un dialogue entre le porte-parole de la famille du fiancé et celui des parents de la jeune

filles. A La Réunion, le mot *kabaré* incarne à la fois cette notion d'échange (entre les ancêtres et les vivants, entre le chanteur soliste et le chœur qui lui répond) et de rassemblement festif. Pour les Réunionnais, le service *kabaré* est une cérémonie animiste donnée en hommage aux ancêtres » (Gramoun Bébé, 2005, p. 31).

Pour le moins approximatif quant à la transmission effective de ce terme et à sa créolisation à partir du malgache, fut-ce par la voie des mariages, disons que l'ensemble de la discussion que nous menons ici, en grande partie appuyée par les éléments qu'apporte d'ailleurs Précourt elle-même, justifierait au moins autant une origine française de ce mot. De plateau sur lequel sont transportées des boissons (ou des braises pourrions-nous dire à partir de l'exemple des services) ou de lieu où l'on s'en sert pour servir celles-ci, il peut tout autant avoir désigné peu à peu la fête, parfois alcoolisée, qui accompagne des rassemblements musicaux et chorégraphiques dans lesquels nous savons que la parole est un élément clé. Que l'on pense au sens qu'a d'ailleurs aujourd'hui ce mot français à Madagascar ou à son association avec le jazz néo-orléanais du début du siècle dernier dont les liens avec une autre ancienne colonie sucrière et francophone, Haïti, sont en outre bien connus⁵³. Dans tous les cas, le fait d'insister seulement sur l'aspect rituel de ce terme semble empêcher d'entendre ce que nous chante Jean-Claude Gado en solo... Evacuée dès le départ, la forme *kabaré* ne fera jamais l'objet d'une quelconque attention dans ce livret malgré les enseignements auxquels introduisent les enregistrements qu'il accompagne. Le critère retenu étant l'impossibilité de chanter ces pièces dans les *sèrvis kabaré*, Précourt ne pouvait les rattacher logiquement qu'à la romance :

« Les maloyas *pléré* sont des chants intimistes qui, comme les romances se veulent particulièrement émouvants. Si d'un point de vue stylistique, ces deux répertoires restent sensiblement analogues (tonalité en mode mineur, forme strophique avec reprises, textes décrivant les états d'âme de personnages...), seules l'instrumentation et la langue utilisées permettent d'aisément les différencier : chantés en créole réunionnais, les maloyas *pléré* se font en effet traditionnellement aux sons du bobre (*bob*), alors que les romances sont en français créolisé et *a capella* » (2007, p. 27).

⁵³ Pour Madagascar je me base sur des entretiens personnels et sur ma participation à un concert d'artistes malgaches venus à un « bal malgache », aussi appelé « cabaret malgache » donné à Saint-Denis. Pour le jazz, voir le disque *Cabaret echoes* (2007) et pour Haïti voir l'article « Les Haïtiens et la naissance du jazz à La Nouvelle-Orléans » sur le site www.claudecarre.com/publication.php. Pour sa part, Chaudenson opte aussi pour le mot « kabary » (= réunion, assemblée), paronymiquement déformé sous l'influence du français « cabaret » (1974a : 1055).

Ainsi, remarquons que refusée au plan linguistique, la créolisation d'un élément français revient, ou reviendrait⁵⁴, par la fenêtre musicale... Mais cette posture a surtout le désavantage de rendre incompréhensible la définition progressive du genre mélodique *kabaré* – ignoré au point d'être appelé différemment – qui se trouve pourtant à mi-chemin « entre romances et maloyas », tout comme la famille Gado d'ailleurs...

Si l'aspect atomisé des pratiques religieuses a été noté, celui musical s'impose à son tour par le fait que les Gado sont les seuls à chanter encore de telles romances. La famille s'étendant aujourd'hui à plus d'une centaine de personnes selon le livret, parmi lesquelles on compte plusieurs *maloyèr* de renommées locales⁵⁵, on peut supposer qu'une certaine continuité de cette pratique isolée sera assurée, notamment après la parution de ce disque dont on concevra alors l'efficacité et la portée sur le terrain mémoriel et patrimonial. Conformément à nos réflexions inaugurales portant sur la tradition, on peut penser également que la conservation et la transmission d'un savoir ancien furent tout autant affaire de traduction et d'innovation. C'est du reste une telle dynamique au long cours qui a présidé à l'élaboration par des Créoles d'une nouvelle culture relativement indépendante de ses multiples origines considérées comme des ensembles distincts.

Aussi demandons-nous quelle connaissance de ce processus général peut-on atteindre à partir de ce cas familial si particulier ? Notre réponse partira des formes strophiques chantées dans les trois registres présentés sur ce disque. La moitié des « romances » (#2, 4, 6) sollicite une forme de type « linéaire continu », [AA1A2A3...], qui consiste à conserver un même cadre mélodique pour différentes paroles et caractérise le *kabaré*. L'autre moitié fait appel à une structure de type [ABA1B] dite plus haut rotative que nous pouvons aussi appeler « couplet-refrain ». Disons ici qu'on retrouve celle-ci le plus souvent dans le maloya « podium » composé ces dernières décennies au contact de musiques extra-insulaires (le reggae par exemple). Rappelons que cette dichotomie linéaire/rotatif départage, notamment chez Elléliara, le maloya du séga. Ces ensembles strophiques sont par ailleurs composés d'un nombre variable de vers dont voici les formes types de leurs structures respectives, à la fois d'ensemble et internes :

⁵⁴ En effet, une analyse plus détaillée montre que le mode majeur est présent dans les romances des Gado (tout comme il l'est chez Viry ou Jouano). Nous nuancerons également plus bas l'affirmation relative aux structures strophiques.

⁵⁵ Nous pensons à Jean-Marc, qui « fit partie du groupe familial de maloya traditionnel Vagabondage, actif dans les années 1994-1995 » nous dit le livret, à Jean-Luc, qui joua dans Zangoun, ainsi qu'à Patrick et son neveu, Richelin, tous deux solistes du groupe Zantak. Durant mon terrain, ce dernier, surnommé « Lélin », jouait également du *roulèr* avec Patrick Manent.

- #1 : [A] = (ab), [B] = (ab)
- #2 : [A] = (ababa'b'b'')
- #3 : [A] = (abcd), [B] = (abcc')
- #4 : [A] = (abb'cc')
- #5 : [A] = (abcc'), [B] = (aba'b'b''), [A'] = (a'b'c'abcc')⁵⁶
- #6 : [A] = (abcdd')

Bien qu'elle ne soit pas omniprésente, la forme quadripartite se retrouve dans ces chants. Or, comme nous l'avons déjà souligné, c'est elle qui constitue la mélodie *kabaré* type, ce que confirment les « maloya *kabaré* » de Jean-Claude Gado dont voici les structures :

- #7 : [A] = (abcd)
- #8 : [A] = (ab), [B] = (ab)
- #9 : [A] = (abcd), [A'] = (a'b'c'd'), [-A''] = (cd)
- #10 : [A] = (ab), [A'] = (ac), [B] = (a)

A peine moins apparente précédemment, nous voyons ici cette quadripartition largement dominer. En effet, seul le second titre interprété ici s'affranchit à la fois mélodiquement et structurellement de ce cadre pour rejoindre les romances et reproduire exactement la structure du premier titre du disque. Malgré son apparence le dernier exemple, qui correspond au plus long texte chanté dans ce florilège de pièces interprétées à une seule voix, se présente d'une manière peu commune qui décompose toutefois la structure du *kabaré* en plusieurs ensembles composés de différents morceaux de la versification initiale. L'avantage étant de pouvoir mouler plusieurs paroles dans ce cadre mélodique (dont les vocalises [A3] et [A'4] donnent les modèles), on entend le chanteur solliciter cette forme *kabaré* lorsqu'il colle ce que nous n'avons pu que noter que [A] à [A'] tant ces deux ensembles sont dissociés et mobilisés indépendamment⁵⁷. Le vers unique de l'ensemble [B] correspond pour sa part à une ponctuation possible de [A'] auquel il donne alors une forme tripartite assez rare pour être notée.

Le livret précise seulement que le dernier ensemble strophique de « Monmon papa » « a été rajouté par Jean-Paul⁵⁸ en 2007, à la fin de la période de deuil de ses parents » (p. 13). Ceci laisse penser que lui ou ses aînés réalisèrent ces chants dont la mélodie type est vocalisée à plusieurs reprises (dans les pièces #7 et #10). Nous sommes possiblement en présence de répertoires provenant du « temps longtemps », peut-être des XVIIIe et XIXe

⁵⁶ Notre nomenclature ayant pour principe de respecter l'ordre chronologique dans lequel sont tirés* les ensembles, on constatera que [A] est partie prenante d'occurrences ultérieures de cet ensemble strophique conservant cette lettre additionnée d'une prime.

⁵⁷ La structure générale de la pièce est la suivante : [AA1A'A'1BAA2A1A'2A'3B1AA2A1A'2A'1B(Dofé monmon !)A3(x2)A'4A3A'4AA2A'1B(Allons roulèr ! Allons bob !)A3A'4A3A'4A3A'4].

⁵⁸ Lire Jean-Claude, fils aîné de Ti Jean et Estellie qui interprète ces quatre pièces et chante toutes les romances. Aucun Jean-Paul n'est mentionné parmi les fils Gado dans le livret.

siècles, lorsque Bernardin de Saint-Pierre ou de Lescouble décrivaient des joueurs de bobre, chantant des romances⁵⁹. Ce temps n'étant pas si loin, nous pouvons mieux imaginer* la profondeur historique de ce répertoire chanté en solitaire avec cet instrument dont on fait le symbole du maloya bien qu'il n'est jamais joué dans les services et ne peut accompagner *roulèr*, *pikèr* et *kayamb* qu'au moyen d'une sonorisation électrique⁶⁰. En ce sens, les trois répertoires de ce disque pourraient s'entendre comme ceux de trois générations successives de créolisation, ce en quoi le *kabaré* graphié « cabaret » trouve ici une légitimation définitive. Toutefois ce serait sans tenir compte du travail syncrétique effectué à *contre-sens* par les esclaves et leurs descendants. Avant d'aborder ce dernier sur un plan idéal, mettons-le en évidence au moyen de notre notation formelle. Ayant trait à la seule charpente de ces chants, celle-ci pourrait bénéficier d'autres analyses portant sur les échelles ou les rythmes.

Nous notions à l'instant combien la forme mélodique *kabaré* sert de modèle pour la formulation de paroles liées au quotidien du chanteur. Or, une des formes traditionnelles du *kabaré* se lit ainsi : (aa'a''b). C'est le cas de la variante [A'] que donne Jean-Claude Gado dans « Monmon papa » : « Sa gayar mwin nana (*ter*) / Sa mon papa li la don a mwin ». Ceci nous permet de comprendre l'intrication entre forme musicale et contenu textuel dans la mesure où semble jouer, tout particulièrement ici, un effet d'aller-retour entre eux. Par ce jeu de reprise, de répétition dans le mouvement, de Même Changeant (cf. chapitre premier), nous voyons un énoncé assez bref prendre une dimension supplémentaire. Cette manducation de la parole n'est pas sans évoquer cette « ruminant constructive » dont Bensa (2006 : 100) fait relever le travail philosophique. Si ce dernier est, dans cette citation, nécessairement écrit, un travail analogue est à l'œuvre dans cette forme orale qui offre un espace autrement plus grand à un texte se disant tout d'abord avec concision. En se syntonisant sur cette mélodie quadripartite pour passer plusieurs fois les mêmes mots à son miroir, c'est le sens même de ces derniers qui est repris, transformé et envisagé de manière nouvelle. C'est au moyen de telles redites que le sens trouve sa place dans un locuteur qui, faisant siens ces mots, s'en trouve lui aussi mû, maître qu'il devient de sa propre voix. Libre en somme.

La tradition orale des romances, telle que nous la livrent les Gado fait aussi appel à ce procédé répétitif. Plusieurs fois des vers sont repris, donnant parfois à l'auditeur l'impression de découvrir une interprétation seconde ou tierce à celle qu'il avait d'abord, peut-être

⁵⁹ Une citation célèbre du *Journal* de Lescouble (reprise par Chaudenson, La Selve, Samson, Précourt...) datée du dimanche 13 avril 1820 mentionne qu'« un Noir à Hugot, soul comme un tambour du diable nous a amusé singulièrement. Il a fait venir un bobre et s'est mis à danser d'une manière si originale qu'il était impossible de conserver son sérieux (...) Il a ensuite chanté des romances et alors il a été impossible d'y tenir ».

⁶⁰ Cf. chap. trois. Des cas contraires existent, naturellement. Lors d'un kabar acoustique donné fin 2007 aux Trois-Mares, j'ai par exemple joué du bobre que me tendait Patrick Manent pour accompagner son trio du jour.

distraitement, entendue. Pour cette raison, bien des traductions proposées ici comme dans le *Maloya kabaré* nous semblent extrêmement partielles⁶¹. Nous pourrions aussi citer « Mon roi » dont l'introduction et les couplets ultérieurs disent : « Tout' les pouvoirs l'est a ou ah / Tout' les pouvoirs l'est a ou » (p. 11). Or, à bien écouter l'ensemble de la pièce, les chanteurs disent le plus souvent (*notre trans.*) : « Toutes les pouvoirs l'est à ou, ou crois / Toutes les pouvoirs l'est à ou, ou oui ». Le narrateur met ainsi en doute les pouvoirs de ce roi trop assuré que la traduction appelle, ajoutons-le, « Ilonla » alors qu'il est évident qu'il s'agit ici d'une formule constante du répertoire des musiques traditionnelles françaises⁶². C'est notamment le cas avec « Mon sang couler », romance dans laquelle un condamné chante le dernier dimanche avant son exécution. A la quatrième occurrence du couplet ([A3]), les trois premiers vers de la forme quadripartite ne servent de coquille qu'au mot « mon bon bourreau », avant que le dernier vers n'achève avec « fais ton devoir ». La reprise de cet ensemble déclenche un rire chez l'un des frères Gado qui invite à penser que ce procédé permet de sortir du « désarroi » et de la lamentation que le livret met de l'avant dans le paragraphe commentant cette pièce (p. 10).

Comme dans les romances entendues ici (#2, 3, 4 et, dans une autre mesure, 5), on note de plus dans les *kabaré* de ce disque une tendance à répéter plusieurs fois les deux derniers vers d'une strophe une fois celle-ci achevée (#7, 9)⁶³. Comme le montre cet exemple :

Mwin lé maléré	a
Mwin lé maléré larzan	b
Malé la boutik sinwa	c
Ma fé la valèr sako mwin nana	d

(2007 : #9)

Accompagné de son bob, d'un *roulèr*, d'un *sati* et d'un *kayamb*, ce qui fait de ce *kabaré*, un « maloya *kabaré* »⁶⁴, Jean-Claude Gado chante ce quatrain ainsi : [A] = (abcd), [A'] = (a'b'c'd), [-A''] = (cd). Chacun de ces ensembles strophiques est repris plusieurs fois (respectivement x4, x3, x3) avant l'arrivée de nouvelles paroles. Les remarques précédentes s'appliquent ici, avec une nuance toutefois puisque ces reprises sont plus nombreuses et tendent à acquérir, en quelque sorte, une existence pour elles-mêmes. C'est pour cette raison

⁶¹ Point sur lequel il faut redire combien les parties chantées sont souvent fautives en terme de transcription, ce qui complique passablement l'exercice de traduction.

⁶² Nous pensons à cette pièce traditionnelle de Touraine « Lon, lon, la, laissez-les passer ». Il est remarquable que, prenant acte de la créolisation de ce texte (ou = tu) dans lequel le narrateur dit vouloir se venger du roi, Précourt privilégie une origine afro-malgache de ce mot évoquant pour elle un nom. Remarquons aussi qu'elle ne parle jamais d'une influence indienne, laissant ainsi la créolisation se dérouler entre « Blancs » et « Noirs ».

⁶³ La pièce #10 fait usage de ce procédé, mais en l'inversant : (ab) précède (abcd).

⁶⁴ L'apparition furtive d'un chœur vers la fin de la pièce accentue aussi cet aspect intermédiaire.

que notre notation donne [-X'] à propos de ce deuxième niveau de réduction après celui coextensif du passage du « cabaret pleuré » au maloya dansé chez Jouano ou Viry. Résumant à deux vers la quadrature mélodique de la forme première, voilà synthétisée l'idée présente dans l'ensemble de la strophe précédente. On comprendra ainsi pourquoi nous avons veillé à conserver l'appellation « ensemble strophique », la strophe n'étant dans un tel cas ni couplet ni refrain mais bien plutôt sa propre extension, laquelle, tel un marcottage qui prenant une dimension différente de sa racine, s'apprête à un devenir autre...

Bénéficiant de l'effet de rotation que donne l'aller-retour entre deux vers alors isolés, ce condensé se réapproprie les mots et les sens qu'on avait investit précédemment dedans. De ce fait, malgré la traduction proposée (« Je vais aller a la boutique chinoise / Pour savoir à combien s'élève ma dette »)⁶⁵, il semble qu'une interprétation plus positive du dernier chant soit possible. Celle-ci tient directement à ce que nous disions avec cette autonomisation qui déboucherait ici sur un encouragement à remédier à ce malheur qu'est le mal d'argent tourné en boucle dans la première moitié de l'ensemble strophique⁶⁶. « J'irai à la boutique du Chinois / Pour y faire valoir ce que j'ai » ou « ce que je suis » (de « faire la valeur de ce que j'ai ») semble plus adapté. À plus forte raison si l'on écoute les paroles chantées immédiatement ensuite : « Brinèr alé di lo rwa (*ter*) / Doman minis kisa la gainyé » (transcription du livret traduite par « Brinèr va dire au roi (*ter*) / Demande au ministre qui a gagné »). Celles-ci laissent bien penser que le narrateur, prenant un certain « Brinèr » à témoin, va s'arranger, « s'organiser par lui-même » comme on dit souvent à La Réunion, au point de, peut-être, reprendre une partie de son dû à la barbe du roi et de son ministre... Comme plus haut, malgré l'aspect plaintif du chant, une interprétation positive semble encore adaptée et, fait majeur, il est plausible que celle-ci constitue un bénéfice direct de la pratique d'un chant répétant ici, réduisant là.

L'usage et la déformation imprimés dans cette matière à appropriation de la langue du colonisateur que représente la romance sont ainsi exemplaires de la créolisation qui sous-entend, à tout le moins, un travestissement du sens premier. Ce dernier n'est en effet qu'imparfaitement référencé par des mots renvoyant à des réalités très lointaines de l'île, du moins avant qu'elles ne soient, précisément, réappropriées et détournées moyennant ce travail de recreation sémantique dont il reste à percevoir la dynamique et les modalités. Ici, nous pressentons déjà combien une forme créolisée, qu'elle soit improvisée ou composée et

⁶⁵ Les denrées vendues dans ces épiceries (*boutik*) servant aussi de débit de boisson s'achetaient souvent à crédit.

⁶⁶ Comme au troisième chapitre, l'interprétation suivante s'est faite sans consulter le chanteur, ce qui montre les limites de l'exercice (qui par faute de place ne donne pas les quatre ou cinq autres trahisons traductrices que nous pensons possibles de ce seul ensemble strophique) autant que le manque correspondant dans l'écriture du livret de ce disque.

réitérée, est susceptible de s'instituer sur le champ en modèle pour les générations suivantes qui, quand bien même elles conserveraient des traces originelles remaniées à quelques égards n'en auraient pas une pleine connaissance. Mises à part les paroles ajoutées par Jean-Claude à « Monmon papa » en référence à Ti Jean et Estellie, ou la pièce « Grégwar » composée par Ti Jean, l'absence de crédits dans ce disque témoigne de l'imprécision dont se satisfont les jeunes générations quant aux origines exactes de ces pièces, voire de ces genres, autant que de leur intériorisation aussi profonde que vécue de formes musicales considérées comme anciennes et traditionnelles bien qu'elles soient récentes, en l'occurrence engagées dans une créolisation engagée depuis trois siècles et demi, et susceptibles de continuer leur évolution malgré leur placement au sein du champ patrimonial de la conservation discographique.

Et c'est précisément de cela qu'il s'agit. Bien moins que d'atavisme, c'est de l'innovation réalisée au fil du temps que ce disque nous entretient. Et dans cette perspective, le maloya est bien plus un résultat qu'un point de départ. Orchestrés chacun différemment, les « maloyas *“kabaré”* » de l'aîné des Gado montrent que s'ils ne peuvent être chantés dans les *sèrvis*, ils n'en sont pas moins déjà des maloya (les instruments des pièces 7, 8, 9 et 10 sont d'ailleurs respectivement : bobre ; roulèr ; bobre, roulèr, sati et kayamb ; bobre et roulèr). Certes, on ne saurait écarter la nouveauté d'un choix esthétique ayant conduit la famille à associer ces pièces à ces instruments traditionnels. La présence d'un musicien talentueux comme « Lélín », le fils de Jean-Claude âgé d'à peine trente ans au moment de l'enregistrement, pourrait avoir entraîné la mise *au goût du jour* de ces pièces (on l'entend introduire à plusieurs moments des variations au *roulèr* dont on peut se poser la question de leur ancienneté). Or, là encore, ce serait la possibilité d'une évolution plutôt que la fixité de cette musique qui se rappellerait à nous.

Celle-ci transparaît dans les structures strophiques des « maloyas *“festifs”* » qui empruntent aux deux genres précédents quoique la forme linéaire (continue ou discontinue) y domine sur celle rotative, en rondeau :

- #11 : [A] = (abcd d')
- #12 : [A] = (aba' b')
- #13 : [A] = (abc)
- #14 : [A] = (aba1c), [B] = (abcd), [C] = (abc), [D] = (abcd)⁶⁷
- #15 : [A] = (abcd)

Comme dans les romances, les reprises sont toutefois nombreuses ici. Si elles avaient peut-être là pour fonction de favoriser l'apprentissage de la langue du maître, elles ont trait ici à

⁶⁷ Cf. Annexe 20.

cet entre-soi créole duquel le temps collectif du chant paraît être la condition pragmatique de sa réalisation. Tout autant collectif, ce troisième répertoire se distingue cependant du premier sur le plan de l'organisation interne des voix. Témoignant d'une nouvelle réalité culturelle, possiblement influencée par d'autres répertoires présents dans la colonie (nous pensons au chant d'Eglise par exemple) ou lui ayant préexisté, chœur et soliste font alors leur apparition. Précourt rend compte ainsi de cette spécialisation :

« Si l'alternance chœur/soliste est une spécificité du style musical [le maloya], elle prend ici des formes variées selon les chants. Ces diversités s'expriment d'une part dans la répartition des rôles vocaux (tel qu'on le constate pour *Mon Polydor (sic)*, avec un chœur de femmes, d'hommes et un soliste) et d'autre part, dans les modalités de l'alternance : le chœur peut soit reprendre l'ensemble ou une partie des phrases mélodico-sémantiques énoncées par le soliste (selon une technique d'imitation comme c'est le cas pour *Wi mwïn la di monman (sic)*), soit les compléter (cf. *Mwïn lavé in sèl ti zanfan*). Ces deux modes d'alternance sont aussi parfois associés au sein même d'un même chant (cf. *Tro tar é*). Adoptant trois différents types de structures, les maloyas de la famille Gado sont donc variés » (2007, p. 25).

On note que l'aspect quadripartite des strophes, trait structurant du *kabaré*, sert ici à cette structure que les musiciens appellent parfois « question réponse » au sein de laquelle il convient de distinguer les formes responsoriales de celles antiphonales (soit, respectivement, un cas où la partie chorale diffère de celle soliste et un cas où elle répète cette dernière à l'identique – *ab* et *aa* dans notre notation). Remarquons que Précourt tente une transcription graphique de cette « spécificité » seulement dans « Polidor » où trois parties vocales sont chantées (soliste, chœur féminin et chœur masculin) en transcrivant les réponses (responsoriales) du chœur féminin après un tiret, ce qui aurait pu être réalisé pour les autres pièces employant cette forme⁶⁸. Les premières résolutions de notre nomenclature consistant à écrire en italique le chœur (Annexe 5) rendent directement perceptible cette particularité du chant maloya qu'une analyse un tant soit peu approfondie ne saurait ignorer. Notre transcription de ce chant (Cf. Annexe 20) permet ainsi, à sa seule lecture, de passablement préciser son contenu. Son déroulement donne à voir plusieurs formes, tant internes que d'ensemble. Au fil du morceau on identifie ainsi les différents procédés vocaux suivants :

- forme responsoriale au sein de [A] : (*aba1c*)
- reprise intégrale d'ensemble strophique : [B](x2)
- inflexions mélodique du soliste : [AA'] ou [CC'']
- forme antiphonale : [DD]
- forme de réduction de second niveau : [-C'] = (*b'c*), [-C''] = (*b''c*).

⁶⁸ Par exemple dans le maloya « Mwïn lavé in sèl ti zanfan » (lequel est tiré de la romance « Moin l'avais un seul ti z'enfant ») où le chœur « complète », comme le dit l'auteur, le chant du soliste.

La structure générale de cette pièce (donnée en Annexe) relève à la fois de la forme linéaire discontinue et de celle rotative puisque s’y succèdent différents ensembles strophiques repris à l’occasion. C’est du reste le seul des cinq maloya proposés ici à le faire. On voit par contre se dessiner ici comme dans les autres une tendance à privilégier des formes courtes d’organisation interne des ensembles strophiques qui réduisent les quatrains à des tercets (abc) et plus encore à des couplets (ab). Ce point est décisif puisqu’il ne peut être analysé qu’une fois replacé dans les types d’alternance chorale soutenant ces passages. Le premier ensemble de « Polidor » est certes un quatrain, mais un quatrain divisé en deux cellules, (ab) et (a1c), composées chacune d’un appel du soliste et d’une réponse du chœur. Par cette interaction se met en place une réelle dynamique rotative au sein d’un ensemble strophique dont les phrases se trouvent ainsi animées de leur musicalité propre (on notera d’ailleurs la précision dont font preuve l’une et l’autre partie vocale lorsqu’il s’agit d’attaquer le chant ou de l’achever sans laisser aucun silence ni se superposer). Celle-ci sert également le propos puisque l’alternance fournit un appui aux idées du soliste qui peut laisser venir de nouvelles paroles pendant qu’on lui donne cette réponse que l’on considèrera comme une respiration. L’esthétique tout en reprises et aller-retour que nous évoquions plus haut pour le *kabaré* se retrouve donc dans le maloya où elle tire sa pleine capacité de la mise en chœur collective des paroles. Si le soliste conserve la maîtrise sur le déroulement des parties chorales (il en choisit le commencement, la fin, les répétitions, les réductions et les éventuelles reprises), cette tradition musicale est aussi faite de collaboration et d’endurance. En ce sens, la qualité des prestations dépendra de l’unité atteinte par les interprètes ; point sur lequel les répertoires familiaux avaient autrefois (avant la professionnalisation, certes relative, de la « scène maloya » et l’essor des podium) une longueur d’avance comme, après les Viry, les Barivoitse, les Philéas ou les Manent, les Gado nous font la démonstration à leur tour.

Certains ensembles poussent encore plus loin ce critère de cohésion vocale entre parties alternées. C’est le cas de [C] et de ses variations dont on notera qu’il consiste en un appel (a), parfois varié mélodiquement (a’) ⁶⁹, et en une réponse, relativement longue, du chœur (bc). Ici, les variations mélodiques que le chanteur soliste imprime, spiralant en quelque sorte cette forme plutôt que lui donnant simplement un caractère rotatif, montrent combien l’esthétique vocale du maloya dépend directement de cette hétéronomie qui manquait aux romances monodiques et au *kabaré* chanté en solo. Une hétéronomie que « Polidor » met particulièrement en vue en faisant alterner au moins deux narrateurs.

⁶⁹ Le remplacement de « ma fiy » (a) par « koko » (a1) nous a semblé moins significatif que la variation mélodique. Nous l’avons donc ignoré.

En effet, là encore en corrigeant la transcription autant que la traduction que donne Précourt de certains mots, nous pouvons interpréter ce chant comme un dialogue entre un homme et une femme, Liza, demeurant sous le même toit (c'est le sens de « fé ménaz », être en ménage, bien plus que « faire le ménage » proposé par Précourt). Dialogue qui, comme chez Elléliara, est en fait dispute, crise et, du moins ici, rupture. Liza se plaint des traitements de son homme (peut-être a-t-elle été traînée ici de force ?⁷⁰) qu'elle est sur le point de quitter avec « Polidor », un autre homme venu faire la loi (« rod dézord »), armé qui plus est. Le chœur féminin ([B], [B1] ainsi que les répons de [C]) incarne ce que dit et pense Liza, laquelle n'a aucun « compte à rendre » à son interlocuteur. Malgré leur discussion (que les variations de [C] illustrent), la femme est déterminée dans son choix. Pressé par son opposant qui attend probablement au portail (« déor la »), l'homme ne peut argumenter qu'en soulignant qu'il n'a ni « tapé, ni fait pleurer Liza » (notre *trad.* de [D])⁷¹. A ce moment, le chœur masculin répond une seule fois d'une manière qui souligne la rapidité avec laquelle tout se passe dans la tête, ou plutôt sous les yeux du narrateur impuissant (inversement, le chœur féminin se répétant on sent que la préméditation habitait Liza). Ce faisant, c'est son impuissance autant que, peut-être, sa bonne foi qui sont rendues, lesquelles se crient fort, l'homme cherchant à prendre à témoin le voisinage... On note que d'une certaine manière le chœur féminin jubile en [B1] lorsqu'il décrit la suite des événements. Comme elle le prévoyait, une fois quittée la case du narrateur/soliste, et alors que Polidor n'est plus mentionné, Liza est revenue chez sa mère. Là, par une formule pouvant s'entendre littéralement autant que métaphoriquement, elle rend son linge à l'homme à l'aide de son petit frère. Elle « l'envoie promener » ou « voir ailleurs » ensuite comme on dirait en français pour rendre l'expression suivante, particulièrement intéressante : « Ma envoye à li danse maloya » (notre *trans.*). En effet, par cette formule, on comprend à nouveau que, au sein du rond, le maloya est affaire de danse et de rencontre de partenaires pouvant déboucher sur la formation d'un ménage, aussi provisoire soit-il appelé à être, à l'image de ces danses...

Pour leur part, les réductions de second niveau consistant à reprendre certains vers seulement d'un ensemble strophique procèdent directement de l'attention portée à l'alternance. Comme nous l'avons noté pour le *kabaré*, qui lui-même prolongeait un trait de la romance⁷², une certaine autonomie tend effectivement à se réaliser à travers le décrochage de

⁷⁰ Ce que laisse entendre la première phrase : « La amène amwin ici » (notre *trans.*). Disons que la première phrase de la seconde partie de « Oté la Rényon » (Annexe 9) reprend les mêmes mots et la même mélodie.

⁷¹ En écoutant les paroles « Mwin la pa fé poulère a ou » (notre *trans.*), on comprend que la transcription, et donc la traduction, de Précourt sont erronées quand elle propose : « Ma pa tap a ou Liza / Mwin la paf é po lèw a ou » / « Je ne t'ai pas frappé Liza / Je n'ai pas l'intention de le faire » (2007, p. 20-21).

⁷² Cf. la fin de « Mon sang couler ».

ces phrases mises pour ainsi dire en rotation sur elle-mêmes par rapport à l'ensemble dont elles proviennent. Bien que sur ce disque seuls « Polidor » et le titre suivant (#15) présentent cette forme, les variations de [C] sont exemplaires de ce procédé récurant du maloya⁷³. Retrouvant à l'intérieur du maloya l'intérêt profond du cassage – la réduction de premier niveau –, c'est l'affirmation ou l'appropriation d'une réalité qui est en question avec ce second niveau. Cette chute, cette fin qui s'éternise par la répétition de l'énonciation d'un fait dont on a conservé l'essence en le réduisant, en le précipitant dans une alternance chorale qui donne l'impression que le propos, ainsi résumé et condensé, s'accélère, sonne bien comme une certitude que les chanteurs ont fait leur. Tout en tenant compte de deux variations mélodiques ([-C''] et [-C''']) signalant une évolution dans la perception de l'événement, on voit que le narrateur de « Polidor » ne peut que constater la réalité : le départ de Liza dont il va jusqu'à reprendre les paroles à mesure qu'il accepte et s'approprie sa nouvelle situation. « Je m'en vais chez ma mère » dit-il à plusieurs reprises alors que le chœur féminin triomphant ajoute à chacune de ses paroles : « Je n'ai aucun compte à te rendre », ne lui laissant ainsi jamais le dernier mot.

Mais ce niveau de réduction n'est pas le dernier. En effet, un troisième type réalise entièrement cette logique de partition puis de partage, de « cassage » puis de recollage. « Valet, valet » en contient un exemple :

D(x2)	
Le vin qui brille mwin lé dan mon verre	a
<i>Bon Dié l'a dit mon zenfan boi pa</i>	b
-D'	
Bon Dié l'a dit	-b1'
<i>Mon zenfan bois pas</i>	-b2'
Bon Dié l'a dit	-b1'
<i>Mon zenfan bois pas</i>	-b2''

J'ai déjà dit combien cet hymne réunionnais contient la plupart des formes du maloya⁷⁴. En voici une nouvelle preuve puisque c'est la seule de nos Annexes (mais non des partitions notées aux chapitres précédents) à contenir ce troisième niveau qui concerne la fragmentation en deux ensembles d'une même phrase : ici le répons de [D] dont Viry reprend la première moitié pour laisser l'autre au chœur. Cette phrase divisée, dédoublée, qui

⁷³ Ce qu'illustrent de nombreux morceaux ainsi que les ensembles [-E'] dans l'Annexe 6, [-H'] dans l'Annexe 8, [-C'] dans l'Annexe 10, [-A'] dans le second chant de l'Annexe 15, [-A2'] dans l'Annexe 17.

⁷⁴ A l'exception de l'introduction « pleurée » et de la seconde acception du *kabaré* (cadre mélodique)

répète une certitude (ici un interdit divin) par les voix d'une troupe est en outre entièrement modifiée mélodiquement⁷⁵.

Bien que cette forme soit absente chez les Gado, on ne peut que constater que le maloya que chante cette famille ou encore, pour demeurer dans les parages de la romance et du *kabaré* d'autrefois, Jouano, s'inscrit très majoritairement dans cette tendance à la concision et à la réduction qui coupe ou casse la romance initiale pour lui donner une suite viable, orientée sur les bénéfices performatifs de ce chant collectif alterné et supporté par la battue des instruments maloya. Voilà pourquoi l'on peut penser, sur le mode de la cuisine avons-nous dit, le maloya comme la réduction d'ingrédients employés dans une recette dont le résultat dépassera largement la somme de ces derniers. C'est ainsi du moins que nous proposons d'entendre les expressions « craser* » (écraser) ou « piler* un maloya ». Par ce procédé, c'est le parfum que recèlent les ingrédients premiers (les « épices » en cuisine : sel, poivre, piment puis ail, oignon, curcuma, gingembre...) qui peut s'expandre en toute liberté. Bien qu'opposés *a priori*, on voit combien la réduction et le pot-pourri ont un objectif comparable. Là où ce dernier convoque un procédé de collage linéaire pour faire tourner les danseurs, la rotation comprise dans la réduction semble avoir pour effet de recoller les morceaux du sens et ainsi, d'avoir, de manière linéaire, de la suite dans les idées... En ce sens, la formule de Viry « ti pa ti pa narivé » (« pas à pas, on va y arriver ») procède bien de cette logique : le changement escompté ne sera atteint qu'avec la multiplication des gestes les plus humbles, les plus simples, mais effectués en pleine maîtrise de soi, une fois le sens réagencé.

Nous semblons bien être ici sur les pas d'une meilleure compréhension de la créolisation. L'attention portée à ce que disent les chanteurs, point sur lequel nous n'avons fait que les prendre au mot, ainsi qu'aux formes qu'ils sollicitent nous amène à sortir des idéologies habituelles concernant la logique physique, naturaliste autant que culturaliste, entourant les aptitudes rythmiques des « Noirs ». Pour reprendre une opposition platonicienne (cf. chapitre premier), outre le « corps », outre les rythmes (instrumentalisés avec ces objets de fortune et de facture afro-malgache et du sud-est de l'océan Indien), nous pensons avoir montré que la « tête » aussi a fait sa part dans ce mouvement d'invention culturelle ! De même, le phénomène de répétition, longtemps considéré comme un attribut « primitif »⁷⁶, se révèle-t-il être à travers la réduction un prodigieux moyen d'innovation. Au

⁷⁵ Un autre exemple est transcrit au chapitre cinq avec « Quand mi bois » (présent sur Lo Rwa Kaf, 1997 : #8).

⁷⁶ « De toutes les idées reçues se rapportant à la musique africaine l'une des plus fausses est sans doute celle qui la représente, à travers bien des clichés littéraires, comme agissant avant tout par la répétition. On l'a abondamment qualifiée de "lancinante", d'"obsédante", pour finalement n'y voir qu'une forme d'expression assez inférieure, tout juste bonne à abolir, chez les participants à la fois la conscience du temps et le sentiment

lieu d'être une simplification approximative d'éléments mal assimilés, la créolisation des chants présente un exemple significatif de l'invention de formes culturelles nouvelles ayant acquis une complexité propre fondée sur des intérêts conjoncturels de récréation du collectif et de la culture. Elle permet à ces derniers, mais avant tout à leurs composantes, les individus, de remonter et de reprendre le cours des choses, de le casser et le fragmenter pour le redresser à sa manière et (re)définir ainsi à la fois un sens à l'histoire, au présent du chant performé en assemblée, et à l'avenir qui s'ouvre ou, plus exactement, se « rouvre » par là même devant lui. En somme, la « simplification » ou l'« approximation » créoles entendues comme une question de goût autant que de digestion... Le fait de « craser » le sol de ses pas dansants a ainsi un pendant discursif et cognitif consistant à broyer quelques mots disponibles pour en extraire un sens existentiel valable. Et à ce sujet, nous devons prolonger notre effort en nous plaçant au niveau idéal des représentations qui présidèrent à ce travail de créolisation enclenché par les esclaves, les engagés et leurs descendants créoles.

1.5.3. *Créolisation(s) en sens contraire*

Considérant que le recours à la réduction (notamment de troisième niveau) signale une maturité stylistique atteinte au sein de la créolisation elle-même, nous privilégierons une conception conjoncturelle de cette innovation culturelle entièrement conditionnée par le spectre de l'esclavage et les atavismes sociologiques exceptionnellement contrastés que l'on escomptât en faire découler. Bien que nous pensons que le concept de « culture de la pauvreté » entre particulièrement en jeu ici, nous devons toutefois, comme nous venons de le faire en suivant le parcours de formes européennes, compléter notre interprétation de l'histoire musico-culturelle en remontant la piste afro-malgache. Les formes musicales accompagnant de nos jours les rituels nous somment d'ailleurs de le faire. Mettant elles aussi en avant ces formes de cohésion rotative et spiralées que mettent en scène les réductions, elles se présentent d'ordinaire comme anciennes et directement issues de Madagascar ou du continent ancestral. Un point de vue que notre précédent développement vient d'infirmer, à tout le moins en partie. Car, à bien écouter la musique contemporaine venue de ces foyers originels du peuplement réunionnais, la prédilection pour des formes strophiques courtes, répétitives autant qu'employant tel ou tel procédé d'alternance chorale, mais aussi l'usage du mode majeur et de *tempi* élevés, semblent justifier ce lien culturel et filial que revendiquent les pratiquants des services. Mises à part ses réductions de premier et troisième niveaux que

du moi (Rouget, 1960 : 229). A ces formes, l'auditeur pris par son ethnocentrisme n'attribue que monotonie là où précisément « tout n'est que constant renouvellement » (*ibid.*).

nous pensons spécifiquement créoles, ou encore à travers d'éventuelles influences indiennes, le maloya ne dit d'ailleurs non plus autre chose à travers ses instruments et ses rythmes.

Bien que l'on devrait plutôt raisonner à partir des musiques antérieures à la traite esclavagiste (hors d'atteinte aujourd'hui), les formes musicales contemporaines mises à disposition des acteurs par la sono mondiale sont les supports sur lesquels ces analogies et ces généalogies s'élaborent et se redéfinissent efficacement de nos jours. L'emprunt que fit un *maloyèr* comme Araste à Jaojoby, l'un des chefs de file d'une de ces « jeunes musiques » malgaches (Mallet, 2004), confirme ce mouvement :

« Quand on enregistrait l'album *Misaotra mama*, j'écoutais beaucoup le chanteur malgache Jaojoby. Il avait une chanson qui disait : "Misaotra mama yé ka, misotra mamé..." Je ne comprenais pas bien le sens du texte au départ, mais les mots m'attiraient. J'ai développé ce motif sur un air de maloya » (cité dans Samson, 2012).

C'est ainsi, après un voyage à Madagascar et l'écoute répétée de disques malgaches comme celui-ci, que le Renouveau malgache réunionnais trouvait un de ses meilleurs représentants. Mais c'est à l'horizon d'attente du compositeur réunionnais qu'il convient de s'intéresser ici, à la manière dont fait sens pour lui ce bouturage qu'il réalise sur une racine identitaire puissante. Car nous sommes là dans un cas de « créolisation au carré », voire bien plus encore... Cette association de référents signale une *nouvelle vague* dans l'océan de relation permanente entre deux îles ayant leur propre histoire, notamment musicale. L'intérêt réunionnais d'un pratiquant des cultes de l'Est pour les formes responsoriales se trouve assouvi dans les musiques malgaches comme le salegy dont Jaojoby est considéré comme étant le « roi » (terme dont le sens réunionnais ne peut être détaché du marronnage). Les effets de rotation induits par les deux parties se relayant à l'aide de phrases relativement courtes nous renvoient directement à cette énergie que la cohésion collective fait émerger dans le maloya tant culturel que commercialisé. A l'image de sa très favorable réception actuelle, on peut légitimement penser que des formes anciennes de musique malgache auraient débouché en partie dans le salegy contemporain ou dans le maloya. En ce sens, notre filiation romance/*kabaré*/maloya trouverait son contraire, ou son complément, dans un mouvement inverse partant de formes serviles pour infléchir des structures européennes. Toutes les pratiques musico-chorégraphiques créoles peuvent d'ailleurs se prêter théoriquement à ce type de renversement de perspective comme nous l'énoncions dans notre chapitre inaugural. Ainsi, des danses du « rein » qui atteignent des sommets de virtuosité à Madagascar et que les Créoles, sensibilisés à cela par leur propre tradition séga-maloya

ayant pris corps au sein d'une société catholique, observent avec grand intérêt grâce à leurs téléviseurs et à ces DVD qui circulent d'une case à l'autre.

Nous l'avons dit, le terme de parenté est au cœur de la pratique musicale du maloya. Et il est intéressant de noter combien Eusèbe Jaojoby, lui-même connaisseur de La Réunion où il se produit souvent comme d'autres musiciens de son île, considère le maloya comme plus récent que le salegy (Terramorsi & Rajaonarison, 2004). L'adoption que fit Araste de ses propos pour le titre du premier disque de Lindigo lui donne en cela raison. On perçoit aussi cette conception dans ses collaborations avec Lélé sur *Zelvoula* (2003). Notre première Annexe 15 contient un chant de service de l'Est : « A mwin tout seul Malgache » qui dit la fierté de celui se sachant différent des « diables créoles » et semble décidé à le rester. Ce faisant, ce sont la vitalité de son inaliénation et donc son antériorité qui s'affirment. Le *langaz* parlé dans la seconde pièce de cette même Annexe nous renvoie aussi à une origine commune puisqu'on peut raisonnablement penser que Lélé et Jaojoby s'entendent quant au sens de ce que l'un et l'autre disent. La dernière apparition discographique du *maloyèr* se trouve sur *Malagasy* (Jaojoby, 2004 : #5). Dans ce titre la question ethnique prend un autre tour, nous ramenant à nouveau à la parenté :

« “Mahore”, nous dit Christian Mousset⁷⁷, chanson qui célèbre l'amitié et la parenté entre les peuples de l'Océan Indien (Madagascar, Réunion, Comores, Mayotte), avec Gramoun Lélé et son « gang » familial » (cf. livret).

Présenté comme le « père fondateur du Maloya » dans ce livret (lequel met l'accent sur une authenticité pour le moins questionnable du maloya et l'aspect « transe » du salegy⁷⁸ qui n'est pas sans évoquer la représentation véhiculée du maloya dans les livrets des disques de Lélé enregistrés sur ce label ainsi que l'intérêt du marché musical pour une certaine mystification de la valeur d'usage du fait musical *in situ*), Lélé est aussi présenté par Jaojoby après un solo de guitare et des cris féminins : « Gramoun Lélé ! Gramoun Lélé ! Viens mon Kaf. Ouais ! » (*notre trans.*). Ecartant le caractère paternaliste de cette invitation, soulignons le fait que, parlant jusqu'ici, comme ses choristes, en malgache, Jaojoby s'adresse en français à son aîné citoyen français. Celui-ci, alors que les guitares, basse et batterie cèdent la place aux percussions (notamment au sati, au kayamb et aux congas) pour un rythme évoquant très directement le maloya (malgré l'absence du *roulèr*), chante ensuite probablement en *langaz*. Ses enfants lui répondent pour leur part en créole en déclinant, précisément, leur

⁷⁷ Producteur pour le Label bleu (Viry et Lélé y enregistrèrent leurs premiers disques compacts) et créateur du festival Musiques métisses d'Angoulême qui programma nombre de Réunionnais (cf. *supra*), il produit ce disque enregistré au Bato fou, une salle de spectacle réunionnaise.

⁷⁸ « A Madagascar, le salegy de Jaojoby est une danse où les corps s'embrasent pendant des concerts qui peuvent durer cinq heures et qui mènent à de véritables trances dans le public » (*ibid.*).

pedrigée : « Mahoré malgache nout famille / Arrière grand-mère Malgasine / Arrière grand-père Mahoré ». Ce jeu de langues nous met face à une conception généalogique de la créolisation dont Madagascar a bien la primeur : entre le malgache et le créole contemporains, l'usage du *langaz* de Lélé est ici déterminant. Il nous montre que Lélé, francisé à un degré moindre que ses enfants, est plus proche linguistiquement de Jaojoby qui s'exprime au nom de son pays, la Grande Île, face aux îles de la zone que cite Mousset.

De plus, si ce whitmanien « salut au monde » englobait aussi les « Zorey », « Sitraka Zanahary », le morceau suivant va plus loin en évoquant la filiation explicitement religieuse dont se réclame le chanteur malgache. Là encore, on sent poindre un centrisme malgache qui ne détonne pas des visions d'un Jules Hermann, écrivain réunionnais qui vit l'origine du monde aux alentours de Madagascar. Un titre ultérieur propose à son tour la fusion des différences linguistiques et culturelles mondiales dans le creuset musical du salegy. Pour l'occasion le chanteur chante en anglais :

« Oh come on, come with me brothers / Oh come on, come with me sisters /
Oh come on, let's dance together / Oh come on, let's sing song together /
Come on, let's dance together / Come on, let's play together ».

A l'efficacité agglomérante de cette musique, que d'aucuns dirons festive, il ne faut donc pas omettre d'attribuer une puissante dimension identitaire. Son type est ainsi « *nasyonal* », comme le sont les chants de *sèrvis malgas* et, quoiqu'à un autre niveau, celui de l'île, le maloya réunionnais. Sa force vient de sa capacité à faire adhérer chacun à ses effets rotatifs (vocaux autant qu'instrumentaux) pour leur rappeler que ce qu'ils viennent d'apprécier est, avant tout, « Malagasy » (Malgache)⁷⁹. Or, une telle dimension, bien actuelle à La Réunion, pour quelle raison n'aurait-elle pas présidé dès les temps de la traite, augurant ainsi une stabilité culturelle que l'histoire n'aurait su consigner alors qu'elle était sans cesse relancée à travers les nouveaux arrivants ou des objets culturels d'autant plus volatiles que numériques ?

Plutôt que d'aborder la question de front, en nous engageant à retracer puis à jauger de manière illusoire les origines culturelles de tel ou tel trait, répétons qu'il est nécessaire de privilégier l'aspect conjoncturel de telles musiques : Jaojoby aurait-il chanté en anglais (et ce texte précis) pour ses compatriotes s'il n'avait visé un public international ? De quelles pratiques locales est né cet appel au partage sous la double bannière religieuse et nationaliste ? Comme le notait Bastide à propos du *kumbit* haïtien, ces tâches collectives que certains crurent bons de rattacher spécifiquement à tel ou tel foyer culturel, les raisons sont

⁷⁹ Le refrain du titre « Salegy confiance », dans lequel est dit « Malagasy » (titre du disque), est une réduction en terme de séquence temporelle et non de texte qui amène chœur et soliste dans une rotation comparable au niveau trois.

le plus souvent complexes, multiples et enchevêtrées (1967). Insistant avec Glissant sur l'aspect imprévisible de la créolisation, rappelons qu'on ne saurait départager ce qui relève de Madagascar ou d'Europe concernant, par exemple, des formes de chant responsorial (la pénétration du christianisme à Madagascar est un fait aussi ancien que majeur qui eut des impacts musicaux importants⁸⁰). A moins, bien sûr, que l'on ne remonte à des temps antérieurs à la dispersion des hommes sur le globe, ce temps des premiers ancêtres dont on pense aujourd'hui qu'ils étaient 10 000 et vivaient en Afrique il y a 200 000 ans, l'universalisme dont on peut parfois penser trouver des expressions parmi les cultures créoles est plutôt à concevoir comme un consensus dégagé progressivement au sein de contextes particuliers entre éléments disparates augurant notre monde hypermoderne.

Un dernier détour par les romances nous fera comprendre le type de modification idéale qui opéra certainement à La Réunion depuis les référentiels afro-malgaches. Ce dernier fil tiré de la pelote que nous avons reconstituée dans ce travail permettra de documenter l'« acculturation formelle » réalisée au plan inconscient plutôt que celle « matérielle » associée aux éléments culturels plus tangibles (Bastide, 1970a : 137-148). On l'a vu, les propos des romances chantées par les Gado prêtent tous le flanc à une réinterprétation de la part de personnes placées en situation subalterne : face aux pouvoirs humains ou divins se traduisant dans la mort et la maladie. Comme le montre une citation de souvenirs de jeunesse relatifs au cirque de Salazie du début du dernier siècle (soit le plus accessible des trois cirques de l'île que la bourgeoisie créole prit pour villégiature et serait resté à ce titre peu marqué par l'apport afro-malgache⁸¹), le but de ces chansons était le suivant :

« les malheurs de quelque jeune homme tué à la guerre et pleuré par une fiancée et des parents inconsolables. Raisonnablement c'était un coup à assombrir l'atmosphère du moment. Il n'en était fort heureusement rien, quelque boute-en-train relançait la gaîté par des grosses plaisanteries ou écartait aisément la mélancolie en invitant les convives à boire avec lui » (*La famille Gado...*, 2007 : 35).

Le fait de tourner en dérision de tels drames peut aussi être compris dans les chants eux-mêmes. Que l'on se souvienne de « Mon roi » qui dit explicitement la volonté de se venger au péril de sa vie de celui croyant avoir tous les pouvoirs. Ou encore du rire que laisse échapper l'un des frères Gado lors de la reprise du quatrième couplet de « Mon sang couler »

⁸⁰ Cf. Mesplé, 1996.

⁸¹ Tempérant cette affirmation commune, citons la légende ayant donné son nom au Piton d'Anchaing d'après un Marron. J'ai également assisté à un service malgache dans le bas de ce cirque où résida par ailleurs un temps la *devinèr* que nous accompagnions au chapitre précédent avant de revenir s'installer à Saint-André.

où au *climax* de l'attente du condamné, le procédé de répétition tourne au comique. L'espièglerie est aussi louée avec « Dans mon barreau » qui décrit comment, à la barbe du geôlier, une femme « a sauvé la vie son amant » qui lui aussi attendait son jugement en prison, « avec son jupon blanc ». Cette ironie, se retrouve, nous l'avons dit, dans le *kabaré* « Briner » où le narrateur s'adresse encore au roi et à son ministre⁸².

Autre sujet de transfiguration : la maladie. Dès le premier titre « Mal aux dents », le narrateur propose de guérir la demoiselle de ce mal en lui rappelant à chaque refrain : « Oui, mon dieu i fait mal, i fait mal / Mais à force i fait mal, i fait mal y a longtemps ». Là encore, le procédé de répétition permet d'atteindre très explicitement une accoutumance et une amélioration de la condition ainsi réévaluée : à force d'avoir mal, on privilégie ce qui va bien et reprend courage au point de bientôt surmonter ces douleurs déjà en passe de devenir anciennes⁸³. On peut en dire autant du *kabaré* « Mal de tèt ». Face à ces forces négatives, il n'y a pas jusqu'à la mort qui soit transcendée. Nous l'avons dit du condamné. Ce dernier en appelle de plus à la justice divine qui saura pallier selon lui les imperfections de l'humaine : « Seigneur ayez pitié de moi » dit-il. Mais le fait qu'il prononce « [wayi] pitié » nous évoque déjà un *langaz*⁸⁴ qui peut renvoyer à une modalité de l'adresse à un Dieu qui ne serait pas chrétien. Le narrateur du *kabaré* « Monmon papa » fait de même lorsqu'il se demande ce qu'il va devenir à présent que ses parents sont morts : « Que vais-je faire sur la terre, bon Dieu ». Le fait de chanter apparaît d'emblée comme une réponse réconfortante... Une réponse garantissant la continuité du cycle générationnel, ce « gayar » (traduit par Précourt par « énergie ») qu'il dit avoir reçu de son père et que, d'après ce même disque, on identifierait volontiers à ces chants de réconfort eux-mêmes. Contenant des traces du fonds populaire de la religion française, un chant comme « La grande Réno » nous met aussi sur une piste d'acculturation formelle où les personnes originaires d'Afrique et de Madagascar purent rejoindre celles d'Europe. Mort à la guerre et « bien enterré » depuis, ce dernier revient en tant que fantôme auprès de sa fiancée. Celle-ci se rend au cimetière et dit :

« Tombeau, tombeau dans la fraîcheur / Tombeau, tombeau cassez-moi cette chaîne / Mwin nana deux mots pour dire mon mari / Laisse ma parole un peu avec mon mari » (*notre trans.*).

⁸² Nous pourrions convoquer aussi les transformations sémantiques des contes populaires où les figures de Compère lapin et Ti Jean (le surnom du *granmoun* Gado) sont coutumières de telles niques aux autorités.

⁸³ « Tant les hommes sont acoquinez à leur estre misérable, qu'il n'est si rude condition qu'ils n'acceptent pour s'y conserver » nous dit Montaigne d'après Sénèque (*Les Essais*, II, Garnier frères, Paris, 1962, p. 170).

⁸⁴ Plutôt que de français, il faudrait en fait parler de « *langaz fransé* » pour qualifier la langue de ces romances. Comme les autres langues antérieures à la colonisation de l'île parlées dans cette dernière, ces énoncés permettent aux locuteurs créolophones de retracer autant que de mobiliser et manipuler tel héritage culturel.

Précourt, conformément à ce qui est prononcé et que nous avons ici remplacé volontairement pour nous faire comprendre, transcrit « Tambo ». Associé au fait que des formes de parlers créolisés sont présentes dans les romances des Gado, point qui démontre au passage l'erreur d'associer strictement romance et français, ce détail ouvre pour nous l'abîme du langage – comme il est censé ouvrir celui qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Dans quelle mesure ne sommes-nous pas là face à une déformation d'un mot français sous la pression d'usages et de représentations symboliques liées à la mort et aux sépultures afro-malgaches ? « Tambo » ne serait-il pas l'entité se tenant à la porte de ces deux mondes ou, que sais-je, cette dernière demeure anthropomorphisée ? Comme Prosper Eve le notait, les chaînes des tombes réunionnaises sont surtout des moyens de prévenir le retour des morts. Or, cette précaution n'a de sens que s'ils sont supposés revenir... Ce qu'ils semblent faire dans la culture européenne d'où provient ce chant lequel continue d'ailleurs en donnant la parole au défunt qui enjoint sa fiancée à retourner chez les vivants après l'avoir rassurée quant au fait qu'ils se retrouveront « en paradis ». Ce procédé, nous l'avons dit, se retrouve aussi dans certains maloya, ce qu'illustre une composition emblématique du bordage cérémoniel comme « La kazanou » (Annexe 18). Précisément, connaissant l'importance accordée au culte des ancêtres parmi les descendants d'esclaves et d'engagés, on est fortement tenté de voir opérer ici une réinterprétation cosmogonique significative cette fois d'une créolisation ascendante : les classes considérées comme socio-culturellement inférieures se sont appropriées un trait culturel jugé supérieur – la religion chrétienne et sa relation aux sépultures⁸⁵ – en le fondant dans leurs pratiques et représentations.

La romance « Moin l'avais un seul ti z'enfant », que l'on comprend comme une plainte exprimée devant la mort frappant à tout âge, nous met, elle aussi, face à la confusion des genres symboliques. Ecourté de son ensemble strophique [A1] faisant allusion à « Monsieur le curé » et à la « messe pour la société », l'ordre des ensembles restants dans sa *version* maloya est perçu par Précourt comme « chamboulant ainsi le déroulement de l'intrigue ». Ceci semble démontrer, comme l'indique l'auteure, l'antériorité de la *version* romance que la famille a conservé de manière bien distincte de celle maloya. Et certes, une nouvelle interprétation peut surgir de ces paroles qui diffèrent d'ailleurs parfois de ce que transcrit et traduit le livret. Et nous voudrions montrer que son sens peut être directement associé à la condition servile dans cette colonie française où la mort, comme ailleurs, mène toujours le bal. Face aux desseins divins, mais aussi humains, l'ensemble strophique le plus

⁸⁵ La formule « casser la chaîne » étant celle consacrée pour parler aujourd'hui (mais depuis quand ?) de l'abolition de l'esclavage, nous entrevoyons un nouveau double-entendre aux résonances aussi multiples qu'infinies puisque c'est de libération des morts eux-mêmes qu'il pourrait alors s'agir... Ce que notre interprétation des célébrations publiques contemporaines de l'abolition semble, du reste, confirmer (cf. *infra*).

obscur de la pièce (sur lequel les chanteurs eux-mêmes semblent imprécis), arrivé en troisième dans les deux *versions*, dit ceci : « Mais regarde dessous la grotte / Ou va trouv' manzelle Hofrançois » (Précourt pour #6) et « Rogard in pé sou la grotte / Ou va war manmzèl Franswa » (*ibid.* pour #11). Pour ma part j'entends plutôt prononcé « Mais regarde un peu sur la gauche / Pour trouve en manzélo François » (#6) et « Mais regard un peu sur la gauche / Ta voir mamzelle Françoise » (#11). Ceci renvoie directement aux services et, peut-être, à une *devinèr* (« Mademoiselle Françoise »). Si la « manzélo » est ce mot entendu dans les services pour désigner le manger « déposé sous la table » ou à terre⁸⁶, nous comprenons que ce chant qui déplorait la mort d'un enfant, est aussi louange de cette fin inévitable possiblement synonyme de retrouvailles autour d'un banquet par-delà les mondes visibles et invisibles. Les paroles du premier ensemble ne disent d'ailleurs plus comme dans la romance « Ça aussi i vient de mourir / A mwin aussi mi dois mourir », mais bien « Ça aussi li dwa mourir / A mwin osi mi dwa mourir » comme le transcrit Précourt. Ce qui n'est pas la même chose : le temps passé du titre (*lavé*) ne se référant alors en aucune manière dans la *version* maloya à un décès déjà advenu. On comprend dès lors la raison conduisant à retrancher l'ensemble [A1] et à se tourner, au besoin, sur la gauche (et non pas « dessous la grotte » comme transcrit), là où se tient peut-être telle spécialiste des affaires obscures (« Quand on n'a pas le droit, on prend le gauche » me disait un informateur au fait des pratiques « sorcières » et « magiques » avec une expression qui aurait trouvé magistralement place dans les réflexions d'un Robert Hertz). Ce qui nous marque ici est alors la place de la « manzélo » dans la romance, supposée plus ancienne. Ne signale-t-elle pas une créolisation ascendante du type de celle notée pour « Tambo » ? L'association notée au chapitre précédent entre nourriture et famille à Madagascar semble également émerger à travers la suite (« Qu'est-ce qui dit, qu'est-ce qui raconte la nouvelle ») où l'on peut entendre une allusion à la parole des ancêtres prenant possession de leurs descendants, en l'occurrence à un guérisseur comme « Mademoiselle Françoise », laquelle est spécialisée dans cette métacommunication permettant de transmettre les recommandations de l'au-delà afin que l'existence des vivants soit la meilleure possible. On comprend beaucoup mieux comment à présent la tristesse initialement placée par les Français – fut-ce pour se trouver dévoyée dans les faits au moment du chant – dans ces plaintes dont les sujets de prédilection sont la mort et la maladie peut avoir donné lieu à des « maloyas “festifs” ». Vue depuis ce genre, si la mort n'est pas crainte (comme dans « Grégwar », la composition de Ti Jean Gado disant, avec un certain fatalisme pourrions-nous penser sinon : « Si il est malade nous va soigner / Si il est mort nous va l'enterrer », *notre trans.*), c'est qu'elle est bien plus occasion de

⁸⁶ Cf. « La manzélo », chant transcrit au chapitre précédent.

réjouissance. Madame Baba et d'autres informateurs dont les propos furent consignés dans *TCR* (par ex. Prudhomme, 1984 : 346) ainsi qu'au chapitre précédent disent combien il serait spécifiquement « malgache » de pleurer à la naissance d'un nouveau-né dont on ne connaît pas l'avenir, probablement synonyme de malheurs, et de se réjouir du départ d'un adulte, plus particulièrement d'un vieillard, avec qui la vie aura été clémente.

Ces quelques faits nous laissent alors entendre combien la parole est essentielle dans ce processus de traduction interculturelle qu'est la créolisation. Ce faisant nous pouvons attribuer, de manière nous semble-t-il raisonnable, sa légitimité au « kabary » malgache sur le modèle de ce que firent Cachat, Dumas-Champion, Pongérard ou Précourt en faisant directement allusion à la parole des ancêtres émise lors de ces rituels ou de ces « réunions » (c'est-à-dire deux des acceptions de ce terme⁸⁷). Une parole qui surgit lors des possessions disent-ils. Tout autant que dans les chants immémoriaux ajouterons-nous.

Mais, là encore, on ne saurait ignorer l'importance du contexte servile ou post-abolitionniste. Non plus d'ailleurs que celle de cet universel qu'est la mort dont les « dix-huit ethnies malgaches » semblent avoir fait un élément majeur de leur existence, et dont Montaigne, toujours d'après Sénèque, nous a livré dans ses *Essais* une pensée pénétrante pouvant directement s'appliquer aux esclaves :

« La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a désappris à servir. Le sçavoir mourir nous afranchit de toute subjection et contrainte » (*Essais*, I, *op. cit.*, p. 88).

Le rapport à la mort et à la servitude put ainsi se refondre totalement dans la colonie en empruntant à différentes sources ou ressources présentes en l'homme. Comme le dit très explicitement le maloya « Wi mwin la di monmon », le *kabaré* (au triple sens) est un moment où les tensions du quotidien disparaissent : la mort, la violence, la peine, la misère et le malheur... tout trouve matière à transfiguration dans la pratique musicale. Nous pensons que le *pléré*, ou le *kabaré*, directement héritiers des complaintes des Malgaches du XVIIIe (qu'évoque par ailleurs Précourt sans faire de lien avec celle européenne⁸⁸), ont permis cette reprise en main de la destinée qui est avant tout réinvention cosmogonique de l'existence⁸⁹.

