

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication
(ESPO)

Ecole des Sciences Politiques et Sociales (PSAD)

Les temps entremêlés du Maloya

Entre ancrages dans le passé et défis contemporains d'une musique

« traditionnelle »

Mémoire réalisé par
Manon Waterschoot

Promotrices
Jacinthe Mazzocchetti et Valentine Pasin

Lectrice
Anne-Marie Vuillemenot

Année académique 2017-2018
Master en anthropologie, finalité interculturelité et développement

Je déclare sur l'honneur que cette monographie a été écrite de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'elle n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'elle n'a jamais été publiée, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux, ...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiants en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes auxquelles j'aimerais témoigner toute ma reconnaissance.

En tout premier lieu, merci à tous les artistes ayant partagé avec moi leur passion du Maloya. J'en garde une empreinte mémorable,

A tous les professeur.e.s du Laboratoire d'Anthropologie Prospective, merci pour l'enseignement toujours ouvert, critique et stimulant dont j'ai eu la chance de bénéficier ces dernières années,

Merci à Jacinthe Mazzocchetti, ma promotrice, pour ses conseils bibliographiques toujours riches et à Valentine Pasin, ma co-promotrice, pour son soutien et l'attention pointilleuse qu'elle a portée à mon travail,

Merci enfin à Balthazar, pour sa présence encourageante à mes côtés de la première à la dernière étape de cette recherche.

« Art particularly in its prophetic tradition embodies the conscience of the nation. In that sense Art and the freedom of expression are essential to culture for culture is not the same thing as a particular tradition. Culture reflects a community in motion. Culture is to the community what the flower is to a plant. A flower is very beautiful to behold. But it is the result of the roots, the trunk, the branches and the leaves. But the flower is special because it contains the seeds which are the tomorrow of that plant. A product of a dynamic past, it is pregnant with a tomorrow ».

Ngugi Wa Thiong'o – 2012



« Piste 1 : Danyel Waro – Po mwin Maloya » ¹

¹ Ce texte est accompagné d'un CD, disponible aussi en version numérique– A chaque sigle « note de musique », se référer à la piste correspondante.

Table des matières

Préface	7
Partie I : Esquisse d'un terrain	10
1. Découverte du terrain	10
2. Quelques lieux du Maloya	13
3. Place sur le terrain et sacralisation des discours	20
Partie II : Maloya loñtan, les voix du passé	27
1. Temps de l'esclavage	28
1.1 Discours sur la naissance du Maloya	28
A. Souffrances et expressions	28
B. Métissage ou Créolité ? Dans la cohabitation des cultures, « Tout n'est pas blanc, tout n'est pas noir »	30
C. Culture du fénoir	39
1.2 Références aux ancêtres dans les manifestations culturelles et dans les discours d'artistes	42
A. Les servis Kabaré : « C'est pour les ancêtres - c'est la tradition ! »	43
B. Ati Damba : mémoire et réparation à travers la figure du marron valeureux.	54
C. Transmission et référence aux ancêtres dans les paroles d'artistes	59
2. Répression(s) du Maloya, expression d'une culture	65
2.1 De quoi parle-ton ?	66
2.2 D'une « musique de la gauche » à l'UNESCO	70
2.3 Des interdits bien gravés	74
2.4 La question de la langue créole	78
3. Entre passé et présent : l'invention de la tradition comme catégorie de légitimation d'un « présent en devenir »	85
Partie III : Maloya Koméla : une culture vivante et vécue	89
1. Le Maloya vit et porte une culture	89
2. Positionnements, ruptures et renouements	97
3. Légitimités	104
4. Saodaj, visages de ce Maloya koméla	115
Partie IV : Se construire au futur entre mémoire, lutte, dignité et transmission	120
Bibliographie	129

Préface

Quatre mois d'enquête de terrain sont-ils suffisants pour prétendre enrichir un sujet, pour espérer amener une pierre à une édifice déjà solide, pour compléter diverses analyses avec une vision supplémentaire et innovante ? Ce sont les premières questions que j'aimerais poser, tant elles ont bousculé et bousculent toujours mon rapport au terrain dont je reviens à peine, et à ma légitimité dans la production de données « sur » le sujet d'étude choisi : le Maloya, musique, chant et danse² traditionnels de l'Ile de La Réunion. Laissant de côté pour l'instant la présentation de ce sujet, j'aimerais répondre à ces premières questions de deux manières.

Le Maloya est un objet d'étude absolument fascinant. Nous le verrons, sa naissance, son histoire, sa pratique, les tensions qui l'habitent, les vécus de celles et ceux qui le font résonner au quotidien et les lieux mêmes dans lesquels il s'exprime en disent long sur l'histoire de l'Ile de La Réunion, sur la Créolité telle qu'elle y est vécue et pensée aujourd'hui, sur les identités plurielles qui façonnent cette Créolité. Pour l'anthropologue Guillaume Samson³, cette musique assume aujourd'hui un rôle de « marqueur d'identité », par la mise en relation à la fois du passé colonial de l'île, de sa réalité multiculturelle et de son statut de département français d'outre-mer (Samson, 2008 : 5). C'est une porte d'entrée complexe qui, même entrebâillée, laisse entrevoir les multiples possibles en termes d'analyses anthropologiques (panel d'analyses que j'ai d'ailleurs retrouvées dans des ouvrages et des thèses spécialisés). Face à cela, je me sens bien peu de chose.

D'autant plus que ma présence sur le terrain s'est apparentée à une course folle, à une fébrilité soutenue tant par l'impression de « ne rien connaître » et de vouloir en savoir plus, que par le discours ambiant d'une complexité du Maloya et à une injonction de récolter des données, semblant toutes aussi primordiales et intéressantes les unes que les autres : « *Tu dois rencontrer untel !* » « *Il faut que tu viennes à ce concert* », « *cet artiste est incontournable* » « *cette famille se réunit depuis des générations autour du Maloya, va les rencontrer, ils sont super ouverts !* » « *tu ne peux pas louper ça* » « *quelle recherche tu entames, c'est pas rien* ».

² C'est surtout l'aspect musical qui a retenu mon attention et que je présenterai ici, par souci de circonscription de mon travail et dans une perspective plus anthropologique que musicologique. Cependant, dans cette optique, la danse et la musique sont indissociables, et sont dès lors à considérer comme un tout auquel s'appliquent de nombreuses logiques décrites dans ce mémoire.

³ Les écrits de cet anthropologue, que j'ai eu la chance de rencontrer, m'ont aidée à apporter certaines clarifications historiques manquant parfois à mes observations, ainsi qu'à proposer des clés d'interprétation de certains phénomènes, lorsque celles-ci résonnent avec mes propres intuitions.

Ce sentiment de devoir être partout à la fois, et de ne pouvoir investir dans chaque lieu qu'une partie de mon énergie et de mon intérêt, cette sensation du temps qui passe, aussi, sans que la balle de flipper ne vienne se heurter à un obstacle en arrêtant sa course effrénée, la difficulté éprouvée à fixer une question précise qui canalise mes recherches, renvoie à une frustration non dissimulée.

Malgré tout j'aimerais formuler une deuxième réponse, et avec celle-ci, introduire l'écriture de ce mémoire : cette polyvalence peut également être considérée comme une force, si elle est acceptée comme propre à un contexte particulier de production de données, restituée dans celui-ci, et mise à profit. C'est le parti que je prends et l'exercice auquel j'ai décidé de m'atteler ici. En d'autres mots, l'effervescence d'informations liées au Maloya et l'excitation d'une grande partie des acteurs de mon terrain à me faire découvrir ou à m'envoyer découvrir leur culture, ce qui les anime et les façonne en tant que Réunionnais ou *Maloyers*⁴, n'est-elle pas simplement le signe de la vitalité de cette manifestation culturelle ?

Au-delà de la vitalité du Maloya, il y a sa complexité qui désarçonne. Je retrouve dans les mots des trois auteurs créoles que sont Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (tous trois Martiniquais), dans leur « Eloge de la Créolité », la proposition suivante : le principe même de la Créolité est la complexité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 28). En touchant au Maloya j'effleure en fait ce qui fait l'identité⁵ créole réunionnaise, jamais vraiment explicitement décrite, jamais saisissable non plus, mais s'exprimant toujours en sourdine. Voilà la manière dont ces auteurs antillais proposent de penser la Créolité :

*« Nous déclarons que la Créolité est le ciment de notre culture et qu'elle doit régir les fondations de notre antillanité. La Créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'histoire a réuni sur le même sol. Pendant trois siècles, les îles et les pans de continent que ce phénomène a affectés, ont été de véritables forgeries d'une **humanité** nouvelle, celle où langues, races, religions, coutumes, manières d'être de toutes les faces du monde, se trouvèrent **brutalement déterritorialisées**,*

⁴ « *Maloyers* » est le qualificatif communément donné aux joueurs et chanteurs de Maloya.

⁵ L'identité peut être conceptualisée de différentes manières. D'une côté il y a l'identité comme état : « je suis », et d'un autre il y a l'identité comme « représentation » : « je me fais une certaine idée de ce que je suis » : c'est ce dernier aspect qui nous intéressera particulièrement dans la question des identités individuelles et collectives. « Comment les individus se perçoivent (...) membre d'un groupe et produisent diverses représentations quant à l'origine, l'histoire et la nature de ce groupe » ? (Candeau, 1998 : 17).

transplantées dans un environnement où elles durent **réinventer** la vie. Notre Créolité est née de ce formidable « migan » que l'on a eu trop vite fait de réduire à son seul aspect linguistique ou à un seul des termes de sa composition. Notre **personnalité culturelle** porte tout à la fois les **stigmates de cet univers et les témoignages de sa négation**. Nous sommes forgés dans l'acceptation et le refus, donc dans le questionnement permanent, en toute familiarité avec les ambiguïtés les plus complexes, **hors de toute réduction, de toute pureté**, de tout appauvrissement. Notre histoire est une **tresse d'histoires** (...). La Créolité c'est le « monde diffracté mais recomposé » un maelstrom de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité. Et nous disons qu'il n'est pas dommageable pour l'instant, de ne pas en avoir de définition (...). Cette nouvelle dimension de l'homme, dont nous sommes la silhouette préfigurée, mobilise des notions qui très certainement nous échappent encore. Si bien que, s'agissant de la Créolité dont nous n'avons que l'intuition profonde, la connaissance poétique, et dans le souci de ne fermer aucune voie de ses possibles, nous disons qu'il faut **l'aborder comme une question à vivre**, à vivre obstinément dans chaque lumière et chaque ombre de notre esprit. Vivre une question c'est déjà s'enrichir d'éléments dont la réponse ne dispose pas. Vivre la question de la Créolité, à la fois en totale liberté et en pleine vigilance, c'est enfin pénétrer insensiblement dans les vastitudes de sa réponse. Laissons vivre (et vivons !) le rougeoiement de ce magma. » (Idem : 26-27)

Ne puis-je pas rendre compte de cette vitalité et de cette complexité en présentant le Maloya, porte ouverte sur la Créolité, à mon lecteur avec tout le mouvement et la passion qu'il soulève, avec toutes les questions laissées en suspens par mes interlocuteurs eux-mêmes ? On m'a tant parlé du Maloya : Pourquoi ? Comment ? Que me dit-on de cette musique ? Que dit cette musique ? M'aidant au basculement du Maloya à la Créolité dans son ensemble, les réflexions de Patrick Chamoiseau seront utilisées au gré des pages pour entrer en profondeur dans les réflexions intimes d'un auteur créole sur sa propre identité. J'ai retrouvé dans ses mots des idées faisant écho à ce que j'ai pu découvrir sur le terrain, et me permettrai de les utiliser, à l'image de son « *vieux guerrier* »⁶ comme une « petite voix intérieure » éclairant certains passages avec plus de justesse (et plus de légitimité) que je ne pourrais jamais le faire.

⁶ Patrick Chamoiseau, dans son ouvrage « Ecrire en pays dominé » a fait le choix d'une écriture à plusieurs voix. Le corps de son texte est constitué de ses pensées personnelles d'auteur antillais et de ses réflexions plus larges sur le sens de l'écriture, les rapports à la langue, au « dominant », etc. Ce texte est fréquemment entrecoupé par deux « voix extérieures » : celles d'auteurs réels l'ayant inspiré dans son cheminement (la « sentimenthèque ») et celles d'une sorte de vieux sage, le « vieux guerrier », qui

J'aime à me répéter que le texte que je produirai est une lecture personnelle d'un panel de situations particulières, mon interprétation de la façon dont elles se sont présentées à moi, le reflet de la relation que j'ai moi-même tissée avec tel individu plutôt que tel autre. Me réconcilier avec l'incomplétude de mes données en mettant en valeur, à la place, la singularité et la légitimité de celles récoltées « malgré tout », peut me donner le goût d'en partager mes interprétations ici.

Partie I : Esquisse d'un terrain

1. Découverte du terrain



« Piste 2 : Melanz Nasyon – Kabaré Po Lonèr »

J'ai passé trois semaines à Radio Pikan, une petite radio culturelle réunionnaise ayant accepté, au début du mois d'octobre 2017, de m'ouvrir la porte. Attirée par la musique, j'avais repéré, depuis la Belgique, cette station se disant « 100% musique réunionnaise »⁷ et imaginé passer le plus clair de mon temps dans les studios, au contact de l'équipe, supposément musiciens et animateurs passionnés, afin de découvrir l'univers musical réunionnais.

J'ai vu décliner cette idée petit à petit, à mesure que le temps passait. Face à une équipe très jeune, (dont la plupart ont été engagés suite à un service civique), peu loquace sur sa pratique, à des animateurs présents une heure ou deux sur la journée, mes questions sonnaient creux. Radio Pikan est aujourd'hui⁸ avant tout un lieu de travail. Chacun.e, face à son ordinateur, programme les chansons des heures creuses, crée un nouveau logo ou un nouveau jingle, anime la page Facebook, gère les comptes de la radio, contacte une association pour l'inviter, rend des comptes et des contrats à l'organisme français de l'audiovisuel... Je passais moi-même, par conséquent, le plus clair de mon temps devant mon écran, à tenter d'apprendre deux ou trois mots de créole en ligne, à écouter des artistes réunionnais au hasard des propositions de

répond et approfondit les réflexions du narrateur sur un ton parfois plus vif et provoquant (« l'inventaire d'une mélancolie »). Ce vieux guerrier est en fait une parole de l'écrivain lui-même, contrairement à la « sentimenthèque » faisant appel à d'autres. Cette voix vise à donner plus de profondeur et à instaurer une sorte de dialogue au sein du récit.

⁷ Leur page Facebook indique : « Pikan est une radio associative culturelle créée le 31 Octobre 1982 par plusieurs fondateurs pour développer et promouvoir l'identité réunionnaise ».

⁸ Loin de nier l'impact culturel et identitaire qu'a encore aujourd'hui Radio Pikan sur les réunionnais, nous verrons que, dans sa programmation, ses activités, ses émissions, elle s'est éloignée, si pas de l'idée originelle, de la manière de faire, de ses fondateurs.

YouTube, à chercher les paroles des chansons me parlant le plus, à élaborer des fiches-écoute, ... Je me permettais également d'entrer dans le studio, d'y enfiler un casque et d'écouter, en tentant de ne pas perturber l'animateur, les interactions entre celui-ci et les auditeurs. Entre 8 et 9h du matin, il téléphonait pour souhaiter des joyeux anniversaires aux quatre coins de l'île. Il passait ensuite deux ou trois chansons, puis faisait un point météo. En fin de matinée, il appelait une association ou l'autre pour un entretien téléphonique : un jour une association d'écoute et de protection des droits des femmes battues, l'autre une association promouvant le sport parmi les jeunes ou l'« art pour tous ». Le soir, une émission était adressée aux réunionnais de métropole, sauf le vendredi où deux DJ's venaient installer leurs platines dans les studios pour y mettre l'ambiance.

Très vite, et ce malgré que de l'extérieur, cette radio me paraissait être le terrain de recherche idéal et que j'étais très reconnaissante qu'ils acceptent de m'accueillir dans leur petit local, j'ai commencé à tourner en rond, frustrée du silence de l'équipe et assourdie par les publicités ponctuant les émissions, et même par la musique, que je ne parvenais pas à apprécier de cette manière-là. Parallèlement à cela, ma conscience de ce qui deviendra réellement mon sujet de recherche s'aiguissait.

Le premier jour déjà, lorsque j'avais parlé de ma recherche à l'équipe, ils m'avaient envoyé vers Bertrand Grondin, le directeur actuel de la radio. Celui-ci a pris un petit quart d'heure à m'écouter et à brièvement me mettre au ton de ce que j'allais découvrir à la radio.

*« Tu parles déjà créole ? (...) Alors tu verras, il y a différents styles, le **Maloya** c'est lié aux **revendications des noirs**, c'est dans des **traditions familiales**, la radio elle voulait **sortir le Maloya de l'ombre**, à la base c'étaient des **militants culturels**, et puis ya le **Sega** ça c'est plus le style...vieille colonie comme ça si on peut dire, plus européen, le tempo, les rythmes sont moins africains, après ya le dance hall et tout ça, tu demanderas à Welsam, tu verras il y a énormément de nouveaux jeunes talents à La Réunion, **ça foisonne partout** alors que quand même **on est en crise**...sociale, économique... »*
(Bertrand, octobre 2017, extrait de carnet de terrain).

Il me donna en vrac quelques numéros à appeler absolument car ils m'aideraient dans ma recherche. Il me dit d'écrire dans mon agenda que le 20 décembre il y avait une fête chez un certain Danyel Waro : « *ça tu peux pas manquer, là tu vas rencontrer l'intelligentzia du Maloya* ». Il me dit également qu'il fallait que j'aie voir des « *servis kabaré* ». Il me les présentait comme de très impressionnantes cérémonies d'hommage aux ancêtres. Je ne comprenais pas

vraiment le lien qu'avaient ces cérémonies avec la musique réunionnaise mais je comprenais que le fait que je me sois présentée comme étudiante en anthropologie n'était pas innocent : on m'envoie vers le religieux, le cérémoniel, le plus spectaculaire d'une culture peut-être, c'est typique. Ma curiosité me poussait quand même à tenter de découvrir ces cérémonies, ne voulant pas fermer de porte à ce stade très précoce de ma recherche. Je comprendrai par la suite l'intérêt que Bertrand y voyait.

Lors de ces premières semaines, j'ai d'abord appris à reconnaître le Maloya. Ses rythmes forts et réguliers me plaisaient, ainsi que ces voix lancées, suivies de réponses polyphoniques. Je ne comprenais pas le créole mais me raccrochais à des mots que je reconnaissais çà et là : mon frère, camarade, bâtard, nation, solidarité, noir, blanc. Ce que je comprenais me donnait envie de comprendre plus, de comprendre tout ! Je savais que tant le Segga⁹ que le Maloya devaient « dire quelque chose » de la société réunionnaise, mais sentais le Maloya plus profondément ancré dans son histoire, ses souffrances et son métissage. Le Maloya est d'ailleurs communément appelé le « blues réunionnais », et dans ses textes sont chantés sur le ton d'une complainte teintée de joie et d'espoir, une nostalgie du temps *lontan*, des souvenirs des souffrances des peuples serviles, des réflexions politiques sur le peuple réunionnais ainsi que des histoires quotidiennes, de La Réunion d'aujourd'hui et d'hier¹⁰.

⁹ A vrai dire je n'ai pas découvert le Segga sous toutes ses formes à la radio, mais plutôt ce que les animateurs appelaient le "Segga-love". Je me familiariserai un petit peu plus à ce style par la suite. Cependant, je ne connais que très peu l'histoire de sa construction, si ce n'est qu'elle est liée à celle du Maloya. Au XIXe siècle, le terme « Segga » ou « Shéga » étaient utilisés par les observateurs coloniaux pour décrire « la danse des noirs » sans qu'une distinction autre que celle de la race ne soit faite (Samson, 2008 : 22). Pour remonter l'histoire de la classification Segga/Maloya, voir La Selve, 1995. A retenir cependant : si aujourd'hui la distinction entre le Segga et le Maloya est claire et connue de tous le Segga désignant un type de chanson créole moderne et occidentalisé, il n'en a pas toujours été ainsi (Samson, 2008 : 58).

¹⁰ Lorsque j'ai demandé à un informateur de quoi parlent les textes, il m'a répondu : *« C'est des revendications identitaires, sur la langue créole, la culture, les traditions ancestrales, ya beaucoup de textes là-dessus, ou sur l'environnement, comment on vit les choses, ou sur l'oppression culturelle, euh, des textes sur le métissage, qui est quand même omniprésent, qui fait partie de notre...des textes parfois un peu politiques...Et puis dans le Maloya traditionnel, c'est des vieux textes en lien avec le Servis Kabaré, qui sont propres à chaque famille je crois, parce qu'ils avaient une histoire. C'est assez varié après tout, il y a un peu de tout. Et des textes en référence à l'esclavage, aussi, beaucoup, et à l'amour aussi, évidemment ! »*. Les textes, s'ils avaient pour beaucoup une connotation politique de résistance culturelle collective et militante face à la domination coloniale dont me parle cet informateur, ont également participé, dans les quartiers, à une « gestion de l'entre-soi » (Samson, 2008 : 53-54) et à une certaine régulation sociale (il n'est pas rare de retrouver des textes sur des conflits de voisinage, des demandes en mariage, des déceptions amoureuses...). On retrouve d'ailleurs ces thèmes dans les Ségas créoles et les « Romances », alors que le côté militant distingue le Maloya des autres genres présents à la Réunion. Le Maloya a tendance aussi à se prendre lui-même comme thème, comme objet de sa propre parole (Lagarde, 2008 : 164)

2. Quelques lieux du Maloya

Le soir, après les journées passées à la radio, j'ai commencé à assister à des concerts, principalement dans le Sud et sur la côte Ouest de l'île. J'y ai découvert la vitalité impressionnante de la scène musicale de La Réunion, confirmé mon attrait pour le Maloya et compris que sous le qualificatif « Maloya » utilisé par de nombreux groupes, se cachait un paysage sonore varié. Les cinq instruments que l'on m'avait présentés comme traditionnels du Maloya, *roulèr*, *pikèr*, *sati*, *kayamn* et *bobre*, se retrouvaient souvent sur scène aux côtés d'instruments divers. Créole et français se côtoyaient, d'un texte à l'autre. Le Maloya ne se limitait pas aux instruments traditionnels, au jeu de percussions, au texte en créole et au chant responsorial¹¹ tel que j'avais été amenée à l'imaginer, du moins, pour la plupart des groupes rencontrés sur scène.

J'ai ensuite été invitée à un kabar, rassemblement informel et festif - mais aussi parfois militant - autour du Maloya traditionnel. Ce premier kabar prenait place à la Maison des Terroirs, à l'occasion de la semaine créole. Avant que le kabar à proprement parler ne commence, un passionné du Maloya, Stéphane Grondin, proposait un débat autour d'un film sur les « anciens du Maloya », communément appelés les gramoun¹² ou les *zarboutan*¹³ du Maloya. Gramoun Lélé, Gramoun Bébé, Lo Rwa Kaf, y racontaient comment leur Maloya se construisait, comment ils vivaient à l'époque (beaucoup d'attention était portée à des petits détails du quotidien, à des manières de faire se distinguant des habitudes modernes¹⁴) et ce qui les inspirait au quotidien. Malgré qu'énormément de questions abordées lors de celui-ci m'échappaient encore, le débat qui a suivi le documentaire m'a fait comprendre l'importance de ces figures disparues du Maloya semblant incarner à eux-seuls des visages d'une « tradition » idéalisée. Ensuite était prévue une visite de la Maison du Maloya, toute petite case en tôle comprenant des panneaux indicatifs et explicatifs sur l'histoire du Maloya, ses variétés selon les régions de l'île, ses figures principales, présentant également des instruments et des objets de culte

¹¹ Chant où s'alternent une phrase lancée par un soliste et une réponse à plusieurs voix par un chœur.

¹² Gramoun en créole veut dire « personne âgée ».

¹³ Arcs-boutants/piliers.

¹⁴ Il faut savoir que l'île a connu un développement très tardif et très brusque. Le taux de mortalité et le niveau d'instruction ont été très rapidement améliorés avec la départementalisation en 1946 et les mesures sanitaires l'accompagnant. Des zones reculées n'avaient pas accès à l'électricité avant les années 80, décennie qui marqua aussi les mémoires par l'apparition des supermarchés, d'un réseau routier de plus en plus développé et l'explosion du parc automobile (Sandron, 2016 : 3). Ce que beaucoup appellent la « misère » est donc assez frais dans les mémoires.

malgache. Une toute petite exposition, en somme, mais très complète et documentée. Sur le premier panneau, on pouvait lire :

*« Depuis la reconnaissance du Maloya comme patrimoine de l'humanité de l'Unesco le premier octobre 2009, la culture ancestrale de La Réunion connaît un **regain d'intérêt** au niveau de la population locale. Cette reconnaissance planétaire ouvre aussi de **nouveaux horizons à notre musique traditionnelle** et attire le regard d'autres pays et d'autres cultures sur notre magnifique île, son histoire, sa population. La création d'un centre culturel entièrement dédié au Maloya s'avère aujourd'hui incontournable afin de **valoriser** au maximum ce joyau de notre patrimoine culturel. En effet, comment mettre en avant ce patrimoine culturel sans lieu qui lui soit entièrement dédié ? C'est pourquoi nous proposons de créer la Maison du Maloya. Les objectifs : **honorer les anciens**, dépositaires d'une **tradition ancestrale**, immortaliser cette tradition et faire entrer le Maloya dans l'univers des musiques **actuelles** et du monde (...) ».*



(Fig. 1 : Maison du Maloya – Petite-Ile – Octobre 2017 – Photo personnelle)

Au milieu de l'après-midi, après un repas créole partagé, le kabar commença. Trop occupée à observer le jeu des instruments, le rythme des percussions, à tenter de décoder les paroles (à me

demander, en fait : « c'est quoi le Maloya ?¹⁵ », à nouer des contacts aussi, j'oubliais de me demander « c'est quoi un kabar ? Quel sens donnent les musiciens à leur présence ici ? Et les spectateurs ? ». A ce stade, ce que j'en voyais, c'est que les groupes jouaient en demi-cercle, à terre, pieds nus, sans amplification. Je remarquais qu'au fur et à mesure de l'avancement de la soirée, les groupes programmés initialement se déliaient et la place dans le cercle, aux instruments ou au chant, se passait d'un musicien à l'autre. Un homme dansait au centre du cercle, il portait un t-shirt avec une inscription « PCR » – Parti Communiste Réunionnais. Toutes ces observations apportaient leur lot de questionnements, et me posaient la question de ma propre intégration dans cet événement éphémère. J'en parle, cœur ouvert, à Nicolas, un jeune homme malbar¹⁶, me répondant « *c'est un peu compliqué oui. Mais te presse pas, tu comprendras petit à petit, va à ton rythme. Ici les créoles tu vas voir on n'explique jamais les choses directement, on donne deux trois éléments, on sous-entend les choses ! Et puis les indices se complètent* » (Nicolas, octobre 2017, extrait de carnet de terrain). J'ai retenu ces paroles car c'est par « indices » successifs que j'ai découvert le Maloya, et c'est ainsi, en conséquence, que je présenterai ma recherche. Des éléments présentés dans une sorte de désordre apparent dans mon introduction sont comme des indices des réflexions qui s'annoncent, que mon lecteur retrouvera au gré des chapitres de ce mémoire.