⁸⁷ A la différence d'autres, rappelons que notre étude ne s'appuie que sur des matériaux réunionnais.

⁸⁸ « (...) les complaintes européennes (à ne pas confondre avec les complaintes créoles, qui étaient des chants monodiques jadis chantés par la communauté afro-malgache) » (p. 29).

⁸⁹ L'humour contenu dans la dernière pièce du disque, disant qu'il est trop tard pour continuer de parler, sans que tout le monde risque d'entendre, atteste le degré de réflexivité atteint par les Gado qui se jouent de leur propre enregistrement au moment de tirer leur révérence. La répétition de ce seul ensemble revient à dire le contraire de ce que réalise la mise à disposition de ce disque. Soulignons le fait que les morceaux culturels de la famille furent laissés de côté puisque Précourt qualifie de « festifs » et « profanes » ceux retenus (« le côté profane de la pratique, soit les maloyas festifs n'auront droit d'existence publique que jusqu'en 1956. Considérée

A leur suite, les romances ou le maloya, notamment dans sa forme contemporaine, parent jouer ce même rôle que nous disions musicosmogonique une fois associés à ce culte des ancêtres et de la mémoire. Transmises avec étonnamment peu de variations (fait qui coïncide avec l'usage de gestes mnémoniques ajoutés au fil du temps à leurs paroles nous dit Précourt et que nous pensons probablement destinés à mieux les traduire aux allophones), ces romances attestent aujourd'hui une réelle intention de conserver le passé que l'on pourrait attribuer aux traits culturels afro-malgaches. D'ailleurs, n'est-ce pas par ce chemin sémantique que l'on a pu arriver à présenter (nous le disions au second chapitre, cf. Annexe 4) statue malgache et bucrane sur ce disque diffusant un répertoire français remontant au Moyen-âge ? Cette sacralisation d'un héritage ancestral atomisé nous montre aussi combien son déterminisme est puissant sur les membres d'une famille qui, ce disque en est la preuve, se reconnaît en lui et se définit dans sa pratique. L'ancrage des Gado dans leur temps, celui du Renouveau malgache du tournant du millénaire, est donc aisément perceptible à travers ce disque. Un ancrage qui, tout comme la rénovation du maloya effectuée par Lindigo une fois appréciée l'énergie présente dans une musique comme le *heavy metal*, n'est pas exempt d'innovation... Tous ces éléments concourent à montrer qu'une pensée religieuse non-européenne chemine probablement depuis le début de la colonisation, empruntant ici et là les moyens mis à sa disposition pour subsister en se réinventant à chaque génération dans les mesures permises et en s'adaptant à une réalité socio-culturelle tout autre. C'est la raison pour laquelle le fait d'analyser le Renouveau malgache dans le sillage des deux autres bordages, plus politiques, nous semble pertinent. La prégnance de la représentation malgache de l'engendrement (cf. le mythe du bananier *supra*) nous montre que la créolisation dut composer avec cette dimension éminemment religieuse qui, soulignons-le, n'est pas non plus absente des textes des testaments judéo-chrétiens ni de leur mise en application par les « Pères » de ces (éternels) « enfants » de la colonie qu'étaient supposés être les esclaves. Nous voyons ainsi cohabiter différents univers sémantiques, parfois étanches, parfois créolisés, et ce, plus ou moins consciemment⁹⁰. Et les interactions entre ces différences ont imprimé certaines spécificités à la culture actuelle du maloya que nous devons maintenant considérer dans sa double réalité régionale.

comme dangereuse et révolutionnaire, cette musique sera traquée, selon les directives du préfet Perreau-Pradier », 2007 : 25).

⁹⁰ A cet égard, les imprécisions du livret de *La famille Gado...* (que l'on pense à l'interprétation de « La grande Réno » mettant l'emphasis sur les bruits que font les dominos lors des veillées de deuil alors que la mère de la fiancée en deuil parle d'une « prisonnière » faisant du bruit avant d'avouer qu'il s'agit du fantôme de son amant) montrent combien sont grandes les difficultés d'échange verbaux entre résidents de plus ou moins longue date dans l'île.

1.6. Deux logiques d'innovation traditionnelles

Ce long détour, ce jeu de place et d'empathie qui ne peut que se dire hypothétique, devait enfin revenir au dynamisme religio-musical contemporain dont il a souvent été question. Les différences constatées aujourd'hui à plusieurs niveaux demandaient à être replacées dans le temps long pour parvenir à être lues au présent, et peut-être au futur. Ayant transité sur la côte ouest, de Saint-Pierre jusqu'au Port avant de se fixer aux abords de l'étang de Saint-Paul, les Gado nous ont montré leur inscription dans le maloya sudiste par la maîtrise des romances, du *kabaré* pleuré et du maloya. Ils nous ont montré également combien cette pratique est ancienne et mérite le terme de « tradition » qui présida à leur introduction dans le cadre patrimonial de l'entreprise discographique de Takamba. Toutefois, cette tradition familiale ne saurait être abordée sans tenir compte des réinventions que chaque génération y a imprimées. L'importance de l'improvisation au sein d'un cadre mélodique tel le *kabaré* autant que celle de l'aspect composé des maloya (sur les cinq présentés, « Grégwar » est attribué à Ti Jean, sans plus d'explication d'ailleurs) illustre ce que nous précisons théoriquement : sur le plan culturel, paradoxalement, ce sont les fils qui engendrent leurs pères. Et précisément, avant de continuer notre remontée jusqu'au temps de notre terrain (c'est-à-dire la période immédiate avant son inscription au patrimoine mondial), nous devons nous arrêter sur les deux modes de relation à la tradition que nous avons identifiés en croisant données religieuses et musicales. Sans céder à l'illusion qu'une tradition authentique a réellement existé à un moment donné à échelle insulaire – et *a fortiori* à échelle extra-insulaire –, il nous semble important de mesurer l'écart existant entre ces deux types de spéculations traditionalistes traitant directement avec le passé puisqu'elles se présentent sous l'angle religieux de pratiques rituelles faisant revenir celui-ci en convoquant l'« esthétique en bois sous tôle » et un vécu de misère. Ce point est décisif tant le paradigme de *l'invention de la tradition* se donne à lire de manière privilégiée dans ce domaine où priment la mise en scène et la ritualisation⁹¹. Il permet aussi de les subsumer dans une même dynamique symbolique que nous pourrions dire de résistance à la mise à mal des anciennes coutumes qu'ont incarné notamment la colonisation et la départementalisation.

L'omniprésence de formes de chants courts et répétitifs dans les rituels de l'Est nous semble directement associée à la fréquence des « danses » de possession dont est coutumière une majorité des pratiquants assemblés dans tel ou tel service de cette région. Fief du Renouveau malgache, cette dernière offre à voir l'intérieur des *boukan* en ouvrant ostensiblement leurs

⁹¹ Cf. notamment Hobsbawm, 1996 ; Mary, 1996.

portes à l'occasion des rituels publics. Par comparaison, les « danses » étaient vues jusqu'à récemment, les années 1990 au moins, comme des « simagrées » dans le Sud, région dans laquelle le « manger sous la table » était le plus souvent intime et dont la mise en scène était bien éloignée du faste des grands « services malgaches ». Ici, les lieux de culte n'avaient pas la permanence annuelle que l'Est présente avec ses véritables cases secondaires, munies d'électricité et d'un mobilier spécifique. Dans le Sud, une pièce du salon était démeublée pour l'occasion et celle-ci n'était pas nécessairement accessible aux invités à la cérémonie ou même à leurs regards. Dans ce contexte, seuls les Baba, du fait de leurs rapports avec les néophytes de la *mise en l'air* communiste, semblent être parvenus dans le Sud à des formes culturelles ayant auguré ou accompagné le Renouveau oriental. Sans commune mesure avec l'architecture sonore des rituels de l'Est, la présence des répertoires « traditionnel » et *kabaré* au Sud laisse penser que la possession ne faisait pas partie des attentes des assemblées sudistes. Les introductions pleurées, leurs improvisations et cassages rythmiques donnent d'autres fonctions au maloya. Cette question nous ramène à l'origine des chants de forme courte – en créole comme en *langaz* – qui sont aujourd'hui considérés comme propices à ces « danses » qui se multipliaient déjà depuis quelques années au moment de mes terrains. L'exemple de « L'or l'argent », probablement un ancien séga, nous montre combien une phrase peut, une fois tirée de son contexte initial, se voir réinvestie de sens différents. Nous savons à présent toute l'importance qu'a la répétition dans ce processus par lequel surgit ce sens nouveau synonyme de la création d'un collectif encore fragmenté quelques instants avant qu'il ne commence à entonner des « lélélé » et des « lalala » et n'apprenne à donner la réponse antiphonale puis responsoriale à un soliste ou à un autre chœur que celui auquel il s'associe. De même pour « Un coq un poule » que la ségatière Benoîte Boulard enregistra pour le MNATP. Ce « maloya » était alors (à la fin des années 1970) pour elle composé de plusieurs ensembles strophiques dont on ne saura pas s'ils étaient initialement associés ou si ce collage, à la manière de ce que nous disions de ceux de Viry, vient d'elle :

- A(x2) : Un coq un poule moin nana / Cent gaulettes la terre moin la point
- B(x2) : Kosa la couille à li / La maladie bon Dié la couille à li
- [battements de mains]
- C(x2) : O dix heures, onze heures malbaman / Apporte mon manger
- A(x2)
- [battements de mains]
- B(x2)
- D(x2) : Fane bouteille l'essence dans la caze / La pas son longon la trappe à moin
- A(x2)
- [battements de mains]
- B(x2)
- -B'(x2) : La maladie Bon Dié la couille à li (*notre trans.*).

Ce chant de près de 1'30" résume ce qui se passe avec le renfort de répétitions collectives durant les services actuels où les ensembles strophiques « traditionnels » peuvent être tirés successivement ou à quelques distances. La manière dont Boulard structure ses battements de main en cours de route laisse supposer la part personnelle de cette interprétation d'un répertoire dont la chanteuse était moins familière qu'elle ne l'était de ceux tirés dans les salons de bal de la capitale. Il semble toutefois qu'avec le temps ces ensembles strophiques se sont fragmentés en ensembles autonomes, peut-être suite à des réductions, dont le sens investi en eux ne peut alors être que différent, décontextualisé qu'il est de celui inclus dans l'enchaînement strophique initial. Leur sens revient alors aux abords de celui opérant en *langaz*, du moins pour un non-initié. C'est ce que nous disions de « Mwin lavé in sèl ti zanfan » par rapport à sa romance d'origine. C'est aussi ce que montre Eliard Ranggeh en donnant une version de « L'or l'argent » dans *Le maloya kabaré* (2005 : #7). Un sens est reconstruit : du mariage entre vivants, c'est peut-être du mariage avec telle divinité qu'il est question, une divinité que, comme dit ailleurs, l'on aurait métaphoriquement « mariée »⁹² pour ce que contient sa dote (« Je travaille l'intérêt (*ter*) / Je fais service pour défunte maman », *notre trans.* de #14). Et l'on constate que le recours à ces phrases anciennes – trame sur laquelle la biographie du chanteur brode ses propres références, comblant les trous mémoriels en mettant à disposition de l'assemblée les rafistolages originaux qu'il opère – est concomitant des moments de forte cohésion. Dans le Sud, tout se passe comme si ces phrases créolisées de longue date constituaient le pendant profane de celles chantées en *langaz* depuis des temps non moins immémoriaux ce qui leur conférerait donc une sacralité certaine. L'impératif de secret dont ces dernières semblent avoir longtemps été marquées est un critère important qu'il faut associer au déclenchement plus ou moins automatique de possession par les ancêtres. Des possessions qui, rappelons-le, n'étaient pas coutumières il y a encore quelque temps dans cette région à l'exception toutefois de celles, souvent imperceptibles d'ailleurs, qui agitaient les « chefs en tête » ou les « maîtres la maison » officiant pour eux, leur famille et leurs proches. Au final, c'est la tendance à commémorer la tradition au moyen du maloya qui semble ici plus importante que le fait d'inviter les ancêtres familiaux à « danser » comme dans l'Est.

Du fait de l'emphase placée dans des formes en *langaz* ou en créole, à la fois courtes et répétitives, l'Est montre que l'intérêt placé dans le maloya et dans le culte est ailleurs. Ici, loin d'être le résultat d'une réduction, les « chantés » indépendants des phases rituelles (qui sont à cet égard les plus nombreux de ce vaste répertoire « malgache ») participent à dire ce

⁹² Point sur lequel nous retrouvons les spécialistes de la possession tels Roberte Hamayon ou Luc de Heusch.

que l'on attend du cérémonial. Le recours au *langaz* ou à un vocabulaire religieux et à l'identité ethnique nous entretient directement de fierté « *nasyonale* ». Souvent chantées sur ce rythme « malgache » que les informateurs du Sud n'associaient autrefois qu'à l'intimité des cases et de la croyance définie tout d'abord en contexte familial, les formes courtes, souvent de mode majeur, soulignent idéalement combien cet intérêt précis trouve à s'assouvir dans les « danses » de chacun des invités. Ces moments clés du rituel durant lesquels, sinon la parole, la gestuelle des ancêtres parvient aux vivants orientent passablement le cours des choses (l'évolution des formes religieuses en premier lieu) à la manière des rêves qui poussent à entamer un culte et à le réaliser de telle ou telle manière. La part d'innovation individuelle (psychologique et biographique⁹³) est comprise dans ces « danses » et ces propos en *langaz* dont la rixe consécutive à l'interdiction de cette parole durant le service décrit précédemment montre qu'ils ne sont légitimes qu'à certaines conditions. Le contrôle social traditionnel venant en effet encadrer ou s'opposer à la charge dangereuse mobilisée par l'innovation contenue dans ces actes de langage (ce que sont aussi les gestes des danseurs dont on interprète souvent le sens sans qu'aucune parole ne soit prononcée).

On le voit, nous sommes avec ces rituels face à deux représentations de la tradition des descendants d'esclaves et d'engagés qui se cristallisèrent au fil du temps et des interactions individuelles autant que communautaires. La production récente du maloya commercialisé s'inscrivant dans une lignée traditionnelle témoigne de cette différence d'horizons symboliques que traduisent le « maloya soleil levant » d'une part et le retour à la tradition sudiste supporté par le label Takamba (Lagarde, 2008b). Elle s'entend aussi chez un artiste comme Patrick Manent, petit-fils de Gramoun Bébé ayant accompagné Waro au début des années 1990 avant de réaliser ses premiers enregistrements pour *Bourbon Maloya*. Son second disque – paru deux ans après le décès de son grand-père et la parution du disque de ce dernier, sur lequel il joue –, continue dans la veine d'une modernisation du *kabaré*, entendu au sens mélodique. Chanteur prisé des organisateurs de services, son élan compositionnel s'accompagne de fidélités à cette tradition sudiste comme le montre le titre « Kabaré atèr » qu'il interprète avec son oncle et deux jeunes chanteurs bien connus des services saint-louisiens (Manent, 2007 : #9). Par rapport au « Sakafo » de Lindigo (cf. *supra*), sorti presque en même temps, la barre traditionnelle sudiste est mise bien plus loin dans la mesure où chacun des ensembles strophiques emprunte au cadre mélodique *kabaré* et

⁹³ Répétons-le, l'influence des relations avec l'hindouisme et les cultures indiennes manque à notre analyse. L'analyse de la créolisation de ces dernières ne trouverait-elle pas aussi dans ces répertoires régionaux des moyens pertinents de se réaliser ?

provient du temps longtemps. Ceci permit au chanteur (qui allait alors sur ses quarante ans) de revendiquer une connaissance bien spécifique du passé (« un *kabaré* comme dans le temps d'avant » dit-il d'ailleurs dans le livret) qui en fait un des plus légitimes représentants actuels de ce répertoire. Attestant son rang et sa légitimité, lui-même dit souvent en privé, en musique comme à l'oral, que les jeunes chanteurs « envoient ça n'importe comment ».

Au moment de mes terrains (je le rencontrai en février 2005, également par l'entremise de Françoise Dumas-Champion), Manent, comme bien d'autres musiciens du Sud, était dubitatif lorsque je lui parlais du répertoire « malgache » dont il n'avait qu'une connaissance très imprécise. Chez lui, sur ce disque du moins, le *langaz* n'a pas droit de cité, pas plus que les phrases courtes ou le rythme binaire qui font la marque du maloya de l'Est⁹⁴, voire de jeunes groupes sudistes parmi lesquels ses cousins membres de Kozman ti dalon... Ce positionnement traditionaliste permet de comprendre le type de résistance cinétique pouvant animer et l'un et l'autre type de maloya régional vis-à-vis du changement ainsi que l'intérêt qu'il y a à le suivre ou à s'en distancer. Il en va de même au plan religieux où la symbolique ancestrale n'est pas la même ici et là, et ce, malgré la convergence ultime dans laquelle sont supposées s'estomper les différences tant familiales que régionales.

Du reste, et pour finir ces quelques lignes d'interprétations générales, il est important de noter combien l'artiste, ici le *maloyèr*, occupe une place centrale entre le chemin de la tradition et celui de l'innovation. Comme nous le montrions au premier chapitre, sa condition est créole en ce sens que son œuvre peut se prêter à des interprétations parfois contraires. L'objectif étant de réaliser un compromis entre le monde lui préexistant et ce qu'il ressent au plus profond de sa personne, le besoin de « sonner comme lui-même » en fait, au même titre qu'un possédé, un artisan des continuités autant que des ruptures esthétiques et culturelles. Les individualités étudiées précédemment témoignent toutes de l'influence « traditionnelle » que peut prendre dès la génération suivante telle ou telle œuvre, processus dans lequel le support discographique joue un rôle comparable à l'écrit quoiqu'incomparablement plus accessible pour des personnes peu instruites. Ces œuvres semblent toujours initiées par un déclic relativement sacrilège par rapport à l'état de fait du moment. Compte tenu du contexte politique des années de la *mise en l'air* dont les forces vives semblent avoir surtout émané du Sud, nous pouvons remarquer d'autre part que la figure du *maloyèr* partage avec le politicien sudiste l'usage d'une parole créole qui dit ce qui est, « ce qu'il y a à dire » d'un social lacunaire sur lequel il pose un regard lucide, qui plus est vécu et qu'il rend de manière plus ou moins métaphorique. Dans l'Est par contre, il se

⁹⁴ Son *instrumentarium* est également des plus classiques, n'ajoutant que congas et tambour malbar à l'occasion.

rapprocherait plus du *devinèr*, lequel doit révéler le patient, ici l'auditeur, à lui-même en lui rappelant ce qu'il avait oublié en cours de créolisation... Ce parallélisme tendant à tenir séparées les lignes de fuite de ces deux logiques s'éclairera à partir du dialogue que nous allons maintenant initier entre nos différents bordages : lesquels nous diront autre chose de celles-ci tout autant que de leur fonction sur le plan socio-culturel insulaire tel qu'il s'est recomposé autour du maloya une fois ce dernier mis en l'air.

2. Une dynamique identitaire contemporaine

En nous concentrant maintenant sur les données contemporaines de l'histoire discographique du maloya plutôt que sur ce qu'elles nous permirent de dissiper du brouillard auréolant la pratique musicale des couches populaires de l'île à l'époque coloniale et dans ses développements immédiats, c'est à une meilleure compréhension de l'interaction ayant opéré entre les différents « bordages maloya » que nous voulons parvenir maintenant. Quittant pour un temps les pratiques des descendants d'esclaves et d'engagés, c'est effectivement au plan politique et sociologique qu'il convient de suivre l'usage qui a été fait de cette hypothétique « culture populaire » et/ou ce « folklore » mis au service de différentes idéologies. Dans les deux bordages ayant « découvert » le maloya, il est d'emblée utile de rappeler combien se retrouve un même souci de traditionalité que celui qui anime le bordage religieux. Cette pluralité sémantique investie dans le maloya converge ainsi en une vision associant maloya et origine de la culture insulaire. C'est pour cette triple raison qu'il est aujourd'hui une des « musiques traditionnelles » reconnues au patrimoine mondial. En démêlant cette coalition, nous pensons illustrer à la fois les ressorts et les dynamiques culturelles et sociologiques réunionnaises. Les différentes facettes du maloya que cette réflexion a identifiées sont en effet autant de façons de vivre l'identité insulaire en s'inscrivant, de manière complexe puisque réalisée successivement autant que, parfois simultanément, dans tel ou tel univers de sens. Le maloya confirmera ainsi combien sa diversité donne accès à celle de l'île dont il est à la fois l'expression et le moteur de ses associations renouvelées.

2.1. Deux usages du « fait noir »

Nous le disions, tant la *mise en l'air* que la *mise en tourisme* du maloya firent sa découverte à un moment où les réalités locales amorçaient leur irréversible basculement dans la modernité à l'occidentale. L'implication précoce des colonies sucrières dans cet élan civilisationnel fut ainsi reconduite à l'heure où s'intensifiaient de nouvelles migrations

humaines et culturelles (dont l'une des conséquences majeures pour notre objet fut le développement des moyens de communication auxquels la musique continua d'emprunter les moyens de sa propre circulation). A la différence du troisième bordage, dont la légitimité contemporaine passe précisément par le rappel du fait qu'on est « né dedans »⁹⁵, rappelons les représentations essentielles du passé insulaire que formulèrent les deux premiers en prenant appui sur cet ensemble de pratiques effectivement *musicosmogoniques*.

Insistant sur son caractère résistant, le PCR vit dans le maloya la trace du marronnage historique autant que l'espoir d'en porter la lutte au présent. Chanté dans les camps de prolétaires ruraux, les *kalbanon*, le soir et la fin de semaine afin, nous dit Viry, d'évacuer violences symboliques autant que concrètes, il serait devenu le garant de la survie d'une majorité des Réunionnais. Le moyen par lequel ils gardèrent, à la fois, la parole et la possibilité d'invectiver plus ou moins directement les propriétaires terriens ou d'autres représentants du pouvoir. Source de joie dans un univers misérable où dominant la douleur et la peine, le maloya est ici considéré sous l'angle d'une thérapie salvatrice traitant directement par le dire et le faire ce que le cœur n'aurait le courage de supporter si n'était cette capacité à se projeter libre que confère l'activité esthétique. Cette transfiguration est toute entière présente dans ces « pleuré » et ces *fonnkèr* qui disent le cœur gros⁹⁶ et dans leur cassage – leur réduction de premier niveau – en maloya dansant. Cette libération physique et morale qu'offre la musique se retrouverait dans les messages codés qu'elle contient :

« Firmin Viry nous a dit : “Le maloya avait plusieurs rythmes qui correspondaient à plusieurs affaires. Avant il n’y avait point tout ça là, l'immeuble... L'avait un grand carreau d'herbe, l'avait ravines, bann z'affaires comme ça. Il nous a dit, par exemple, si tu bats un bon coup roulèr à terre là, je sais pas combien de gaulettes là-bas i entend à ou !” Il nous expliquait que les esclaves s'en servaient comme un code. Ils jouaient de façon à prévenir d'autres, là-bas, que ce soir, je sais pas, deux trois moun allaient se sauver : “Vous qui êtes dans l'habitation, je sais pas, larguez deux-trois patates dans carreaux d'herbes pour quand ils passeront”. Des choses comme ça. Des fois aussi ils faisaient diversion. Le bann marrons, n'avaient un clan. Par exemple, nous l'est cinquante et on décide que trois-quatre maloyèr marrons iront jouer à tel endroit. Alors qu'ils bombardent : “Katatak katatak katatak” et que le chasseur court vers le son, les autres s'enfuient de l'autre côté là-bas. Ou comprends ? Parce que le gars i sa court d'où vient le son lui ! I croit les attraper alors que ce n'est qu'une diversion. De tout façon ils avaient besoin de

⁹⁵ Comme nous espérons le montrer, cette identification familiale et « raciale » est en grande partie le résultat des interactions réalisées ces dernières décennies entre les trois bordages dont l'un des effets fut, précisément, de naturaliser cette relation.

⁹⁶ Le lien est évident avec d'autres « sorrow songs » telle « Poor Roosy » qui donna son titre à un des premiers recueils de chants d'esclaves paru pendant la guerre de Sécession dont DuBois dit qu'elle « ne peut pas être chantée si l'on n'a pas le cœur gros et l'esprit troublé » (2007 : 246, 270, note 142).

la musique parce que c'est leur vie en fin de compte, leur force surtout » (*notre trans.* de Nono, soliste de Kiltir lors de notre entretien du 17/12/2007).

Derrières ces langages tambourinés, dont le caractère hypothétique et imaginé* par Viry autant que notre jeune interlocuteur est à souligner tant ne nous est, par exemple, parvenu aucun maloya traitant ouvertement de ces réalités⁹⁷ (d'où l'attention que nous avons mise plus haut à interpréter ceux de Viry), c'est aussi la capacité qu'a le musical de rassembler tous les exploités, de quelque « race » qu'ils soient, qui s'affirme avec ce bordage. Que l'on pense aux propos de Lorraine placés au dos du premier 33 tours de l'histoire. Bien avant l'existence du téléphone comme Viry le disait au chapitre trois⁹⁸, ces réunions sont les puissants moyens d'une politique de résistance. Si les révoltes serviles ou les déviances marronnes n'avaient eu jusque-là que des effets mineurs, l'élan communiste se proposait d'y parvenir rapidement en rassemblant les mécontentements :

« Par leurs luttes incessantes, les travailleurs, les planteurs, les chômeurs, les hommes, les femmes, les masses populaires les plus larges, par leurs luttes quotidiennes dessinent déjà ce visage dont ils rêvent, de La Réunion autonome de demain ! » (Paul Vergès au IV^e Congrès du PCR, Viry, 1976 : Face B, #1).

L'emphase d'un Viry ou d'un Waro sur l'incarcération, point que nous avons retrouvé dans l'héritage des complaints et des romances, montre combien l'affrontement des masses rurales avec le pouvoir administratif jouait symboliquement les affrontements coloniaux. Avec son esthétique originale autant qu'originelle, le maloya procurait une opposition efficace à l'ordre dominant qui été parvenu à divertir à son avantage le si gentillet séga. Ce séga qui, précisément, était alors le terreau dans lequel se développait pour sa part le bordage folklorique...

Issus de plusieurs générations d'échanges, tant revendiqués que concédés, avec la musicalité des « Noirs », le séga comme le quadrille créole étaient devenus des emblèmes identitaires de la bourgeoisie depuis le tournant du XX^e siècle. Les premiers microsillons gravés par Fourcade et les musiques typiques, enregistrées par différentes familles musiciennes de la capitale proches du « barde créole », ne cessaient d'en proposer l'expérience à qui voulait bien se laisser tenter. Associés de cette manière au plaisir et aux divertissements des différentes classes sociales, les « Noirs » ont coloré ces musiques de bal où les danses prennent des allures de mises en scène codifiées des relations sexuelles.

⁹⁷ Si tradition locale il y a en la matière, celle-ci serait plutôt à trouver du côté du carnaval ou des chants d'élections lesquels tiennent d'ailleurs généralement plus du séga...

⁹⁸ Ceci évoque les propos de Derrida concernant les moyens de communication cités au premier chapitre.

L'esprit mutin de la colonie est tout entier dans ces amusements teintés de relations interraciales et de métissage, de transgression autant que de jouissance. L'image sexuelle de la séduisante colonie se retrouvera d'ailleurs directement dans les ballets folkloriques, reproduisant ainsi à l'endroit des « étrangers » ce décalage sémantique qui séparait les classes moyennes et supérieures du « Noir » dansant et suant au sein d'un rond formé par les regards de spectateurs réunis pour l'occasion. Les classes se vivant « blanches », catholiques et « propres », purent laisser libre cours aux projections inverses relatives à la sexualité des Noirs et à la nymphomanie de la Noire et de la Mulâtre, la Créole que Philip Tagg envisage comme des compensations de l'ordre esclavagiste. Inséparable de pratiques aussi sensuelles que la musique, l'histoire de ces représentations remonte jusqu'aux premiers temps de la colonisation et aux habitudes familiales paternalistes et parfois perverses adoptées et transmises dans et à partir des propriétaires. Comme le dit de manière indirecte l'un des plus violents chants de La Réunion, dans lequel les gémissements des choristes rendent la souffrance à fond de cale autant que, peut-être, le plaisir sadique de celui qui fouette, ou voudrait l'être, cette perversité est présente (à tout le moins dans le regard porté de manière contemporaine par ce chant sur cette époque) dès cet événement inaugural qu'était la vente d'esclave :

« A peine débarqués, la chaîne dans zot collé, zot té présentés sur la place grand marché. Douloungué. Et là, c'est à qui... té défile, té mette la pause, comme pour l'élection Miss ou bien Monsieur Mix ! Z'enfants la forêt, té obligé fé le singe, pou gagne un patron, un maître, une maîtresse. Comme pour un chien baya ! Comme pour un chien ! Douloungué... Douloungué ! »
(notre trans. de Ziskakan, 1992 : #4).

L'amour dont nous entretenons la majorité des séga s'est de ce fait trouvé exclue des thèmes recevables par le chant maloya de la *mise en l'air*. Nous l'avons vu, s'il venait à y être présenté (du moins avant le retour qu'opère un Waro vers ce si fécond vivier d'émotion), c'était pour attirer l'interprétation vers les conflits sociaux empêchant les mariages de cœur au profit d'autres de raison. Soit, encore, vers la contrainte sociologique dont nous avons dit combien elle avait pesé dans la balance de la *mise en l'air* ; cette « assomption du maloya » comme le dit Marimoutou (2008 : 168), de laquelle les notions de hauteur et de base sont apparues inhérentes.

Dans l'un et l'autre cas, c'est le fait de se dire en possession d'une histoire et d'une tradition qui semble conférer une position à partir de laquelle donner sa direction politique à l'île devient légitime. Ce souci de traditionalité se réfère toutefois à des pratiques différentes. Là, celles des esclaves, des planteurs et des coupeurs de canne éloignés du Centre, ici, celles

des esclaves domestiques qu'ont dans leur généalogie les descendants de colons français, maîtres ou non, occupant des postes plus proches du sommet décisionnel des affaires de l'île. En somme : ici la résistance, là l'assimilation. Mais dans les deux cas, le maloya reste lié à des pratiques populaires anciennes perçues comme décisives quant à la définition de l'identité insulaire que ces deux bordages revendiquaient de manière exclusive durant les années 1970. Ce trope historique est à souligner. En effet, même si l'on ne sait pas très bien de quelle période on parle, du fait notamment de l'illettrisme des premiers intéressés dont l'oralité n'avait jamais été consignée jusqu'alors, le maloya représente dans les deux cas une forme primitive, antérieure au séga qu'on jouait et qu'on enregistrait, beaucoup du reste, dans cette même décennie. Y faire référence revient donc automatiquement à proposer une vision de l'histoire insulaire, laquelle, aussi récente qu'elle soit, n'en est pas moins sujette à débat.

Derrière ce temps des origines, ce « temps longtemps » de l'esclavage, on voit donc se profiler dans les deux cas la figure du « Noir réunionnais », du « Kaf ». Symbole de l'aliénation colonialiste pour les uns, de la marche de la civilisation sur les « Sauvages » pour les autres, il est ce roc sur lequel s'appuient deux idéologies qui n'hésitèrent pas, dans le droit fil d'usages opérant anciennement dans la société locale, à lui imposer contours et contenus :

« L'idéologie intervient pour arrêter le langage, pour empêcher la culture de produire de nouveaux sens, et c'est là bien sûr l'ouverture par laquelle l'intérêt s'introduit et par laquelle il opère. Pourquoi arrêter le glissement du sens ? Pour faire quelque chose, pour, d'une certaine façon, contrôler la société. C'est le moment de l'articulation du pouvoir dans le langage. (...) Comme dit Bakhtine, c'est lorsque les puissants cherchent à mettre un terme à l'histoire. Ils veulent qu'un ensemble de significations dure à jamais et, bien sûr, ça ne marche pas, c'est impossible : l'hégémonie ne dure jamais indéfiniment. Elle est toujours défaite par la culture qui continue à produire du sens » (Hall, 2007b : 23-24).

Faire-valoir de la diversité insulaire que les spectacles folkloriques présentent au reste du monde, le Kaf put ainsi être mis de l'avant au nom de son authenticité au moyen d'un tel débranchement du cours de l'histoire. Le maloya, notamment celui d'un enfant de la balle tel Elléliara, est d'emblée adopté comme emblème de ce vécu exotique évoquant l'Afrique et les fantasmes que l'Occident s'en fait depuis qu'il s'est livré au commerce du bois d'ébène. Ces fantasmes sont notamment religieux et musicaux et ils conduisent directement à son introduction dans les représentations circassiennes de ces danses et ces rythmes répétitifs constituant le *numéro* (cf. *supra*) de ces anciens « Sauvages » toujours moins que plus acculturés aux manières « évoluées ». L'ensorcellement, l'envoûtement de ces diableries sont autant de curiosités que présente le cabinet des troupes folkloriques où ils prennent place

aux côtés des saynètes, quadrilles dansés, romances créoles, séga... Nous l'avons pointé, cette vision du Kaf et de son art *depuis* l'extérieur atteint sa limite lorsque l'on passe de l'autre côté du miroir et que l'on écoute ce que dit et fait vraiment tel ou tel musicien ayant consenti à porter ce masque. Certes, le risque que ce dernier ait triomphé du visage n'est pas exclu... Peut-être est-ce d'ailleurs ce que l'on souhaite en s'annexant ses services en échange d'un avancement social... Mais c'est sur un univers de faux-semblants et de *double entendre* que ces interactions débouchent plutôt.

Et la fête chantée par Elléliara n'en serait pas le moindre exemple. Elle qui sonne comme la convergence des hommes au son d'une musique dansante et attirante. Elle qui permet de vivre des moments heureux de part et d'autre de la distinction que nous évoquons et que dérive celle entre scène et public. Chez ce chanteur, comme chez l'ensemble des groupes ancrés dans le culte des morts « dansants », ce point est loin d'être anodin puisqu'il se confond avec cette authenticité que le folklorisme vise, par définition, à fixer. On loue ici la famille, sa couleur et l'image idéalisée du passé. Un passé qui dépasse de loin la juridiction historique des administrateurs de ce folklore puisqu'il se perd par-delà les mers et les générations... Un passé dont les uns comme les autres estiment maîtriser des pans entiers. On comprend dès lors la logique conduisant les musiciens du « dedans » à porter à la scène des éléments sacrés : le maloya étant pour eux d'emblée en charge de ce pan existentiel primordial. Le danger de la transgression engendrée par cette exposition conduisit d'ailleurs, chemin faisant, à ériger certains interdits et partant à préciser le contenu d'une religion ne s'étant pas avouée telle jusqu'à ce que le discours dominant ne lui confère un début de légitimité. Fruit d'une conjoncture particulière, la formulation de préjugés culturels et raciaux amena ainsi leurs principaux destinataires à intérioriser ces derniers, certes moyennant certain remaniement... Ce n'est qu'au prix de cette énième emphase, consistant à s'adapter aux projections de l'Autre ainsi faites siennes, que les dépositaires de la tradition du maloya purent continuer de voir et d'entendre, peut-être de mieux en mieux, dans ces sons et ces mots le vrai sens de leur raison d'exister, la « force » de leur *gayar*. De ce fait, on ne saurait plus écarter les effets de contagion opérant à sens contraire, c'est-à-dire à partir du pôle afro-malgache de la population réunionnaise à l'endroit des spectateurs, insulaires ou non. On peut aussi raisonnablement concevoir la recherche, vécue de part et d'autre de la distinction scène/public, d'une constante augmentation des effets produits et escomptés qui conduisit à une spectacularisation supplémentaire.

Radicalement opposé à cet usage néo-plantationnaire du « Noir », dont la gaieté et les forces vives servaient à nouveau le profit d'autres, le PCR mit bien plus l'accent sur la

contribution des Kaf à la culture réunionnaise globale que sur la dimension raciale ou physique ayant prévalu à son égard. En tant que moyen efficace de rassemblement de la diversité humaine transplantée dans l'île, le maloya fut alors présenté comme l'élément majeur de cette contribution. En tant que musique, son aspect vibrant pouvait remodeler le mécanisme trop assuré d'assignation socio-raciale jusqu'au point, peut-être, de l'abolir : de la race, c'est à la classe que l'on se référerait à présent. Dans ce grand mouvement de redécouverte de soi, il restait cependant encore à dessiner le cadre dans lequel les pièces du *puzzle* culturel insulaire allaient trouver leur place.

Et si la « race » devenait un danger, le métissage fournissait une idéologie fort utile aux revendications autonomistes. Comment en effet continuer d'être raciste une fois rappelé le maillage créole d'une multitude de filiations ? Comment encore vouloir tirer à soi, et uniquement à soi, c'est-à-dire à tel ou tel groupe ethnique, cette identité réunionnaise déjà existante, mais restant encore à saisir ? Bientôt chanté par des « Blancs », le maloya donnait une image de nature à briser les stéréotypes raciaux. Musique révolutionnaire, le maloya annonçait l'avènement d'une culture elle-même révolutionnaire. Comme l'ont montré certaines citations présentées à propos de Viry ou de Waro, cette volonté s'est cependant traduite par un certain embarras à l'égard des origines serviles et afro-malgache du maloya. Le caractère de modèle universel attribué au Kaf s'en est de ce fait trouvé rehaussé alors que s'effaçaient proportionnellement ses véritables propos. Ici encore, il n'était pas convoqué dans l'espace public en son propre intérêt ou, du moins, de son propre chef.

Aussitôt connu, l'ancrage religieux du maloya fut ainsi relativisé, voire minoré. Au lendemain de leur visite à la Ligne Paradis, Lorraine et le Père Fontaine font état de ce lien qu'allait dissiper l'avenir immédiat (comme l'illustre notamment l'imbroglia, que nous pensons concerté, contenu dans un extrait radiophonique comme « 20 décembre bann marmay »). De cette idéologie procèdent aussi Viry (dont l'implication culturelle n'est pas afro-malgache), Waro (dont la condition de petit-Blanc créole aux cheveux frisés allait aboutir au chant de la bâtardise), ou encore un intellectuel comme Marimoutou dont l'effort pour démontrer l'influence indienne sur les esclaves s'accompagne de la désethnicisation du maloya au profit de la créolisation ; d'une créolisation tendancieuse cela dit comme nous voudrions le montrer à partir d'un extrait de sa contribution à *L'Univers du maloya* :

« La chanson de Firmin Viry, "kafé griyé" reprend, en les inscrivant sur le sol réunionnais et dans les pratiques quotidiennes, des fragments – désormais versés en inconscience – de l'histoire de Sita (Siya) et de Rama (Romé), les héros de la grande épopée du Ramayana, en particulier le passage où Sita, prisonnière de Ravana à Lanka, refuse de céder à son désir :

Moin nana mon monmon Siya
Sa lé noir konm kafé griyé
Sa lé noir konm kafé griyé
Kafé griyé pasyon mon monmon
Moin nana mon milé monmon
Mi donn ali manzé
kan ma komann ali
sépa si va ékout amoin
O Siya donn ma gété, o Siya zindyéne zoli
O Siya donn ma gété, o Siya zindyéne zoli
O Siya donn ma gété, o Siya zindyéne zoli
O Siya donn ma gété, o Siya zindyéne zoli
Madame Ason rouv la boutik
O Siya kontan romé

Ce texte est généralement interprété comme une chronique des événements familiaux et quotidiens dans un espace limité, celui du *kartyé*, du camp ou de la plantation. Ce serait en somme une petite saynète sur le mode humoristique des relations sociales sur un micro-lieu donné. On aurait ainsi les plaintes du propriétaire de mullet, l'insistance sur la couleur noire dévalorisante du personnage, la tentative de séduction, la critique de l'ivrognerie. Certains indices cependant permettent une autre lecture plus en phase avec ce que l'on sait du réinvestissement de la culture indienne par les formes disponibles de la culture réunionnaise dans le monde de la plantation. "Siya" est en effet la forme que prend le nom "Sita" dans les versions populaires tamoules du Ramayana qui fondent la culture *malbar* à La Réunion. La mention de la couleur du personnage féminin renvoie à celle du personnage de l'épopée populaire qui est né de la terre. Le mullet est, par ailleurs, l'animal qui tire le char de Ravana (Ravnin), le roi-démon de Lanka qui enlève Sita dans le Ramayana. La demande érotique – notons que Siya est qualifiée de "*zyndiene zoli*" – est précisément celle de Ravana à Sita dans l'épopée. Une variante propose la version suivante :

Dodo dodo Siya
La kaz la pa moin mi dodo pa

"Dodo" peut avoir le sens de "dormir" ou celui de "coucher avec". Dans les deux cas, derrière l'énoncé se profile l'hypotexte épique. Dans ce dernier, Sita refuse à la fois de faire l'amour avec Ravana et de dormir pendant les dix années de son exil à Lanka » (2008 : 188-189).

Cette démonstration, de même que celle qu'il propose concernant « Apav » du Rwa Kaf ou « Narlgon » de Waro, deux titres « parfaitement en consonance avec ce qu'énoncent les textes du maloya "traditionnel", qui intègrent à leur trame narrative et énonciative des fragments, des traces, des rappels de légendes et de rites venus de l'Inde » (*ibid.* : 188), apporte énormément quant à l'interprétation de la créolisation du maloya. Toutefois, prise ainsi, pour elle-même, elle n'en risque pas moins de s'avérer contre-productive dans la mesure où elle privilégie tout d'abord une conception aliéniste du chant maloya (pour ne pas dire des chanteurs) qui aurait oublié l'origine exacte de cette épopée fondatrice de l'hindouisme (dont il convient par ailleurs de rappeler la grande variété des *versions* ; Thapar,

1996). Elle semble de plus instaurer une sélection culturaliste au sein du cours historique de la créolisation qui relève du positionnement socio-culturel d'un universitaire influent.

Bien qu'hypothétique et en partie imaginée* ma démonstration entend rappeler que d'autres interprétations de ce chant sont possibles. Elles attesteraient une cohérence culturelle qui, si elle ne peut se targuer du repère de l'écrit, n'en est pas moins présente entre les lignes. L'hypothèse est que son contenu subalterne, opérant par la dérision et le *double entendre*, est demeuré dissimulé des traités officiels tant sa polysémie (à laquelle pourtant Marimoutou rend très justement hommage), volontairement ou pas, opacifie son accès au chercheur ne s'étant pas tenu au plus près de l'oralité populaire créole d'hier comme d'aujourd'hui.

Tout d'abord, conformément aux directives du parti que nous venons de rappeler, disons que le texte de « Café grillé » (que Viry enregistra à deux reprises⁹⁹) présente une divergence par rapport à d'autres qui lui sont exactement contemporaines. Le mot « pasyon » chez Viry est prononcé « nasyon » chez plusieurs informateurs du MNATP¹⁰⁰ ainsi que sur le titre « Maloya » du Groupe Folklorique de La Réunion¹⁰¹, groupe auprès duquel on sait que Viry joua, un peu paradoxalement, le rôle d'enseignant. Aussi, l'« insistance sur la couleur noire » ne pourrait-elle dans ce cas, non pas être vue comme « dévalorisante », mais comme le café grillé lui-même, à savoir odorant, chaud et bon ? Le goût (l'amour ?) des Réunionnais pour cette boisson endémique, cultivée de longue date dans l'île (encore aujourd'hui en de rares lieux), que l'on moud encore parfois à la main et que l'on sert aux vivants comme aux morts, me semble justifier cette réappréciation. Si l'on emprunte cette voie, un nouveau sens du chant s'éclaire : « Tout comme ma mère, je suis Noir Siya ». Si l'on conserve la proposition de Marimoutou faisant de Siya le prénom réunionnais de Sita¹⁰², interprétation qui glisse ensuite vers l'invitation à « coucher avec », on voit le narrateur essayer de séduire une « jolie indienne » bien plutôt que lui parler de la passion cafetière de sa mère... Les probabilités de cette alliance sont d'ailleurs évoquées ensuite, selon nous, sur le mode de la parabole dont on dit souvent qu'il caractérise la poésie maloya¹⁰³. Tirée du vécu, à savoir la réalité de l'élevage d'un « mulet », difficile à « mener » bien qu'on lui « donne à manger », cette métaphore montrerait l'attention portée, dans une société rurale, aux animaux pour comprendre les hommes... et les femmes. S'il y a bien difficulté ici,

⁹⁹ Cf. 1976 : Face A, #3 ; 1998 : #11.

¹⁰⁰ Cf. la séance du 6/07/1978 avec Zézé Ivoula au roulèr et le Père Christian Fontaine au kayamb. Passons sur le fait que Viry chantait « Mwin nana mon nasyon, ça l'est noir comme café grillé » dans sa version de 1976.

¹⁰¹ Cf. [H] de 1979 : Face A, #4.

¹⁰² Nous retrouvons ce prénom dans [I] de « Pilé cabaret » d'Elléliara et Kalou Pilé (cf. *supra* et Annexe 8).

¹⁰³ C'est ce que nombre d'artistes font à la suite d'Alain Péters dont la compilation posthume s'intitule *Parabolèr* : « Moin pas in beau parolèr. Moin jus' in parabolèr ! », disait-il (1998).

elle n'est pas impossibilité, car le mulet – animal hybride s'il en est – se mène souvent plutôt bien. Ainsi que les alliances « interethniques » dans l'île. Maintes fois rappelé, le contexte historique des métissages survenus entre « Kafrines » et « Malbars » après 1848 ne saurait écarter des cas inverses. Nous avons vu que c'est là aussi l'argument de « Koundy » (cf. chap. trois). Ici encore, il faut veiller à penser moins en terme polaire de mariages entre « Malgaches » et « Indiens » « purs » qu'en terme de définition positionnelle au sein d'un continuum auquel les générations, métissantes autant que métissées, des îles créoles ont possiblement moins manqué de donner de la densité qu'ailleurs. Dans ce cas, l'ensemble strophique « Donne ma guété / Robe Siya zindyèn zoli » marquerait la détermination du narrateur de « voir » (guetter), en prenant peut-être le prétexte de la robe¹⁰⁴ qu'il veut voir de plus près, jusqu'où il peut parvenir à faire « écouter »¹⁰⁵ la Malbaraise.

La suite concernant « la critique de l'ivrognerie », au demeurant peu perceptible dans l'ensemble strophique « Madame Ah-Sion rouvre la boutique / O Siya content romé » que toutes les occurrences font succéder aux précédents ensembles, serait alors également à comprendre autrement que le refus que prête Marimoutou à la jeune fille prétextant des vilaines manières proverbiales de son courtisan noir. Si l'on écarte la possibilité de voir cette dernière demander à la Chinoise d'ouvrir son « bar » (traduction de Marimoutou pour *boutik*), on peut penser qu'un saut sémantique est effectué et qu'à part le retour du mot [siya] un lien est rompu. Rappelons comment l'interprète l'auteur (*ibid.* : 190 ; *nous soulignons*) :

« il est aisé de lire sous “Siya kontan romé”, non pas “Siya aime boire du rhum”, mais “Sita aime Rama”, qui est la déclaration pérenne de Sita à Ravana et à Rama tout au long de l'épopée. On voit donc comment, dans ce cas précis, une épopée énoncée dans le cadre de la plantation est reprise et réénoncée par le maloya. Bien entendu, l'essentiel de l'histoire a été *versé en inconscience et il ne demeure plus, dans la réception du texte, qu'une histoire des petits événements du lieu que chacun interprète à sa façon. Firmin Viry, par exemple, fait de Siya une Mozambicaine. Cette interprétation est intéressante dans la mesure où elle montre comment il s'agit bien d'une inscription sur la terre créole réunionnaise d'histoires venues d'ailleurs, mais dont ne sait plus très bien situer l'origine* ».

Marimoutou perçoit donc dans ce saut sémantique un vide, une lacune mémorielle vis-à-vis d'origines ne subsistant plus qu'au plan inconscient. Pourtant, conformément à une phonétique françisante, l'oralité *kréol* attribue le sens de « s'il y a » à [siya]. Ce deuxième sens pourrait être alors sollicité, y compris en conservant le fil de notre histoire d'une Indienne (Sita/Siya) se détournant d'un Kaf chanteur éleveur de mulet. Elle montrerait d'une

¹⁰⁴ Prononciation que ne note pas Marimoutou mais que l'on entend et que l'on lit (dans le livret de Lorraine) dans Viry, 1998.

¹⁰⁵ Sous les cris de l'éleveur d'animal... le chant du *maloyèr*.

part que ce dernier décide de persister dans la boisson – ce qui n’est pas nécessairement cette ivrognerie contre laquelle un ensemble strophique de « Valet, valet » met en garde, ni celle que Waro a tenu à détacher du maloya, considéré autrefois comme une musique de « soulard »¹⁰⁶ – en demandant à la tenancière « d’ouvrir sa boutique » et, si elle en a, de le contenter avec du rhum : « Si y en a je serai content de boire ». Aussi approximative soit cette interprétation reposant sur un simple jeu de mots (signalons que Marimoutou ne prend pas le soin de préciser si Rama est bien ce « Romé » que l’on écrirait alors avec une majuscule), qui pourrait s’écrire « rhumé », disons que Batis *Kabaré* chante parfois sur ce même ensemble strophique « Ah si ya na *donne pou boire* » (*notre trans., nous soulignons*) ou encore « guète si nana » (« cherches-en ») une fois cassé son cabaret « Dessus la mer ». Mais encore, en supposant que le compositeur – dont les interprètes contemporains semblent ne plus comprendre le fond de la pensée selon Marimoutou – eut bien connaissance de l’épopée, ce qui attesterait une fois encore de la proximité culturelle entre personnes qualifiées dans ce texte de « noire » et « z’indienne », ne pourrait-on voir là un trait d’humour ? Celui-ci consisterait à jouer sur les mots en alternant les deux sens de [Siya/s’il y a] et [Romé/rhumé] afin de sortir par le haut de cette interaction. Si l’on privilégie la raison raciste et raciale de l’échec de cette parade amoureuse, ce jeu de mots porterait précisément sur un trait culturel fort, religieux, signalant ce qui touche le plus les Malbar. Montrant entre les vers chantés les raisons de cet échec, le compositeur témoigne avant tout de son respect de l’autre culture qui, par ailleurs, est aussi fort possiblement en partie la sienne.

Il se peut donc que nous soyons face à un double sens lié à une « tentative de séduction », double sens qui nous demeurera au final imperméable puisque le compositeur est inconnu et de plus certainement mort depuis longtemps. Mais précisément, les morts réunionnais sont partout¹⁰⁷. L’interprétation de Marimoutou devient ainsi partielle avec ce centralisme *malbar* qu’il situe en amont d’un texte dont il précise pourtant, notamment en citant Viry, que chacun peut l’interpréter à sa manière. Ceci devait être précisé. Mais il est possible d’aller plus loin. Revenons au personnage féminin et noir, la mère du narrateur. Marimoutou nous dit que Siya n’a pas cédé aux avances de Ravana, ce qui laisse songeur quant on lit : « Cette inscription/réinterprétation par le monde créole entraîne évidemment des modifications de sens comme, par exemple, la transformation de Siya en “monmon” » (*ibid.*). Nous avons donné notre traduction du premier vers de l’extrait qui nous occupe ici : « Moin nana mon monmon Siya / Sa lé noir comme kafé griyé ». Si Siya pourrait bien être le prénom de la mère, disons que nous avons écarté cette éventualité pour suivre Marimoutou.

¹⁰⁶ Cf. « Po mwin maloya » (2006 : #13) qui énonce les préjugés contre lesquels l’artiste s’est toujours engagé.

¹⁰⁷ « Ces héros qui s’inventent et s’invitent » selon Daniel Vaxelaire dans Brandibas, Gruchet & Reignier, 2004.

Aussi, la transformation en question nous paraît peu probable, voire improductive sur le plan analytique en cela qu'elle renvoie à nouveau à la perte de sens des chanteurs. Mais entre celle que l'on voudrait prêter à nos contemporains et l'inconscience que l'on prêterait au compositeur il y a un pas, et même un saut. Un saut d'autant plus incertain qu'il semble atterrir ainsi :

« Mais cette nomination n'est pas innocente quand on sait comment la mère est, dans le maloya, le symbole et la gardienne de la mémoire, de la filiation, de la transmission. » (*ibid.*).

Plutôt que d'inconscience et d'oubli, nous voilà traitant à présent de mémoire, de filiation et de transmission. Nous voilà « dans le maloya » en somme, si l'on suit Marimoutou... Cette précision est à mettre en parallèle avec le propos du créoliste dans ce chapitre du premier livre universitaire dédié au maloya. Résolument fermé à l'argument – que j'appellerai « kafrocentrique » – d'un maloya ethnique, l'auteur cède pourtant bien ici à un certain culturalisme de manière plus ou moins directe. Ce dernier s'ajoute donc à l'argument indien amené par la référence sous-jacente au *barldon*. Si « pasyon mon monmon » est donc au départ « nasyon mon monmon », le signifié de « monmon » est bien ethnique puisqu'il désigne la génitrice pourvoyeuse d'une moitié des esprits de la généalogie individuelle, ces juges du vivant depuis l'au-delà¹⁰⁸. Cet autre sens, proposé d'emblée par le narrateur de ce chant, est absent chez Marimoutou qui manque ainsi un volet sémantique de ce maloya (« signifiant absolu », « signifiant des signifiants », dit-il ; *ibid.* : 166-167) dont il fait, comme la plupart, l'emblème de la culture insulaire pour le renvoyer à ses mystérieuses « réinterprétations » et « transformation » « par le monde créole ». Monde dont l'auteur fait partie, au même titre que tant d'autres... L'aliénisme et le mystère créole sont associés au maloya pour ne pas dire donc aux « Kaf », c'est-à-dire à une représentation historique de la culture insulaire. Et l'inscription de l'hindouisme dans le décor, pour évidente et justifiée qu'elle soit¹⁰⁹, ne laisse aux chanteurs ultérieurs, alcooliques penserait-on, que « fragments » et « traces ». Insister sur cette perte fait oublier la possibilité d'une reprise en main du sens des mots par leurs locuteurs. Quelle réponse donnerait l'auteur à, disons de manière très

¹⁰⁸ Le sens des « bann monmon » si souvent entendus pour désigner un pluriel qu'on prend à témoin sans autre explication n'a d'autre sens selon nous.

¹⁰⁹ Répétons qu'une étude approfondie des liens musicaux et religieux entre Malbar et Kaf reste à écrire. Elle permettrait de préciser les affirmations véhiculées par la *mise en l'air* selon laquelle « Le Maloya c'est l'Afrique, même si les engagés venus de l'Inde en ont été, après l'abolition de l'esclavage, les plus sûrs garants » (Gauvin dans *Action poétique*, 1987 : 109). Nous avons montré plus haut comment séga et maloya procèdent d'un même métissage culturel dont ils jalonnent le parcours historique. On pourrait par exemple analyser cette affirmation d'un malbarisme maloyain à partir, d'une part, du désintérêt relatif des Indiens à l'égard des formes musicales de divertissement lesquels auraient servi de châsse à des usages afro-malgaches créolisés et engendré le séga des années 1970 et d'autre part, celles de la *mise en l'air*, et de la transmission du culte des morts afro-malgaches ayant découlé des mariages interethniques consécutifs à 1848.

grossière, un Français reconnaissant des bribes de romance approximativement chantées par telle famille réunionnaise qu'il accuserait d'avoir oublié leur ordre ou leur sens initial ? Le fait de ne pas comprendre ce qui se joue entre deux ensembles strophiques « traditionnels », fait sur lequel nous n'entendons que remettre en doute l'assurance première de l'auteur, ne saurait suffire pour postuler qu'il n'y a rien à comprendre ou, pire, que rien n'est « bien compris ». Disons que nous sommes ici face au jeu sociologique qui au final est le sel même des relations interpersonnelles et ethniques, à La Réunion comme ailleurs. Celui qui peut amener des générations de jeunes et jolies indiennes à se garder ses distances des Kaf aux vilaines manières. Celui qui peut amener le savoir universitaire à prendre parti et à reproduire une posture lacunaire à l'égard de cette figure populaire créole.

Car ce cas exemplaire de maloyanthropologie montre en creux les intérêts réels des hommes réunionnais d'autrefois (peut-être même d'avant l'arrivée massive d'engagés indiens), voire d'aujourd'hui. La séduction tout d'abord, qui nous renvoie aux questions de parenté évoquées plus haut. L'alcool ensuite, celui autour duquel s'est noué le souvent si distendu lien social créole¹¹⁰. Celui qui peut donner le courage d'aller revoir Siya ou de retrouver les amis et danser... peut-être un maloya, peut-être un séga. La musique donc également qui, à condition d'être autre chose que lutte et mélancolie¹¹¹, permet d'innover et de tourner en dérision un événement (une situation micro-locale nous dit d'ailleurs Marimoutou avant de passer le braquet supérieur et de parler de rencontres de continents) afin d'en tirer les enseignements appropriés. Elle qui permet de railler l'ordre social en procurant du plaisir à ceux interprétant ce chant ou l'écoutant, y compris d'après enregistrement. Située au cœur de l'intention du compositeur, qui peut-être chanta devant une Malbaraise, cette cible aura-t-elle peut-être finalement, ici ou là, été atteinte par ce maloya transmis depuis on ne sait plus très bien quand...

Loin d'avoir tiré les fils d'une causalité communautariste, qui chercherait à opposer les uns aux autres, l'intérêt de cet exemple me semble enfin de montrer combien chacun peut décider de privilégier (d'imaginer*) une interprétation de la créolisation aux dépens d'autres quand il le décide à partir des données dont il dispose. Par conséquent, si l'on tient à parler de créolisation au plan historique, ne faut-il pas se donner réellement les moyens d'assembler la complexité dont on la dit être constituée de manière exemplaire ? Le fait de ne pas aller au bout de cet engagement et de se contenter de ne faire qu'une moitié du chemin, lequel est

¹¹⁰ Cf. Rey-Hulman, 1987 ; Pongérard, 2008. Si nombre de maloya anciens y font allusion, les récents l'évacuent.

¹¹¹ Observant le maniement du singulier, pluriel rappelons ce qu'écrit Marimoutou : « ce que racontent les textes du maloya : cette recherche, à travers les luttes et la mélancolie, d'une forme de vivre ensemble, à la fois dans l'espace intime et dans l'espace public » (*ibid.* : 156-157).

certes long et ne se fait qu'à « petit pas », risque de conforter telles ou telles approximations créolistes qui sont autant de récupérations idéologiques. Ceci démontre à nouveau le caractère « plastique »¹¹² de ces sociétés au passé récent dont la « sédimentation »¹¹³ est étroitement dépendante des moindres entreprises rhétoriques, qu'elles soient politiques, religieuses, universitaires ou artistiques. C'est dans ce programme qu'il faut replacer les contorsions que réalise depuis plusieurs décennies la pensée officielle et anciennement autonomiste à propos du maloya, cette pratique qu'elle fit elle-même consacrer « par ses pires adversaires dans le passé : l'État nation et les institutions politiques internationales » comme le note Jewsiewicki à propos de l'économie contemporaine des biens patrimoniaux mis au service de résiliences collectives (2008 : 9). Bien que par une voie différente du bordage folklorique, elle aussi use de l'authenticité populaire, traditionnellement conçue comme « noire » dans l'île. Ce faisant, c'est le retour de l'ethnique, ou plutôt l'échec, à tout le moins partiel, du décrochage qu'elle escomptait vis-à-vis d'une réalité ancienne dont la durabilité se trouve ainsi reconduite.

2.2. La réunion des bordages, ou de quelques malentendus

Déjà présent en creux dans les trajectoires de tenants artistiques, et donc emblématiques, de la *mise en l'air* tels Viry ou Waro (dont les filiations hindouistes se donnent à lire à l'occasion), ce retour de l'ethnique montre combien la minoration d'une tendance religieuse afro-malgache n'est jamais parvenue à l'emporter totalement dans ce bordage. Que l'on pense à l'utilisation par le PCR autant que par les troupes folkloriques du titre « Na koi lé » de Simon Lagarrigue rappelant la prégnance culturelle kaf-malgas dans le maloya. C'est ce que confirme aussi l'ouverture des cultes au public non-pratiquant extérieur aux réseaux de parenté, notamment aux militants, telle que la réalisèrent les Baba... Avant de tirer un dernier enseignement de notre étude, revenons au dialogue que nouent nos trois bordages, ces trois rives d'un océan musical appelé « maloya ». A l'image de cette métaphore, c'est à partir de la connivence qu'ils partagent à travers certains signifiants qu'il nous paraît possible de considérer ce que chacun put trouver dans les deux autres à mettre au service de son propre renforcement autant que de son adaptation à une société en plein bouleversement¹¹⁴. Comme nous l'avons dit du mot *kabaré*, la graphie créole est ici de mise

¹¹² Terme que Françoise Vergès et Marimoutou valorisent (*ibid.*).

¹¹³ Terme récurant chez Samson, notamment 2008.

¹¹⁴ Lors de notre *antrekoz* Waro rappelait l'aspect stratégique et à la fois convergent de ce que nous allions appeler des *bordages* : « Na point de problème. Tout ça que la fait maloya, et maloya la prend plusieurs couleurs, plusieurs chemins, et tout ça la fait avance à li, li té plus communiste, li té à droite, à gauche, li té toute moune, li té blanc, noir et en fin de compte la rend service le maloya... Même si dans la bataille, si ou veux bien, la venu

tant elle signale à la fois un décrochage du (ou des) sens premier(s) et la propension œcuménique émanant des trois bordages de manières spécifiques. Tel un espéranto offert à chaque locuteur, le créole, cette langue phonétique tendant à la réduction et à la concision, se présente comme un moyen de consensus au sein d'une diversité autant que la matière dont sont constituées les passerelles entre signifiés. Toutefois, déracinée de ses étymologies, elle charrie de nombreux doubles sens et perpétue quiproquos et malentendus. Comme elle, la culture créole semble reposer sur certains grands écarts que manquerait une vue trop optimiste et qu'une autre, « réunionnante », saurait estomper au besoin. A la manière de celui de *kabarê** que nous espérons avoir passablement clarifié tout en ménageant son contenu diversiforme, les termes « gayar* », « tradition », « nasyon* », « kabar* » et, bien sûr, « maloya* » méritent donc une attention des plus fine afin de pouvoir suivre leurs usages, par exemple, tantôt laïcs et tantôt ethniques. C'est à cet exercice que nous allons nous livrer rapidement en analysant deux corpus : l'un personnel, l'autre collectif. Ces deux exemples mettront l'accent sur la différence radicale des interprétations des bordages autonomiste et culturel entre lesquels une vision plus folklorique semble aisément naviguer¹¹⁵.

2.2.1. De l'esprit du maloya

Après de Danyèl Waro, l'un des plus vibrants ambassadeurs de cette musique, nous avons pu recueillir matière à pénétrer ce monde créole dans lequel se dérobe la terre ferme du sens. « Pris » au même moment dans le bordage¹¹⁶ culturel, je rencontrai le chanteur de Trois-Mares dans sa case des Hauts de Saint-Paul. Dès le début de notre entretien, il revint sur sa « découverte » du maloya dans des termes identiques à ceux par lesquels on décrit le commerce que leurs montures entretiennent, volontairement ou non, avec les esprits et les ancêtres possédant :

« Quand mwin la trouve maloya, li la corresponde exactement avec un affaire li trappe amwin, i saisi amwin, i ça va bien avec mwin. C'est-à-dire dans la façon de danser, dans la rythmique, dans le poésie tout ça là. Dans le phrasé, comme si pou mwin... L'est taillé pou mwin ! Aster bein la fait vibre amwin, mais aster mwin na z'affaire pour dire donc mwin la parti la dessus, mwin la commence écrire en maloya. Mwin la commence écrire quoi ? Bin mwin la écrit mon langue, toute bann sirandanes, devinettes mi connais depuis étant

un peu trop asceptisé, comme le côté rituel, service la reprend la force aussi, la équilibré tout ça là, le folklorique, le militant, le culturel, le servis aussi. Parce que là ou gagne domoun pour jouer » (*notre trans.*).