¹⁵ Guillaume Samson, introduisant son ouvrage « l'Univers du Maloya » décrit cette impossibilité de décrire le Maloya formellement, d'en tracer des frontières, comme un écueil (Samson, 2008 : 9). Quels points communs entre les artistes rencontrés permettent de décrire, de circonscrire le genre ? Cette question m'a beaucoup mise en branle sur mon terrain, et en trouver la réponse s'est avéré vain, à moins que l'inventivité de chacun.e sous le qualificatif « Maloya » en soit le seul point commun. Pour reprendre les mots de Benjamin Lagarde, il n'existerait d'autre Maloya que celui des acteurs lui donnant vie (Lagarde, 2012 : 3) En cela cet écueil a été pour moi une force car il m'a plongé dans le processus d'écriture au-delà d'une vaine tentative de décrire le genre au niveau strictement musical.

¹⁶ Les qualificatifs tels que « caf », « cafrine », « zarab » ou « malbar » sont utilisés par les réunionnais eux-mêmes pour se désigner ou se qualifier. « Malbar » en particulier est un qualificatif issu de « Malabar ». Il est utilisé couramment pour désigner les personnes tamoules, ou du moins d'origine indienne, pratiquant la religion hindouiste, bien que, nous le verrons, il est fréquent que des réunionnais participent à plus d'un culte.



(Fig.2 : Kabar « a ter » - Petite-Ile – Octobre 2017 – photo personnelle)

Lors de mes premières recherches informatiques et bibliographiques, dans les studios, j'étais tombée sur un blog intéressant « Ecole De Maloya¹⁷ », destiné aux personnes s'intéressant au Maloya, et regroupant des interviews d'artistes, des vidéos d'apprentissage des percussions et de la danse Maloya, des liens vers des articles scientifiques, des tutoriels de fabrication d'instruments. Une vraie banque de données sur le Maloya ! Au hasard des discussions, je réalise que le créateur de ce site est présent au kabar, et saute sur l'occasion pour aller lui parler. Je tente de ne pas l'assaillir de questions, mais me permets de lui parler de ma difficulté à accéder aux servis kabaré, ne sachant pas par quel moyen entrer en contact avec une famille en organisant un ni même s'il était possible d'y assister. Il pointe du doigt un autre homme, et me dit que sa famille fait des servis kabaré, et qu'il y en a justement un la semaine prochaine. Dans la foulée, nous échangeons nos numéros, il me dit « *si tu veux on fait des kabars ensemble !* ». Il me semble tellement connaisseur et passionné que cette rencontre m'apaise. Cet homme d'une quarantaine d'années, Thierry, est resté un ami, et a été le premier à m'installer sur un *roulèr*, tentant à tout prix de m'en apprendre les rythmes avant mon retour en Belgique. Sa passion s'est avérée un rien débordante, lorsqu'il projetait sur moi à la fois une thèse, un documentaire, un poste au PRMA (pôle régional des musiques actuelles), un mémoire sous forme numérique, une initiation à la danse et aux percussions corporelles pour faire découvrir

¹⁷ <http://ecoledemaloya.wixsite.com/reunion>

le Maloya à mes lecteurs et promotrices, et lorsqu'il répétait, avec les yeux brillants d'excitation « *quel boulot t'attend !* ».

Revenons-en au chemin de ma découverte du Maloya. J'ai donc été rencontrer Pascal, cet homme que Thierry m'avait désigné. Il venait de sortir du cercle et se reposait sur un muret. Je lui ai d'abord parlé de ma curiosité pour les *servis kabaré* :

« Pascal : ah oui ! tu veux prendre des photos et des vidéos ? Je vais te présenter à ma famille oui ! Mais moi j'arriverai tard. C'est à 6h du matin, de 6h à 6h grand matin.

Manon : pas vraiment, enfin, les photos, c'est vraiment pas le plus important. Si je peux y être, déjà, c'est super

Pascal : bienvenue !

Manon : tu joues du Maloya aussi...tu penses que tu pourrais me réserver un petit moment dans les prochaines semaines pour m'en parler un peu ?

Pascal (avec un grand sourire) : check ! » (Pascal, octobre 2017, extrait de carnet de terrain)

J'ai aimé son enthousiasme, et souri à l'idée de cette porte des *servis kabaré* qui enfin s'ouvrait. Le samedi suivant, j'étais à 6h du matin à l'adresse qu'il m'avait indiquée. Des coqs se faisaient égorger un à un par un vieil homme, dans la cour, et c'est dans cette atmosphère lourde, silencieuse, que le cri des bêtes seul venait perturber, que je me suis présentée à la famille de Pascal. Il ne leur avait pas parlé de moi, mais l'accueil qui me fut donné, en à peine cinq minutes, m'a beaucoup impressionnée. Je fus autorisée à poser n'importe quelle question me passait par la tête, à enregistrer, à prendre des photos et des vidéos (ils insistaient, pensant sans doute, comme Pascal, que c'est ce à quoi je tenais le plus), et à rester 24h auprès de la famille. Après quelques instants seulement, nous rigolions ensemble de mon incompréhension de ce qui était en train de se jouer et de mon incapacité à comprendre le créole qu'ils parlaient. J'avais veillé à jeuner¹⁸ quelques jours avant comme on me l'avait recommandé, et je pus dès lors,

¹⁸ J'ai compris par la suite que « jeuner » était une injonction que chacun s'appropriait à sa façon : certains s'abstiennent de manger de la viande durant une semaine, d'autres durant deux jours seulement. Chacun me décrivait le jeûne selon ce qu'il/elle pratiquait comme privations. On mentionna également l'abstinence sexuelle. La pratique du jeûne est en tous cas liée à une idée partagée de la pureté rituelle, nécessaire au bon déroulement du Servis et au contact « propre » avec les aliments utilisés dans sa préparation.

jusqu'au soir, préparer le repas des invités¹⁹ à leurs côtés. Cette activité se déroula au son, ironie du sort, d'une petite radio crachotant Radio Pikan, ce qui me permis, au moment même où j'avais décidé d'en quitter les studios, d'écouter cette radio d'un autre point de vue – celui des auditeurs – et plus particulièrement, de ce vieil homme qui me dit que lui, radio Pikan, c'est « *toute la journée et toute la nuit !* ». Un nombre très conséquent d'invités, deux cents personnes environ, arriva à 6h du soir pour le début de la cérémonie, et c'est à ce moment même que le son sourd du *roulèr* retentit, pour ne s'arrêter que le lendemain matin. La musique accompagna premièrement le moment de distribution des repas aux ancêtres, invités pour l'occasion. Chaque membre de la famille, commençant pas les grands parents, puis les enfants par ordre décroissant d'âge, venaient bénir le repas offert aux ancêtres avec une coupole de résine fumante. Ensuite, ce groupe familial se rendit en procession dans un second lieu, une salle décorée aux couleurs du drapeau malgache, salle dans laquelle les invités danseront toute la nuit. Il convient de s'arrêter ici sur les différents sens que peuvent prendre le mot « danser » dans ce contexte. A la fois, la danse accompagne toujours le Maloya, que ce soit dans le cadre rituel ou à l'extérieur des servis kabaré. Cette danse que nous pourrions appeler « profane » consiste en des pas spécifiques dont l'origine viendrait, pour les acteurs, des différents mouvements de travail des esclaves. Mais la danse est également synonyme de transe, selon le point de vue adopté. Elle est décrite comme « automatique », « incontrôlable », « puissante ». Lors des rituels, la personne possédée entre en « transe », parce qu'un esprit désire « danser » au moyen de son corps. Ce double sens explique pourquoi les mots danse et transe sont utilisés l'un pour l'autre lorsqu'il s'agit de parler de possession.



« Piste 3 : Loryzine Nout Zenes - Sorcié »

¹⁹ Contrairement au repas des invités, préparé sur des feux de bois à l'arrière de la maison, le repas des ancêtres est préparé par la grand-mère, dans sa petite cuisine à l'intérieur.



(Fig.3 – Servis kabaré – Basse-Terre - Novembre 2017 – Photo Personnelle)

Au son du Maloya se déclenchaient successivement ces « danses » de possession, et ce pendant les différents moments de la cérémonie. Un à un des individus tombaient, leurs yeux se révulsaient, ils frappaient le sol de leurs mains, dansaient avec une frénésie et une rapidité que leurs corps n'auraient pas supporté si la transe ne les animait pas. Aux instruments, des musiciens parfois très jeunes se succédaient. La musique était assourdissante, l'odeur de résine prenait au nez et le peu d'espace laissé par les personnes possédées faisaient de ce moment une expérience sensorielle intense. J'y compris la force de la relation aux ancêtres et l'importance du Maloya comme intermédiaire, comme appel, comme soutien de ces incarnations des esprits dans les corps des vivants.

Je pourrais multiplier les descriptions de ces moments, de ces lieux dans lesquels j'ai découvert le Maloya « à l'œuvre » mais mon propos n'est pas là. Il est surtout évident que cela m'a fait comprendre qu'il serait bien réducteur d'étudier le Maloya depuis les studios de la radio : le Maloya vit, retentit, au dehors...c'est donc « en mouvement » et « en contexte » que je devais le découvrir. En effet les formes musicales étudiées pourraient difficilement se passer d'une étude des cadres et des contextes de sa production et de sa transmission, en ce qu'hors de ces cadres, elles n'existeraient simplement pas (Lortat-Jacob, Olsen, 2014 : 19). Non seulement le Maloya vit, mais il vit partout : un terrain multi situé s'imposait pour en comprendre toute l'épaisseur. Cela m'a fait comprendre également que la complexité de l'histoire de l'île, de son passé et de son présent, expliquaient la diversité des contextes dans lesquels je pouvais le

découvrir. En effet, la naissance même du genre remonte à la période esclavagiste, aux plantations cannières où vivaient et cohabitaient des populations serviles (ou engagées, après 1848²⁰) originaires de différents lieux : Afrique, Madagascar, Inde...et aux métissages que cette cohabitation a entraînés. Ce métissage s'incarne dans une langue, le créole réunionnais, utilisée dans les chansons et dans la communication quotidienne d'une grande partie des habitants de l'île, mais aussi dans ces cérémonies, ces « servis », dont l'attribution à un tel ou tel culte, à une telle ou telle origine est difficile voire impossible. Pour donner un exemple très visuel de cela, la salle dans laquelle la famille de Pascal a offert à manger aux ancêtres était décorée d'images de saints catholiques, et lorsque j'ai demandé pourquoi je devais enlever mes chaussures à l'entrée, on m'a répondu en rigolant « *on est très superstitieux ici tu sais !* ».

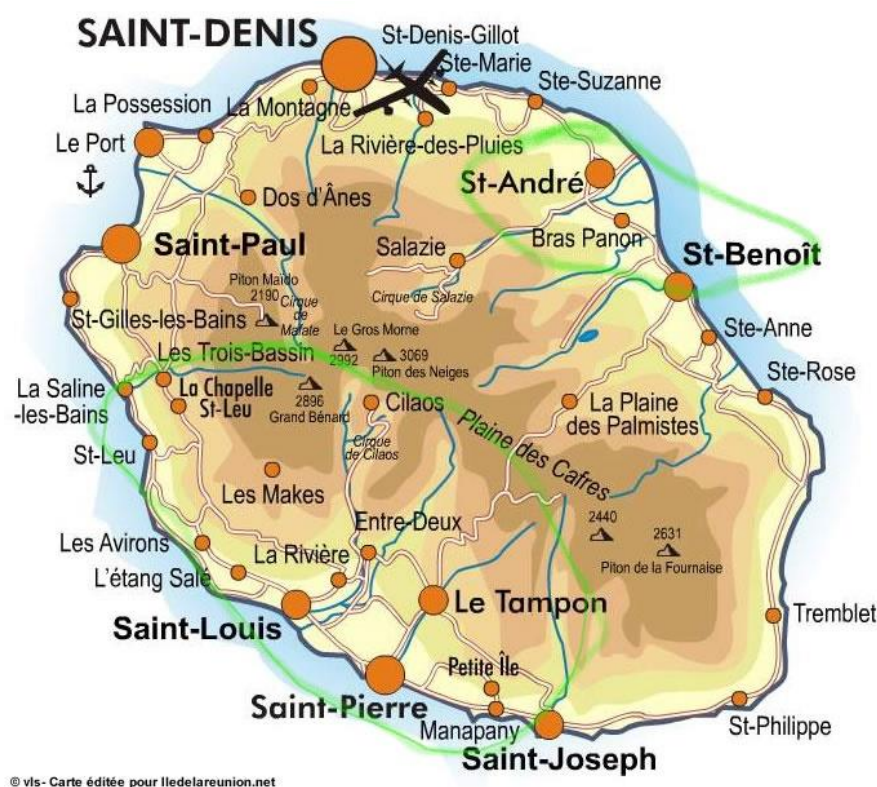
3. Place sur le terrain et sacralisation des discours

Face à cette hyper complexité qui, lors des premières semaines de ma recherche, me donne le tournis, à ces variétés infinies de manières de jouer (et de vivre –tant le Maloya est une musique qui à la fois se « joue » et se « vit »), de lieux où on le retrouve, de raisons de jouer aussi, je tente de me raccrocher à l'hyper singularité des récits individuels. L'idée de dresser des portraits d'artistes s'est, dans un premier temps, imposée à moi pour tenter de ne rien réduire, de ne rien aplatir, de ne rien omettre dans ma description. La Réunion et le Maloya me semblent si complexes que rien, sauf des récits de vie de musiciens incarnant des faces, des visages de cette complexité, ne semble être assez juste.

Je me suis accrochée à cette idée jusqu'à mon départ de La Réunion. Concrètement, j'ai ainsi dressé mentalement une quinzaine de portraits, sur base d'entretiens semi-directifs avec des artistes ou des groupes. J'ai évidemment profité des opportunités, des affinités, des artistes motivés, pour sélectionner ces interlocuteurs, et programmé les entretiens au gré des rencontres,

²⁰ Date officielle du décret marquant la fin de l'esclavage. A cette date, la population d'esclaves comptait plus de 60 000 individus (Samson, 2008 : 22). Après 1848, suite à la pénurie de main d'œuvre sur les plantations, des « engagés » originaires d'Inde du Sud furent appelés en masse pour travailler dans les plantations (Ho, 2004, in Samson, 2008 : 26). Leur contrat prévoyait le maintien de la liberté de culte et le respect du calendrier rituel, ce qui explique, selon mes informateurs, la visibilité de la religion hindouiste aujourd'hui à la Réunion, contrairement aux cultes animistes d'origines africaine et malgache. Selon Samson, c'est le maintien de la fonction religieuse des musiques hindoues dans un cadre toléré et balisé qui explique qu'elles aient été davantage préservées des dynamiques de changement qu'ont connues les musiques d'origines africaines (Samson, 2008 : 32). A côté des Indiens, un nombre encore important d'Africains et de Malgaches furent appelés à travailler en tant qu'« engagés » dans des conditions proches de celles d'avant 1848.

mais je tentais aussi de sélectionner des artistes ayant des profils variés : sans chercher spécialement les « incontournables » du Maloya, sans chercher non plus à joindre ceux que certains me décrivaient comme les meilleurs représentants du Maloya traditionnel, j'ai brassé large. J'ai ainsi rencontré, parmi les artistes Maloya présentés/se présentant comme tels, Pascal Bret du groupe Mangalor, Gilbert Pounia de Ziskakan et sa fille Maya Kamaty, Stéphane Lépinay jouant avec Maya, Stéphane Grondin du groupe Melanz Nasyon, Camillo Jonathan du groupe Kozman Ti Dalon, Alfred Vienne du groupe Ousanousava, Thierry Bidault, Danyel Waro, Olivier Araste du groupe Lindigo, Sandrine Ebrard du groupe Damas, Marie, Nathan et Antoine du groupe Saodaj²¹, et eu l'occasion de découvrir leurs parcours, ce qui leur tenait à cœur, le sens qu'ils mettaient derrière le jeu du Maloya et leur place dans ou face à la société réunionnaise. J'ai pu échanger avec eux à la fois lors des entretiens programmés et enregistrés et lors de nombreux moments informels où je les retrouvais, principalement au Sud, au centre et sur la côte Ouest de l'île.



²¹ Aucun de mes interlocuteurs n'a demandé à être anonymisé. De plus, conserver leurs noms réels permet au lecteur, s'il le désire, de découvrir l'œuvre de ces artistes en dehors de la stricte lecture de ce travail.

(Fig. 4 : Carte de l'Ile de La Réunion. En vert, zones délimitant mes rencontres et lieux fréquentés dans le cadre de ma recherche. Source : www.iledelareunion.net. Consulté le 13.05.2018)

A côté de ces rencontres, j'ai continué à fréquenter ces lieux que je viens de décrire brièvement : les concerts, les kabars de toutes sortes (allant du kabar organisé par une mairie au petit rassemblement sur une plage), les servis kabaré, ainsi que des événements ponctuels tels que des initiations au Maloya pour des jeunes enfants d'une cité sociale, le tournage d'un clip, des répétitions de groupes, une cérémonie de plus grande ampleur (que l'on m'avait décrite comme le « *servis kabaré des servis kabaré* ») visant à revendiquer une stèle, un lieu d'hommage et de culte à la mémoire des ancêtres marrons,... En fait, je me suis rendue partout où le Maloya était. J'ai tenté également de rencontrer des personnes n'étant pas forcément des artistes mais pouvant m'apporter leurs points de vue (qu'il soit né du vécu de ces situations ou de l'analyse qu'ils en ont faite sur base de recherches) sur certaines questions telles que la répression politique du Maloya, l'histoire de Radio Pikan ou le déroulement des cérémonies. Ces recherches furent ponctuées de moments informels inévitables liés à ma vie sur l'île, des moments d'amitiés où il était impensable de ne pas « parler Maloya ». J'ai profité également de chaque occasion, mes voyages en stop, mes rencontres hors de ces lieux, mes moments du quotidien, pour préciser que je faisais une recherche sur le Maloya et entendre ce que l'on avait à me dire à ce sujet. Ne pas essentialiser le Maloya ni le réduire, en écouter toutes les voix, le montrer sous toutes ses formes et dans tous ses lieux m'a permis de comprendre « comment la société réunionnaise se représente son identité et son histoire » (Lagarde, 2012 : 3).



Dans cette rencontre de l'altérité, je me suis évidemment rencontrée, définie moi-même. A La Réunion, le terme « zorey²² » est largement utilisé, en opposition aux « créoles », pour parler des français de métropole, arrivés en grand nombre lors de la transformation juridique de la colonie en département d'Outre-mer en 1946 (départementalisation) et constituant une population évoluant « en marge à La Réunion » (Labache, 2002 : 520). Il y a des bars de zorey, des villes de zorey (Saint-Gilles, c'est bien connu, c'est « Zoreyland »²³). Par extension, il semble s'appliquer à ceux qui ne sont pas touristes, mais pas originaires de l'île non plus. Zorey ne veut pas dire « blanc » étant donné qu'une partie des réunionnais a la peau blanche (ce sont les Yab, « petits blancs des hauts » de l'île). Le terme est à la fois utilisé pour désigner, pour qualifier (il est utilisé sans complexe par les créoles et par les métropolitains eux-mêmes) et, je le compris lors d'une altercation entre deux créoles à mon sujet lors d'un servis kabaré, pour pointer du doigt une différence et dénoncer. Je compris mal ce qui se dit, mais l'intention était claire : « - *qu'est-ce qu'elle fait là la zorey ? -Arrête, c'est pas LA zorey, la zorey a un nom, c'est Manon, c'est ma copine !* » (octobre 2017, extrait de carnet de terrain). Je me sentis comme défendue d'une accusation, ce qui en dit long sur le sens que peut porter ce mot pour certaines personnes. J'ai compris en effet, après très peu de temps, que derrière la cohabitation d'apparence et, à bien des égards, harmonieuse entre les zorey et les créoles, persistaient des discours de l'ordre du ressentiment face à l'injustice de la différence de traitement socio-économique entre les deux groupes²⁴.

Je suis zorey donc, et je m'intéresse à une culture complexe à laquelle je n'appartiens pas. Je suis la chercheuse telle qu'ils en ont déjà vu beaucoup « défiler » (on me parle souvent de -et on m'associe à- ces autres jeunes anthropologues venues fréquenter le milieu du Maloya). Je

²² Les réunionnais rencontrés ne parviennent vraisemblablement pas à s'entendre sur l'origine du terme zorey... Variant d'une version à l'autre et au gré des créativité, celles-ci relèvent presque du mythe. Pour certains, il s'agit d'une référence à l'oreille tendue par les Français ne comprenant pas la langue créée par les esclaves. Pour d'autres, ce terme fait référence aux oreilles coupées que devaient ramener les chasseurs de noirs lors de leur retour sur la propriété pour prouver qu'ils avaient tué l'un des esclaves en fuite dans les Hauts.

²³ Cf carte p.16

²⁴ L'injustice s'exprime par exemple – dans des discussions auxquelles j'ai pu participer, ainsi que sur les réseaux sociaux - au regard du statut et des avantages financiers des fonctionnaires métropolitains, à leur facilité d'accès à des postes de pouvoir (politiques, économiques) alors même que les créoles connaissent une discrimination à l'emploi les confinant souvent aux postes subalternes, aux stéréotypes à l'égard des créoles créés ou entretenus par un marketing touristique mettant en avant le côté festif, paresseux, et buveur des réunionnais (« le rhum, les filles et le soleil », bref, la « belle vie » d'insulaire) (Labache, 2002 : 526), ou encore à la disqualification du parler créole dans les administrations et l'enseignement.

suis à la fois dedans, par les amitiés et liens noués, par ma connaissance progressive des codes du milieu, et dehors. Je ressens cette complexité et ce « dehors » par ma manie à ne jamais vouloir réduire une information, à tenter de comprendre sans interpréter, et à ma façon de sacraliser la parole et de m'y accrocher. J'enregistre beaucoup pour m'attacher aux mots exacts utilisés, je filme, je prends des photos. Je refuse de considérer une information comme acquise ou comprise, ayant l'intuition que ce n'est « pas si simple ». Dans une culture où les interactions et les échanges se font principalement par l'oralité, la parole me semble primordiale²⁵. C'est dans ce type d'anthropologie que je voudrais m'inscrire : ce n'est pas une chose aisée étant donné qu'oralement, chacun.e laisse libre cours à sa propre interprétation, se raconte et raconte sa culture d'une manière personnelle selon les émotions et vécus qui l'habitent : les versions se contredisent parfois, certaines affirmations dérangent, la culture est parfois mise en spectacle, magnifiée, et, avant de comprendre que ces différents registres constituent, en eux-mêmes, des données ethnographiques, il m'a été difficile de faire tenir ensemble tous ces éclats d'une même réalité. Les citations issues de mes entretiens enregistrés sont dès lors souvent replacées telles quelles dans mon argumentation qu'elles participent à construire. Cela me permet d'exposer le vrai, le faux, le juste, l'injuste, le normal et le révoltant, mais aussi l'émotivité de mes informateurs sans tenter de les essentialiser ou de les faire rentrer dans une quelconque normativité. Il s'agira, je pense, d'un des défis majeurs de l'exposition de cette recherche.

J'utiliserai, bien sûr, les monographies écrites sur le Maloya pour appuyer mes propos ou éclairer un point, mais tenterai avant tout de mettre en valeur cette parole au long de ces pages, dont les mots ont la particularité d'émaner de membres du « dedans » vers une chercheuse, une *zorey*, représentant un « dehors » non hostile, intéressé et respectueux²⁶.