¹¹⁵ Rappelons que ce dernier bordage est celui que nous avons le moins « pratiqué ». Aussi il était plus délicat de proposer des interprétations plus poussées à son égard que les grandes lignes avancées ci-dessous.

¹¹⁶ Matière d'un chapitre ultérieur, originellement prévu après celui-ci, mon expérience de terrain devrait faire l'objet d'un travail séparé, ce « second livre » comme il convient de l'appeler avec Vincent Debaene.

petit tout ça là. Ma la essaye enrichir mon langue là dedans. Et li tombe vraiment in expression où ça mwin l'est à l'aise dedans, en tout cas mi essaye mettre amwin à l'aise le plus possible, mi essaye libère amwin in maximum. Et donc pou mwin le maloya li tombe vraiment mon l'expression vraiment et en même temps li donne amwin toute l'ouverture i faut pou mwin... pou rayonne encore plus fort. Li l'est... Pou mwin l'est in affaire magique, un peu divin, un peu magique, un peu... L'est assez mystérieux aussi ou vois ? C'est-à-dire mi gagne pas définir ali vraiment, dire l'est comme ça techniquement tout ça, mi connais ça i... La trappe amwin, la saisi amwin et la amène amwin dans in l'univers. L'a rouvre in univers pour mwin. La rouvre in chemin, pou mwin. C'est pour ça mi mette toute dedans. Mi mette mon philosophie dedans, mi mette... Ou l'est dans mon philosophie, mi connais pas quel l'est dans l'autre mwin en fin de compte hein ? Mon maloya, ma philosophie, ma poésie... la danse, la libération, la révolte (...) C'est pour ça mi dis maloya l'a choisi amwin. Ma pas choisi maloya mwin ! Maloya la choisi amwin » (*nos trans. et trad.*).

Le fait d'être « choisi » par l'esprit est une affaire connue. Le fait qu'il vous donne en échange de quoi améliorer votre existence aussi : qu'il « ouvre un chemin » étant d'ailleurs l'expression consacrée pour dire le bienfait espéré de son commerce. Grâce à cette entité, les contraintes disparaissent et les chemins s'aplanissent, « s'égalisent » dit le Rwa Kaf¹¹⁷, peut-être d'après la parole de l'apôtre Luc (3, 4-6). C'est aussi lui qui irrigue votre parole, votre « expression » en *langaz* lors des possessions autant que lors du quotidien. Le fait de « rayonner encore plus fort » est bien la preuve d'une existence « libérée », menée au « maximum » des capacités humaines, du type de celle que confère la mise sous tutelle divine. Car c'est bien d'une confusion entre le naturel et surnaturel qu'il s'agit ici. De quelque chose de magique, de divin et de mystérieux qui vient coloniser le profane... Quelque chose (un « affaire », terme que l'on utilise pour lui conserver toute sa charge d'imprécision, toute sa « force », son « gayar », en somme l'« esprit » de la chose...) qui « attrape », « saisi » et donc, « choisi ». On le voit, tout dans cette découverte du « maloya » rejoint le discours d'un possédé découvrant la vocation, le « don », que vient de lui transmettre tel ou tel défunt¹¹⁸.

Conformément à sa propre éducation maternelle, catholique, ainsi qu'à sa connaissance d'autres religions insularisées tel l'hindouisme, Waro transforme cependant cette élection en la façonnant à sa manière, trouvant le moyen d'être « à l'aise » dedans. Ce que tout possédé fait, certes au prix de compromis majeurs (liés aux interdits et obligations attachées à ce statut). Capable d'inventer lui-même le « rituel mélangé » de son mariage (cf. *supra*), le chanteur va jusqu'à dire : « Je te vénère ô Maloya / Tu es mon Dieu » dans « Po mwin maloya » (2006 : #13), un titre fonctionnant en parallèle de « Po mwin Bondyé »,

¹¹⁷ Cf. [B1] et ses variations dans l'Annexe 16.

¹¹⁸ L'analogie entre l'artiste et le guérisseur est revendiquée par Granmoun Lélé : « Voir ces foules en délire dansant sur une musique de révolte, de transe, d'expression de joie ou autre me fait penser que je suis un peu comme un "OMBIASY", j'ensorcelle les foules avec ma musique » (cf. livret 1998 à propos de #9).

déclaration datée des années 1980 de son ancrage hindouiste que le chanteur reprit d'ailleurs sur le même disque de 2006. La traduction du refrain du premier ajoute d'ailleurs de manière plus ambiguë : « Toi l'âme de Dieu », laissant ainsi douter quelque peu de l'entité qui englobe l'autre...

Mais précisément, une fois évoqué (plutôt que précisé) ce patronage duquel il tire sa « force », qui est aussi son identité, sa personnalité intégrale, ne pouvons-nous aller plus loin et associer – comme nous le faisons pour l'ensemble des musiciens de l'Est – la profession de Waro à celle d'un thérapeute traditionnel ? Paré de l'amour de son prochain, sa lutte iconoclaste contre les tabous et les cloisonnements liberticides si multiples en société post-esclavagiste passe en effet par la langue et la capacité à associer des images, d'accumuler des symboles et des signes qui touchent l'auditeur. « Mi mette toute dedans » dit-il. C'est ce qu'illustre « Po mwin maloya » où ce genre musical est passé aux miroirs respectifs du tapage nocturne, d'un voyage vers l'amour, de la dévalorisation, du marronnage, des rassemblements musico-chorégraphiques, des Viry et des Vergès¹¹⁹, des ségatiers Lahope, Admette et Donat, de la promesse que fit sa mère à la Vierge alors qu'il était malade enfant). En cela sa pratique poétique (à laquelle il faut bien sûr ajouter celles mélodique, rythmique, instrumentale...), aguerrie à la charge de mots aux graphies démiurgiques dont il sait extraire les multiples sens, ressemble à la fois au travail thérapeutique – cure psychanalytique autant que traditionnelle – et au travail de conscientisation, voire de propagande consistant à faire penser les auditeurs et à aiguiller leurs représentations. La complexité de son *langaz* personnel affranchi de la tradition met bien en vue le processus par lequel Waro effectue son travail révolutionnaire d'éveilleur des consciences au nom d'un « faitiche » qu'il s'est lui-même défini, inventé en suivant le principe de l'efficacité symbolique caractéristique des thérapeutes traditionnels.

Dans « Bouzaron », morceau de 1984 destiné à son fils zoréol (cf. *supra*), il dit vouloir offrir « lo gayar* » à ce dernier¹²⁰. Conformément à sa relation aux cérémonies *kabaré* et *malgas*, il ne confère pas cette dimension ancestrale que font primer les pratiquants dans ce mot qu'il me traduisit par « force » et « énergie » (comme Précourt, notons-le). Reprenant une formule classique du chant *kabaré*, laquelle a trait au « don du gayar », au « cadeau » qu'il représente (thème présent chez les *granmoun* Lélé, Bébé, Baba ou les Gado), Waro redispose ce puissant référent culturel à sa manière. Faisant allusion à la mort dans le milieu

¹¹⁹ Waro, dont on a vu plus haut ses distances vis-à-vis du PCR et du projet de la MCUR, épingle au passage Paul qui proposait en 2000 de bidépartementaliser l'île aux dépens de l'œuvre autonomiste de son père.

¹²⁰ « Mwin sré anvï ou n'in gouté / Dann bouzaron po maloya / Ma kado aoul o gayar / Mwin nasyon tanpir mwin nana » (1994 : #8).

des services, au fait que l'on ne reçoit le *gayar* que d'un mort, ce dernier l'ayant lui-même reçu de ses parents, ses aînés, Waro inverse la direction de l'adresse vers son fils naissant. Ce faisant, il accompagne un renversement culturel généralisé dans l'île consistant à inclure les enfants dans les discussions des adultes et à leur prêter une attention qu'ils n'avaient pas dans la société d'avant la départementalisation (Waro annoncerait ainsi le Renouveau malgache que supporte le « maloya soleil levant »). En accord avec le mot d'ordre communiste, ce sens « profané » et laïcisé d'un mot qui passe ainsi dans le vocabulaire de la *réyonèzté* et du *kréol* moderne est conforté par la phrase suivante : « Mon nasyon tanpir mwin nana ». Tout en soulignant l'allusion traditionnelle à l'ethnie (*nasyon*) qui accompagne la transmission du *gayar* selon le principe traditionnel voulant que « le sang suive » ou « s'accorde » (Dumas-Champion, 1997), il détourne une nouvelle fois les mots tels qu'on les entend à l'intérieur des cases et des *boukan*. Ce nationaliste convaincu signifie alors bien plus « sa » société réunionnaise (la *réyonèzté* encore) que « sa » *nasyon* « de lait », maoul ou créole blanche. Cette dernière signification n'est cependant pas exclue (comme elle est rappelée dans « Batarsité », cf. *supra*) et le mot « tanpir » (tant pire) peut laisser entendre que ce groupe dont il est issu, qui méconnut par racisme le maloya et ses acteurs jusqu'à ce qu'il s'y lance lui-même, a ses travers. Pour une fois donc, dans cette formule où d'ordinaire on loue fièrement la *nasyon*, le groupe d'appartenance (maoul ou réunionnais) est donc critiqué, pris avec distance. Nous pourrions aussi voir comment Waro renverse l'ordre d'aïnesse ainsi que la relation alimentaire que nouent vivants et morts en souhaitant que son fils ait le goût du maloya au ventre, au « bouzaron », terme que nous avons vu être un emprunt à l'occitan et qui signale un désir de s'affranchir des lexiques religieusement connotés, c'est-à-dire ethniques, en même temps que l'échec relatif de ce type de branchement demeurant situé... Prenant non plus l'âme ou l'esprit comme référence, c'est, notons-le également, le « maloya » lui-même qui est à présent l'objet de transmission et qui se retrouve donc sacralisé. Connaisseur des services auxquels il fit des emprunts réguliers bien que tempérés, Waro s'appuie donc sur ce fonds culturel pour lui donner une vocation « universelle » avons-nous dit. Son branchement sur une tradition mondialisée tel le blues en est un exemple idéal : la culture populaire de la plantation ne saurait être prise pour elle-même. Ce cumul, ce maillage et la bâtardise justifient donc que tout un chacun se réapproprie le maloya¹²¹, fut-ce provisoirement. Lors d'un concert par exemple, à travers la danse notamment...

¹²¹ Si Marimoutou partage cet argument (2008 : 166), rappelons que les concerts que Waro donne, notamment en Métropole, peuvent avoir un impact thérapeutique sur ce que Gilroy appela la *postcolonial melancholia*. Ceci rejoindrait ce que nous disions du chanteur par rapport à Mandéla et au pardon (Derrida, 2004).

Cette posture s'intègre toutefois pleinement dans les représentations des tenants du bordage culturel qui voient confirmée par un des tenants majeurs du discours anti-communautaire la logique attribuant une origine religieuse à cette pratique éminemment identitaire. Que l'on pense aux mots « ensorcelant ! » ou « culte » que l'on put lire sur l'emballage de la réédition 2009 de ses disques ou, si cela devait arriver (tant l'accès aux œuvres est sociologiquement déterminé), à ce que penserait un pratiquant à l'écoute d'« Echappée belle », un titre du Hadouk trio dans lequel Waro se livre à des glossolalies. N'y entendrait-il pas les échos d'un esprit possédant particulièrement espiègle qui justifierait l'exclusion partielle dont Waro fait l'objet de la part de certains tenants de ce bordage¹²² ? Ainsi, nous voyons combien la laïcisation escomptée du maloya à échelle réunionnaise s'est accompagnée d'une montée en puissance du religieux, qu'il soit « universel » ou relatif... Ce faisant, et certainement bien malgré lui (qu'il ait transformé volontairement ou non le sens des références culturelles importe peu au final), Waro concourt à véhiculer dans de nouvelles strates sociales des éléments *kaf-malgas* qui s'en trouvent en même temps renforcés et renvoyés à une extrémité du continuum identitaire réunionnais selon une logique d'authenticité (« Maloya pour défunt Donat n'appartenait pas à La Réunion, mais à l'Afrique là-bas » chante-t-il pour rappeler son désaccord avec celui que l'on surnomma le « roi du séga »). Comme pour les troupes folkloriques, l'ancrage traditionnel et historique tel que le revendiquait la *mise en l'air* en se mettant à l'heure du maloya revint à sacraliser « le Kaf ». Loin de faire du « passé table rase » comme le chante « l'Internationale », c'est à la relance de la logique raciale que l'on parvint alors, celle que décrivait Lorraine peu avant sa mort sans se douter de son propre impact sur l'endossement de ces stéréotypes par une partie des Réunionnais :

« Lorsque les premiers pas foulent ta nouvelle terre de servitude, tu n'offres plus que la stupéfaction douloureuse et hébétée du captif (...) A cet instant en devenant Cafre, tu ne le sais pas encore, tu es "sacré", tu es un être sacré. C'est un impératif catégorique de sacraliser ta bestialité pour mieux considérer dans un antagonisme radical l'humanité de l'esclavagiste. Il est d'extrême urgence de sacraliser ton ignorance pour absolutiser la science du maître. Il est obligation de te décréter privé de conscience pour illuminer la belle conscience du grand planteur. Il est fatal que soit absolutisé ton exil de l'éthique, de la responsabilité, de la beauté, de la spiritualité pour que ces notions, ces valeurs habitent de l'autre côté de la couleur de la peau, habitent en face de toi, contre

¹²² Le chanteur insista sur cette mise à l'écart durant notre entretien. Précisons que « Echappée belle » participe d'une conception post-moderne et jazzée des musiques du monde. Loy Ehrlich, qui introduisit la takamba dans l'île après ses collaborations avec Touré Kunda, joue de cet instrument sahélien (aussi appelé gumbri ou hajouj) aux côtés de l'ancien saxophoniste de Gong et du percussionniste Steve Shehan, lequel précise que ce trio est « une sorte de permission cosmique, d'aller chercher là où nos racines ne nous emmèneraient pas obligatoirement » (<http://www.youtube.com/watch?v=BfgbswzdeaU&feature=related>).

toi. Bien malgré toi tu inaugures une histoire du sacré » (extrait de *Lettre à mon frère noir inconnu* cité dans Gerbeau, 2005 : 1000).

Le renversement politico-esthétique du PCR n'aura donc jamais eu raison de cette logique identitaire que le bordage cultuel, lequel se présente comme le plus légitime en la matière, n'aura eue de cesse de faire valoir aussitôt réalisées les percées médiatiques d'un Viry, de Kalou Pilé ou d'un Waro qui lui permirent de se faire « découvrir », (re)connaître et ainsi d'attirer peu à peu à lui nombre de curieux, de mélomanes, de danseurs, Réunionnais ou non... Allée de pair avec l'ouverture de ce genre à un public international, l'adoption par Waro de cet « esprit » abstrait, de ce « Bondié » maloya qui est en premier lieu « kaf-malgas », nous montre peut-être la logique du chemin emprunté par le bordage cultuel afin de trouver son auditoire et sa propre efficacité. Toutefois, si Waro peut prétendre libérer certains, il ne saurait entièrement convenir à des Réunionnais pratiquant cette musique dans un contexte plus « roots » comme il nous le dit¹²³. Ceux-ci attendent bien plus de précisions de la part de leurs thérapeutes quant à ce qui les tourmente et à la manière d'y remédier durablement. La « nasyon » chez Waro, incertaine autant que trop large¹²⁴, ne saurait être la seule auprès de laquelle ils penseraient s'engager pour entreprendre un retour aux sources inaltérées de leur être...

2.2.2. « La fête kaf, mais la fête do moun ! »¹²⁵

Cette double lecture se retrouve au sujet des commémorations du 20 décembre 1848, jour de l'abolition de l'esclavage où, aussitôt la coupe de la canne achevée, fut finalement appliqué dans l'île le décret Schoelcher. Devenu jour férié en 1982, comme nous l'avons rappelé au troisième chapitre, le « 20 décembre » est la fête annuelle laïque faisant appel au maloya auquel elle confère le rôle de « musique de la commémoration » (Desroches & Samson, 2008). Comme dans les services remarquons-nous, où l'on devient un participant pour des raisons tout autant thérapeutiques que celles prêtées au « 20 décembre » : « Maloya pour tire martyr tout un passé » chante précisément HPA music (*Far far*, 1998 : #7)¹²⁶. C'est en effet le moment où il sort des cases pour se jouer dans les rues¹²⁷. Si bien qu'il constitue un thème

¹²³ « Mwin lé content jouer dans le côté rituel aussi parce que c'est le z'affaire les plus roots, plus z'affaire. Et mwin lé content être accepté là-dedans aussi, c'est-à-dire être invité là-dedans, y être musicien tout simplement » (*nos trans. et trad.*). Ce mode de participation justifie aussi son exclusion partielle de ce bordage.

¹²⁴ Notons que dans « Bouzaron », Waro remplace la deuxième phrase de l'extrait précédent par « Bat morlon* tap matalon* », ce qui montre que son intention est effectivement plus syncrétique que traditionnelle pour reprendre la polarisation effectuée justement par Benoist (cf. *supra*).

¹²⁵ Viry, 1998 : #12 (cf. *infra*).

¹²⁶ Les cinq dernières plages du disque 2 de l'Annexe 22 sont tirées du corpus abondant le 20 décembre.

¹²⁷ Cf. les quelques clichés tirés de journaux insulaires présentés en Annexe 21.

quasiment obligé pour les groupes de maloya¹²⁸. Nombre de groupes de maloya électrique, inspirés par « 20 désanm », « Sarda » ou « Lontan konm koméla » de Ziskakan, emboîtèrent le pas aux revendications autonomistes qui furent les premières à travailler ce thème dans la lignée des Fêtes Témoignages¹²⁹. La plupart des groupes de maloya sec en ont composé une ou plusieurs versions, que celles-ci furent enregistrées ou qu'elles ne soient réservées qu'aux quelques jours entourant l'événement. Si certains titres y font des allusions indirectes, comme « 20 désanm' » qui ouvre le second album du Rwa Kaf dans lequel on ne trouve aucune allusion à l'événement sinon le plaisir de musiquer lui-même (cf. *infra*), de nombreux autres y font référence au sein de textes plus longs¹³⁰.

Mais à bien écouter ces titres, nous constatons un nouveau malentendu, nécessairement de taille. Celui-ci tient à la manière de vivre un événement qui devient tantôt un rappel implacable de l'esclavage et des inégalités sociales qui perdurent depuis, tantôt un temps de fête commerciale que les administrations communales organisent en grandes pompes, tantôt une occasion de dire la fierté identitaire d'être « Réunionnais », mais aussi « Kaf ». Ces divergences se retrouvent directement dans le nom de la fête : « réunionnaise de la liberté » pour les uns, « kaf » pour les autres. Certains discours, particulièrement médiatisés et associés au PCR (nous pensons à Viry), se tiennent de manière significative au centre de ces conceptions, point à partir duquel ils manient un langage consensuel qui, là encore, ne semble pas changer en profondeur ces logiques culturelles anciennes qui bénéficient même parfois à leur tour de leur aspect contradictoire...

Moment auquel une société se représente à elle-même, mettant en scène l'histoire et la tradition dont elle se réclame, les festivités du 20 décembre sont le pendant négatif du 14 juillet¹³¹, fête nationale qui mythifie les valeurs républicaines depuis 1880 (Hobsbawm, 2006). Et précisément, c'est bien de « nation » qu'il est ici question. S'il est difficile de repérer ses traces sous les rhétoriques politiciennes mitigées quant à sa récupération dans des formes modernes de nationalisme, l'existence de ce qu'Hobsbawm appelle le

¹²⁸ Un séga composé en 1954 par Loulou Pitou et Marc Miro montre que ce thème n'était pas exclusif au maloya avant la *mise en l'air*. Celui-ci évoque, précisément, le reniement dont faisait alors l'objet le 20 décembre : « Kant i arrive le 20 désamb / La pi personne i vé fé la fête / Tout le monde l'a honte bat / In caïamb avec un Korde à la baguette / Le 20 désamb cé la liberté / Kaf é Kafrine i vé pa dansé » (Eve, 2003a : 170). Si ce chant fut repris par la troupe Cœur saignant laquelle, composée d'enfants du Port, enregistra pour EDIROI (démontrant par là de nouvelles passerelles entre séga et maloya), ce texte montre que l'anniversaire de l'abolition était bien dans les mémoires, consentantes ou pas.

¹²⁹ Le journal du PCR organise en 1963 l'anniversaire de l'abolition (Eve, 2003a : 195). Voir aussi, Bessières, 2001, De Cauna, 2005, Gauvin, 2000. On compte aussi un grand nombre de poèmes écrits par des *fonnkèzèr* de différentes générations (de Treuthardt à Gangama).

¹³⁰ La couverture de l'album de Cascade maloya présentant Mémé et son fils Henri-Claude sous la statue d'un couple d'esclaves venant de briser leurs chaînes mérite une mention spéciale.

¹³¹ Dès 1975, *TCR* en faisait le 14 juillet réunionnais (n°98, p.8).

« protonationalisme populaire » (1992) se donne encore à lire ici au niveau de la dimension religieuse relative aux cultes des morts que semble avoir assimilée l'invention moderne et laïque de cette mémoire¹³². Notons d'ailleurs que cette date s'inscrit pleinement dans la période dévolue aux services *kabaré* et *malgas* ainsi que dans celle des fêtes de fin d'années, lesquelles sont éminemment familiales nous disait Elléliara. Le fait que, selon les années, cette commémoration peut s'étirer sur une semaine¹³³ lui confère également une dimension à part. A travers cette nouvelle charge incombant au maloya de pacifier la mémoire historique, à échelle insulaire cette fois, nous lirons la tentative d'invention d'une « religion civile » dans le sillage des revendications du bordage autonomiste. Si d'après nombre de chanteurs, possiblement une majorité, beaucoup reste à faire pour un affranchissement effectif, disons que cette fête a le mérite de nous rappeler directement ce qui fait problème dans l'île : la question identitaire.

Bien que les crédits mentionnés dans *Bourbon maloya* attribuent à Marie-Marthe Bazaline, Madame Baba, le titre « Sarda Garriga¹³⁴ » (1999, 3 : #13), nous pensons que ce chant lui est antérieur. Plusieurs points nous invitent à le penser (l'utilisation des mots « citoyen » et « mouiller » notamment). Il est aussi le seul de notre corpus « traditionnel » à faire mention de cet événement. De forme *kabaré* cassée en maloya, voici son propos :

« La liberté nous avons gagné (ter) / Dis grand merci oui Sarda Garriga (bis)
 / Oui Sarda Garriga / Quand la mouillé oui dans la pointe à Saint-Denis /
 Crient vive ou la République /Et les citoyens qui sont tous Français (bis)
 [cassage] Oté Sarda, Sarda donne la liberté bann monmon / Oui Sarda toué la
 donne la liberté La Réunion / Sarda maman la donne la liberté bann gayar /
 Oté Créoles monmon donne la liberté monmon là » (*notre trans.*).

Ce remerciement, que nous pensons relever du mode majeur¹³⁵, contient d'emblée l'ambiguïté opposant une conception unifiée de l'île et une conception plus ethnique. La dernière phrase nomme les « Créoles » au sens des propriétaires et des administrateurs de la colonie pour les opposer aux « bandes de mamans » et de « gayar » qui sont, avons-nous dit, à entendre au plan socio-racial. Dans la bouche de cette aïeule, nous voyons combien les « Créoles » pouvaient et peuvent encore désigner des « Blancs » pour les esclaves et leurs

¹³² Sur le plan politique, le couronnement informel de « rois » (que l'on a vu fréquent sur la scène musicale et que l'on retrouve dans l'imaginaire du marronnage réunionnais) serait une autre trace d'une telle organisation.

¹³³ En fonction de la place du jour férié en semaine, plusieurs villes d'importance majeures décident d'anticiper les festivités, comme Saint-Paul qui, en 2007, alors que le 20 tombait un jeudi, ouvrait son « village lointan » au public, lui offrant un plateau artistique, dès le samedi 15. Mises ensemble ces soirées musicales se déroulant en majorité le 19 et/ou le 20 décembre, s'étirèrent jusqu'à la fin de semaine suivante.

¹³⁴ Nom du commissaire de la République venu faire appliquer le décret Schoelcher. Il demeurera gouverneur de la colonie jusqu'en 1850.

¹³⁵ Cf. la plage #13 de notre premier disque Annexe.

descendants, fait que l'omet généralement la littérature scientifique locale à l'exception de quelques rappels comme ceux cités au second chapitre.

Rejoignant Madame Baba dans l'appel à la libération par la danse dont s'accompagne ce cassé dans lequel les phrases se mettent aussi à « rouler », Gramoun Sello a enregistré « Sakivé dansé » (« Ceux qui veulent danser ») sur l'album de son retour à la scène maloya (2006 : #11). Egaleme nt en mode majeur, ce chant laisse transparaître un sentiment patriotique à travers le rappel de la devise républicaine « Liberté, égalité, fraternité »¹³⁶, laquelle dut prendre un tout autre sens chez les affranchis. Ici, c'est de libération par la danse et le chant qu'il est question. Bien que composé ces dernières décennies, ce texte nous prouve que la libération est une représentation inhérente et coutumière de ces pratiques n'ayant probablement pas attendu « un certain 20 décembre 1848 », comme le dit une choriste de Ziskakan, pour se forger. C'est en tout cas ce que les chanteurs nous laissent penser en s'identifiant directement aux esclaves et donc au passé et à leurs ancêtres. Là où Waro parlait à la troisième personne du pluriel¹³⁷, d'autres parlent volontiers à la première :

« Mette à nous sur bateau, dans la calle té comme z'animaux / La chaîne dans nout pieds capitaine sabouk¹³⁸ si nout dos (...) L'a débarque à nous comme deux-trois animaux / Zot la vende à nous, mal traite à nous plus bas que le chien (...) Un jour va arriver nous sera libérés / N'aura plus la chaîne commandeur sabouk sera cassé (...) Zordi 20 décembre nous l'est libérés / Na crie la liberté, l'égalité, nous l'est Réunionnais » (*notre trans.* de Zar-né, 2003 : #2).

C'est aussi le cas de Granmoun Lélé lorsqu'il se met à la place d'un « esclave [de] Monsieur Martin » dans « La sèn la kasé » (1998 : #5). Chez lui cependant, le mode majeur est remplacé par le mineur, conformément dirait-on à l'intention de son propos. Venu d'Afrique, il « pleure » en effet tous les jours et s'attend même à voir le sang lui sortir par les yeux. Ce « clin d'œil à l'abolition de l'esclavage », comme écrit maladroitement le livret, nous met face à un mode d'apprentissage empathique du passé. Et ce partage avec la condition de ceux qui nous ont enfantés ne se fait pas que dans le maloya, voire simplement aux 20 décembre. Il s'agit d'une expérience annuelle, existentielle et intergénérationnelle que le maloya permet de véhiculer et d'actualiser. René-Paul Elléliara établit d'ailleurs un parallèle direct entre le fait de jouer ou de chanter le maloya et la transmission de cette histoire dans deux titres de circonstance (*Bourbon Maloya*, 2 : #7 ; Elléliara, 2006, 1 : #4). Donnant l'occasion aux hommes de s'exprimer, de danser et de fraterniser, il attire notre attention sur la parole des instruments eux-mêmes, notamment du *roulèr*, que l'on voit animés d'un effet performatif » :

¹³⁶ L'historienne Mona Ozouf les qualifia de « mots magiques de nos frontons ».

¹³⁷ Par exemple dans « Banm kalou banm » : « navé bann nwar té konm zanim » (« il y avait des Noirs... »).

¹³⁸ Le fouet.

« Sonne roulèr / Ça même le son La Rényon / Kayamb pou soukouyé / La fête kaf la liberté / Nout bande frères maloya / A soir roulèr po causer »
(*notre trans.*).

Certaines couvertures de disques anthropomorphisent d'ailleurs ces instruments auxquels est conféré le pouvoir de dire l'histoire et, surtout, de la conjurer comme le souligne cet ensemble strophique présent dans les deux titres, de mode majeur, de notre *dalon la kour* :

« Z'histoire nout bann pèp / Z'histoire le pays / Z'histoire nout zansèt / Maloya nou lé la po fé la fête » (*notre trans.*).

Bien que l'on ne possède aucune certitude historique¹³⁹, il est possible que le 20 décembre fut précisément fêté depuis lors dans le domaine familial des *kour*, voire des camps. C'est le point que défendit notamment le PCR alors qu'il combattait pour sa reconnaissance. L'un des accents majeurs que nous avons identifiés de cette intervention concerne la tonalité mineure, doloriste que la *mise en l'air* privilégia. Un chanteur comme Franck Mangué, le *leader* de Zarboutan (groupe aujourd'hui dissout qui bénéficia d'un certain soutien institutionnel autour de son seul enregistrement et dont le nom préfigure celui de la distinction de la MCUR), illustre un premier palier de ce travail idéologique. Au début du titre tripartite qu'il enregistra pour *Bourbon Maloya* (1999, 1 : #10), Mangué récite en « Fonkèr » les paroles à suivre. Son texte est pesant. Lorsqu'il rappelle la condition des « bann vieux z'ancêtres » (*notre trans.*), il « *pwak* » comme le soleil qui ensuque souvent, mais surtout comme le joug esclavagiste (le travail, les coups de fouets, les chaînes et le sang sont cités). Avec l'évocation de Garriga, nous basculons dans le présent : « Zordi le vingt décembre, noute toute va mettre ensemble / Zordi vingt décembre, noute toute va fête ensemble » (*notre trans.*). Les paroles sont ensuite chantées sur une battue maloya lente et *stacatto* qui répond au propos. De même que le mode mineur qui la soutient. L'auditeur est ainsi amené à ressentir en lui-même cette pesanteur.

Mais au troisième tiers du titre, les instruments marquent une pause pour repartir ensuite de manière plus enlevée sur le rythme maloya proprement dit accompagné des paroles suivantes : « Allez roule kaloubadia / *Wé* / Allez roule ton maloya / *Wé* ». Le terme « kaloubadia », qui donne son titre à cette seconde partie, signifie le fait de trafiquer, de faire des choses louches selon Chaudenson et Baggioni alors que Péters, dans un titre fameux

¹³⁹ Ici nous devons nous dissocier de Prosper Eve lorsqu'il propose d'interpréter à partir de rares données, notamment sa connaissance approximative des services (comparer son interprétation de l'usage de la farine – citée *infra* – avec celle de Dumas-Champion) ce que fut cette « cérémonie » au XIX^e siècle. En effet, nous avons montré que l'état actuel des services n'a pas existé de toute éternité, ni celui du 20 décembre d'ailleurs.

(1998 : #6, 17¹⁴⁰), en fait une drogue comparable au rhum et au cannabis. Aussi, nous sommes passés dans un autre registre d'émotions qui semble réellement s'affranchir des tensions et des « freins » (terme employé par Péters). Le mode majeur est préféré pour cette jubilation qu'appelait de ses vœux la fin citée du poème. Celle du musiquer ensemble que le dolorisme introductif avait retardé conformément au premier niveau de réduction du *kabaré*¹⁴¹. Ce contraste, qui est aussi un renversement, est caractéristique du genre. On le voit, les phrases sont courtes et le chœur on ne peut plus bref au moment où un second ensemble strophique survient. Il nous dit : « Alala zordi, alala zordi le vingt décembre l'arrivé » (« Oui c'est bien aujourd'hui le 20 décembre »). Nous voilà passés dans le dernier titre de cette pièce : « 20 désanm ». Le chanteur rassemble les instruments en les nommant tout en appelant à la danse. L'émotion est palpable avec ce nouveau morceau de la même pièce qui voit le chœur polyphonique des Philéas continuer jusqu'au final alors que Mangué répète l'injonction à se rassembler. Le mode est plus ambigu ici puisqu'en l'absence de la tonique on ne peut dire si l'on est en majeur ou en sa relative mineur. Si l'on fait le parallèle entre ce critère et l'émotion placée dans ce corpus de chants du 20 décembre, on peut voir que l'espoir du *kaloubadia* laisse place à un sentiment plus mitigé.

Par contre, avec les pièces suivantes, qui sont les plus critiques à l'égard de cette fête, ce basculement n'a plus lieu. Nous restons dans le mode mineur. Comme nous l'épelaient Serge Sinamalé, le « vain décembre » est en effet moins abordé ici comme une occasion de se réjouir et de remercier patriotiquement les décideurs qu'un triste rappel de l'exploitation séculaire. L'impression de n'avoir le droit de s'exprimer qu'une fois par an donne un tour amer à cette fête basée sur une tricherie comme Ziskakan le chantait (« Sarda, toué la roule à nous, ton joli causement traîne à nous dans la boue »). Sinamalé et son association (cf. *supra*) ont enregistré pour *Bourbon Maloya* un titre des plus sceptiques concernant cet anniversaire (1999, 3 : #10). Son refrain répète « Papa Sarda la pas cassé la chaîne là » (*notre trans.*) à l'aide de plusieurs réductions d'appels-réponses. Dans la partie instrumentale qui succède à chaque refrain, le bob remplace les voix, laissant à l'auditeur le temps de réaliser de quoi il en tourne dans ces cascades chorales alors qu'il invite chacun à entrer dans son corps autant qu'à adhérer et faire corps avec un tel propos ainsi collectivisé. Si le ton est critique dans toute cette pièce qui met en joue les inégalités sociales¹⁴², on voit ainsi encore intervenir le

¹⁴⁰ Cette seconde *version* datée de 1987 comprend une citation de « Bombo ki bombo » (cf. chap. cinq).

¹⁴¹ Mangué est de l'Ouest et du Sud de l'île (tout comme les musiciens de Zarboutan, 1996).

¹⁴² « Vingt décembre la fête la liberté / La fête la fraternité / La fête l'égalité / Sarda l'a pas casse la chaîne (...) Mon savate deux doigts dans mon pieds / Mon paquet de bois sur mon tête / O li roule dann Mercedes / Trente fois par an li voyage (...) Vingt décembre bouquet fleurs dans la main / Chabouc cachette derrière le dos / I dit aou zordi vingt décembre / La fête la liberté (...) L'égalité sur papier / L'égalité dann discours / L'égalité baratin / L'égalité pour domineurs » (*ibid.*).

plaisir musical. Le même procédé apparaît chez Jean-Marc Mallard qui fait suivre son refrain d'un ensemble strophique d'onomatopées : « Wo woyo yoyoyoy / Woyo yoyoyo » que reprennent les chœurs (encore les Philéas pour une grande part). Le mode mineur nous plonge dans le registre de la plainte que ces phonèmes nous laissent faire nôtre en y entendant, peut-être, une traduction de « Ouille aïe aïe ». Ce chanteur des Étincelles Panonnaises, une troupe folklorique de l'Est dans laquelle joua Araste (cf. *supra*), insiste lui aussi sur la douleur passée. Celle que ses grands-parents lui racontèrent. La traversée du bateau et la considération animalière (les cochons dit-il ici) à l'égard des « moun enchaînés » convergent vers un refrain rappelant comme chez Elléliara, Sello ou Mangué : « Oté 20 décembre la liberté na danse maloya nout toute ensemble / 20 décembre la liberté na kraz maloya partout partout » (*notre trans.*).

Mais cette vision négative de l'événement, c'est certainement Danyèl Waro qui est allé le plus loin dans son exposition avec deux titres de *Foutan fonnkér* : « Fètkafe » et « Foutan fonnkér » (cf. Annexe 11 et 1999 : #9, 11). Ce dernier « poème caustique » (traduction de Marimoutou) que disent Waro et son fils – qui semble donc bien avoir « gagné le goût maloya » (ou être en train de, puisqu'il ne le chante pas à proprement parler) – est accompagné du seul bob de Tikok Vellaye. Selon la méthode du cumul chère au poète, l'aliénation contemporaine est condamnée à travers maints abus (sexisme, racisme, alcoolisme, guerre en Yougoslavie, violences symboliques à l'égard de la langue créole, suivisme d'une société de consommation, pétrolière, automobilisée, assistée et trichée par ses politiciens clientélistes...). Le 20 décembre n'est pas encore « arrivé » (comme le disent les précédents extraits) chez Waro. Du moins tant qu'on n'aura pas remédié à ces questions :

« Moi je dis que le vingt décembre sera sauvé quand nous dérhumerons nos cœurs, quand nous débitumerons la terre pour reprendre notre avenir des mains de Monsieur le Blanc, des mains de maires paternalistes, ne nous donnez pas la liberté, allons l'arracher¹⁴³ nous-mêmes » (trad. de Marimoutou).

Et attendant, néologise Waro sur le gâchis, le 20 décembre restera « Sardagarigaté ». Bien qu'il achève le poème en ajoutant directement après ces derniers mots : « Moi la vie que j'aime est entre les mains de l'amour », la critique des tensions sociales est poussée à un extrême. avec l'ennemi qu'il nomme sans que l'on sache s'il fait référence au statut social exprimé par la couleur ou à celui « racial ». Venant d'entendre « Galé », le titre précédant ce morceau éponyme, dans lequel Waro évoque la résistance, la lutte autant que les services de son « père malgache », c'est bien la fibre ethnique de ses auditeurs qu'il semble solliciter.

¹⁴³ Viry (cf. chapitre 3) mettait déjà l'accent sur ce verbe.

Et en effet « Fètkaſ » va plus loin. Waro en écrit le texte en 1992, à un moment où il a près d'une vingtaine d'années d'expérience de cette fête qu'il organisait aussi aux Trois-Mares avant 1982. Dès le début de ce « chant contre la folklorisation » de cette fête (cf. livret), il situe le conflit de mémoire et les enjeux politiques en opposant « fètkaſ » et « fête réunionnaise de la liberté »¹⁴⁴. A l'exception de ce titre, comme on l'entend dans le précédent exemple, Waro dit « vin désanm ». Choisisant de rappeler les noms d'esclaves de Madame Desbassyns qu'on peut lire dans le registre du musée de Villèle, le chanteur insiste sur la petite histoire, celle que n'écrivent pas les administrateurs, les commerçants ou le clergé. Face à ces derniers, Waro dit le peuple s'assemblant et sur le point de faire capoter leurs projets¹⁴⁵. Il invente une histoire pour chacun de ces noms rappelés par grappes de trois¹⁴⁶. Les instruments du maloya (le « tanbou » est cependant probablement celui *malbar*) aussi sont cités trois par trois dans une sorte de refrain disant :

« Bat roulér bob sonn kavya po giny ardobout lam la / Pikér sati tanbou la po yabou fé lèv kaf la » (« Bats du roulèr, du bob et sonnes le kayamb pour remettre l'âme sur ses pieds / Pikèr, sati et tambour sont là pour arriver à relever le Kaf », *notre trad.*).

A nouveau les instruments sont donc mentionnés pour associer résolument maloya et 20 décembre. Leur rôle musical est à nouveau redoublé d'une performativité du dire. Parler d'eux, c'est faire référence à cette catégorie large du maloya dont nous avons vu qu'il partage des liens avec un « esprit » ou une forme de « mystification ». Or, l'objectif que leur donne Waro par rapport à l'« âme » et au « Noir » (le verbe « lever » s'appliquant au moment où surgit l'esprit dans un « danseur » *musiqué* par le maloya, et donc ses instruments) semble éminemment religieux. Le choix de l'appellatif ethnique « Kaf » n'est certes pas non plus anodin. La « Fètkaſ » pour Waro est donc cette fête qui est supposée rendre son âme au Kaf. Mais, si elle reprend le modèle traditionnel des services, elle n'en est pas moins moderne dans la mesure où elle est laïcisée et destinée à toucher l'ensemble des Réunionnais. Pourtant Waro montre que cet héritage sulfureux, ce « putain de testament »¹⁴⁷ qui n'a rien à voir avec celui auquel se réfèrent les pratiquants (ces derniers pensant plus à une terre originelle

¹⁴⁴ En français dans le texte en créole. L'opposition entre bordages autonomiste et folklorique trouve également à se réaliser dans cette fête qui est un régionalisme pour ce dernier, un nationalisme pour le précédent.

¹⁴⁵ Dans « Po mwin maloya » il associe aussi cette résistance au marronnage : « Po mwin maloya kivi maron bann Zélinor Eli / La pa atann in Sarda ni déliv azot sanm tout son bann fransézi » (« Maloya pour moi tu es rebelle comme Zélinor et Elie qui n'ont pas attendu qu'un Sarda vienne les libérer à coup de françaises »).

¹⁴⁶ Ipolit, Zinnvyè, Azor ; Minèrv, Onorine, Lindor ; Sarl, Aleksandrine, Marsyin ; Sougal, Atanaz, Drozin ; Ravo, Périne, Manmbo ; Dafroz, Fanéli, Modès. Ce faisant Waro participe à nouveau au répertoire du tombeau dont nous savons l'importance en milieu *kréol-kaf-malgas*. Edification de statues, nomination de rues et d'écoles faisant directement référence au 20 décembre s'inscrivent depuis plusieurs décennies à un carrefour de représentations politico-religieuses servant elle aussi l'interprétation culturelle de la réalité insulaire.

¹⁴⁷ Notre traduction de « totostomonmon téstaman » dans « Fètkaſ ».

idyllique d'avant la colonisation), crée des divisions dans le peuple. Ainsi, lui-même voudrait se laver de sa condition de « taché de rousseur », cette « kodinnté » que nous évoquions en la rapportant au concept de *batarsité*¹⁴⁸. Ce faisant, sous ses ambiguïtés de *bordaz*, il cède donc à cet usage racial au demeurant si récurant dans les chants portant sur cette autre fête « nasyonale »¹⁴⁹. A la différence de Waro cependant, lequel s'emporte au nom d'une justice socio-culturelle qu'il souhaite ardemment, cet appel à la fierté ethnique, à la couleur, n'est pas violent¹⁵⁰. La libération performative du chanter ensemble, tous ensemble, c'est-à-dire toutes « races » confondues », si elle passe pour a-politique ou récupérée et « folklorisée » aux yeux de Waro, n'en est pas moins une réaction viable à l'aliénation. Le propos militant se présente ainsi comme un appel à un nationalisme raisonné, organisé, là où un *nasyonalisme* du sang, le noir, que partagent tous les Réunionnais selon ceux qui se disent Kaf¹⁵¹, associé à une conception religieuse du monde, se présente comme un « protonationalisme populaire ». Ainsi, malgré l'appel à l'amour de Waro, la conception héritée de la *mise en l'air* semble avoir eu pour effet d'encourager l'affrontement du fait de ce clivage d'incompréhension existant entre une population exclue des circuits de direction et l'interprétation par ces derniers des causes sociales et historiques des maux réunionnais. C'est à ce titre que l'impression de fracture de l'ordre social que soulignent ces textes parmi les plus critiques de Waro peut servir les malentendus dont cette insulaire a pu rendre compte sur le site *clickanoo* :

« Et voilà que ça dérive de nouveau ! A qui appartient le 20 décembre ? A tout le monde ! C'est une commémoration et aussi un jour de paix (comme quand l'Allemagne vient fêter l'armistice avec la France) : que la mémoire aide à la construction de l'avenir, pas au renouveau des mépris. C'est à cause de certaines réactions comme celles que je lis là que je fête cet événement dans un tit kabar dans la cour avec des amis. Les défilés me sont interdits depuis 2 ans que je me suis fait agresser aux cris de “zoreil déor”, “ou lé blan, sa pa out fèt” ! Or parmi mes ancêtres, il y a des zoreils, des ti yabs, mais aussi des anciens esclaves (cafs et malgaches), et des engagés malbars (na poin chinois, mé bon, scuse à moin !) ... ma sort blan, et alors ? Dois-je me sentir coupable parce que certainement certains de mes aïeuls n'ont pas été défavorables à

¹⁴⁸ Waro serait alors en situation de racisme inversé, faisant le contraire de ce qu'Eve pense pouvoir lire du geste rituel suivant : « Dans quelques familles, de la farine est jetée sur les danseurs, certainement pour symboliser le passage du monde de la servitude au monde libre des Blancs » (2003a : 166-167).

¹⁴⁹ Il faut noter l'emphase placée par des artistes proches de Viry et Waro (Ti Fred, Franswa Sintomèr, Zanklod Vyadèr, les groupes Lansor et Lantant maloya...), et donc du PCR, dans un sentiment d'honneur et de fierté nationaliste n'ayant rien à envier à des formes « dures » d'identification ethniques.

¹⁵⁰ Par exemple chez Elléliara disant dans « Ban frèr » (*Bourbon maloya*, 1999, 2 : #7) : « Lève la main monsieur madame / Vive la liberté / Kaf Kafrine la pour danser / Tiens bon tiens bon mon couleur » ou chez Salem tradition disant dans « 20 désamb » (2005 : #7) : « Akoz ou lé blanc / Amwin mwin lé noir / Et pourtant nout sang / I coule même couleur » (*nos trans.*). Les *Actualités réunionnaises* de 1982, suite au premier 20 décembre officiel, se souvinrent du Carnaval, interrompu (interdit ?) dans les années 1960 (dans des conditions dont nous ignorons les détails, tout comme nous ignorons comment il était réellement fêté), en rappelant ce dicton « Mardi Gras, c'est chacun son bande ».

¹⁵¹ Cf. par exemple les propos d'Eric Munin, le président du Conseil représentatif des associations noires (Cran) de la Réunion dans « Le 20 Décembre n'a plus de sens » (*Le Quotidien* du jeudi 20/12/2007, p. 8-9).

l'esclavage ? Dois-je me sentir victime parce que d'autres ont été fouettés ? Dois-je me prendre pour un descendant de héros parce que l'un deux a épousé une de ses deux esclaves et affranchi l'autre (comprenant grâce à l'amour combien c'était inhumain) ? Non, rien de tout cela, ou je finirais schizophrène. Je regarde le passé, j'en tire des leçons, et je rêve d'une Réunion vraiment unie comme les gens de l'extérieur se l'imaginent. Une île où l'on accepte vraiment l'autre, où nous gagnons ensemble... Ce n'est pas de l'angélisme, mais un petit peu d'idéalisme, bien nécessaire en toute bonne politique, si l'on souhaite progresser. A bon entendeur... Bonne fête Caf à tous ! » (« Kissa milé ? », 20 décembre 2010 - 11:26).

Le replis familial, voire communautaire est donc de mise en réaction aux violences isolées susceptibles d'advenir aujourd'hui. Nombre de Zorey que j'ai rencontré, refuse d'ailleurs d'assister à cette fête pourtant supposée familiale... Mais là encore, on perçoit le quiproquo animant cette entité qu'est la « famille ». Domaine refuge pour les individus en situation de danger physique ou moral, on comprend d'une façon nouvelle l'atomisation traditionnelle et régionale constatée au niveau des cultes ainsi que du parler créole ou du maloya.

A l'inverse de Waro et du poste de conscientisation avancé qu'il occupe, Viry, artiste traditionnel s'il en est, se montre beaucoup moins tranché à l'égard des festivités du 20 décembre. Ces dernières sont d'ailleurs l'un des moments privilégiés pour le voir sur scène. A l'image de son « « Lo 20 décembre » (1998 : #12), l'artiste marron se présente en effet bien plus consensuel, illustrant en cela la posture du PCR que nous étudierons ensuite à partir de l'invention du « traditionnel kabar » des Viry-Lagarrigue. Il sollicite d'ailleurs à nouveau le mode majeur pour une première partie d'une minute qui consiste en la reprise mélodique exacte de celle de « Valet, valet » (*ibid.* : #5) alors que les 4'30" suivantes reviennent au mode mineur en multipliant les appels d'ambiance. Par ce remplacement de paroles sur un même air, Viry nous montre directement qu'il s'agit ici de patrimoine culturel. Cette première partie emprunte à un discours œcuménique chrétien avant de faire l'éloge du marronnage :

« Tout bande do moun nana zot religion / *Nana aussi bon pé Bon Dieu* / Dans tout ça zot la préféré / *Un seul Bon Dieu c'est Jésus Christ* / Tout bande gros blancs té i tape bande z'esclaves / *Mais lavé in té pli fité* / Li la sauvé dans la forêt / *Pou prie Bon Dié pou zot liberté* » (transcription d'Alain Lorraine).

Ce grand écart, s'il a le mérite de nous rappeler l'importance cardinale de la croyance religieuse dans la créolisation, peut paraître étonnant dans la mesure où Mgr Aubry, dont Viry était très proche à une période de sa vie, a toujours condamné la double pratique avec d'autres religions. Les Marrons, historiquement africains et malgaches, sont donc devenus

chrétiens sans que cela choque un défenseur des libertés tel Viry qui, ceci dit, laisse planer un doute quant à l'identité du dernier « Bon Dié » cité. Après cette introduction débute le maloya. Viry reprend le thème de la majorité des chants de commémoration de l'abolition en appelant : « Noute toute va danser » (*notre trans.*) sur un premier ensemble strophique. Celui-ci alternera ensuite avec un second rappelant, là aussi de manière coutumière, le pouvoir des instruments dans la réalisation de cet impératif¹⁵². A la différence des citations précédentes, Viry les place toutefois sous sa commande : « Oh le son mon rouler na fé roule azot (...) Le son mon kavia na fé tourne azot (...) Le son mon sati na fé chante azot » (*notre trans.*). Ceci peut être interprété comme un ascendant qu'il se donne sur ses auditeurs.

Avant chaque reprise de ces deux ensembles, Viry lance des appels d'ambiance qui empruntent plus à des discours politiques du fait de leurs longueurs et de leur contenu :

- « Hey ! Zordi ! Zordi le 20 décembre (*Liberté !*)¹⁵³, la fête Réyoné (*Liberté !*) Zordi c'est la fête kaf (*Liberté !*), mais la fête do moun ! (*Liberté !*) I faut nous amuse ensemble ! (*Liberté !*) C'est un gloire pour nous ! (*Oh la Liberté ! Oh la Liberté !*) »,
- « Oh ! Dou Bois ! En-bas ! Ah ! Dou Bois ! Zordi lo 20 Décembre ! Pour casse la chaîne ! (*Liberté !*) La chaîne déjà cassée (*Liberté !*) I faut nous arecommence casse encore ! (*Liberté !*) Bouge à nous ! Ensemble ! (*Liberté !*) Jeunes, Vieux (*Liberté !*) Etrangers ! (*Liberté !*) Bouge avec nous ! Amuse ! (*Liberté !*) »,
- « Tyinbo ! Zordi lo 20 décembre ! (*Liberté !*) La fête la liberté ! (*Liberté !*) Faut nous amuse ali ! (*Liberté !*) En frères ! (*Liberté !*) Noute tout ensemble ! (*Liberté !*) Blanc ou Noir ! (*Liberté !*) Zarab, Sinwa ! (*Liberté !*) Ensemble ! (*Liberté !*) Les étrangers aussi ! Hey ! »
- « Tyinbo ! (*Éh !*) Donna li ! Bougez ! (*Éh !*) En-bas ! (*Éh ! Éh !*) Comme ça même, roulez ! (*Éh !*) Donne ali ! (*Éh !*) Encore ! (*Éh !*) Bouhez ! (*Éh !*) Hey ! Zordi lo 20 décembre (*Liberté !*) La fête la liberté (*Liberté !*) Faut l'est libéré ! (*Liberté !*) Nos enfants qui lèvent (*Liberté !*) I faut pas la situation il est pareille (*Liberté !*) Amusez ! La liberté ! (*Liberté !*) La liberté ! (*Ousa il est ?*)¹⁵⁴ La Liberté ! (*Liberté ! Ousa il est ?*) La Liberté ! (*Liberté ! Ousa il est ?*) La Liberté ! (*Liberté ! Ousa il est ?*) La Liberté ! (*Liberté ! Ousa il est ?*) » (*notre trans.*).

Ces quatre appels mettent donc l'accent sur le caractère trans-racial de cette fête qui ne saurait être seulement celle des « Kaf » (appels 1 et 3), sur la nécessité de continuer à lutter

¹⁵² Seuls rouler, kayamb et sati sont cités. Démontrant le consensus visé, Viry et ses chœurs prononcent alternativement « kavia » et « kayamb » (cf. chapitre 3).

¹⁵³ Les chœurs se répartissent en deux, conformément aux canaux de la stéréo : d'un côté « *La liberté !* », de l'autre « *Oh la liberté !* », phrase alors reprise 4 fois sur une mélodie descendante. Cette superposition est une innovation chez Viry, ce qui illustre l'aspect particulier de ces appels et de ce titre.

¹⁵⁴ Présente dès le second appel d'ambiance, cette question du seul chœur masculin (Simon Lagarrigue en l'occurrence, lequel est placé sur le même canal stéréo que sa sœur) se fait alors plus audible. Alors que Céline conserve sa phrase, cette question essentielle de l'esthétique maloyaine sera d'ailleurs reprise aussitôt après cette occurrence par les jeunes choristes qui en feront le point final du morceau.

contre les formes modernes d'esclavages (appels 2 et 4), sur celle de fêter et de s'amuser tous ensemble (jeunes, vieux, étrangers, Blancs, Noirs, Zarab, Chinois sont cités dans les deux appels médians). « Lo 20 décembre réyoné » est donc le moment privilégié pour voir se fédérer, chacun se définissant sous le regard des autres, peuples insulaires et étrangers dans une danse pour la liberté. Le racisme est directement visé même si l'on s'accommode d'appels ethniques reconnaissant les différences. Outre les « Blancs » et les « Noirs » dont nous savons l'ambiguïté sémantique socio-raciale dans l'île¹⁵⁵, l'appel aux Arabes et Chinois relève du désir de forger ce « peuple » réunionnais qui animait la *mise en l'air* alors qu'elle préparait l'autonomie nationale. Le fait qu'il ne nomme ni les Petits-Blancs ni les Malbar démontre que Viry parle depuis le métissage qui caractérise l'île, en faisant le centre réel de ce « peuple »¹⁵⁶. Par la mise en cause, dès le premier appel, du « kastrocentrisme » au profit d'une *réyonèzté* toute warotienne, Viry montre que ce métissage est certes aussi « kaf », mais que cela ne peut être dit à n'importe quel prix. On sent en tout cas une crainte de voir s'amasser un peuple autour d'idéaux raciaux jugés illégitimes. Justifiant le maloya en tant que forme « traditionnelle », l'esclavage autant que le « Noir » réunionnais deviennent des prétextes au projet racialement unitaire, mais socialement clivé, du parti dont Viry est demeuré l'un des représentants les plus médiatiques. La force numérique des insulaires susceptibles de se communautariser autour d'une identité afro-malgache est donc directement combattue. Ce qui ne va pas sans conduire à des difficultés majeures que nous continuerons de lire depuis le maloya.

On retrouve une autre trace de ce travail idéologique avec ce que l'on appelle parfois le « traditionnel kabar » de Firmin Viry. Validant une certaine conception de l'histoire et de la culture insulaires, les médias (mais aussi les universitaires) participèrent grandement à l'invention d'une tradition consistant à désacraliser et à laïciser le maloya afin de le décommunautariser. Inversement, on constate le tour religieux donné aux commémorations du 20 décembre. Ce dernier point apparaît clairement chez Eve lorsqu'il affirme – nous laissant quelque peu songeur – que ce jour est « vénéré » par les affranchis « dès les années 1860 » (2003a : 161). On le retrouve aussi dans les propos journalistiques qui concourent chaque année à routiniser l'officialisation ministérielle de 1982. Mais cette entreprise se lit surtout dans l'invention du terme « kabar » qui désigne aujourd'hui un rassemblement musical à

¹⁵⁵ Rappelons comment Viry est lui-même décrit par Lorraine à une époque où, nous l'avons dit, les référents culturels et traditionnels sont en pleine redéfinition : « Père de famille, petit planteur, militant communiste, ce leader du maloya offre un visage expressif de noir où l'origine indienne se dispute efficacement avec l'influence cafre » (*TCR*, n°98, 1975, p. 7). Si « Noir » ne signifie pas « Caire », ce sens est aujourd'hui très minoritaire. De même que l'est dans la rhétorique officielle du PCR l'usage des appellatifs ethniques (Soupe, 1990).

¹⁵⁶ On se souviendra ici de notre analyse de « 20 décembre bann marmay » du Père Fontaine (cf. chap. trois).

caractère non-religieux¹⁵⁷, c'est-à-dire distinct des « services *kabaré* ». Dans les écrits officiels entourant Viry, ce dernier est présenté comme organisant le « kabar » du 20 décembre dans la clandestinité depuis les années 1950 ou 1972¹⁵⁸ ; imprécision faisant tout de même de lui l'instigateur moderne de cette pratique. Les mêmes sources (tout spécialement les livrets accompagnant ses premiers disques compacts parus autour du 150^e anniversaire du 20 décembre) prennent toujours soin d'inscrire le maloya du côté profane. *Bourbon Maloya* précisait que « Firmin ne s'est jamais adonné au cultuel » (p. 16), ce que confirma Lorraine dans le premier disque compact du chanteur et de sa troupe :

« Le maloya est la face profane d'un rite sacré et confidentiel : le "*kabaré*" ou le culte des ancêtres, que les esclaves ont reconstruit, presque en secret (...) Firmin est de ce "*maloya la case, maloya la kour*". La famille, les amis se réunissent pour danser et chanter, délivrés de la charge symbolique du sacré initial » (Lorraine dans Viry, 1998 : p.2).

Ce point de vue n'a pas changé comme l'exprima Viry lui-même, accueillant avec une satisfaction mitigée l'inscription du « maloya », qu'il distingue du « *kabaré* », rituel sacré, au patrimoine immatériel mondial¹⁵⁹. Insistant, au prix de quelques confusions, sur l'aspect empêché du maloya, Degeorges & Lorre expliquent le « kabar lontan » comme une « assemblée de village où l'on se réunissait pour prendre des décisions politiques et sociales » (Viry, 1999 : p. 3). On le voit le caractère sacré est ici exclu au profit d'un autre explicitement politique et social. Pourtant, à la lumière des connaissances historiques et ethnographiques de la réalité réunionnaise, force est de constater d'une part que le terme « village » est impropre et que d'autre part l'on n'a guère connaissance d'assemblées populaires (de descendants d'esclaves par exemple) ayant pris de quelconques décisions de cet ordre, du moins jusqu'à ce que, précisément, la *mise en l'air* n'y aspire. C'est ici que l'argument de l'interdiction culturelle – pendant de ceux de l'assimilation et de son contraire, la résistance – devient un ressort passionnel pour l'usage du passé dans une lutte menée au présent (un présent sans cesse en lutte tant l'utopie communiste a de beaux jours devant elle) amenant chacun à imaginer* que les Marrons se livraient à des assemblées comparables à celles qui

¹⁵⁷ A un phonème près ce sens est d'ailleurs un de ceux que nous avons identifiés dans le mot *kabaré*.

¹⁵⁸ Les livrets *Réunion, Rodrigues, Maurice* (1998) et Viry (1999), bien qu'écrits par les mêmes personnes mentionnent respectivement 1966 (« chaque année le 20 décembre et depuis 32 ans ») et (« depuis quarante ans »). *Bourbon Maloya* la date de 1972.

¹⁵⁹ « (...) le *kabaré* c'est sur deux temps, le maloya traditionnel c'est sur 4 temps et 7 temps. Là on reconnaît le maloya, mais on ne parle pas du rituel. Il faudrait faire une table ronde avec la MCUR pour bien faire la différence. Le maloya c'est populaire, c'est l'inspiration du peuple, mais le *kabaré* c'est sacré et ce n'est pas du maloya (...) Je fais un travail de longue haleine pour qu'il y ait une transmission de génération à génération. Mais le maloya est en danger, car les gens sont en train de faire n'importe quoi. Il faut conserver l'identité, la racine de notre culture. Ceux qui mélangent rituel et scène sont en train de détruire notre culture » (*Le Quotidien* du 2/10/2009, p. 4). Espérons que le présent travail aura permis de mieux lire ces affirmations.

conduisirent les forces de l'ordre à jouer le même rôle qu'autrefois les chasseurs des premiers¹⁶⁰.

Ainsi, du ton assuré de cette définition approximative nous pouvons tirer deux remarques qui nous semblent exemplaires des évolutions de la représentation de la « tradition » du maloya consécutive au renversement idéologique des années 1970. D'une part, l'authenticité historique et culturelle est cherchée dans une société idéalisée (peut-être malgache, cette définition ressemblant à celles proposées plus haut du *kabary*), où la démocratie n'a pas attendu le colonisateur européen (qui l'aurait d'ailleurs plutôt altérée comme invite à le comprendre l'usage de l'imparfait « réunissait »). D'autre part, si le *kabar* est traditionnellement réunionnais, c'est-à-dire créole, il l'est devenu en s'inscrivant résolument en marge du discours majoritaire et en contestant l'ordre public (le livret précise que Viry parvint à faire son *kabar* de 1969 sans autorisation). Soulignons aussi le fait que le principe de collection qui motive le projet Ocora/Radio France renforce le compartimentage ethnique, sinon nationaliste et reproduit à de nombreux égards les utilisations coloniales en cherchant à paraître authentique en occultant autant que faire se peut les médiations à l'œuvre dans le processus de production (Clifford, 1996 ; Da Lage, 2008). « Expression noire issue de l'esclavage, le maloya anime tout un peuple. Firmin Viry lui a donné certaines de ses plus belles compositions » lit-on sur le site en ligne de la prestigieuse collection... nationale.

Mais ces exemples, aussi décisifs soient-ils puisqu'ils accompagnent directement l'écoute du maloya de Viry, ne doivent pas occulter l'ensemble des effets instituant des médias, locaux ou non. Lors des festivités commémoratives consécutives à l'inscription à l'UNESCO, Françoise Degeorges animait ses *Couleurs du monde* sur France musiques. Les festivités du 20 décembre s'étant déroulées chez Viry étaient l'objet de cette émission du 6/01/2010. Avec en bruit de fond la chorale béarnaise venue rendre hommage à ce dernier et à La Réunion en chantant notamment « Valet, valet », alors que le cabri massalé était au feu, une fille de Viry expliquait au micro le rôle de la chaîne télé RFO :

« On dit “20 ans dans la lumière” parce que ça fait 20 ans que le kabar de Firmin Viry a été officialisé. Parce que c'est en 1989 que RFO avait décidé de venir filmer papa pour son traditionnel kabar et cette année ça fait 20 ans qu'on le fait officiel. Avant c'était différent. C'était très différent. C'était sous une “salle verte” (...). Comme c'était interdit, on faisait ça sous forme de surboum. Y avait un orchestre qui venait, qui chantait, qui faisait de la

¹⁶⁰ Le sens commun tire ses « connaissances » du marronnage des romans de Dayot et Leal (Sam-Long, 1990). Prudhomme en replit des extraits dans *Témoignages* non sans influencer des historiens comme Leguen, Robert ou Roux. Pikan, la radio militante fondée par Waro, propose parfois des reprises relativement sérieuses de ces fictions qui sont, au final, un corpus opératoire face à un vide mémoriel que relativisent quelques recherches dont celles d'Audrey Caroténuto (2006).

musique et ce n'était qu'à minuit qu'il commençait à faire le maloya. Et là ça se faisait jusqu'au lever du jour. Les gens venaient, étaient là, c'était le sens vrai du mot, comme dit papa, maloya i veut dire partager, apporter chacun son petit grain de sel, i dit ça en kréol. C'était familial, c'était... y avait un... quelque chose de fort je dirai. C'était différent. Maintenant c'est pareil, on est en train de tout moderniser. C'est dommage. Je ne regrette pas le fait que ça ait été officialisé, non. C'est une grande chance. C'est vraiment une victoire. Mais il ne faut pas perdre l'essence de ce combat qui a été fait » (*notre trans.*).

Il faut noter combien le discours critique à l'égard de la modernité est récurrent et se présente donc comme le contrepoint du procès traditionnant dont émane précisément ce « kabar ». Nous l'avons dit, le folklorisme tendit aussi à faire une spécialité de ce mécontentement à l'égard du présent et de la perte du sens culturel traditionnel. Un sentiment que l'on prêterait volontiers aux esclaves... La « surboom » du début de soirée montre bien que nous sommes loin du « *kabaré* » dont parle Lorraine puisque ce « traditionnel kabar », aujourd'hui officiel, se donnait donc au son d'un orchestre de bal, jouant probablement des séga parmi d'autres variétés, avant de laisser place semble-t-il au maloya de Viry et d'autres groupes. Aujourd'hui encore, chez Viry comme ailleurs, les plateaux artistiques sont variés, mêlant des groupes se réclamant d'univers esthétiques fort différents. Déplacé au 22 janvier 2005 pour cause d'alerte cyclonique (soit le même soir du *service 40 jours* pour Granmou Baba), les festivités chez Viry (sponsorisées par la Région, le Département, la ville de Saint-Pierre et les associations Best maloya et Autentik tradition) présentaient un très consistant « karfour mizikal » avec défilé de la liberté, animation et initiation au moring et aux percussions. Les groupes suivants y étaient programmés : Moringue Angola, Source percussion, Les tambours sacrés de Grands-bois, L'esprit, Ti loun, Ensemb zot, Mélanz nasyon, Ras mélé, Zénès maloya, Ti lang, Lahaut, Ras maron, Lindigo, Zarlou, Analyse... C'est à cela que ressemble un *kabar réyoné* aujourd'hui. Ayant largement débordé le contexte du 20 décembre des Viry-Lagarrige, ce terme permet donc de donner un ascendant traditionnel à des événements culturels de tous ordres en véhiculant une référence implicite aux Marrons, au PCR et, peut-être pour d'autres, gageons une majorité, à une forme laïcisée de « service *kabaré* »¹⁶¹. Comme pour la commémoration du 20 décembre, nous sommes face à un exemple de ritualisation publique signalant la mise en place d'une religion séculière dont l'un des effets les moins escomptés semble-t-il fut de relancer une fierté *nasyonale* confortée par ces victoires que représentent pour elle l'irruption plus ou moins déguisée de la culture religieuse des ancêtres créoles afro-malgaches sur les scènes artistiques publiques.

¹⁶¹ Dumas-Champion interprète l'essor des « services malgaches » comme une réaction directe à cette profanation du terme *kabar* que pour sa part elle rattache résolument au *kabary* et au contexte religieux (2008 : 132). Point sur lequel notre interprétation entend marquer sa distance.

A la suite de cette officialisation, nombre d'artistes s'inscrivant dans la lignée radicale de Waro en boycottant les festivités¹⁶² ont décidé de couper avec la dérive commerciale ayant amené le 20 décembre à ne plus être chômé par des commerçants de toute évidence bien peu sensibles au recueillement de mise selon eux. Waro ne fête d'ordinaire plus cet anniversaire ailleurs que sur le site de la « Kaz kabar » qu'il gère avec son association. Outre les sculptures de têtes d'esclaves ou la représentation d'une femme africaine prenant le monde sous son aile (cf. Annexe 21), cet événement entretient plusieurs liens avec un « service » afro-malgache (invitation illimitées, service d'un repas gratuit, performance maloya et danses...) dont il se présente comme une version particulièrement adaptée au public que draine le chanteur, l'initiant à sa vision de la culture maloya.

Certes les autres religions insulaires investissent aussi le domaine des morts. Mais la place du trauma de l'esclavage, événement majeur du peuplement de La Réunion, donne de manière numérique et mathématique une longueur d'avance (en direction du passé pour ainsi dire) aux cultes réunionnais afro-malgaches. Pour ne rien dire du maloya présenté comme musique liée aux plus vieilles racines de l'île et donc de l'humanité. La récupération du thème du déficit de sépulture dont fit état Prosper Eve à l'égard des esclaves (1985) par le PCR, et tout particulièrement dans les discours entourant la mise sur pied de la MCUR¹⁶³ et de cette ancestralisation laïque que représente l'institution du statut de *Zarboutan nout kiltir*¹⁶⁴, montre combien tout un chacun continue d'inventer son patrimoine en puisant de manière plus ou moins voilée aux références créoles afro-malgaches. Celles-ci surent mettre en place une vision historique au présent, une vision capable de confondre les époques (pour se souvenir de l'esclavage ou de temps antérieurs encore), afin de retirer sur-le-champ le suc rendu palpable par une perception vive du temps liée à la conscience de la mort. La conscience d'une participation individuelle autant que collective au grand courant s'écoulant d'ici à là, du longtemps au maintenant, voilà bien ce dont nous entretenons la possession par les esprits ancestraux autant que le maloya qui en est le moyen jusque dans ses *versions* en apparence les moins orthodoxes. Car la contribution du musical au fait rituel actualisant un mythe vaut autant dans un contexte explicitement religieux que dans celui de l'Etat-

¹⁶² Cf. l'article le citant « La liberté ne s'achète pas, elle s'arrache. Zouar i kraz maloya la kaz po 20 Désanm » paru dans *Témoignages* le 18/12/2006 (p. 8-9). L'un des clichés de presse présentés en Annexe 21 renvoie à ce contraste. Il est notoire que plusieurs de ces artistes n'ayant probablement pas de tradition familiale de service aux ancêtres valorisent pour l'occasion une forme recueillie, familiale d'événement durant lequel est mangé un « cari kaf » (cari d'abats) comme le dit un petit-fils du ségadier Maxime Lahope (ce que le résumé de l'article rebaptise, fort explicitement si l'on nous a suivi, un « cari péi » ou « pays », c'est-à-dire national).

¹⁶³ Selon Paul Vergès, la vocation de la MCUR serait nécrologique et comparable à un tombeau, ou à un temple : « Il s'agit de guérir le Réunionnais (...) Comment un peuple peut vivre sans rendre hommage à des ancêtres qu'on a laissés sans sépulture ? » (cité dans Ghasarian, 2002a).

¹⁶⁴ Dont il faut rappeler que Viry est le seul des cinq *maloyèr* à avoir reçu ce titre de son vivant.

nation moderne. Ce que donne à lire cet auteur pensant probablement filer une simple métaphore littéraire :

« Combien étaient-ils hier soir dans les rues du chef-lieu pour célébrer le 20 décembre, “la fêt kaf” (pour reprendre l’expression populaire), commémoration de l’abolition de l’esclavage à La Réunion, le 20 décembre 1848 ? On ne saurait le dire, mais du jardin de l’État à la place du Barachois, il était immense le peuple bigarré venu communier dans la ferveur profane. Il a fallu plus de deux heures à l’ensemble du cortège, fort d’une cinquantaine de groupes issus de tous les quartiers de Saint-Denis, pour faire la jonction du sud au nord de la rue de Paris. Trois heures jubilantes portées par l’incessant et sourd grondement des tambours, telle une lame de fond issue des profondeurs de la terre »¹⁶⁵.

2.3. Deux créolités réunionnaises

Face à l’effritement du sens commun et à l’atomisation individuelle impliquée par un système situé à la proue de l’élan de division du travail social, les esclaves durent repenser le monde à partir de généralités abstraites, les seules susceptibles de déclencher l’adhésion chez un Autre omniprésent¹⁶⁶. Recréer une culture à partir de morceaux éparpillés et hétéroclites provenant du passé, voilà ce que firent les hommes plongés dans la nécessité extrême bien avant que les idéologies émanant des sphères politiques ne tentent de donner direction et rigidité à ces formes d’association aussi bouillonnantes qu’innovantes. Comme l’écrit encore Hobsbawm, notre entreprise, nécessairement hypothétique (imaginée*, avons-nous dit) de description de l’exploitation et du modelage imposés à ces « pratiques qui surgissent spontanément de la base » à travers leur « découverte » (2006 : 320-324) appelle des recherches plus poussées à propos d’une réalité dont nous venons de montrer le caractère imbriqué, consensuel autant que conflictuel. Nos trois bordages servant de guide vers cet espace de significations plus ou moins entièrement partagé qu’est la culture réunionnaise, nous voici arrivés au point où c’est la musique elle-même, ce « langage à multiple entendre » selon André Schaeffner (1988 : 13), qui semble mener le bal des idées. Mais plutôt que de lui laisser le mot de la fin, qui comme nous l’avons compris avec le maloya serait bien plutôt un mot inaugural tant la musique rend possibles présent et avenir, nous voudrions tirer encore le fil de ce que nous disent ces trois définitions du « maloya » se rapportant *in fine* à deux.

¹⁶⁵ Editorial d’un certain A. J. du *Journal de l’île de La Réunion* en ligne du 20/12/2010. Bien d’autres événements pourraient s’ajouter à notre description de la zone grise que partagent, musicalement, bordages politiques et religieux. Nous pensons à ce qui se joue au Kabardock, cette salle de spectacle du Port, à ces hommages rendus à des artistes disparus (Péters, mais aussi les *Zarboutan* ou d’autres), mais surtout, encore et toujours, à la danse.

¹⁶⁶ C’est ce que notait Durkheim : « Car il n’y a guère que des choses générales qui puissent être communes à tous ces milieux divers. Ce n’est plus tel animal, mais telle espèce ; telle source, mais les sources ; telle forêt, mais la forêt *in abstracto* » (1991 : 272).

Si nous avons proposé de lire plus haut les liens existants entre bordage culturel et folklorique, il reste en effet à noter la proximité plus grande encore qu'entretient ce dernier avec son rival politique. Certes les liens de Viry avec l'un et l'autre tempéraient déjà cette opposition que, pour sa part, Waro veillera régulièrement à rappeler. Pourtant, lorsque la directrice du Groupe folklorique réalisa un livre-disque de partitions réunionnaises, « Valet, valet » autant que « Batarsité » en constituèrent les seuls maloya sec. De même, lors de sa sortie au lendemain de l'inscription à l'UNESCO, Ladauge notait-elle sous la photo de Waro : « Heureusement qu'on a des artistes comme Danyèl Waro pour ruer dans les brancards et sauver l'esprit du vrai maloya »¹⁶⁷, soit l'inverse de l'« outil de haine, de violence et de racisme qui continue de pourrir la culture créole » qu'elle en faisait dans une citation placée au début de ce chapitre. Nous retrouvons en fait dans les deux cas la même attention à désethniciser le maloya pour lui donner un tour créolitaire unifié. Or, comme nous le montrions pour les deux principaux représentants de la *mise en l'air*, une telle position, pour ethnocentrée qu'elle soit, n'en est pas moins, et avant tout, sociologiquement située. La latitude plus large dont disposent (qu'elle fut là d'emblée ou qu'elle fut acquise au fur et à mesure de la définition de ces bordages) les acteurs de ces deux organisations politiques¹⁶⁸ ayant les moyens d'influencer la définition identitaire et politique du « pays » tient à leur extériorité vis-à-vis de cette culture maloya qu'ils découvrirent en chemin. Comme le notait Chaudenson :

« un examen objectif des faits conduit à conclure que l'identité et/ou la culture réunionnaise ont été, le plus souvent et pour la plupart des dirigeants du PCR (B. Gamaléya excepté), un instrument d'action et de lutte politique, dont on use en cas de besoin et qu'on remise ensuite au magasin des accessoires » (2007 : 122-123).

S'il serait possible de tempérer ces propos, ne serait-ce qu'en suivant le trajet d'un Fontaine ou d'un Waro, nous pouvons étendre ce constat aux dirigeants folkloristes. D'ailleurs, nous retrouvons des acteurs d'un bord puis de l'autre au gré de l'évolution de la situation politique ; droite et gauche se succédant aux niveaux communaux, départementaux et régionaux¹⁶⁹. Alors que les acteurs locaux de l'industrie du disque sont plus difficiles à suivre, Christian Baptisto étant à ce titre un personnage clef bien incomparablement plus visible que d'autres, ce sont les musiciens eux-mêmes qui montrent de telles porosités. L'adoption par Granmoun Lélé de costumes de scène (*versus* l'ensemble pantalon, chemise et

¹⁶⁷ Cf. *Journal de l'île de La Réunion* du 2/10/2009, p. 12.

¹⁶⁸ Ce qu'illustre leur recours à des musiques sollicitant d'autres instruments que ceux du « maloya traditionnel » pourtant définis par Viry.

¹⁶⁹ Il semble raisonnable de penser que l'absence de suite analytique ayant frappé l'enquête du MNATP, voire sa simple mise à disposition, résulterait de cette entente relative des décideurs insulaires.

chapeau caractérisant encore les *granmoun* dans l'île et dont Viry a fait un symbole) démontre un souci folklorique qui, nous l'avons dit, s'associe assez bien aux intentions culturelles visant à faire assister un maximum de personnes aux spectacles et à entrer dans la danse. Les chemises malgaches ou indonésiennes ainsi que les *lamba* que l'on porte maintenant aux services comme à la scène sont à inscrire dans cette visibilité exotisante qui fonde le folklorisme. L'usage par le groupe Ras mêlé du vocabulaire, sinon de l'esprit, de la *batarsité* sur un titre dans lequel chante aussi Elléliara – lequel avait déjà invité Waro et Guélon sur son *Best of* –, montre aussi combien ces transferts sont monnaie courante¹⁷⁰. Mais nous voudrions dire à nouveau combien ils ne sont pas opérés dans la même direction et avec le même sens selon qu'on se place dans les deux tendances identitaires qui apparaissent en creux dans ces dynamiques parfois déconcertantes.

Relevant de cette coalition entre les deux bordages politisés, la première est créoliste, nationaliste et « *réyonèz* ». Elle fonctionne par accumulation d'un divers qu'elle intègre à cet universalisme particulier qu'est l'identité insulaire. En effet, cet universalisme peut avoir des accents plus rigides et chauvins malgré l'éloge de l'ouverture qu'il affiche de manière permanente en reléguant la question raciale au plan des composantes d'une sorte de « race créole » présentée parfois comme l'avenir du monde. La seconde tendance tient pour sa part à un schéma plus « *rayonnant* », susceptible de faire feu de tout bois afin d'être entendu, d'atteindre et de toucher le plus large public possible, mais en partant d'un point fixe. Le divers constitutif de la précédente tendance, s'il n'est pas oublié tant les métissages furent particulièrement marqués dans les franges les plus populaires de la population où est active cette tendance identitaire¹⁷¹, paraît ici plutôt situé dans l'avenir que dans le passé. La question raciale étant en effet un poids qu'il fallut renverser, constitue ici le préalable à tout mouvement de « propagation » comme le disait Araste en évoquant les possibilités d'Internet. Comme le montrent plusieurs interprétations visant à s'associer l'Autre, lui trouvant des liens de parenté¹⁷² ou lui en fabriquant¹⁷³, le critère racial afro-malgache se

¹⁷⁰ Citons ce chant mariant références *kaf* et *malbar* : « Race mêlé, race mélangée / Le goût dharma dann maloya / Kundalini pou causer / Fé voir nout qualité / (...) Pou di la vérité / Mon batarsité lé née mille ans / Li la porte la terre là depuis longtemps / Mon batarsité lé née mille ans / La porte la terre là jusqu'à tout le temps » (*notre trans. de Ras mêlé, 2003 :#4*).

¹⁷¹ « Mes vieux ancêtres i sorte l'a dit à mwin, i sorte Madagascar. Côté Malgas c'est kwé ? Kaf, des... des /mélangés ! » (Madame Baba à l'émission Equinoxe du 17/09/2008). L'apport indien est aussi ici prégnant.

¹⁷² C'est notre cas, comme dit au matin du service décrit précédemment. C'est aussi le cas de Lélé affirmant que cette « blanche » qui chantait le maloya à Beaufonds devait avoir des ancêtres noirs (Chane-Kune, 1999) ou de Farreyrol usant de cette causalité au moment de parler avec admiration de Waro dans le documentaire *Les racines de la liberté* : « Quand je pense à Danyèl Waro, qui est le roi du maloya pour moi ici, qui est blanc aux cheveux bouclés, son âme est une âme africaine ».

¹⁷³ La « kafrine de feu » (cf. *supra*) ainsi que l'expression « fann son ras » (« essayer sa race ») sont des expressions qui renvoient à la sexualité des *Kaf* et à une conception fortement volage des relations amoureuses. Face au schéma familial nucléaire porté par les *Zarboutan* ou d'autres musiciens des générations ultérieures

trouve ici en amont de développements ultérieurs. Ceci nous fait penser à la devise de l'île : « Je fleurirai partout où l'on me portera ». Et la métaphore agricole n'est certes pas ici un hasard tant ces populations sont issues d'autres déracinées afin de cultiver la terre. Ne leur appartenant tout d'abord pas en termes temporels et humains, celle-ci n'en fut pas moins réappropriée à force de laisser sa vie en elle autant que d'en tirer les moyens alimentaires d'existence, de la piler et de la réduire en poussière en dansant des musiques fédératrices et réparatrices dont l'intention contagieuse semble avoir été d'emblée une nécessité. Cette devise, que l'on imagine* issue des colons français, à quelques égards proches des esclaves, s'applique aussi, mais de manière renversée à la tendance *réyonèz* qui semble nous dire pour sa part « je fleurirai de tout ce que l'on m'apportera ». La logique de cumul servant ici la nouveauté d'une identité qui n'en est pas moins déjà fixée ou sur le point de l'être, dans cet avenir libéré que l'on annonce avec ferveur¹⁷⁴...

Ces deux relations à la tradition insulaire et à sa modernisation, c'est-à-dire à son actualisation vécue sans cesse au présent, sont particulièrement audibles dans ce que notre notation strophique a rendu visible. Outre les oppositions relativement marquées entre mode majeur et mode mineur, vitesse des *tempi*, présence de rythme « maloya » ou « malgache » (pour ne rien dire des langues employées), nous pouvons en effet associer la tendance « *réyonèz* » à des structures générales rotatives, proches des alternances couplets-refrains. Cette forme roulant sur elle-même est cependant composée au plan interne d'une linéarité certaine reposant sur une longueur de texte que la forme quadripartite de l'ensemble strophique *kabaré* fit passer de la colonie à la post-colonie hypermoderne. A l'inverse, si l'on force le trait¹⁷⁵, la tendance « *rayonnante* » fonctionne à partir de micro variations rotatives constituant des ensembles strophiques. A force de répétitions, ces derniers laissent place à

(nous pensons à Patrick Manent ou à Olivier Araste faisant des dédicaces à leurs femmes), disons que nombre de familles sont recomposées et, à l'image de la *devinèr* suivie précédemment, sont matrifocales dans les milieux les plus pauvres actuels. Avec l'âge, les enfants de telles unions laissant des vides dans les généalogies se demandent souvent de quelle(s) identité(s) ils relèvent, de quels ancêtres ils descendent, investissant d'autant plus d'affects dans une relation avec un passé dont la présence se trouve de ce fait reconduite...

¹⁷⁴ On voit ici combien les propos suivants sont trop imprécis puisqu'ils s'appliquent successivement à nos deux modèles : « C'était simplement une affaire de survie : ceux qui duraient le mieux, qui se reproduisaient le mieux, avaient su pratiquer ce contact avec l'autre, compenser le côté mur par la rencontre du donner-recevoir, s'alimenter sans cesse ainsi : "à cet échange où l'on se change sans pour autant se perdre ni se dénaturer" », (Glissant & Chamoiseau, 2007 : 9). Une étude plus fine de situations créoles nous amène à passablement préciser ces « hasards et nécessités des identités » que les auteurs retrouvent ici et là : « Ce n'est pas parce que les identités-relation sont ouvertes qu'elles ne sont pas enracinées » (*ibid.* : 18).

¹⁷⁵ On ne saurait oublier combien ces formes se retrouvent chez les uns et les autres au détour d'un morceau. Mais, justement, c'est une fois qu'ils sont pris dans l'ensemble de telle ou telle discographie, dont nous avons en partie montré le régionalisme, que ces deux régimes référentiels se confirment. Un contre exemple de ce que l'on prêterait à la superposition de ce régionalisme et de nos deux modèles se trouve dans la participation de musiciens du Sud et de l'Est venus en décembre 2007 au Dimitile commémorer la mémoire des Marrons. Alors que les premiers s'engagèrent dans l'événement, les seconds (par ailleurs plus nombreux) restèrent en retrait du « périmètre sacré » qu'avaient défini les membres malgaches de l'association Miarlo.

d'autres. Tout d'abord constitués de « presque mêmes » ([A'], [A1]...), ces derniers s'enchaînent aux précédents de façon linéaire ([A][B][C][D]...). Tout se passe ici comme si la maîtrise de formes courtes engendrait une force centrifuge proportionnelle. Le cadre des services étant ici un référent déterminant, nous voyons cette structure fractale susceptible de rayonner jusqu'à l'infini. Dans le cas précédent, tout se passe par contre comme si le lyrisme chatoyant de la langue créole, au fil de longs vers à la métrique assurée autant que patiemment rédigée, se donnait les moyens d'établir un territoire par attraction centripète. Le localisme nationaliste ici, l'internationalisme *nasyonal* là.

Car, c'est bien une vision différente de l'afro-malgachité réunionnaise, la « cafritude » disent certains, qui distingue ces deux tendances. Toujours situées à une frontière – ces « lieux sociologiquement premiers, où se déploient d'innombrables pratiques de délimitation et donc de configuration des groupes » (Saada, 2007 : 21 ; Barth, 1995) –, chacune formule des discours relatifs à ce qui se trouve (plus exactement à ce qu'elles trouvent) dans ou hors de la « culture maloya ». Vue comme un centre aux contours infinis, cette dernière fait donc partager auditivement ces deux conceptions d'un sens à lire entre les lignes d'une langue par essence polysémique ; partage pouvant aller jusqu'à déclencher, peut-être, cette forme d'adhésion extrême qu'est la danse. On retrouve bien ici la logique au long cours des dynamiques identitaires insulaires qui emprunte traditionnellement les voies du sacré et de l'offre médico-religieuse pour insuffler en chaque lieu d'un continuum aussi dense la notion d'une pureté –de l'ethnique comme du métissage – garante d'efficacité symbolique. L'authenticité stratégiquement mise en avant après la fréquentation du folklorisme ou du nationalisme de la *mise en l'air* sert au final à cloisonner une image idéalisée du Créole *kaf-malgas* dans une place à part d'où il est susceptible d'irriguer l'ensemble du continuum socioculturel insulaire en dispensant ici et là des éléments d'une culture marquée de sa sacralité en lien avec « la » racine, « le » sang, « la » couleur... De même pour le rythme qui a toujours été laissé aux Noirs pour des raisons complexes, mais partagées dans l'ensemble des colonies sucrières esclavagistes. Son accès à une légitimité sociale est passé par cet ancrage dans le corps que la raison des Lumières délaissa. Pourtant, dernier bastion de l'être, celui dont il faut prendre soin dans un monde hostile qui contraint à user de recours « peu catholiques », le corps est devenu ce temple, cette clairière de liberté que la « danse » libère, physiquement autant que spirituellement. Autour du rond, le regard contrôlant de la société, s'il ne perd pas une miette du spectacle de ces « monstres sacrés » qu'il n'ose approuver pleinement, perd ainsi au moins la moitié du sens en s'en tenant uniquement à ce qu'il voit. Toutefois, attirées par ce pôle inférieurisé de mémoire de Réunionnais, les classes directement

supérieures au Kaf s'en inspirent, l'ayant à quelques degrés déjà incorporé elles-mêmes¹⁷⁶. Depuis le début de la réunionnisation, au gré d'emphases et de réappropriations du préjugé racial qui ont pour effet de repousser sans cesse les limites des assignations distinctives paradoxalement reconduites, c'est bien lui qui permet à l'identité insulaire de se distinguer et de se définir. L'une des actualisations les plus subtiles de ce racisme sociologique est le glissement, sans cesse négocié et disputé, qui associe le Kaf au maloya et ce régime de chocs à répétition (que nous analysons de manière très générale en première partie à partir du modèle contre-culturel et de la dialectique du pouvoir) constitue bien l'apanage de toute tradition vivante.

Voilà pourquoi on ne peut souscrire à quelque vision partielle que ce soit (par exemple celle, transversale, associant de toute éternité maloya et culte) sans la comprendre à travers sa participation au grand tout de la créolité *kaf-malgas*. Sans prendre un certain recul face à des stratégies d'invention de soi empilées dans le temps résultant de situations contingentes (les logiques de la culture de la pauvreté ou de l'industrie musicale jouant ici leur part) on risquerait de consolider les identités et ainsi de renforcer le fixisme qui s'est toujours imposé aux classes populaires réunionnaises depuis les regards dominants veillant à rappeler combien demeurait l'ombre du passé (Gerbeau, 2005). Si cette dernière persiste, on ne peut penser que la silhouette qui la dessine est restée la même au fil du temps. Et c'est ici que la partition duale de la scène maloya entre tendances *réyonèz* et *rayonnante* laisse percevoir ses effets contradictoires. Alors que les Créoles *réyoné* maîtrisent leur culture et parviennent mieux à s'exporter, ceux volontiers *rayonnant*, auxquels l'ancrage ethnique et social *colle à la peau*, se trouvent contraints à des rôles définis par d'autres. Il y aurait une grande naïveté à penser qu'une « simple » augmentation de registres et de répertoires de rôles permet de se placer à l'envi dans un continuum sociologique. Dans une situation créole marquée en profondeur par une connaissance empathique de la culture de l'autre, une telle compétence n'en reste pas moins limitée. Peut-être y est-elle même plus encore qu'ailleurs car intériorisée d'emblée. Dans le cas présent, les échanges musicaux, dont on ne s'empêchera pas d'établir encore leur analogie avec ce qui se passe dans le domaine matrimonial, montrent bien ces limites tout en les accentuant. L'horizon d'attente, les aspirations et les désirs d'alliance de chacun (à l'endroit du jazz, des musiques du monde, de l'Inde, du rock, du reggae, des percussions africaines, du salegy...), sont autant de caisses de résonance pour des visions du monde différentes que rend possibles et durables la musique.

¹⁷⁶ Nous faisons allusion aux métissages biologiques, plus ou moins honteusement vécues, ainsi qu'à ceux culturels : « Que l'on soit blanc ou noir, dans l'ADN de notre mémoire il y a le Noir » écrit Cheynet (2006 : 90).

CONCLUSION

Généralisations, réductions et générations

Notre intérêt pour le fait musical nous a donc conduit à reconnaître la part de polysémie associée aux formes symboliques ainsi que la nécessité de celle-ci dans la constitution d'un fait culturel trouvant d'autant plus le moyen de s'agrèger et s'unifier autour de références partagées que se réalisent les interactions entre les éléments différenciés qu'elle suppose. Permettant que prenne une dynamique entre des registres plus ou moins stables de signification, cette polysémie, comme nous le dit Clifford, est ce présent toujours susceptible de se transformer en avenir, fut-ce pour voir se reformuler de manière permanente jusqu'au discours de ses origines.

En nous appuyant sur des critères musicologiques (rythmes, mode, tempi, instrumentarium), poétiques (les structures strophiques) et (socio)linguistiques, nous sommes parvenus à identifier trois mondes sémantiques relatifs au maloya traditionnel. D'ordinaire entremêlés, ils partagent tous une relation dynamique avec ce qu'ils considèrent être « la » tradition de cette musique laquelle, pour paraphraser Gilbert Rouget, est toujours bien plus que de la musique. Tous trois revendiquent d'ailleurs le métissage au titre d'une légitimité traditionnelle, ce qui est déjà en soi une marque d'ouverture à la modernité et à l'innovation mettant en exergue l'avantage qu'ont les sociétés créoles en la matière, coupant pour ainsi dire l'herbe sous le pied à d'éventuelles critiques d'authenticité et de légitimité qu'on pourrait adresser à de telles dynamiques traditionnantes. Toutefois, et les relations ou la « réunion » entre ces trois bordages l'ont montré, le recours à des catégories exclusives permettant de justifier que telle ou telle idéologie prenne corps à travers cette pratique artistique est loin d'être absent de ces sociétés précocement complexes et modernes. Les discours s'y déployant semblent, notamment au moyen de la référence au métissage, chercher à atteindre un degré croissant de généralité à mesure qu'il s'agit de privilégier (d'imaginer* pourrait-on dire) telle ou telle conception d'une histoire marquée par une relative amnésie. Donnant prise aux idéologies les plus variées, on voit ainsi combien il demeure difficile de rompre dans ce type de société avec les limitations anciennement instaurées, notamment d'ordre sociologique. C'est ainsi qu'on vit le maloya servir de référent à trois tendances culturelles et à deux représentations passablement contradictoires du métissage qui sont autant de visions partielles de cette entité globale que serait La Réunion dont les divergences sont bien les tensions permettant que s'anime sa créolisation.

Nous conduisant directement au cœur du passé servile de cette ancienne colonie esclavagiste, ces références à la tradition ne sont pas anodines dans la mesure où elles ont toutes participé à construire, plus ou moins directement, une représentation de l'esclave et de son descendant, les rattachant tous deux au passé fondateur de l'île. En ce sens, autant la figure du « Kaf* » que « le » maloya se placent ensemble à la base de la culture réunionnaise. Et la prise en charge progressive de leur représentativité, pour avoir conduit à revaloriser l'apport afro-malgache dans l'île, est aussi affirmation de leur « réalité authentique ». En soulignant le mécanisme par lequel est produite dans l'île cette attraction en cascade vers un pôle culturel autant précis qu'imaginaire ou fictionnel, notre travail dessine donc une tendance qu'il serait toutefois regrettable de prendre au premier degré. Les relations tous azimuts nouées depuis des générations entre les différents pôles tendant à se dégager au sein du continuum socio-culturel réunionnais ne sauraient nous entretenir d'autre chose que d'une indétermination première précipitée ensuite au gré de situations et de compétences individuelles. Ici, à l'instar des guérisseurs ou de leurs patients, les *maloyèr* nous rappellent que tout un chacun occupe un positionnement à la fois multiple et susceptible, dans certaines mesures ceci dit, de changer qui signale l'existence de systèmes dans une galaxie maloyaine épousant la réalité humaine dans l'île.

C'est ainsi que derrière les deux bordages politiques que nous avons identifiés sous les traits autonomistes et départementalistes, nous avons vu comment un troisième bordage, paradoxalement peu entendu jusqu'ici malgré son omniprésence et sa centralité, avait repris à son compte la dimension identitaire plus ou moins avouée que contenaient ces deux projets d'officialisation de la « musique populaire » de l'île pour faire valoir sa propre légitimité. Directement revendiquée aux abords de la sphère religieuse, cette dernière ne fut pas pour autant exempte de relances et de réinventions esthétiques moulées dans les stéréotypes véhiculés par les deux autres bordages à l'égard du Noir réunionnais auquel le maloya semble donc *coller à la peau*. Le dossier de candidature présenté à l'UNESCO ne dit rien d'autre lorsqu'il mêle l'ensemble des musiques populaires modernes (le rap aujourd'hui, le reggae, le rock, la folk et le jazz hier...) à cette irréductibilité culturelle détenue par le Kaf – ce « Mouyanbann » ou ce « moun au cul », à coup sûr situé à l'opposé de ce « Gros blanc » que fait exister « 20 désanm », un texte que Marimoutou donna à Ziskakan. Conformément à une posture postcoloniale, une partie de l'intelligentsia ayant trouvé à s'exprimer sur la scène maloya en vint ainsi à se contredire elle-même, laissant ses auditeurs se charger de recoller les morceaux de cette idéologie *réyonèz* dont nous avons montré qu'elle fait le jeu d'un durcissement identitaire et qu'elle reconduit un discours dominant en le moulant dans

sa propre imagination teintée d'universalisme. Il apparaîtra cependant quelque peu préjudiciable que cette dernière émane d'un cadre institutionnel tel l'université.

Ayant insisté sur la description de ce qui se fait réellement dans le milieu des cultes où se joue le maloya – milieu où s'abolie la distinction entre scène et public pour donner à voir un champ d'action et un univers sémantique de cette musique différant considérablement de ceux associés à sa commercialisation –, nous avons proposé de lire les compromis réalisés entre adaptation *au goût du jour* et fidélité à un héritage culturel que nous pouvons dire ancien bien qu'il fut jusqu'ici trop peu documenté. Nous avons aussi vu comment, de manière très pratique, la musique (ses innovations et ses originalités symboliques) devient un support efficace pour l'adoption de nouvelles pensées culturelles, religieuses notamment. La précision croissante en matière d'identité ethnique d'origine opérant parmi les pratiquants de ces cultes a beaucoup à voir selon nous avec celle des référents musicaux (en premier lieu l'usage du rythme dit « malgache », le fait de chanter en *langaz* ou en malgache moderne, d'adopter tel ou tel instrument « exotique »...) introduits dans le maloya de manière concomitante ou antérieure à cette (re)prise en main identitaire. Une musique qui prend, qui plaît et rassemble est effectivement la marque d'une culture déjà en train de se définir. Et, ici comme ailleurs, la tendance actuelle (mais n'était-ce déjà le cas autrefois ?) est bien à l'affichage des origines et des traditions, à leur définition en vue de participer au marché globalisé des biens culturels.

Aussi, le maloya a-t-il des effets ambigus sur le lien social qu'il dynamite ici et cimente là. Pouvant représenter un bruit et une nuisance (laquelle, précisément, « casse les oreilles Gros Blancs » encore dans « 20 désanm »), le maloya est aussi le moyen d'une unité insulaire retrouvée. Celle qui s'exprime aujourd'hui dans toutes les franges du continuum à travers l'emprunt, à chaque fois dosé de manière originale, aux prémisses esthétiques définies de manière ostentatoire par son rythme, ses instruments et son aspect choral (critères dont nous connaissons maintenant la variabilité au sein de la scène du maloya sec). A ce titre, le maloya s'impose comme l'une des matières essentielles de la créolisation locale, et ce pouvons-nous affirmer, au plan historique comme actuellement. Face à ces emprunts à l'africanité insulaire telle qu'elle fut construite au fil du temps (musicalement mais pas seulement) et à la dilution dont ils furent synonymes pour des pratiquants de plus en plus soucieux d'ancrer leur croyance identitaire dans un imaginaire aux contours mieux définis, on comprend comment on put en venir à mettre l'*emphase* sur la référence à Madagascar. Celle-ci conduisit bientôt à revisiter les canons esthétiques et rituels autant qu'à substituer

l'appellatif « *Malgas* », voire d'autres plus *nasyonaux* encore (Antandroy*, Sakalav...), à celui si problématique de « Kaf ». Par cette référence à un ailleurs valorisé, certes externe mais pourtant omniprésent dans la culture créole de l'île, c'est donc, répétons-le, à l'incorporation des anciens préjugés que nous assistons¹. Et avec elle, à la reconduite des limitations sociales que cette dynamique culturelle entendait pourtant bien prendre à revers en s'appuyant sur les quelques compensations symboliques obtenues.

Sous une apparence que d'aucuns considèreront comme fixiste et contraire au mouvement de créolisation, nous voyons donc la logique *rayonnante* approfondir sa propre créolisation en se saisissant de ce qui passe à sa portée. L'île d'origine d'une partie des Réunionnais n'avait jamais été aussi proche que depuis ces dernières années. Les artistes, leurs disques et leurs vidéo-clips ne sont pas étrangers à ce nouveau mouvement de va-et-vient duquel provient actuellement la redéfinition publique et médiatique du soi *créole kaf-malgas*. Ce faisant, c'est l'histoire de cette figure identitaire que l'aspect acoustique et archaïque de la musicalité brute du maloya semblerait sinon confiner dans un ailleurs culturel et un *lontan* historique que l'on souhaite réamorcer. La réinvention esthétique est bien le moyen de « rouvrir le chemin » vers une identité apaisée et sereine. Et si l'on entre dans une quête des origines, considérées comme universelles, ce ne peut être là que le signe d'une énième créolisation se rapportant à bien d'autres couches antérieures déjà sédimentées par différents moments *d'invention de la tradition*². La bi-rythmie du genre ou encore l'effet rotatif des chants courts dont l'Est de l'île s'est fait une spécialité, en lien notamment avec une efficacité rituelle fortement prisée, ne saurait se confondre avec ce qui se fit à Madagascar ou ailleurs dans des « widely separated areas » où ce type de chant semble avoir apparu en des temps immémoriaux (Nettl, 2000 : 469). Une preuve de cette évolution est la raréfaction d'une forme « traditionnelle » réunionnaise encore en vogue il y a quelques décennies : la réduction de premier niveau consistant à casser le *kabaré*, ou la romance, pour « retourner » dans ce temps éternel du maloya (Jouano disait bien cela au micro des enquêtrices du MNATP). Les autres niveaux de réduction ainsi que le répertoire « podium » illustrent aussi idéalement la créolisation à l'œuvre dans le maloya.

Alors que des logiques politiciennes semblent avoir présidé à l'abandon d'une étude systématique qu'auraient pu réaliser Marcel-Dubois et Pichonnet-Andral³, l'un des apports

¹ Bien plus qu'à la logique du secret généalogique induite, selon Claude Meillassoux, par l'affranchissement (Ciarcia, 2008a : 5), c'est bien le devoir de mémoire qui semble l'emporter dans cette île créole.

² « Quand tu ne sais pas où tu vas, regardes d'où tu viens » me dit toujours un ami réunionnais résumant ainsi la nécessité qu'il y a à faire dialoguer plusieurs temps pour savoir être au présent.

³ Ces ethnomusicologues furent certes confrontées à l'opacité des catégories émiques relatives au musical. Mais, à l'inverse de ce qu'elles firent pour les Antilles à la même époque, il apparaît que c'est un manque d'intérêt – ou plutôt un trop grand souci – des politiques, tant de droite que de gauche, qui ait conduit à la non-utilisation des

de la mise en place raisonnée d'une *maloyanthropologie* est de permettre de retrouver sous la quête – fût-elle illusoire, les informateurs ont toujours raison, point où ils se distinguent de la production universitaire évoquée plus haut – des origines les réalités passés d'un imaginaire ayant trouvé le moyen de se transmettre tout en se remodelant au contact d'autres illusions devenues tout aussi réelles...

Fondée sur une situation liminale semblant s'être entamée avec la traite, la musique semble s'être ici imposée comme le plus sûr moyen d'effriter petit à petit – « ti pa, ti pa n'arrivé » – l'ordre dominant supposé monolithe, lui opposant sa libération toute pragmatique. Chanter cette dernière, bien plutôt qu'une liberté toujours hors d'atteinte, est avant tout célébration de l'instant, appréciation des possibilités qu'offre l'équipage inédit de ce bateau, fut-il « fou » selon un mot fameux d'Axel Gauvin (Ziskakan, 1998, 2 : #1), consécration de la victoire esthétique des valeurs transcendantes face à l'utilitarisme mécanique et aux calculs froids ayant présidé au gréement de ce navire si particulier qu'est l'île. Dans un *kabaré* continu, c'est de définition de soi en tant qu'individu et que groupe qu'il fut toujours question à travers cette pratique dont nous avons pointé la dimension *musicosmogonique*. Fortes de plusieurs décennies de discographie, les jeunes générations de *maloyèr* peuvent ainsi aujourd'hui s'imaginer* le passé, leurs ancêtres et ce qu'ils vivaient à mesure qu'ils expérimentent le jeu, la danse et le chant maloya. Ce faisant on voit cette musique, son « esprit », parvenir au rang des divinités, renforçant ainsi les liens inextricables entre elle, les pratiques religieuses auxquelles elle fut liée et une des sous-cultures insulaires :

« Ça dan temps longtemps / Comme un z'esclave té joué maloya / Oui, ça té comme un Bondyé / Po baigne aou té / Bana té croit en ça / En zot maloya (...) Bèf* z'esclaves té chante ça té / Po soulage zot cœur / Bana té mèt zot roulèr / Pou fé pèt la joie » (Kozman ti dalon, 2005 : #1).

Cette pensée se nourrit donc des effets contemporains et des valeurs investies dans cette pratique devenue terrain ou laboratoire où se fabriquent musique et identité considérées comme universelles. Vu *depuis* ici, le cycle des reconnaissances ayant successivement qualifié le maloya jusqu'à son inscription au patrimoine mondial résonne comme un encouragement à persévérer dans une spécificité culturelle dont la crédibilité irradie sur l'ensemble de l'île, voire bien au-delà... Si pour les uns, le recours à l'esthétique du maloya sec revient à un papillonnage caractéristique des échanges et des interpénétrations modernes ou hypermodernes, pour d'autres il est le moyen de souligner et de répéter combien à travers le

données recueillies concernant des formes culturelles d'autant mieux administrables qu'elles demeurent méconnues ou, pire, effacées de la mémoire collective. Ici encore nous donnerions alors un argument pour comprendre le désintérêt que les classes populaires de l'île renvoient aux politiques et aux planificateurs locaux.

maloya c'est bien plutôt une question de vie ou de mort qui se pose constamment. Que l'on soit parvenu à montrer sur scène différentes *versions* d'un sacré bricolé à force de cumul et de compositions personnelles n'y change rien. La logique médico-religieuse que nous avons dite de long cours, se trouva confirmée au moment où il fallut reprendre à la scène les techniques opérant dans les *boukan* et les chapelles. La séduction et l'ensorcellement des publics, autant que leur conscientisation politique et, sinon poétique, langagière, s'imposaient à nouveau comme le moyen d'atteindre un avancement social substantiel au moyen duquel le fait de perdre ou de vendre son âme n'entraînait aucunement en question pour des pratiquants pouvant ainsi vivre enfin au grand jour une partie de leur culture. A l'arrière-plan d'une société christianisée, cette pratique religieuse marquée du sceau de la magie et du paganisme n'avait jusqu'alors cessé de cheminer dans un demi-silence qui semble avoir passablement compliqué la compréhension que la *mise en l'air* ou la *mise en tourisme* se firent de cette musique... et de ses acteurs d'alors. Ceci démontre encore une fois l'importance des faits de langage, hautement pragmatiques et performanciers, dans ces sociétés nouvelles.

Ici, le recours au registre du sacré occupe une place fondamentale dans la mesure où c'est lui qui s'exprime à travers la mise en scène maloyaine des origines et de leur résistance aux assauts du monde moderne. C'est lui qui rejaillit sur la portion des Réunionnais qui, générations après générations, en revêt la charge dès lors qu'elle fait sienne cette musique ancestrale. C'est lui qui attire l'étranger et entend le convertir, le rallier à sa cause afin d'améliorer l'existence des uns et des autres. C'est ce dont je fis régulièrement l'expérience vis-à-vis des trois bordages alors que m'était démontrée l'unité profonde entre le processus de socialisation et celui conduisant à l'expression d'une efficacité symbolique.

Dans un avenir prochain, je propose d'effectuer un retour détaillé (jugé trop long pour le présent travail) sur ce processus d'immersion ethnographique demandant que l'on partage un sens et que l'on rende signifiant un bruit humainement organisé... à quelques malentendus près. Il devrait montrer de l'intérieur les conditions auxquelles se réalisent les échanges individuels et interculturels. La ressemblance avec l'expérience que réalise communément l'auditeur d'une musique quelconque est déjà pressentie, de même que celle qui confère, comme dans l'île, une place aux descendants d'esclaves dans le champ musical, et donc culturel, international. Nous ayant permis de voir, ou plutôt d'imaginer* à notre tour comment de tout temps dans l'île on fit de la musique pour se concilier l'autre en le faisant danser, le décentrement du regard, et de l'écoute, que nous avons proposé à partir du chapitre cinq trouverait alors son complément dans cette description vécue et sentie d'un terrain réunionnais.

DISCOGRAPHIE¹

7PO,

2007, *Sept pou Inn*, CD, Autoproduction.

ADMETTE MICHEL ET LA TROUPE LÉLÉ

2006, *Spécial maloya*, CD, Discorama.

#4 « Ti femme la mon Zaza »

#11 « Fé marié à moin »

AFATIA,

1994, K7, Piros.

ALEX,

2006, *Piton mi lé*, CD, Synergie production.

APOLONIA,

s.d., *Zistoir i continié. Promié zistoir vol. 2 (1991-1993)*, CD, Jbe mizik.

BASTER,

2000, *Mon péi, mon léme*, CD, Discorama [1988].

#3 « Mang salé »

#5 « Mon léme »

#7 « Servis kabaré »

1992, *Lorizon kasé*, CD.

1995, *Mon Royom*, CD, Oasis/Sedm.

1998, *Black out*, CD, Discorama.

#3 « Black out »

2002, *Kaf gong reggae*, CD.

2003, *20 ans. Live Sin-Zil 2003*, DVD, Baster Productions.

2005, *Lèv*, CD, Baster Productions.

BOB MARLEY & THE WAILERS,

1979, *Survival*, 33 tours, Tuff Gong/Island records.

Face B #1 « Africa unite »

1983, *Confrontation*, 33 tours, Tuff Gong/Island records.

Face A #1 « Chant down Babylon »

1992, *Songs of Freedom*, 4CD, Tuff Gong/Island records.

CD3 #14 « Keep on moving » (London version)

1995, *Natural mystic. The legend lives on*, CD, Universal.

#9 « Keep on moving » (*remix of 1984 UK released*)

1999, *Chant Down Babylon*, CD, Tuff Gong/Island.

2001, *Exodus. Deluxe edition*, 2CD, Island [1977].

CD1 #5 « Exodus »

CD2 #8 « Keep on movin » (London version)

#9 « Keep on moving » (Lee Perry, dub)

¹ Par essence non-exhaustive, cette discographie rassemble les titres cités dans le corps du texte ainsi que quelques références supplémentaires ayant contribué à mon apprentissage de la *musikalité* réunionnaise. Se reporter à l'Annexe 2 pour un supplément concernant le maloya électrique.

BOUHOURY REREYA,
s.d., *Mada in France*, CD, Komor folk Majestic studio.

Bourbon cuivre,
2002, 3CD, Les Chokas/Oasis.

Bourbon maloya. Musique traditionnelle de l'île de La Réunion,
1999, 3CD, Les Chokas/Oasis.

- CD1 #1 « Dégazé » (Gaston Hoareau)
#2 « Ma colombe » (Henri Laggarigue)
#5 « Loxor » (Firmin et Céline Viry)
#6 « Valé valé » (Henri Laggarigue)
#7 « Mélanz nasyon » (Mélanz nasyon)
#8 « Goinda » (Granmoun Bébé)
#9 « Paviyon banbou » ((Herman Virandriken et Mémé)
#10 « Fonkèr / Kaloubadia / 20 désanm » (Franck Mangué)
#12 « Nasyon mon papa » (Ti Moris)
#16 « Dansèr maloya » (Troupe Viry)
#18 « Fam oula dé » (Bébé Indiana)
#19 « Vaï Condon » (Malbar lontan/Ariste Ablézot)
- CD2 #1 « Kilé lanmour » (Danyèl Waro)
#4 « Lwazo » (Madame Baba)
#8 « La mayoka » (Henri Laggarigue)
#10 « Soumalita » (Granmoun Baba)
#15 « Musiques traditionnelles réunionnaises (domaine public) – Adaptation Patrick Manan » aka « Transpiration de l'eau »
#16 « Cette année quelle belle année » (Troupe Viry)
#19 « La scotisch » (Henri Laggarigue)
#24 « Milieu » (Tambours sacrés)
- CD3 #1 « Grindsel » (Christian Fontaine)
#6 « Nelpou » (Ariste Ablezot)
#10 « Sarda » (Cimendèf)
#13 « Sarda Garriga » (Madame Baba)
#21 « Samba/Kaoma/Kabar » (Tambours sacrés)
#22 « 20 désanm bann marmay » (Christian Fontaine)

BOYER JEAN-PIERRE,
2005, *Séga maloya*, DVD, RFO Réunion/Sunset France.

CASCADE MALOYA,
2003, *Pilé kabaré*, CD, Oasis.

CAMILO FABRICE,
2001, *Mésyé lo rwa*, CD, Oasis productions/Les Chokas.

CARROUSEL,
s.d., *La vie est un mystère*, CD, Discorama [1982].

CHAMAND CLERMONT,
1991, *Tou sèl*, CD, Sonodisc.

CRISTYAN FLOY JALMA,
2005, *Banoz Nambell*, CD, rasine Kaf et 30kill productions, Lerka.

CYCLON',
1995, *Nation*, CD, Discorama.

DAVY SICARD,
2005, *Kér maron*, CD, Universal.

DESTYN,
2006, *Arrèt' kritiké*, CD.
2008, *Hommaz a nou' zancèt*, CD, KDM Family².
#5 « Louvalé »
#6 « Dé kalou »
#7 « Bonne swaré »

DJ DAN,
2007, *Kér maron dann béton*, CD, WR prod.
#1 « 1976 » (DJ Dan)
#2 « Éliminé » (Kaf Malbar ek Babi)
#20 « Kiltir » (Zorro Chang)
#33 Éliminé KM ek Babi

EL DIABLO,
2001, *Zinzin*, CD, Discorama.

ELLÉLIARA RENÉ-PAUL,
2006, *Dalon la cour. Best of. Le maloya de l'île de La Réunion*, 2CD, 2M prod.
CD1 #2 « Maloya pécheur »
#4 « Kiltir lo frèr »
#7 « La po graton »
#9 « Kèr kabaré »
#11 « Dalon la kour » (sic)
CD2 #5 « Kafrine vé pi dansé »
#8 « Rale méné »
#9 « Pilé kabaré »
#10 « Pavillon maloya »
#11 « Maloya salverte »

ESCHYLE BRUNO & LOUIS GERARD,
2005, *Séga maloya*, CD.

FANFAN,
1999, *Ile Maurice. Séga ravanne*, CD, Paris, Ocora/Radio France.

FAR FAR,
1998, *Fonn'ker in kartié. Po in 150ème*, CD, La Possession/Le Port.
#7 « Maloya kabaré » (HPA music)

² Comme pour d'autres (Cascade maloya ou Lorizyn nou' zenès), les titres de ce disque ne correspondent pas à l'ordre annoncé sur la pochette. Nous tenons compte de leur place réelle.

FARREYROL JACQUELINE,

- 1977, *La Réunion longtemps*, 33 tours, Disques Jackman.
Face B #5 « Pot-pourri : Mon chouchoute, La mère guèpe, Ma ti Malbaraise, La rosée tombé, Antonia »
- 1978, *Tri la ritron*, 33 tours, Auvidis.
Face A #5 « Ça sent la banane »
- 1979, *Mon île. Foklore de l'île de La Réunion. Romances créoles, Ségas, Maloyas*, 33tours, Auvidis.
Face A #1 Zéro calebasse la fumée grand-bois
#3 Roule ton maloya,
#5 Empare maloya
Face B #1 « Guise ton larloir »
- 1989, *Mon île. Foklore de l'île de La Réunion. Romances créoles, Ségas, Maloyas*, CD, Auvidis.
#1 « Pot-pourri “Au bal de fleurs” »

FOURCADE GEORGES,

- 2005, *Le barde créole*, CD, Takamba, [1926-1931].
#5 « Caïamb et sombrère »
#11 « P'tite fleur aimée »

France d'Outre-mer,

- 2010, *Enregistrements réalisés entre 1962 et 2007* (vol. 9 de « France : une anthologie des musiques traditionnelles »), CD, Frémeaux et associés.
#1 « Valé valé prêté-moi vo fuzi »
#2 « Récit : le séga c'est le petit frère du maloya »

GRAMOUN BÉBÉ,

- 2005, *Le maloya kabaré*, CD, PRMA, Takamba.
#1 « Gayar mwin nana »
#4 « Bat' mon roulèr »
#6 « La rivyèr di Ma »
#7 « Lor larzan »
#8 « Bèl Vi »
#11 « Goïnda ilé »
#13 « Zangi dan la bou »
#14 « Vyin war sa »
#15 « Bambo ki bambo »
#16 « Linn dé »
17 « Pwason rouz »
#19 « Oté maloya mi trouva ou zoli »
#20 « Entretien entre Gramoun Bébé et Stéphane Grondin »

GRANMOUN LÉLÉ (Cf. aussi Troupe Lélé),

- 1993, *Namouniman*, CD, Amiens, Label Bleu, Indigo.
#1 « Palto do fé »
#3 « Namouniman »
#4 « Hidale »
#5 « Lélé »
#9 « Kondion nièlpou »
- 1995, *Soleye*, CD, Amiens, Label Bleu, Indigo.
#1 « Soléyé »
#4 « Apunga »

- #7 « Almal »
- #8 « La Résine »
- #12 « Goulou »
- 1998, *Dan kèr Lélé*, CD, Amiens, Label Bleu, Indigo.
 - #3 « Soulou »
 - #5 « La sèn la kassé »
 - #9 « Ombiasy »
- 2003, *Zelvoula*, CD, Marabi, productions.
 - #2 « Zav Zav Miné »
 - #5 « Angalakanou »
 - #9 « Inéti »
 - #12 « Amélika »

GRAMOUN SELLO

- 2006, *Légende du maloya*, CD, Maloya all-stars.
 - #1 « Térin Zilo »
 - #11 « Sakivé dansé »
- 2007, *Ampèlémouné*, CD, Piros/Maloya all-stars.

GROUPE FOLKLORIQUE DE LA REUNION,

- 1979, *Groupe Folklorique de La Réunion*, 33 tours, Auvidis.
 - Face A #4 « Maloya »
- s.d. « Dansez le Yab », *Groupe folklorique de la réunion vol. 5*, 45 tours, SCHV2068.
 - Face B « Maloyab »

GROUPE FOLKLORIQUE CANNE D'EAU,

- s.d., *Roulé Tchéga. Danses traditionnelles de La Réunion*, CD, CD Run.

Guadeloupe. Musique de la côte-sous-le-vent,

- 1986, deux 33 tours, Société d'histoire de La Guadeloupe, Association des amis des musées et des monuments de La Guadeloupe, Musée National des Arts et Traditions Populaires (enregistrements de C. Marcel-Dubois & M. Pichonnet-Andral).
 - Face C #7 « Ay manman an mélé »

Ile Rodrigues,

- 2001, 2 volumes, 2 CD, réalisés par Brigitte Des Rosiers, Takamba.

HEMBALAH,

- 2006, CD, autoproduction.
 - #9 « Sa sèrvis la »

JAOJOBY,

- 2004, *Malagasy*, CD, Discorama.
 - #5 « Mahore »
 - #6 « Sitraka Zanahary »

JEAN-JO,

- 2006, *Chaudron*, CD, 2M Prod.

KALOU PILÉ,

- 1980, *Ségas, maloyas et romances créoles par le ballet de l'île de La Réunion*, 33 tours, Déesse.
 - Face A #1 « Alleluya maloya »

- #3 « Maloya l'amour »
- Face B #1 « Séquence maloya
 - a) Pilé maloya (folklore)
 - b) Naissance d'une île »
- 2001, *La légende*, CD, ABS Bellissima, Discorama [1980-1983].
 - #1 « Douler maloya »
 - #2 « Chante pour ton île »
 - #3 « Roule ton maloya »
 - #6 « Maloya bébète »
 - #8 « Commandeur »
 - #10 « Pilé cabaret »
 - #12 « Alleluya maloya »
 - #14 « Maloya l'amour »
 - #15 « La pêche bichique »
 - #17 « Séquence maloya »

KAYA,
1996, *Zistwar révoltan*, CD, Discorama.

- KILTIR,
- 1997, *Destin maloya*, CD, Discorama.
 - #2 « Nout racine »
 - 2003, *Cri maronner*, CD, Discorama.
 - #7 « Bomb fisi »
 - #8 « Anon cafrine »
 - 2007, *Pép maloya*, CD, Discorama.
 - #2 « Oté maloya »
 - #3 « Kbaré »

KOM ZOT,
2005, *Family-974 Reggae*, CD, MaronRprod.

KONSIANS,
s.d., *Kabar réioné*, K7, autoproduction.

- KOZMAN TI DALON
- 2005, *Gras a ou Pépé*, CD, Oasis.
 - #1 « Maloya lé la »
 - #2 « Gras a ou pépé »
 - #3 « Bill wao line dé lo »
 - #7 « Ras b loué »
 - 2008, *Ti flèr flambo*, CD, Oasis.
 - #1 « Soledomm »
 - #4 « Bambo »
 - #7 « Tandroyho »
 - #8 « Kan ma grandi »
 - #9 « Goida alé »
 - #10 « Vin kilo »
 - #11 « Zoulou mama »
 - #12 « Ma tan di sa »

La famille Gado, entre romances et maloyas,
2007, CD + livret de 44p., Takamba.

- #1 « Mal aux dents »
- #2 « La grande Reno »
- #3 « Mon sang couler »
- #4 « Dans mon barreau »
- #5 « Mon roi »
- #6 « Moin l'avais un seul ti z'enfant »
- #7 « Monmon papa »
- #8 « Mal de tét »
- #9 « Briner »
- #10 « Malbaman »
- #11 « Mwin lavé in sèl ti zanfàn »
- #12 « Grégwar »
- #13 « Wi mwin la di monmon »
- #14 « Polidor »
- #15 « Tro tar é »

La musique à Marie-Galante,

1982, deux 33 tours, Société d'histoire de La Guadeloupe, Association des amis des musées et des monuments de La Guadeloupe, Musée National des Arts et Traditions Populaires (enregistrements de C. Marcel-Dubois & M. Pichonnet-Andral).

LACAILLE RENE,

1997, *Patanpo*, CD, Daqui / Nuits atypiques.

LACAILLE RENÉ & BROZMAN BOB,

2002, *Digdig*, CD, World Music Web.

LAGARRIGUE SIMON,

2008, *Et la Troupe Résistance*, CD, Maloya All Stars, Piros, 2008.

- #2 « La troupe Résistance larivé »
- #4 « Mon prézidan condane pa mwin »
- #6 « Tape pa nou dan la tèt »
- #8 « Makwalé »
- #9 « Volkan la coulé »
- #11 « Misié lebreton »

LANTANT MALOYA,

2003, *Konyé*, CD, Kanal Réunionité.

- #2 « Sakinn son bordaz négrié »

LAOPE MAXIME,

s.d., *Hommages*, CD, Piros.

- #16 « Bouillon maloya (Pot pourri »
- #18 « Nout' tout' caf »

LECHAT JACKY,

s.d., *Une heure avec Jacky Lechat*, CD, Oasis.

LEE SCRATCH PERRY,

1973, *Upsetters 14 Dub Blackboard jungle*, 33 tours, Upsetter Records.

1984, *History, Mystery, Prophecy*, Island records.
#7 « Daniel »

LES CAMELEONS & LES INSULAIRES,
1978, *Chante Albany*, K7, ADER [rééd. CD, Piros]
#9 « Commandeur »

LINDIGO,
2004, *Misaotra mama*, CD, Piros.
#1 « Misaotra mama »
#2 « Madagascar »
#3 « Zerbaze »
#4 « Mandrita bestaka »
#5 « Yélo »
#6 « Ranomasina »
#7 « Malagasy »
#8 « Mahavaly »

2006, *Zanatany*, CD, Lindigo/Maloyallstars productions.
#1 « Mbola tsara »
#11 « Koman la rivé »
#12 « La kazanou »

2008, *Lafrikindmada*, CD, Cobalt.
#1 « Lafrikindmada »
#2 « Dans'avekamwin »
#3 « Bakoko »
#4 « Mpanjaka »
#5 « Pandialy »
#6 « Yemport »
#7 « Voyaz »
#8 « Sakafo »
#9 « Nasyon océan »
#10 « Aïza »
#11 « Toultan »
#12 « La kintana »
#13 « Danvan »
#14 « Antandroy »
#15 « Dans'avekanou »

LO RWA KAF,
1992, *Somin galizé*, CD, Saint-Denis, Discorama.
#2 « Saint-Benoît Beaulieu »
#4 « Pa Etienne soular »
#5 « Ranpli mon vèr »
#6 « Apav »
#7 « Dizane »
#8 « Simizessé »
#10 « Toubounan »

1997, *Tradition Maloya*, CD, Saint-Denis, Discorama.
#2 « Daï ta hil »
#8 « Mwin la di mwin la dan »

#9 « Naï na alouza »
#11 « Simundar Nangaladou »

LORIZIN NOUT ZENES,
2007, *In vi*, CD, CD RUN.

LOULOU PITOU & BENOITE BOULARD,
2007, *Du quadrille créole au séga*, 2CD, Takamba.
CD1 #1 « Tiembo serré »
CD2 #24 « Un coq, un poule »

Madagascar, Imerina et Antandroy,
2007, CD audio interactif, M. Desroches & le Laboratoire de recherche sur les musiques du monde, Université de Montréal.

Madagascar – Les chants d’une île.
2001, Livre-CD, écrit et présenté par V. Randrianary, Cité de la musique, Actes sud, Arles.

Madagascar, Pays Antandroy,
1995, CD, enregistrements de Christian Jacques, Ocora.
#2 « Vontsarotse »

Madagascar, Pays Antanosy,
2007, *Sarandra*, CD, Ocora.

Madagascar, Pays Mikéa,
1997, CD, Ocora.

Madagascar, Possession et poésie. Vezo, Mahafaly et Masikoro
1993, CD, enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora [1967].

Madagascar : Rossy, Tselonina, Mahaleo, Matrimbala, Justin Vali & Lolo Sy Ny Tariny,
1993, CD, World Network n°18.

MADORE HENRI,
1997, *Le dernier chanteur de rue*, CD, Takamba/PRMA.

Maloya – Musique et danse de l’île de La Réunion,
1991, CDV, enregistrements (vidéo et audio) de Xavier Bélanger, GREM/La Sept.

MARS TOU SEL,
2002, *Mon kafrin’*, CD, autoproduction.

MANENT PATRICK,
2004, *Tombé l’évé maloya*, CD, Bakelo autoproduction.
#3 « Tonbé l’évé »
2007, *Kozmann kèr*, CD, Oasis.
#9 « Kabaré atèr »

Musiques en cuivres. Fanfares de La Réunion,
2004, CD, Frémeaux et associés.

Musiques traditionnelles des Comores,
s.d., CD, Buda records/RFI musique.

MÉLANZ NASYON,

2000, *Larg pa maloya*, CD, Oasis.

2003, *Gayar larivé*, CD, Oasis.

2005, *Dizan maloya*, CD, Maloyallstars.

#2 « Mélanz nasyon »

NA ESSAYÉ,

1992, *Oté ti sère*, CD, Discorama.

NATHALIE NATIEMBE,

2005, *Sankèr*, CD, Marabi productions.

2009, *Karma*, CD, Sakifo records.

NEGRAU LEILA,

2006, *Oumassi*, CD, Discorama.

NYDA JEAN-PAUL,

2002, *Larg pa*, CD, Oasis.

OKILÉ,

1993, *Fé roulé*, CD, Discorama.

#1 « Jalousie voisin »

#5 « Laryaz la kaz »

#6 « Goute a nou »

#7 « Tradition »

#9 « Malèr cyclone »

1995, *Réunion, reflets des îles*, CD, Discorama.