A l'aube de l'écriture de ce mémoire, j'ai décidé de ne pas présenter mes résultats sous forme de portraits. En écrivant un, je me suis rendue compte que la frontière avec l'écriture biographique était facilement franchie. Ces portraits se suffisaient difficilement à eux-mêmes et n'auraient pas éliminé la nécessité d'y apporter ma lecture. Pragmatiquement, ces portraits

²⁵ Bernabé, Chamoiseau et Confiant disent à ce propos : « Notre culture créole s'est forgée dans le système des plantations, à travers une dynamique questionnant d'acceptations et de refus, de démissions et d'assomptions. Véritable galaxie en formation autour de la langue créole comme noyau, la Créolité connaît encore aujourd'hui un mode privilégié : l'oralité. Pourvoyeuse de contes, proverbes, « titim », comptines, chansons...etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité. » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 33)

²⁶ Je comprendrai qu'il est peut-être illusoire de me penser « dehors » étant donné que les *zorey* font aujourd'hui partie intégrante du monde du Maloya et que par la chaîne de transmission (dont je pense être aujourd'hui un maillon) dans laquelle ils m'ont incluse, les artistes semblent avoir accepté qu'en un sens je fasse partie de leur univers.

de longueur variable et ces parcours partagés parfois de manière très anachronique empêchaient de présenter une cohérence entre les récits qui soit agréable à lire.

Analysés tous ensemble avec un petit peu de recul, une intuition fondamentale s'en est dégagée. Des lignes peuvent être tracées entre les dires de chacun.e, mettant en lumière les allers retours incessants entre une histoire, une « mémoire » sans cesse retravaillée, renouvelée, mystifiée parfois, et le présent créatif et surprenant de ce genre musical²⁷. Le Maloya se situant au confluent de ces deux temps, très vivace aujourd'hui mais toujours relié au passé, il permet, je pense, de « dire » quelque chose sur l'identité créole dans toute sa complexité et sur la manière de se penser en tant que réunionnais. Le fil que je suivrai sera le plus fidèle possible, chronologiquement, à la manière dont me sont parvenus les différents éléments de compréhension sur lesquels ouvraient mes données. J'espère ainsi pouvoir amener le lecteur, avec moi, dans ces diverses découvertes.

Dans une première partie, je décriai la manière dont on me parle de l'histoire que l'on porte en jouant le Maloya. Deux temps principaux balisent ces discours : un temps long, celui de l'esclavage, dont découle une relation forte avec les figures d'ancêtres, et un temps plus récent, celui de l'interdiction de jouer le Maloya. Nous verrons que, malgré que l'« interdiction » soit sur toutes les lèvres, l'on ne peut l'expliquer par un arrêté, une loi, visant à interdire le Maloya. C'est la manière dont il a été utilisé, approprié, qui l'a rendu politiquement sensible. A côté de cela, c'est de l'étouffement d'une culture au sens plus large dont parlent les militants : le Maloya étant l'un des pans de cette culture. Ces deux « moments » du passé occupent une grande importance dans ce dont la quasi-totalité des artistes rencontrés se revendiquent. Etudier le Maloya sous cet angle permet de « mieux saisir l'environnement intellectuel et politique » qui a entouré, et qui entoure, sa pratique (Gibert, 2014 : 201).

Dans la seconde partie de ce mémoire, le constat sera dressé d'une culture vivante et vivace. Au sein de cette culture se négocient des places, opèrent des ruptures et des renouements. Le Maloya s'exporte, les réunionnais voyagent, quelles en sont les conséquences ? Le Maloya n'étant, par ses origines multiples, pas unifié, se posent la question des légitimités. Qui peut le

²⁷ Il sera possible, malgré que l'option des portraits d'artistes n'ai pas été retenue, de « rencontrer » ces artistes au gré des pages et des extraits d'entretiens. Ces artistes étant pour la plupart des personnalités publiques, ayant plus ou moins de notoriété et n'ayant de surcroît pas demandé à être anonymisés, leurs noms ont été conservés. Cela permet au lecteur, s'il le souhaite, de découvrir de sa propre initiative leurs univers musicaux.

jouer ? Comment ? Dans quel cadre ? Quels débats et contradictions posent la reconnaissance de cette musique, pourtant tant désirée ?

Enfin, en guise de conclusion et dans une visée prospective, je proposerai des pistes permettant de penser le Maloya et l'île de La Réunion « au futur » mais fondées dans les ancrages chronologiques passés et présents ayant été l'objet de ce mémoire. L'importance de la transmission, mais aussi de la mémoire et de l'identité seront ici centrales, tant elles relient ces différents temps que sont le passé et le présent en se projetant toujours vers « demain ». Certains penseurs du post-colonialisme seront mobilisés pour donner à penser les paradoxes et frictions actuels du Maloya que nous aurons découverts.

Transversalement, ce seront deux éléments qui mèneront notre réflexion au gré de ces pages : tout d'abord, le constat de la vitalité d'une culture pourtant longuement étouffée et l'importance de la transmission orale par la musique et par la parole qui se transmet (et qui m'a été transmise), véhiculant des « versions » plus ou moins consensuelles de l'histoire et désireuse de partager à tout prix cette vitalité. Ensuite, la dialectique assez structurante (et que je tiens à présenter comme non dichotomique) des ruptures et/ou des continuités entre « pratiques du passé et pratiques du présent, entre mémoire des origines et créativité culturelle créole » (Samson, 2008 : 6).

En toile de fond, enfin, une question structurante à laquelle Lortat-Jacob et Olsen répondaient par l'affirmative (Lortat-Jacob, Olsen, 2004 : 17), et proche pour moi du pari audacieux : « Est-il possible de connaître une société par sa musique ? »

Partie II : Maloya lontan, les voix du passé

*Maloya la pa nou la fé
Maloya la pa nou na fé
Maloya la pa nou la fé
Gramoun lontan la fé Maloya*

*Le Maloya c'est pas nous qui l'avons fait
Le Maloya c'est pas nous qui l'avons fait
Ce sont les vieux d'avant qui ont fait le
Maloya²⁸*

A l'instar de ces quelques paroles entendues partout, dans n'importe quel rassemblement Maloya, considérées comme « *traditionnelles* » du Maloya, Il semble n'échapper à personne que jouer du Maloya, c'est être la voix de ceux qui l'ont créé, qui l'ont fait vivre, qui l'ont porté depuis ses débuts et ce malgré les répressions successives et variées que cette musique a connues : « *Le Maloya il a une grande histoire. L'histoire du Maloya elle est pas née avec moi, c'est né il y a très très longtemps, aujourd'hui le Maloya il existe grâce à ça* » (octobre 2017, conversation enregistrée).

Dans un ensemble souvent indifférencié les acteurs de mon terrain me parlent des ancêtres, des *gramoun*, de la valeur de leur « combat » et de leur travail. Ces ancêtres sont tantôt les esclaves, tantôt leurs descendants, perpétuant le Maloya dans le « *fénoir* » (dans l'obscurité), tantôt les militants qui, dans les années septante, ont revendiqué le droit de jouer malgré les répressions, tantôt les familles qui, à la même époque, continuaient à pratiquer leur *servis kabaré* clandestinement. J'aimerais, dans cette partie, tenter de montrer comment l'on me parle de ce passé, des individus et des combats dont les *maloyèrs* se disent les héritiers.

Cette partie fait plus référence aux discours sur le passé qu'au passé lui-même. En cela, l'histoire « apparaît comme espace de déploiement du présent de la problématique » (Chanson, 2012 : 26). Chanson rappelle que l'histoire est l'un des fondements d'une recherche anthropologique de qualité, sans pour autant « enfermer dans une dimension passéiste » mais dans l'objectif qu'elle permette le déchiffrement d'une situation actuelle (*Idem* : 26). C'est à ce titre que nous utiliserons les discours sur le passé dans cette partie.

²⁸ Traduction libre

1. Temps de l'esclavage

Le Maloya, c'est « *la musique des esclaves* », cela fait consensus. La mémoire du temps de l'esclavage revient souvent dans les discours sur la naissance du Maloya : comment et pourquoi a-t-il été joué, dans quelles conditions, en opposition à quoi, à qui, et ce malgré que les auteurs s'intéressant à la naissance du genre attribuent à chaque mouvement de population, à chaque « vague » d'immigration - et même les plus récentes, jusqu'en 1930, dès lors non plus « serviles » mais « engagées » - un rôle dans « le renouvellement des pratiques culturelles issues de l'esclavage » participant grandement aux survivances actuelles de ces pratiques (Samson, 2008 : 36). Cette période correspondant aux dernières vagues d'engagisme africain et malgache coïncide d'ailleurs avec l'utilisation du mot « Maloya »²⁹ sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui.

Aujourd'hui, c'est malgré tout à cette période mystifiée, « l'esclavage *lontan* », que l'on se réfère pour ancrer sa pratique du Maloya, et plus particulièrement à trois traits associés à cette époque : les souffrances subies et les moyens de les exprimer, la cohabitation des cultures, et la clandestinité de cette expression.

1.1 Discours sur la naissance du Maloya

A. Souffrances et expressions

Un jour que j'essayais maladroitement de danser au son du Maloya, d'imiter ceux et celles que je voyais danser autour de moi, (c'était lors du tournage d'un clip sur lequel j'allais apparaître, j'essayais de me préparer à paraître le plus « initiée » possible !) une femme est venue me dire :

*« Fais des plus petits pas, eh, **tu portes des chaines là !** des plus petits pas, tu peux pas faire un gros déhanché. Voilà, tu t'accroupis un petit peu, t'es ancrée dans le sol. Tous*

²⁹ Contraction de l'adjectif malgache « maloilo/maloy » signifiant « dégouté » ou « nauséux » et du pronom personnel « aho » (je) ? Contraction, en malgache toujours, de « malahelo » et « aho » signifiant l'expression d'un chagrin, d'une tristesse, ou, puisant sa source plutôt en Mozambique et au Zimbabwe, où le terme signifierait « sorcier/sorcellerie » ? Il n'existe pas réellement de consensus ni de moyen de sortir du débat, aussi Samson laisse-t-il la question des origines étymologiques du terme en suspens. Les trois étymologies sont en tous cas compatibles et cohérentes avec les usages sociaux du Maloya de l'époque (Samson, 2008 : 37).

*les gestes là ils ont une signification, c'est les moments du quotidien, c'est **les gestes du travail des esclaves** » (Novembre 2017, extrait de carnet de terrain).*

On craz' Maloya, on défoule Maloya, on bat' Maloya³⁰, c'est une musique de joie mêlée de nostalgie, comme pour célébrer le bonheur de s'exprimer librement, de ne plus porter de chaînes :

*« Le Maloya **c'est pas dans la tristesse**, c'est toujours dans la joie, dans la bonne humeur. Tous les **vieux ancêtres** ils mettent **leur joie, leur douleur, leur fatigue dans les instruments** » (novembre 2017, conversation enregistrée).*

Le Maloya, surtout celui que l'on me décrit comme traditionnel, est une musique très répétitive. Souvent, les morceaux sont dans la même tonalité, suivent la même mélodie, ou presque. J'ai demandé à un ami musicien, lors d'un kabar, ce qu'il pensait de cela, et il m'a répondu :

*« c'est normal, à la base c'était pas une musique qui devait être agréable à écouter, c'était **juste un moyen de s'exprimer**, c'était un moyen de **distraction**, de communication, on faisait pas ça pour l'esthétique » (Hervé, décembre 2017, conversation enregistrée).*

Après leur journée de travail dans les champs de cannes, les esclaves se réunissaient pour exprimer ensemble leur condition, leurs souffrances, pour se décharger du poids de la servilité, pour terminer leur journée. Ce même ami me dit que l'on retrouve encore aujourd'hui, dans la « *puissance du Maloya* » telle qu'il l'a expérimentée, cette faculté qu'avait la musique à outrepasser la fatigue morale et physique des esclaves :

*« Quand je faisais des concerts, tu sais, le vendredi soir après une grosse semaine de boulot, on allait jouer dans des bars. C'est pas la même souffrance évidemment, mais jouer **cette musique ça te fait passer au-dessus de la fatigue**. Tu as toute la fatigue physique, morale, et puis je sais pas, quand on sortait à 3h du matin, j'étais plus fatigué quoi...c'est ça le Maloya, la **puissance du Maloya**. Tu peux retrouver ça dans d'autres musiques mais cet état de transe, la répétitivité des percussions, c'est un peu hypnotique, c'est puissant ! » (Hervé, décembre 2017, conversation enregistrée)*

Pour certains, les origines de la langue créole se situent dans l'utilisation qui en était faite dans les chants pour communiquer, d'une propriété à une autre, à l'insu des maîtres ne la comprenant

³⁰ Ce sont des expressions très courantes, entendues au début des concerts ou pour promouvoir des kabars. Kraz (écrase) fait référence à l'un des mouvements de pieds de la danse Maloya.

pas. Karine, une cousine de Pascal auprès de laquelle j'ai passé une journée à préparer la cérémonie du soir, m'expliqua :

*« Ils pensaient que c'étaient **juste des noirs qui faisaient de la musique**, mais en fait ils étaient pas couillons, ils se **passaient des messages**, ils parlaient entre eux des maitres, des plans pour s'échapper, pour organiser des révoltes, ils le faisaient en chantant, et les maitres ne comprenaient pas ce qu'on disait » (Karine, octobre 2017, conversation enregistrée).*

Je trouve intéressant, dans plusieurs des extraits retenus, l'utilisation de ce « on », ou le passage du « ils » au « on » qui rassemble, sans distinction, les esclaves et celles et ceux qui s'en revendiquent descendants, dépositaires de la tradition aujourd'hui. On y retrouve déjà la conscience d'une des fonctions du chant Maloya persistant à travers les époques : sa fonction de vecteur d'expression.

L'un des traits typiques du Maloya aujourd'hui est ce que l'on appelle en créole le *foutan*, une manière de se charrier, à la manière de joutes verbales, de régler ses comptes par la musique et par des paroles provocantes. Cette forme de chant daterait aussi de la période servile, et aurait servi à rire sur le dos des maitres, à leur insu. Aujourd'hui, le *foutan* permet d'exprimer des mécontentements par l'humour, « de déclarer la bagarre » ou de « lancer des petites piques », comme Olivier Araste le fait lorsque je lui demande ce qu'est le *foutan* exactement. Il chantonne :

« Manon tu sors là-bas côté la Belgique tu viens m'apprendre mon Maloya, qui tu es, qui tu es, pour me dire ce que c'est mon Maloya... : c'est ça le foutan, ça stimule, je suis ce que je suis, c'est ce que je dis dans ma chanson Why Not ! C'est un petit Maloya moderne pour dire « arrête avec ton hypocrisie, dents blanches, cœur noir, même si toi t'aimes pas ce qu'on fait, nous on y croit, et tu vas voir ce que tu vas voir, quand on va se lever » (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit).

B. Métissage ou Créolité ? Dans la cohabitation des cultures, « Tout n'est pas blanc, tout n'est pas noir »



« Piste 4 : Melanz Nasyon – Melanz Nasyon »

La Réunion, avant l'arrivée des premiers français, était une île vierge de tout peuplement. On mentionne parfois les pirates, les voyageurs qui venaient y accoster, ainsi que les Anglais et les Espagnols qui avaient occupé la terre à la suite des Arabes et des Portugais

sans s'y être installés, mais il existe un relatif consensus sur le fait que les premiers vrais habitants de l'île ont été les esclavagistes français et leurs sujets, importés de la côte Est de l'Afrique (Mozambique, Zimbabwe, Kenya,...), de Madagascar et d'Inde.

Ces esclaves, dispersés et répartis sans considération de leur origine³¹, sur différentes grandes propriétés, ont été amenés dès le début à cohabiter, à communiquer, à travailler ensemble. Coupés de leurs racines, de leurs terres d'origine, ils ont créé des formes culturelles et culturelles originales, de nouveaux « schèmes culturels » résultant, pour reprendre les mots de Bernabé, Chamoiseau et Confiant, du « mélange non-harmonieux (et non achevé donc non réducteur³²) des pratiques linguistiques, religieuses, culturelles, culinaires, architecturales, médicinales, etc., des différents peuples en présence » et participant au processus de créolisation (1993 : 31). La Réunion est donc d'emblée une « terre de métissage » (Ravi, 2012 : 384), et ce à plusieurs niveaux dont les plus visibles sont probablement les syncrétismes religieux, la musique et la langue créole. Selon ces trois auteurs, la créolisation s'est effectuée aux Mascareignes (archipel dont fait partie l'île de La Réunion) de manière beaucoup plus intense qu'ailleurs du fait que n'existait pas sur ces terres de peuple autochtone (*Idem* : 31).

Aujourd'hui, si l'on me demande comment est perçu le métissage par les réunionnais eux-mêmes, je dirais qu'il est perçu comme « fondateur » et « créateur ». On sait qu'il se situe aux origines des formes culturelles dont ils se revendiquent, formes « autonomes », porteuses de sens et de cohérence, comme le dit Chanson lorsqu'il fait appel à la métaphore du « bricolage » de Lévi-Strauss pour dépasser l'idée d'une simple « mélange » des cultures initiales (Chanson, 2011 : 69).

Ce métissage est fondateur donc, et totalement assumé, normalisé, revendiqué. « La pluralité est [ici] affirmée non comme fragilité provisoire, mais comme valeur constituante » (Laplantine, Nouss, 1997 : s.p). Tout comme l'origine du terme l'induit (*Idem*), c'est également au niveau biologique qu'il se donne à voir et se conscientise. Je suis surprise, dès mon arrivée sur l'île, par la variété des visages, par ces Noirs aux traits indiens ou aux yeux clairs, par ces

³¹ Afin, vraisemblablement, de faciliter leur acculturation et donc leur adaptation au système colonial (Suma in Samson, 2008 : 14). Samson précise aussi que les pratiques musicales, d'une plantation à l'autre, selon la taille de celle-ci et les groupes en présence, n'avaient rien d'homogène.

³² Laplantine et Nouss s'accordent avec cette idée. Pour eux, la pensée du métissage doit se résoudre à être « rebelle », résistante à toute tentative de structuration ou de fixation (Chanson, 2011 : 159). Ils présentent le métissage comme une « troisième voie » entre le « métissage pensé comme fusion/totalisation et le métissage pensé comme « fragmentation/différenciation », entre les « fantasmes de pureté et de mixité » (*Idem* : 161). Le métissage pour ces auteurs est toujours processus, multiplicité de rencontres, devenir, mouvement imprévisible, irréversible et indéfini (*Idem* : 168).

Blancs aux cheveux crépus, je me surprends à être perturbée de ne pas pouvoir facilement dissocier des groupes de populations, et ce malgré que j'entende régulièrement les gens se nommer par des déterminants comme « kaf », « cafrine », « malbar » ou « yab ». Les surnoms d'ailleurs comportent souvent ce genre de qualificatif. Ainsi, l'un des membres du groupe Mangalor que j'ai fréquenté était surnommé « gros kaf ». Il n'est pas rare d'entendre des interjections comme « *oté belle cafrine ! ça fait longtemps !* » « *tu vois le malbar là ?* » ou des gens se présenter d'emblée selon l'un de ces qualificatifs : « *moi, je suis un yab* ».

On continue à nommer et à se nommer de manières distinctes, selon le phénotype, l'origine à laquelle on se raccroche, la religion principale que l'on pratique (bien qu'au cœur des familles sont fréquemment pratiqués plusieurs cultes différents), etc. J'entends même fréquemment des stéréotypes associés à chaque sous-groupe de population. Pour autant, personne ne se leurre sur le fait que les origines de chacun.e, au sein de ces différents groupes, ne sont pas unifiées. D'ailleurs, pour Laplantine et Nouss, l'absorption des différences au sein d'un tout unifié, sous forme de « fusion » ou d'« osmose » serait l'opposé-même du métissage, consistant plutôt en une « confrontation », « un dialogue » permanent (1997 : s.p). En témoigne cette discussion que j'ai eue avec un jeune présentateur de radio :

X : « Il faut s'y retrouver hein...ça doit te faire bizarre à toi de voir le mélange comme ça, moi j'ai été à Bruxelles, ya le quartier là... comment ça s'appelle ? Le quartier africain ? Matongé, oui c'est ça ! D'une rue à l'autre, que des africains, incroyable !

Manon : Oui au début t'es maladroite. Moi on me dit je suis un yab, je savais plus ce que je voulais dire, ya les zorey, les chinois, les malbars, les kaf, les malgaches, les zarab, et à la fois on dit ça, mais derrière tout le monde est créole... faut s'y retrouver !

*X : C'est un peu **notre force à la Réunion** chacun s'est approprié un peu la culture de **l'autre**, sans forcément s'en absorber, mais regarde par exemple la religion tamoule, c'est une religion très ouverte, ya des kaf, des zorey, des yab qui marchent sur le feu. La Réunion c'est mélangé, c'est ça, **ça s'appelle Réunion déjà à la base** ! On a tous un ancêtre qui était kaf, malbar, ou malgache, **c'est pas tout blanc ou tout noir** ! »
(décembre 2017, conversation enregistrée)*

*« Cette combinaison phénoménale a donné jour à l'une des faces de la créolisation : ces peuples (...) ne connurent pas de synthèse mais une **sorte d'incertaine mosaïque**, toujours conflictuelle, toujours chaotique, toujours évolutive et organisant elle-même*

ses équilibres dans les Créolités !... Amérindiens, békés, Indiens, Nègres, Chinois, mulâtres, Madériens, Syro-Libanais... Nous voulûmes préserver d'originelles puretés mais nous nous vîmes traversés les uns par les autres. L'Autre me change et je le change. Son contact m'anime et je l'anime. (...) Chaque autre devient une composante de moi tout en restant distinct. Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre. Et dans cette relation à l'Autre m'ouvre en cascade d'infinies relations à tous les Autres, une multiplication qui fonde l'unité et la force dans chaque individu ; Créolisation ! Créolité ! » (Chamoiseau, 1997 : 222)

Cette citation de Chamoiseau, pourtant écrite à propos de la Créolité, fait écho à la manière dont Nouss et Laplantine pensent l'identité et l'altérité au sein du métissage : « pas d'identité ni d'altérité « en soi » distinguées, mais toujours « identité et altérité entremêlées » (2001 : 82 in Chanson, 2011 : 182). Pourtant les deux concepts ne peuvent être confondus. Faire référence à la Créolité plutôt qu'au métissage permet de rendre compte de la construction identitaire et politique que la notion comporte, propre à la colonisation dans laquelle elle a pris forme. Le métissage, pour Laplantine et Nouss qui en proposent une définition préalable avant de définir ce que le métissage « n'est pas », serait, simplement, « un mouvement de transformations né de la rencontre de l'autre » (2001 : 128), définition que Chanson enrichit en ajoutant aux transformations qu'elles sont « permanentes, continues, irréversibles » et à la rencontre qu'elle est « de plus en plus inéluctablement mondialisée » (2011 : 191).

Elle réfère aussi à la métaphore de la mosaïque, utilisée par Bastide pour décrire le fait qu'un même individu puisse « sauter » entre différentes composantes culturelles autonomes, ou, au niveau psychique, entre ce que Pierre-Joseph Laurent a nommé « des éléments d'un moi multiple » (2003 : 260-261 in Chanson, 2011 : 79) sans en voir son moi « déchiré » ou altéré. Bastide esquivait le problème de la mosaïque vue comme simple collage de pièces en introduisant le concept de coupure, qui permettra en quelque sorte de relier ces différentes participations. Le principe de la coupure est qu'à chaque fois que l'on passe d'une catégorie à une autre, l'on s'inscrit dans un ensemble de participation, et donc de comportement, différent (Bastide, 1993 : 503 in Chanson, 2011 : 73). Entre ces ensembles, ces compartiments bien circonscrits existent des zones intermédiaires que la « pensée liante » s'attache à remplir (Bastide, 2000 : 296 in Chanson, 2011 : 74) Cela repose sur une interdiction du mélange entre les éléments de la

mosaïque, en vue de maintenir un certain ordre. Le syncrétisme en mosaïque bastidien est donc, pour résumer, à la fois la coexistence de différentes « pièces » distinctes mais conjointes, et le processus mental par lequel un individu établira la jonction entre ces différents compartiments. Il serait sans doute un concept opératoire dans le cas d'une étude des différentes participations culturelles des réunionnais (religion tamoule, baptême catholique et *servis kabaré* par exemple).

Le métissage possède en tous cas, pour les réunionnais, un lien fort avec la question de l'identité. Un jour j'interrogeais une connaissance, Karine, sur l'origine des Yab, ces individus, présents sur l'île depuis des générations, blancs de peau, aux yeux souvent très clairs mais aux traits africains et aux cheveux frisés. Elle m'a expliqué :

*« Ben tu vois, en fin de compte tu sais quand tu es esclave, ben tu es esclave sur tous les plans. Les maitres ils faisaient des enfants avec des cafrines, puis ils pouvaient pas les assumer, ils les envoyaient dans les hauts, et ces petits métisses étaient parfois récupérés par des familles de blancs qui voulaient pas être dans le système esclavagiste. Ils grandissaient là, et puis avec les générations, leurs gènes se mélangeaient... C'est pour ça que c'est super difficile aujourd'hui, quand on a une maladie, on peut pas trouver un donneur facilement, on peut pas juste aller en métropole chercher un donneur, comme **on est multiracial**, moi par exemple, **je suis quoi...ben je sais même pas ce que je suis moi !** » (Karine, octobre 2017, conversation enregistrée)*

Ce qui interpelle, dans le cas de La Réunion, c'est la difficulté de donner au métissage des contours nets et une assise temporelle. Comme le dit Karin en formulant la question, « *je suis quoi moi ?* », les identités se calquent difficilement sur des certitudes d'ordre ethnique. Les bordages du métissage se redéfinissent en effet constamment, selon les contextes et nécessités historiques et politiques. L'« activité de tisser », pour Laplantine, qui se fait par oscillation permanente, contient des difficultés contenues dans le préfixe *mé-*, représentant « les chocs et conflits provoqués par la rencontre des cultures différentes » (Laplantine, 2005 : 9 in Chanson, 2011 : 173). Je l'avais dit, les qualificatifs tels que « caf », « malbar » « zarab » permettent de distinguer, au sein de la société réunionnaise, et de manière probablement plus sociologique qu'ethnique, des identités distinctes et produisant ce que Labache appelle des « frontières invisibles » : stéréotypes ethniques, amitiés sélectives, choix préférentiels d'alliances, ou simple qualification et auto-qualification différenciée, mettant à mal le symbole du « creuset » utilisé souvent pour décrire la cohabitation interethnique harmonieuse de La Réunion (Labache, 2002 : 520). Pourtant ces frontières peuvent être transcendées, presque effacées, lorsqu'il s'agit de formuler des revendications d'ordre identitaires, culturelles ou politiques face au groupe

adverse à celui constitué par ces identités réunies formant alliance : les *zorey*. Une identité globale, celle de « Réunionnais » vient dès lors prendre le pas sur les particularismes ethniques (*Idem* : 521). Cette tendance participe à ce que Labache appelle « un mouvement de « contre-dépendance » constituant en une revalorisation identitaire autour de l’affirmation d’une « réunionnité » (*Idem* : 527).