#1 « L'ambiance famille »

#2 « La Réunion »

#3 « Tiembo sec »

#4 « Assé ralé »

#5 « Arète jazé »

#6 « Lé doss »

#7 « Pêcheur »

#8 « Couleur des îles »

#9 « Roule a li »

#10 « Ou sa y lé »

1998, *Bob's solo*, CD, Piros.

#2 « Bob's solo »

#3 « Mette ensemb »

#6 « Bouger Baba »

#7 « 6/4 Dominos »

2001, *Réunion tropical*, CD, Sopavi.

#5 « Bazardié »

OUSANOUSAVA,

1989, *Les succès souvenirs*, CD, Oasis productions.

#7 « Zamal »

- 1991, *Déraciné*, CD, La Rivière, Oasis productions.
 #2 « Déraciné »
 #8 « Zamal »
1994. *Mon ami(e) à moi*, CD, Oasis productions.
 #9 « Zamalyin »
 #10 « Wé Jah ! »
1995. *Chante les succès de Jules Joron*, vol. 2, CD, Oasis productions.
- 1999, *Mon péi in tablo*, CD, Oasis productions.
 #2 « Lé pa mon fot »
- 2002, *Lé kool !*,
 #7 « Modernityé »

PAT'JAUNE,

- 1998, *Youl*, CD, Takamaka productions.
 2004, *Ti catoune*, CD, Digital studio.

PATRIK PERSEE POLISS,

- 1993, *Arèt la guèr !*, CD, Discorama.

PÉTERS ALAIN,

- 1998, *Parabolér*, CD, Takamba, PRMA [1976-1995].
 #6 « Caloubadia »
 #13 « Mon joli, mon joli marmaille ».
 #17 « Caloubadia »
- 2008, *Vavanguér*, DVD, PRMA.

Peuple de La Réunion – Peuple du maloya,

- 1976, 33 tours, Documents n°2, PCR.
 Face A #1, La troupe Résistance larivé (Troupe résistance)
 #2 Mon Président, condamne pas moi (idem)
 #3 Tape pas nou dan la têt' la police (idem, cf. Simon Lagarrigue, 2008)
 #4 « Virez Vira » (idem)
 Face B #1 « Mon patrie mon boucé mangé » (Troupe Gaston Hoarau)

PHILÉAS WILLY,

- 2001, *Trwa-kat maloya*, CD, Oasis.

RACINE DES ÎLES,

- s.d., *Tropical music*, CD.

RANGGEH GERARD,

- 2007, *Moin lé là mêm*, CD.

RAS MÉLÉ,

- 2001, *Mèt ansanm*, CD, Oasis.
 2003, *Mangoustan*, CD, Oasis.
 #4 « Ras mélé »
- 2007, *Nout léritaz*, CD, Oasis.
 #4 « Péi momon »

RAVAN',
s.d., *Ghétò*, CD, Discorama.
#3 « Ghétò »
#8 « Kaniar »
#10 « Thème Ti Roger »
s.d., *Tam tam Maloya*, CD, Discorama

RENESENS,
1998, *Nou lé pa plus, nou lé pa moin*, CD.

Réunion, Rodrigues, Maurice,
1998, CD, Auvidis Ethnic, France.
1 « Réunion – Maloya » (« Vie chômage », Firmin Viry *a capella*)
#20 « Atmosphère » (Cimendèf)
#21 « Réunion – Maloya » (« Valet, valet », troupe Viry)
#22 « Tangaze pété » (Traditionnel, arrangement R.-P. Elléliara - Okilé)
#23 « Maloya cabanon » (Traditionnel, arrangements R.-P. Elléliara - Okilé)

ROSEDA,
s.d., *Les meilleurs titres. Tradition musicale*, CD, Oasis.
#10 « Lo mir nana zorey »

ROUGE REGGAE,
2000, *Esclavage moderne*, CD, Saint-André, Piros

SABOUK,
1997, *Sézon*, CD, Discorama.

SALEM TRADITION,
2005, *Fanm*, CD, Cobalt.
#7 « 20 désamb »
#11 « Liberté »

SINTOMER FRANSWA,
s.d., *Domin in not soley*, CD, autoproduction.
#2 « Lonèr maloya »
#5 « Zordi 20 désanm »

TAM TAM DES COOLS,
1999, *Pa besoin zot la pèr*, CD.

THE IMPRESSIONS,
1964, *The Never Ending Impressions*, 33 tours, ABC-Paramount.
Face A #5 « I Gotta keep on movin »

THE WAILERS,
1971, *Soul Revolution I & II*, deux 33 tours, Trojan.
Face A #1 « Keep on moving »
Face C #1 « Keep on moving » (instrumental)

TI FOCK,
1994, *Swit lozik*, CD, Oasis.
#1 « Bouzing »

TI FRED,

2003, *Sitantèlman*, CD, Cobalt.

#11 « Dalonèr »

TI SOURS,

2000, *Lo tan pou di*, CD, Paris, Sebs music, 2000.

#1 « Kabar maloya »

TROUPE FONDBAC,

1978, *20 décembre c'est la liberté*, 45 tours, Ediroi, 1978.

TROUPE MALOYA ROCHES MAIGRES,

1978, *Maloya po Père Lafosse*, 45 tours, EDIROI.

Face A #1 « Pèr' lafos' ni aim' a ou »

#2 « Ou lé rev'ni »

Face B #3 « Nout' sel' l'espoir »

TROUPE JEUNES GAILLARDS,

1977, *Le maloya*, 45 tours, Royal.

TROUPE RÉSISTANCE DU SUD

1978, *La déport' a moin*, 45 tours, EDIROI.

Face A #1 « La déport' a moin »

Face B #2 « Na koi lé »

TROUPE LÉLÉ,

1978, *L'autonomie*, 45 tours, Ediroi.

Face A #1 « L'autonomie/Ti Paul »

Face B #2 « Citron Galet »

TRWA KAT,

1999, *Nout mèr la tèr*, CD, Oasis.

URBAIN,

2001, *Lo flambo*, CD, Oasis/les Chokas.

#3 « Fé lève mon fougat »

#6 « Tribu Votia »

#7 « Douboute ek lo kèr »

2002, *Dé langaz maloya*, CD, Oasis/les Chokas.

#1 « Lodèr kabaré »

#8 « Médlé pépé lélé »

2008, *Rano Manogoabé*, CD, Oasis.

#1 « Hazomanga »

#3 « Somin zirodé »

#5 « Aïna »

VAOVY,

1995, *Angira*, CD, Label bleu/Indigo.

2001, *Vamba*, CD, Label bleu/Indigo.

VAVANGUE,

1992, *Folk de La Réunion*, CD, Sonodisc.

VIRY FIRMIN,

1976, *Firmin Viry, le maloya et le VI^e Congrès du Parti Communiste Réunionnais*, 33 tours, Document n°1.

Face A #1 « Valets prêtez-moi vos fisils »

#2 « Mon sariot la misère »

#3 « Lé noir com' café grillé »

#4 « Maloya na pa, nou la fé »

#5 « Mon fom la fé miracle »

Face B #1 « Paul Vergès parle »

#2 « Pou nou aracé nout' autonomie », « Ti mamizel la tête en lère », « Valets prêtez-moi vos fisils », « Quat' vaillant Mouyanbann », « Cent gaulettes la terre moïn na point »

#3 « L'internationale »

#4 « Na mèt' a li dan la Réunion »

1998, *Ti mardé*, CD, Label Bleu, Indigo, Amiens.

#2 « Koundy »

#4 « L'année l'arrivée »

#5 « Valet, valet »

#7 « Moutardié »

#8 « Maloya 1 »

#10 « Pavillon bambou »

#11 « Café grillé »

#12 « Lo 20 décembre »

1999, *Ile de la Réunion. Le Maloya*, CD, Ocora Radio France, Paris.

#1 « Ti cri a moïn Anin »

#6 « Pays Bourbon »

#9 « Chemin grand bois »

#11 « Ti di ti vien mon pays »

#12 « La vie chômage »

2006, *Mémwar in Pép*, CD, Best Maloya.

#1 « Bato bato »

#2 « Ilo »

#3 « Kèl destiné »

#4 « Koundy »

#5 « Mésié Briné »

#6 « Romersiman »

#7 « Valet, valet »

WARO DANYÈL,

1987, *Gafourn*, K7, auto-production [rééd. CD, Piros, 2004].

#1 « Tine blouz »

#2 « Plantèr »

#3 « Ti Zorz »

#4 « Oté Larényon »

#6 « Sowéto »

#8 « Po mwin Bondyé »

#9 « Lo kèr konyé »

1994, *Batarsité*, CD, Piros production.

#1 « Batarsité »

#2 « Tanbi »

#3 « Tikok »

#5 « Adékalom »

- #6 « Savana »
- #7 « Kér Loran »
- #8 « Bouzaron »
- #9 « Barmine »
- #10 « Narlgon »
- #11 « Laviyon »
- #12 « Tine blouz »
- 1999, *Foutan Fonnkér*, CD, Cobalt.
 - #1 « Tanbou »
 - #2 « La météo »
 - #3 « Banm kalou banm »
 - #4 « Madlinn »
 - #5 « Aléwar »
 - #6 « Mouramour »
 - #9 « Fètkaf »
 - #10 « Galé »
 - #11 « Foutan fonnkér »
- 2001, *Bwarouz*, CD, Cobalt.
 - #1 « Boulouzé »
 - #3 « Mandéla »
 - #4 « Aneil »
 - #5 « Baylo »
 - #8 « Ti gine dolo »
 - #9 « Zénéral »
 - #12 « Tyinn bob »
- 2006, *Grin n'syèl*, CD, Cobalt.
 - #1 « Po Ema »
 - #2 « Trwamar »
 - #3 « Po mwin Bondyé »
 - #5 « Flo »
 - #8 « Dézatan »
 - #13 « Po mwin maloya »

WARO DANYÈL & KÉR OURIOLIVIER,
2003, *Sominn kër*, CD, Cobalt.

WARO DANYÈL & *ali.*,
2003, *Rest'la maloya : hommage à Alain Péters*, CD, Cobalt.

« World » *Île de La Réunion*,
2004, CD, Compilation promotionnelle, Pôle Régional des Musiques Actuelles, n°10.

WILLIAM PARKER,
2010, *I Plan to Stay a Believer. The Inside Songs of Curtis Mayfield*, 2CD, AUM Fidelity,
Brooklyn.
CD1 #1 « I plan to stay a believer »

Z'ENFAN NATION,
2004, *Mon couler*, CD, autoproduction.

ZANGOUN,
2002, *Lamour lapwin bonpé*, CD, auto-production.

ZANTAK,

2004, *Dann fon laba*, CD, JBE Mizik.

#4 « Lété tan »

ZARBOUTAN,

1996, *Maloya improvisé*, CD, Label Bleu.

#3 « Ka manzaylo »

#7 « Manzé nout nasyon »

ZARLOR,

2004, *Kriké kraké*, Oasis, CD.

2006, *Ti kanar kwin kwin*, CD, Oasis.

ZAR-NE,

2003, *Mon Baba*, Oasis, CD, 2003.

#2 « Tangué-tangué »

ZISKAKAN,

1992, *Bato fou*, CD, Piros/Sonodisc [1983].

#2 « Banm kalou banm »

#4 « Doulongué »

#10 « Ral si ton koukoune »

1993, *Kaskasnikola*, CD, Mango/Island.

#5 « Mon nasion »

1998, *Vin tan*, 3CD, DCC/Discorama [anthologie 1978-1987].

CD1 #1 « Banm kalou banm »

#10 « Sarda »

CD2 #1 « Bato fou »

#2 « 20 désanm »

#14 « Kisa la vol »

CD3 #9 « Machokay »

#7 « Lontan konm koméla »

2004, *Casino de Paris*, 2CD, Bansa music/Emi.

#3 « Non prénon »

BIBLIOGRAPHIE

ACTION POÉTIQUE,

1987, « Fon n'kézèr Larénion / poètes de La Réunion », n°107-108, Avon.

ADELIN, E.,

2007, « Les compétences linguistiques d'enfants exposés à deux langues proches : le cas réunionnais », *Etudes créoles*, n°1-2, pp. 145-175.

ADORNO, T. W.,

2003, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Allia, Paris [1938].

AFFERGAN, F.,

1997, *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Albin Michel, Paris.

2008 *Martinique : les identités remarquables. Anthropologie d'un terrain revisité*, Puf, Paris.

AKOZ, ESPACE PUBLIC,

2006, « *Tir malol dann zyé. La chanson engagée à La Réunion* », *Les cahiers réunionnais du développement*, n°26, Saint-Denis.

ALBER, J.-L. & CARAYOL, M.,

1990, « Analyse d'une enquête ethnolinguistique à La Réunion : l'histoire d'un reproche », dans J.-L. Alber (éd.), *Vivre au pluriel*, Saint-Denis, Publications de l'Université de la Réunion, pp. 129-143.

ALBER, J.-L., BAVOUX, C. & WATIN, M., (éds.),

1991, *Métissages* (tome II), Actes du colloque international de Saint-Denis, la Réunion (2-7 Avril 1990), L'Harmattan, Paris.

ALLEN, J. et coll.,

2000, *Without Sanctuary (Lynching Photography in America)*, Santa Fe, New Mexico, Twin Palms Publishers.

ALLIBERT, C,

1994, « Note sur les aloalo malgaches et autres figurations sur les monuments funéraires », *Annuaire des Pays de l'océan Indien*, n°13, pp. 517-523.

ALTHABE, G.,

1969, *Oppression et libération dans l'imaginaire*, Maspéro, Paris.

ALVAREZ-PÉREYRE, F. & AROM, S.,

2007, *Précis d'ethnomusicologie*, CNRS éditions, Paris.

AMSELLE, J.-L., (éd.),

1979, *Le sauvage à la mode*, Le Sycomore, Paris.

AMSELLE, J.-L.,

1990, *Logiques métisses*, Payot, Paris.

1996, *Vers un multiculturalisme français. L'empire de la coutume*, Paris, Flammarion.

- 1999, « Ethnies et espaces : pour une anthropologie topologique », dans J.-L. Amselle & E. M'Bokolo (dir.), *Au cœur de l'ethnie*, La Découverte, Paris, pp. 11-48.
- 2000, « La globalisation, "grand partage" ou mauvais cadrage ? », *L'Homme*, n°156, pp. 207-225.
- 2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris.
- 2005, « Branchements : penser le métissage autrement », entretien d'Ayoko Mensah, *Africultures*, n°62.
- 2008, « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, n°185-186, pp. 187-194.

ANDOCHE, J.,

- 1988, « L'interprétation populaire de la maladie et de la guérison à l'île de la Réunion », *Sciences sociales et Santé*, VI, n°3-4, pp. 145-165.
- 1989, « A partir d'une ethnographie des troubles mentaux : les représentations de la personne et du corps à l'île de la Réunion », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n°14, pp. 111-122.
- 1996, « Il était une fois... une ethnographe, sa société (l'île de la Réunion), des secrets, des sorts : histoire d'une rencontre avec soi-même », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n°29, pp. 91-113.
- 2000, « De l'hindouisme à l'héritage français : un autre regard sur la créolité réunionnaise. L'exemple du pansement de secret », dans J. Bernabé & al. (éds.), *Au visiteur lumineux. Des créoles aux sociétés plurielles; Mélanges offerts à Jean Benoist*, Ibis rouge Editions.
- 2011, « La fabrication créole des saints : christianisme ou paganisme ? », dans V. Aubourg (coord.), *Religions populaires et nouveaux syncrétismes*, Actes du colloque international de Saint-Denis (14-15 mai 2009), Surya éditions, Sainte-Clothilde, pp. 119-126.

ANDOCHE J., BESSIÈRES G. et ali.,

- 1996, « Ethnopsychiatrie et pluralisme – Une expérience clinique à l'île de la Réunion », *Sociologie et santé*, 14, pp. 85-101.)

APPADURAI, A.,

- 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris.

ARMAND, A.,

- 1987, *Dictionnaire kréol réunionnais français*, Océan éditions, Saint-André.
- 2003, *Dé timo dékri an dé ti mo kozé*, CD, Poèt larénion, n°8, Editions K'a.

AROM, S.,

- 1988, « "Du pied à la main" : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », *Analyse musicale*, n°10, pp. 16-22.

AROM, S. & KHALFA, J.,

- 2000, « La musique comme pensée pure », *Les Temps modernes*, n°609, pp. 307-325.

ARON, R.,

- 1967, *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, Paris.

ASSAYAG J.

- 1998, « La culture comme fait social global ? Anthropologie et (post)modernité », in *L'Homme*, n°148, pp. 201-223.
- 2008, « Métamorphoses et anamorphoses des miroirs "transatlantiques" », *L'Homme*, n°187-188, pp. 7-32.

- ATTALI, J.,
1977, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, Paris.
- AUBERT, L.,
2001, *La musique de l'Autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg Editeur, Genève.
2005, « Les cultures musicales dans le monde. Traditions et transformations », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 3 (*Musiques et cultures*), Actes sud/Cité de la musique, Arles/Paris, pp. 39-107.
- AUGÉ, M.,
1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris.
1998, *Les formes de l'oubli*, Payot, Paris.
2008, *Génie du paganisme*, Gallimard, Paris [1982].
- AUTRET, F.,
1993, *Introduction au maloya traditionnel de La Réunion, un genre musical en mutation*, mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie, Université Paris IV.
- BACHIR-LOOPUYT, T.,
2008, « Le tour du monde en musique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°21, pp. 11-34.
- BAGGIONI, D.,
1987, *Petit dictionnaire créole réunionnais / français*, Université de la Réunion.
- BAGGIONI, D. & MATHIEU, M. (éds.),
1985, *Culture(s) empirique(s) et Identité(s) culturelle(s) à la Réunion*, tome 1 de l'U.R.A. 1041 du CNRS, Publications de l'Université de la Réunion.
- BAGGIONI, D. & MARIMOUTOU, J.-C. C. (éds.),
1988, *Cuisines/identités*, tome 2 de l'U.R.A. 1041 du CNRS, Publications de l'Université de la Réunion.
- BALANDIER, G.,
1963, « La situation coloniale : approche théorique », dans *Sociologie actuelle de l'Afrique Noire*, PUF, Paris, pp. 44-79 [1955].
1969, *Anthropologie politique*, PUF, Paris.
1988, *Le désordre. Eloge du mouvement*, Fayard, Paris.
2006, *Le pouvoir sur scènes*, Fayard, Paris.
- BARASSIN, J.,
1980, « La révolte des esclaves à l'île Bourbon (Réunion) au XVIII^e siècle », in coll., *Mouvements de populations dans l'océan Indien*, Champion, Paris, pp. 357-391.
- BARAT, C.,
1989, *Nargoulan. Culture et rites malbar à la Réunion*, Editions du Tramail, Saint-Denis.
- BARTH, F.,
1995, « Les groupes ethniques et leurs frontières », dans P. Poutignat & J. Streiff-Fénart, *Théories de l'ethnicité*, PUF, Paris, pp. 203-249 [1969].

BASTIDE R.,

1955, « Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien » in *Anais do 31° Congresso internacional de americanistas*, Anhembi, Sao Paulo, vol. 1, pp. 493-503.

1960a, *Les religions africaines du Brésil*, PUF, Paris.

1960b, « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », dans G. Gurvitch, *Traité de sociologie*, PUF, Paris, pp. 1245-1268 [2007].

1967, *Les Amériques noires*, L'Harmattan, Paris.

1970a, *Le prochain et le lointain*, Editions Cujas, Paris.

1970b, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, vol. 21, n°66.

1972, « Préface », dans M. Mead & J. Baldwin, *Le racisme en question*, Calmann-Lévy, Paris, pp. 7-32.

1975, *Le sacré sauvage et autres essais*, Stock, Paris.

1994, « La pensée obscure et confuse », *Bastidiana*, n°7-8, pp. 123-136.

2002, *Poètes et dieux. Etudes afro-brésiliennes*, Paris, L'Harmattan (1973).

2003, *Le rêve, la transe, la folie*, Le Seuil, Paris [1972].

BATAILLE, G.,

1957, *L'érotisme*, Editions de Minuit, Paris.

BATESON, G,

1971, *La cérémonie du Naven*, Éditions de Minuit, Paris.

BEAULIEU, A.,

2003, *Guérir à La Réunion. Ethnologie contemporaine de la maladie et du soin*, Université Denis Diderot, Paris.

BECKER, H.,

1985, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris [1963].

1988, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris [1982].

Propos sur l'Art cité

BECKER, J.,

2005, « Musique et transe », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles, pp. 458-487.

BELTRANDO-PATIER, M.-C. (DIR.),

1982, *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen âge à nos jours*, Bordas, Paris.

BENIAMINO, M.,

1999, « De l'interprétation publique de la réalité à l'île de la Réunion », *Journal des Anthropologues*, n°79, pp. 115-137.

1992, *L'imaginaire réunionnais*, éd. du Tramail, Saint-Denis.

BENJAMIN, W.,

2003, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris [1935].

BENOÎT, C.,

2000, *Corps, jardins, mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, CNRS éditions, Paris.

- BENOIST, J. (dir.),
 1972, *L'archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*, Presses de l'université de Montréal, Montréal.
- BENOIST, J.,
 1974, « Perspectives pour une connaissance des sociétés contemporaines des Mascareignes et des Seychelles », *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, n°224 (1), pp. 223-235.
 1975a, *Les sociétés antillaises : études anthropologiques* (textes choisis et présentés par J. Benoist), Université de Montréal (4^e éd. revue et augmentée).
 1975b, « Réunion : Cannabis in a Pluricultural and Polyethnic Society », dans V. Rubin (éd.), *Cannabis and Culture*, Mouton, The Hague, pp. 227-234.
 1978, « Les Mascareignes », dans J. Poirier (dir.), *Ethnologie régionale II. Asie – Amérique – Mascareignes*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, pp. 1867-1899.
 1979, *Religion hindoue et dynamique de la société réunionnaise*, Fondation pour la recherche et le développement dans l'océan Indien, Saint-Denis de La Réunion.
 1982, « Possession, médiation, guérison. Un chamanisme sud-indien à l'île de la Réunion », *L'Ethnographie*, 87-88 : 227-239.
 1983, *Un développement ambigu. Structure et changement de la société rurale réunionnaise*, Saint-Denis, Fondation pour la recherche.
 1984, « Paysans de la Réunion », in *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, CNRS/Presses universitaires d'Aix-Marseille, VIII : 145-240.
 1987, « L'insularité comme dimension du fait social », in Singaravelou, J.-P. Doumengue & J. Benoist (dir.), *Iles tropicales : insularité, insularisme*, Université de Bordeaux, CEGET, pp. 33-42.
 1991, « Le métissage : biologie d'un fait social, sociologie d'un fait biologique », dans J.-L. Alber, C. Bavoux & M. Watin (éds.), *op. cit.*, pp. 3-21.
 1993, *Anthropologie médicale en société créole*, PUF, Paris.
 1995, « Race et racisme : à propos de quelques entrechats de la science et de l'idéologie » dans P. Blanchard & ali (dir.), *L'Autre et nous. Scènes et types*, Syros/Achac, Paris, pp. 21-26.
 1996a, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Etudes créoles*, vol.XIX, n°1, pp. 47-60.
 1996b, « Lire » la marche dans le feu à l'île de la Réunion, ou construire le sens par l'entrecroisement des regards », dans A. Carénini & J.-P. Jardel (éds.), *De la tradition à la post-modernité. Hommage à Jean Poirier*, PUF, Paris, pp. 161-172.
 1996c, « Créolité et prise en charge du malheur à l'île de la Réunion », in *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n°29, pp. 115-122.
 1997, « Soigner dans les sociétés plurielles : les leçons du monde créole », in M.-C. Hazaël-Massieux & D. de Robillard, *Contacts de langues, contacts de cultures, créolisation*, L'Harmattan, Paris, pp. 333-348.
 1998, *Hindouismes créoles. Mascareignes, Antilles*, éditions du CTHS, Paris.
 1999a, « Anthropologie à La Réunion. Quelques acquis et nouvelles questions », dans B. Chérubini (dir.), *La recherche anthropologique à La Réunion. Vingt années de travaux et de coopération régionale*, L'Harmattan/Université de La Réunion, pp. 19-33.
 1999b, « Les mondes créoles comme paradigme de la mondialisation ? », dans S. Abou & K. Haddad (dir.), *Universalisation et différentiation des modèles culturels*, UPELF-URELF/Université St-Joseph, Beyrouth, pp. 96-104.
 2002, « La maladie entre nature et mystère », in J. Benoist & R. Massé (éds.), *Convocations thérapeutiques du sacré*, Karthala, Paris : 477-489.

- BENOIST J. & BONNIOL J.-L.,
 1994, « Hérités plurielles. Représentations populaires et conceptions savantes du métissage », *Ethnologie française*, XXIV, vol. 1, pp. 58-69.
- 1997, « La diversité dans l'unité : la gestion pragmatique du pluralisme dans les sociétés créoles », dans S. Abou & K. Haddad (éd.), *Diversité linguistique et culturelle et enjeux du développement*, Aupelf-Uref/Université St-Joseph, Beyrouth, pp. 161-172.
- BENOIST, J., DESROCHES, M., L'ÉTANG, G. & PONAMAN, G.-F.,
 2004, *L'Inde dans les arts de La Guadeloupe et de La Martinique. Héritages et innovations*, Ibis Rouge, Presses universitaires créoles, GERECE-F, Matoury.
- BENSA, A.,
 2006, *La fin de l'exotisme. Essai d'anthropologie critique*, Anacharsis, Toulouse.
- 2010, *Après Lévi-Strauss, pour une anthropologie à taille humaine*, Textuel, Paris.
- BERGÉ, C.,
 1998, « Jeu, incorporation et métaphore dans les théâtres thérapeutiques », *Gradhiva* n°23, pp. 23-33.
- BERNABÉ, J.,
 2008, « Césaire et Obama : les voies d'une néo-créolité ? », *Présence africaine*, n°178, pp. 27-37.
- BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P., & CONFIANT, R.,
 1993, *Eloge de la Créolité*, Gallimard, Paris [1989].
- BERNARD, J., KUGEL, K., LESAING, B.,
 1994, *Trwa kartié. Île de la Réunion*, Paris, Editions de la Martinière.
- BERQUE, J.,
 1976, « Du Maghreb à l'hexagone, qu'est-ce qu'un peuple ? », *Pluriel*, n°13, pp. 5-19.
- BESSIÈRE, P.,
 2001, *20 décembre : le jour où la Réunion se souvient (1981-1998)*, L'Harmattan, Paris.
- BESSIÈRE, P. & BESSIÈRE, G.,
 2009, « Le traitement de la question kaf », dans L. Médéa (dir.), *Kaf. Etude pluridisciplinaire*, Zarlou, île Maurice.
- BÉTHUNE, C.,
 1999, *Le rap : une esthétique hors-la-loi*, Autrement, Paris.
- BIERBACH, B., & BULOT, T., (dir.),
 2007, *Les codes de la ville. Cultures, Langues et formes d'expression urbaines*, L'Harmattan, Paris.
- BIGENHO, M.,
 2008, « Why I'm not Ethnomusicologist : A View from Anthropology », dans H. Stobart (éd.), *The New (Ethno)musicologist*, The Scarecrow Press, Toronto, pp. 28-39.
- BLACKING, J.,
 1973, *Le sens musical*, Editions de minuit, Paris.

- 1985, « The context of Venda possession music : reflections on the effectiveness of symbols », *Yearbook on traditional music*, pp. 64-79.
- 1990, « Un homme musical. Entretien de Keith Howard avec John Blacking », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°3, pp. 187-204.
- BLANCHY, S., CHEIKH, M., SAID, M., ALLAOUI, M. & ISSIHAKA, M.,
 1993, « Thérapies traditionnelles aux Comores », *Cahiers de Sciences Humaines*, 29 (4), pp. 763-790.
- BLANCHY, S. & RAHAJESY, A.,
 2001, « Possession, transe ou dialogue ? Les formes récentes de la communication avec les ancêtres en Imérina (Madagascar) », dans M.-C. Dupré (dir.), *Familiarité avec les dieux. Transe et possession*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 23-61.
- BLOCH, M.,
 1974, « Symbols, Song, Danse and Features of Articulation. Is religion an extreme form of traditional authority ? », *Archives européennes de sociologie*, XV, pp. 55-81.
- BLUM, B.,
 2009, *Le rap est né en Jamaïque*, Castor astral, Paris.
- BOILÈS, C. & NATTIEZ, J.-J.,
 1977, « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », *Musique en jeu*, n°28, pp.26-54.
- BOLLÉE, A.,
 2003, « Le rendement linguistique de l'Atlas linguistique et ethnographique de La Réunion », *Études créoles*, vol. XXVI, n°2, pp. 15-30.
- BONNIOL J.-L.,
 1990, « La couleur des hommes, principe d'organisation sociale. Le cas antillais », *Ethnologie française*, XX, vol. 4, pp. 410- 417.
 1992, *La couleur comme maléfice. Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Albin Michel, Paris.
 1994, « Généalogie du paysage réunionnais (1650-1950) », *Annuaire des Pays de l'océan Indien*, XIII, pp. 151-181.
 2001, « Introduction », in J.-L. Bonniol (dir), *Paradoxes du métissage*, CTHS, Paris, pp. 7-23.
 2009, « La Guadeloupe en lutte (janvier-mars 2009) », *Journal des anthropologues*, n°120-121, pp. 419-444.
- BONTE, P., & IZARD, M., (DIR.),
 2000, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Quadrige/PUF, Paris [1991].
 Dont Bonniol, Price.
- BOUCHER, A.,
 1978, Mémoire pour servir à la connoissance particulière de l'isle Bourbon, édité par J. Barassin (1710), ACOI-IPHOM, Aix-en-Provence.
- BOUDON, J.,
 2001, « La rationalité du religieux selon Max Weber », *L'Année sociologique*, n°1, vol. 51, pp. 9-50.

- BOUGEROL, C.,
 1987, « L'involontaire retour des morts aux Antilles », *Etudes rurales*, n°105-106, pp. 65-78.
 1997, *Une ethnographie des conflits aux Antilles. Jalousie, commérages, sorcellerie*, Puf, Paris.
- BOUILLON A.,
 1981, *Madagascar, le colonisé et son « âme ». Essai sur le discours psychologique colonial*, L'Harmattan, Paris.
- BOUJU, J.,
 1995, « Tradition et identité », *Enquête*, n°2, pp. 95-117.
- BOURDIEU, P.,
 1961, « R. Bastide. Les religions africaines du Brésil », *L'Homme*, vol. 1, n°1, pp. 114-116.
 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris.
 1980, *Questions de sociologie*, Editions de Minuit, Paris.
 1982, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, pp. 58-63.
 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- BOUTTER, B.,
 2003, « Malbar lé sorcyé, conversion au pentecôtisme et diabolisation de l'hindouisme populaire chez les Réunionnais d'origine indienne tamoule », *Ethnographiques.org*, n°4.
- BOYER, P.,
 2001, *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*, Gallimard, Paris.
- BRANDIBAS, J., GRUCHET, G. & REIGNIER, PH.,
 2004, *La mort et les morts à l'île de la Réunion et dans l'océan Indien*, l'Harmattan, Paris.
- BROMBERGER, C.,
 1987, « Du grand au petit. Variations des échelles et des objets d'analyse dans l'histoire récente et l'ethnologie de la France », dans I Chiva & U. Jeggle (éd.), *Ethnologues en miroir. La France et les pays de langue allemande*, Editions de la MSH, Paris, pp. 67-94.
- BROMBERGER, C., & CHEVALLIER, D. (dir.),
 1999, *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- BUTLER, J.
 2005, *Troubles dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, Paris.
- CACHAT, S.,
 2001, *Contribution à l'étude du Sèrvs malgas : esthétique, créolisation et enjeux identitaires*, Mémoire de DEA d'Anthropologie, Université de La Réunion.
- CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES,
 1999, « Noter la musique », n°12, Georg éditeur, Genève.
 2005, « Formes musicales », n°17, Georg éditeur, Genève.
- CALLOIS, R.,
 1950, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris.

- CALLANDRE, F.,
1998, *Koylou. Représentation divine et architecture sacrée de l'hindouisme réunionnais*, Université de La Réunion, ILA, Saint-Denis de La Réunion.
- CAMBEFORT, J.-C.,
2008, « L'héritage de la violence à La Réunion », dans C. Ghasrian (dir.), *Anthropologies de La Réunion*, Editions des archives contemporaines, Paris, pp. 59-76.
- CAPONE, S.,
1999, *La quête de l'Afrique dans le candomblé. Pouvoir et tradition au Brésil*, Karthala, Paris.
2001, « Le syncrétisme dans tous ses états », in Bernand, C. et ali, « Regards croisés sur le bricolage et le syncrétisme », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n° 114, 3-4, pp. 39-59.
- CARAYOL, M. & CHAUDENSON, R. & BARAT, C.,
1996, *Atlas linguistique et ethnographique de La Réunion*, 3 tomes, CNRS, Paris.
- CARAYOL, R.,
1997, « Vingt ans après... », dans M.-C. Hazaël-Massieux & D. de Robillard (éds.), *Contacts de langues. Contacts de cultures. Créolisation. Mélanges offerts à Robert Chaudenson*, 1997, pp. 425-432.
- CAROTENUTO, A.,
2006, *Les résistances serviles dans la société coloniale de l'île Bourbon (1750-1848)*, Thèse d'histoire, Université de Provence (Aix-Marseille 1).
- CARPOORAN, A.,
2003, « Reconnaissance et promotion du fait créole à Maurice : bilan et perspectives », *Études créoles*, vol. XXVI, n°2, pp. 31-66.
- CASTEL-KIRGUS C. & BOUSSAT M.,
1986, « L'exorcisme à la Réunion », dans (coll.) *De la Fête à l'extase. Transe, chamanisme et possession (Actes des IIe rencontres internationales de Nice)*, Nice animation, Nice, pp. 275-280.
- CERCLE ELIARD LAUDE,
1969, *Réunion 1969. Une colonie française*, François Maspéro, Paris.
- CÉSAIRE, A.,
2008, *Poésie et connaissance* (Communication donnée au Congrès de philosophie de Port-au-Prince en 1944), Le hasard d'être, Paris.
- CHAMPION, B.,
1999, « Vingt ans après... », dans B. Chérubini (dir.), *La recherche anthropologique à La Réunion*, L'Harmattan/Université de La Réunion, pp. 147-184.
2011, « Introduction », dans V. Aubourg (coor.), *Religions populaires et nouveaux syncrétismes (Actes du colloque internationale de Saint-Denis, 14-15 mai 2009)*, Surya éditions, Sainte-Clotilde, pp. 13-18.
- CHANE-KUNE, S.,
1999, *La fermeture de Beaufonds, sucrerie réunionnaise*, L'Harmattan, Paris.

- CHANE-TUNE, R.,
2003, « L'Outre-Mer français : Aspects institutionnels et données économiques », *Les dossiers de l'Association Réunionnaise Culture et Communication*, n°5, CD, Paris.
- CHANSON, P.,
2011, *Variations métisses. Dix métaphores pour penser le métissage*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve.
- CHAPOULIE, J.-M.,
2008, « Malentendus transatlantiques. La tradition de Chicago, Park et la sociologie française », *L'Homme*, n°187-188, pp. 223-246.
- CHARLES-DOMINIQUE, L.,
2001, « “Jouer”, “sonner”, “toucher”. Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°14, pp. 111-123.
- CHAUDENSON, R.,
1974a, *Le lexique du parler créole à La Réunion*, Champion, Paris, 2 tomes.
1974b, « Le Noir et le Blanc : la classification raciale dans les parlers créoles de l'Océan Indien », *Revue de linguistique romane*, tome 38, pp. 75-94.
1981, « Continuum intralinguistique et interlinguistique », *Etudes créoles*, vol IV, n°1, pp. 19-46.
1983, *Magie et sorcellerie à La Réunion*, Livres réunion, St-Denis.
1989, « Créolisation linguistique, créolisation culturelle », *Etudes créoles*, vol XII, n°1, pp. 53-73.
1991, « Mulâtres, métis, créoles... », dans J.-L. Alber, C. Bavoux & M. Watin (éds.), *op. cit.*, pp. 21-37.
1992, *Des îles, des hommes, des langues*, L'Harmattan, Paris.
1995, *Les créoles*, PUF, Paris.
2007, *Vergès père et fils. Une Saga réunionnaise*, L'Harmattan, Paris.
- CHAUDENSON, R., (dir.),
1980, *Encyclopédie de La Réunion*, 8 vol., Livres-Réunion, St-Denis.
- CHÉRUBINI, B.,
1996, « L'expression musicale et la construction locale des identités », dans B. Chérubini (coord.), « *Regards sur le champ musical* », *Travaux & Documents*, n°8, Université de La Réunion, pp. 7-28.
1999, *La recherche anthropologique à La Réunion. Vingt années de travaux et de coopération régionale*, Université de La Réunion, L'Harmattan, Paris.
2006, « L'affirmation identitaire et la crédibilité du processus de patrimonialisation : à propos d'une démarche ethno-muséographique à La Réunion », dans C. Sélius (dir.), *Situations créoles. Pratiques et représentations*, Nota bene, Québec, pp. 61-86.
- CHEVALLIER, D., CHIVA, I. & DUBOST F.,
2000, « L'invention du patrimoine rural », dans « *Vives campagnes. Le patrimoine rural, projet de société* », *Autrement*, n°194, pp. 11-56.
- CHEYNET, E.,
2006, *Cultures de la nuit. Maloya, moring : partage de la mémoire et de l'oubli*, Master 2, Département Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

CHIVALLON C.,

- 1997, « Du territoire au réseau : comment penser l'identité antillaise », *Cahiers d'études africaines*, n°148, pp. 767-794.
- 2002, « La diaspora noire des Amériques. Réflexion sur le modèle de *l'hybridité* de Paul Gilroy », *L'Homme*, n°161, pp. 51-74.
- 2004, *La diaspora noire des Amériques*, CNRS éditions, Paris.
- 2008a, « La notion de diaspora appliquée au monde noir des Amériques : historicité d'un concept », *Africultures*, n°72, pp. 20-35.
- 2008b, « *Black Atlantic revisited*. Une relecture de Paul Giroy pour quelques prolongements vers le jazz », *L'Homme*, n°187-188, pp. 343-374.

CIARCIA, G.,

- 2008a, « Mémoire de l'esclavage au Bénin. Le passé à venir », *Gradhiva*, n.s. n°8, pp. 5-9.
- 2008b, « Rhétoriques et pratiques de l'inculturation », *Gradhiva*, n.s. n°8, pp. 29-46.

CLIFFORD, J.,

- 1996, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

COHEN, P.,

- 2000, *Le cari partagé. Anthropologie de l'alimentation à La Réunion*, Karthala, Paris.

COMBEAU, Y.,

- 2003, *La politique à La Réunion, 1963-1983*, Université de La Réunion / SEDES-Polymédias, Saint-Denis de La Réunion.
- 2004, « Eléments pour une Histoire du Temps Présent. La Réunion (1942-1963) », *Travaux et Documents*, n°22, vol. 1, Université de La Réunion, pp. 111-126.

CONSTANT, D.,

- 1982, *Aux sources du reggae : musique, société et politique en Jamaïque*, Parenthèses, Roquevaire.

COOK, N.,

- 2006, *Musique, une très brève introduction*, Allia, Paris [1998].

CÔTÉ, G.,

- 2003, « Le métissage vu comme lieu du discours idéologique », dans M. Desroches & G. Guertin, *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, L'Harmattan, Paris, pp. 327-337.

COTT, J.,

- 1979, *Conversation avec Stockhausen*, Lattès, Paris.

CUCHE, D.,

- 1994, « Le concept de "principe de coupure" et son évolution dans la pensée de Roger Bastide », dans P. Laburthe-Tolra (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, L'Harmattan, Paris, pp. 69-83.
- 2009, « L'homme marginal : une tradition conceptuelle à revisiter pour penser l'individu en diaspora », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 25, n° 3, pp. 13-31.

CUNIN, E.,

- 2001, « La compétence métisse. Chicago sous les tropiques ou les vertus heuristiques du métissage », *Sociétés Contemporaines*, n° 43, pp. 7-30.

- DA LAGE, E.,
2008, « Politiques de l'authenticité », *Copyright Volume !*, n°6/1-2, pp. 17-32.
- DARRÉ, A., (dir.),
1996, *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses universitaires de Rennes.
- DE CAUNA, A.,
2005, « La fête kaf. De la Réunion à Maurice, tentative d'interprétation d'une manifestation à haute valeur symbolique », dans J. Weber, J. Benoist & S. Fuma, *Le monde créole. Mélanges offerts à Hubert Gerbeau*, Les Indes savantes, Paris, pp. 341-352.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F.,
1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Editions de Minuit, Paris.
- DERRIDA, J.,
1972, *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, Paris.
1991, *L'autre cap*, Editions de Minuit, Paris.
2004, «Versöhnung, Ubuntu, Pardon, quel genre ? », *Le Genre Humain*, n° 43, pp. 111-158.
- DESCOLA, P.,
2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris.
- DESCHAMPS, J.-C. & DORAI, M.,
1991, « Quelques repères pour l'étude des relations entre groupes », dans J.-L. Alber (éd.), *Vivre au pluriel*, Saint-Denis, Publications de l'Université de la Réunion, pp. 163-171.
- DESJACQUES, A.,
2003, « La connaissance mythologique comme pré-supposé au savoir musical ? », dans M. Desroches & G. Guertin (dir.), *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, L'Harmattan, Paris, pp. 193-206.
- DESROCHES, M.,
1992, « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 17, n°34, pp. 41-51.
1996, *Tambours des Dieux. Musique et sacrifices d'origine tamoule en Martinique*, L'Harmattan, Paris.
1998, « Martinique », *The Garland Encyclopedia of World Music*, Garland Publishing Inc., vol.2, New York and London, pp. 921-930.
2000, « Musique et identité culturelle des Tamouls de La Réunion », in J. Bernabé, J.-L. Bonniol, R. Confiant & G. L'Etang (éd.), *Au visiteur lumineux. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Ibis Rouge Editions, Guadeloupe, pp. 321-330.
2003, « Musique, rituel et construction du savoir », M. Desroches & G. Guertin (dir.), *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, L'Harmattan, Paris, pp. 207-218.
2008, « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°21, pp. 103-115.
- DESROCHES, M. & BENOIST, J.,
1997, « Musiques, cultes et société indienne à La Réunion », *Anthropologie et société*, vol. 21, n°9, pp. 39-52.

- DESROCHES, M., & GUERTIN, G.,
1997, « Regards croisée de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », *Protée*, n° 7, Québec, pp. 77-83.
- DESROCHES, M. & SAMSON, G.,
2008, « La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises », dans C. Ghasarian (dir.), *Anthropologie de La Réunion*, Editions des archives contemporaines, Paris, pp. 201-218.
- DESROSIERS, B.,
1996, « Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à la Réunion », dans B. Chérubini (coord.), « *Regards sur le champ musical* », *Travaux & Documents*, n°8, Université de La Réunion, pp. 29-47.
2004, *Les chants de l'oubli. La pratique du chant traditionnel à l'île Rodrigues*, Thèse d'ethnomusicologie, Faculté de musique, Université de Montréal.
- DI FLORIO, N. M.,
2011, « Philippe Descola ou l'anti-Girard, les derniers spasmes du constructivisme ? », <http://philia-nmdf.blogspot.com/2011/01/philippe-descola-ou-lanti-girard-les.html>, site consulté le 6/12/2011.
- DIANTEILL, E.,
2008, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, Etats-Unis) », *Gradhiva*, n.s. n°7, pp. 179-189.
- DIGARD, J.-P.,
2006, « Canards sauvages ou enfants du Bon Dieu ? », *L'Homme*, n°177-178, pp. 413-428.
- DIJOUX, R.P.F.,
1995, *Journal d'un exorciste*, Océan éditions, Saint-André de La Réunion.
- DINDAR, Laurent-Osman,
1996, « Politique et offre culturelle de la Région et du département de la Réunion », *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, vol. XIV, PUAM/CNRS, Aix-en-Provence-Paris, pp. 247-281.
- DOUGLAS, M.,
1992, *De la souillure, études sur la notion de pollution et de tabou*, La découverte, Paris.
2002, « Raisonnements circulaires. Retour nostalgique à Lévy-Bruhl », *Gradhiva*, n°30-31, pp. 1-14.
- DRÉAN, L.,
2004, *Musique et danse réunionnaises : un facteur de développement local. L'exemple du Sud de La Réunion*, Mémoire de DESS « Territoire et Développement Local », Université de La Réunion.
- DRÉFUS, H. & RABINOW, P.,
1992, *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Gallimard, Paris [1982].
- DRUMMOND, L.,
1980, « The Cultural Continuum: a Theory of Intersystems », *Man*, vol.15, n°2, pp. 352-374.

- DUBOIS, W.E.B.,
2007, *Les âmes du peuple noir*, La Découverte, Paris [1903].
- DUBUT, V. & ali,
2009, « Les origines africaines et malgaches des Réunionnais: un point de vue mitochondrial », dans L. Médéa (dir.), *Kaf. Étude pluridisciplinaire*, Zarlou, île Maurice.
- DUMAS-CHAMPION, F.,
1993, « “Les cheveux maillés” ou le marquage de l’identité ethnique en milieu créole réunionnais », *Nouvelle revue d’ethnopsychiatrie*, n°20, pp. 105-118.
1995, « Interprétation de la maladie en milieu malgache réunionnais », dans J.-F. Reverzy (dir.), *Tèt’ vid. Un autre regard sur la dépression*, L’Harmattan/Éditions Grand Océan (2 tomes : *Dépressions et cultures* et *Malaise dans l’océan Indien*), pp. 157-164.
1997, « “Le sang i accorde”. La relation culturelle entre vivants et ancêtres chez les Réunionnais d’origine malgache », dans A. de Surgy (dir.), *Religions et pratiques de puissance*, L’Harmattan, Paris, pp. 315-353.
1998, « Faire des deux côtés, l’un papa, l’autre maman. Regard sur des itinéraires religieux à l’île de la Réunion », *Journal des Africanistes*, n°68, pp. 99-122.
2001, « A propos des lieux de cultes chez les Réunionnais d’origine malgache », *Études /Océan Indien*, n°30, Inalco, Paris, pp. 171-190.
2003b, « Pratiques religieuses plurielles à l’île de la Réunion », dans A. Kouvouama & D. Cochart (éds.), *Modernités transversales : citoyenneté, politique et religion*, Paari, Paris, pp. 75-90.
2004, « De la possession à la pacification des esprits (île de la Réunion) », dans C. Bergé, M. Boccara & M. Zafiroopoulos (dir.), *Le mythe : pratiques, récits, théories*, (Vol.1) Economica, Anthropos, pp. 217-249.
2008, *Le mariage des cultures à l’île de La Réunion*, Karthala, Paris.
2010, « Un sacrifice sous influence (Étude comparative du sacrifice hindou et malgache à La Réunion) », *Incidence*, n°6.
- DURING, J.,
1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l’Orient musical*, Verdier, Paris.
- DURKHEIM, E.,
1991, *De la division du travail social*, Puf, Paris [1892].
1990, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Puf, Paris [1912].
- DYSON, M. E.,
2006, *Marvin Gaye, l’ange de la soul*, Naïve, Paris [2004].
- ELIAS, N.,
1985, « Remarques sur le commérage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 60, pp. 23-29.
- ENTIOPE, G.,
1996, *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVII^e au XIX^e siècle*, L’Harmattan, Paris.
- ESTIVAL, J.-P.,
1997, « La rumba domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afrocubaine », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°10, pp. 43-59
- ESTRADE, J.-M.,
1977, *Un culte de possession à Madagascar : le Tromba*, Anthropos, Paris.

- EVE, P.,
 1985, *La religion populaire à la Réunion*, ILA/Université de la Réunion, St-Denis (2 tomes).
 1992, *Ile à peur. La peur redoutée ou récupérée à La Réunion des origines à nos jours*, Océan Editions, St-André.
 1996, *Un quartier du « Bon Pays ». Sainte-Suzanne de 1646 à nos jours*, Océan éditions/Université de La Réunion, Saint-André.
 2003a, *Le 20 décembre à La Réunion : du déni à la réhabilitation (1848 – 1980)*, Université de La Réunion, L'Harmattan.
 2003b, *Les esclaves de Bourbon, la mer et la montagne*, Université de La Réunion, Karthala, Paris.
 2004, « Le juge et la mémoire », dans S. Fuma (dir.), *Mémoire orale de l'esclavage dans les îles du Sud-Ouest de l'océan Indien : silences, oublis et reconnaissance*, Université de La Réunion/Océan éditions, pp. 17-35.
- FASSIN, D. & FASSIN, E. (dir.),
 2006, *De la question sociale à la question raciale : représenter la société française*, La Découverte, Paris.
- FANON, F.,
 1974, *Les damnés de la terre*, Maspéro, Paris [1961].
 1975, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris [1952].
- FAUBLÉE, J.,
 1999, *La musique à Madagascar*, Musée de l'Homme Paris, Sépia éditions, Saint-Maur.
- FAVRET-SAADA, J.,
 1977, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Gallimard, Paris.
 1990, « Etre affecté », *Gradhiva*, n°8, pp. 3-9.
- FAVRET-SAADA, J. & CONTRÉRAS, J.,
 1981, *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*, Gallimard, Paris.
- FELD, S.,
 1995, « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourses and Practices of World Music and World Beat », in G.E. Marcus & F.R. Myers (éds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, pp. 96-121.1
- FERRIER, M.,
 2006, « Japon créole ou les aléas de la créolisation », dans C. Sélius (dir.), *Situations créoles. Pratiques et représentations*, Nota bene, Québec, pp. 251-265.
- FIÉLOUX M. & LOMBART J.,
 2002, « Le mal pour penser et dire le social dans les pratiques religieuses malgaches », dans J. Benoist & R. Masset (éds.), *Convocations thérapeutiques du sacré*, Karthala, Paris, pp. 295-305.
- FOURCADE, G.
 1976, *Z'histoires la caze. Nouvelle édition augmentée d'un glossaire et présentée par Robert Chaudenson*, Editions Jeanne Laffitte, Marseille [1938].

- FRAZIER F.,
1955, *Bourgeoisie noire*, Plon, Paris.
- FREYRE G.,
1997, *Maîtres et esclaves. La formation de la société brésilienne*, [1933 traduit par R. Bastide en 1952]
- FRISKICS-WARREN, B.,
2005, *“I’ll take you there”. Pop Music and the Urge for Transcendance*, Continuum, New York/London.
- FUMA, S.,
1979, *Esclaves et citoyens, le destin de 62000 réunionnais*, Saint-Denis, Fondation pour la recherche et le développement dans l’océan Indien, préface d’Hubert Gerbeau.
1992, *L’esclavagisme à La Réunion (1794-1848)*, L’Harmattan/Université de La Réunion, Paris.
1996, « Colonialisme et aliénation culturelle », dans A. Carénini & J.-P. Jardel (éds), *De la tradition à la post-modernité. Hommage à Jean Poirier*, Paris, PUF, pp. 283-288.
2003, « Aux origines ethno-historiques du maloya réunionnais traditionnel », dans *Kabaro*, n°2, *Diversité et spécificité des musiques de l’océan Indien*, Université de la Réunion, L’Harmattan, pp. 207-218.
- FUMA, S., (dir.),
2004, *Mémoire orale et esclavage dans les îles du Sud-Ouest de l’océan Indien : silences, oublis, reconnaissance*, Université de La Réunion-Océan éditions, Saint-Denis de La Réunion.
- FUMA, S. & DREINAZA, J.-R.,
1992, *Le Moring’, art guerrier*, Université de La Réunion, Saint-Denis.
- FUMA, S. & POIRIER J.,
1991, « Métissages, hétéroculture et identité culturelle. Le “défi” réunionnais », dans J.-L. Alber, C. Bavoux & M. Watin (éds.), *Métissages* (tome II), Actes du colloque international de Saint-Denis, la Réunion (2-7 Avril 1990), L’Harmattan, Paris, pp. 49-65.
2003, « Les derniers témoins du patrimoine culturel créole », dans *Les centenaires de l’an 2000 à La Réunion*, GRATHER, Saint-Denis, pp. 10-19.
- GADAMER, H.-G.,
1976, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d’une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris.
- GAMALÉYA, B.,
1998, *Le volcan à l’envers ou Madame Desbassayns, le diable et le bon dieu*, Conseil général de La Réunion-Océan éditions, Saint-André [1983].
- GANGAMA, T.,
2007, « Maloya la pa nou la fè ». *D’une créolisation à une réinvention de la tradition*, Master Langages, textes et communications, Université de La Réunion.
- GAULIRIS, Y.,
1988, *Aspects et fonctions d’une survivance religieuse dans une société issue de la colonisation. L’exemple du culte aux ancêtres chez les Noirs de La Réunion (les Kafs)*, Mémoire de Maîtrise, Paris V.

1989, *Fresques de l'identité culturelle réunionnaise à travers le « séga » et le « maloya »*. *Etude anthropologique du système musical réunionnais du XVIII^e siècle à 1989*, Mémoire de DEA, EHESS, Paris.

GAUVIN, A.,

1977, *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise*, L'Harmattan, Paris.

1993, *La borne bardzour* (théâtre), cassette, Éditions ADER, Saint-Denis.

2004, *L'écriture du créole réunionnais, les indispensables compromis*, Udir, **Le Port**.

GAUVIN, G.,

2000, « Histoire et récupération politique : l'exemple de l'abolition de l'esclavage », *Revue d'Historique des Mascareignes*, n 2, pp. 167-182.

2002, « Créolisation linguistique et créolisation politique à La Réunion. Enjeux géopolitiques d'une revendication identitaire », *Hérodote*, n°105, pp. 73-84.

GEERTZ, C.,

1996, *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Métailié, Paris [1988].

1986, *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, PUF, Paris [1983].

GÉO,

2007, *La Réunion. La fierté d'une île*, n°345.

GÉRARD, B.,

2009, « De l'ethnographie à l'ethnomusicologie », *L'Homme*, n°191, pp. 139-174.

GÉRAUD, J.-F.,

2000, « Bonheur des esclaves », dans C. Couëlle (dir.), *Le cabinet de curiosité. Mélanges offerts à Claude Wanquet*, L'Harmattan, Université de La Réunion, pp. 157-176.

GERBEAU, H.,

1978, « Des minorités mal connues : esclaves indiens et malais des Mascareignes au XIX^e siècle », in *Migrations, minorités et échanges en océan Indien, XIX^e-XX^e siècle*, Table ronde, Institut d'histoire des pays d'Outre-Mer, Université de Provence, pp. 160-205.

1995, « Regards et discours sur les "races" de la Réunion », dans P. Blanchard & ali (dir.), *L'Autre et nous. Scènes et types*, Syros-ACHAC, Paris, pp. 97-102.

1996, « Complot noir et université blanche. Silences ou bavardages », *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, vol. XIV, PUAM/CNRS, Aix-en-Provence-Paris, pp. 247-281.

2000, « Maladie et santé aux Mascareignes : une histoire aux prises avec l'idéologie », dans J. Bernabé, J.-L. Bonniol, R. Confiant & G. L'Étang (éd.), *Au visiteur lumineux. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Ibis Rouge Editions, Petit-Bourg, Guadeloupe, pp. 557-574.

2005, *L'esclavage et son ombre. L'île Bourbon aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles*, Thèse, Université de Provence.

2006, « L'esclavage et son ombre. Soutenance de thèse », *Les dossiers de l'Association Réunionnaise Culture et Communication*, n° 26, 3CD, Paris.

GHASARIAN, C., (dir.),

2008a, *Anthropologies de La Réunion*, Editions des archives contemporaines, Paris.

GHASARIAN, C.,

1991, *Honneur, chance et destin. La culture indienne à La Réunion*, L'Harmattan, Paris.

1998, « A propos des épistémologies postmodernes », *Ethnologie française*, XXVIII, 4, pp. 563-577.

- 1999, « Patrimoine culturel et ethnicité à La Réunion : dynamiques et dialogismes », *Ethnologie française*, XXIX, 3, pp. 365-374.
- 2000, « Réflexions sur la production anthropologique à La Réunion » dans J. Bernabé, J.-L. Bonniol, R. Confiand & G. L'Étang (dir.), *Au visiteur lumineux. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Ibis Rouge Editions, Petit-Bourg, Guadeloupe, pp. 331-338.
- 2002a, « La Réunion : acculturation, créolisation et réinventions culturelles », *Ethnologie française*, XXXII, 4, pp. 663-676.
- 2002b, « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive », dans C. Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, Armand Colin, Paris, pp. 5-33.
- 2008b, « "L'identité" en question à La Réunion », *Faire savoirs*, n°7, pp. 107-123.
- GILBERT, P.,
1996, « Les jeunes Réunionnais et la culture rap », dans B. Chérubini (coord.), « *Regards sur le champ musical* », *Travaux & Documents*, n°8, Université de La Réunion, pp. 95-108.
- GILROY, P.,
2003, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Kargo, Paris [1993].
- GINZBURG, C.,
2005, *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, Verdier, Lagrasse.
- GIRAUD, M.,
1997, « La créolité : une rupture en trompe-l'œil », *Cahiers d'Etudes africaines*, n°148, pp. 795-811.
- GLISSANT, E.,
1997, *Le discours antillais*, Gallimard, Paris [1981].
2009, *Philosophie de la Relation*, Gallimard, Paris.
- GLISSANT, E. & CHAMOISEAU, P.,
2009, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ?*, Editions Galaade, Paris.
- GOYONE, D., GAUCHER, P., GOLDBERG, M., ILLOUZ, A., MONINO, F. & SIRON, J.,
2007, *Rythmes. Le rythme dans son essence et ses applications*, Outre-Mesure, Paris.
- GREEN, A.-M.,
2000, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux », dans A.-M. Green (dir.), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, L'Harmattan, Paris, pp. 17-40.
2003, « Le fait musical total ou la connaissance sociologique du musical contemporain », dans M. Desroches & G. Guertin, *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, L'Harmattan, Paris, pp. 219-231.
- GROSS J., MC MURRAY H. & SWEDENBURG T.,
2002, « Arab noise and Ramadan nights : Rai, Rap, and Franco-Maghrebi Identities », in J.X. Inda & R. Rosaldo, *The Anthropology of Globalization. A reader*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 198-230.
- HALL, S.,
2007a, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Editions Amsterdam, Paris.
2007b, « Pouvoir et culture. Entretien avec Stuart Hall », *Revue internationale des livres et des idées*, n°1, pp. 20-25.

- HANNERZ U.,
 1969, *Soulside. Inquiries into Ghetto Culture and Community*, Columbia Press, New York.
 1983, *Explorer la ville*, Editions de Minuit, Paris.
 1987, « The world in creolization », *Africa*, 57 (4), pp. 546-559.
 1992, « The global ecumene as a network of networks », dans A. Kuper (éd.), *Conceptualizing society*, Routledge and Kegan, London, pp. 34-56.
- HARALAMBOS, M.,
 1970, « Soul music and Blues, their Meaning and Relevance in northern United States Black Ghettos », in N. Whitten Jr. & J. Swed (eds.), *Afro-american anthropology. Contemporary perspectives*, The Free Press, New-York, pp. 367-383.
- HARRING, L.,
 2003, « Techniques of Creolization », *Journal of American Folklore*, n°116 (459), pp. 19-35.
- HAWKINS, P.,
 1996, « Petit croquis bourdieusien du champ musical de la Réunion », dans B. Chérubini (coord.), « *Regards sur le champ musical* », *Travaux & Documents*, n°8, Université de La Réunion, pp. 79-94.
- HEINICH, N.,
 2007, *Pourquoi Bourdieu ?*, Gallimard, Paris.
- HÉLIAS, F.,
 2003, « Somin Granbwa » de Gilbert Pouniat : *oralité et écriture*, Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes, Centre universitaire de La Réunion, Saint-Denis.
- HELL, B.,
 1999, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Flammarion, Paris.
 2006, « Ouvrir le poing. Ecoute, parcours initiatique et possession (Maroc, Mayotte) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°19, pp. 161-178.
 2008, « Négocier avec les esprits tromba à Mayotte. Retour sur le « théâtre vécu » de la possession », *Gradhiva*, n.s. n°7, pp. 7-23.
- HENNION, A.,
 1985, « Métissage et pureté : improvisation sur une partition de la musique », *Vibrations*, n°1, Privat, Toulouse, pp. 15-21.
 1993, *La Passion Musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HENNION, A., & LATOUR, B.,
 1993, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, vol. 6, pp. 7-24.
- HERSKOVITS M.,
 1941, *The myth of the Negro past*, Harper & Brothers Publishers, New York.
- HEUSCH, L. DE,
 1971, *Pourquoi l'épouser ? et autre essais*, Gallimard, Paris.
 2006, *La transe. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Editions complexe, Bruxelles.
- HOAREAU, D. [Cf. WARO, D.],
 1978, *Romans ékri dan la zol an Frans*, Les Chemins de la liberté, Saint-Denis.

- HOBBSAWM, E.,
 1992, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Gallimard, Paris.
 1995, « Inventing traditions », *Enquête*, n° 2, pp. 171-189 [1983].
 2006, « Production de masse des traditions et traditions productrices de masses : Europe, 1870-1914 », dans E. Hobsbawm & T. Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Editions Amsterdam, Paris, pp. 279-324.
- HOOD, M.,
 1960, « The challenge of "Bi-musicality" », *Ethnomusicology*, vol IV, n°2, pp. 55-59.
- HOUIS M.,
 1974, « Genèse des pidgins et des créoles », *L'Homme*, XIV, 2, pp. 109-117.
- INDA J.X. & ROSALDO R.,
 2002, « A world in Motion », in Ina J.X. & Rosaldo R. (éds.), *The Anthropology of globalization. A reader*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 1-34.
- JACQUARD, A.,
 1978, *Eloge de la différence. La génétique et les homes*, Seuil, Paris.
- JAMARD J.-L.
 1992, « Consommation d'esclaves et production de "races" : l'expérience caraïbéenne », *L'Homme*, n°122, vol. 32, pp. 209-234.
 2001, « Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ? Flamenco, blues : affinités et descendances », *L'Homme*, n°158-159, pp. 73-96.
- JAMES, W.,
 2010, *Le pragmatisme*, Flammarion, Paris [1907].
- JAMIN, J.,
 1995, « Introduction » dans M. Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, Paris, pp. 9-59.
 1999, « Antilles, Haïti, 1948 », dans F. Marmande (éd.), *Bataille-Leiris. L'intenable assentiment au monde*, Belin, Paris, pp. 11-20.
 2006, « Sonner comme soi-même », *L'Homme*, n°177-178, pp. 179-198.
 2008, « L'Afrique en tête », *L'Homme*, n°185-186, pp. 401-440.
- JAMIN, J., & SEITÉ, Y.,
 2006, « Anthropologie d'un tube des années folles », *Gradhiva*, n°4, n. s., pp. 5-33.
- JAMIN, J., & WILLIAMS, P.,
 2001, « Présentation. Jazzanthropologie », *L'Homme*, n°158-159, pp. 7-28.
- JARDEL J.-P.,
 1987, « Les processus de créolisation et leur approche en milieu insulaire (Antilles-Mascareignes) », dans Singaravélou, J.-P. Doumengue & J. Benoist (dir.), *Iles tropicales : insularité, insularisme*, Université de Bordeaux, CEGET, pp. 87-105.
 1996, « Les concepts d'hétéroculture, de post-modernité et de dysculturation chez Jean Poirier : leur application au monde créole », dans A. Carénini & J.-P. Jardel (éds.), *De la tradition à la post-modernité. Hommage à Jean Poirier*, PUF, Paris, pp. 69-78.
- JEFFREY, D.,
 1998, *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*, Armand Colin, Paris.