Le Maloya datant de cette époque de métissage et de cette créolisation est, à l’instar de la langue créole, une sorte d’emblème de la « réunionnité » fédératrice. De nombreux artistes chantent d’ailleurs cela, chacun.e à sa manière et selon ses positionnements personnels. La chanson « Batarsite » de Danyel Waro est un véritable hymne à cette société créole tout en étant une critique forte des oppressions identitaires et culturelles nées de la colonisation et s’inscrivant dans son sillage, et une critique du terme même de « métissage ». Il y utilise le terme « batarsité » pour représenter et appeler à une cohésion plus forte du peuple réunionnais au-delà de ses divisions. Pour lui, la Créolité est un état bien plus profond que le simple métissage, elle doit se comprendre comme une grande complexité au sein de chacun, pour dépasser la tendance à « se chercher » des identités dans des communautés fermées ou dans la « Fransité ». Pour lui, le métissage renvoie en effet, dans les imaginaires, à l’existence de communautés vivant les unes à côté des autres en harmonie, et parfois se mélangeant, or, pour lui, « c’est allé beaucoup plus loin que ça ». L’utilisation d’un néologisme dérivé du mot « bâtard » montre qu’il revendique (en s’en réappropriant le sens) comme fierté et comme richesse cet état « impur », « dérangeant », ces petites parts d’un peu partout que chaque réunionnais porte en lui, constituant sa « réyonèzté » (Lagarde, 2003 : 275 ; 277)³³.



« Piste 5 : Danyel Waro - Batarsite »

Batarsite (1987)

*Mwin pa blan
Non mwin pa nwar
Tarz pa mwin si mon listwar
Tortiyé kaf yab malbar
Mwin nasyon bann fran batar*

Batarsite³⁴

*Je ne suis pas Blanc
Non je ne suis pas Noir
Ne me racontez pas d’histoires
Mêlé de Cafres de Yabs et de Malbars
Je suis de l’ethnie « pur bâtard »*

³³ Benjamin Lagarde est entré dans un vrai débat avec Danyel Waro sur la signification, pour l’artiste, du sens des paroles de « batarsité ». La question est complexe et je n’oserais faire plus que de simplement l’effleurer. Il ne m’appartient pas d’entrer dans l’exégèse d’un texte alors que je n’ai pas moi-même pu avoir ces discussions avec l’artiste. Pour approfondir cette question passionnante, je renvoie à (Lagarde, 2003 : 274-282).

³⁴ Source de la traduction : livret du CD « Kabar » - Danyel Waro - 2013

Mwin pa blan
Non mwin pas nwar
Tarz pa Mwin si mon listwar
Sinwa Zarab Zorèy Komor
Mwin nasyon bann batar

Rod atwé si ti vé
Asèt atwé si ti vé
Ton blansité
Rod atwé si ti vé
Giny atwé si ti vé
Ton fransité

Amwin m'la pa bézwin rodé
Amwin ferblan mon kalité
I débord i koul atèr
Sanm tout mon batarsité
Amwin m'la pa bézwin rodé
Amwin ferblan mon kalité
I débord i koul atèr
Sanm tout mon réyonèzté

Rod atwé si ti vé
Asèt atwé si ti vé
Ton pirlinnsité
Rod atwé si ti vé
Giny atwé si ti vé
Ton pirsinwazté
Amwin m'la pa bézwin rodé
Amwin ganblo mon kalité
I débord i koul atèr
Sanm tout mon Batarsité
Amwin m'la pa bézwin rodé
Amwin ganblo mon kaloté
I débord i koul atèr
Sanm tout mon réyonèzté

Rod atwé si ti vé
Asèt atwé si tivé
Ton pirlafrikinnité
Rod atwé si ti vé
Giny atwé si ti vé
Ton ropeinnité
Amwin m'la pas bézwin rodé
Amwin ganblo mon kalité
I débord i koul atère
Sanm tout mon Batarsité
Amwin m'la pa bézwin rodé
Amwin ganblo mon kalité
I débord i koul atèr
Sanm tout mon réyonèzté

Roul atwé si ti vé
Pyont atwé si ti vé
Zoli kozé

Je ne suis pas Blanc
Non je ne suis pas Noir
Ne me racontez pas d'histoires
Chonois, Zarab, Zorey, Comorres
Je suis de l'ethnie « pur bâtard »

Cherche-toi, si tu veux,
Achète-toi, si tu veux,
Une Blanchitude
Cherche-toi, si tu veux,
Achète-toi, si tu veux,
Une Francitude

Moi j'ai pas besoin de chercher
Le réservoir de mon identité
Déborde d'abondance
De toute ma bâtardise
De toute ma Réunionnité

Cherche-toi, si tu veux
Une pure Indianité

Achète-toi, si tu veux
Une pure Chinoiseté

Cherche-toi, si tu veux
Une pure Européanité

Achète-toi, si tu veux
Une pure Africanité

Roule ta langue si tu veux avec ton beau
français

Roul atwé si ti vé
Pyont atwé si ti vé
Zoli kozé

Amwin m'la pas bezwin roulé
Amwin sanm mon ti margonyé
Mi giny tir mon maloya
Mon narlgon kabaré

Amwin m'la pas bezwin roulé
Amwin sanm mon ti margonyé
Mi giny tir mon maloya
Mon séga kabaré

Ral atwé si ti vé
Dékony atwé si ti vé
Ton mapinm sové
Amwin m'la pa bezwin ralé
Amwin mon touf lo tin oté
Sa i ansèrv koman zoryé
Po sana mon gaté
Amwin m'la pa bezwin ralé
Amwin mon touf lo tin oté
Sa i ansèrv koman zoryé
Po nout dé mon gaté

Prends des airs si tu veux avec ton beau
parler

Moi je n'ai pas besoin de rouler
J'ai mon jargon eh !
C'est largement assez
Pour chanter mon Maloya, narlgon et
kabaré
Moi je n'ai pas besoin de rouler
J'ai mon jargon eh !
C'est largement assez
Pour chanter mon Maloya, séga et
kabaré !

Dresse-toi si tu veux tes foutus cheveux
Moi je n'ai pas besoin de les tirer
Moi ma touffe de thym eh ! oui
C'est caresse pour Florence ma
bienaimée

C'est le cas également de la célèbre chanson « Melanz Nasyon » du groupe homonyme.

Melanz Nasyon

Ici la Rényon Té monmon³⁵ néna toutes nasyons
Oh languaz la mayé mon lémé La fé Réyonés
(...)
A nou Mélanz nasyon té monmon nou fé
tradition
Nou envoy nout sanson pou la popilasyon
(...)
Oh vient dansé, Vient danse maloya
Oh vient dansé, Nou lé là po sa

Mélange des nations³⁶

Ici la Réunion, il y a toutes les nations
les langues se sont mélangées mon aimé, ça a
fait le réunionnais.
(...)
Nous Mélanz Nasyon, on fait la tradition, on
envoie notre chanson, pour la population.
(...)
Oh viens danser, viens danser le Maloya, oh
viens danser, on est là pour ça.

Pour Stéphane Grondin, leader de Melanz Nasyon,

« Une des dimensions les plus intéressantes à étudier dans le Maloya c'est justement les racines créoles de cette musique. Parce que tout le monde dit malgache, malgache, mon Maloya il est malgache, mais c'est faux ! **Malgache, c'est la grande mode**, c'est une

³⁵ « Oté ! » et « momon ! » sont des interjections

³⁶ Traduction proposée oralement par Stéphane lors de notre entretien.

création, ça n'a rien à voir avec l'origine... le Maloya a des bases malgaches, le Maloya a des bases africaines, indiennes, européennes³⁷, c'est **un joyeux mélange**. Aux différents endroits la fleur pousse de différentes manières. L'arbre reste le même mais selon les micro-climats, les fleurs ne sont pas les mêmes, l'interprétation du Maloya quand on est sudiste, quand on est de l'Est, c'est pas la même. (...) Tout n'est pas blanc tout n'est pas noir. Il y a 50 nuances de gris dans le Maloya. Ya des gens qui disent ouais, quelqu'un de blanc peut pas se revendiquer du Maloya, tout ça, mais des fois le mec il est noir et ce qu'il sait pas c'est que dans ses ancêtres à lui, il y a les maitres de ces esclaves qui ont été tués là, en 1911³⁸. **Qu'on le veuille ou non, on est à la fois descendants des esclaves et des maitres**, ici à la Réunion » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Beaucoup d'artistes m'ont exprimé le fait que le Maloya est, de par ses racines mixtes, un catalyseur, un fédérateur à La Réunion aujourd'hui, qu'il transcende les distinctions pour rassembler autour d'une identité partagée. Stéphane Grondin, toujours, en dit « *c'est un catalyseur des énergies multiples de l'île pour dire que quand même, il y a quelque chose de bien, ici, dans ce métissage* ». Un autre informateur, Charles Grondin, initiateur de Lantant Maloya, associations de militants culturels dans les années 80, ajoute :

« La musique elle a réussi à faire ça, à **rassembler différentes entités**. Disons que le Maloya est écouté et joué par toutes les franges de la population, aujourd'hui t'as des zorey qui font du Maloya, c'est beaucoup plus ouvert encore. Et ce qui est bien c'est que **la culture réunionnaise elle se limite pas qu'au Maloya**, c'est aussi la nourriture, les manières de faire, les expressions, la manière de penser. Et quand tu t'appropries une musique, **tu t'appropries tout ce qu'il y a autour** aussi. Moi je suis optimiste pour l'identité réunionnaise ». (Charles, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

³⁷ Il est rare qu'un interlocuteur me précise que les racines du genre sont aussi européennes. Pourtant, les influences européennes dans le Maloya (le Segá à l'époque) sont loin d'être négligeables, entre autres à travers la pratique du quadrille par les élites blanches au début du 20ème siècle, empruntant volontairement des traits de la « musique des noirs ». Dès lors, le terme « Segá » perdit peu à peu sa consonnance strictement raciale pour désigner polysémiement, à la fois la « danse des noirs » et les airs populaires créoles. C'est d'ailleurs cette confusion qui renforça l'usage du mot « Maloya » pour décrire la musique des « Cafres » (Samson, 2008 : 35) Pour plus d'approfondissements sur ce large sujet, voir Chauderson, 1992 : 194 et Samson, 2008 : 24-59.

³⁸ Référence à une célèbre bataille d'esclaves, la « bataille d'Eli » du nom de l'initiateur de cette révolte, en 1811, à Saint-Leu (Samson : 137)

C. Culture du fénoir

Le *fénoir*, en créole, c'est l'obscurité, l'ombre, la nuit. Le Maloya est, et reste, même aujourd'hui où il est joué au grand jour, une musique du *fénoir*. Il en nourrit encore du moins l'imaginaire.

Les Kabars sont typiquement un lieu où cette ambiance de musique clandestine, cachée, est recréée. Le Maloya est joué *a tèr*³⁹, sans amplification, en cercle, dans une sorte d'ambiance intime que l'obscurité amplifie, malgré les centaines de personnes qui parfois y assistent. Le cercle de joueurs est petit, relativement fermé. Ce n'est pas un Maloya « grand public », il s'agit d'un moment entre initiés, d'un « entre-soi », d'un cercle où on ne rentre que si l'on sait chanter, ou jouer. On y joue souvent pieds nus ou en savates, ce qui accentue le côté « roots » (c'est souvent ce mot, cette référence aux racines, qui est utilisé pour décrire les moments les plus informels, les plus « proches de la tradition »).

Quelqu'un m'explique un jour, lorsque je demande ce qui définit exactement les « kabars marrons » en opposition aux autres kabars,

« les kabars marrons ils portent bien leur nom, ils sont pas officiels, parfois on demande une autorisation mais c'est rare, souvent c'est toléré. C'est pas comme les kabars organisés par les mairies ou les organisations, où il y a une scène, des groupes programmés et tout. Ici on joue comme au temps de l'esclavage, où le Maloya se jouait dans les champs de canne, loin des propriétés pour pas être entendus, dans le fénoir, en cachette. Dans les kabars marrons on essaye de recréer cette ambiance roots, ya pas de micro ya pas d'agent ya pas rien. C'est pas homologué, je sais pas comment dire ça » (novembre 2017, conversation enregistrée).

³⁹ A terre. Kabar a tèr et kabar marron sont souvent utilisés l'un pour l'autre.



(Fig. 6 : Kabar Marron – Saint Pierre – Décembre 2017 - Photo personnelle)

Les instruments traditionnels du Maloya me sont décrits comme très basiques. Le *roulèr* est un tonneau de bois sur lequel est tendue une peau de bœuf. Le *kayamn* est un cadre fait de tiges de canne, dont l'intérieur est rempli de graines. Le *sati* est une plaque en métal posée sur un trépied sur laquelle on tape avec des baguettes en métal également. Le *pikèr* est un petit tube de bambou, sur trépied également, le *bobre*, lui, est un arc constitué d'un morceau de bois sur lequel est tendu un long fil métallique, et d'unealebasse en caisse de résonance. Ces instruments, on me les présente comme des améliorations modernes de bric-à-brac, de bouts de tôles ou de fer trouvés sur le bord du chemin. Cette simplicité, ce manque de ressources matérielles fait aussi partie de l'imaginaire du *fénoir* tout en renvoyant au souvenir d'un temps *lontan* synonyme de misère et de clandestinité. Le matériel n'a pas d'importance, taper sur un petit *mok*, une petite boîte en métal, suffit. Les esclaves faisaient avec ce qu'ils avaient, cela ne les empêchait pas d'exprimer ce qu'ils avaient à exprimer. Olivier Araste a beau utiliser dans son Maloya divers instruments électriques, modernes, il reste attaché à cette simplicité représentée avec humour dans la bande dessinée qui suit :

« les instruments c'est matériel ! talon avec le pied, bat la main, la voix, et c'est bon. Avant y avait pas de roulèr, pas de kayamn, tout ça là, y avait un mok...Des fois je chante avec le cœur ça met les gens en transe, il faut pas plus... ». (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit)

Le kayamb



Une histoire approximative

En 1901 Sitarane invente le mouvement perpétuel ...

... et l'emballle dans des tiges de fleurs de canne à sucre, parce que ça fait joli.

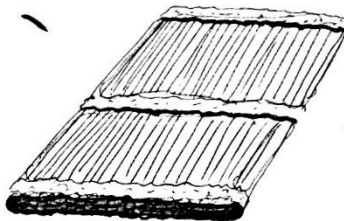
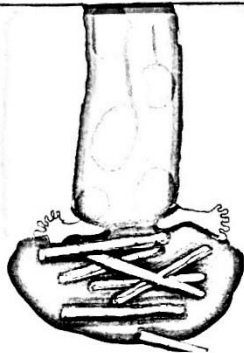
... En 1902, il fait le fier avec dans les boutiks chinois partout dans l'île.



... Soudain, il le laisse tomber.

Le Kayamb est né.

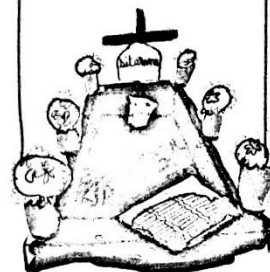
Il faut maintenant le secouer tout le temps pour qu'il fasse un peu de bruit.



Plus tard, Sitarane meurt et tout le monde oublie le mouvement perpétuel, mais le kayamb devient indissociable du maloya qu'on joue en cachette.

Aujourd'hui, c'est devenu un instrument comme les autres.

Et c'est à peu près ainsi que cela s'est passé.



(Fig. 7 : Musiques créoles, Bandes dessinées musicales de l'océan Indien :39)

Le *fénoir* est un imaginaire qui transcende les époques. Il s'incarne dans des objets et dans des atmosphères qui transportent le passé auquel il réfère. Il serait réducteur de le résumer au temps de l'esclavage. La clandestinité du Maloya se perpétue bien longtemps encore. Gilbert Pounia est né en 1953, et lorsqu'il me parle de la place du Maloya dans les dynamiques de son enfance, il se réfère à cette expression également :

*« Il y avait l'usine de canne à sucre, c'était un peu le cœur du village, quoi. Autour, il y avait toutes les influences, l'Eglise, les temples malbars, c'est le seul culte qui était autorisé à côté de l'Eglise, et puis **toutes les choses qu'on ne voyait pas**, c'était toute cette **musique noire, cette musique de la nuit, la musique du fénoir**. Moi j'ai été éduqué dans les chants d'Eglise, tout le monde en fait, sinon on était traités de païens ! »*
(Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Pascal vient d'une famille qui pratique le *servis kabaré* depuis plus de cinquante ans et montre une rupture entre le temps d'avant et aujourd'hui comme une « sortie de l'ombre » valorisante.

*« Quand j'avais 7-8 ans, les gens savaient déjà qu'on faisait ça, **dans le voisinage on évitait de nous parler**, on disait qu'on était des gens **sauvages**, qui battent des tambours...Ils évitaient. Avant c'était des *kaf*, des personnes d'un milieu vraiment bas de classe, là tu vois, ce que tu vois **maintenant dans les kabars** et tout, ya des métropolitains, des beaux gosses, des jolies filles, **les gens s'habillent bien**, pour venir au *servis kabaré*. Quand je joue je regarde les jeunes en train de danser le Maloya, on s'habille bien, ça fait chaud au cœur ! Parce qu'avant il y a avait pas beaucoup de monde qui venait, **c'était le petit cercle, c'était caché**, on montrait pas ça, non... »*
(Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Nous entrevoyons au gré de ces extraits une sorte de retournement participant, il me semble, du processus d'« invention de la tradition » que je présenterai plus loin. Le *fénoir*, synonyme de honte et d'une culture clandestine et réprimée semble être un imaginaire auquel on se réfère aujourd'hui, un cadre que l'on tente même de recréer dans certains contextes comme les *kabar* pour y jouer le Maloya au plus proche de ses racines.

1.2 Références aux ancêtres dans les manifestations culturelles et dans les discours d'artistes

Expression des souffrances, cohabitation des cultures, clandestinité des pratiques participent à créer un imaginaire qui se perpétue dans les discours et dans les pratiques des

Réunionnais d'aujourd'hui. Une pierre manquerait à cet édifice si nous ne nous attelions pas à faire dialoguer, dans les pratiques du Maloya contemporain, l'aspect culturel avec l'aspect cultuel. En effet, une figure semble catalyser de nombreux discours et de multiples pratiques : celle de l'ancêtre, et c'est dans la pratique du *servis kabaré* que ce lien avec les ancêtres se montre avec le plus de vivacité.

Nous analyserons, dans cette même idée, un moment cultuel particulier, Ati Damba, une cérémonie organisée une fois par an dans les hauteurs de l'île, visant à célébrer le courage et la force de certains ancêtres en particulier : les marrons, esclaves ayant refusé la servilité pour s'échapper dans les hauteurs de l'île. A travers la valorisation de cette figure de l'ancêtre marron courageux et libre sont revendiquées la récupération d'une fierté, d'une dignité pour le peuple réunionnais.

Nous verrons qu'au-delà de ces moments cérémoniels particuliers où le lien avec les ancêtres se donne à voir de manière explicite et souvent spectaculaire, de nombreux musiciens se revendiquent porteurs de cette voix des ancêtres, en toile de fond de leurs pratiques musicales : de ceux qui ont souffert, de ceux qui ont eu le courage de revendiquer leur liberté, de ceux qui ont fait naître et qui ont perpétué le Maloya. L'ancêtre est parfois une figure anonyme, lointaine, un symbole en quelque sorte, parfois un individu bien particulier auquel on se réfère. La temporalité a peu d'importance lorsqu'on y fait référence, les ancêtres semblant tous ensemble construire le foyer de cette pratique musicale qu'est le Maloya.

A. *Les servis Kabaré : « C'est pour les ancêtres - c'est la tradition ! »*

J'ai déjà mentionné les servis kabaré, que l'on m'a présenté comme étant des moments incontournables d'une recherche sur le Maloya. Le propos ici n'est pas tant de produire une description détaillée du déroulement de ces cérémonies – j'en serais d'ailleurs incapable, n'ayant assisté qu'à trois servis kabaré, chacun se déroulant de manière très différente – que de partir des questionnements qu'ils ont suscité chez moi et des réponses qu'on m'a données pour essayer d'éclairer certaines logiques, tensions ou évolutions de la société réunionnaise au niveau identitaire et culturel. Je reprends donc ici quelques notes retravaillées de mes carnets de terrain, où j'ai écrit beaucoup de questions dont les réponses, me semblant au début limitées, redondantes, disent plus que ce qu'on pourrait penser le sens que confèrent les acteurs à leur action. Ces réponses ont au moins le mérite de décrire d'un œil extérieur ce que renvoient les pratiquants de ce culte :

« Tous mes « **pourquoi** » semblent avoir une seule réponse. Pourquoi vous mettez du rhum sur les pattes des coqs ? C'est **pour les ancêtres**. Pourquoi vous organisez un servis kabaré ? C'est pour les ancêtres. Pourquoi le Maloya ? C'est pour les ancêtres⁴⁰. Pourquoi la transe ? Ce sont les ancêtres qui viennent. Comment vous décidez du déroulement de la cérémonie, il n'est pas le même dans chaque famille à ce qu'on m'a dit ? C'est les ancêtres qui décident. C'est assez consensuel vraisemblablement, les ancêtres sont la réponse à tout, on se réfère à eux comme moteur et justification de l'action. Je me résous à accepter ces réponses sans chercher à comprendre « plus », « plus loin » ou « plus complexe ». Leur présence est en tous cas, autant dans les **réponses** qu'on me donne que dans l'**atmosphère** même de ces moments, bien **palpable**. Dans la famille de Pascal, on a commencé à pratiquer le Servis parce que trop d'enfants, parmi ses frères et sœurs, mourraient avant l'âge de deux ans. Sa mère a été voir un sorcier, qui lui a dit que les défunts de son mari viennent de Madagascar et cherchent à boire et à manger. C'est comme cela qu'il explique l'origine de cette tradition dans leur famille et le repas rituel servi à 6h du soir, après une longue journée de préparation. Chacun.e à son tour vient bénir le repas, allumer des cigarettes pour les laisser se consumer dans un cendrier, marmonner des paroles que je ne comprends pas. Je pense que c'est du Malgache, ou du « langaz » comme ils disent, un mélange de langues ancestrales de Madagascar et d'Afrique que l'on retrouve souvent dans les paroles du Maloya rituel. On insiste sur le fait que ce ne sont pas des offrandes, mais un véritable repas servi aux ancêtres. Ils sont invités à la maison. D'ailleurs, pépé et mémé savent ce qu'ils doivent préparer comme repas : ils connaissent les goûts de leurs défunts parents et grands-parents « c'est comme avec les vivants, si tu invites quelqu'un chez toi tu vas pas lui servir quelque chose qu'il aime pas ».

J'ai aidé à décorer la salle avec Karin, l'une des nièces de Pascal. On a étendu des drapeaux, gonflé des ballons, aux couleurs vert-rouge-blanc, les **couleurs du drapeau de Madagascar**. Je ne comprends toujours pas pourquoi une telle **référence aux ancêtres malgaches** alors qu'ils **s'accordent tous pour dire qu'ils ont des ancêtres africains**... D'ailleurs la distinction entre un servis kabaré et un servis malgache est toujours floue.

Les trances sont spectaculaires, elles se **déclenchent dès que retentit le Maloya**. Elles semblent s'arrêter aussi brusquement qu'elles apparaissent, laissant la personne dans un état

⁴⁰ Pour être plus précise, tout de même, sur le rôle du Maloya dans le rituel, voici une explication que l'on m'a donnée lors du second servis auquel j'ai assisté et qui souligne le côté festif de la cérémonie : « C'est avec ça que les ancêtres entendent nos paroles. C'est comme ça qu'ils comprennent qu'on est joyeux. Si on fait une fête pour les ancêtres et qu'il n'y a pas de musique alors on est dans une veillée mortuaire ! ».

d'apparente absence pendant un moment. Cette personne va s'asseoir, accompagnée d'un membre de la famille la prenant par le bras, on lui donne de l'eau, on lui passe un linge sur le front, elle a le regard vide. J'ai vu un homme crier, perdre ses moyens, ne pas sortir de sa transe alors qu'on l'amenait déjà à l'écart du groupe, sur une chaise. On m'explique « lui comme il a trop bu déjà, les esprits arrivent pas à se contrôler, ils se battent, on sait plus qui est responsable. Lui il boit toujours trop, il se bagarre tout le temps, il fait scandale. S'il se bagarre avec sa femme, c'est pas les esprits hein, c'est lui qui a un problème ! »

*J'ai demandé si c'étaient uniquement les gramoun qui venaient se manifester dans les corps des vivants. On m'a répondu que ça pouvait être des enfants, ou des bébés qui n'avaient pas connu la vie, qui **entendaient la musique et qui voulaient danser avec les autres**. « Il a pas de corps, il veut danser, alors il vient, la musique l'appelle ». Sans musique il n'y a pas de transe ? Non, impossible, me dit-on. J'ai vu un homme s'accroupir devant le rouler, au plus près de l'instrument comme s'il voulait **attraper, sentir de près ses vibrations sourdes**. Il m'a semblé à un moment que la transe pouvait **se propager**. Un homme en transe s'est approché de deux hommes, un peu en retrait du cercle. Ceux-ci se sont mis à trembler aussi, et l'ont rejoint au cœur du cercle, avec les autres personnes en transe. J'ai été lui demandé, un petit peu après, ce qui venait de se passer, s'il pouvait m'expliquer pourquoi sa transe à lui avait « contaminé » « entraîné » deux autres personnes. Il m'a dit « c'est **trois amis qui se retrouvent**, c'est des connaissances, ça vient tout seul, on contrôle pas, on le sent, c'est automatique en fin de compte ». En tous cas moi je suis sortie vidée de ce rituel : vidée par trop d'incompréhension, déconcertée de voir se passer sous mes yeux trop de choses n'ayant pas d'autre explication que des « c'est comme ça » « **c'est la tradition** », vidée aussi par **l'atmosphère ultra stimulante sensoriellement** de ces moments. » (novembre 2017, extrait de carnet de terrain)*

*« C'est le corps l'arc majeur. Chaque miette de ses chairs reçoit des appétences de vie. **La voix reste muette mais le corps danse**. Danser. Danser. Ce corps ultime dans lequel on s'échoue tout entier. De vieux rites charnels ressurgissent. Si la danse est permise, on la soutiendra avec tambours ou des rythmiques de bouche, de pieds, de mains. Si elle est interdite, on la réfugiera dans un loin qui n'en laissera filtrer qu'une tremblade du vent. Et on dansera, dansera. On dansera durant le labourage des champs. On dansera au retour. On dansera aux veillées de travail. L'être revient dans la danse par l'entremise de gestes*

*anciens, de postures sacrées. ; de cosmogonies effacées qui
gènèrent des contredanses inexplicables. On s'abandonne aux
mémoires du corps (...) » (Chamoiseau, 1997 : 168)*

L'omniprésence du langage du corps dans ces cérémonies nous rappelle à quel point celui-ci peut exprimer plus que les mots. La force des possessions et des danses, l'énergie dégagée par les corps au son du Maloya durant un temps étonnamment long (et épuisant à l'œil extérieur) rappellent le caractère fondamentalement sensible, psychique, émotionnel, des capacités que sont la mémoire et le souvenir, trouvant donc « inévitablement écho dans le corps » (Mbembe, 2006 : 116).

Une chose qui m'a interpellée dans les trois servis auxquels j'ai assisté, c'est le caractère grandiose, public, démonstratif des rituels, en contraste avec la pratique du passé que l'on m'avait décrite comme cachée et obscure. Le soir, lorsque se termine le repas aux ancêtres, les voitures affluent, le parking se remplit de gens, des familles entières, des jeunes qui se retrouvent. Le repas des invités, mangeant aux cotés de la famille est un moment totalement différent du moment, plus solennel, du repas des ancêtres. L'ambiance est légère et festive, chacun prend place sur des grandes tables ornées de nappes en papier, on mange dans des assiettes en plastiques, la famille passe avec de grandes marmites distribuer des repas créoles aux invités. Ce qu'on appelle à La Réunion les « *ladilafé* », les commérages, vont bon train. L'alcool est servi généreusement et cela se ressent déjà dans l'attitude de certains. La fête durera tard, et les invités circuleront entre deux espaces distincts. Le parking, ou la cour, où des petits groupes se forment, rient ou discutent en consommant de l'alcool ou en fumant des cigarettes, et le lieu dédié au Maloya, aux danses, aux transes, à l'arrivée des ancêtres. Les invitations aux *servis kabaré* circulent sur Facebook, elles prennent généralement une forme semblable à celle-là :



(Fig.8 : Invitation à un Servis Kabaré – source : Facebook, groupe privé « servis kabaré » – Octobre 2017)

Le caractère démonstratif, ostentatoire d'un côté, et la tendance à se raccrocher à la tradition malgache de l'autre, sont décrits par beaucoup comme des évolutions récentes de ces rituels. La journée de préparation m'a offert beaucoup de moments pour discuter avec les membres de la famille de Pascal.

« Tu sais ça coûte cher des cérémonies comme ça, pas tout le monde il peut organiser ça. Avant, c'était simple, on prenait des caisses de rhum, maintenant les gens ils se croient où ? ... ils disent « ah je veux de la bière », des fois on lui donne de la bière il dit « moi je veux de la Despérados, moi je veux du whiskey », comme si c'était... attention ça consomme hein, aie aie aie, il y a quelques années il y a eu 300 personnes...c'est l'évolution qui fait ça » (octobre 2017, conversation enregistrée).

Pour Pascal comme pour Stéphane, cette évolution fait rupture. Ils ne se rendent plus, ou très peu, au Servis Kabaré. Pour Stéphane,

« les servis kabaré, aujourd'hui, c'est quelque chose ! C'est plus ce que c'était, c'est sûr. Là on fait vraiment des cochonneries, on essaye de se revendiquer de quelque chose, enfin de montrer qu'on maîtrise quelque chose qui n'existe pas. Déjà les grands maitres à l'époque ils disaient que c'est plus ce que c'était, alors là... » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Pascal qui, contrairement à Stéphane qui ne faisait que les fréquenter, est issu de ce milieu et l'a connu de l'intérieur depuis petit, me raconte lors d'un entretien postérieur à la cérémonie que ce glissement d'un *servis kabaré* à un *servis malgache* le dérange. Cela me permet de comprendre pourquoi il n'y était pas présent, et de clarifier au moins selon un point de vue, ces termes utilisés souvent l'un pour l'autre :

« Maintenant à chaque fois qu'on chante le Maloya, on entend de plus en plus de langaz. Ya aussi de plus en plus des questions d'appartenance, on est fiers, t'as vu ma famille, elle est malgache (...) Moi je dis : c'est sûr qu'on vient de Madagascar et d'Afrique, ya pas de doute, c'était peuplé que de ça à la Réunion. Mais après, par rapport aux anciens, ils ont perdu leur langue par rapport aux colons français. Ça a été dur, il fallait parler français. Mais comme on savait pas bien parler français, à cause de notre dialecte, notre langue, c'est sorti la langue créole. Ils ont eu des coups de fouet, ça a été dur, on a hérité de cette langue, elle a une histoire, faut la faire vivre. Et moi je dis : en fait ce qui est bien, quand on a quelque chose, la langue, une culture, tu vas pas trouver ça en métropole, en Guadeloupe c'est pas pareil, c'est notre culture. Avant on faisait les services kabaré, c'était comme ça, sous une salle verte, la décoration c'était de fleurs, des vraies fleurs, on jouait depuis le matin, c'était plus convivial. Mais depuis qu'on est influencés par la musique malgache, c'est vrai, moi je revendique pas ça... Je suis créole, je pourrais chanter un truc en langue malgache, je renie pas ma descendance, que ce soit africain ou malgache, mais ce qui était bien avant, quand le malgache venait ici à La Réunion, il pouvait se dire : ah tiens ils chantent à peu près comme nous, ils font des trucs comme nous mais c'est pas pareil. Après s'ils arrivent et qu'ils voient des drapeaux malgaches partout ! ils se disent, « on est à Madagascar ». On tue en fait, quelque part, nous-même on tue notre propre culture, c'est ça que j'aime pas. C'est pour ça aussi j'aime pas trop aller au servis kabaré. Auparavant on faisait un repas, pour célébrer en fait, et puis on venait dans le boucan, on venait là quand ils jouaient, ils étaient en transe, ils communiquaient avec le défunt, mais c'était uniquement là. Après ben tout d'un coup t'es en transe, t'as envie de danser, mais c'était seulement une ou deux personnes sur 100, maintenant t'arrives même plus à chanter ou à danser⁴¹, wah, ils arrivent de partout, ils te bousculent, et moi j'ai vu ça

⁴¹ Nous retrouvons ici, dans une même phrase, les deux sens du mot « danser ».

évoluer. J'accuse pas, mais depuis Lindigo et tout ça⁴², ça a pris de l'ampleur, et maintenant tout le monde se revendique être malgache ! Alors moi je dis toujours servis kabaré. Parce que quoi, le fait qu'on dise servis malgache maintenant et plus servis kaf ça veut dire quoi, que moi je suis plus malgache que kaf ? » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Pascal explique également que Gramoun Sello, un artiste encore très actif aujourd'hui et proche de Lindigo, lui avait dit, à l'écouter chanter « *t'es un descendant malgache toi, c'est sûr !* » pour le complimenter. Cela montre à quel point aujourd'hui, la filiation malgache est utilisée pour valoriser.

Ces mots de Pascal résonnent avec ce que Benjamin Lagarde propose d'appeler un « Renouveau Malgache », particulièrement important au tournant des années 2000 et constituant selon l'auteur une sorte de « reprise en main identitaire » ou de « réinvention de soi » visibles principalement dans le domaine religieux (utilisation d'artefacts renvoyant à l'imaginaire du guerrier tribal malgache, consultation de plus en plus généralisée de devins guérisseurs, port d'habits importés de Madagascar) (Lagarde, 2003 : 123 ; 371). Se déclarer de filiation malgache, remonter les générations pour se référer à un ancêtre dont l'origine est connue et unifiée permet un ancrage culturel que l'indifférenciation contenue dans le qualificatif « kaf » ne permet pas, et cela, lorsque survient dans la population créole « un sentiment de perte identitaire que représente un métissage trop passif, souvent mal transmis, voire ignoré (...) ». Lagarde en parle comme d'un mouvement nécessaire tant au niveau individuel que collectif (*Idem* : 359).

⁴² Olivier Araste est l'un des premiers à utiliser la langue malgache dans ses chansons. Il est aujourd'hui un artiste emblématique du renouement de La Réunion avec ses racines malgaches.



(Fig. 9 : Servis kabaré aux couleurs Malgaches – Bois de Neffles Coco – Novembre 2017 –
Photo personnelle)

*« Il fallait **rechercher l’Afrique autour de soi**. Trouver les **miettes de l’identité initiale perdue**, de la « pureté » primale. Dans les gestes, les peaux, les pratiques, les goûts, les instruments de musique, les mots créoles étranges, les chants, les contes... Tout était malaxé dans le but d’en **extraire le minerai essentiel**. » (Chamoiseau, 1997 : 62)*

De manière plus globale, au-delà de la question malgache, mais indissociable d’avec elle⁴³ on peut en tirer le fait qu’une pratique auparavant clandestine, décrite comme honteuse, se vit aujourd’hui de manière beaucoup plus ouverte et fière. Elle se découvre à des gens n’en ayant jamais entendu parler auparavant. Fabrice est un des cousins de Pascal, il est marié à une bretonne. Il me raconte que cela fait seulement 7 ans qu’il a appris que sa famille pratiquait les servis.

⁴³ Lagarde prend l’exemple de l’érection du drapeau Malgache pour montrer la « surenchère esthétique » malgache accompagnant la progressive visualisation des rituels dans l’espace public (Lagarde, 2003 : 360). J’y ajoute une observation personnelle d’un des rituels auxquels j’ai assisté : en plus du jeu de piste aux couleurs malgaches menant de la route principale à la case de la famille officiant le servis, l’entrée de celle-ci était surchargée de ballons et de banderoles aux couleurs de la Grande Ile, rendant immanquable l’événement pour le quartier.

« Un cousin m'a dit vient, ça se passe dans la famille ! ça se passe dans la famille et tu me le dis que maintenant ? **La première fois que j'ai vu ça, j'ai pleuré pendant deux heures**, j'ai pas compris pourquoi j'ai pleuré, je pleurais, je pleurais, voir ces gens en transe, cette musique, c'était super fort » (Fabrice, octobre 2017, extrait de carnet de terrain).

Pascal en parle même comme d'une mode :

« Là maintenant tous ces jeunes-là, avant ils venaient pas, c'était vraiment des personnes, disons des adeptes. C'était un petit cercle. Maintenant c'est devenu comme une mode, **plus une mode qu'une religion** ! Tout le monde le fait ! » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Comme le montrent les noms de certains groupes de Maloya comme « Zénes kabaré » « Zanafan kabaré » « Héritaz Maloya » « Zénérasyon nou ley la », les enfants de ces familles sont aujourd'hui baignés très tôt dans la pratique de la musique rituelle et grandissent dans ce cadre qui organise une partie de leur vie et met des mots sur ce dont ils se revendiquent. J'ai d'ailleurs été souvent étonnée du jeune âge des musiciens prenant place aux percussions. Un jeune adulte, après avoir joué, me raconte « quand on est petits, comme ça, on regarde les grands. Après ça vient tout seul ». A contrario, Olivier Araste, qui a trente-cinq ans aujourd'hui et vient également d'une famille pratiquant des servis kabaré, raccroche le caractère sacré du Maloya au côté obscur, caché, de la pratique des servis. Il décrit également une tendance récente à ne plus exclure les enfants de ces pratiques rituelles :

« Et le Maloya rituel, où on honore les ancêtres, ça aussi **faut que ça reste sacré**, que ça reste dans l'endroit où c'est dans la famille, le truc vraiment privé, pas public quoi. (...) Tu vois...faut pas...quand les anciens faisaient ça, **c'était tabou, ils en parlaient pas**. Moi quand j'étais gamin, on me fait mettre dans une chambre, avec tous les gamins, **tous les gamins étaient tirés dans une chambre**. Quand la cérémonie était terminée on pouvait sortir, ça a une raison, tu vois ? » (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit).



(Fig. 10 : Jeunesse Maloya – Bois de Neffles Coco - Novembre 2017– Photo personnelle)

Ces quelques extraits de discussions et bribes d'observations que je présente semblent donc converger vers deux idées. Premièrement, je rejoins la proposition de Guillaume Samson qui propose que les *servis* pourraient être interprétés aujourd'hui, toujours selon ce même axe mémoire/créativité qui structure mon écrit, comme des « procédés d'activation mémorielle où se mêlent, de façon assez inextricable, bribes de souvenirs et réinvention rituelle » (Samson, 2008 : 56). Ils convergent également vers l'idée d'une pratique de plus en plus assumée et normalisée, aux frontières poreuses : on assiste selon Lagarde, à la fois à une intrusion constante du « dehors » dans le déroulement des *servis*, et à un décroissement du « dedans » dont les usages et les croyances se donnent de plus en plus en spectacle dans le monde de la scène (Lagarde, 2008 : 153). D'un petit cercle d'adeptes, l'accès à ces *servis* s'ouvre à des groupes plus larges. Ils ne se cachent plus, utilisant même les réseaux sociaux pour faire la promotion de leurs cérémonies. Cependant j'aimerais rappeler les difficultés que j'ai rencontrées à être introduite dans ce milieu. Avant de faire « la bonne rencontre » me permettant d'entrer dans un réseau de familles, la recherche a été difficile, et j'ai fait face à beaucoup de portes fermées. Dès mon premier *servis*, j'ai rencontré des gens m'invitant à leur propre cérémonie quelques semaines plus tard, j'ai été ajoutée à un groupe Facebook où circulent les invitations, et s'est ainsi ouverte la porte à un pan entier de la culture de La Réunion. Cependant, je n'aurais pas jugé opportun de me présenter à un *servis* sans y être introduite par quelqu'un, une référence à laquelle je me raccrochais lorsque je me présentais, qui justifiait ma présence en quelque sorte. Cela n'empêchait pas un sentiment d'étrangeté, d'extériorité de m'envahir à chaque présence

dans ces lieux. Ils restent régis par des codes difficiles à comprendre, par des implicites, des gestes que l'on n'explique pas et des objets ou des pratiques que l'on qualifie de « sacrés » à tout va et qui rendent, selon moi, le milieu assez inaccessible.

*« Sans assises réelles dans cet exil, son savoir un peu désarçonné, il devait ressembler à ces savants antiques qui **nimbaient leur connaissance d'un sacré solennel**. Ils se sacralisaient en se dissimulant. **Sacralisaient leurs séquences mémorielles**, leurs silences, leurs manques, momifiaient leur savoir dans un rituel inaccessible, rebelle à se transmettre. »* (Chamoiseau, 1997 ; 181)

De plus, hors des milieux du Maloya (lorsque j'en parlait à des zorey par exemple), la pratique des *servis kabaré* reste majoritairement inconnue ou obscure. A ma connaissance, il n'existe pas encore d'engouement touristique autour de la pratique des *servis kabaré*, contrairement à ce que l'on pourrait observer avec les *servis malbar* (dont les marches sur le feu sont l'exemple le plus connu et spectaculaire). Un musicien extérieur au milieu me disait d'ailleurs :

*« Les servis kabaré **faut être initiés** pour pouvoir le faire, ça se perpétue dans les familles, si une famille le fait pas, elle peut pas décréter du jour au lendemain qu'elle va faire un servis kabaré, ça marche pas comme ça. **Il y a du sens dans le fait que ça a été transmis de génération en génération. Il y a des codes.** Nous on peut y assister, comprendre, y être, sans souci. Mais le faire non »* (David, novembre 2017, extrait de carnet de terrain).

L'ouverture de ce milieu est donc à replacer dans le cadre de familles préalablement initiées, « en aparté de la société globale » (Lagarde, 2008 : 90) et se joue sans doute plus au niveau des mentalités et des imaginaires qui y sont associés (la satisfaction de ne plus devoir se cacher, de pouvoir assumer sa pratique, l'évolution rapide constatée par certains dans la popularité de ces rituels, l'intérêt des jeunes, l'ouverture aux observateurs extérieurs, le désir même, que j'ai expérimenté⁴⁴, de capturer ces moments en photographies ou en vidéos, etc.) que de la diversité du public touché. Cette ouverture a beau être vue majoritairement comme positive, les discours se teintent de nostalgie lorsqu'il s'agit d'évoquer le « temps lointan ».

⁴⁴ C'est en me demandant (avec une certaine insistance) de prendre des photos et de les leur transmettre par la suite qu'une des familles a, sans le savoir, facilité mon intégration dans leur événement. J'y ai, par ce biais, trouvé un rôle.

B. *Ati Damba : mémoire et réparation à travers la figure du marron valeureux.*



« Piste 6 : Lindigo - Yelo »

Ati Damba est une cérémonie dont l'objectif est de remettre, une fois par an aux alentours du 20 décembre, un *lamba*, un linceul funéraire symbolique, sur une stèle érigée en hommage aux ancêtres marrons dans l'un des « hauts lieux du marronage » de l'île, le camp marron du Dimitile. En décrivant ce que j'ai pu observer lors de cet événement, je ne compte pas spécialement rendre compte des mêmes questions que celles posées précédemment au sujet des servis kabaré. Pour autant, la question malgache s'y pose avec autant de vitalité, étant donné que l'officiante de cette cérémonie, Charlotte Rabesahala-Randriamananoro est une malgache, prêtresse à Madagascar (et anthropologue et docteure en civilisations⁴⁵). Les références à Madagascar sont nombreuses, dans le port obligatoire du *lamba* blanc et rouge⁴⁶ pour entrer dans l'enclos cérémoniel par exemple, ou dans le nom même de l'événement (*ati* < *atitra* = apport, remise, et *lamba* < *Lambahoana* = tissu, étoffe, en malgache) (Lagarde, 2008 : 114). Sur les flyers distribués pour faire la promotion de l'événements, le texte indique « *Ati Damba entend honorer la mémoire des ancêtres malgaches reposant en terre réunionnaise ainsi que de celle de tous les marrons qui n'ont reçu ni honneurs funèbres ni sépulture (...)* ». Oralement, elle inclut dans ces marrons tous les « *ancêtres afro-malgaches* ».

Laissons donc ainsi présentée cette ambivalence, pour se pencher sur ce qui m'a le plus interpellé lors de cette cérémonie : la fierté revendiquée avec insistance d'être des descendants de ces ancêtres particuliers, les marrons. Cette reconnaissance semble, au même titre que les servis kabaré, participer d'une sortie de l'ombre des pratiques religieuses malgaches/afro-malgaches taxées d'obscur et d'une revendication de la légitimité de ces pratiques : « *notre*

⁴⁵ Je tiens à souligner cet élément car il était possible d'acheter, ce jour-là, un livre qu'elle a écrit s'intitulant « La religion malgache ancestrale pratiquée » ayant pour objectif de « répondre à la demande de nombreux fidèles » rencontrés tant à Madagascar qu'à la Réunion (Rabesahala-Randriamananoro, 2014 : 8-9). Le fait même qu'elle écrive cet ouvrage est intéressant, il montre une volonté, si je puis me permettre, de « mettre de l'ordre » dans les rituels souvent menés, à la Réunion, de manières diverses selon les familles, en en dégagant les éléments essentiels et en les inscrivant en ligne directe de filiation avec les cérémonies malgaches pratiquées sur place, vues comme « originelles ». Elle insiste plus sur l'héroïsme des « fidèles malgaches » à la Réunion de continuer à « garder vivante la religion de leurs ancêtres » jusqu'à aujourd'hui que sur le caractère syncrétiques et créolisés de ces cultes.

⁴⁶ Conformément à ce qu'il était recommandé sur l'invitation à l'événement, j'ai dû me procurer un *lamba*, dans une grande boutique (de type grossiste) vendant des objets du culte malgache aux côtés de babioles et de souvenirs de l'île de la Réunion.

*travail n'est pas facile parce que pendant trop longtemps on nous a traité de sorciers. **Levez la main les sorciers !*** » (Charlotte, décembre 2017, extrait de discours retranscrit).

Il est demandé aux participants de se rendre à pieds au camp du Dimitile, situé dans les hauteurs de l'île, à 1800m d'altitude, et accessible par un chemin de terre : « *méritez de marcher sur les pas des marrons : la montée et la descente du plateau se font de préférence à pieds !* ». Il était possible de réserver des 4x4 pour la montée, mais il était précisé que ces places étaient réservées aux personnes ayant des difficultés pour marcher. A l'arrivée, on nous félicite « *Merci d'être venus jusqu'ici, c'est un véritable effort, les marcheurs ont marché comme les marrons, du temps des marrons il n'y avait pas de 4x4 !* ». (Charlotte, décembre 2017, extrait de discours retranscrit)

« (...) *Légitimer des différences. Inventorier des **héros noirs**, se révéler de grandioses lignées jusqu'au Grand-pays perdu. (...)* » (Chamoiseau, 1997 : 60)

Avant la cérémonie en elle-même, différents représentants de l'événement ont tenu des discours sur cet événement. Les interventions, en particulier celles de l'officiante, se faisaient sur un ton convaincant, défensif, presque agressif. C'est un ton qu'elle emploiera jusqu'à la fin de la journée, à chacune de ses prises de parole :

« *Les ancêtres marrons sont morts dans des atrocités ! Ils n'ont pas eu droit à une sépulture, ils ont été abattus, jetés dans les ravines comme des chiens ! (...)* Nous sommes ici en devoir de mémoire, collectivement, pour **nous réapproprier cette histoire mouvementée mais très riche**. Nous espérons que chacun et chacune reparte de cette cérémonie avec plein de bénédiction de Zanahari⁴⁷, des ancêtres marrons, pour bien **affronter, digne...et fier (elle insiste sur ces mots) l'année 2018** qui va venir, et qui consacrera les 170 ans du 20 décembre 1848. Mais attention ! *Ce n'est pas parce qu'il y a le 20 décembre, la commémoration de l'abolition de l'esclavage, que toutes les **séquelles de l'esclavage** sont effacées ! (...)* Soyez fiers, réunionnais et réunionnaises, tous ceux qui passent sur cette terre, **soyez dignes, fiers, d'être réunionnais, d'être descendants de ces grands héros** qu'ont été, et que resteront, les marronnes, et les

⁴⁷ Zanahari signifie « Dieu » en Malgache. Son nom vient de la racine *hary*, qui signifie soleil. Il revêt un caractère universel qui ne le rattache pas exclusivement au peuple malgache (Rabesahala-Randriamananoro, 2014 : 15).

marrons. (Applaudissements). *Ce n'est pas par hasard que l'on vient ici, vous le savez. La première stèle a été érigée ici, ici à l'Entre-Deux, c'est la stèle dont nous allons profiter aujourd'hui pour **honorer nos ancêtres**.*

*On ne demande jamais assez, ce que nous voulons sincèrement, maintenant, ce sont des sanctuaires afro malgaches partout à La Réunion, des sanctuaires malgaches s'il vous plaît ! Qu'à tout moment vous puissiez y aller, avoir une assistance spirituelle (...) C'est la toute première religion qui est rentrée à la Réunion ! Je le dis haut et clair ! 1663 ! Et aujourd'hui encore AUCUN sanctuaire public. AUCUN. Est-ce que c'est normal ça ? Etes-vous sûrs que vous pouvez porter sur vos boucans personnels la flamme d'Enchin, la flamme de Raharian, la flamme de Pete et Cimendef⁴⁸, vous êtes sûrs qu'on n'a pas les épaules un peu étroites pour ça ? Nous **demandons donc à La Réunion** des espaces publics, de préférence des **lieux de mémoire, pour pouvoir mettre en l'air notre religion**, nout religion et **nout zancet**. Nout zancet, nout fors ! » (Charlotte, décembre 2017, extrait de discours retranscrit)*

Malgré que mon amie et moi soyons les seules zorey présentes à l'événement, sur une centaine de participants créoles, le français est utilisé dans les discours, sur un registre tellement protocolaire qu'il attira mon attention (j'y reviendrai à travers la lecture de Danyel Waro résonnant avec mes interrogations), et dans la plupart des étapes de la cérémonie. Le slogan « *Nout zancet nout fors !* » est scandé en créole à la fin de chaque prise de parole, et répété à l'unisson, le poing levé, par tout le monde.

⁴⁸ Cimendef signifie en Malgache « qui refuse d'être esclave ». C'est le nom d'un Marron dont le nom a été attribué à une montagne du cirque de Mafate (Lagarde, 2008 : 151) usage qui m'a semblé courant pour de nombreux autres noms de lieux, surtout dans les « hauts » de la Réunion.