JEWSIEWICKI, B.,

1991, « Le primitivisme, le "postcolonialisme", les antiquités nègres et la question nationale », *Cahiers d'études africaines*, n°121, pp. 191-213.

1996, « Race et ethnie, acteurs politiques virtuels de cette fin de siècle », dans K. Fall, R. Hadj-Moussa & D. Simeoni (dir.), *Les convergences culturelles dans les sociétés pluriethniques*, Presses de l'Université du Québec, Québec, pp. 321-335.

2008, « Patrimonialiser les mémoires pour accorder à la souffrance la reconnaissance qu'elle mérite », dans V. Auzas & B. Jewsiewicki, *Traumatisme pour patrimoine. Regards sur un mouvement transnational*, Presses de l'Université Laval, Québec, pp. 3-12.

JEUDY, H.-P.,

1999, *Les usages sociaux de l'art*, Circé, Paris.

JOLIVET, M.-J.,

1997, « Présentation. La Caraïbe. Des îles au continent », *Cahiers d'Etudes africaines*, n°148, pp. 759-765.

JONES, L.,

1991, « The Changing Same (R&B and New Black Music) », dans W.J. Harris (éd.), *LeRoi Jones/Ámiri Baraka reader*, Thunder mouth Press, New York, pp. 186-209 [1968].

JOSEPH, I.,

2001, « Tarde avec Park », *Multitudes*, n°7. <http://multitudes.samizdat.net/Tarde-avec-Park>

JULIEN, J.-R.,

1985, « Les instruments à percussion : problèmes de classification », *Vibrations*, n°2, pp. 71-83.

KAFKA, F.,

2010, *Lettre au père*, Gallimard, Paris.

KAPCHAN, D.,

2008, « The Festive Sacred and the Fetish of Trance », *Gradhiva*, n°7, pp. 52-67.

KELMAN, G.,

2005, *Au-delà du Noir et du Blanc*, 10/18, Paris.

LA SELVE, J.-P.

1984, *Musiques traditionnelles de la Réunion*, Azalées éditions, Saint-Denis.

1996, « Quelques pistes pour la recherche musicale à travers les documents anciens », *Travaux et documents*, n°8, Université de la Réunion, pp.49-78.

2004, « Organologie et linguistique. Petite promenade à travers les noms d'instruments traditionnels à La Réunion », *Kabaro*, vol. II, n°2-3, L'Harmattan-Université de La Réunion, pp. 219-256.

LABACHE, L.,

2002, « Approche d'une situation de néocolonialisme. La problématique Zoreils-Créoles à La Réunion », *L'Autre*, vol 3, n°3, pp. 519-532.

LABORDE, D.,

1994, « Des passions de l'âme au discours de la musique », *Terrain*, n°22, pp. 79-92.

- LABOV W.,
1993, *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, Editions de Minuit, Paris [1978].
- LAFONTAINE, M.-C.,
1983, « le carnaval de l'Autre : à propos de l' "authenticité" en matière de musique guadeloupéenne. Théories et réalités », *Les Temps modernes*, n°441-442, pp. 2126-2173.
- LAGARDE, B.,
2001, « *Alon mèt ansanm !* » *De quelques usages sociaux du maloya, musique traditionnelle de l'île de La Réunion*, Maîtrise d'ethnologie, Université de Provence.
2005, « *Tyinbo larg pa !* » *Musique et ancestralité parmi les Réunionnais d'ascendance afro-malgache*, Master recherche en anthropologie, Université de Provence.
2007, « Un monument à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (Ile de La Réunion) », *Conserveries mémorielles*, n°3, Université Laval, Canada, p. 27-46. Article en ligne : http://www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/no_3.htm/ (Site consulté en janvier 2009).
2008a, « *O sa sèrvs ala kisasa sa ?* Ethnographie d'un rituel réunionnais », dans G. Samson, B. Lagarde & C. Marimoutou, *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*, Océan éditions, Saint-André, pp. 89-154.
2008b, « Du lontan au koméla : deux disques de maloya pour un avenir réunionnais », *Faire Savoirs* (« *Regards contemporains sur un "laboratoire vivant"* »), n°7, pp. 93-98.
2008c, « Gramoun Bébé, le maloya kabaré », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°21, pp. 335-337.
2011, « Le maloya, entre religions populaires et nouveaux syncrétismes » dans V. Aubourg (coord.), *Religions populaires et nouveaux syncrétismes. Actes du colloque international de St-Denis des 14 et 15 mai 2009*, Université de La Réunion, Surya éditions, Ste-Clothilde, pp. 85-99.
- LAPLANTINE, F. & NOUSS, A.,
2001, *Métissages de Arcimboldo à zombi*, Pauvert, Paris.
- LATOUR, B.,
1994, « Note sur certains objets chevelus », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n°27, pp. 21-36.
1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson.
2006, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, La Découverte, Paris.
- LAUTRET-STRAUB, F.,
2000, « Esquisse pour une esthétique de la religion populaire à l'île de La Réunion », dans C. Couëlle (éd.), *Le cabinet de curiosités. Mélanges offerts à Claude Wanquet*, L'Harmattan, Paris, pp. 187-195
- LE BRETON, D.,
2000, *Passions du risque*, Métaillé, Paris.
- LE GALL, D., & ROISARD, N.,
2010, « Penser la France autrement : introduction à la sociologie de La Réunion », dans D. Le Gall & N. Roinsard (dir.), *Chroniques d'une autre France ; La Réunion. Genres de vie et intimités créoles*, L'Harmattan, paris, pp. 7-17.

- LE MÉNESTREL, S.,
2005, « Musiques "populaires". Introduction », *Civilisations*, vol. LIII, n°1-2, pp. 7-21.
- LEANTE, L.,
2000, « *Love You To*. Un exemple de rencontre entre musique indienne et musique pop dans la production des Beatles », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°13, Genève, pp. 103-118.
- LEBRUN, A.,
1996, *Statue cou coupé*, Jean-Michel Place, Paris.
1998, « Une créolité cousue de fils blancs », *Gradhiva*, n°24, pp. 21-32.
- LECLERCQ, E.,
1992, « Du rituel à la théâtralité : une lecture de Victor W. Turner », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 92, pp. 181-198.
- LEE, H.,
1999, *Le Premier Rasta*, Flammarion, Paris.
- LÉGER, F.,
2001, *Le maloya : 1960-1970*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de La Réunion.
2003, *Une approche de l'histoire culturelle: le paysage culturel réunionnais entre 1981 et 1983*, DEA d'Histoire, Université de la Réunion, 2 vol.
- LEIRIS M.,
1955, *Contacts de civilisations en Martinique et Guadeloupe*, UNESCO/Gallimard, Paris.
1969, *Cinq études d'ethnologie. Le racisme et le Tiers Monde*, Denoël Gonthier, Paris.
1992a, *C'est-à-dire. Entretien avec S. Price & J. Jamin*, JMPlace, Paris.
1992b, *Zébrage*, Gallimard, Paris.
1994, *L'homme sans honneur. Notes pour le sacré dans la vie quotidienne*, JMPlace, Paris.
1996, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, Paris.
- LENCLUD, G.,
1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n°9, pp. 110-123.
1992, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », dans G. Althabe & *ali* (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 9-37.
2004, « L'identité ou ce foyer virtuel », dans M. Izard, *Claude Lévi-Strauss*, Cahiers de l'Herne, pp. 306-312.
- LESCOUBLE, J.-B. RENOYAL DE,
1990, *Journal d'un colon de l'île de La Réunion (1811-1838)*, Trois volumes, Editions du Tramail/L'Harmattan, Paris.
- LÉVI, G.,
1989, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Gallimard, Paris [1985].
- LÉVI-STRAUSS, C.,
1950, « Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss », dans M. Mauss, *Anthropologie et société*, PUF, Paris, pp. IX-LII.
1971, *L'homme nu. Mythologiques tome IV*, Plon, Paris.

- 1974a, « Le sorcier et sa magie », dans *Anthropologie structurale*, pp. 183-203 [1958].
 1974b, « L'efficacité symbolique », dans *Anthropologie structurale*, pp. 204-226 [1958].
 2008a, *La pensée sauvage*, dans *Oeuvres*, Gallimard, Paris, pp. 553-872 [1962].
 2008b, *Regarder, lire, écouter*
- LEYMARIE, I.,
 1999, *Musiques Caraïbes*, livre/CD, Actes Sud, Arles.
- LÉVY, J.-J.,
 2000, *Entre les corps et les dieux. Entretiens avec Jean Benoist*, Liber, Montréal.
- LEWIS, O.,
 1963, *Les enfants de Sanchez. Autobiographie d'une famille mexicaine*, Gallimard, Paris.
- LIPOVETSKY, G.,
 1983, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris.
- LIPOVETSKY, G. & CHARLES, S.,
 2004, *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris.
- LIVE, Y.-S.
 2004, « Approche pour une étude du métissage des instruments de musique de l'océan Indien », *Kabaro*, vol. II, n°2-3, L'Harmattan-Université de La Réunion, pp. 13-26.
 2006, *Instruments de musique communs aux îles de l'océan Indien. Madagascar, Maurice, la Réunion, Seychelles et Comores*, Azalées éditions, Sainte-Marie de La Réunion.
 2010, « Le *sèrvis zansèt* : de la quête d'identité à l'universalité », dans V. Aubourg (coord.), *Religions populaires et nouveaux syncrétismes*, Surya, Sainte-Clothilde, pp. 71-84.
- LORRAINE, A.,
 1998, *Tienbo le rein & beaux visages cafrines sous la lampe*, Océan éditions, Saint-André [1975].
- LORTAT-JACOB, B.,
 1977, « Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique », *Musique en Jeu*, n°28, pp. 92-104.
 1994, *Musiques et fête. Maroc, Sardaigne et Roumanie*, Société d'ethnologie, Nanterre.
- MALBERT, T.,
 2005, « Hérédite, enjeux identitaires à La Réunion », dans L. Labache, L. Médéa & F. Vergès (dir.), *Identité et société réunionnaise. Nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Karthala, Paris, pp. 109-128.
 2010, « Généalogies et représentations de l'hérédité dans les familles réunionnaises », dans D. Le Gall & N. Roinsard (dir.), *Chroniques d'une autre France : La Réunion. Genres de vie et intimités créoles*, L'Harmattan, Paris, pp. 221-239.
- MALLET, J.,
 2002, « "World Music". Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines*, n°168, pp. 831-852.
 2004, « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », *L'Homme*, n°171-172, pp. 477-488.
- MALLET, J. & SAMSON, G.,
 2011, « Droit d'auteur, bien commun et création. Tensions et recompositions à Madagascar et à La Réunion », *Gradhiva*, n.s., n°12, pp. 117-136.

- MARCEL-DUBOIS, C.,
1972, « Pour une analyse de contenu musical », *Papiers de l'équipe de recherche en ethnomusicologie*, Musée National des Arts et Traditions Populaires.
- MARCEL-DUBOIS, C. & PICHONNET-ANDRAL, M.,
n.p. *Mascareignes, Juillet-Août 1978*, Mission CNRS-Université de La Réunion, Musée des Arts et Traditions Populaires, n° d'inventaire 79.14, Paris.
- MARCUS, G.,
2001, *Mystery Train : Images de l'Amérique à travers le Rock'n'roll*, Allia, Paris [1975].
- MARCUS, G. E.,
1995, « Ethnography In/Of The World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, n° 24, pp. 95-117.
- MARIMOUTOU, F.,
2005, *Chants et poèmes. Une lecture de Bleu mscarin, Bal indigo, Somin granbwa, Démavouz la vi* », DEA Langages et parole, Université de La Réunion.
- MARIMOUTOU, J.-C. C. & BAGGIONI, D. (ÉDS.),
1989, *Formes-sens/identités*, tome 3 de l'U.R.A. 1041 du CNRS, Publications de l'Université de la Réunion.
- MARIMOUTOU, J.-C. C.,
1989, « Oralité et écriture. Les chansons créoles de Danyèl Waro et Ziskakan », dans J.-C. C. Marimoutou & D. Baggioni, D. (éds.), *op. cit.*, pp. 151-198.
1999a, *Robèr, K'A/Grand Océan*, Marseille /St-André.
1999b, « Koz langaz », *Poèt La Réniion*, n°1, CD, K'A éditions, Paris.
2005, « Littérature, imaginaire, créolisation : textes et intertextes », dans L. Labache, L. Médéa & F. Vergès (dir.), *Identité et société réunionnaise. Nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Karthala, Paris, pp. 127-144.
2006, « Le texte du maloya », dans Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Carpanin Marimoutou (dir), *Le champ littéraire réunionnais en questions, Univers Créole 6*, Paris, Économica, Anthropos, 2006.
2008, « Poétiques vernaculaires et modernités : le maloya en texte », dans G. Samson, B. Lagarde, C. Marimoutou, *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*, Océan éditions, Saint-André, pp. 155-197.
- MARTIN, D.-C.,
1991, « Filiation of Innovation ? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins », *Black Music Research Journal*, Vol. 11, n°1, pp. 19-38.
1996, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible? », dans A. Darré (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses universitaires de Rennes, pp. 17-32.
2000a, « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°13, Genève, pp. 3-22.
2000b, « Cherchez le peuple... Culture populaire et politique », *Critique internationale*, n°7, pp. 169-183.
2002, « Je est un autre, nous est un même. Culture, identité et politique à propos du carnaval de Trinidad », dans D.-C. Martin (dir.), *Sur la piste des OPNI (objets politiques non-identifiés)*, Karthala, Paris, pp. 337-363.

- 2006, « Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des “musiques de masse” », *L’Homme*, n°177-178, pp. 131-154.
- 2008, *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*, (livre-CD) Acte Sud / Cité de la musique, Paris.

MARY, A.,

- 1993, « Le travail symbolique des prophètes d’Eboga : logiques syncrétiques et entre-deux culturels », *Cahiers d’Etudes africaines*, n°132, pp. 613-643.
- 1994, « Bricolage afro-brésilien et bris-collage postmoderne », dans P. Laburthe-Tolra (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l’abîme*, L’Harmattan, Paris, pp. 85-98.
- 1995, « Religion de la tradition et religieux post-traditionnel », *Enquête*, n°2, pp. 121-142.
- 2001, « En finir avec le bricolage... ? », *Archives de sciences sociales des religions*, n°116, pp. 27-30.

MASSENZIO M.,

- 1999, *Sacré et identité ethnique. Frontières et ordre du monde*, EHESS, Paris.
- 2008, « Religion et religions. En marge du *Génie du paganisme* », *L’Homme*, n° 185-186, pp. 313-332.

MAURO, D. & RAHOLIARISOA, E.,

- 2000, *Madagascar. L’île essentielle*, Anako Editions.

MAUSS, M.,

- 1950, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris.
- 1996, *Manuel d’ethnographie*, Payot, Paris [1946] .

MAYOKA, P.,

- 1997, *L’image du Cafre. De l’Afrique réunionnaise*, Hibiscus, Saint-Denis de La Réunion.

MCALLISTER, E.,

- 2002, *Rara ! Vodou, Power and Performance in Haïti and its Diaspora*, University of California Press, Berkeley.

MÉDÉA, L.,

- 2005a, « Hégémonie et hétéronomie: les conséquences du processus d’occidentalisation à travers la départementalisation. Repenser l’identité dans une situation pluriculturelle », dans L. Labache, L. Médéa & F. Vergès (éd.), *Identité et société réunionnaise. Nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Karthala, Paris, pp. 169-204.
- 2005b, « L’identité culturelle réunionnaise est en perpétuelle construction avec un noyau dur : le Maloya et la langue créole (entretien avec Bernard Joron) », dans L. Labache, L. Médéa & F. Vergès (dir.), *Identité et société réunionnaise. Nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Karthala, Paris, pp. 309-320.

MÉDÉA, L. (dir.),

- 2009, *Kaf. Etude pluridisciplinaire*, Zarlou, Ile Maurice.

MENGER, P.-M.,

- 2006, *Portrait de l’artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Le Seuil/La République des idées, Paris.

MESPLÉ, R.,

- 1996, « Hymnologie protestante et acculturation musicale en Imerina (Madagascar) », *Travaux & documents*, n°8, Université de La Réunion, pp. 109-136.

- MÉTRAUX, A.,
1958, *Le vaudou haïtien*, Gallimard Paris.
- MINTZ, S.,
1967, « Petits cultivateurs et prolétaires ruraux dans la région des Caraïbes », in *Les problèmes agraires des Amériques latines*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, pp. 93-100.
1970, « Foreword », in Whitten N. & Szwed J. (eds.), *Afro-American Anthropology. A contemporary perspective*, The Free Press, New-York, pp. 1-16.
1971, « Une culture à retrouver ou à créer ? », *L'Homme*, vol. 11, n°3, pp. 112-117.
1979, *Taso. La vie d'un travailleur de la canne*, François Maspéro, Paris [1960].
1991, *Sucre blanc, Misère noire. Le goût et le pouvoir*, Nathan, Paris.
1996, « Enduring Substances, Trying Theories : The Caribbean Region as Oikoumenê », *Journal of the Royal anthropological Institute*, Vol. 2, n°2, pp. 289-311.
- MINTZ, S. W. & R., PRICE,
1992, *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*, Boston, Beacon Press.
- MOINDROT, G.,
1999, *Approches symboliques de la musique d'André Jolivet. Musique et expression du sacré*, L'Harmattan, Paris.
- MOLINO, J.,
1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu*, n°17, pp.37-62.
1988, « La musique et le geste : prolégomènes à une anthropologie de la musique », *Analyse musicale*, n°10, pp. 8-15.
2005, « Technologie, mondialisation, tribalisation », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome 1, Actes sud/Cité de la musique, Arles, pp. 69-86.
2009, *Le singe musicien, essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Actes sud/Ina, Arles.
- MOLLET, G.,
1965, « Vie mystique et réincarnation de l'âme chez les Malgaches », dans D. Zahan (éd.), *Réincarnation et vie mystique en Afrique noire*, PUF, Paris, pp. 107-130.
- MONGENS, G.,
2006, *Les formes identitaires de la Musique. Le maloya/Danyèl Waro. Analyse symbolique et organologique d'un exemple réunionnais*, Université de Provence, Master Musicologie.
- MOULS, G.,
1982, *Etudes sur la sorcellerie à La Réunion*, coll. Anchaing, ed. UDIR, Sainte-Suzanne.
- MUFWENE, S.,
1999, « Les créoles. Etat de notre savoir », *Anthropologie & sociétés*, vol 23, n°3, pp. 149-173.
- NATIVEL, D. & RAJAONAH, F. V., (dir.),
2007, *Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques*, Paris, Karthala.

- NATTIEZ, J.-J.,
 2008, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Arles.
 2009, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », dans J. Molino, *Le singe musicien...*, Actes sud/Ina, Arles, pp. 13-67.
- NETTL, B.,
 2000, « An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sounds and Musical Culture », dans Wallin N. & coll. (éds.), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge, pp. 463-472.
- NEU-ALTENHEIMER, I., MARIMOUTOU, J.-C. C. & BAGGIONI, D.,
 1988, « Névrose diglossique et choix graphiques ("Ç" en catalan et "K" en créole de La Réunion) », dans D. Baggioni & J.-C. C. Marimoutou (éd.), *op. cit.*, pp. 159-177.
- NICAISE, S.,
 1999, *Le continuum religieux créole : une matrice du catholicisme à l'île de La Réunion ?* Thèse de l'Université d'Aix-Marseille 3 (Droit, Economie, Sciences).
 2004, « Une relation à pacifier », dans J. Brandibas, G. Gruchet & ali., *La mort et les morts à l'île de La Réunion et dans l'océan Indien*, L'Harmattan, Paris, pp. 29-42.
 2005, « L'irruption des aïeux malgaches à La Réunion », dans J. Weber (dir.), *Le monde créole, sociétés et condition humaine XVIIe-XXe siècles*, Les Indes savantes, Paris, pp. 139-151.
 2008a, « Religion créole et dynamiques sociales à La Réunion », dans C. Ghasarian (dir.), *Anthropologies de La Réunion*, Editions des archives contemporaines, Paris, pp. 175-184.
 2008b, « Le phénomène religieux réunionnais », *Faire savoirs*, n°7, pp. 99-105.
 2009, « Le substrat malgache de la culture réunionnaise », *Revue Historique de l'océan Indien* n°5.
- NICOLE, R.-M.,
 1996, *Noirs, Cafres et Créoles. Etude de la représentation du non blanc réunionnais. Documents et littératures réunionnaises (1710-1980)*, L'Harmattan, Paris.
- NOUSS, A.,
 2001, « Éloge de la trahison », *TTR*, vol. 14, n°2, pp. 167-179.
- NOUT LANG (*MAGAZINE POU MÈT AN ORD LA LANG KRÉOL LARÉNION*),
 2000, *Rolizion*, n°3, Saint-Pierre.
 2001, *Mizik*, n°4, Saint-Pierre.
- OLIVIER DE SARDAN, J.-P.,
 1989, « Le réel des autres », in *Cahiers d'études africaines*, n°113, pp. 127-135.
 1994, « Possession, affliction et folie : les ruses de la thérapisation », *L'Homme*, n°131, pp. 7-27.
 1995, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », *Enquête*, n°1, pp. 71-109.
 1998, « Émique », *L'Homme*, n°147, pp. 151-166.
 2000, « Le 'Je' méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie*, n°47(3), pp. 417-445.

- Oraison, A.,
1978, « Quelques réflexions critiques sur le Parti Communiste Réunionnais », *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, vol. V, pp. 107-131.
- Ottino, P.,
1965, « Le tromba (Madagascar) », *L'Homme*, n°1, vol. 5, pp. 84-93.
1998, *Les champs de l'ancestralité à Madagascar. Parenté, alliance et patrimoine*, Karthala/Orstom, Paris.
1999, « Quelques réflexions sur les milieux créoles réunionnais », in B. Chérubini (dir.), *La recherche anthropologique à La Réunion. Vingt années de travaux et de coopération régionale*, L'Harmattan-Université de La Réunion, pp. 65-95.
2002, « Agir et penser dans les campagnes Merina des années soixante », *Social anthropology*, n°10 (2), pp. 123-158.
- Otto, R.,
2001, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Payot, Paris [1923].
- Parent, E.,
2007a, « Ralph Ellison critique de LeRoi Jones », *L'Homme*, n°181, pp. 131-150.
2007b, « Derrière le voile. L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux aux Etats-Unis », *L'Homme*, n°182, pp. 81-88.
- PARTI COMMUNISTE RÉUNIONNAIS*,
1981, *L'Autonomie, comment-y parvenir ? Bilan de 35 ans de départementalisation*, Programme du PCR du 29 Mars 1981, Le Port.
- Payet, J.-B.,
1993, « Du service social au service kabaré. Les pratiques religieuses des populations afro-malgaches sur St-Louis-le Gol », Diplôme des Hautes études en pratique sociale, St-Denis de La Réunion.
- Payet, J.-V.,
1990, *Histoire de l'esclavage à l'île Bourbon – Réunion*, L'Harmattan, Paris. ?????
- Payet, R. & Croisier, B.,
1996, *René Payet, prêtre créole de la Réunion*, Karthala, Paris.
- Pettonnet, C.,
1986, « La Pâleur noire. Couleur et culture aux Etats-Unis », *L'Homme*, n°97-98, pp. 171-188.
- Pierrepont, A.,
2002, *Le champ jazzistique*, Parenthèses, Marseille.
- Piette, A.,
1997, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des "batesoniens" », *Terrain*, n°29, pp. 139-150.
- Platon,
2002, *La République*, Flammarion, Paris.

PLISSON M.,

1998, « Les genres musicaux-chorégraphiques : syncrétismes originaux des musiques traditionnelles d'Amérique latine », dans *Musiques d'Amérique latine*, CORDAE / La Talvera, Cordes-sur-ciel, pp. 133-156.

2000, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cahiers de musiques traditionnelles* n°13.

POIRIER, J.,

1978, « Des groupes ethniques aux sociétés hétéroculturelles », dans J. Poirier (dir.), *Ethnologie régionale* (vol 2), Pléiade, Gallimard, Paris, pp. 1903-1934.

1986, « Un exemple de la fonction polysémique des phénomènes de possession : la tromba malgache », dans (collectif) *Transe, Chamanisme et Possession*, Nice, éditions Serres.

1999, « Culture créole, hétéroculture réunionnaise », dans B. Chérubini (dir.), *La Recherche anthropologique à La Réunion*, L'Harmattan/Université de La Réunion, Paris, pp. 125-144.

POIRIER, J. & FUMA, S.,

2004, « La mémoire de l'esclave. Survivances et permanences », dans *Mémoire orale de l'esclavage dans les îles du Sud-Ouest de l'océan Indien : silences, oublis et reconnaissance*, Université de La Réunion/Océan éditions, pp. 37-54.

POIZAT, M.,

2001, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Métailié, Paris.

PONGÉRARD, X.,

2009, « Ethnographie du "service kaf", un rituel sacré réunionnais, d'origine africaine », dans L.Médéa (dir.), *Kaf. Etude pluridisciplinaire*, Zarlou, Île Maurice.

2008, « Anthropologie du "boire social" à La Réunion », dans Ghasarian, 2008, pp. 41- 58.

POUILLON, J.,

1977, « Plus c'est la même chose, plus ça change », *Nouvelle revue de psychanalyse*, XV, pp. 203-211.

POURCHEZ, L.,

2001, « Le Dévinèr et son épouse : religion, transe, thérapie et rapports conjugaux à l'île de la Réunion », dans M.-C. Dupré (dir.), *Familiarité avec les dieux. Transe et possession*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, p. 63-77.

2005, « Métissage à La Réunion : entre souillure et complexité culturelle », *Africultures*, n°62, pp. 46-55.

POUTIGNAT, P. & STREIFF-FÉNART, J.,

1995, *Théories de l'ethnicité*, PUF, Paris.

2010, « La culture des immigrés et le courage des chercheurs », *Journal des anthropologues*, n°122-123, pp. 439-443.

PRATT, J.-F.,

2002, *L'expérience musicale. Exploration psychique*, L'Harmattan, Paris.

PRÉCOURT, F.,

2007, *Le séga des Mascareignes – Instrumentation*, Kréol Art.

- PRICE, R.,
1967, « Magie et pêche en Martinique », *L'Homme*, vol. 4, n° 2, pp. 84-113.
2000a, « *Les Amériques noires* », « *Caraïbes (le monde)* », in Bonte P. & Izard M. (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, pp. 62-64 et 125-126.
2000b, *Le bagnard et le colonel*, PUF, Paris.
- PRUDHOMME, C.,
1984, *Histoire religieuse de la Réunion*, Karthala, Paris.
- QUIGNARD, P.,
1996, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris.
- RAISON-JOURDE, F.,
2004, « A la recherche d'ancêtres hindo-bouddhistes pour Madagascar. Une généalogie rêvée en situation coloniale (1920-1950) », *Diaspora*, n°5, Université Toulouse Le Mirail, pp. 98-108.
- RAKOTOMALALA, M.,
1998, « Performance in Madagascar », *The Garland Encyclopedia of World Music*, pp. 781-792.
- RAMSAMY, J.-R.,
2003, *Journal d'un Réunionnais en Inde*, Azalées éditions, Saint-Denis.
- RASINE KAF,
2003, *Sur les routes de la mémoire. Ile de la Réunion 1999-2002*, n.c.
- REDFIELD, R., LINTON, R. & HERSKOVITS, M.,
1936, « Memorandum for the Study of Acculturation », *American Anthropologist*, vol. 38 (1), pp. 149-152.
- REED, T.L.,
2003, *The holy profane. Religion in Black popular music*, University Press of Kentucky.
- PIERRE, A.,
1997, « Présentation », dans *Religiologiques*, (www.unites.uqam.ca/religiologiques/no16/16index.html).
- RAZAFIARINOVY, M.,
2000, « Le *lamba* : une expression de l'identité malgache », dans C. Allibert & N. Rajaonarimana (éds.), *L'extraordinaire et le quotidien. Variations anthropologiques*, Karthala, Paris, pp. 423-434.
- RELIGIOLOGIQUES,
1996, « Religion implicite » (www.unites.uqam.ca/religiologiques/no14/14index.html).
- REVERZY, P.,
1991, « Les métisseurs » du guérir et du souffrir dans l'île de La Réunion », dans J.-L. Alber, C. Bavoux & M. Watin (éds.), *op. cit.*, pp. 303-321.
- REY-HULMAN, D.,
1989, « Les temps du rhum en Guadeloupe », *Terrain*, n°13, pp. 87-91.

- RIBARD, F.,
1999, *Le carnaval noir de Bahia. Ethnicité, identité, fête afro à Salvador*, L'Harmattan, Paris.
- RIVIÈRE, F.,
2007, « Pauvres et riches à La Réunion », dans F. Vergès & C. Marimoutou (éds.), *Racines et itinéraires de l'unité réunionnaise*, Actes du colloque de 17 et 18 décembre 2003, Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise, pp. 62-73.
- ROBERT, M.,
1976, *La Réunion. Combat pour l'autonomie*, IDOC-France, L'Harmattan, Paris.
- ROINSARD, N.,
2007, *La Réunion face au chômage de masse*, Presses Universitaires de Rennes.
2010, « Travailler, chômer, s'entraider. Discontinuité du travail et organisation sociale à La Réunion », dans D. Le Gall & N. Roinsard (dir.), *Chroniques d'une autre France : La Réunion. Genres de vie et intimités créoles*, L'Harmattan, Paris, pp. 21-42.
- ROJTMAN, P.-J.,
1980, « Avertissement », dans L. Wirth, *Le ghetto*, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 7-15 [1928].
- ROUGET, G.,
1960, « Les musiques d'Afrique noire », *Histoire de la Musique*, Encyclopédie de la Pléiade (tome 1), Gallimard, Paris, pp. 215-237.
1990, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris.
2004, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre », *L'Homme*, n° 171-172, pp. 27-52.
2006, « Transe : théâtre, émotion, neurosciences », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, pp. 211-220.
- ROUSSIN A.,
2004, *Album de l'île de la Réunion. Volume condensé de l'édition originale de 1879-1883*, Editions Orphie, Saint-Denis de La Réunion.
- RUWET, N.,
1972, « Méthodes d'analyse en musicologie », dans N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, pp. 100-134.
- SAADA, E.,
2007, *Les enfants de la colonie. Les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, La Découverte, Paris.
- SACHS C.,
1938, *Les instruments de musique de Madagascar*, Institut d'ethnologie, Paris.
- SAÏD, E.,
2003, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris [1978].
- SAM-LONG, J.-F.,
1990, *Le roman du marronnage*, Ed. UDIR, St-Denis de la Réunion.
1995, *Les engagés malgaches à la Réunion (1922-1930)*, Les Cahiers de Notre Histoire, Saint-Denis de La Réunion.

1996, « La Créolie : le chant de l'identité », dans A. Carénini & J.-P. Jardel (éds.), *De la tradition à la post-modernité. Hommage à Jean Poirier*, PUF, Paris, pp. 289-299.

SAMSON, G.,

1998, *Le Reggae à la Réunion*, mémoire de DEA, option anthropologie, Université de la Réunion, Saint-Denis.

n.p., *Inventaire et analyse des enregistrements de musiques traditionnelles réunionnaises effectués en 1978 par le MNATP, Mission CNRS-Université de La Réunion, rapport rédigé pour la DRAC et le PRMA (2001)*.

2004, « Île de La Réunion, Maloya, Firmin Viry », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°17, pp. 389-391.

2006, *Musique et identité à La Réunion. Généalogie des constructions d'une singularité musicale insulaire*. Thèse de doctorat d'anthropologie et de musique, sous la direction de J.-L. Bonniol et de M. Desroches, Université Paul Cézanne et Université de Montréal.

2008, « Introduction » et « Histoire d'une sédimentation musicale », dans G. Samson, B. Lagarde, C. Marimoutou, *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*, Océan éditions, Saint-André, pp. 5-88.

2009, « Musiques populaires, néo-traditions et politiques culturelles à La Réunion : bilan, enjeux et perspectives d'une ethnomusicologie trentenaire », in Charles-Dominique, L. & Defrance, Y., *L'ethnomusicologie de la France. De l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, L'Harmattan, Paris, pp. 415-430.

2011, « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité : enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°24, pp. 155-169.

2012, « Olivier Araste : ancêtres, mémoires et carrière dans le maloya réunionnais », dans S. Le Ménestrel (coord.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Editions Hermann (Préface de Jean-Luc Bonniol).

SAMSON, G. & PITRE, S.,

2007, « Music, poetry, and the politics of identity in Réunion Island : an historical overview », *Popular Music History*, n°2, 1, pp. 25-48.

SANCH, C.,

2004, *La Réunion ou le rapport d'une île à sa Métropole : à l'origine d'une construction identitaire particulière*, Mémoire de recherche, IEP Toulouse.

SCHAEFFNER, A.,

1965, « Rituel et pré-théâtre », dans G. Dumur (éd.), *Histoire des spectacles*, Pléiade Gallimard, Paris, pp. 21-54.

1968, *Origine des instruments de musique*, Mouton, La Haye [1936].

1988, *Le jazz* (en collaboration avec A. Coeuroy), Jean-Michel Place, Paris [1926].

1989, « Musique savante, musique populaire, musique nationale », *Gradhiva*, n°6, pp. 68-89.

SCHERER, A.,

1965, *Histoire de La Réunion*, PUF, Paris.

SCHOTT-BILLMANN, F.,

1977, *Corps et possession. Le vécu corporel des possédés face à la rationalité occidentale*, Bordas, Paris.

SCHÜTZ, A.,

2006, « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux », *Sociétés*, 3, n°93, pp. 15-28.

- SÉCA, J.-M.,
2001, *Les musiciens underground*, PUF, Paris.
- SÉGALEN, M.,
2002, *Rites et rituels contemporains*, Nathan, Paris.
- SERRES, M.,
2011, *Musique*, Le Pommier, Paris.
- SERVIALE, M.,
1999, *La part donnée. L'après-esclavage dans les îles de la Mer des Indes (Comores, Madagascar, Maurice, Réunion, Seychelles)*, Editions Ars Terres Créoles, Sainte-Clotilde.
- SMITH, M.G.,
1984, *Culture, Race and Class in the Commonwealth Caribbean*, University of West Indies, Jamaïca.
- SOUPE, P.,
1990, « L'ethnicité : discours officiels, discours populaires et Ségas », dans J.-L. Alber (éd.), *Vivre au pluriel. Production sociale des identités à l'île Maurice et à l'île de la Réunion*, Université de la Réunion, Saint-Denis, pp. 63-79.
- SPILMAN, C.,
1990, « Sorcellerie et frayeur à l'île de la Réunion », *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n°15, pp.183-194.
- SPRINGER, R.,
1999, *Fonctions sociales du blues*, Editions Parenthèses, Marseille.
- STEINER, G.,
1991, *Réelles presences. Les arts du sens*, Gallimard, Paris.
- STOKES, M.,
2004, « Music and the Global Order », *Annual Review of Anthropology*, n°33, pp.47-72.
- TAGG, P.,
1989, « Open letter about 'Black music', 'Afro-american music' and 'European music' », *Popular Music*, Cambridge University Press, 8/3, pp. 285-298.
2007, « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », *Copyright Volume !*, 6 (1/2), pp. 135-161.
- TATE, G.,
2003, « Nigs'R US or Blackfolk Became Fetish Objects », dans G. Tate (ed.), *Everything but the Burden. What White people are taking from Black Culture*, New York, Broadway Books, pp. 1-14.
- TAURISSON, C.,
2000, *Des pieds enchaînés à la création subventionnée*, Mémoire de maîtrise d'ethnologie, Université de La Réunion.

- TAVERNE, B.,
1996, « La construction sociale de l'efficacité thérapeutique. L'exemple guyanais », dans J. Benoist (dir.), *Soigner au pluriel. Essais sur le pluralisme médical*, Karthala, Paris, pp. 19-36.
- TERRAMORSI, B. & RAJAONARISON, V.,
2004, « Jaobjoby ou la révolution salegy », dans Y.-S. Live & J.-F. Hamon (éds.), *Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'océan Indien*, Kabaro, II, 2-3, pp. 170-190.
- THAPAR, R.,
1996, « L'histoire de Rama. L'élaboration continue d'une tradition écrite », *Enquête*, n°2, pp. 143-168.
- TIPA TIPA, ZOURNAL RÉYONÉ POU ROUV IN SOMIN TROUV IN DOMIN,
1996, « Kozé ék Danyèl Waro », Groupe Kiltirel Ankraké, Tèr Sint, pp. 6-19.
- TOSHES, N.,
2003, *Blackface. Aux confluent des voix noires*, Allia, Paris [2001].
- TREUTHARDT, P.
1977, *Kozman maloya*, Les Chemins de la liberté, Saint-Denis.
- TRIGANO, S.,
2001, *Qu'est-ce que la religion? La transcendance des sociologues*, Flammarion, Paris.
- TURGEON, L.,
2002, « Manger le monde. Rencontres postcoloniales dans les restaurants étrangers de la ville de Québec », dans L. Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, pp. 207-233.
- TURNER, V.,
1990, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, PUF, Paris [1969].
- VALENTIN, M.,
1982, *La cuisine réunionnaise*, Saint-Denis, Institut d'anthropologie du Centre universitaire de La Réunion, collection « Documents et recherches ».
- VAR, R.-M.,
1995, *Le Maloya et la recomposition du champ musical réunionnais. Approche anthropologique*, Saint-Denis, Université de la Réunion, mémoire de DEA, option Anthropologie.
- VAXELAIRE, D.,
2001, *Histoire d'une île. La Réunion des origines à nos jours*, 2CD, Radio Réunion/Éditions Orphie.
- VELLAYOUDOM, J.,
2005, *Le maloya interdit. Les années 1960 et 1970 à La Réunion*, Mémoire de maîtrise d'histoire, Université de La Réunion.
2006, *Sacré et profane dans le maloya de Firmin Viry, Gramoun Lélé, Gramoun Bébé et Lo Rwa Kaf*, Mémoire de Master 2 de Littérature, Université de la Réunion.

- VERGÈS, F.,
1999, *Monsters and revolutionaries. Colonial family romance and métissage*, Duke University Press, Durham & London.
- 2004, « Mémoires visuelles et virtuelles à l'île de la Réunion », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 173-174, pp. 387-399.
- 2005, « La postcolonialité à La Réunion », *Les dossiers de l'Association Réunionnaise Culture et Communication*, n°18, CD, Paris.
- VERGÈS, F. & MARIMOUTOU, C.,
2005, *Amarres. Créolisations India-océanes*, L'Harmattan, Paris.
- VERGÈS, F. & MARIMOUTOU, C. (éds.),
2007, *Racines et itinéraires de l'unité réunionnaise*, Actes du colloque de 17 et 18 décembre 2003, Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise. [En ligne](#)
- VERGÈS, P. & CROISIER, B.,
1993, *D'une île au monde. Entretiens*, L'Harmattan, Paris.
- VIG., L.,
1977, *Croyances et mœurs des Malgaches*, Otto Chr. Dahl éd. [1897-1910].
2001, *Les conceptions religieuses des anciens Malgaches*, Editions Ambozontany/Karthala, Paris [1973].
- VITALE, P., (coord.),
2008, « L'île de La Réunion : regards contemporains », *Faire savoirs*, n°7.
- VITALE, P., ASCARI, M., & SPAGOLI-BÈGUE, C.,
2004, *Tristes tropiques de la Creuse*, Editions K'a, Marseille.
- WACHTEL N.
1974, « L'acculturation », in Nora
- WALCOTT, D.,
2004, *Café Martinique*, Anatolia / Editions du Rocher.
- WAQUANT L.,
1992, « Pour en finir avec le mythe des "cités-ghettos". La différence entre la France et les Etats-Unis », *Annales de la recherche urbaine*, n°54, pp. 20-30.
- WARO, D. [cf. Hoareau, D.],
1996, *Démavouz la vi*, Grand Océan Ed., Saint-Denis.
- WATIN, M.,
2002, « La société réunionnaise et la généralisation des communications », *Les dossiers de l'Association Réunionnaise Culture et Communication*, n°4, CD, Paris.
- WEBER, M.,
1995, *Économie et société*, volume 2, Pocket, Paris [1956].
- WHITTEN, N. E. & SZWED, J. F., (eds),
1970, *Afro-American Anthropology. A Contemporary Perspective*, The Free Press, New-York.

WOLFF, E.,

1991, *Quartiers de vie. Approche ethnologique des populations défavorisées de l'île de La Réunion*, Méridiens Klincksieck, Paris [1989].

2003, « *Koman, bann Mafate na canalsatellite ? L'irruption des TIC dans un territoire insulaire* », *Études créoles*, vol. XXVI, n°1, pp. 157-180.

WIDMER, I.,

2005, *La Réunion et Maurice. Parcours de deux îles australes des origines au XXIe s.*, Cahiers de l'INED, n°155, Paris.

YOURCENAR, M.,

1966, *Fleuve profond, sombre rivière*, Gallimard, Paris.

ZISKAKAN,

1980, *La kopi bann : poèm, romans, séga, maloya. Kabaré kréol. Lo group ziskakan*, Les Chemins de la liberté, Saint-Denis.

FILMOGRAPHIE

DIANTEILL, E.,

2004, *Roll with the Spirit*, 48', numérique, EHESS, Paris.

DUMAS-CHAMPION, F.,

2003, *Service 40 jours. Transmission des esprits après un décès (île de la Réunion)*, 65', numérique, CNRS/UMR 8048, Paris.

HOARAU, T.,

2002, *Danyèl Waro, fier bâtard*, Imago productions/RFO Réunion, 52'.

2003, *Somin dkér*, Imago productions/RFO Réunion, 52'.

LAFORT, Y.,

2009, *Quand la terre reprend des couleurs*, 50', Productions de la Castagne.

LE MASSON, Y.,

1963, *Sucre amer*, 24'.

LORRE, C. & DEGEORGES, F.,

1998, *Chansons du temps lointan*, 52', Productions du Triton/RFO/France 3 Corse.

2000, *La nuit échappe aux maîtres*, 52', Productions du Triton/RFO.

2009, *Même si les oiseaux chantent*, DVD, Productions du Triton/France musique.

MEMWARD'ÉLI,

2006, Réalisé par Sophy Rotbard et Rasin Kaf.

MI KOZ KREOL,

2006, docu TV, RFO Réunion/France, Corse.

PALCY, E.,

2007, *Les mariés de l'isle Bourbon*, téléfilm en deux parties, Exilène films, France 3/RFO.

PAUL, S.,

1979, *Reggae Sunsplash II*, 110', New York/München.

RESNAIS, J. & MARKER, C.,

1953, *Les statues meurent aussi*, 29', film N&B, Présence africaine.

ROIG, J.-P.,

1994, *Maloya dousman*, Les Films du Village / RFO Réunion, 58'.

SEVAGAMY, G.,

1998, *Les racines de la liberté. Le maloya à l'île de la Réunion*, 52', Ciné horizon/RFO.

SCORCESE, M.,

2005, *No direction home*, DVD, Paramount Pictures.

WOLPER, D. L.,

2007, *Racines. L'édition du trentième anniversaire*, 6 DVD + Bonus, Warner Bros. Television.

LEXIQUE

Antandroy – Tandrouy, Tandroyé en *kréol* : parmi les dernières populations malgaches (« *nasyon** », « tribu ») arrivées de manière planifiée dans la colonie réunionnaise (années 1920-1930 ; cf. Sam-Long, 1995). La famille Lélé (les Philéas) inclut des chapeaux de cette ethnie à ses costumes scéniques depuis le début des années 1990.

Bèf : depuis le Bœuf sur le toit, cabaret parisien dont Darius Milhaud donna une traduction musicale, « faire un bœuf » ou « le bœuf » c'est s'associer de façon imprévue avec des acteurs occasionnels pour jouer de la musique. C'est de cette façon que l'attroupement maloya (première acception du terme *kabaré**) a toujours fonctionné, lui qui participe d'un univers sémantique dans lequel le bœuf, animal sacré en Inde autant qu'à Madagascar, occupe une place idéale. Les possédés incarnent ainsi souvent cet animal. L'expression « té bèf » a notamment pour synonyme « té gayar* » ou « té bête », soit deux autres références au domaine cosmogonique. La « charrette bœuf » est aussi un des symboles agricoles les plus connus de la vie d'autrefois à La Réunion. On la retrouve dans les des défilés du 20 décembre et elle donne son nom au plus fameux rhum local.

Bob – *bobre* : arc musical monocorde à résonateur joué par les esclaves réunionnais depuis le XVIII^e siècle. Il est de ce fait devenu un des paramètres principaux autour desquels s'est définie la musicalité noire à La Réunion (Samson, 2006 ; 2008). Chaudenson voit une origine portugaise dans ce terme qui, comme le *berimbau* brésilien, viendrait du mot « abobora » (calebasse). On en retrouve une représentation magdalénienne dans la grotte des Trois frères (Ariège). On ne sait s'il a précédé l'arc de chasse. Il est par ailleurs l'instrument national du Swaziland et demeure d'emploi constant chez les Antandroy*, les Antanosy, les Bara, les Sakalave, les Mahafali ou les Vézo de Madagascar (cf. Live, 2004 ; 2006). Dans les Mascareignes ainsi qu'à Madagascar on bat la corde avec une baguette (à La Réunion le *batavek*) et, parfois tenue dans la même main que celle-ci, un petit hochet en vannerie, le *kaskavel*. L'autre main supportant l'arc peut, à l'aide d'une pierre ou bien de l'index, étouffer cette vibration afin d'augmenter les variations rythmiques et harmoniques.

Il convient de tempérer la représentation commune qui en fait « l'instrument de base » du « maloya traditionnel » (Live, 2004 : 23). Sa représentation symbolique rudimentaire, associée à l'Afrique et à Madagascar et donc au maloya dans les années de *mise en l'air* ne doit pas occulter de nombreux témoignages (entretiens pour le MNATP, cartes postales, journaux...) qui mentionnent son incompatibilité acoustique, mais le cas échéant également symbolique, avec les *roulèr*. A contrario de son iconographie, la discographie maloya atteste cette sous-représentation du *bob* dans le maloya. Le *Témoignages* du 13/10/69 mentionne : « Cet instrument monocorde avait la forme d'un arc ; on le fabriquait avec un bois de Takamaka et un cordeau en fibre d'aloès tressé à la manière d'une mèche de « chabouk ». Comme appareil amplificateur de son, on employait une calebasse vidée et séchée à la fumée sur le « farfare » de la cuisine ; enfin comme « battavec » (c'est l'archet) on utilisait une simple baguette en bois de gaulette, tandis qu'avec le pouce ou l'index promené sur la corde on cherchait le son juste – qui, pour être barbare, n'était pas moins original et nostalgique, surtout dans les tons mineurs... ». Après de nombreuses tentatives, le Rwa Kaf, le premier *Zarboutan nout kiltir* auprès duquel nombre de *maloyèr** apprirent, en avait fait un très grand à la fin des années 1970 que des journalistes ont appelé son « sceptre ».

Bobine, oulké : instrument à deux peaux, aussi appelé « *téléfon Bondyé* », qui est joué par le *pusari malbar* (le prêtre des temples de plantation) pour « appeler l'esprit » (*pou kri lésprî*) » (Barat, 1989 : 458). Celui-ci s'en sert notamment lors des trances chamanistiques

correspondant à ce culte. Rarement utilisé dans le maloya, on le retrouve chez Viry (2006) puis chez Urbain (2008) après que Waro l'ait montré en 1994 (cf. insert iconographique n°3).

Casser – cassage : figure rythmique consistant à démarrer le maloya après un prélude souvent considéré comme étant le « *kabarê** ». Ce prélude est aussi dit « pleuré* ».

Cayamb (voir *Kayamb*)

Couper : terme relatif à une technique chorale consistant à prendre la direction du chant, lors d'un service notamment. Il montre qu'en musique on peut aussi rompre le partage.

Dégaz, « *Donne di gaz* » : verbe et expression relatifs à l'effet musical escompté du maloya.

Devinèr : devin, thérapeute traditionnel réunionnais.

Fénwar, fait noir : ombre, nuit par opposition à *fèklèr*. S'inscrit dans la symbolique des couleurs ainsi que dans celle de la lutte pour la reconnaissance de la part déclassée des Réunionnais descendants d'esclaves et d'engagés.

Gayar, gaillard : du gaulois *galia*, force. Terme ayant vieilli selon le Larousse mais qui se disait de quelqu'un dont le comportement est plein de vie, d'entrain, alerte. Rappelons qu'en vocabulaire marin, si répandu en créole, les ponts s'appellent les gaillards d'avant et d'arrière. De plus, au XVIe et XVIIe siècles, la gaillarde désigne une danse vive, gaie, de mesure ternaire fort en vogue en France. Le *Lexique* de Chaudenson mentionne ce terme à propos d'une personne forte, bien portante autant que pour qualifier une fête réussie, une occasion procurant de la joie ou encore un met savoureux. Ainsi entend-t-on souvent à propos d'une soirée maloya passée : « té gayar ! » (synonyme de « té kalou » ou « té bè* »). Mes informateurs, s'ils utilisent couramment ce terme, notamment dans leurs chants, pour qualifier la joie que procure l'écoute ou la production du maloya, y rajoutent un sens religieux. Le *gayar* est un synonyme de *gramoun**, « grand-père, esprit, dieu-ancêtre » nous dit Dumas-Champion (2008, 296) dont le glossaire ne mentionne pas le terme qui nous occupe ici. Le *gayar* désigne donc les ancêtres et la force spirituelle qu'ils inspirent aux vivants et ce, jusqu'à prendre la forme paroxystique que représente la possession. Dès lors, on notera la concordance entre ces termes et l'« énergie », la « force » que les pratiquants retirent de leur relation aux esprits. Précisément Frédéric Célestin, traducteur du *kréol* de Gramoun Bébé et de sa famille dans le livret qui accompagne son unique disque (Gramoun Bébé, 2005 : p. 3-28), propose de lire « Mon goût de vivre » pour « Gayar mwîn nana ». J'ai remarqué que cette traduction n'est toutefois pas très heureuse dans un disque présenté comme le premier relatif à la tradition religieuse du « maloya kabaré » et ayant pour objectif d'éclairer une tradition où aurait plutôt trouvé sa place cette conception sacrée (Lagarde, 2008c).

Grainer : le grain, mauvais temps, vocabulaire de marine employé pour le *kayamb** dont le bruit des « graines » de *konflor* ou autre *zambèrik* est aussi comparé à la pluie, au roulis (cf. *roulèr**) des vagues.

Gramoun, Granmoun : se dit des deux manières et s'écrit aussi bien Granmoun (chez Lélé et Baba), Gramoun (chez Bébé et Sello), Grand' moune (cf. livret du Groupe Folklorique de La Réunion, 1979), Gran moune (chez Dumas-Champion ou Fuma). Chaudenson a insisté sur l'origine française du terme [mun] = gens, individu (1974a : 815-818). Un « grand moune » désigne une personne âgée vivante : « Gramoun untel ». On ne l'emploie pas pour une femme (ex. Madame Baba). Par une extension sémantique absente des dictionnaires, il désigne une personne décédée (y compris une femme) ayant accédé au rang d'ancêtre et étant

devenue un esprit. On ne devient un tel *granmoun* que lorsque l'on pratique la religion des ancêtres, ce qui comprend un pan musical dans le milieu *kréol kaf-malgas*. On peut comprendre alors qu'une personne âgée redevient un enfant de Dieu une fois sa vie déroulée en respect de la tradition. Ceci fait de lui un enfant de Dieu, un Baba du *granmoun* ultime qu'est Dieu, Zanahary*. Chez Viry (2006 : #5) « gouloumoun » effectuée, avons-nous dit, un glissement vers le milieu *malbar*.

Hajhuj : cordophone gnawi joué par le *m'allem*, maître de la lila. Son registre bas évoque celui de la basse, instrument que pratiqua longtemps Alain Péters avant d'intégrer le *hajhuj* que lui avait offert Loy Ehrlich dans ses compositions. Gilbert Pouniat de Ziskakan lui emboîta le pas alors que Danyèl Waro et son fils multiplièrent leur présence au festival gnawa d'Essaouira avant d'introduire certaines percussions gnawa dans leur maloya, rappelant ainsi les liens entre cultures gnawa et réunionnaise.

Imaginer – *romaziner* : se souvenir, inventer, penser, mais aussi prier. « Verse in ti pé dolo / Ti pé toakamen pou mwïn / Apré mazine amwïn kamem lé loin » chante Urbain dans « Lodèr kabaré » (2002 : #1), prenant ainsi la voix du défunt divinisé. Entendre aussi Kiltir (2007 : #3). *Maziné* (imaginer) peut aussi avoir un sens proche de magie comme le laisse entendre le terme *mazigador* (magicien). Correspond aussi à notre attitude interprétative (cf. chapitre deux) consistant, sur le mode réunionnais, à convoquer non pas les morts dans telle ou telle circonstance, mais une certaine réalité créole sur la page blanche du présent travail.

Kabar : a le sens de sens de concert d'invention récente comme les citations de Treuthard (chapitre deux) et Gauvin (chapitre six) l'indiquent.

Kabaré – cabaret : terme autrefois synonyme de maloya dont nous proposons de concevoir la triplicité créole relative à une occasion musicale publique, à une cérémonie rendant hommage aux ancêtres afro-malgaches et, enfin, à un cadre mélodique précis tirant son origine des romances françaises servant de prélude au maloya (cf. chapitre quatre et six).

De ce fait nous ne pouvons nous satisfaire d'une origine strictement française ou malgache comme on le fait plus souvent dans ce dernier cas à partir du terme *kabary* (par exemple La Selve, 1984 : 121 ; Sam-Long, 1990 : 52 et 61). Chaudenson parle d'une collusion entre ces deux mots (cabaret et *kabary*) qui laisse face à un doute étymologique (1974a : 1055). Dumas-Champion (1995 : 59) évoque l'origine arabe de ce dernier mot malgache : *kabar* = nouvelle et *habary* = discours alors que dans la revue *Carnets de l'exotisme* (n°2 – « Routes malgaches »), R. Rajaspera mentionne ce terme parmi les expressions malgaches intraduisibles en français (1990, pp. 31-40).

On le retrouve pourtant anciennement attesté dans l'île :

« Du reste les réunions de Malgaches qu'on appelle kabars, ayant pour prétexte la mort d'un parent,... se résument à des discours très longs pour lesquels ils ont une très grande prédilection, à des libations encore plus longues (...) Les femmes qui n'ont pas fait d'abus de liqueurs fortes, ont généralement la voix juste et douce » (Maillard dans ses *Notes sur l'île de la Réunion (Bourbon)*, Dentu éditeur, Paris, 1862, p. 315-316).

Les « chansons de cabaret » sont un « genre musical et littéraire bien défini et représenté dès le XVIIe siècle par de nombreux recueils : Recueil de chansons pour danser et pour boire de Pierre Ballord (1627), Concert des enfants de Bacchus de Huppen (1627) » écrit La Selve (*ibid.* : 25). « Quel beau bouquet de la marijolaine » et « Valets, valets, prêtez-moi vos fusils » sont deux de ces chants que l'on retrouve au répertoire des Viry-Lagarrigue. Robert Chaudenson, que nous citerons comme un informateur livrant un témoignage historique et ethnographique relatif au tournant des années 1970, classe le « bal maloya » ou « fêt maloya » parmi les bals populaires. Voici ce qu'il en dit dans son *Lexique* (1974a : 121) :

« Un bal populaire est dit [bal doudou] ou [bal griyé] (...) Comme il a lieu le plus souvent dans la rue ou sur une place, on l'appelle également [bal goudron] [bal bitim], « bal de plein air » qui se distingue du « bal donné à l'intérieur d'une salle » [bal bobès] (...) Celui qui a lieu « au son des instruments locaux » est dit [bal maloya] [fèt maloya] ; on l'appelle également à Saint-Denis [bal kabaré] ; il n'y en a d'ailleurs plus dans cette ville ; mais il y a quelques années encore, dans les quartiers périphériques [kan], avaient lieu ces divertissements [bal kabaré] ou [dans kabaré] ; [kabaré] paraît s'appliquer à toute réunion où l'on dansait et chantait ; le terme est surtout urbain ».

Ayant montré au chapitre 4, que le chant kabaré pouvait aussi se faire dans les années 1950 dans les champs, cette dernière association aux fêtes urbaines, doit donc être tempérée. Dans *l'Atlas linguistique et ethnographique de la Réunion*, (tome 2, question 44503 et 44506), il apparaît que le bal quadrille était plutôt réservé aux Blancs et le « bal maloya » ou « bal kabaré » aux Noirs selon les blancs interrogés (question 44509). Les Jokarys (qui jouèrent avec Farreyrol à partir 1978) utilise ce terme « en cabaret » sur leurs deux rééditions discographiques de 2001 : « Viens voir La Réunion », « Viens danse séga » (CD Hémisphère sud). Ils effectuèrent en 1963 une tournée à Maurice avec d'autres artistes réunionnais intitulée « Cabaret dans l'île ».

Kaf [fém. *kafrine*] : On voit apparaître chez Boucher (1710) ce nom relatif à la Caffrerie (région de l'Afrique orientalo-australe [de l'Arabe *kafir* : infidèle, païen]). Il désigne aujourd'hui dans l'île une personne chez qui est perçue l'origine, la *nasyon** africaine et/ou malgache. Cette représentation généralisante n'a, selon Paul Mayoka (1997), pas ici le même sens, fortement péjoratif, qu'aux Comores et en Afrique du Sud.

Kayamb – *kayanm, kavya, kavia* : instrument « paramétrique » du maloya selon Samson (2006 : 402), le *kavia* est présenté chez La Selve comme le hochet pouvant accompagner le jeu de *bobre** (le Marquis de Trévise a illustré cette association, notamment Eve, 1996 : 211). Il le dit synonyme de « kaskavel » qui est plutôt un des types de graines placées à l'intérieur des hampes de canne à sucre tressées et cloutées en radeau. Selon sa fille, le Rwa Kaf y mettait des pièces de 5 ou 10 centimes. Samson rappelle l'hypothèse de son introduction dans l'île par des engagés après 1848. Simonin en donne le témoignage le plus ancien en 1861 et Sachs (1938) le localise en divers endroits de la région. Il est le premier de l'instrumentarium maloya à avoir pénétré la sphère discographique du séga dans les années 1950-1960.

Nombreux facteurs de cet instrument semblent avoir historiquement été des Yab comme plusieurs informateurs nous le dirent de mémoire. L'un d'eux était Zorey. Eric Guillaume, décédé en 2001, était un fils de mineur ayant grandi en Meurthe-et-Moselle qui s'installa à La Réunion et devint fournisseur et réparateur de plusieurs groupes connus. Il a connu le fils du Rwa kaf, Jean-Pierre et s'est « directement retrouvé au cœur des traditions afro-malgaches » comme on put le lire dans le magazine du PRMA. Il apprit avec Danyel Waro « à connaître l'essentiel de l'instrumentarium de la Réunion ». « Ce fut une authentique révélation. Que ce soient les cordophones, les membranophones ou les idiophones, tous les instruments me passionnaient et j'avais envie de tous les fabriquer. Plus que la musicologie, c'est l'organologie, c'est-à-dire, la science qui étudie les instruments, qui est mon moteur. D'après un document d'époque, une sonorité et des caractéristiques sonores, j'essaie, à travers mes fabrications, de me rapprocher le plus fidèlement possible de ce qu'étaient les instruments de nos ancêtres (...) J'aime également fabriquer des instruments qui sont plus ou moins tombés dans l'oubli » (*Muzikalité*, n°5, juil-sep. 2001, p.6-7).

Krazé : écraser, danser, *piler** le sol.

Langaz : terme relatif aux langues pré-coloniales intervenant dans la créolisation. Bien qu'on parle dans cette thèse plus du *langaz* dans son acception présumément malgache, nous avons dit combien les paroles des romances* peuvent constituer un équivalent français de ce *langaz*. « Rouler langage » signifie d'ailleurs parler français avec ostentation.

Lèv, lévé : verbe de sens multiple. Baggioni (1987 : 184-185) en dénombre huit (1/ se réveiller, se lever (soleil, homme), /2 naître, apparaître (émotion), 3/ pousser (végétal), 4/ brandir, 5/ se dresser, 6/ enlever, transporter ailleurs, 7/ inviter, 8/ charger) et lui attribue le sens figuré de se révolter. Nous ajouterons le sens qu'il a dans le cadre religieux où, lorsque « *lèspri lèv* », le possédé entre en « danse » (terme synonyme). Le terme « lever », s'il n'est pas le seul employé (l'esprit, le *granmoun**, le *gayar** l'a *attrapé*, est *monté* sur un possédé qui le *gagne* souvent...), s'inscrit dans un champ sémantique particulier : la mer, le vent forcent ; les végétaux poussent ; les sentiments comme la colère apparaissent ou naissent. Baggioni l'emploie également dans le sens de « transporter ailleurs » ou d'« inviter à danser » (1987 : 185). Chaque informateur nous a détaillé les picotements qui montent par les pieds puis des membres jusqu'à la tête lors de la possession ainsi que la manière dont peu à peu elles perdent la compréhension des choses humaines : « Tu entends les chants, tu sais encore reconnaître les gens, mais tu ne sais plus vraiment ce qui se passe et puis d'un coup tu tombes à la renverse et te mets à danser » (*notre trad.*). Cette incarnation est conçue comme suit : « Les ancêtres prennent position dans toi quand tu danses » ; « L'âme y reste à côté, dehors, et l'esprit y entre en ou. Quand y sort alors l'âme y reprend son place » (*notre trans.*).

Maillage, mayaz : terme en usage dans le domaine de la pêche se rapportant à l'attache d'un hameçon à la ligne. Cette dernière pouvant également mailler ou *s'anmayé* si aucun plomb n'y est attaché. Se dit donc aussi de nœuds, d'un emmêlement comme dans le cas de la chevelure des nourrissons signalant l'identité de l'ancêtre qui souhaite le protéger, ou lorsque la langue d'une personne *maye*, c'est-à-dire fait des lapsus, hésite, s'embrouille. Se dit aussi du poisson qui se prend dans les filets et par extension peut se dire d'une empoignade, un *mayaz*, ou d'un conseil à ne pas s'en mêler (« May pa ! »). Figure métaphorique s'appliquant également au fait de fréquenter une personne, notamment sexuellement.

Malbar [fém. *malbarèz*] : nom des Indiens à La Réunion.

Maloya : « est d'étymologie totalement inconnue, à ce jour du moins. Le terme est, en tout cas, spécifiquement réunionnais et probablement récent » (Chaudenson, 2007 : 124). Dans le *Géo* n°345 de novembre 2007, où La Réunion est à l'honneur, on peut lire que « maloya » « viendrait du malgache *malahelo* ou *maloy aho* (parler, s'exprimer) ». *Malahélo* (terme à ne pas confondre avec *mahaleho* qui est le nom d'un des plus célèbres groupes de musique populaire malgache et qui signifie libre et que Gramoun* Sello qui a connu de nombreux Malgaches autrefois à La Réunion, traduit par aller, marcher, ce qu'on appelle *vavang* en *kréol*, cf. chapitre deux) signifie triste, affligé, pauvre. Nous replacerons cette proposition dans le cadre des différents bordages identifiés dans le présent travail, tout particulièrement dans celui de la *mise en l'air* autonomiste.