(Fig. 11 : Pèlerinage vers l'enclos cérémoniel – Camp du Dimitile – Décembre 2017 – Photo personnelle)

Après ces discours introductifs, les participants, vêtus de *lambas*, tapant des mains, montent ensemble vers l'enclos cérémoniel. « *Ce moment c'est un peu comme un pèlerinage* » me dit-on. L'entrée dans l'enclos se fait selon un ordre précis. Les participants sont réunis par région : « *les gens du Nord, les gens du Sud, les gens de l'Ouest et les gens de l'Est* » passent chacun.e à leur tour sous des lances croisées, lances de guerriers malgaches, pour entrer dans l'enclos où se situe la stèle. Au passage sous ces lances se déclenchent des transes particulièrement fortes. Le Maloya accompagne différents moments de la cérémonie comme l'entrée dans l'enclos, la remise des offrandes au pied de la stèle, le changement du *lamba*. Le tissu de l'année précédente est ôté, déchiré en morceaux et remis à chacun.e. Il est supposé porter chance. Le monument de pierre dans lequel sont gravés trois visages de marrons, est enveloppé du nouveau linceul pendant que dansent, autour de la stèle, des hommes armés de lances. Charlotte fait signe aux musiciens et crie : « *Je demande au public d'accompagner les chants du Maloya sacré !* ».

Les différentes prises de paroles, et particulièrement celles de l'officiante, lient, par filiation, la liberté et la force des ancêtres marrons dans leur résistance à la servilité à la dignité et la fierté du peuple réunionnais. Par ce devoir de réparation, les organisateurs entendent sortir de la honte, valoriser les racines des participants et des réunionnais dans leur ensemble.

*« Quel réunionnais de souche n'a pas dans ses veines un peu de ce sang marron !? Je pense que nous avons tous besoin de cet **héritage de courage, de ténacité**, et de mettre les valeurs humaines au plus haut point. Les sauvages ce n'est pas les marrons ! Prions pour eux, paix à leurs âmes. Que nous ramenions la paix, la sérénité, l'harmonie, sur tous les lieux de La Réunion. Justice, réparation, **nous voulons avancer** : que ce ne soit pas nos enfants qui peuplent le plus les prisons ! dépassez ça les réunionnais, vous valez quelque chose, **vos ancêtres sont de véritables héros**, levez la tête ! »* (Charlotte, décembre 2017, extrait de discours retranscrit).

Cette cérémonie n'est pas le seul moment où les esclaves marrons sont mis à l'honneur. J'ai assisté à une exposition, « marronages », présentant « les dernières avancées de la recherche scientifique sur les formes de résistance à l'esclavage » avec pour objectif de « produire des connaissances et de les actualiser régulièrement, [comme un acte] citoyen permettant à la société de mieux se définir collectivement par rapport à son histoire et son territoire ». Une carte de La Réunion y était présentée, reprenant tous les lieux reconnus comme ayant servi de refuges aux marrons. Ces lieux (des caps, des crêtes, des pics, des ravines, des petits villages dans les cirques,...) portent d'ailleurs aujourd'hui les noms de ces marrons dont l'existence a été reconnue. Cette exposition aussi semble souligner l'importance de la reconnaissance du passé et de la transmission des connaissances en vue d'un futur serein. Sur le dépliant de l'exposition, le Maloya et les noms de lieux sont tous deux décrits comme des traces encore perceptibles du marronage à La Réunion. A propos du Maloya, il est écrit :

*« pratiqué tour à tour dans les cercles familiaux et de voisinage, dans les espaces sociaux et les plantations sucrières, et plus récemment sur les scènes artistiques, le cadre d'expression du Maloya évolue constamment et son impact auprès des publics transcende l'acte de résistance culturelle en emblème de l'identité réunionnaise (...) l'expression de ces héritages, tout comme la connaissance, est sans doute l'un des moyens les plus efficaces pour **permettre au passé de traverser le temps au-delà des limites humaines et de rejoindre celles et ceux qui nous succéderont**, en évitant les **écueils de l'oubli et de l'enfouissement**. Quelles traces délivreront nous à nos enfants pour qu'ils puissent prendre en compte ce qu'ils n'ont pas vécu et l'intégrer à leur propre projet de vie ? »*⁴⁹

⁴⁹ Source : livret de l'exposition « Marronages » Chap. 5 : Héritages.



« Piste 7 : Lindigo - Lafrikinmada »

Nous venons de voir comment, dans deux contextes particuliers, une frange de la société réunionnaise se relie à son passé à travers de l'hommage à ses figures ancestrales. Cette référence aux ancêtres, et à ce qu'ils appellent en général leurs « racines », je l'ai retrouvée aussi dans les paroles des artistes rencontrés, dans ce dont ils se disent fiers, dans ce qu'ils affirment porter, dans la filiation dont ils se revendiquent en jouant du Maloya.

Il me semble pertinent de se plonger dans les conversations que j'ai eues avec un artiste en particulier, Olivier Araste, leader du groupe Lindigo pour qui « rendre hommage » signifie avant tout « dire merci ». Lorsque je l'ai rencontré, sur le chemin vers l'aéroport, dans les derniers moments de mon voyage donc, j'étais déjà au fait de ce qu'il représentait dans l'univers musical de La Réunion. On m'a beaucoup parlé de cet artiste de l'Est de l'île (région que j'ai peu fréquentée mais que beaucoup décrivaient comme le lieu de l'île le plus rattaché au Maloya spirituel) ayant tracé des ponts entre sa pratique de musicien dans les *servis kabaré* et sa carrière de « star du Maloya électrique » sur scène, dans l'île et à l'étranger. Il est une figure relativement jeune du renouement avec les racines malgaches de l'île. En effet, comme me l'avaient dit Pascal et d'autres, il est l'un des premiers à avoir chanté en malgache dans ses chansons. Ayant eu beaucoup de succès, il est l'étendard musical de ce renouement malgache aujourd'hui.

C'est à ce titre que je l'ai rencontré, pour mieux comprendre comment un artiste de Maloya pouvait transcender la frontière de la musique sacrée pour se produire sur scène et l'importance qu'avait pour lui le milieu dans lequel il a été élevé. Il m'a reçu à Paniandy, un petit village dans les champs de canne, dans une case en tôle où j'ai été reçue par son père et sa mère.

Le Maloya, il l'a toujours entendu⁵⁰, mais comme nous l'avons déjà dit, contrairement aux enfants d'aujourd'hui, la pratique du *servis kabaré* restait taboue et lui et ses frères et sœurs ne pouvaient pas y assister. Ce n'est qu'à 12 ans qu'il a pu chanter, parce que « *les vieux étaient fatigués, ils m'ont dit, vas-y, chante. J'avais du coffre là !* ». Je lui ai demandé les raisons qui étaient invoquées par sa famille pour tenir éloignés les enfants. En réponse, il m'a raconté son

⁵⁰ Samson suggère que se dire « né dans le Maloya » est la revendication d'une certaine authenticité – et légitimité – dans la participation à un genre musical aujourd'hui démocratisé. (Samson, 2008 : 83)

enfance, vécue sous le poids des tabous, des non-dits et des superstitions. S'il questionnait les adultes sur le « pourquoi » de ceux-ci, on le renvoyait inlassablement aux anciens « demande aux anciens ! »



« Piste 8 : Lindigo - Souvnans »

Souvnans

*La lamp dans la kaz avan sizèr
Kan ou rant in viyé lèr fo vir lo do
Dobout pa dann krwazé dann mové lér
Ouvér pa parasol dann la kaz
Pass pa balyé apré sizèr
Tansyon pangar wa gayin malèr
Zot té lév gran matin avan solèy
Bwar kafé, risofé, gard'zanimò
Pou désan bitasyon pour travayé*

*Donn anou la min kamarad pou sovè kozé la
Donn anou la min kamarad pour sov tradisyon
la*

*Mi na in souvnir mi na in souvnans
Kan mi té marmay la bers' tout'mon lanfans'*

*Nou té sa binyé dan la rivièr
Té sa zwé kapsil kanet' kadok
Té sa rod do bwa pou kwi manzé
Nou té grén maï pou donn' volaye
Té sa poz la kol pour trap zwazo
Nou té sa swé la rou somin galé
Savat' dé dwa défwa nipyé*

*Anou té fé sa komsa komsa
Marmay té fé sa komsa komsa
La zé lontan
Dousman dousman komsa komsa*

*Mi na in souvnir mi na in souvnans
Kan mi té marmay la bers' tout'mon lanfans'*

Souvenir⁵¹

*Il faut allumer la lampe avant six heures
Lorsque tu reviens tard, rentre de dos
Ne reste pas au milieu des carrefours à la
mauvaise heure
N'ouvre pas ton parasol dans la maison
Ne passe pas le balai après six heures
Fais attention ça te portera malheur
Ils se levaient de bon matin, avant le soleil
Un café un riz-chauffé, s'occuper des animaux
Et descendre aux champs pour travailler*

*Donne-moi la main, mon ami, pour sauver ce
langage
Donnons-nous la main pour sauver ces
traditions*

*J'ai un souvenir, une nostalgie
De ce qui a bercé toute mon enfance*

*On allait se baigner dans la rivière
On jouait avec des capsules, des billes et des
cailloux
On allait chercher du bois pour faire cuire la
nourriture*

*On égrenait du maïs pour les volailles
On construisait des pièges à colle pour les
oiseaux
On jouait à faire rouler des pneus sur les
chemins rocheux
En savate et même parfois nu-pieds*

*On faisait ça ! comme ça comme ça
Les enfants faisaient ça ! comme ça comme ça
Les jeux d'antan ! doucement doucement !
Comme ça comme ça*

*J'ai un souvenir, une nostalgie
De ce qui a bercé toute mon enfance*

⁵¹ Source des paroles et de la traduction : livret du CD « Komsa Gayar » - Lindigo - 2017

Olivier raconte un épisode de son enfance qui lui a donné l'impulsion, plus tard, de chanter en malgache. Son grand père était un engagé d'origine malgache. Il ne parlait jamais malgache avec ses enfants, mais sur son lit de mort, il a désiré pouvoir parler à quelqu'un dans sa langue. Il a demandé au père d'Olivier et à sa tante de trouver quelqu'un, mais son dernier souhait n'a jamais pu être exaucé :

« Alors plus tard j'ai fait deux trois mots comme ça, juste pour lui dire, voilà, pour lui rendre hommage. Après j'ai été à Madagascar plusieurs fois, et j'ai retrouvé mes racines. Les gens ils comprenaient pas, pourquoi je chantais en malgache, ils disaient « ouais, c'est pas La Réunion, nanani, nanana. Pourquoi je chante en malgache, je suis reyoné pourquoi je chante pas en réyoné » c'était beaucoup de critiques comme ça... les gens ils ont pas compris ma démarche. » (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit)



(Fig. 12 : proximité de La Réunion avec Madagascar : 940km. Source : Arte.tv – Le dessous des Cartes : <http://ddc.arte.tv/nos-cartes/>)

Il raconte pour lui l'importance de garder distincts le Maloya des rituels et le Maloya de la scène. Par contre, le lien avec ses ancêtres, avec ses racines, perdure à chaque fois qu'il chante ou qu'il joue, que ce soit sur scène ou dans les servis :

« **Le Maloya ça permet d'être en contact avec nos anciens** qu'on n'a pas connu, qui **veillent sur nous**, tu vois, et de dire merci pour la bonne santé, merci pour la vie que tu nous donnes, **pour le courage et la force** que tu nous donnes pour aller travailler, pour pouvoir nourrir notre famille, moi je vois ça plus comme ça. Après je vais à l'Eglise, je suis baptisé, je suis catholique, j'ai fait ma communion, dans la tradition créole, mais ça me permet de rester en contact avec nos ancêtres, nos racines, ça me fait du bien. (...) On sait pas comment c'est l'au-delà on sait pas. Mais ça **on peut s'accrocher à quelque chose, une tradition, nos racines...** » (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit)

Lorsqu'il s'exporte sur scène à l'étranger, qu'il joue pour des publics ne connaissant pas le Maloya, il garde dans le fond du cœur, comme un secret, ces ancêtres qui ont façonné sa musique :

« Olivier : faut avoir un pied dans la **modernité** et un pied dans l'**ancienneté** ! comme ma musique. **Ma musique elle est ancienne, et sur scène...** voilà. Quand j'monte sur scène ma musique est différente mais dans la pensée, dans le cœur, là j'imagine.. je pense à eux, je dis merci, **grâce à vous moi je suis là aujourd'hui**, ma chanson elle est pour vous, je la chante pour vous ce soir. Après on joue pour le public aussi, mais dans l'arrière du décor, on joue pour eux.

Manon : Tu dis ça à ton public ?

Olivier : Non c'est entre nous ça, c'est dans le moment, je dis aux musiciens, imaginez les ancêtres là, gramoun lélé, lo rwa kaf, Danyel Waro, même si lui il est encore là... j'essaye de dire tous les noms du Maloya quand je suis sur scène à l'extérieur, c'est un petit rappel, un petit clin d'œil, mais vous étiez là avant moi les gars, moi je suis un petit rien du tout moi. **Je suis le chemin que vous avez déjà fait mais je fais d'autres chemins aussi moi.** Et tout ça nous a mené...on a fait le Funghy Rock au Japon, pouaah, les gens sont là, fous, ils font des pogos sur le Maloya ! Donc eux ils savent pas ce que j'ai dans le fond de ma tête. Ils voient une image, ils voient une musique, du gros son, un beau spectacle, ils kiffent, mais... **ça c'est secret dans le fond de ton cœur.** Et moi quand je joue je ressens des petits trucs là, mais ça eux ils le savent pas ! .

Manon : Tiens et toi ça te fait quelque chose d'imaginer qu'un jour tu seras...un ancêtre ?

Olivier : Des fois je pense à ça, un jour je serai plus là. J'ai pas d'attente, mais **j'espère qu'ils gardent la tradition**, que les enfants continuent à **perpétuer les ancêtres**. Si papa a fait ça pour vous, vous êtes en bonne santé vous avez réussi dans la vie, alors j'ai envie de leur transmettre cet amour comme moi je l'ai reçu des ancêtres (...) si t'as pas les moyens, si t'as de la lumière, et de l'eau, c'est suffisant, tu seras content. La pensée et l'imagination, c'est plus important que les offrandes. Tu t'as mis tes pattes à terre, comme la racine, là, **ancré** (me montre les racines de l'arbre à litchis sous lequel on s'est installés pour l'entretien), **ta force elle vient de là**. » (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit)

Connaitre l'histoire de son île, être proche de là où il vient, de ses traditions, de la simplicité de son village et de la case en tôle où il se dit fier de m'accueillir, c'est ce qu'il appelle « son petit côté militant ». « Savoir », pour Olivier, est synonyme d'« être » de « résister », de « remercier » :

« Olivier : Les ancêtres ont eu des coups d'chabouk, ils étaient enchainés, tout ça là, ya une histoire, **tout ça faut respecter, ya un devoir de mémoire**. Faut dire merci à eux. Merci ! ils sont venus jusqu'à La Réunion, ils se sont battus, et ils nous ont donné la naissance. Et **on est nés libres**, on est pas nés avec les chaines. Et moi je dis merci à ça. Si ça se trouve ya des réyonais même qui connaissent pas le Maloya. C'est quoi ? C'est quoi le 20 décembre ? Ils peuvent pas te répondre. C'est quoi la fête de la liberté ? C'est quoi la fete kaf ? Ouais ca m'intéresse pas ! C'est qui cimendef ? Ouais faut connaitre l'histoire. Quand on va à l'école on est imposés à apprendre des trucs dans les livres d'histoire géo, on nous impose. Mais pour nous c'est plus important de savoir : c'est qui Mafate, c'est qui Salaze, c'est qui Cimendef, c'est qui Eva, c'est qui Zelindor ? C'est qui Edy c'est qui Matuta c'est qui Simangavole ? Tu comprends ? C'est ça le petit côté militant à ma manière. Sinon t'as fait des bonnes rencontres quand même ?

Manon : Oui plein ! J'ai entendu plein de choses sur le Maloya (rires)

Olivier : T'as vu **ya plusieurs discours différents** ! Mais **ça ramène toujours à un seul**. Moi je dis toujours : Quel que soit le... le chemin que va prendre le Maloya, la source c'est... c'est ça.

Manon : C'est quoi « ça » ?

*Olivier : Attends je cherche, je réfléchis bien, je tourne ma langue dans ma bouche : « Qu'importe l'apparence que tu as, la situation de vie que tu as, **Maloya ça se porte dans le cœur**, ça se porte pas dans l'ordi, ça se porte pas sur un CD, sur une clé USB, ça se porte là-dedans et ça se transmet comme ça, **et parler avec toi, pour moi c'est déjà faire du Maloya** ». (Olivier, janvier 2018, extrait d'entretien retranscrit)*

Ces extraits nous montrent la nécessité, confirmée par Lortat-Jacob et Olsen dans leur article « musique et anthropologie : la conjonction nécessaire », d'adopter un regard liant intrinsèquement et activement musique ET anthropologie, et non pas de faire une anthropologie de la musique. Autrement dit, d'analyser un genre musical non pas seulement dans ses caractéristiques formelles et acoustiques comme le fait la musicologie, tendant à étudier la musique comme un « phénomène inerte au sein d'une culture » (2014 : 14) mais dans la reconnaissance de ses fonctions actives, du sens qu'elle revêt pour les acteurs, de l'intention qu'ils investissent en elle et de l'efficacité symbolique qu'elle crée.

Lorsque Olivier Araste me dit qu'en parlant avec moi, il faut déjà du Maloya, il affirme qu'en déclenchant du dialogue et de la transmission, cette musique existe au-delà des moments de sa performance artistique ou rituelle. En ce qui concerne le rôle du Maloya dans le rituel du servis kabaré, Lortat-Jacob et Olsen affirment que la musique n'est pas un simple « accessoire du rituel » indispensable à la fête et à la possession, elle permet de construire des catégories de pensée et d'action, tout en fournissant le « cadre sonore et gestuel » de celles-ci. Plus que simple *decorum*, elle est l'essence même du rituel et ce qui lui permet d'exister. Elle permet à des « performances » de se répéter dans le temps tout en « mettant en résonance le corps social tout entier » (*Idem* : 15).

2. Répression(s) du Maloya, expression d'une culture

Des références au temps de l'esclavage et de ses souffrances, un ancrage dans l'histoire et une filiation avec différentes figures d'ancêtres justifient la pratique du Maloya de la plupart des artistes. C'est ce que j'ai tenté de montrer, sur base d'extraits d'entretiens et de discussions, de quelques extraits d'observations de terrain aussi, dans le premier chapitre de cette première partie : *Maloya lontan, les voix du passé*.

Le passé de l'île, pour autant, ne se limite pas à ce temps long auquel on fait référence. A travers le Maloya, à nouveau, nous découvrirons que les artistes tiennent le porte-voix de revendications d'ordre identitaire, culturel et politique ancrées dans un passé plus proche. Le Maloya a en effet, selon toutes les sources consultées et les dires des artistes, longtemps été interdit. Mais de quel interdit parle-t-on ? D'une loi ? D'une période particulière ? d'un implicite ? D'un interdit moral ? Du caractère clandestin et non visible du Maloya ? La difficulté que je rencontre à cerner cet interdit et les versions contradictoires qui me sont contées tient sans doute du fait que ce que l'on me décrit comme l'« interdiction » de jouer du Maloya dépasse l'interdit officiel (sur lequel il est facile de s'entendre) pour s'étendre à une période plus large, et au fait également que derrière la revendication de pouvoir jouer le Maloya s'en cachent d'autres, beaucoup plus larges et subtiles. C'est du moins l'impression tirée de nombreux discours liant le Maloya à la langue créole, au rapport à la terre, à l'alimentation, aux manières de faire des réunionnais, à la globalisation, à l'éducation, au statut de l'île-département français aussi. Dès lors, écrire l'interdit du Maloya et les résistances portées par les artistes dont l'effet le plus visible est la vivacité de cette musique aujourd'hui, relève d'une tâche complexe. C'est dans cette partie, *les voix du passé*, que je m'y attèlerai. C'est un choix que je justifie par le fait que cette interdiction formelle est aujourd'hui révolue : on m'en parle en tous cas toujours au passé comme d'une page ayant été tournée : « *Le Maloya était interdit, aujourd'hui il vit* ». Pour autant la plupart des témoignages récoltés ici, et notamment ceux concernant les enjeux identitaires entourant le Maloya, sont encore d'une grande actualité. Ils nous montrent que les artistes « n'ont cessé de charger de signification leurs prestations vocales » (Lortat-Jacob et Olsen, 2014 : 16) en même temps que de rendre ces significations, ces messages, publics et audibles par tous (*Idem* : 17).

Ils nous rappellent également que la danse et la musique peuvent être mobilisées dans des buts de construction identitaire tout en cristallisant des rapports de pouvoir. Elles peuvent être reflet d'une situation vécue, mais surtout, et c'est le plus intéressant ici, moyen d'action sur cette

situation. Il faut donc ajouter à la dimension représentative de la musique les dimensions performatives et génératives, plus dynamiques (Gibert, 2014 : 211). La musique permet de créer, de construire des revendications d'ordre politique en articulant les mémoires de ceux qui la pratiquent ou la réceptionnent, en construisant un groupe, un « nous » autour de ces mémoires et de ces combats, et en les inscrivant dans les corps.

2.1 De quoi parle-ton ?



« Piste 9 : Firmin Viry – Lo 20 decembre »

Ce que l'on m'avait expliqué à propos de l'interdiction du Maloya, c'est qu'étant la musique des esclaves, des dominés, il n'avait suffi que d'un pas pour en faire, plus tard, la « musique du peuple ». Dès lors, dans les années 1960, le Maloya a été utilisé comme musique de ralliement du parti communiste réunionnais (PCR) dirigé par Paul Vergès. Le PCR portant des revendications autonomistes dans un paysage politique fortement clivé opposant autonomistes et départementalistes, le Maloya y étant associé dérangeait les autorités françaises représentées par Michel Debré, premier ministre puis député à La Réunion en 1963. De plus, il existait au sein de cette formation politique une volonté d'effacer les particularités culturelles locales de cette ancienne colonie intégrée maintenant à la France métropolitaine dans une visée homogénéisante (Ravi, 2012 : 389). C'est pour cela qu'elles l'avaient interdit, et ce jusqu'en 1981⁵².

Il existe un certain flou autour de l'objet de cette interdiction : certains me disent que les instruments étaient confisqués, brûlés, les rassemblements dispersés, que les gens dénonçaient leurs voisins lorsqu'ils jouaient du Maloya. D'autres tiennent à me dire que le Maloya en lui-même n'a jamais été interdit, que seuls les rassemblements du parti communiste l'étaient.

*« ben interdit...ya pas d'interdit...préfectoral. **Depuis l'esclavage c'est interdit.** Il y a une **tolérance mais la tolérance c'est déjà un non-droit.** Dans les années 60 c'est plus un **interdit politique**, parce que le peu de Maloya qu'il y avait c'était avec le politique, alors ils ont interdit les attroupements, c'est tout ça qui était interdit » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

⁵² Arrivée au pouvoir de François Mitterrand et « Libération des ondes » ayant permis une diffusion du Maloya dans les médias ainsi que, d'ailleurs, la création de Radio Pikan.

Quelle que soit précisément la nature de cette répression, il est clair qu'elle a marqué les esprits. De plus cette époque n'a pas seulement opposé les idées départementalistes et autonomistes. Elle a contribué à polariser symboliquement l'île sur de nombreux points : « racines françaises contre apports non-européens, monde urbain contre monde rural, catholicisme contre hindouisme ou religions afro-malgaches, richesse contre misère matérielle, écriture contre tradition orale, école française contre transmission orale » : autant de lignes clivantes qui marquèrent, et c'est ce qui nous intéresse le plus, la création culturelle de cette époque, liant la question de l'identité créole avec des enjeux politiques (Samson, 2008 : 60).

Pour autant la répression du Maloya ne s'est pas limitée à cette époque. Ma compréhension de l'enjeu global autour de l'interdiction du Maloya s'est faite en parallèle avec une redécouverte du premier lieu de mes recherches : Radio Pikan. Bertrand, le directeur actuel, m'avait déjà dit « *c'étaient des militants culturels* » mais ne s'était pas étendu outre mesure sur ce qu'ils avaient contribué à revendiquer. J'ai découvert en écoutant le récit d'un des membres fondateurs de Radio Pikan, Bernard Nativelle, que la pression répressive était encore lourde à porter en 1980, lorsqu'ils ont lancé leur projet de radio. Les messages portés, les idées sous-tendant la création de la radio ont évolué avec le temps, mais je retrouve malgré tout, dans les dires des artistes que l'on me présente comme « militants » aujourd'hui, des revendications et désirs du même ordre qu'à cette époque, et des similarités en termes de répression de leur expression. A propos des premiers temps de la radio, Bernard Nativelle me raconte :

*« Il y avait là un instit que je connaissais. Il m'a dit on va ouvrir une radio en créole. Je me suis dit, **c'est bien ça ! je vais pouvoir parler en créole ! et frapper sur les zorey !** On n'était pas racistes, c'est pas ça, mais **on voulait pouvoir s'exprimer en créole**, passer du Maloya, discuter de tout ça. Enfin on était jeunes quand même, on avait parfois un langage un peu cru (...) au début on était un peu de tout : des syndicalistes, des indépendantistes, des autonomistes, des écologistes, en fait tout le monde avait un petit peu la même pensée sans aller dans la même direction. On avait **un truc en commun c'était l'identité**, on était une radio identitaire vraiment, culturelle, identitaire. (...) **on passait de la musique identitaire, beaucoup de Maloya**, on faisait venir des troupes de Maloya, et on passait tout le temps les CD de Danyel Waro, de Baster, de Firmin Viry, et puis de la musique basque, bretonne, tout ça. Un jour on a reçu les basques dans les studios, et une fois les corses. Ils ont chanté un Ave Maria ou je sais plus quoi. Mais bon à part ça, c'était un peu confus, on était pas tous d'accord sur plein de choses. On voulait juste défouler. Cette équipe-là elle a pas tenu, y'en a beaucoup qui*

*ont arrêté (...) Il y en a un avant de mourir il m'a dit qu'il avait **l'impression qu'il avait rien fait, que le travail avait pas marché**, il était déprimé. » (Bernard, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

Bernard me raconte que toutes les émissions qu'ils faisaient, dans des studios temporaires, quelques temps par-ci, quelques temps par-là, étaient en créole, ce qui était unique à l'époque, le français étant parlé dans tous les médias. La répression dont il parle s'apparente plus à une pression, sans conséquences formelles sinon une tentative d'intimidation de leurs initiatives.