Disons que la chassie est dite *maloy* par René-Paul Elléliara (« Doulèr maloya ») et *malol* par Danyèl Waro (« Tir malol »).

Maloyèr : chanteur, joueur, faiseur de maloya.

Marrons, marronaz : Marrons, marronnage de l'Espagnol *cimarron* ; « esclave fugitif, par extension : clandestin, illégal, frauduleux, devenu sauvage » (Baggioni, 1987). Tout ce qui échappe à l'autorité ou est lié à l'état de nature peut être qualifié ainsi. Le marronnage réunionnais est inscrit dans la géographie même de l'île dont plusieurs toponymes de l'intérieur évoquent directement des Marrons devenus fameux tels Anchaing, Aurère,

Cimendef, Mafate (cf. Rabesahala, C., « Dans l'espace réunionnais : des toponymes malgaches comme mémorial laissé par les esclaves », S. Fuma (éd.), 2005, pp. 101-107). Citons ce qu'écrivait Entiope à propos des Caraïbes :

« La danse, s'inscrit alors dans l'ensemble du mouvement de résistance des Nègres pour leur liberté, au même titre que les révoltes, le poison, le suicide, l'avortement, le mensonge, la raillerie, les contes, les chants, le jardin, le sycophantisme, le marronnage » (1996 : 258).

Matalon : membranophone *malbar* plus long que le *morlon* et dont les deux peaux sont battues à mains nues. Barat (1989 : 458) donne de manière étonnante ce mot pour *tarlon**. Comme le suivant, Armand (1987) souligne son usage religieux.

Morlon : membranophone à deux peaux battu à main nue d'un côté et frappé avec une baguette de l'autre. Instrument joué par Danyèl Waro en introduction de nombre de ses concerts, il s'inscrit dans l'instrumentarium *malbar*.

Mounwar : mot générique dégagé de son référent strict (« Mon Noir », une personne noire, un Kaf*) signifiant « Mon cher », « Mon petit », « Mon vieux ». Il est attesté dans les Mascareignes où il est susceptible de s'adresser à tout un chacun (Chaudenson, 1974b : 85).

Narslon : hautbois *malbar* nommé aussi *marchnon*, il est interprété par Henri-Claude Abemonty, fils de Mémé (cf. entretien du 26/11/2007 réalisé par l'auteur avec la chanteuse) sur « Paviyon banbou » dans *Boubon maloya* (1999, 1 : #9).

Nasyon : « race », « culture », « variété », « espèce » ou « classe sociale » (Armand, 1987 : 143). « Qualité » s'entend parfois comme un de ses synonymes. Selon une logique gigogne, on peut être à la fois, par exemple, de *nasyon* française, *réyonèz*, portoïse (commune du Port), malgache, antandroy* et *malbar*...

Padèl : terme employé dans les « services malbars », notamment lors de l'hommage rendu aux morts dit *sanblani*. Il s'applique parfois au repas des « services *malgas* » ou « *kabaré* » servi sur la *fèy fig*. On notera que le mot *padé* a le même sens dans le milieu du candomblé brésilien.

Pikèr, pikér, piqueur : Appelé « bambou » par Elléliara, cet idiophone du maloya est monté sur un trépied et se joue avec des baguettes. On peut voir un lien avec Madagascar et les xylophones joués sur jambe ou au sol que certains témoins (notamment Maillard) appelaient dans l'île les « timba » (cf. aussi Faublée, 1999).

Le fait de « piquer » concerne le contre-temps. L'effet de rebond qui en découle est une constante des musiques réunionnaises qui donne lieu à un « ti galop » (croche suivie de deux doubles-croches) qui diffère du triolet, mais introduit une subtilité évoquant le ternaire dans du binaire. Le charleston de la batterie jazz qui est la même que celle du reggae, du séga et des musiques pop en général, sert en musique réunionnaise, comme en malgache salegy notamment, « à piquer ». Raison pour laquelle il est de plus en plus adopté par musiciens de maloya qui remplacent le *pikèr**.

Piler : marcher, piétiner mais aussi écraser au sens de danser. Ecraser, piler comme dans un mortier (*kalou*). Cf. notre étude des trois niveaux de réduction dans le chant maloya (chapitre six).

Pleuré : type de chant employé dans le *kabaré* sudiste en prélude du maloya proprement dit. Se dit aussi à propos d'un chant qui *ral*, s'étire, traîne faisant ainsi monter (cf. *lèv**) le sentiment du cœur jusqu'à la tête et à la bouche.

Polyrythmie : désigne chez Schaeffner l' « éternelle lutte dans la musique entre la métrique et le rythme » (1988 : 63).

Romance : s'applique à des compositions datant « pour sûr de la compagnie des Indes » selon La Selve ainsi qu'au maloya chez Viry, Lagarrigue ou d'autres *maloyér** tels Waro pour désigner leurs compositions (cf. notre catégorie « maloya podium » au chapitre cinq).

Roulèr – houlèr, rouleur : probablement le premier instrument endémique, construit d'une barrique et d'une peau, aujourd'hui uniquement de bœuf (*bèf**), que l'on monte « à califourchon » (comme ailleurs en sociétés créoles). Rappelons que chez Lafontaine ou Guibault, le *woulé* désigne l'un des rythmes du gwoka guadeloupéen ressemblant à celui de la valse. Fuma le date de la fin du XVIIIe siècle (cf. aussi Samson, 2008 : 25-26).

Il est devenu l'emblème du maloya, l'instrument autour duquel tout tourne. Comme nous le dit Simon Lagarrigue : « Mais mwin, c'est quand que mi arrive que mi vois nana un *roulèr*, mi dis "Ah bé la pas encore perd, l'est encore là même li !" ». Certains sont cloutés (se dit aussi « pointés »), d'autres cordés (se dit aussi « cousus »). Il y a plusieurs techniques de fabrication, parmi lesquelles il faut noter deux façons de corder : soit en passant la corde dans la peau, de trou en trou et autour. Soit on passe la peau dans le trou du bois en plus selon Elléliara. Selon ce dernier, les « roulèr barrik » sont plus valables que les « roulèr en fût » (bien que ces derniers, notamment construits en tronc de cocotier, sont plus anciens d'après lui). Le « son i vole mieux entre les lattes » et les basses sortent mieux. Dans un entretien donné au téléjournal de RFO disponible sur Dailymotion, Waro parle du tambour qui (je traduis), comme le pays, s'est construit dans la douleur. Sa construction peut faire mal au doigt. En même temps c'est aussi le voyage des esclaves. Le tambour c'est comme une personne il passe par la misère, il partage cette histoire avec l'homme.

Mireille Rakotomalala, ancienne Ministre malgache de la culture et ethnomusicologue, note que le plus gros tambour est toujours l'équivalent de la mère « parce qu'elle représente la fécondité et le prolongement de la vie » (citée dans Mauro & Raholiarisoa, 2000 : 198).

Sati – gomblo, bak do lo – de luil, la graisse, la pintur, fer blanc (*fèr blan*) : idiophone à distinguer du sati malbar (membranophone) constitué d'une pièce métallique (boîte aux lettres, feuille de tôle... On voit une antenne parabolique sur notre dernier insert iconographique).

Thierry Abmond, ancien musicien de Waro, construisit le sien à partir du tambour d'une machine à laver qu'il avait noué à un *pikèr**. Ce qui permit à l'objet de retrouver sa fonction première m'a-t-il dit. On jouait autrefois le moring avec un « fer blanc », un jerrican, un bac de l'huile. Mme Baba se souvient qu'autrefois on l'appelait « finja ». Comme pour le *pikèr**, il faut dire ses affinités avec le charleston de la batterie jazz retenu par des jeunes groupes. Cette introduction ne semble pas toutefois être une innovation radicale si l'on considère l'importance de cette cymbale dans le répertoire des orchestres en cuivre ou elle marque invariablement le contre-temps.

Sati malbar (« *tanbou de rin* ») : membranophone à une peau attaché aux hanches et battu avec des baguettes. D'un timbre très aigu, nous l'avons vu jouer, lors de processions liées à l'hindouisme populaire, le rôle d'instrument soliste auquel son emploi facial octroie une virtuosité accrue. N'apparaît sur aucun enregistrement « maloya » de notre corpus, pas même les trois titres « malbars » de *Bourbon Maloya* (1999, 1 : #19 ; 2, #24 ; 3, #21).

Secouer, battre, donner paquet, faire péter, frapper, taper : verbes qui renvoient à la violence des coups et des gestes nécessaires à la fabrication du *maloya**. On peut aussi

entendre une allusion au fait de mélanger en engendrant un certain chaos pouvant recréer autre chose par la suite.

Sombrér : Terme présent uniquement chez Viry qui utilise ce *pikèr** triple pour ses possibilités mélodiques (cf. insert iconographique n°2). Chez Fourcade, le terme *sombrère* ne semble pas désigner cet instrument (cf. chapitre trois).

Sonner : Verbe d'action associé à la production du maloya, principalement du triangle et du kayamb. Luc Charles-Dominique situe son usage aux échelons inférieurs de la hiérarchie du champ musical français du XVIIe siècle où il consistait à « tirer des sons puissants d'objets qui n'ont pas réellement le statut d'instrument de musique » (2001: 120).

Tambour *malbar* (*tanbou malbar, tapou*) : tambour sur cadre, joué avec une paire de baguette (*batavek* et *coutille* peuvent désigner chacune de ces dernières) notamment lors de cérémonies *malbar*. On le chauffe avant d'en jouer (cf. insert iconographique 5).

Tam-tam : terme employé historiquement à La Réunion pour différents instruments (le *bob** comme le tambour chez Bernardin de St Pierre ou Billiard). Cette dernière acception est celle en usage aujourd'hui, puisqu'Elléliara, Viry ou Sello désignent ainsi le *roulèr**. Souvenons-nous du « tam-tam timba » dont fait état la soirée folklorique de 1957 citée par Gamaléya au chapitre trois.

Tarlon – *tarlar, talom* : cymbalettes indiennes attachées par une corde et frappées ensembles.

Tirer : se dit d'un chant lancé lors d'une soirée musicale maloya. Synonyme d'envoyer et donc de chanter. Renvoie au choix d'un chant, à la quête du son juste à même de déclencher la danse de possession. S'emploie aussi comme synonyme de faire sortir, montrer (dans « tirer son force » ou dans le contexte thérapeutique où il est parfois question d'exorciser le mal, cf. par exemple Andoche, 1988 : 156). Il est en effet question de montrer le meilleur de soi aux divinités ainsi qu'aux auditeurs qu'on souhaite contenter. Son usage à Rodrigues, où l'on « tire un séga » est montré par Desrosiers (2004 : 202). En Haïti on « tire » un conte. Dans le contexte du maloya, une allusion au vocabulaire de la divination nous semble permise (« tirer une carte, au hasard ») qui n'est pas sans évoquer les mantiques malgache et hindoue, l'astronomie et autres pratiques cosmogoniques.

Toumba : Waro emploie ce terme pour ses congas (Insert iconographique n°3), laissant supposer le caractère percussif de cet instrument. A Cuba, ce dernier terme correspond au nom du plus grave conga joué notamment dans la rumba (Estival, 1997). Rappelons aussi qu'à La Réunion, les congas sont joués, comme dans la salsa cette fois, par un même percussionniste. Pour un informateur connaisseur de Madagascar, le mot « toum » y désignerait les esprits. Ottino (1965 : 85, note 2) établit que « tomba » (prononcer toumba) et « tromba » (prononcer troumba) sont synonymes, le premier ayant tendance à disparaître au moment de ses recherches sur ce culte de possession. De plus son sens est polysémique puisque sont à la fois « tromba » l'esprit possédant, le possédé, l'état de possession ainsi que le rituel de possession lui-même (*ibid.* : 84). Cf. *granmoun**, *gayar**.

Travail : faire un travail, c'est travailler une chose, la tordre, la plier, la maîtriser. Se dit dans le vocabulaire de la thérapie sacrée : « Mi travay an malgas », par exemple.

Yab, Youl, Maoul : Petits-Blancs de La Réunion dont le joul (Québec) donne le sens dérivé de « pauvre diable ». Bien qu'éloignée des plantations sucrières, disons qu'on appelait aussi dans cette province « ti noir » les paysans vivant au grand air ainsi que les personnes issues de métissage avec les Amérindiens.

Zafèr : truc, machin (cf. l'interprétation que donne Lévi-Strauss de *hau, mana* dans 1950). On pourra se rappeler qu'au Brésil *negocio* a le même sens et met ainsi en valeur l'aspect négocié, marchandé, « *zaféré* » et fabriqué du trait en question (cf. travail*). Un trait nécessairement créole.

Zanahary, Zanaar : terme employé depuis longtemps dans l'île (en 1848, Dayot le mentionne dans *Bourbon pittoresque*, « le roman réunionnais du XIXe siècle », cf. Sam-Long, 1990 : 135, note 51) pour désigner la divinité malgache suprême. Il apparaît dans la discographie « maloya soleil levant » depuis près d'une décennie et fait l'objet d'un emploi croissant parmi les pratiquants des services « kabaré » comme « malgaches ». Citons le commentaire philologique suivant :

« The last of M. Ferrand's treatises here noticed is a learned discussion on the meaning of the word, "Zanahari." This word, which is used generally in Malagasy to signify the Creator, is usually regarded as a derivative of the word nahari, the past tense of mahari, to be able to create. M. Ferrand shows that the existence of a prefix za is merely a supposition of some of the Malagasy lexicographers. From an analytical examination of early examples of Malagasy in Arabic script, he shows that when the Arabic script was introduced into Madagascar, the sounds z, dz and ts did not exist in the Malagasy language, but were represented by y, dj, and t. Hence Zana-hari, in Malagasy coast dialects Zanga-bari, was anciently Yanga-hari, and represented the Malay Yang-hari, i.e., Yang, divinity, and hari, heaven. Although there is no evidence of a Malay divinity called Yang-hari, the closely-related Tiams of the Peninsular have a god Yang-harei. M. Ferrand concludes that there is thus evidence of the name of the god Zanahari having been introduced into Madagascar from the Malay region. The evidence for the date of the introduction he proposes to deal with in another treatise. M. Ferrand's work appears to have been well done, his etymologies are well reasoned, and his references fully given. These treatises will be of real value to the student of Malagasy language and literature (Ray, S.H., 1907, « Reviews – Madagascar », *Man*, VII, pp. 43-45).

Ainsi que ce poème de Boris Gamaléya¹ :

« Zanaar	et qu'au tableau
induis en tentation	de la nuit étoilée
l'identité	soit aux dieux
	bonne note
fais que mon île	portée
éclate	INFINI CALEBASSE »
au monde	
jusqu'à très loin	(<i>Le Fanjan des Pensées. Zanaar parmi les coqs</i> ,
au fond de l'univers	Imprimerie AGM, Saint-Denis, 1987).

¹ « Né en 1930 à Saint-Louis ; Père noble russe émigré dans l'île après la Révolution. Mère créole. Militant politique très tôt. Etudes supérieures mouvementées en France. Voyage en Europe centrale. Professeur dans l'île en 1955. Membre du comité Directeur du PCR en 1959. Exilé dans la région parisienne par application de l'ordonnance « Debré » du 15 octobre 1960. Etudes de russe. Stage à Moscou. Rédige un lexique et une grammaire créole. En 1972, grève de la faim et campagne publique. Retour à La Réunion en 1972. Important travail de collecte, d'organisation et de mise en valeur des contes, jeux de mots, sirandannes de la tradition orale créole » (*Action poétique*, 1987 : 172). « (...) rentre à La Réunion en 1973. Il enseigne de nouveau le français, jusqu'en 1985, mais rompt définitivement en 1980 avec le marxisme » (dans ses *Jets d'aile. Vent des origines*, Jean-Michel Place, Paris, 2005 : 101).

Liste des Annexes

- Annexe 1 : « Keep on movin » (The Impressions ; Bob Marley & The Wailers)
- Annexe 2 : Dossier de presse pp. 14-25
- Annexe 3 : Affiche scannée Maloya i mèt la Rényon an lèr !
- Annexe 4 : Illustrations du disque *La famille Gado, entre romances et maloyas* (2007)
- Annexe 5 : Nomenclature de notre notation strophique
- Annexe 6 : « Valet, valet » (Firmin Viry)
- Annexe 7 : « Roule ton maloya » (Kalou Pilé)
- Annexe 8 : « Pilé cabaret » (Kalou Pilé)
- Annexe 9 : « Oté la Rényon » (Danyèl Waro)
- Annexe 10 : « Batarsité » (Danyèl Waro)
- Annexe 11 : Données de *Foutan fonnkér* (Danyèl Waro, 1999)
- Annexe 12 : Carte de l'Île de La Réunion
- Annexe 13 : Faire-parts de « *sèrvis malgas* »
- Annexe 14 : Plan de la case
- Annexe 15 : Deux chants de Granmoun Lélé et Jaojoby
- Annexe 16 : « Saint-Benoît Beaulieu » (Lo Rwa Kaf)
- Annexe 17 : « Goïnda ilé » (Gramoun Bébé)
- Annexe 18 : « La kazanou » (Lindigo)
- Annexe 19 : Illustrations de la discographie du « maloya soleil levant »
- Annexe 20 : « Polidor » (La famille Gado)
- Annexe 21 : Affiches, programmes et photographie de quelques 20 décembre
- Annexe 22 : Contenu des disques annexes *Réunion maloya* n° 1 & 2

Annexe 1¹ :

« I Gotta Keep on Movin' » (The Impressions, 1964, Face A : #5)

A

Lord, I've got to keep on moving
Lord, I've got to get on down
Lord, I've got to keep on moving
Cause Lord I can't be found
Cause Lord, they're coming after me

B

I've been accused for the killin'
Lord knows I didn't do
For hangin' me, they are willin',
And that's why I've got to get on through
Lord, they're coming after me

A(x2)

B1

Now listen, I've got two boys and a woman
They're just gonna suffer now
Lord, forgive me for not goin' back
But I'll be there anyhow
I say I'll be there anyhow

A

B2

Now, maybe someday I'll find a piece of land
Somewhere not by near anyone
Then I'll sing for my love, love, sweet woman
And my two grown up son
My two grown up son

A(x2)

« Keep on moving » (Bob Marley & The Wailers, 2001, 2 : #8)

(Oh I push on through)

A

Lord I got to keep on moving
Lord I got to get on down
Lord I've got to keep on grooving
Where I can't be found, where I can't be found
Lord they gunning after me

¹ *Nos trans.*

B

I've been accused on my mission
JAH knows they shouldn't do
For hanging me they were willing yeah yeah yeah
And that's why I've got to get on through
Lord they coming after me

A

B1

I've got two boys and a woman
And I know they won't suffer now
JAH forgive me for not going back
But I'll be there anyhow
Yes I'll be there anyhow

A

C

Tell Ziggy am fine
And to keep the teller in lying
Cause we'll soon (?) in our yard
Tell Anti am fine and to keep thaughter in lying
We gonna have one big stage show award

A(x2)

D(x2)

There coming on another ridge
There coming on another bridge
And it's a Ziggy Ziggy Ziggy bridge

C1

I'll send you a check through the post
Though you did not get the first
I'll send another to quench your thirst
The war will soon be over and Africa will unite
The children who live into darkness have seen the great light

A

C2

I know someday
We'll find a piece of land
Somewhere not near by Babylon
Then we'll be together in one peace and harmony
Yes we'll be together in Mount Zion

A

Annexe 2 :

Dossier de presse de la MCUR pour l'UNESCO (pp.14-25)



Le Maloya

Nom de l'élément : Maloya

Brève description textuelle de l'élément proposé :

Le mot « maloya » est probablement d'origine malgache ou est-africain. Le maloya désigne une musique, un chant, une danse propre à l'île de La Réunion. Apporté par les esclaves venus d'Afrique de l'Est ou de Madagascar, il s'est créolisé sur les plantations sucrières pendant la période de l'engagisme. Longtemps lié à des cérémonies d'hommage aux ancêtres, il a progressivement conquis l'espace public à partir des années 1970. Vecteur de revendications politiques, il est devenu l'expression majeure, sur le plan culturel et musical, de l'identité réunionnaise.

Brève évaluation de la viabilité de l'élément et de ses besoins de sauvegarde :

La revitalisation dont a bénéficié le maloya depuis une trentaine d'années lui assure aujourd'hui une visibilité à l'échelle insulaire et internationale. Il compte de nombreux pratiquants qui contribuent à entretenir sa variété stylistique. La fabrication d'instruments traditionnels a été transmise aux jeunes générations, et les élèves l'apprennent dans le cadre des classes à projet artistique et culturel des écoles, des collèges et des lycées. Le maloya tient donc, en ce sens, une place à part entière dans le champ musical et culturel réunionnais.

Cependant, les mutations sociales et culturelles qu'a connues La Réunion depuis ces trente dernières années (déclin de la société de plantation, émergence d'une classe

moyenne, etc.) ont contribué à fragiliser les bases historiques de cette musique. Les grandes figures des « familles du maloya » ont presque toutes disparu. L'investissement des jeunes générations dans le maloya, et le remaniement qu'elles font subir à cette musique se fait en effet désormais dans le cadre de la « world music » mais aussi parfois à travers une recherche d'une remalgachisation de cette forme proprement réunionnaise et créole. La sauvegarde de certaines formes du maloya est à cet égard nécessaire, en particulier en ce qui concerne ses variétés les plus anciennes.

Nom et contact de l'organisme compétent désigné par l'Etat comme responsable de la candidature :

Ministère de la culture

IDENTIFICATION DE L'ELEMENT

1.a. Nom de l'élément :

Maloya

1.b. Nom des communautés, des groupes ou le cas échéant des individus concernés :

Le Maloya est une pratique qui concerne l'ensemble de l'île de La Réunion. Apporté par les esclaves et les engagés africains et malgaches, d'abord lié à des cultes aux ancêtres et pratiqué dans et autour des plantations sucrières, il s'est créolisé au fil du temps et des contacts avec les travailleurs venus de l'Inde du sud, et il a progressivement occupé, à partir des années 1970, tout l'espace public et social. Approprié par tous, il est aujourd'hui le symbole de l'identité culturelle réunionnaise. On recense aujourd'hui près de 300 troupes qui pratiquent le maloya. (cf. en annexe, une liste représentative).

1.c. Situation géographique et portée de l'élément ; localisation des communautés concernées :

Le maloya se pratique sur toute l'île de La Réunion ainsi que dans la diaspora installée en France métropolitaine, au Québec, en Australie. Certains chanteurs ou certaines troupes se produisent dans le monde entier : Bastèr, Granmoun Lélé, Nathalie Natiembé, Lo Rwa Kaf, Davy Sicard, Firmin Viry, Danyèl Waro, Ziskakan, ...

1.d. domaines représentés par l'élément :

- musique

- chant
- danse
- poésie
- cultes aux ancêtres
- cultes de possession

2. Description

2.a. Description de l'élément :

Le maloya désigne une forme chantée et dansée qui est généralement identifiée comme d'origine ou d'affinité africaine et malgache. Apportée par les esclaves puis les engagés africains et malgaches, elle est très tôt, sous le terme « tchéga », décrite et représentée dans les récits des voyageurs ou les lithographies du 18^e et 19^e siècles. Le maloya est un exemple particulièrement net des processus de créolisation culturelle qui se sont opérés dans l'espace des plantations sucrières, en particulier au contact des engagés venus des villages de l'Inde du Sud et qui apportaient leurs mélodies, leurs épopées, leurs mythes, leurs rituels. Les textes chantés du maloya « traditionnel » empruntent aussi aux romances françaises du 18^e et du 19^e siècle. Le mot « maloya », dont l'étymologie probablement malgache ou est-africaine reste floue, s'est ensuite généralisé. Dans sa forme traditionnelle, le chant du maloya est exécuté en alternance entre soliste et chœur. Il est accompagné par un ensemble de tambours (*rouler*), d'idiophones (*piker*, *sati*) et de hochets (*kayamb*). A ces instruments, peuvent s'ajouter, selon les formes et les contextes d'exécution, le *bob* (un arc musical), d'autres percussions d'introduction récente comme les *djembés* d'Afrique de l'Ouest ou les congas d'Amérique latine et, dans le cas du maloya électrique, des instruments modernes (guitares, synthés, basse, batterie, etc.). Les textes du maloya sont le plus souvent composés en créole, bien que l'on utilise parfois une forme de malgache créolisé.

2.b. Fonctions sociales et culturelles actuelles :

Tout d'abord, le maloya est pratiqué dans un cadre rituel, appelé *servis malgas* ou *servis kabaré*. Il s'agit de cérémonies où des animaux sont sacrifiés et donnés en offrande aux ancêtres malgaches ou africains que l'on honore. Les chants servent à initier la communication avec les ancêtres et à entretenir la possession de certains participants. Historiquement pratiqués dans le cercle familial et de voisinage, certains *servis* deviennent de plus en plus publics ou semi-publics. Jusque dans les années 1960, le *maloya* fut aussi

pratiqué dans le cadre de soirées festives (*bals maloya*) où l'on dansait et où l'on improvisait des chants de critique et de commentaire social. Le maloya était alors un élément de régulation sociale au sein des communautés de travailleurs des plantations sucrières. Depuis les années 1970 et 1980, le maloya est devenu un vecteur important de revendication politique, culturelle et de construction identitaire. Dans sa forme néo-traditionnelle ou à travers des adaptations plus modernes (fusion avec le reggae, le jazz, le rock, la musique folk, le rap...), il fait l'objet de nombreuses productions discographiques. Il est aujourd'hui le symbole même de l'identité culturelle réunionnaise, et ce de manière intergénérationnelle. Aucune manifestation festive ou culturelle de quartier, de village ou à un niveau plus large ne se déroule sans une présence du maloya. Mais le point d'orgue de la visibilité du maloya se situe, dans toute l'île et dans la diaspora, lors des manifestations du 20 décembre, date anniversaire de l'abolition de l'esclavage à La Réunion. Durant toute la nuit, les troupes se succèdent, soit sur les podiums dressés par les collectivités publiques, soit dans les *kabar* organisés de manière plus ou moins improvisée dans les cours ou d'autres espaces privés.

2.c. Liste des praticiens de l'élément, le cas échéant :

Voir en annexe une liste indicative de troupes et de chanteurs de maloya.

3. Contribution à la visibilité, à la sensibilisation et au dialogue

3.a. Evaluation de la viabilité :

La revitalisation dont a bénéficié le maloya depuis une trentaine d'années lui assure aujourd'hui une visibilité à l'échelle insulaire et internationale. Il compte de nombreux pratiquants qui contribuent à entretenir sa variété stylistique. La fabrication d'instruments traditionnels a été transmise aux jeunes générations, et les élèves l'apprennent dans le cadre des classes à projet artistique et culturel des écoles, des collèges et des lycées. Le maloya tient donc, en ce sens, une place à part entière dans le champ musical et culturel réunionnais.

Cependant, les mutations sociales et culturelles qu'a connues La Réunion depuis ces trente dernières années (déclin de la société de plantation, émergence d'une classe moyenne etc.) ont contribué à fragiliser les bases historiques de cette musique. Les grandes figures des « familles du maloya » ont presque toutes disparu. L'investissement des jeunes générations dans le maloya, et le remaniement qu'elles font subir à cette musique se fait en effet désormais dans le cadre de la « world music » mais aussi parfois

à travers une recherche d'une remalgachisation de cette forme proprement réunionnaise et créole. La sauvegarde de certaines formes du maloya est à cet égard nécessaire, en particulier en ce qui concerne ses variétés les plus anciennes.

Depuis de nombreuses années des recherche universitaires ont été menées dans des domaines aussi divers que l'histoire, l'anthropologie, la linguistique, la littérature, la musicologie et l'ethnomusicologie. Depuis 1987, année d'ouverture du Conservatoire National de Région à La Réunion, l'enseignement du maloya est pratiqué au Conservatoire à Rayonnement Régional. Sous l'impulsion de la Région Réunion et en partenariat avec le Rectorat, un certain nombre d'activités pédagogiques existent autour du maloya dans les écoles, soit par le biais des activités d'éveil, soit à travers les classes à projet artistique et culturel.

3.b. Contribution aux objectifs de la liste :

Le maloya est un élément particulièrement exemplaire du patrimoine culturel immatériel de toute une société. Présent depuis les origines du peuplement, il a su résister au système esclavagiste et au colonialisme pour devenir l'expression intergénérationnelle et intraculturelle de toute une population dont les ancêtres, venus de six mondes différents : Chine, Inde dravidiennne, monde musulman, France, Afrique de l'Est, îles de l'Océan Indien (Comores, Madagascar), ont créé une civilisation singulière. Il a été un élément de résistance à la volonté d'assimilation culturelle et un espace de création artistique et linguistique. A travers le maloya, ce sont plusieurs savoirs, savoir-faire et pratiques qui se rencontrent dans un espace social et culturel : artisanat des instruments de musique, arts du spectacle (danse mais aussi le *maring* qui est une danse de combat qui se pratique au rythme du maloya), rites aux ancêtres, chants, création littéraire, danse, développement et enrichissement de la langue créole. De nombreuses formations transmettent aujourd'hui ces savoirs et ces savoir-faire en se fondant sur le maloya.

4. Mesures de sauvegarde :

4.a. Efforts actuels pour promouvoir ou renforcer l'élément :

Depuis plusieurs années, la Région Réunion accompagne et soutient à divers titres le maloya.

Dès 1987, le Conservatoire National de Région ouvre la première classe de musique réunionnaise (enseignement du séga et du maloya).

Par ailleurs la collectivité régionale a mis en place plusieurs cadres d'intervention pour permettre aux artistes d'exporter le maloya à travers le monde ; elle s'attache à soutenir des manifestations et actions pluridisciplinaires (travaux de recherche, productions discographiques, photographiques ou audiovisuelles); enfin, elle accompagne les artistes dans l'acquisition ou le renouvellement de leurs instruments de musique, prouvant ainsi l'attachement de nos artistes à maintenir ces instruments de musique traditionnelle dans la pratique leur art.

S'agissant de la sauvegarde du patrimoine, l'Etat et la Région Réunion ont créé le Pôle Régional des Musiques Actuelles de La Réunion (PRMA). C'est un outil de développement et de structuration de la musique réunionnaise en général et du maloya en particulier.

Depuis 1997, entre autres missions de développement, le PRMA réalise un travail sur le patrimoine musical de La Réunion et celui des autres îles du sud-ouest de l'Océan Indien est. Outre les collectages de terrain effectués par des ethnomusicologues, permettant notamment de juger de la vitalité des pratiques traditionnelles sur les différentes îles de la zone, le PRMA a voulu dès son ouverture, restituer au grand public les œuvres d'artistes disparus ou oubliés des circuits commerciaux, mais ayant pourtant marqué l'histoire de la musique locale. C'est ainsi, par souci de conservation et de valorisation, qu'a été créé le label discographique Takamba, consacré spécifiquement à ce patrimoine musical. Les albums de ce label sont destinés à conserver une mémoire de l'histoire sonore ; chacun d'eux est agrémenté d'un livret très complet, donnant un maximum d'informations (paroles et traductions, biographie, contexte social, historique et stylistique, instrumentation) et d'illustrations (photos d'archives, pochettes de disque, partitions) aux personnes qui s'y intéressent. Lorsqu'il est question de restituer des enregistrements vinyles (78, 45 et 33 tours) ou issus de bandes anciennes, pour permettre aux auditeurs de découvrir ou réentendre des sources originales (devenues introuvables ou inaudibles), ceux-ci subissent une restauration, uniquement dans le but d'éliminer les craquements liés à l'usure, en veillant à ne pas dénaturer ces musiques d'époque. Par souci d'authenticité, mais aussi par respect des pratiques et croyances liées aux répertoires exécutés, les enregistrements « live » se font quant à eux dans l'environnement habituel du/des musicien(s), de manière à ne pas altérer la spontanéité de la pratique, comme pourraient notamment le faire le cadre et les contraintes techniques d'un studio. Dans le cadre de sa mission, le PRMA a édité plusieurs cd de maloya.

Par ailleurs, le Conseil Régional, à travers la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise, a créé le titre *Zarboutan nout kiltir* (pilier de notre culture) qui honore

chaque année des Réunionnaises et des Réunionnais ayant créé, préservé, transmis la culture réunionnaise. En 2004, le titre, lors de sa création a été remis, à titre posthume au Rwa Kaf, grande figure du maloya et du conte ; en 2005, il a été remis aux représentants des grandes familles du maloya, Firmin Viry, Gramoun Baba, Gramoun Bébé, Gramoun Lélé. A cette occasion, la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise a édité un cd, intitulé *Viry 1976* accompagné d'un livret. Ce cd reprenait les chants et les discours du premier disque 33 tours de maloya, enregistré en public en 1976 à la fin du V^e congrès du Parti communiste réunionnais.

4.c. Engagement des communautés, groupes ou individus concernés :

Le Conseil régional a été à l'initiative de la signature d'une Charte pour la sauvegarde et la valorisation du patrimoine culturel réunionnais. Cette charte, inspirée par la Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel, a été signée par l'Etat, le Conseil régional, le Conseil général, l'Association des maires de La Réunion. Le maloya fait, bien entendu, partie des éléments essentiels du patrimoine culturel réunionnais à valoriser. Outre la mise en place du PRMA, le Conseil régional subventionne des groupes culturels et concentre, en particulier, son effort sur des artistes représentatifs dont, pour le maloya, Davy Sicard et le groupe Ziskakan.

5. Implication et consentement des communautés

Comme on l'a vu, le maloya — dans sa dimension profane et publique — n'est plus particulièrement lié à une communauté ou à un groupe « ethno-culturel » à La Réunion. Il a été approprié par l'ensemble des Réunionnais pour qui il est à la fois l'expression d'une identité commune et une très riche base de créativité à la fois pour les formes musicales (rap/maloya, folk/maloya, rock/maloya, malogué (maloya et reggae), blues/maloya...) et pour la poésie et le slam. En ce sens, on peut dire que tous les Réunionnais sont impliqués dans la sauvegarde et la valorisation du maloya. Certaines associations s'y emploient plus particulièrement (cf. la liste en annexe). Dans sa dimension sacrée, le maloya a aussi été l'objet d'un énorme travail de connaissance, d'analyse, de sauvegarde et de valorisation. C'est ainsi que les cultes aux ancêtres (*servis kabaré*, *servis makoualé*) dans lesquels le maloya joue un rôle important sont de plus en plus visibles et médiatisés.

5.c. Respect des pratiques coutumières régissant l'accès à la pratique :

Dans sa dimension sacrée, le maloya lié aux différents cultes aux ancêtres se pratique, bien entendu, dans des conditions spécifiques de préparation et de performance, et sa transmission se fait selon des règles particulières. Ce ne sont d'ailleurs pas les mêmes chants qui sont énoncés selon que l'on est dans l'espace sacré ou dans l'espace profane.

6. Inscription sur un inventaire :

Non

7. Documentation

7.a. Iconographie et audio-visuel

- *Maloya la pa nou la fé. 30 ans de maloya*, Catalogue de l'exposition organisée en 1998 par le conseil régional à l'occasion du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage.
- « Danse des Noirs, au son du bobre, au cavi et des cascavelles », Marquis de Tréville.
- « Fête du Pungol », 1 jan 66, Marquis de Tréville.
- « Jacquot Mayacot » cadre chanteur de rue, Antoine Roussin, n°5.
- « Danse des Noirs sur la place du gouvernement, mai 1849, Antoine Roussin, n°109.
- « Le séga danse des Noirs le dimanche, au bord de la mer », dans le Tome I d'Antoine Roussin, p.67.
- "Pa Benjamin" in Roussin, Louis-Antoine (dir.) *Album de La Réunion*, Saint-Denis, Roussin Editeur, 1867, vol.4, p.169-172.

Fonds du Quai Branly :

- N° d'inventaire : PV 0000526 : groupe [dans un jardin dont un malgache tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre.
- N° d'inventaire : PV 0000524 : groupe d'hommes [dans un atelier de photographie dont un tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre.
- N° d'inventaire : PV 0000498 : Pandor [homme âgé assis tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre.

Dans sa dimension sacrée, le maloya lié aux différents cultes aux ancêtres se pratique, bien entendu, dans des conditions spécifiques de préparation et de performance, et sa transmission se fait selon des règles particulières. Ce ne sont d'ailleurs pas les mêmes chants qui sont énoncés selon que l'on est dans l'espace sacré ou dans l'espace profane.

6. Inscription sur un inventaire :

Non

7. Documentation

7.a. Iconographie et audio-visuel

- *Maloya la pa nou la fé. 30 ans de maloya*, Catalogue de l'exposition organisée en 1998 par le conseil régional à l'occasion du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage.
- « Danse des Noirs, au son du bobre, au cavi et des cascavelles », Marquis de Tréville.
- « Fête du Pungol », 1 jan 66, Marquis de Tréville.
- « Jacquot Mayacot » cadre chanteur de rue, Antoine Roussin, n°5.
- « Danse des Noirs sur la place du gouvernement, mai 1849, Antoine Roussin, n°109.
- « Le séga danse des Noirs le dimanche, au bord de la mer », dans le Tome I d'Antoine Roussin, p.67.
- "Pa Benjamin" in Roussin, Louis-Antoine (dir.) *Album de La Réunion*, Saint-Denis, Roussin Editeur, 1867, vol.4, p.169-172.

Fonds du Quai Branly :

- N° d'inventaire : PV 0000526 : groupe [dans un jardin dont un malgache tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre.
- N° d'inventaire : PV 0000524 : groupe d'hommes [dans un atelier de photographie dont un tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre.
- N° d'inventaire : PV 0000498 : Pandor [homme âgé assis tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre.

- N° d'inventaire : 51777 : Mayaeo [homme âgé assis tenant un bobre] négatif au collodion sur plaque de verre (le tirage papier de ce document se trouve conservé à la BNF, Cartes et Plans, fonds de la société de Géographie - cote We 46 - 1).

Documents audio-visuels

Documents diffusés

- **BARRE Jacques, L'HOTE Françoise, TEILLAY Gérard**, *L'âme réunionnaise: maloya lontan*, Association réunionnaise de réalisations audio visuelles, Saint-Gilles les Bains, 1997, (film documentaire).
- **CNR de Saint-Paul** : *Mizik tou Imoun*, Jeanneau, François (dir.), Saint-Gilles-les-Bains, réalisation et production de RFO Réunion, 16 déc. 1989, durée 120 min.
- **DESROCHES, Monique** : *Musique et identité à La Réunion*, cd rom, Université de Montréal, LRMM, 1999.
- **HOARAU, Thierry** : « Danyel Waro, fyer batar », Imago/RFO, 2002.
- **HOARAU, Thierry** : « Olivier Ker Ourio et Danyel Waro, Sominnkèr » Cobalt, 2004.
- **BONGRAND, Luc** : « Ligne paradis », documentaire de, 2004, 53 min.
- **ROIG, Jean Paul** : « Maloya dousman », diffusion/distribution Zarafa Films.
- **LUI VAN SHENG, Marie-Claude** : « Maloya les racines de la liberté », RFO et Ciné Production, réalisation.

Documents amateurs

- **LIVE Yu Sion** : *Servis zansèt*, film documentaire amateur, 2003.

Il est à noter que les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de La Réunion ont produit et continuent à produire des documents audiovisuels sur le maloya dans leur cursus.

Enregistrements audio

Les 78 Tours , les vinyles et collectes

La production d'enregistrements de maloya s'élève à une trentaine de références. Elle s'échelonne des années 1940 à 1991, avec une interruption à l'approche des années 1950 et une reprise en 1976. La Troupe de maloya des Roches, La Troupe du Foyer du Cœur Saignant, Fondbac, La Troupe la Résistance du Sud, Granmoun Lélé, la Troupe Roséda, Jean-Claude Viadère ou encore Firmin Viry sont les principaux à avoir enregistré des vinyles.

- **MARCEL DUBOIS, Claudie, PINOCHET-ANDRAL,** *Maggie, Enquêtes des ATP dans les Mascareignes, 1978.*

Les cd

- **ASSOCIATION NOUT RACINE,** *Babylonn, Maloya traditionnel,* Saint-Denis, [nd].
- **ASSOCIATION LES CHOKAS,** *Bourbon Maloya, Musique traditionnelle de la Réunion,* Collection Mémoire Musicale de La Réunion, Oasis Productions, La Réunion, 1998.
- **BASTER,** *Mouvman Kiltirel Baster,* La Réunion, 1983.
- **BASTER,** *Lorizon kasé,* La Réunion.
- **BASTER,** *Mon péi, mon lémé,* La Réunion.
- **BASTER,** *Live 99,* La Réunion, 1999.
- **BASTER,** *Kaf gong reggae,* Baster Productions, La Réunion, 2002.
- **BASTER,** *Black out,* Discorama, La Réunion, 1998.
- **BASTER,** *20 ans, DDD,* Baster Productions, 2003.
- **BATO FOU LIVE,** *Compilation Mars/ Juin 04,* Bato Fou, La Réunion, 2004.
- **LA FAMILLE GADO,** *entre romances et maloyas,* La Réunion, Takamba Taka, 2008.
- **FORCE INDIGÈNE,** *Z'amalgame,* 30 Kill Production, Saint-Denis, 2003.
- **GERVILLE Meddy Trio,** *Jazz'oya,* AAD, 2003.
- **GRAMOUN BÉBÉ,** *Le maloya kabaré,* PRMA, Takamba, La Réunion, 2004.
- **GRAMOUN SELLO,** *Légende du maloya. Gramoun Sello,* Maloya All stars, La Réunion, 2005.
- **GRANMOUN LÉLÉ,** *Namouniman, Maloya - Ile de La Réunion,* Label Bleu, Amiens, 1993.
- **GROUPE FOLKLORIQUE DE LA REUNION,** *La Réunion danses et chansons,* Auvidis, Ethnic, France, 1988.
- **GROUPE FOLKLORIQUE DE LA REUNION,** *Séga Séga, Chansons longtemps,* Groupe Folklorique de La Réunion, La Réunion, 1995.
- **GROUPE FOLKLORIQUE DE LA REUNION,** *Séga Maloya,* Groupe Folklorique de La Réunion, La Réunion, 1995.
- **GUIMBERT Françoise, NATIEMBÉ Nathalie,** *Déboulonné,* Françoise Guimbert, La Réunion, 2004.
- **HAMSA,** *Indo Run Maloya,* Hamsa, Sainte-Clotilde, 2002.
- **KALOU PILÉ,** *La légende.*
- **KOM ZOT,** *Le meilleur de Kom Zot,* Kom Zot, La Réunion, [nd].
- **LACAÏLE René et BROZMAN Bob,** *Digdig,* Word Music Network, Grande Bretagne, 2002.
- **LAOPE Maxime,** *Dernié Figuèr,* Discorama, La Réunion, 2002.
- **LINDIGO,** *Zanatany,* Lindigo Production, La Réunion, 2006.
- **LO RWA KAF,** *Tradition Maloya,* Discorama, La Réunion, nd.
- **LO RWA KAF,** *Somin galizé,* Discorama, La Réunion, nd.
- **NATIEMBÉ Nathalie,** *Margoz.*
- **NATIEMBÉ Nathalie,** *Sankèr,* Marabi, Angoulême, 2005.
- **NÉGRAU Leïlla,** *Jolie Madame,* Déclic, France, 1996.
- **NÉGRAU Leïlla,** *Oumassi,* P&C Bonsaï Music, France, 2005.
- **OUSANOUSAVA,** *Pic-Nic, les succès de Jules Joron,* Production Oasis, La Réunion.
- **PETERS Alain,** *Parabolèr,* PRMA, Collection Takamba, La Réunion, 1998.
- **PHILÉAS Willy,** *Traw-Kat Maloya,* Oasis, La Réunion, 2001.
- **RAS MÉLÉ,** *Nout Lérizaz, Maloya traditionnel de La Réunion,* Oasis, La Réunion, [nd].
- **RISKAB',** *Riskab,* La Réunion, 2005.
- **ROSÉDA,** *Pil Masalé,* Studio Master, La Réunion, 2003.
- **SALEM TRADITION,** *Waliwa,* Les Escales de Saint-Nazaire, Saint-Nazaire, 2001.
- **SALEM TRADITION,** *Fann,* Cobalt, Paris, 2005.
- **SICARD Davy,** *Ker Volkan,* Discorama, La Réunion, 2003.
- **SICARD Davy,** *Kèr Maron,* Warner Music, Up Music, France, 2006.
- **TAPOK,** *Tapok innot,* Digital Studio – Édition k'A, La Réunion, [nd].
- **TAPOK,** *Tapokopat,* JPR Production, La Réunion, 2005.
- **TI-FOCK,** *Swit lozik,* Mélodie, Edition Warner, France [nd].
- **TIFRED,** *Stanteiman,* Cobalt, France, 2005.
- **TROPICADERO,** *Sodron, Barbès, Los Anzélès,* Discorama, Digital Studio, La Réunion, [nd].
- **VERZONROOTS,** *La mizik nout péi oté,* Associations Fenêtre Sûre et F42, Le Port, 2005.
- **VIRY, Firmin,** « Firmin Viry », Radio France Ocora, 1999.

- **VIRY, Firmin**, *Viry 1976*, La Réunion, Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise, 2005.
- **VIRY, Firmin**, *Mémwar in pèp*, Best Maloya, La Réunion, 2006.
- **VIRY, Firmin**, *Ti Mardé*, Indigo, France, 1998.
- **WARO Danyèl**, *Batarsité*, Piros, Saint-André, [nd].
- **WARO Danyèl**, *Foutan Fonnkér*, Cobalt, Paris, 1999.
- **WARO Danyèl**, *Bwarouz*, Cobalt, Paris, 2002.
- **WARO Danyèl**, *Grin n syèl*, Editions Cobalt, La Réunion, 2006.
- **ZANGOUN**, *Lamour lapwin bonpé*, Éno, La Réunion, 2002.
- **ZANTAK**, *Dann fon laba*, La Réunion, nd.
- **ZISKAKAN**, *10 zan*, Ral si ton koukoun, Discorama, 1988.
- **ZISKAKAN**, *Kaskasnikola*, Island, Polygram, Carpentras, 1993.
- **ZISKAKAN**, *Soley Glasé*, Sankara, 1996.
- **ZISKAKAN**, *20 Tan*, DCC, France, 1998.
- **ZISKAKAN**, *4 ti mo*, Discorama, La Réunion, 1999.
- **ZISKAKAN**, *Rimayèr*, Discorama, La Réunion, 2001.
- **ZISKAKAN**, *Live*, Casino de Paris, Bansa Music, Paris, 2004.

7.b. Bibliographie

1. Ouvrages généraux

- **ALBANY, Michel** : "L'Art de vivre" in Barat, Christian (dir.) *A la découverte de La Réunion*, Ile Maurice, Favory Editions, 1981, Tome IX, p.52-70.
- **BAGGIONI, Daniel, MATHIEU, Martine** : *Cultures empiriques et identités culturelles à La Réunion*, Saint-Denis, Université de La Réunion, 1985.
- **BARAT, Christian** : "Survivances de rites et croyances d'origines malgaches" in Barat, Christian (dir.) *A la découverte de La Réunion*, Ile Maurice, Favory Editions, 1980, Tome VIII, p.26-27.
- **BARAT, Christian** : « La musique », « La danse » in *Nargoulan*, Edition du Tramail, Recherches universitaires réunionnaises, Saint-Denis, 1989.
- **BARAT, Christian, ROBERT, R.** (dir.) : « Musiques », « Orchestre » in *Dictionnaire illustré de La Réunion*, Paris, diffusion culturelle de France, 1991.
- **MAUNIER, Daniel, ROCHE, Odette** : *île de La Réunion, 1920-1970, Pages d'histoire réunionnaise, Mémoire et témoignages*, Saint-Denis, Azalées Editions, 1997.

ANNEXE 3
Affiche de la MCUR publiée le 10 octobre 2009



ANNEXE 4
Illustrations du disque *La famille Gado, entre romances et maloyas* (2007)



Annexe 5 :

Nomenclature pour la formalisation du chant maloya

Selon Saussure, « la musique se présente comme un langage qui se signifie soi-même » (Arom et Khalfa, 2000 : 309). Cet aspect auto-référentiel devait être rendu perceptible dans le cas du maloya par un système de notation approprié, demeurant à la fois fidèle à la manière dont l'entendent ses interprètes et ses auditeurs et permettant une analyse dont, compte tenu de nos habilités musicologiques, nous avons écarté de trop fastidieuses transcriptions musicales. Les ethnomusicologues, dont la méthode relève autant de l'émicité musicale que d'une dimension subjective propre à chacun d'eux, adoptent le plus souvent des systèmes de notation relativement indépendants les uns des autres. Les numéros 12 et 17 des *Cahiers de musiques traditionnelles* en donnent de nombreux exemples (1999, 2005)¹.

Chaque pan du répertoire maloya, dont nous entendons broser le panorama dans ce travail, possède ses propres structures. Aussi s'est-il agi de définir progressivement un modèle qui comprenne toutes ces variations. Un modèle permettant d'inclure le *même* et le *changeant*. Prenant acte de l'infime partie uniquement instrumentale de notre corpus, nous nous sommes concentrés sur la structure chantée du maloya. Nous avons choisi – en fonction de nos connaissances relatives d'une part à la réalité réunionnaise, à la notation musicale de l'autre – de faire un compromis entre musique et écriture qui soit accessible aux non-musiciens. En effet, le modèle d'analyse formelle du chant proposé ici donne un accès immédiat à la structure des différents répertoires autant qu'à la personnalité musicale de chaque pièce, voire de chaque artiste. Une personne peu familiarisée avec la lecture de partitions musicales pourra distinguer, par exemple, une forme que nous dirons « linéaire » car relative à un continuum, d'une forme « rotative » correspondant plus au *rondo* tel que définit en musique classique duquel découle la forme dite « couplet/refrain » communément entendue dans la « musique populaire »² contemporaine. Cette distinction s'est avérée essentielle dans notre compréhension des usages socio-culturels effectués du maloya, comme on pourra le lire à la fin de ce travail.

Nous avons accordé la primeur au déroulement temporel – « la musique est l'art de l'instant » disait Schaeffner. Ce choix permet de rendre compte d'un des traits marquants du maloya que nous avons appelé, sans consultation émique, la « réduction » (cf. chapitre six). Elle correspond à la fragmentation d'une phrase déjà chantée par le soliste et les répondeurs. Ceci produit un effet de rotation qui caractérise notamment le répertoire rituel dont la « danse de possession » est un, sinon l'effet principalement escompté. Ce procédé musical évoque également la cuisine locale. Notamment la manière réunionnaise de piler* (cf. Lexique) les épices qui entrent dans les plats cuisinés ou encore celle qu'ont certains mangeurs d'atteindre la substantifique moelle en « écrasant les os », de tanguer par exemple (« Crase lo z'os mounwar*, ça tang ça ! » dit Elléliara dans « Mette ensemb »³), ou les pattes de poulet lors de ces repas « ancestraux » que l'on prend lors des rituels. Cette association n'est pas fortuite, les musiciens demandent en effet souvent aux danseurs du public de « piler » le sol, de « craser un bon l'ambiance » alors que l'on dira d'une danse ou d'une soirée passée qu'elle « était kalou » (mot désignant le pilon du mortier)⁴.

¹ Quelques temps après avoir élaboré cette notation nous avons pu trouver plusieurs points communs avec celle de Claudie Marcel-Dubois (1972). Par contre, assuré du fait de contribuer par cette « procédure indépendante » à la « constitution finale du code », ici d'une notation du maloya, je n'ai pas souscrit à la séparation que prône Ruwet entre texte et mélodie (1972 : 108-109).

² Notre conception de ce terme est expliquée au premier chapitre.

³ Cf. Okilé, 1998 : #3 (Discographie). Le tang, ou tanrec, est le hérisson réunionnais.

⁴ Outre les exemples présentés ci-dessous, le lecteur pourra suivre les notations proposées en Annexe en écoutant le disque *Réunion maloya* n°1 attaché à ce travail.

A. Lettres minuscules, police d'écriture et textes chantés

A. À chaque phonème, mot, phrase ou vers chantés est associée une lettre minuscule. Celle-ci tient compte du texte autant que de la forme mélodique dont il s'agit d'apprécier relationnellement la pertinence au sein d'ensembles identifiés par nous selon plusieurs critères.

Aa. Tant que les phrases diffèrent par leur contenu mélodique et lexical – raison suffisante pour les identifier au sein d'« ensembles mélodiques » distincts (notés en lettres majuscules, cf. *infra*) –, l'alphabet est égrené de manière continue (a, b, c, etc.).

Exemple 1 : abcd dans « Sana » (Camilo, 2001 : #5) :

Sana gèt ali valal la	a
Bo baba kaliyanonm nou dé ou	b
Sana fé dodo li la	c
Zoubim mon gayar »	d

Remarque : Si ces phrases sont reprises ou bissées ensuite à l'identique, leur notation n'en sera pas affectée. Ces répétitions rentreront cependant dans la définition d'« ensembles » et de « structures » mélodiques (cf. *infra* D.).

Ab. La « demande » (terme employé par de nombreux chanteurs connaissant le répertoire « kabaré »), soit la partie soliste, est toujours inscrite en caractère simple, par opposition à la « réponse » (soit celle du chœur) qui l'est *en italique*.

Exemple 2 : abcb par Le Rwa Kaf, sa femme et sa fille (cf. Marcel-Dubois & Pichonnet-Andral, enregistrement du 05/07/1978) :

Oh si l'a bi la bwar	a
<i>Namsido</i>	<i>b</i>
Petit peu pou mwin	c
<i>Namsido</i>	<i>b</i>

Ac. Lorsque les deux parties (demande et réponse) sont concomitantes, on soulignera les caractères. Leur police demeurera simple si la demande prévaut en terme de volume sonore, italique dans le cas où le chœur dominerait. En cas d'équilibre sera privilégiée la voix soliste.

Exemple 3 : abcde dans « Ti vyin mon péi » (Lagarrigue, 2008 : # 10).

Ti guette à mwin mi guette à toué	a
<u>Ton ti manière ça l'est râlant</u>	<u>b</u>
<u>Mon seul couleur l'est différent</u>	<u>c</u>
<i>Ça le sang dan veine même couleur</i>	<i>d</i>
<i>Quand nous fait l'amour même façon</i>	<i>e</i>

B. Lettres minuscules, chiffres, primes et textes chantés

B. Les variations s'ajoutant à ce premier niveau peuvent concerner la mélodie et/ou le texte chantés. Il sera ainsi aisé d'apprécier s'il s'agit d'une forme antiphonale – les répondeurs répètent à l'identique le chant du soliste (ab ab) – ou d'une forme responsoriale⁵ caractérisée par l'introduction de nouvelles paroles (ab a1b1), de nouvelles paroles et mélodies (cd ef) ou de nouvelles mélodies (ab a'b').

Ba. A la reprise d'une même phrase mélodique comportant des variations lexicales viendra s'ajouter un numéro (a1, a2, etc.).

⁵ Cette opposition correspond aux termes « responsorial » et « antiphonique » conceptualisés en musicologie. Toutefois le *Glossaire. Termes ethnomusicologiques et termes organologiques*, dans *L'Homme*, 171-172, « Musique et anthropologie » ne fait pas réellement cas de cette distinction (cf. pp. 410 et 416-417).

Exemple 4 : *abcd a1b1c1d1* dans « Koundy » (Viry, 2006 : # 4).

Maman maman	a
Ferme pas la port	b
<i>Dans la main Koundy</i>	<i>c</i>
<i>Nana couto</i>	<i>d</i>
Koundy koundy	a1
Rende mon fille	b1
<i>Ma donn atwé</i>	<i>c1</i>
<i>Joli foular</i>	<i>d1</i>

Remarque : Très fréquente, la variation de pieds (ici entre *c* et *c1*) s'efface au profit de la mélodie.

Bb. Si, chantées à nouveau, ces phrases conservent leur contenu lexical tout en voyant leur mélodie se différencier, seront ajoutées primes, secondes, tierces, etc. (*a'*, *a''*, *a'''*, etc.).

Exemple 6 : *aba'c ab1a'd* dans « Sakafo » (Lindigo, 2008 : #8) :

Un fois dans l'année	a
Li chante	b
Un fois dans l'année	a'
Mèt manzé dé lait	c
Un fois dans l'année	a
Li danse	b1
Un fois dans l'année	a'
Service kabaré	d

Bc. Jusqu'à présent, lorsque les deux types de variations sont concomitants une nouvelle lettre alphabétique est proposée. Toutefois dans le cas où ces deux modifications (mélodique et lexicale) adviennent au sein d'un même « ensemble strophique », reprenant ainsi un élément déjà énoncé, il convient d'identifier cette variation en cumuler les deux degrés de notation précédents. La chronologie sert ici aussi de critère fondamental permettant de décider quelle variation frappe en premier : la mélodie ou le texte.

Ce choix, parfois cornélien, se pose différemment selon les morceaux et ne caractérise qu'une partie minoritaire de notre corpus. Certes, intervient à ce niveau une part de subjectivité décidant qu'on note *a1'* dans un cas, *a'1* dans l'autre. Par ce choix subjectif on atteint la limite d'une étude qui ne transcrit pas note à note sur une portée, mais avec des lettres.

Bc1. Ici la mélodie prime sur un nouveau texte.

Exemple 7 : *a1ba'2ba3ba'4b* dans « Ranpli mon vèr » (Lo Rwa Kaf, 1992 : #5)

B	
O si nana vide pou roulèr	a1
<i>O si na point n'aller roder</i>	<i>b</i>
O si nana vide pou JanPièr	a'2
<i>O si na point n'aller roder</i>	<i>b</i>
O si nana vide pou kayamb	a3
<i>O si na point n'aller roder</i>	<i>b</i>
O si nana vide pou Jimmy	a'4
<i>O si na point n'aller roder</i>	<i>b</i>

Bc2. Ici prime le chiffre sur la forme.

Exemple 8 : **aba1'c** dans « Zénéral » (Waro, 2001 : #9)⁶.

C	
Mon ti manyèr batay zénéral	a
La pa paréy lé vot	b
Mon zuzé mon kartous zénéral	a1'
Mon pép mon fizi	c

Bd. Dans le même ordre de variation, incluant lexique et mélodie, une figure stylistique récurrente, que nous appelons la « réduction », demandait une nouvelle notation. Consistant à reprendre partiellement des paroles déjà chantées (partie de vers, vers entier, voire plusieurs vers) en les raccourcissant, nous avons choisi de noter cette réduction en recourant au signe moins (-).

Exemple 9 : **b -b1'-b2'-b1'-b2''** dans « Valet, Valet » (Viry, 1998 : #5 ; Annexe 6).

D	
Bon Dié l'a dit mon zenfan bois pas	b
-D'	
Bon Dié l'a dit	-b1'
<i>Mon zenfan bois pas</i>	-b2'
Bon Dié l'a dit	-b1'
<i>Mon zenfan bois pas</i>	-b2''

Remarque : Nous voyons ainsi : 1/ la réduction [-], 2/ la phrase entière [b], 3/ les deux fragments de celle-ci, distingués par leur chiffre [1 et 2] et leur police (simple ou *italique*), 4/ les mentions de trois nouvelles mélodies [-b1', -b2', -b2''].

C. Lettres majuscules et « ensembles mélodiques »

Ca. Une majuscule délimite un « ensemble mélodique » ou « ensemble strophique » (termes que nous préférons à ceux de couplet ou de refrain, ces derniers relevant d'une forme en *rondo* qui est loin de dominer sur la scène maloya) composé d'un nombre plus ou moins grand de vers (par exemple, [A] = a comme [A] = abcd). Ce déplacement de niveau dans l'architecture musicale permet d'identifier des formes mélodiques et structurelles équivalentes mais de contenus lexicaux différents (notés alors [A], [A1], [A2]) ainsi que différents ensembles d'un même morceau ([A], [B], [C]...).

Remarque : Les majuscules se voient attribuées les mêmes principes de variations que les minuscules.

Exemple 10 : [AA1] dans « Ti vyin mon péi » (Lagarrigue, 2008, #10).

A	
Dis ti viens mon pays	a
Mais ti dis ti viens pays noir	b
<i>Dis moin lé noir sournois</i>	c
<i>Non ma la pas sournois</i>	c1
<i>Comment toué l'avais l'accueil chaleureux</i>	d
A1	
Dans la vie créole	a1
Non ça la point la vie différent	b1
<i>Un blanc na l'argent</i>	c2
<i>Un noir n'a l'argent</i>	c3
<i>Tous les deux nana même talent</i>	d1

⁶ Cf. également notre Annexe 9 (aux ensembles strophiques [A2] et [A3]) où l'on note les deux possibilités.

Exemple 11 : [BB'] dans « Pilé cabaret » (Kalou Pilé, 2001 : #10 ; Annexe 8).

B
Sa service mon monmon kisa sa ? a
O maligasé b
Sa service mon monmon kisa sa ? a'
O maligasé b'
B'
Sa service mon monmon kisa sa ? a''
O maligasé b
Sa service mon monmon kisa sa ? a
O maligasé b'

Exemple 11 : [B1B'1] dans « La kazanou » (Lindigo, 2006 : #12 ; Annexe 18).

B1
Veloma veloma c
Idéssé b
B1'(x3)
O veloma veloma c'
Idéssé b

Exemple 12 : [B1B'1] dans « Saint-Benoît Beaulieu » (Lo Rwa Kaf, 1992 : #2 ; Annexe 16).

B1
Bondyé mon zoli Bondyé a1
Demande mon somin galizé partout b1
B'1
Okilé Bondyé mon joli Bondyé a'1
Demande mon somin galizé partout b1

Cb. Cas de réduction déjà noté pour l'exemple 9.

Remarque : Si plusieurs réductions apparaissent dans une même pièce, elles se voient attribuées les mêmes principes de variations que les minuscules et les majuscules.

Cc. Relatif à une polyphonie maîtrisée, un dernier cas se présente. Il concerne l'addition et la superposition de deux voix (au sens musicologique). On a choisi de le noter avec le signe plus (+) comme le montre [+C] dans l'Annexe 17.

D. Lettres majuscules et « structures générale »

Existe un plan encore supérieur aux « ensembles mélodiques » également noté en majuscule, celui de la « structure générale » du morceau (cf. les Annexes présentant nos analyses formelles).

E. Rappel des variations

Notées par différentes minuscules dans l'ordre alphabétique : **variation textuelle et mélodique** au sein d'un même « ensemble strophique » lui-même noté en majuscule ([A], [B], etc.). Chaque nouvelle lettre (a, b, etc.) correspondant à une nouvelle phrase.

Notées par des numéros (a1, [A2], etc.) : lors d'une reprise de la mélodie, variations de pieds comprises. **Ici $\Delta\text{texte} \geq \Delta\text{mélodie}$.**

Notées par des primes (a', [A''], etc.) : variation mélodique d'une même phrase ou d'un même ensemble mélodique. **Ici $\Delta\text{mélodie} \geq \Delta\text{texte}$.**

Une phrase ou un ensemble strophique comprenant des **variations à la fois mélodiques et textuelles** par rapport à une occurrence précédente (a, [A]), dont elle demeure majoritairement la répétition, sera notée : a'1, a''2 ou a1', a2'' ([A'1 ou A1'...]) selon l'ordre temporel d'apparition de la variation donnée.