*« Les gendarmes passaient dans les studios, ils disaient : pourquoi vous parlez créole ? Ils mettaient **beaucoup de pression**. Une fois on a été convoqués au tribunal parce qu'on avait pris le théâtre Saint Gilles, on avait chanté là-bas toute la nuit, on n'avait pas le droit... On n'a pas été hein, et finalement ils ont rien fait. (...) Une fois on faisait un kabar à Saint Pierre, on n'était pas agressifs ni rien, mais ils mettaient la police, **comme pour nous surveiller** » (Bernard, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Le groupe initial s'est disloqué, et Bertand Grondin, le directeur actuel de la radio qui m'a reçue dans les studios, a repris le projet. Selon Bernard, c'est lui qui a fait revivre la radio en dépolitisant tant le message de la radio que la langue créole, et en accédant ainsi à des subventions européennes et à un audimat plus large.

Bernard est toujours administrateur de la radio. Il se félicite, avec du recul, pour ce que la radio a permis de faire reconnaître :

*« Bernard : on a promu, on a lancé le Maloya, c'est nous qui avons lancé tout ça ! on était la seule radio qui parlait créole hein ! Aujourd'hui il y en a plusieurs. Et aussi, c'est nous les premiers qui avons défendu Lepen d'entrer ici ! Danyel Waro il a pris un poing dans l'œil là, oulala. Y avait aucun politique pour défendre ça, c'était nous ça ! Mais **on était pas des politiciens nous, on était des travailleurs de l'ombre**. Mais quelle pression. Et le drapeau de La Réunion, que t'as sur ton cahier là ? C'est nous ça aussi ! On voulait faire un hymne mais on n'a pas réussi. Le drapeau, il fallait des subventions, mais on recevait rien, alors Bertrand a dit « on va mettre l'association de vexillologie sur le coup » et ça a marché.*

Manon : Il représente quoi le drapeau ?

*Bernard : Alors, ben moi personnellement, je l'explique comme ça : il y a la mer, le soleil, le volcan, et ça, c'est un **peu l'espoir, l'identité, l'ouverture sur le monde**. C'est*

pas un drapeau révolutionnaire, nous on a aimé ça, c'est un bon drapeau, c'est un drapeau pacifiste. » (Bernard, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)



(Fig. 13 : Drapeau de La Réunion et autocollant de Radio Pikan – photo personnelle)

Mettre le focus sur cette période particulière de naissance de la radio, en 1982, après la période où le Maloya était interdit au sens strict, c'est comprendre aussi qu'au-delà de l'interdiction, les militants semblaient revendiquer non pas seulement le droit de jouer, mais le droit de s'exprimer de manière plus générale. Cela passe par l'utilisation du créole qui revêt une importance capitale dans les revendications identitaires. Lorsque l'on me parle du Maloya aujourd'hui, on tient toujours à me préciser qu'« *il n'y a pas si longtemps, c'était encore interdit !* ». On se réfère souvent à cette période comme à une lutte pour la reconnaissance, et dans les discours des artistes-militants entendus, en particulier dans celui de Danyel Waro, des réflexions encore très actuelles sur le droit de s'exprimer, sur la reconnaissance de sa propre culture, côtoient des positionnements sur l'usage de la langue créole, sur l'identité réunionnaise face au pouvoir français et sur la globalisation, entre autres culturelle.

Parler de cette « répression » nécessite donc de prendre un petit peu de hauteur : sans me limiter à la période où le Maloya était associé au parti communiste et à ses idées d'autonomie, j'aimerais montrer que cette musique s'est fait le vecteur de revendications politiques mêlées à une lutte pour l'identité créole, que ce soit par son contenu ou dans le fait même de le jouer. D'ailleurs l'indépendance de l'île, aujourd'hui, n'a plus vraiment lieu d'être. Gilbert Pounia me raconte :

*« Dans les années 60, il y avait des meeting politiques sur un terrain derrière chez moi (...) ils criaient vive l'indépendance ! vive l'autonomie ! Peut-être que dans les années 60 l'indépendance était possible. Mais aujourd'hui, ce serait un suicide quoi ! on sait plus rien faire, avant on savait cultiver, s'en sortir. **Aujourd'hui on est dans un système complètement artificiel, on est devenus dépendants** » (Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

2.2 D'une « musique de la gauche » à l'UNESCO

Interdit préfectoral ou non, opposition frontale ou insidieuse, le Maloya à cette époque n'est pas reconnu par le grand public. Il reste cloisonné d'un côté aux familles continuant à pratiquer le *servis kabaré* dans la clandestinité, et d'un autre, à un cercle assez restreint de militants (poètes, musiciens, jeunes intellectuels), l'utilisant pour porter des messages identitaires et culturels en s'inscrivant, par « filiation culturelle », dans la lignée de certaines figures idéalisées telles que celle de Firmin Viry (Samson, 2008 : 68).

Charles Grondin, le créateur de Lantant Maloya, me raconte que dans les années 70, seul le Segga avait sa place sur les ondes des radios officielles où il passait en boucle.

*« C'était plus une musique à écouter, agréable, quotidienne quoi, sur les problèmes des gens, les relations homme-femme, alors que le Maloya ça avait une **connotation politique**, si t'écoutais du Maloya **automatiquement c'était que t'étais indépendantiste, autonomiste, et contre l'ordre établi**. C'était la musique de la gauche ». (Charles, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

Peu d'artistes réunionnais trouvaient leur place sur scène. Bernard Nativelle me raconte qu'avec les militants de Radio Pikan, ils se rendaient aux concerts, sur la scène desquels étaient toujours invités des artistes métropolitains, pour aller crier « *coz créole ! coz créole !* ». Au quotidien, les musiques les plus entendues et reconnues, c'était le Segga, comme le dit Charles, mais aussi et surtout les orchestres de bal, qui avaient une place importante dans l'univers musical. Pour un ou deux musiciens rencontrés, les orchestres de bal sont le premier lieu d'initiation à la musique.

*« Moi j'ai grandi avec ça comme musique, lors des fêtes, des mariages, il y en avait partout. On était tout le temps devant les orchestres, et même quand on était pas invités avec les copains, on écartait le feuillage de la salle verte, on regardait les orchestres. **On était baignés dedans**, on essayait de regarder comment le guitariste plaçait ses*

doigts sur le manche, puis on essayait d'imiter. C'était guitare, contrebasse, batteur jazz, accordéon,...» (Alfred, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

La chanson française et les « romances » ont fait une part de la socialisation musicale de ces musiciens de Maloya rencontrés.

« J'ai grandi avec mes parents, mes grands-parents, mes tantes. Et ça aimait chanter quoi ! Il y avait des cahiers de romance, comme des chansonniers, les gens se passaient des chansons, dans le village, ça chantait tout le temps a capella, le soir, le dimanche quand des amis de mes tantes venaient. C'était des chansons de variété ramenées de je ne sais où. » (Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Puis, adolescent, Gilbert Pounia découvre le folk, le rock, la pop music, Bob Dylan, Hendricks, les Beatles,... Bob Dylan l'ayant particulièrement touché et inspiré par l'intention qu'il donnait à ses textes « *on sentait que ça racontait vraiment quelque chose, et ça moi j'ai toujours essayé de le faire, tout est dans l'intention* » (Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit). Cela permet de donner une assise plus globale à sa musique ainsi qu'à ses combats (il me définit avec humour sa musique comme de l'« afro-indo-sino-euro-malagasy-Maloya »). Bien sûr il s'agit de bribes de parcours d'artistes en particulier, de socialisations musicales parmi d'autres qui renvoient souvent à un « *à l'époque* » assez peu situé, mais l'intérêt de ces récits est de montrer que le Maloya n'est pas une musique entendue par la plupart de la population. Il reste un épiphénomène marginal et, contrairement au Segga dont il se distancie, le réel symbole d'un positionnement politique. Il « offrait à ses partisans une alternative culturelle à l'entreprise assimilationniste [tout en] faisant surgir un pan entier d'une histoire restée longtemps silencieuse » (Samson, 2008 : 61).

Le texte « Adekalom » de Danyel Waro en donne un exemple. Adekalom est le nom d'une famille, installée depuis des générations sur une terre qu'ils utilisaient pour l'élevage, et menacée en 1979 d'expropriation pour y installer un terrain de golf. L'artiste montre son soutien à la famille Adekalom tout en les incitant à résister. Soutenue également par le Parti Communiste, l'histoire d'Adekalom est devenue, à travers la chanson de Waro, un symbole de la résistance Réunionnaise. Ayant acquis gain de cause, des kabars sont aujourd'hui encore organisés sur les terres de cette famille.



« Piste 10 : Danyel Waro - Adekalom »

Adekalom (1980)

*Adékalom, Adékalom,
Adékalom pèy pa
Adékalom, Adékalom,
Adékalom pèy pa lamann la*

*Na mèt ansamn na mèt ansamn
Na mèt ansamn larg pas
Na mèt ansamn na mèt ansamn
Na mèt ansamn larg pas lo kor la*

*Anon fé rann anon fé rann
Anon fé rann banna
Anon fé rann anon fé rann
Anon fé rann banna la tèr la*

*Dofé dann kann, dofé dann kann
Dofé dann kann la lwa
Dofé dann kann, dofé dann kann
Dofé dann kann la lwa la Frans la*

(...)

Adekalom⁵³

*Adékalom, Adékalom,
Adékalom payez pas !
Adékalom adékalom
Adékalom payez pas leur amende*

*Battons-nous pour la terre
Et pour qu'ils nous la rendent
Montrons-nous solidaires*

*Brulons les champs de loi
De cette France là
Pour y semer nos droits*

(...)

Stéphane Grondin du groupe Melanz Nasyon me raconte qu'il a découvert le Maloya lorsque Firmin Viry a enregistré son premier 33 tour en 1976, à l'occasion du congrès du Parti Communiste.

*« Là c'était l'apogée du Maloya traditionnel, tous **ceux qui avaient continué à faire leur musique dans l'ombre là on a commencé à les entendre**. Les gens connaissaient, appréciaient, mais c'était pas encore l'explosion grand public quoi, la folie Maloya véritablement. Ça restait des musiques bien **ciblées**, communistes, communautaires, puis **pour les descendant afro-malgaches, et pour les intellos de gauche**, on va dire ça comme ça. Moi je secouais un peu le kayamn à la maison, je passais mon temps. Mais à partir du milieu des années 90, là pour moi ça a été l'explosion. Gramoun lélé a sorti un album, il a été best-seller, et nous, ben, on a plongé dedans. C'est à partir de 95 que c'est devenu une musique grand chemin, publique. Et on a fondé Mélanz Nasyon à ce moment-là. On allait jouer dans les kabars, on était super jeunes » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Stéphane a passé une partie de cette période à aller à la rencontre des chanteurs, des « grands » du Maloya comme il les appelle.

⁵³ Source de la traduction : livret du CD « Kabar » - Danyel Waro - 2013

*« Moi j'étais inspecteur Colombo, j'ai rencontré tout ce que le Maloya comptait de grand moun' à l'époque (...) j'allais chez eux discuter, l'après-midi, la journée. C'était ma seule occupation, **c'était ma manière à moi pour découvrir l'identité cachée un peu de La Réunion.** Qui était jetée un peu, qu'il y avait un discrédit dessus, parce que **c'était la sorcellerie, le communisme, le kaf, le malgache, c'était pas le bon catholique quoi** » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Cette période décroïssonne également le Maloya de ses formations familiales habituelles et le sort des « quartiers »⁵⁴.

*« Nous on était 2-3 blancs, ça leur faisait tout bizarre d'entendre qu'on faisait ça, ça les faisait rigoler parce que **ça se jouait que dans les familles, dans les quartiers**, entre gens très proches. » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

Quoi qu'il en soit, beaucoup des groupes rencontrés ayant joué à cette époque me racontent qu'entre 1995 et 2000, ils ont commencé à être écoutés, reconnus, visibles pour un public plus large. C'est l'époque des premiers enregistrements et des premiers concerts, signifiant aussi que des musiques spontanées, improvisées, se sont progressivement vues fixées. Le Maloya, d'une musique de l'« entre-soi », est devenue une musique à écouter. Parallèlement, Samson décrit un deuxième mouvement, impulsé par l'appropriation politique du Maloya et faisant sens pour moi, face à la réalité et aux intuitions du terrain : d'une musique de « race », petit à petit, le Maloya s'est fait « musique de classe », voix des exclus, des pauvres, ou de tous ceux étant ou se sentant rejetés d'un système dominant (Samson, 2009 : 63). Le Maloya, nourri désormais des influences de la musique pop, toucha progressivement, au-delà du cadre communautaire de sa réception habituelle, ceux qui, à défaut d'« avoir grandi dedans », pouvaient désormais se l'approprier (*Idem* : 71).

Certains artistes sont invités à l'étranger, où ils rencontrent un grand succès qu'ils me décrivent comme démesuré, parfois, par rapport à la maigre reconnaissance rencontrée sur leur île. C'est un peu comme un décroïssonnement à deux vitesses qui s'opère, l'extérieur étant parfois plus ouvert au Maloya que La Réunion restée frileuse.

« Tous ces gens-là dans le jury, en Afrique du Sud, j'ai le prix ! un truc immense ! et dans mon pays...c'est deux lignes dans le journal. Ismael Lo m'appelle, il me dit

⁵⁴ Quartiers structurés traditionnellement autour des anciens camps d'esclaves et d'engagés (Benoist, 1993 : 30 in Samson, 2008 : 51)

« Gilbert, tu dois avoir des contrats là ? » Je lui dis Ismael, rends-toi compte : j'ai trois dates par an, ici... » (Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

A côté des musiciens/leaders politiques et culturels dont Firmin Viry incarne la figure idéalisée, on me parle souvent des gramoun comme des ouvriers de voie : « *c'était les découvreurs, nous on a suivi leur trace* ». Danyel Waro, dans un entretien à la télévision française, dit que si le Maloya n'a jamais disparu, c'est grâce aux anciens, aux familles qui ont perpétué leurs traditions malgré l'interdiction, le dénigrement, la dévalorisation de leur culture⁵⁵.



« Piste 11 : Kiltir – Zarboutan nout kiltir »

<i>Kiltir - Zarboutan Nout Kiltir</i>	<i>Piliers de notre culture⁵⁶</i>
<i>Grand merci lo Rwa</i>	<i>Merci beaucoup le Rwa Kaf</i>
<i>Grand merci gramoun Baba</i>	<i>Merci beaucoup au vieux Baba</i>
<i>Grand merci Lélé</i>	<i>Merci beaucoup Lélé</i>
<i>Grand merci Danyel Waro</i>	<i>Merci beaucoup Viry</i>
<i>Grand merci Viry</i>	<i>Merci beaucoup Danyel Waro</i>
<i>Grand merci gramoun Bob</i>	<i>Merci beaucoup vieux Bob</i>
<i>Grand merci papa</i>	<i>Merci beaucoup papa</i>
<i>Grand merci gramoun Bébé</i>	<i>Merci beaucoup au vieux Bébé</i>
<i>(...)</i>	<i>(...)</i>
<i>La gardyen pou nou le son péi la</i>	<i>Ils ont conservé pour nous le son de notre pays</i>
<i>La gardyen pou nou le son Maloya</i>	<i>Ils ont conservé pour nous le son du Maloya</i>

L'apogée de ce décloisonnement est sans doute, symboliquement, l'année 2009, où le Maloya a été reconnu patrimoine immatériel de l'Unesco. On omet rarement ce détail lorsqu'on me raconte l'histoire du Maloya, comme pour couronner ces années de lutte : « *tu sais maintenant c'est même reconnu par l'Unesco !* ».

2.3 Des interdits bien gravés

La reconnaissance du Maloya par l'Unesco n'est, pour beaucoup, qu'une façade. Je pense pouvoir affirmer qu'il serait illusoire de tenter de retracer ce qui, étape par étape, est entendu par chacun.e comme le décloisonnement du Maloya, et que cette reconnaissance officielle n'est qu'un détail au regard des discours qui entourent toujours l'expression et la reconnaissance de la culture réunionnaise aujourd'hui. Certains affirment simplement qu'ils

⁵⁵ TV5MONDE. 2011. Danyèl Waro, chantre du Maloya, @TV5MONDE. 10 décembre 2011. [fichier vidéo] source : <https://www.youtube.com/watch?v=zNP1ESR53xY>

⁵⁶ Source de la traduction (Samson, 2008 : 83)

n'en voient pas les effets ni l'intérêt, d'autres, comme Danyel Waro, parlent d'une lutte qui doit encore être menée, de l'intérieur surtout, au-delà de la honte et des interdits.

*« C'est beau l'Unesco, c'est super, merci. Mais faut vraiment se battre : c'est pas facile, depuis l'esclavage, **la peur et la honte sont encore bien gravés** » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Danyel Waro m'a reçue quelques heures, dans un lieu spécial nommé KazKabar. C'est un lieu dédié au travail de la terre, à l'éducation et à la créativité « en bénévole, en créole, et sans alcool ». Quelques hectares dans les hauteurs de l'île où il aime se ressourcer, accueillir des classes d'enfants pour les décrocher des enceintes de l'école, des étudiants, des troupes de théâtre, des groupes de musique... Tous les 20 décembre, depuis des années, KazKabar est l'un des lieux incontournables des célébrations de l'anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Symboliquement, c'est le Parti Communiste Réunionnais qui le premier a instauré cette commémoration, afin de faire entrer le passé esclavagiste de l'île dans l'identité collective des réunionnais (Ravi, 2012 : 389).



(Fig.14 – 20 décembre 2017 à KazKabar – Bellemène – Photo personnelle)

Lors de cet entretien, on a gravité autour de la question du Maloya sans en parler vraiment. En effet, Danyel Waro a beau être connu avant tout comme musicien, sa vision globale de la société

à laquelle il appartient en fait un penseur extrêmement riche et complet. C'est une critique globale de la société à laquelle il appartient et des jeux de pouvoir qui la traversent qu'il formule en jouant du Maloya (et en parlant du Maloya). Il est un amoureux et défenseur de la langue créole qu'il utilise avec subtilité dans ses chansons. D'ailleurs les créoles eux-mêmes me disent « *Danyel Waro, personne ne comprend ses textes !* ». La lecture qu'il donne de sa société est une analyse en termes d'auto-censure, d'inculcation de référents extérieurs par la société réunionnaise. Il est optimiste mais désabusé à la fois, par les nombreux exemples d'autodénigrement auxquels il est confronté.

La lecture de l'artiste sur les nécessaires déconstructions et critiques que doit faire la société réunionnaise sur elle-même se centre avant tout sur des structures mentales héritées du temps colonial. Il interprète la stigmatisation du Maloya comme le reflet d'une société à laquelle on a inculqué, avec la religion catholique, des idées figées du bien et du mal, de l'ordre et du désordre, idées qui insidieusement se sont ancrées dans la pensée des réunionnais. Bien qu'il évoque des institutions comme l'école, l'administration, l'économie capitaliste ou le monde académique, il semble chercher plus profond les sources de cet autodénigrement.

Cela fait écho à la déconstruction proposée par la critique post coloniale, consciente que la colonisation a créé une « prose coloniale, un montage mental, des représentations et formes symboliques » dont elle s'est servie pour assoir son projet impérialiste (Mbembe, 2006 : 120). En cela « la lutte contre le colonialisme est une lutte à la fois matérielle et mentale » (*Idem* : 124).

« Quand le Maloya reprend on entend toutes sortes de jugement sur le Maloya. Le Sega c'est accepté, c'est tranquille, c'est enregistré...il y a les instruments mélodiques, tout ça. Mais le Maloya sous sa forme traditionnelle...**c'est considéré comme vraiment du désordre. C'est pas la loi seulement, c'est pas le pouvoir seulement, c'est dans la tête des gens, le conditionnement.** Tout ce qui est trop africain, trop noir, c'est pas présentable de toute façon. Dans la bouche des gens on entend ça, c'est du « boum boum » depuis l'esclavage, et ça continue plus ou moins (...) **quand tu mets la sorcellerie, l'alcool, la bêtise, le noir, le kaf, du même côté,** on dit désordre, parce que toute façon la musique qu'elle soit rock'n'roll ou autre quand elle fait la fête c'est toujours un peu « violent » « dérangeant ». Le Maloya c'est pas autrement. Mais c'est un conditionnement, un dénigrement, **une auto-censure.** » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

*« Le vieux guerrier me laisse entendre : ... Les Etats occidentaux avaient transformé leur pays en territoire, c'est-à-dire qu'ils avaient déployé, sur la diversité originelle de leur espace, les centralisations de l'Unicité. Ils avaient écrasé des langues au profit **d'une langue**. Ils avaient écrasé des cultures au profit **d'une culture**. Ils avaient enterré des histoires sous la fiction **d'une Histoire**, les dieux sous **un Dieu**, et cætera... »*
(Chamoiseau, 1997 : 27)

Son récit fait écho à celui d'une dame réunionnaise, mariée avec un homme français, qui m'a raconté lors d'un court voyage en voiture ou j'ai évoqué ma recherche, lui demandant ce que représentait le Maloya pour elle, qu'elle avait un jour pris conscience de cette honte que semblait représenter la culture de son île, à travers ses enfants nés en métropole. Elle me disait avoir l'habitude de passer de la musique à ses enfants, quand le quotidien est trop lourd, trop chargé, et qu'elle a envie de se défouler avec eux.

*« Je mets la musique à fond et on danse comme des fous, dans le salon. Je leur mets un peu de tout, peu importe. Et j'ai réalisé un jour, je leur avais mis du Maloya, et ils ont dit comme ça « eeh maman », puis ils se sont arrêtés de danser, comme si...tu vois ? Comme s'ils voulaient pas danser là-dessus. Depuis moi **j'ai fait un travail sur mes origines aussi**, et je leur dis quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ? **C'est la honte ? Je leur dis qu'ils doivent être fiers de leurs origines !** »* (Décembre 2017, extrait de carnet de terrain).

Par son combat pour la reconnaissance du Maloya et l'usage de la langue créole, Danyel Waro désire faire entendre sa critique d'une société qui, pour se conformer à un idéal extérieur de réussite, et dans une sorte d'idéalisation de l'Occident et des valeurs qu'il exporte, en vient à occulter ses racines et à intérioriser une dévalorisation de sa propre culture, toujours considérée comme « sous-culture » ou même « non-culture » aux yeux du colonisateur. Ces préoccupations sont liées de près à la question de l'identité, qui a toujours mobilisé, par ailleurs, les auteurs créoles. Des auteurs tels que Aimé Césaire, Frantz Fanon ou encore Edouard Glissant avaient, en leur temps, formulé une certaine anxiété à l'idée que l'image de lui-même que pouvait se faire le colonisé soit en fait une projection de celle qu'avait imposé le colonisateur, impliquant une forme de mimétisme idéalisant de celui-ci (Lionnet, 1992 : 105).

2.4 La question de la langue créole



« Piste 12 : Zanmari Baré – Nout Lang »

Il est une triple nécessité de m'attarder ici sur la question de la langue créole. Premièrement, les choix que j'ai posés, au niveau de la méthode de recherche mais surtout de la présentation de mes résultats posent sans doute question à ce niveau-là. Je trouve important que mon lecteur comprenne pourquoi toutes les citations utilisées sont écrites en français alors qu'elles émanent d'interlocuteurs en grande majorité créolophones. Deuxièmement, si j'ai décidé de présenter ici ce point, et non plus tôt, c'est parce que mon usage (ou plutôt mon non-usage) du créole sur le terrain a déclenché chez moi une sorte de malaise continu, qui entre justement en résonance avec les mots de Danyel Waro auxquels j'ai décidé de faire honneur dans cette partie. Troisièmement, après avoir présenté la lecture que donne ce militant de l'usage de sa langue à La Réunion, et dans la continuité de ces constats, nous rendrons compte du fait que pour beaucoup d'artistes de Maloya, et en particulier pour ceux et celles qui ont découvert le Maloya « sur le tard », écrire des textes en créole n'était pas une évidence et a contribué à une sorte de renouement avec la culture dont ils sont originaires.