Annexe 6 :

« Valet, valet » (Viry, 1998 : #5)⁷

Structure générale :

A(x2)BA1B1ABA1B1CD(x2)-D'E[ambiance]CD(x2)-D'[ambiance]E[1/2E][ambiance]
E-E'(x3)[1/2-E']

Analyse formelle :

A (x2)

Valet, valet prête moi ton fusil	a
<i>Voilà l'oiseau prêt à voler</i>	b

B

Si nous avait gagné l'oiseau	a
<i>Suffit d'argent pour mon voyage et pour mon arrivée</i>	b

A1

Trois plats à table est un pigeon blanc	a1
<i>Suffisamment pour mon dîner</i>	b1

B1

Mais pas sitôt la belle perçois	a1
<i>Chapeaux en main pour me saluer</i>	b1

A

B

A1

B1

[*(Hop)* Donn' anous ! (*Hey*) Encore ! (*Hey*) Bougez ! En bas ! Souk ali ! (*Hey*) (*Bouzé*)]

C

Et nous l'atendi le rwa danou bois	a
<i>La reine larivé</i>	b
Nous l'atendi le rwa danou bois	a
<i>La reine larivé</i>	b'

D(x2)

Le vin qui brille mwin lé dan mon verre	a
<i>Bon Dié l'a dit mon zenfan boi pa</i>	b

-D'

Bon Dié l'a dit	-b1'
<i>Mon zenfan bois pas</i>	-b2'
Bon Dié l'a dit	-b1'
<i>Mon zenfan bois pas</i>	-b2''

E

Dégaz a nou momon, dégaz a nou	a
<i>Dégaz a nou kaliko larivé</i>	b
Dégaz a nou momon, dégaz a nou	a
<i>Dégaz a nou kaliko larivé</i>	b'

⁷ Notre transcription.

[Eh ! (*Eh*) Donn à nous ! Encore ! Bougez ! En-bas ! Souk ali ! Doucement ! Roulez ! Bougez !
Eh ! (*Eh*)]

C
D
-D'

[Tyinbo ! Donn à nous ! Bougez ! (*Eh*) Encore ! Souk ali ! En-bas ! Donn à nous ! (*Eh*)]

E

[1/2E]

Dégaz a nou momon, dégaz a nou a
Dégaz a nou kaliko larivé *b*

[Tyinbo ! Donn à nous ! Encore ! Bougez ! En-bas ! Souk ali ! Doucement ! Roulez ! Bougez !
En-bas ! Eh !]⁸

E

-E'(x3)

Dégaz a nou kaliko larivé b'
Dégaz a nou kaliko larivé *b'*

[1/2-E']

Dégaz a nou kaliko larivé b'

⁸ Pour ce dernier appel d'ambiance, Viry n'est pas soutenu par son cœur.

Annexe 7 :

« Roule ton maloya » (Kalou Pilé, 2001 : #3)⁹

Structure générale :

ABC[ambiance]C1'[ambiance]D[ambiance]EF[ambiance]C2[ambiance]C3'[ambiance]D
EF[ambiance]CC1'DEFE(ad lib)

Analyse formelle :

A

Toute un grande journée a
Toué là pou travailler b
Le soir l'arrivé c
Faut repose un peu d

B

Rèt pas dann fénwar a
Sorte un peu dehors b

C

Allez a
Soleil la fini chapper [Allez] b
L'heure que l'est pour danser [Allez] b1
Guette pas si la pluie c
Là pour mouiller ton cheveux frisé kafrine d
Roule ton maloya ma fille e
Si ton cœur l'est content f

[Chauffez!]

C1'

Allez [Allez] a'
Largue ton brosse coco [largue ton brosse coco] b2'
Largue ton fer blanc de l'eau [largue ton fer blanc de l'eau] b3'
Mette pa ton soulier c1
Mais faite attention ti rentre dans karo zépine d1
Empare ali doucement ma fille e1
Si ton cœur l'est content f'

[Allez hé ! Hé ! Ou ou !]

D

Alala [Alala] a
Alala kayamb là pou grainer b
Alala [Alala] a
Alala ouleur là pou ral à toué c

[Chauffez !]

⁹ Notre transcription.

E

O pique ali comme ça même [*inaudible*] a

Pique ali comme ça même [*Ah ouai*] a

Pique ali comme ça même a

F

Dann ton yeux ti roule de feu a

Alala dalon la fini rant dann rond b

[Allez ! Donn à li! Donn à li ! Chauffez !]

C2

Allez a

Oh Guette si ta nana le corps [*inaudible*] b4

Roule ali jusqu'à soir b5

Roulez roulez ma fille c2

Garde comme ton rein i roul comme un zanguille d2

Ral ali pou toulbon ma fille e2

Si ton cœur l'est content f

[Comme ça même]

C3'

Allez [*Allez*] a'

Dé dalon dan ton do [*largue ton brosse coco*] b6+b2'

Ton lang la pi lozo [*largue ton fer blanc de l'eau*] b7+b3'

Ton corps l'est fatigué c3

Mais dans ton cœur na gros soleil i brille [*Hi hi!*] d3

Empare ali vitman ma fille [*Roulez hé !*] e3

Si ton cœur l'est content [*Hé hé hé hē*] f

[Hé hé ! Allez hé ! Comme ça]

D

E

F

C

C1'

(Solo guitare basse)

D

E

F

E(ad lib) avec [appels d'ambiance]

Annexe 8 :

« Pilé cabaret » (Kalou Pilé, 2001 : #10)¹⁰

Structure générale :

AA1[ambiance]BB'CDE[ambiance]FF1G[ambiance]HH1H'-H'[ambiance]
II1J[ambiance]KL

Analyse formelle :

(Premier soliste avec chœur)

AA(x2)

La case Eva nana kabaré	a
Anon pou war	b
Kalou Pilé	b1
La pou fé gayar	c

A1A1(x2)

Ousa Moussassa ousa mi sava	a1
La kaz Eva	b2
La kaz Eva	b2
Na kraz malouya ¹¹	c1

[Sonnez rouler ! Chauffez! Cabaret zwé zwé pas ? Allons rouleur ! Roulez !]

B

Sa service mon monmon kisa sa ?	a
<i>O maligagé</i>	b
Sa service mon monmon kisa sa ?	a'
<i>O maligagé</i>	b'

B'

Sa service mon monmon kisa sa ?	a''
<i>O maligagé</i>	b
Sa service mon monmon kisa sa ?	a
<i>O maligagé</i>	b'

C(x2)

Na li bou largé	a
Ousa sa sa monmon	b
<i>Avec mon marmay en-bas là-bas</i>	c

D(x2)

Oh voilà belle-mère mon zoli belle-mère	a
L'a empêche amwin manzé mon manzé	b
<i>Ah hier au soir ma la pas mangé</i>	c
<i>Rat musqué manz mon manger</i>	d

¹⁰ Notre transcription.

¹¹ Les chœurs disent « maloya ».

E(x2)

Wo belle-mère o mon belle-mère	a
<i>Wo ta fait mort amwin mon dézyé rouver</i>	<i>b</i>
Wo belle-mère o mon belle-mère	a'
<i>Wo ta fait mort amwin mon dézyé rouver</i>	<i>b</i>

[Sonnez ! Secouez kayamb ! Bougez ! *Ouh ouh !*]

(Seconde soliste avec chœur)

F(x2)

Oté maman oté papa	a
Oui ma la quit la kaz	b
<i>Mi mann aou pardon</i>	<i>c</i>
<i>Laiss pa moïn dan bord chemin</i>	<i>d</i>

F1(x2)

Mwin zanfán maléré	a1
Dirige pa mwin dann malisé	b1
<i>O malheur la pa bon</i>	<i>c1</i>
<i>Laisse pa moïn dann mon chagrin</i>	<i>d1</i>

(René-Paul Elléliara auquel répond la précédente soliste)

G

Ayo ayo Mon Bondyé lao	a
Fais mont amwin mon chemin galisé	b
<u><i>Ayo ayo Mon Bondyé lao</i></u>	<u><i>a</i></u>
Fais mont amwin mon chemin galisé	b
<u><i>Ayo ayo Mon Bondyé lao</i></u>	<u><i>a</i></u>
Fais mont amwin mon chemin galisé	b
<u><i>Ayo ayo Mon Bondyé lao</i></u>	<u><i>a</i></u>
Fais mont amwin mon chemin galisé	b

[Allez rouler, chauffez ! Ça maloya ça!]

(René-Paul Elléliara avec chœur)

H(x2)

Ti fille la sirène	a
Li habite là-bas dann milieu la mer	b
Un jour m'aller voir ali	a1
<i>Wa donne a mwin cahier maloya</i>	<i>b1</i>

H1(x2)

Oui ma la sot la mer	a2
La pa la mer li la sot à mwin	b2
<i>Pran mwin pour le roi martin</i>	<i>a3</i>
<i>Dessous mon lang la poin lo zo</i>	<i>b3</i>

H'(x2)

Mwin té pou baigné oté	c
Dans bassin la sirène	d
La sirène la pa vol amwin	a4
<i>Comment la sirène la vol mon commère</i>	<i>b4</i>

-H'

La sirène oté la sirène	e
Oh comment la sirène la vol mon commère	b4
<i>La sirène oté la sirène</i>	<i>e</i>
Ah comment la sirène la vol mon commère	b4
<i>La sirène oté la sirène</i>	<i>e</i>
Ah comment la sirène la vol mon commère	b4
<i>La sirène oté la sirène</i>	<i>e</i>
Ah comment la sirène la vol mon commère	b4

[Bougez ! Allez rouleur ! Chauffez ! Cabaret ! Chauffez !]

(Quatrième soliste avec chœur)

II

Mène mon manger oté	a
Non amène pa la mer	b
Aswar nana maloya	c
La case Siya na danse cabaret	d

I1I1

Mène mon rouleur Tonin	a1
Oui mène mon kayamb	b1
Oubli pa mon pikèr	c1
Ala mi sava ziska gran matin	d1

J(x2)

Oui donna mwin le son mon rouleur	a
<i>O na pil pilé dessous la salle-verte</i>	<i>b</i>
Oui mon gosier la pa l'entonnoir	c
<i>Un ti rhum charrette si nana</i>	<i>d</i>

[Bouzé baba ! Oté ! Donne à li donc !]

K(x2)

O paille en queue mon zoli zanfán	a
<i>Fais pa lo nid dann fond la rivière</i>	<i>b</i>
O paille en queue mon zoli bébé	a'
<i>Fais pa lo nid dann fond la rivière</i>	<i>b'</i>

[Chauffez !]

L(x5)

Si malé dodo	a
<u><i>O si malé dodo</i></u>	<u><i>a</i></u>
<u><i>O Si malé dodo</i></u>	<u><i>a'</i></u>
<u><i>O Si malé dodo</i></u>	<u><i>a'</i></u>

Annexe 9 :

« Oté la Rényon » (Waro, 1987 : #4)¹²

Structure générale :

AA1A2A3A1BCBC1B1C2BCB1C3BC4C5C6B1C7

Analyse formelle :

A

Momon di amwin zantiman mon zanafan	a
La pa moyen po toué fé autrement	b
La pa moyen ça bann kit zot momon	a1
I faut pa zwé ansanm gouverneman	c
<u>La pa moyen ça bann kit zot momon</u>	<u>a1</u>
<u>I faut pa zwé ansanm gouverneman</u>	<u>c</u>

A1

Mwin la di ali maman console a toué	a2
Mwin la di ali momon faut pa pleurer	b1
Mwin la finn grand la pa mwin pour larguer	a3
L'armée maman ça la pa mwin pou fait	c1
<u>Mwin la finn grand la pa mwin pour larguer</u>	<u>a3</u>
<u>L'armée maman ça la pa mwin pou fait</u>	<u>c1</u>

A2

Pa besoin ti fé ça artourn atoué	a4
Akout azot na rien qu'un an po fé	b2
O Sinon toué lé kab fé mort amwin	a5
O sinon toué lé kab fé mort amwin	a5' [=c2] ¹³
<u>O Sinon toué lé kab fé mort amwin</u>	<u>a5</u>
<u>O sinon toué lé kab fé mort amwin</u>	<u>a5' [=c2]</u>

A3

Momon si zordi mi sava la zol	a6
Kisa lotèr sa lo z institutions	b3
Non momon ti m'aura pa aussi non	a7
Kisa lotèr sa le z institutions	b3' [=c3]
<u>Non momon ti m'aura pa aussi non</u>	<u>a7</u>
<u>Kisa lotèr sa le z institutions</u>	<u>b3' [=c3]</u>

A1

BB

Lamènn à mwin la ba	a
Té pa pou mon travail	b
Té pa po mon fiancailles	c
Té pou mwin fé larmé	d

¹² Notre transcription.

¹³ Ce cas montre une limite de notre nomenclature en acceptant deux notations.

CC

Oté Larényon	a
Oté ou la manque à mwin	b
Té Oté Larényon	a
Oté mwin lavé besoin	b1

BB

C1C1

Oté larényon	a
Oté mon piment martin	b2
Oté Larényon	a
Té oté sa laba na pwin	b3

B1B1

Mwin la koz en kréol	a1
Mwin di à zot comme ça	b1
Mwin même zanfan la Rényon	c1
La fout à mwin la zol	d1

C2C2

Oté gran Lafrans	a2
Té la fé mal amwin	b4
Oté la souffrance	a3
Toué la fatigue amwin	b5

BB

CC

B1B1

C3C3

Oté maloya	a4
Sans twé ma la pi arien	b6
Té oté maloya	a5
Sans twé mwin lé moins qu'un chien	b7

BB

C4C4

O papa momon	a6
O zot la mank à mwin	b
É oui papa momon	a7
O zot mwin lavé bezwin	b1

C5C5

Oté camarades	a8
Zot la mazine à mwin	b8
Té oté kamarad	a8
La pa oubli amwin	b9

C6

Oté mon Trois Mares a9

O toué la mank amwin b

Oté mon Trois Mares a9

Mwin lavé bezoin b1

B1B1

C7(x3)

Na nana nanana a10

Na nanananana b10

Na nana nanana a10

Na nanananana b10

Annexe 10 :

« Batarsité » (Waro, 1994 : #1)

Structure générale

A(a capella)A1ABC-C'DB1C-C'D'B2C-C'D'B3C1-C1'D'B4C2-C2'D''B4C2-C2'D''-D'(x3)

Analyse formelle :

A

Mwin pa blan non mwin pa nwar	a
Tarz pa mwin si mon Listwar	b
Tortiyé kaf yab malbar	c
Mwin nasyon bann fran batar	d
<i>Tortiyé kaf yab malbar</i>	<i>c</i>
<i>Mwin nasyon bann fran batar</i>	<i>d</i>

A1

Mwin pa blan non mwin pa nwar	a
Tarz pa mwin si mon Listwar	b
Sinwa Zarab Zorèy Komor	c1
Mwin nasyon bann fran batar	d
<i>Sinwa Zarab Zorèy Komor</i>	<i>c1</i>
<i>Mwin nasyon bann fran batar</i>	<i>d</i>

A

B

Rod atwé si ti vé	a
Asèt atwé si ti vé	a1
Ton Blansité	b
Giny atwé si ti vé	a2
Asèt atwé si ti vé	a1
Ton Fransité	b1

C

Amwin m'la pa bézwin rodé	a
Amwin ferblan mon kalité	b
I débord i koul atèr	c
Sanm tout mon batarsité	d
Amwin m'la pa bézwin rodé	a
Amwin gamblo mon kalité	b1
I débord i koul atèr	c
Sanm tout mon réyonèzté	e

-C'

<u><i>Sa i débord i koul atèr</i></u>	<u><i>c</i></u>
<u><i>Sanm tout mon batarsité</i></u>	<u><i>d</i></u>
<u><i>Sa i débord i koul atèr</i></u>	<u><i>c</i></u>
<u><i>Sanm tout mon réyonèzté</i></u>	<u><i>e</i></u>

D

Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a'
Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a'
Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a''
Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a'

B1

Rod atwé si ti vé a
Asèt atwé si ti vé a1
Ton pirlinnsité b2
Giny atwé si ti vé a2
Asèt atwé si ti vé a1
Ton pirsinwazté b3

C

-C'

D'

Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a'
Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a'
Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a''
Nana nani na nanananana a
Nana nani na nanananana a''

B2

Rod atwé si ti vé a
Asèt atwé si ti vé a1
Ton ropéinnté b4
Giny atwé si ti vé a2
Asèt atwé si ti vé a1
Pirlafrikinnté b5

C

-C'

D'

B3

Ral atwé si ti vé a3
Dékony atwé si ti vé a4
Ton mapinm sové b6
Ral atwé si ti vé a3
Dékony atwé si ti vé a4
Ton mapinm sové b6

C1

Amwin m'la pa bézwin ralé	a1
Mon touf lo tin oté	b1
Sa mi ansèrv koman zoryé	c1
Po sana mon gaté	d1
Amwin m'la pa bézwin ralé	a1
Mon touf lo tin oté	b1
Sa mi ansèrv koman zoryé	c1
Po nout dé mon gaté	d2

-C1'

<u>Mwin sa mi ansèrv koman zoryé</u>	<u>c1</u>
<u>Po sana mon gaté</u>	<u>d1</u>
<u>Mwin sa mi ansèrv koman zoryé</u>	<u>c1</u>
<u>Po nout dé mon gaté</u>	<u>d2</u>

D'

B4

Roul atwé si ti vé	a5
Pyont atwé si ti vé	a6
Zoli kozé	b7
Roul atwé si ti vé	a5
Pyont atwé si ti vé	a6
Zoli fransé	b8

C2

Amwin m'la pa bézwin roulé	a2
Amwin dann mon ti margonyé	b2
Mi giny tir mon maloya	c2
Mon séga kabaré	d2
Amwin m'la pa bézwin roulé	a2
Amwin dann mon ti margonyé	b2
Mi giny tir mon maloya	c2
Mon narlgon kabaré	d3

-C2'

<u>Mi giny tir mon maloya</u>	<u>c2</u>
<u>Mon séga kabaré</u>	<u>d2</u>
<u>Mi giny tir mon maloya</u>	<u>c2</u>
<u>Mon narlgon kabaraé</u>	<u>d3</u>

D''

Nana nani na nanananana	a
Nana nani na nanananana	a'
<u>Nana nani na nanananana</u>	<u>a</u>
<u>Nana nani na nanananana</u>	<u>a'</u>
Nana nani na nanananana	a
Nana nani na nanananana	a''
<u>Nana nani na nanananana</u>	<u>a</u>
<u>Nana nani na nanananana</u>	<u>a''</u>
Nana nani na nanananana	a
Nana nani na nanananana	a'
<u>Nana nani na nanananana</u>	<u>a</u>
<u>Nana nani na nanananana</u>	<u>a'</u>

B4
C2
-C2'
D''

-D'(x3)

Nana nani na nanananana a'

Nana nani na nanananana a'

Annexe 11 :

Données de *Foutan fonnkér* (Waro, 1999)

	Instruments	Rythme et <i>tempi</i>	Mode vocal	Structure strophique ¹
1. « Tanbou »	morlon, trois tanbou, mains	Adaptation de « baguette malbar » Tempo : 149	néant	néant
2. « La météo »	« roulèr », deux « kayanm », « pikér », « congas »	Rythme : maloya Tempo : 138	majeur	AA1BA2B1B1AA1 BA2B1-B1
3. « Banm kalou banm »	r, k, p, c, « tryang »	Rythme : maloya Tempo : 96	éolien	ABCA1B1CA2B2C 1A3B3CA3B3C-C'
4. « Madlinn »	r, k, p, c, t	inédit 1 Tempo : 90	mineur (6 ^e degré manquant)	ABCD-C'A1BCD-C'A2BCD-C'ABCD-C'-C''
5. « Aléwar »	r, deux k, p, c	Rythme : A = malgas ; B = maloya Tempo : A = vers 95 ; B = vers 130	mineur (manque 7 ^e degré)	ABA1B1A2B2A3B3A4B4A5B5A6B6A7B7CC1C2CC1C2-C2'
6. « Mouramour »	r, p, c	néant	parlé	
7. « Vyé minm »	r, k, p, c, t	Rythme : inédit 2 Tempo : vers 90	éolien	ABCD A1BCDA2B CDA2BCD-D'
8. « Bayoun »	r, k, p, c, t	Rythme : maloya Tempo : 122	éolien	ABCA1BCA2BC-C'
9. « Fèt kaf »	r, k, p, c, t	Rythme : maloya Tempo : 102	mineur harmonique	AA1A2A3BCDBC1 DBC2DBE
10. « Galé »	r, deux k, p, c, t ²	Rythme : maloya Tempo : vers 135	mineur (6 ^e et 7 ^e degrés manquants)	ABA1B1A2B2B1-B1'-B1''
11. « Foutan fonnkér »	« bob »	Tempo : 84	Parlé (deux voix)	néant

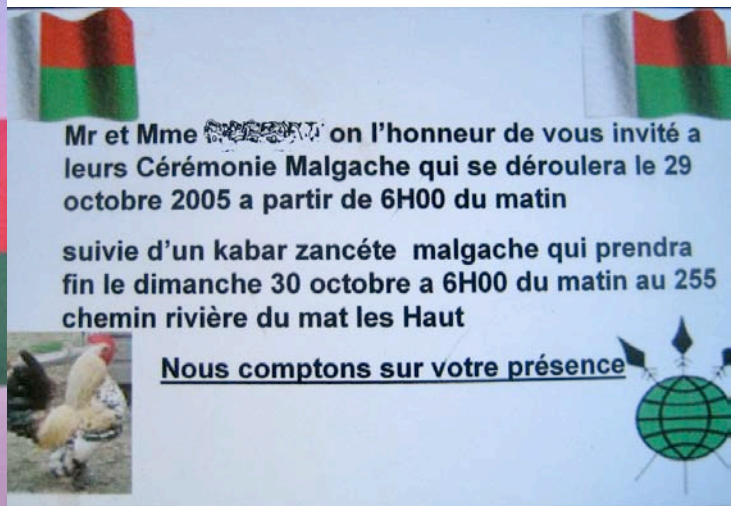
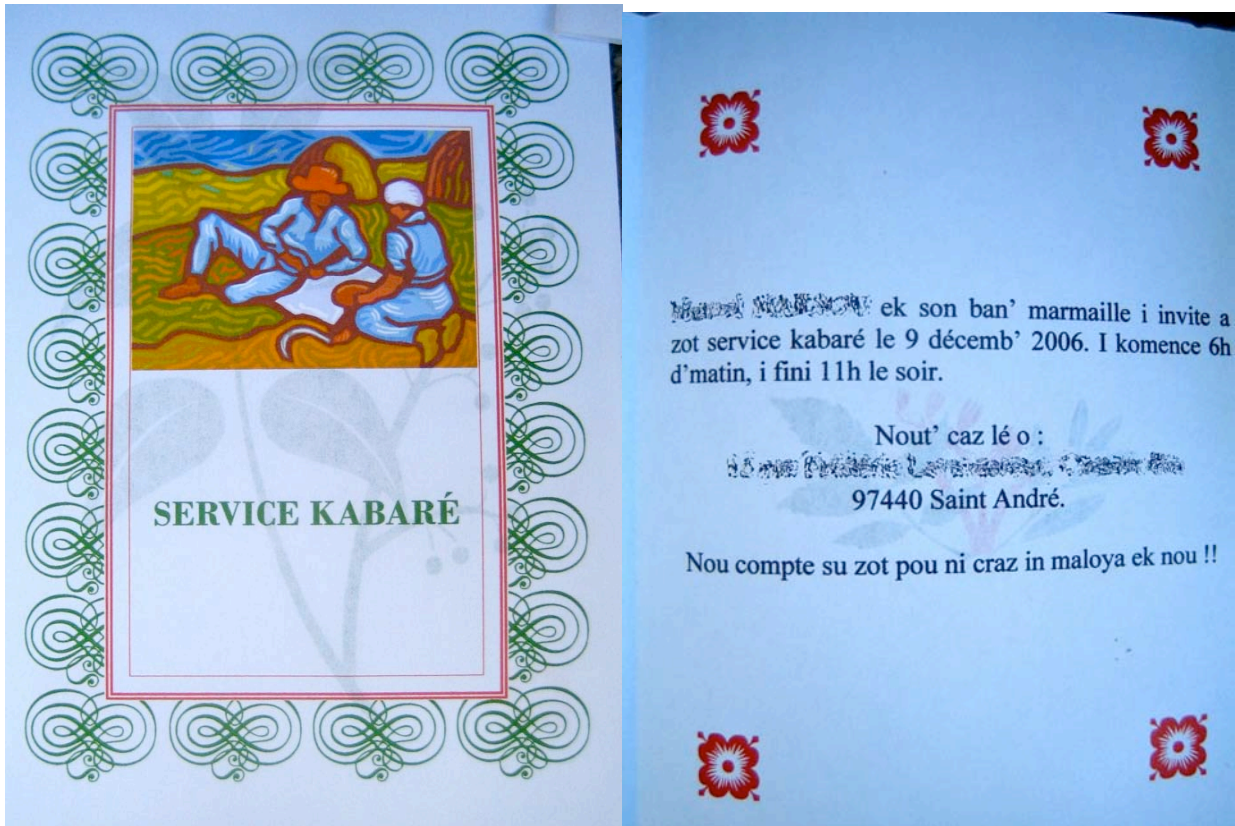
¹ Nous ne mentionnons ni les reprises de chaque ensemble ni les réponses du chœur, excepté lorsque nécessaire (par exemple en #4).

² Comme le laisse supposer la présence, parfois multiple, du soliste dans les chœurs (Waro devant dans ce cas changer de micro entre chacune de ses phrases pour s'associer aux répondeurs...), celle d'un 6^e instrument démontre un travail studio réalisé *a posteriori*.

Annexe 12 :
Carte de l'Île de La Réunion
(Source : Réunion Archives : <http://iledelareunion-archive.com>)

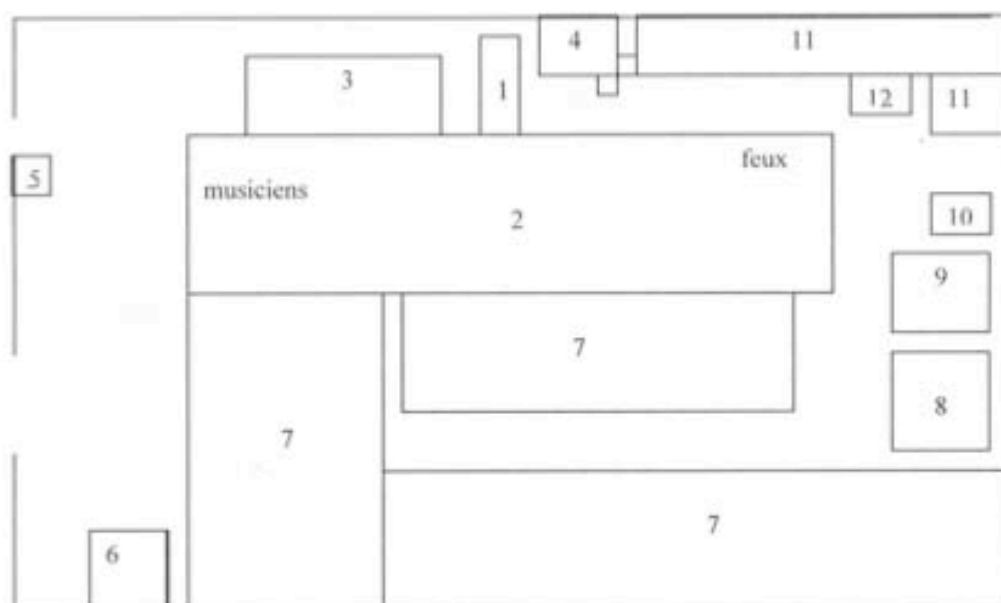


ANNEXE 13
Faire-parts de « *sèrvis malgas* »



Annexe 14 :

Schéma de la case et des lieux de culte de la *devinèr*



Légende :

- 1 Espace sacrificiel
- 2 Varangue
- 3 Grand *boukan*
- 4 Petit *boukan* (avec fosse et trépied)
- 5 Autel du petit portail
- 6 Chapelle *malbar*
- 7 Habitation
- 8 Salle de bain
- 9 Cuisine à bois
- 10 Trépied
- 11 Poulailier
- 12 Cabinets

Annexe 15 :

Deux chants de Granmoun Lélé en duo avec Jaojoby

« Zav zav Miné » (Granmoun Lélé, 2003 : #2)¹

Structure générale :

A(x7)[ambiance]BB'BA(x6)[ambiance]BB1BB2BB''B''

Analyse formelle :

(Granmoun Lélé soliste)

AA(x7)

Andé andé zav zav miné

Zanou daré vambone siya

[Tou i kana é !]

(Jaojoby soliste)

B

A ou yé a ou yé a

O i yé b

A ou yé a ou yé a

O i yé b

A toulimoun kiriol a1

O i yé b

Amwin tout seul malagasy a2

O i yé b

B'

A ou yé a ou yé a

O i yé b

A ou yé a ou yé a

O i yé b

A toulimoun kiriol a1'

O i yé b

Amwin tout seul malagasy a2'

O i yé b

B

(Granmoun Lélé soliste)

A(x6)

[Tou i kana é !]

¹ Notre transcription.

(Jaojoby soliste)

B

B1

A ou yé a ou yé	a
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
A ou yé a ou yé	a
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
Anaro dyab kiriol	a3
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
Sa oun saré kini gasy	a4
<i>O i yé</i>	<i>b</i>

B

B2

A ou yé a ou yé	a
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
A ou yé a ou yé	a
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
A toulimoun kiriol	a1'
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
Sa oun saré kinigasy	a4
<i>O i yé</i>	<i>b</i>

B''

Houy houy houy	c
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
Houy houy houy	c
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
Houy houy houy	c
<i>O i yé</i>	<i>b</i>
Houy houy houy	c
<i>O i yé</i>	<i>b</i>

« Angalakanou » (*ibid.* : #5)²

Structure générale :

A(x2)BA(x4)B(x2)A(x2)-A'-A'1-A' [ambiance] A1(x2)A(x2)B1'(x3)A(x4)B(x2)B1'B'B2'A1
-A'2-A'3-A'2-A'3-A'1-A'3 [ambiance] -A'1-A'3-A'2-A'3-A'1-A'3b2'B3'

Analyse formelle :

(Granmoun Lélé soliste)

A(x2)
Nangalakamou a
Nangalankapé b
Nangalakivou c
Tsimi vou ramin da d
E é é é e
Tsifa tsakou zayé f

(Jaojoby soliste)

B
Zariko zariko a
Zariko zariko a'
Zariko tann zariko a1
Zariko tann zariko a1'
Sa pin nawatann zariko a2
Sa pin nawatann zariko a2'

A(x4) (Granmoun Lélé soliste)
B(x2) (Jaojoby soliste)
A(x2) (Granmoun Lélé soliste)

-A'
Wo o oui bonn maman g
Oui tsifa tsikou layé f1
E é é é e
Tsifa tsakou zayé f

-A'1
Yé é langa oui g1
Tsifa tsikou zayé f
E é é é e
Tsifa tsakou zayé f

-A'

[Cri féminin]

²Notre transcription.

(Jaojoby soliste)

A1(x2)

Andala kwa oum	a1
Bingala koupou	b2
Langala kona	c3
Mati soukou la ména	d4
<i>E é é é</i>	<i>e^s</i>
<i>Tsifa tsakou zayé</i>	<i>f</i>

A(x2) (Granmoun Lélé soliste)

(Jajoby soliste)

B1'(x3)

Waléné waléné	a3
<i>Waléné waléné</i>	<i>a3'</i>
Waléné walé waléné	a4
<i>Waléné waléné</i>	<i>a3'</i>

A(x4) (Granmoun Lélé soliste)

B (Jaojoby soliste)

(Granmoun Lélé et Jaojoby solistes)

B

Zariko zariko	a
<i>Zariko zariko</i>	<i>a'</i>
Zariko tann zariko	a1
<i>Zariko tann zariko</i>	<i>a1'</i>

(Granmoun Lélé soliste)

Sa pin nawatann zariko	a2
<i>Sa pin nawatann zariko</i>	<i>a2'</i>

B1'

B'

Zariko tann zariko	a1
<i>Zariko zariko</i>	<i>a'</i>
Sa pin nawatann zariko	a2''
<i>Sa pin nawatann zariko</i>	<i>a2'</i>

(Jaojoby soliste)

³ Granmoun Lélé dans les chœurs.

B2'(x2)
 Waléné waléné a3
Waléné waléné a3'
 Lidiko waléné a5
Waléné waléné a3'

A1(x2)

(Granmoun Lélé soliste)

-A'2
 Yé é oui bonn maman g2
 Oui tsifa tsikou zayé f
E é é é e
Tsifa tsakou zayé f

-A'3
 Wo o langa oui g3
 Tsifa tsikou zayé f
E é é é e
Tsifa tsakou zayé f

-A'2

-A'3

-A'1

-A'3

-A'1

-A'3

[Doucement ! Doucement ! ça va ! Willy !]

-A'2

-A'3

-A'1

-A'3

(Jaojoby soliste)

B2'

B3'

Mamako waléné a6
Waléné waléné a3'
 Waléné waléné a3
Waléné waléné a3⁴

⁴ Le volume sonore diminue alors qu'un dernier ensemble strophique est en cours : a5a3'.

Annexe 16 :

« Saint-Benoît Beaulieu » (Lo Rwa Kaf, 1992 : #2)⁵

Structure générale :

[ambiance]A(x2)A1(x2)BB'CBCDA2(x2)A'3(x2)B1B'1B1B'1[ambiance]B''1B'1B2B'2B2B'2
B2A3A4A5B2B'2B'1B1BB'A6(x2)B''1B'1B'''1B''''1(x2)B'''1[ambiance]

Analyse formelle :

[« Allez roulèr ! »]

A

Saint-Benoît Beaulieu	a
Soleil i lève à la mer	b
Wiya wé pousse ou la montagne	c
La monte au milieu des pitons	d

A

Saint-Benoît Beaulieu	a
Soleil la lève à la mer	b
Wiya wé pousse ou la montagne	c
<u>La monte</u> <i>au milieu des pitons</i>	d

A1(x2)

Mwin lé né dans l'Inde	a1
Mwin la grandi Pondichéry	b1
Wiya wé mwin jamais tendi ⁶	c1
<u>Almal dessus</u> <i>malgasine</i>	d1

B

Almalé	a
<i>Bondyé momon Bondyé mon papa</i>	b

B'

Almalé	a'
<i>Bondyé momon Bondyé mon papa</i>	b

C

Bondyé momon Bondyé ton papa	a
Twé la bien gagné	b

B

C

D

Chemin mwin jamais passé bann maman	a
<i>Wa fě pass amwin</i>	b
Oui, mais chemin mwin jamais passé bann gayar	a'1
<i>Wa fě pass amwin</i>	b

⁵ Notre transcription.

⁶ Cf. ce que nous avons dit du verbe attendre ou entendre employé ici.

L'endroit mwin jamais arrivé bann momon	a'2
<i>Wa fě arrive amwin</i>	b1
Oui l'avion mwin jamais volé bann maman	a'3
<i>Wa fě vole amwin</i>	b2

A2(x2)

Ti di mwin lé noir	a2
Mais comment zarico noir	b2
Alé mette ali au feu	c2
<u>Nana bon goût dans la bouche</u>	d2

A'3(x2)

Citron galé avec combava	a'3
Tous lé deux la sèy la hauteur	b'3
Un moment donné	c3
<u>Un citron galé gagne un combava</u>	d3

B1

Bondyé mon zoli Bondyé	a1
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

B'1

Okilé Bondyé mon joli Bondyé	a'1
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

B1

B'1

Oté Bondyé okilé Bondyé	b'1
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

[« Roulèr ! »]

B''1

Yé Bondyé	a''
<i>Mi demande mon somin galizé partout</i>	b

B'1

B2

Dédé Roulèr mon dédé lonsor	a2
<i>Mi donne mon gayar marmay la Rényon</i>	b2

B'2

Dédé Roulèr mon dédé lonsor	a'2
<i>Mi donne mon gayar marmay la Rényon</i>	b2

B2

B'2

B2

A3

Ah ti di amwin lé noir	a3
Ouai comme en Bondyé galé	b3
L'année va rivé	c3
<i>W'acheter de l'huile wa baigne mon coco</i>	d3

A4

Ti di mwin lé noir	a3
Oui comment bondyé galé ⁷	b3
Demain vendredi maman	c4
Maloubar wa ouvre an gani	d4

A5

Ti di mwin lé noir	a3
Oui comment bondyé galé	b3
Demain vendredi maman	c4
Maloubar wa ouvre an gani	d4

B2

B'2

B'1

B1

B

B'

A6(x2)

Sousoute ek la morue	a5
La pa moyen s'en passer	b5
Ti Roger mette out pas le doigt	c5
<i>Talèr tous les deux va commander</i>	d5

B''1

B'1

Okilé Bondyé mon joli Bondyé	a'1
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

B'''1

Oui kilé Bondyé mon grand Bondyé	a''1
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

B''''1

Ah Bondyé maman Bondyé	a'''3
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

B''''1

Ah Bondyé maman Bondyé	a''''3
<i>Demande mon somin galizé partout</i>	b1

⁷ Trace de mixage studio du chant soliste.

B''1

Oté Bondyé mon p'tit Bondyé a''
Demand mon somin galizé partout b1

[« Roulèr ! »]

Annexe 17 :

« Goïnda ilé » (Gramoun Bébé, 2005 : #11)

Structure générale :

A(x6)A1(x6)A2-A2'(x13)B(x14)[1/2B]C(x45)+C'(x4)

Analyse formelle :

AA(x3)

Goïnda ilé	a
Zoli dobwa la foré	b ⁸
Lès malé shasé	c
Po fé lo mimm po mwin maryé	d

A1A1(x3)

Dann fon Granbwa, bel vil ⁹	a1
Ti koné nana gran komers'	b1
Lès malé po war	c1
Po giny komisyon po la fin di mwa	d1

A2

Ti koné mwin nana El, baba	a2
Wi mwin nana El	b2
Mwin nana El	c2
Donn pa mwin kabri masalé	d2 ¹⁰

-A2'

<i>Ti koné mwin nana El, baba</i>	<i>a2</i>
<i>Donn pa mwin kabri masalé</i>	<i>d2</i>

-A2' -A2'(x6)

B(x14)

Sa mon monmon malgasé	a
<i>La ni sa war Malgas aswar la</i>	<i>b</i>

[1/2B]¹¹

⁸ Les prochaines occurrences de ce vers changent de mélodie. Toutefois, au regard de l'approximation mélodique autant que lexicale des répondeurs, cette transcription n'en tiendra pas compte. Les inflexions mélodiques du chanteur soliste ne sont pas non plus prises en compte dans leur détail pour cet exemple alors que nous le ferons dans les exemples suivants.

⁹ Plusieurs transcriptions sont fautives selon nous. On entend plutôt ici [Bèlvi], c'est-à-dire « Belle vue », le quartier saint-louisien de Bébé qui le prononce à la créole. L'écriture adoptée pour le titre « Bèl Vi » (*ibid.* : #8), nous met face à un double-entendre ([belle vie]) d'autant plus fort que ce court chant (« Bèl Vi lé ti lé séré / Soleman ladan na zafan gayar ») évoque le dépassement transcendantal des conditions matérielles d'existence.

¹⁰ Cet ensemble pourrait accorder sa place à la variation en notant tout aussi bien : a2a2'a2''d2.

¹¹ Une chanteuse du chœur choisit de tirer un autre ensemble alors que le soliste entamait un nouveau [B]. Le reste du chœur suit cette nouvelle soliste, qui vient de couper Gramoun Bébé avant d'avoir répondu (*b*). Dès lors, si Bébé continue de chanter, la séparation entre soliste et chœur se brouille et ne sera reprise qu'au final.

C(x45) ¹²	
Zinifo	a
Mia na kalaké	b
+C'(x4)	
Ambéla la	c
Mia na kalaké	d

¹² Sur cet ensemble strophique repris par la majorité du chœur s'ajoutera à plusieurs reprises une variante lancée par un(e) soliste provisoire : [+C']. Bébé lui-même achèvera ce titre avec cette variation, chantée 4 fois, à laquelle le chœur répondra comme dans [C]. Notons aussi, chose plutôt exceptionnelle, qu'une chanteuse vocalise parfois par-dessus l'ensemble durant ce long final durant lequel on peut aussi entendre des sifflements.

Annexe 18 :

« La kazanou » (Lindigo, 2006 : #12)

Structure générale :

AA1A1'A1[ambiance]A1''A1(x2)A1'''(x3) [1/2-A1''']AB(x3)[ambiance]
 BB'1B'2B'3B'4B'5B'6B'7B(x3)[ambiance]B(x3)AB1B1'(x3)B1B1'(x2)B1''B1'(x5)AC(x3)
 C'(x7)C1(x2)C'1(x3)C'(x4)C(x3)C'2C'3C'4(x2)C1(x2)C'1(x5)C(x3)C'(x8)C3(x2)C'(x9)
 [ambiance][1/2C']

Analyse formelle :

A

Alo tsika	a
<i>Handeha</i>	<i>b</i>
Alo tsika	a
<i>Handeha</i>	<i>b</i>
Alo tsika	a'
<i>Handeha</i>	<i>b</i>
Alo tsika	a'
<i>Handeha</i>	<i>b</i>

A1

La kazanou la	c
<i>Handeha</i>	<i>b</i>
O la kaz amwin la ¹³	c1
<i>Handeha</i>	<i>b</i>

A1'(x2)

O la kazanoula	c
<i>Handeha</i>	<i>b</i>
O la kaz amwin la	c1'
<i>Handeha</i>	<i>b</i>

A1

[Té !]

A1''

La kazanou la	c''
<i>Handeha</i>	<i>b</i>
O la kaz amwin la	c1''
<i>Handeha</i>	<i>b</i>

A1(x2)

¹³ Phrase absente du livret, *notre trans.* (tout le reste verbatim bien que remis dans l'ordre chanté).

A1'''(x3)
O la kazanou la c'
Handeha b
O la kaz amwin la c1
handeha b
[1/2-A1''']

A

B(x3)
Nomen zao a
Idéssé b

[Té !]

B

B'1
Nomen zao toaka men a'1
Idéssé b

B'2
Nomen zao tantely a'2
Idéssé b

B'3
Nomen zao rano a'3
Idéssé b

B'4
Nomen zao loabaka a'4
Idéssé b

B'5
Nomen zao ronono a'5
Idéssé b

B'6
Nomen zao ombilahy a'6
Idéssé b

B'7
Nomen zao no gisa a'7
Idéssé b

B(x3)

[Té !]

B(x3)

A

B1		
Veloma veloma	c	
<i>Idéssé</i>	<i>b</i>	
B1'(x3)		
O veloma veloma	c'	
<i>Idéssé</i>	<i>b</i>	
B1		
B1'(x2)		
B1''		
Velo velo velo velo	c''	
<i>Idéssé</i>	<i>b</i>	
B1'(x5)		
A		
C(x3)		
Ousa ousa	a	
<i>La kasanou la</i>	<i>b</i>	
C'(x7)		
Mmm ousa ousa	a'	
<i>La kasanou la</i>	<i>b</i>	
C1(x2)		
O zazakély	a1	
<i>Donn kalou pilon</i>	<i>b1</i>	
C'1(x3)		
O malangwa ¹⁴	a'1	
<i>Donn kalou pilon</i>	<i>b1</i>	
C'(x4)		
C(x3)		
C'2		
Ah ki koté ça ¹⁵		a'2
<i>La kasanou la</i>	<i>b</i>	
C'3		
O ki koté ça	c'3	
<i>La kasanou la</i>	<i>b</i>	
C'2		
C'3		

¹⁴ Même remarque que note précédente.

¹⁵ Idem.

$C^4(x^2)$
Mmm ki koté ça c'3
La kasanou la b

$C^1(x^2)$
 $C^1(x^5)$

$C(x^3)$
 $C'(x^8)$

$C^3(x^2)$
O ki koté ça c3
La kasanou la b

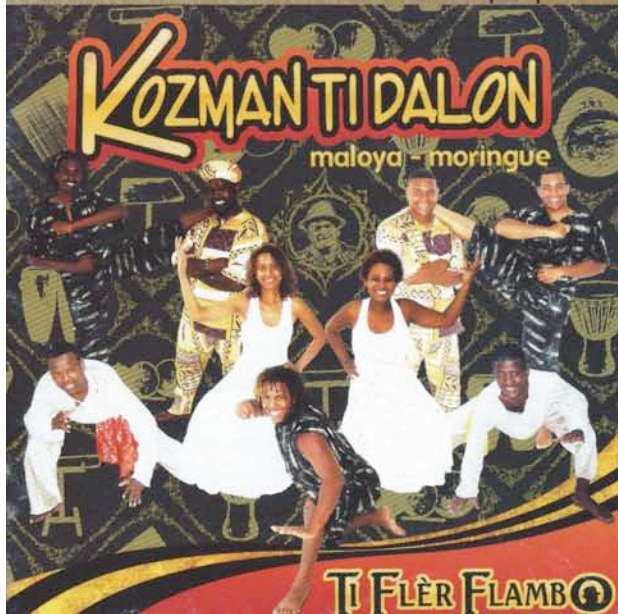
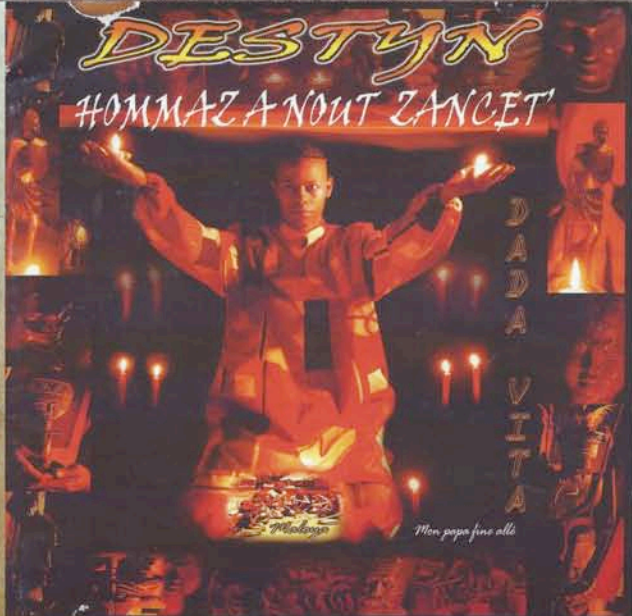
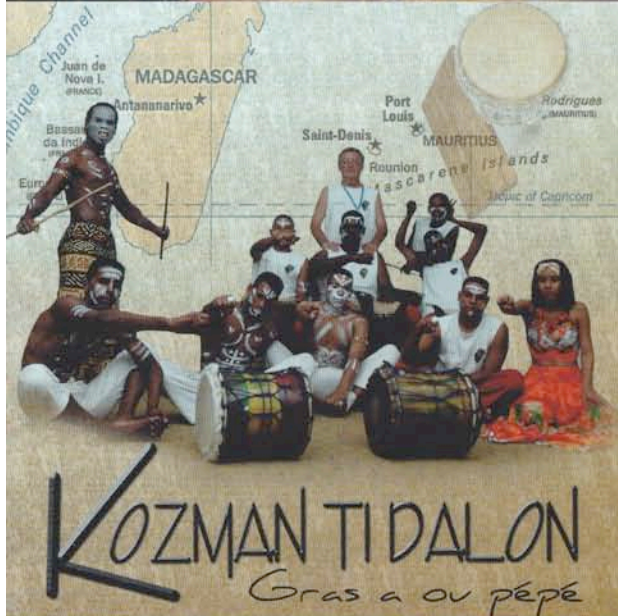
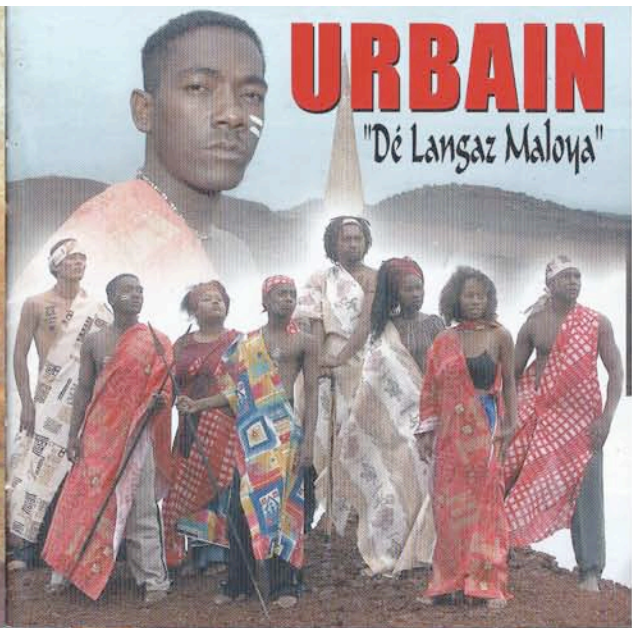
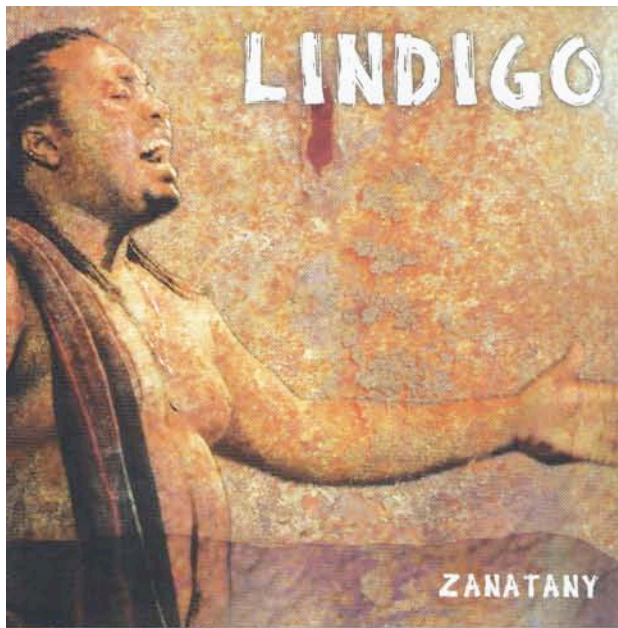
$C'(x^9)$

[Té !]

[1/2C]

ANNEXE 19

Quelques pochettes de la discographie « maloya soleil levant »



Annexe 20 :

« Polidor » (La famille Gado, 2007 : #14)¹.

Structure générale :

AA'B(x2)CC'CB1(x2)DCC'AA'B(x2)CC'C''B1(x2)DCC'C''(x2)-C'''-C''''-C''''(x3)

Analyse formelle :

A

(O) Ki sa i kri amwin déor la	a
<i>Mon Polidor</i>	<i>b</i>
Mé domann a li kosa li la vn'i fé	a1
<i>Li l'a vn'i rod' dézord</i>	<i>c</i>

A'

(O) Ki sa i kri amwin déor la	a'
<i>Mon Polidor</i>	<i>b</i>
Mé domann a li kosa li la vn'i fé	a1
<i>Li l'a vn'i rod' dézord</i>	<i>c</i>

[Chauffez monmon !]

B(x2)

La minm a mwin ici mésié	a
<i>Po nou fé ménaz</i>	<i>b</i>
<i>Polidor la kri a ou</i>	<i>c</i>
<i>In gran kouto dan son palto</i>	<i>d</i>

C

Liza 'sa ou sava ma fiy	a
<i>Mi sava la kaz mon monmon</i>	<i>b</i>
<i>Mwin la pa kont pou rann a ou</i>	<i>c</i>

C'

Liza 'sa ou sava, koko	a'
<i>Mi sava la kaz mon monmon</i>	<i>b</i>
<i>Mwin la pa kont pou rann a ou</i>	<i>c</i>

C

[Chauffez !]

B1

Arivan la kaz mon monmon	a
<i>Ma trap son dé piès linz ma lavé</i>	<i>b</i>
<i>Ma ropas ek mon p'tit frèr</i>	<i>c</i>
<i>Ma 'voya li dans maloya</i>	<i>d</i>

¹ Graphie du livret avec ajout de notre part des appels d'ambiance.

DD

Ma pa tap a ou Liza a
Mwin la pa fé po lèv a ou b
Polidor i vyin rod dézord c
Ti pran ton balo san dir mwin ryin d

C

C1

A

A'

$B(x2)$

C

C'

C'

[Do bwa !]

$B1(x2)$

DD

C

C'

C''

C''

-C'''

Mi sava la kaz mon monmon b'
Mwin la pa kont pou rann a ou c

-C''''

Mi sava la kaz mon monmon b''
Mwin la pa kont pou rann a ou c

-C'''(x3)

ANNEXE 21


Affiches, programmes et photographie de quelques 20 décembre

La ville de Saint-Leu avec l'association des Associations Culturelles présente le

20 décembre 2006

Le 17 Décembre à l'Église Saint-Leu avec le collectif des Talents

Le 20 Décembre à la Place du Forum à Piton Saint-Leu avec le collectif du Piton



Comme chaque année, vous êtes invités au grand Kabar de la ville du Tampon aux Trois-Mares

Rendez-vous dès 18h30 au rond-point du Docteur Charrière pour la retraite aux flambeaux, avec charrette bouff, animée par :

les percussionnistes et musiciens :
 les Tambours Sacrés
 Simangavol
 Destyn
 Jeunesse Trois-Mares,
 les échassiers et jongleurs de feu de l'École des Merveilleux
 les maringouers de l'École des Marrons

Arrivée vers 20h chez Clovis Semardière.
 Place au concert avec :

MELANZ NATION
 SIMANGAVOL
 BASTER
 WORA KELE
 RAS MELE
 LINDIGO
 Z'ENFANT NATION
 CASCADE MALOYA
 RANGGEN ELIARD
 SOLEY LEWAN
 ZISKAKAN

Performance picturale de l'artiste tamponnais Dominique Dijoux

ENTRÉE LIBRE ET GRATUITE
 Possibilité de restauration sur place

ET AUSSI!
 Des contes sur le thème de la Liberté :

Le mercredi 13 décembre 14h à la Bibliothèque de Trois-Mares
 «Contes de Leconte de Lisle» par Kitty Leador

Le samedi 16 décembre 14h à La Médiathèque de la Plaine des Cafres
 «Contes d'un aller sans retour», par Daniel Bergsuait accompagné du musicien Mouloud Bouka

Infos : Service Culture & Animation - 02 62 57 86 65

Du 16 au 20 décembre 2005 • Bocage Lucet Langénier

Sainte-Suzanne en Fête

VENDREDI 16 DÉCEMBRE
 18h : Chut Niagara
 20h : Frères des îles
 21h : Humour avec Jean-Paul BAVOL
 22h : Pop Experience

SAMEDI 17 DÉCEMBRE
La Nuit du Sèga
 A partir de 20 heures
 • Jean-René Hoarau
 • Les Elincelles Pannonnaises
 • Mozaik
 • Jean-René Lovelace
 • Eric Mahabo
 • Kayen

DIMANCHE 18 DÉCEMBRE
 9h à 16h : Rassemblement de la 3^e jeunesse animé par Joël Bégué
 17h : Grand radio crochet animé par l'orchestre CHORUS
 20h : Joël Vigne et ses musiciens
 22h : Gaby Lai-Kune et ses musiciens

LUNDI 19 DÉCEMBRE
 De 19h à 21h : Salle des fêtes de Sainte-Suzanne
 Exposition sur le maringou, débat, musique, chants.

Place des fêtes du Bocage
 19h30 : Style Kitél
 20h30 : Le groupe Ramisens
 21h30 : Spectacle de maringou
 22h : TI Soura

MARDI 20 DÉCEMBRE
20 décembre Ensemb'
 8h30 à 15h : Salle des Fêtes
 Grande finale concours de belote avec l'Association Ville Animée.
 9h : Départ du relais des marrons de la Ville de Sainte-Suzanne devant la mairie
 10h30 : Arrivée des coureurs devant la stèle d'Edmond Albius à Liberté Bellevue
 A partir de 15h (place de la Mairie)
 • Animations culturelles, spectacle
 • Les Majorettes Fleurs de Vanille
 • Et'Diablo
 • Les Tambours Portois
 • Expositions sur l'esclavage
 • Maloya
 19 h : grand défilé aux flambeaux des associations au rythme du maloya, des tambours et de la danse, de la Ville au Bocage
 • Les Tambours Portois
 • Tata Maloya Kalbanon
 • Kiltir
 • Tradition Maloya (famille Rwa Kaf)
 • Firmin Viry et sa troupe
 • Mars Tout set et ses musiciens

Feu d'artifice
 Du 16 au 20 Décembre au cœur de la fête
 • Exposition, sculpture des artistes de Sainte-Suzanne
 • Exposition sur Edmond Albius avec l'OMCTL
 • Attractions diverses manège, camion bar...

solèy i lèw pou tout' do moun

20 décembre

Saint-André fête la Réussite

en mémoire de ceux qui ont souffert, remise de la médaille de la Réussite. Le 18 décembre au soir.

KABAR du 20 Décembre
 Site complexe Sarda Garriga
 Mercredi 20 décembre 2006 à partir de 17h

17h00 : Groupe l'Oryzine nout zenes
 13h30 : Groupe Orage
 18h00 : Groupe Kiltir
 19h00 : Groupe Destyn
 20h00 : Groupe Benjam
 21h00 : Groupe Natty Dread
 22h00 : Groupe Ousanousava
 23 h 00 : Feu d'artifice

COMBINE DE SAINT-ANDRÉ

PROGRAMME

150 ANNIVERSAIRE

DE L'ABOLITION DE L'ESCLAVAGE

1848
 1998

DU 15 AU 20 DÉCEMBRE 98

SPECTACLES
 MUSIQUES DANSES
 AVEC BASTER
 KILTIR
 SARASVATHI
 ET BIEN D'AUTRES ARTISTES

ORGANISATION : THÉÂTRE LA MAISON DE LA CULTURE
 ÉCOLE DE GÉOLOGIE ET DE GÉOMATHEMATIQUES

Organisé par la commune de Saint-Paul en partenariat avec les associations de quartiers

Visite guidée
 Village Iorian
 Marché de la Liberté
 scène du débarquement
 Plateaux artistiques

DANIEL WILHELM LINDIGO
 KILTIR FIRMIN VIRY
 Feu d'artifice

20 désamb

15 et 16 décembre 2007
 Front de mer de Saint-Paul

RENSEIGNEMENTS AU 0262 34 49 90 ET RÉSERVATION AU 0262 70 77 97

SAINT-PAUL DE LA REUNION



Danyèl Waro a réuni cette année encore beaucoup de monde à la Ravine Bernica dans les Hauts de Saint-Paul.

GEANT

en Fête

Jusqu'au 31 decembre

LABEYRIE Saumon fumé de Norvege
La plaquette de 100 g
Le kg : 54,00 €

5€40



14€95

Champagne Brut VEUVE AUFRAY
La bouteille de 75 cl
Le litre : 19,95 €



19€95

Huitres creuses de Bretagne n°4
Origine France
La bourriche de 2 douzaines
La douzaine : 9,98 €

Jusqu'au 24 émission de RADIO EST REUNION.

Le Marchés GEANT



En haut : pages 13 et 14 du *Quotidien* (21/12/2006).

En bas : représentations sculptées d'esclaves disposées au sol de la « Kaz kabar » de Danyèl Waro, 20/12/2006 (© Elise Lagarde-Bégin).

Annexe 22 : ***Réunion maloya, disque n°1***

1. Cimendèf : « Atmosphère » (Serge Sinamalé)
(*Réunion, Rodrigues, Maurice*, 1998 : #20) 1'26"
2. Firmin Viry : « Valet, valet » (Firmin Viry)
(*Ti mardé*, 1998 : #5) 4'28"
3. Kalou Pilé : « Roule ton maloya » (Jacquelyne Farreyrol)
(2001 : #3) 2'57"
4. Kalou Pilé : « Pilé cabaret » (traditionnel, arr. Elléliara)
(2001 : #10) 5'14"
5. Danyèl Waro : « Oté la Rényon » (Daniel Hoarau)
(2004 : #4) 7'01"
6. Danyèl Waro : « Batarsité » (Daniel Hoarau)
(1994 : #1) 8'14"
7. Granmoun Lélé & Jaojoby : « Zav zav miné » (Julien Philéas)
(2003 : #2) 3'48"
8. Granmoun Lélé & Jaojoby : « Angalakanou » (Julien Philéas)
(2003 : #5) 6'17"
9. Lo Rwa Kaf : « Saint-Benoît Beaulieu » (traditionnel, arr. Gérose Barivoitse)
(1992 : #2) 5'16"
10. Gramoun Bébé : « Goïnda ilé » (Louis-Jules Manent)
(2005 : #11) 5'50"
11. Lindigo : « Lakazanou » (Olivier Araste)
(2006 : #12) 4'19"
12. La famille Gado : « Polidor » (La famille Gado)
(2007 : #14) 4'08"
13. Madame Baba : « Sarda Garriga » (Marie-Marthe Bazaline)
(*Bourbon maloya*, 1999, 3 : #13) 1'49"
14. Gramoun Sello : « Sakivé dansé » (Michel Sophie)
(2006 : #11) 4'28"
15. Ziskakan : « Lontan konm koméla » (Treuthard/Pounia)
(1998, 3 : #7) 3'11"
16. Jean-Marc Mallard : « Pou 20 Désanm » (Jean-Marc Mallard)
(1999, 2 : #11) 4'35"
17. Danyèl Waro : « Foutan fonnkér » (Daniel Hoarau)
(1999 : #11) 3'55"

Réunion maloya, disque n°2¹

- 00'00" – Chant inconnu [rythme maloya]
01'48" – « Salakao » (Vaovy) [rythme maloya]
06'15" – « Doux miélé » [rythme maloya]
12'46" – « Malangwa » [rythme maloya]
16'14" – « Simundar nangaladou » (lo Rwa Kaf) [rythme malgas]
19'10" – « O lindo » [rythme malgas]
23'19" – « Zano » [rythme malgas]
30'55" – « Aswar sizèr » [rythme malgas]
34'22" – Chant inconnu [rythme malgas]
36'45" – « Sous la varang kisa pou dansé » [rythme maloya]
38'38" – *version* de « Bana la lèvé » [rythme maloya]
44'04" – « Wa peti wapé » [rythme maloya]
46'02" – « Zazakélo wida » [rythme maloya]
48'28" – « Ma tou louvalé » [rythme maloya]
49'30" – « Isa » (Lindigo) [rythme maloya indigo]
50'04" – « Yélo » (Lindigo) [rythme maloya indigo]
52'22" – « Danse avec » [rythme maloya]
53'36" – « Malgas où ça il est » [rythme maloya] »
56'35" – « Palto do fé » (Granmoun Lélé) [rythme maloya]
57'47" – « Kilouloukinaz » (Granmoun Lélé) [rythme maloya]
60'51" – « Sangololo » [rythme maloya]
65'28" – « Kélé kélé » [rythme maloya]
67'48" – Chant inconnu [rythme maloya]
69'24" – « Rose bontan » [rythme maloya]
71'34" – « Sakalav zav zav » [rythme maloya]
74'44" – « Nai na alouza » (Lo Rwa Kaf) [rythme malgas]

¹ Enregistrement de terrain réalisé dans la famille décrite au chapitre cinq lors du troisième et dernier *services malgas* auquel j'ai participé (le 27 octobre 2007). Cet extrait correspond à ce qui se joua peu après le repas des vivants, soit entre 21 et 23 heures. Malgré ce que laisseraient penser les clips audibles durant les reprises de Granmoun Lélé et « Sangololo » (parasites magnétiques coutumiers des abords de *boukan...*), précisons que cet enregistrement s'est fait d'une traite avec un Mini Disc Sony et un microphone ECM MS907.