La jonction de ces trois éléments, faisant entrer le créole tant dans ma méthodologie, que dans les paroles d'artistes et dans l'aspect politique et identitaire des luttes pour la reconnaissance du Maloya comme élément d'une culture réprimée, nous permettra de prendre conscience du caractère « bien plus politique que linguistique » des questions touchant à l'usage du français dans le contexte qui est le nôtre, à savoir celui d'une ancienne colonie (Canut, 2010 : 141). En effet, un mouvement de fond s'observe en Afrique que nous pouvons transposer, avec quelques modifications, au cas de La Réunion⁵⁷. La langue française, demeurée dominante et ce malgré la fin de la colonisation où elle prévalait (ici, cette prévalence est due au fait que l'implantation des structures politiques françaises lors de la départementalisation de La Réunion a induit un fonctionnement administratif identique, ou fort semblable, à celui de la métropole), possède en elle une ambiguïté que nous retrouverons dans les lignes qui suivent. D'un côté elle est une

⁵⁷ Il me semble par exemple que si l'homogénéisation des langues africaines en opposition à la langue française peut se faire en vue d'une essentialisation visant à réduire à une langue une communauté (et à une communauté, une langue) dans la recherche d'une « unité noire » (Canut, 2010 : 145), le contexte étudié ici ne peut permettre une telle essentialisation en ce que les créoles eux-mêmes refusent d'homogénéiser la langue créole qu'ils savent variable selon les lieux et en perpétuelle évolution.

langue associée au progrès, à la réussite et aux postes de pouvoir, via notamment l'éducation nationale, d'un autre, elle est cette langue qui, se faisant symbole des années de domination subies, serait pour certains « révélatrice de ce qu'a été la colonisation » et dès lors, dans une logique post-coloniale et au regard de la situation actuelle, principal « symbole d'assujettissement » dont il faut combattre l'hégémonie (*Idem* : 142).

Dans les premiers temps de ma recherche, à la radio, j'ai tenté d'apprendre le créole comme si c'était une nouvelle langue. Mon apprentissage n'a pourtant pas été vraiment assidu dès que j'ai été en contact avec les terrains du Maloya. Rien ne m'encourageait à persévérer étant donné que chacun.e basculait directement vers le français lorsqu'il ou elle comprenait que je ne parlais pas créole. J'ai bien sûr appris à comprendre la plupart des expressions, des mots spécifiques, au travers des textes du Maloya, quasi toujours chanté en créole, et de toutes ces discussions de la vie quotidienne que j'entendais sans y être impliquée, mais le français m'a été tendu sur un plateau d'argent pour (presque) tous mes entretiens et toutes les discussions auxquelles j'ai pris part. C'est donc dans une langue qui n'était pas la leur que la plupart de mes interlocuteurs m'ont raconté, spontanément, leur propre culture. Je ne peux bien sûr pas nier ces moments où c'est moi qui, montrant mon incompréhension, ai incité mes interlocuteurs à basculer vers le français. Cependant, la plupart du temps, ce glissement se faisait spontanément, sans que j'aie à le demander ou sans même que j'en montre le besoin.

Danyel Waro, lui, m'a répondu en créole au téléphone. Il n'a pas basculé vers le français comme l'ont fait tous les autres artistes interrogés. Etant donnée la ressemblance du créole avec le français, et le fait aussi que j'étais déjà confrontée au créole depuis quelques mois, j'ai pu lui répondre, à tâtons, et soutenir la compréhension de notre entretien lors duquel le créole a été utilisé par l'artiste. Nous avons déjà parlé de cette question de la langue ensemble lorsque je lui ai parlé de ma propre expérience :

Manon : « Je reviens d'Espagne, et là, dès que j'ai su dire un mot, je l'ai utilisé au quotidien...j'ai construit la langue petit à petit, pourquoi là ça fait 3 mois que je suis sur l'île et je n'ai toujours pas parlé un seul mot de créole ? J'ai comme l'impression que je peux pas y toucher, que je dois vous le laisser, que soit je suis créole et je parle créole, soit je suis zorey et je peux pas dire un mot !

Danyel : Mais c'est pas toi ça, c'est nous ! C'est normal, tant que nous on est pas au clair avec ça, ce sera pas facile pour toi. Ici c'est pas obligé. C'est ça la différence entre les zorey et toutes les autres immigrations à La Réunion, les comoriens, les malgaches,

les malbars. Tout le monde est obligé de parler la langue, pour rentrer dans le rond. **Sauf les zorey, c'est juste le contraire. C'est nous qui sommes obligés de nous battre pour arriver à les suivre.** Les gens ne se rendent pas compte de ça ! du pouvoir de la langue ! Quand le français il vient ici, **il vient pas pour vendre des chapeaux !** Il vient faire quoi ? Il vient **enseigner** dans les écoles, il vient nous apprendre, à nous, à parler. Pour nous montrer LA langue. Les $\frac{3}{4}$ des français qui viennent c'est des docteurs, des administrateurs, des professeurs. (...) Et moi, oui, je réponds au créole au téléphone. Attends, c'est normal non ? Si l'autre me dit « sorry, por favor » alors là, je vais comprendre, je vais parler français, ou anglais, ou espagnol, ou je sais pas quoi, on va essayer de se comprendre. Toi tu parles quelle langue ? tu parles français ! Eh bien moi je parle créole, **la première langue que je parle c'est ma langue, et après, je m'adapte.** La vraie situation c'est ça. Tu parles ta langue, et puis en fonction de l'autre, tu t'adaptes. Pas le contraire. » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Il raconte deux ou trois histoires, des situations d'après lui beaucoup trop fréquentes que pour n'être qu'anecdotiques, comme la directrice de l'école de son fils, une créole, qui aurait dit à son fils « parle un peu correctement, exprime-toi bien ! ».

« **Exprime toi bien ? Vraiment ? Tu écrases un petit enfant là, tu lui dis quoi ? Que ton papa et ta maman ils savent pas parler correctement ? Elle n'a pas honte ? Quel respect elle a pour sa culture là ?** » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Pour Danyel, c'est une lutte contre l'autre, mais c'est avant tout une lutte contre soi-même, contre des idées trop profondément ancrées : « C'est un travail sur nous-même, sur notre liberté ». L'auteur kényan Ngugi Wa Thiong'o, à propos du fait que l'Anglais et le Français soient des langues souvent considérées comme « plus appropriées » que les langues locales par les africains, et dans une perspective pan-africaine, appelle à une « décolonisation de l'esprit » devant passer inévitablement par l'usage et la reconnaissance des langues locales. Cette reconnaissance permettra également aux idées des penseurs africains de se faire une place dans le paysage académique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des pays (où ils sont parfois, ironiquement, plus reconnus que dans leurs propres académies, mais toujours sous le label « littérature africaine »). L'acte de renouement avec la langue maternelle est vu par l'auteur comme un acte d'*empowerment*, de réalisation personnelle (Gumede : 2017).

« Réapprendre à visualiser nos profondeurs. Réapprendre à **regarder positivement ce qui palpite autour de nous.** La vision

*intérieure **défait d'abord la vieille imagerie française qui nous tapisse**, et nous restitue à nous-même en une mosaïque renouvelée par l'autonomie de ses éléments, leur imprévisibilité, leurs résonnances devenues mystérieuses. C'est un bouleversement intérieur et sacré (...). C'est dire : **une liberté**. Mais, en tentant vainement de l'exercer, nous aperçûmes **qu'il ne pouvait pas y avoir de vision intérieure sans une préalable acceptation de soi**. On pourrait même dire que la vision intérieure en est la résultante. » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 24)*

Danyel continue, sur un ton dans lequel je ressens à la fois une colère que le poids des années de lutte aurait atténuée, une indignation et une certaine tristesse. Il ponctue son récit de petits coups de poing réguliers sur la table en bois à laquelle nous sommes adossés :

*« Un enfant m'a dit comme ça un jour, un enfant qui joue du Maloya, qui me connaît bien « ah Danyel, je savais pas que t'étais intelligent comme ça moi ! » pourquoi il m'a dit ça ? il m'a entendu parler comment ? J'étais à la télévision, en France. De toute façon moi je chante du Maloya. Je cherche pas si le texte il a un sens ou il a pas de sens, je chante du Maloya, **c'est traditionnel, mon Maloya il peut pas être intelligent** lui ! C'est quand il m'entend parler **en français SUR mon Maloya** que là...ah, t'es intelligent en fait ? ». (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

La langue créole serait-elle alors, au regard des langues africaines à travers desquelles la linguiste et anthropologue Cécile Canut étudie ces logiques, « uniquement bonnes à chanter et danser » (Canut, 2010 : 143) ? L'artiste démultiplie les exemples de ces situations qui l'attristent et le révoltent à la fois, comme ces intellectuels créoles qui écrivent en français renforçant un dualisme irréductible, un imaginaire trop tenace, où les langues africaines seraient les langues de l'émotion, du chant, de la poésie, et les langues européennes celles de la « logique et de la rationalité occidentales » (Idem : 149).

*« Dans leur tête c'est encore un gros mélange, il faut montrer qu'on parle bien, qu'on est intellectuel, qu'on est universitaire. Ils parlent SUR le créole mais ils parlent pas créole (...) moi je trouve que ça c'est même **être méprisant par rapport à sa langue**, de faire ça. Tu es libre de faire un colloque, tu as la liberté de parler créole, et ben non, tu le fais pas. Alors ça sert à rien, **ça te donne même tort** : tu dis un truc et tu fais le contraire. C'est couper l'herbe à la racine »,*

Il évoque encore ces politiciens, dont Paul Verges le leader du Parti Communiste que Danyel a suivi tout le long de sa carrière politique, qui glissait, à l'occasion, une phrase, une petite citation en créole lorsqu'il s'agit de « *faire traditionnel* » alors même qu'il revendiquait l'autonomie de La Réunion.

*« Le vieux guerrier me laisse entendre : (...) Les jeunes, eux, fous de cette modernité, **empruntaient à l'extrême la belle voie de l'élite**...Les intellectuels (toujours méfiants des ombres de leur culture traditionnelle) se voyaient exposés aux lumières extérieures et, lorsqu'ils **défendaient leur assise culturelle**, c'est toujours avec les codes tombés des valeurs dominantes. En résistant mal, ils s'aliénaient autant qu'en ne résistant pas. (...) »*
(Chamoiseau, 1997 : 164)

Ce qui est dramatique pour lui, c'est que « *on est pris là-dedans, tout le temps* ». Le français étant le seul enseigné à l'école, on a fait comprendre à toute une population que la réussite n'était accessible que par l'abandon de sa propre langue. Cette hégémonie du français est d'ailleurs responsable de retards scolaires de nombreux enfants « découvrant le français » sur les bancs de l'école (Canut, 2010 : 146) et d'un abaissement général du niveau scolaire de La Réunion que relatent certains enseignants et orthophonistes rencontrés.

*« Tout ça (...) c'est la même histoire. Notre enfant doit réussir, il doit avoir un diplôme...les parents font ça d'une bonne intention. Mais couillon ! ton enfant il réussira d'autant mieux s'il connaît sa langue. **C'est quoi réussir ? C'est quoi la définition de réussir ?** ». (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

Je n'ai pu m'empêcher de penser à mon ami Joran, élevé en français par une mère et créole et un père métropolitain, qui, pour ne fermer aucune porte, l'ont inscrit dans des écoles catholiques privées où l'usage du français était obligatoire. A la maison, ils parlent seulement français. Il a 28 ans aujourd'hui et tente de renouer avec le créole. Entre amis, il se sent mal à l'aise car il ne maîtrise pas cette langue spontanément. Il s'affirme pourtant conscient de l'avantage qu'il retire, sur le marché du travail, du fait de pouvoir « *enchainer deux phrases en français sans faire de fautes* ». Il se situe dans cette exacte ambivalence (ambiguïté même, pour Canut) entre pragmatisme de la réussite et désir renouement avec la langue qu'il ne peut parler couramment pour en avoir été extrait (Canut, 2010 : 142).

Les mots de Danyel Waro me renvoient à Ati Damba, où j'étais mal à l'aise d'entendre tous les discours prononcés en français, sur un ton très protocolaire, jusqu'au slogan final répété par tous « *nout zancet, nout fors !* », évoquant une sorte de bricolage, de tâtonnement perpétuel entre les langues, que Cécile Canut a appelé le « speech contact » (*Idem* : 156). Cela me renvoie aussi à ces quelques situations marquantes où des créoles, conversant en français avec moi m'ont dit des choses comme « *je parle bien hein ?* » ou « *va voir mon frère plutôt, il parle mieux que moi* ».

C'est un filtre dont j'étais consciente mais auquel, n'étant moi-même pas à l'aise avec la langue, je n'ai pu vraiment échapper. Je n'ai fait que le constater, et tenter de ne pas y répondre par l'affirmative. Je me débrouillais pour détourner la question et répondre des choses comme : « *oui, tu parles bien français, merci, parce que moi je comprends rien au créole !* ». Si tout au long de ce mémoire, les extraits choisis sont écrits en français, c'est parce que, pour une grande majorité d'entre eux, ils m'ont été présentés en français. Pour le reste, dont les extraits de discussions avec Danyel Waro présentés ici, le français s'est imposé par pragmatisme plutôt : n'ayant aucune connaissance des graphies utilisées pour transcrire sur papier le créole oral (ces graphies sont multiples et ont été l'objet de beaucoup de débats dépassant les simples questions linguistiques pour, à nouveau, toucher à la question de l'autonomie culturelle créole face à ses racines françaises (Samson, 2008 : 67)), j'ai retranscrit ces entretiens en phonétique, et les laisser présentés sous cette forme ici les aurait rendus illisibles. J'ai donc décidé, consciente des contradictions que cela représentait mais coincée par des questions techniques, de laisser ces citations en français.

Quittons maintenant l'aspect méthodologique de la question du créole pour aborder notre troisième point, c'est-à-dire ce que représente, pour bon nombre de musiciens rencontrés, l'usage du créole.

Sandrine Ebrard, par exemple, me raconte que comme beaucoup de familles de blancs à La Réunion, le français était la langue utilisée à la maison. C'est la langue d'ailleurs dans laquelle elle s'exprime spontanément, contrairement à d'autres artistes rencontrés ayant fait « l'effort du français » ou ayant répondu à mes questions en créole. Elle me raconte que le créole, elle l'utilisait à l'école et dans le cadre de ses moments avec la troupe folklorique dont elle faisait partie, lors des spectacles et des répétitions. Mais que de l'utiliser dans ses textes personnels, d'écrire en créole, elle se l'est refusé pendant longtemps.

*« pendant très longtemps j'étais pas à l'aise. J'avais pas confiance en moi, tout simplement. (...) ça me venait pas. Et quand on connaît des personnes comme Danyel, on se dit ben... **on va leur laisser hein !** (rire) Ils savent tellement bien maîtriser la langue que on va pas se risquer ! Et **puis j'ai fini par me lancer**, j'ai pas beaucoup de textes en créole mais j'en ai quelques-uns aujourd'hui, et plus ça va plus j'ose, on va dire. J'ose me lâcher là-dedans quoi. » (Sandrine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

Saodaj est un groupe composé de quatre réunionnais ayant entre 28 et 32 ans. Pour eux, l'usage du créole participe de la valorisation de leur culture, même s'il n'est pas forcément évident d'écrire des textes dans cette langue. J'ai eu l'occasion de faire avec eux un entretien de groupe, qui m'a permis d'entrecroiser leurs visions sur la musique qu'ils produisent.

Marie est née à La Réunion, mais elle a grandi en Afrique et en France. Elle n'est revenue à La Réunion qu'à ses 18 ans :

*« Marie : quand je suis revenue je connaissais pas le Maloya, je comprenais pas le créole, j'étais toute seule, j'avais pas vraiment de lien social, **mais j'avais vraiment envie de m'approprier l'endroit où j'étais née**, donc je me suis baladée de kabar en kabar (...) puis la première scène, maladroitement, comme mes textes qui étaient un peu maladroits, aussi, au départ.*

Manon : Ils étaient en français tes textes ?

*Marie : Non en créole, je **tenais à écrire en créole**, mais je parlais très mal et bon le créole c'est une langue magnifique mais assez complexe finalement, le créole littéraire entre guillemets, il est assez compliqué, comme le français quoi... Donc voilà j'ai commencé très naïvement, et je pense que si j'avais pas fait ça j'aurais jamais commencé. Alors moi j'ai une impulsion, j'ai envie de parler de quelque chose, et Nathan qui a plus les mots il m'aide à formuler*

Nathan : oui, et là on enregistre, et on va faire tout un travail de traduction aussi.

Manon : c'est important pour vous que ce soit accessible à l'extérieur ?

*Nathan : oui clairement (...) **C'est ça qui rend ta musique universelle, c'est de la rendre accessible aux gens.** Après les traductions elles servent aussi aux créoles ! Parce que si tu veux quand on écrit des paroles c'est pas du créole parlé de tous les jours, ya des mots qui font référence à des trucs un peu oubliés qu'on aime bien*

valoriser quoi. C'est toujours le même combat hein au niveau de la langue. On assiste à un appauvrissement, au quotidien, dans le créole, et du coup on de la chance nous ici, d'avoir plein de nos anciens qui ont écrits des bouquins sur la langue, des dicos, on les utilise à fond quoi ! Même si on les utilise plus aujourd'hui, hop on les fait sonner dans les textes.

Manon : Et du coup vous découvrez des nouveaux mots aussi en faisant ça ?

Marie : Ah oui c'est clair, et on les réutilise au quotidien...

(...)

*Nathan : Comment dire, le Maloya, **c'est plus un mode de vie en fait**, c'est pas simplement une musique, c'est... en tous cas, moi je fais que ça, je suis artiste intermittent, ça porte beaucoup la culture créole en général. Moi **quand je joue du Maloya je mène un combat** pour la langue créole, pour l'histoire, qu'elle soit reconnue. » (Marie et Nathan, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

Ces quelques extraits, dans lesquels reviennent les idées de « combat », de « renouement », d'« appropriation » de sa propre culture montrent l'importance, conscientisée par beaucoup, de connaître la langue de son île pour en faire réellement partie. Ce vocabulaire montre aussi que vivre ce que mes informateurs décrivent comme « leur culture » n'est pas un allant de soi : cela nécessite un acte, celui de s'« approprier » quelque chose, de le « faire sien » au prix d'un effort, d'une lutte, de la transgression d'une barrière que constitueraient des habitudes, des intériorisations autres.

3. Entre passé et présent : l'invention de la tradition comme catégorie de légitimation d'un « présent en devenir »



« Piste 13 : Kiltir –Tradisionél Mem' »

L'axe passé-présent utilisé pour structurer cet écrit ne peut en aucun cas se comprendre de façon dichotomique. Premièrement parce que nous comprenons, à la lecture de cette première partie, l'importance que revêt la mémoire et la revendication du passé dans la construction d'une pratique actuelle, mémoire sans laquelle « le Maloya ne serait pas le Maloya ». Deuxièmement parce qu'en un sens, cette revendication se fait sous forme d'une

sorte de « réécriture » de « reconstruction » du passé qui n'est pas neutre idéologiquement, et qu'à cet égard, il convient de s'interroger sur les catégories utilisées par les acteurs rencontrés pour (se) construire une représentation de celui-ci et s'en nourrir ainsi que sur les raisons de ce renouement. Car c'est bien les individus eux-mêmes qui, de par leurs rencontres (les sociétés, elles, ne se rencontrent pas) sont à l'origine des « transformations évolutives des ensembles culturels » (Chanson, 2011 : 67), rencontre à laquelle nous ajoutons la faculté de sélection de ce qu'ils transmettent et reçoivent. Ainsi, la culture « en mouvement » se diffuse en passant par différents filtres (*Idem* : 68).

C'est le qualificatif « traditionnel » apposé, par les acteurs de mon terrain eux-mêmes, à des pratiques, à des formes de chant, à des rites, à des instruments, sans que je ne puisse en définir les contours une fois pour toutes, qui m'a le plus donné à réfléchir la question de la construction du passé dans la société réunionnaise. En effet, j'ai compris au gré des rencontres que « traditionnel » ne voulait forcément dire « des origines » : on qualifie de traditionnels des instruments dont certains (c'est le cas du *kayamn*) n'auraient fait leur apparition entre les mains des musiciens que dans un passé proche (Samson, 2008 : 39). Les instruments du Maloya n'auraient même pas, jusqu'il y a peu, accompagné la pratique des *servis kabaré* (rythmés plutôt par des battements de mains et des chants) (Lagarde, 2012 : 149 et Samson, 2008 : 56).

C'est en ces termes qu'on me parle du Maloya lorsqu'il s'agit d'en expliquer les fondations ou de référer à un temps « *lontan* », c'est aussi un qualificatif qui coupe court à mes questions lorsque je me montre curieuse du « pourquoi » de certains gestes dans les *servis kabaré*, c'est ainsi que le Maloya est qualifié vers le monde extérieur (rappelons-nous de la Maison du Maloya définissant le Maloya comme « tradition ») c'est sous ce qualificatif également que pèse le poids de la transmission (Olivier Araste, en me parlant de ses enfants, disait : « *en espérant qu'ils gardent la tradition* »).

Qu'est-ce qu'alors le traditionnel ? Tantôt un « ailleurs » (renvoyant aux origines, à Madagascar ou à l'Afrique), tantôt un « passé » (passé frais dans des mémoires encore vives, ou passé lointain, ne pouvant se construire que par les bribes qu'il en reste, et qui de manière sélective, ont été transmis et mis en récit), il serait, quoi qu'il en soit, une catégorie toujours construite, un imaginaire englobant des pratiques dans le but de leur donner une assise sans le présent et d'en assurer la subsistance dans l'avenir. Cet imaginaire, dans les dires de mes interlocuteurs, se confond souvent à l'informel, à l'authentique, à la « misère » du temps *lontan*, au « roots », bref, comme le dit Lagarde, à une « esthétique en bois sous tôle » (Lagarde, 2012 : 437).

Eric Hobsbawm et Terence Ranger, dans leur ouvrage « l'Invention de la tradition », se sont intéressés à ce « processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé » (Hobsbawm, Ranger, 2012 : 30) observable dans de nombreuses sociétés. Conscients du caractère récent, et parfois inventé, de traditions semblant anciennes ou se proclamant comme telles (*Idem* : 27), ils ont réfléchi aux buts de telles inventions, aux cadres privilégiés de leur apparition et à leurs rôles dans la définition de soi des groupes humains.

Bien qu'il me semble évident que le Maloya d'aujourd'hui, ainsi que ses différents cadres d'expression (je pense particulièrement aux kabars et services kabaré) sont des formes récentes, contemporaines, différentes de ce qu'elles étaient dans le passé, l'intérêt pour moi n'est pas tant d'en démêler le « neuf » de « l'ancien » pour regarder, au sein de ces pratiques ritualisées, ce qui relèverait d'une « invention de la tradition ». C'est plutôt le recours presque systématique au qualificatif « traditionnel » qui m'interroge, autrement dit, c'est la « tradition » comme catégorie de légitimation, comme ressource rhétorique, qui m'intéresse ici, et je pense que les idées de Hobsbawm et de Ranger peuvent éclairer ce processus.

Qualifiés de traditionnels à tout va, les usages observés sont teintés d'une normativité positive par les acteurs les décrivant ainsi. Une grandeur, une valorisation du passé se cache derrière ce qui est défini comme traditionnel, et cela participe, en mouvement inverse, à une définition des pratiques présentes comme toujours imparfaites au regard d'un passé valorisé. Nous verrons cela lorsque nous exposerons les tensions internes au Maloya koméla (« sacrilège » « grand n'importe quoi » ou encore « blasphème » qualifient dans la bouche de certains des tournures « trop innovantes » que prend le Maloya).

Pour Hobsbawm et Ranger, le passé ne pouvant jamais être retenu sans faille, passant toujours par le filtre des mémoires imparfaites, ce sont dans les interstices de ces mémoires que les sociétés incorporent ce qu'elles considèrent comme important, aujourd'hui, pour elles (*Idem* : 12). Ce sont en fait des réponses à de nouvelles situations qui sont construites, prenant la forme de soi-disant répétitions d'un passé historique (Hobsbawm, Ranger, 2012 : 28). Pour eux, l'observation de « l'invention de la tradition » éclaire beaucoup la relation qu'entretient une société avec son passé et les aspirations qui la mettent en mouvement. C'est pourquoi « l'histoire des traditions inventées ne peut être séparée d'une étude plus générale de l'histoire de la société » (*Idem* : 39).

Ils formulent à ce sujet deux propositions qui retiennent notre attention. La première réfère à un certain rapport au passé : « plus les nouvelles nations ou les nouveaux mouvements ont le

sentiment – justifié ou non – d’une lacune dans le passé réel d’exemples de grandeur ou de gloires passées, plus ils en annexent à leur histoire ». Une innovation peut dès lors être légitimée en « la déguisant en un retour ou une redécouverte de ce qui dans le passé a été oublié par erreur ou abandonné » (*Idem* : 13).

La seconde concerne le présent d’une société et sa confrontation au changement : « Ces « inventions de traditions » apparaissent presque toujours lorsque les sociétés traditionnelles sont jetées dans un contexte de changement social plus ou moins drastique, c’est-à-dire quand le cadre normatif rigide du passé est forcé jusqu’au point de rupture et peut de ce fait ne plus être à même de fonctionner « correctement » » (*Idem* : 13). Ce point de rupture, expliquent les auteurs, correspond au moment où le passé cesse d’être un « moule » pour le présent pour en devenir, tout au plus, le « modèle » (*Idem*). Nous savons avec Balandier que le désordre déstabilisant qu’induit la modernité est en quelque sorte canalisé, recadré, régulé, par les religions, les mythes et les traditions. Ils sont des « gardiens d’un ordre institué et transmis » (Chanson, 2011 : 99) Les symboles et imaginaires qu’ils véhiculent sont des « réserves » dans lesquelles on peut puiser pour « tempérer les craintes générées par la modernité » (*Idem* : 101).

Ces deux propositions font sens lorsqu’on les applique à l’île de La Réunion. Ses habitants doivent d’une part (et cela correspond à la première proposition des auteurs) faire face à un passé colonial qui a, dans un premier temps, fait table rase des passés, et dans un second temps, avec la départementalisation, invisibilisé ou rendu clandestines des pratiques laissant autant de « vides à combler » dans les mémoires. Ces vides sont aussi ceux des modèles, des figures héroïques auxquelles il serait possible de se rattacher, l’histoire racontée étant, jusqu’il y a peu et encore trop souvent, celle des « grands hommes » et non celle des peuples asservis.

D’autre part, le contexte contemporain réunionnais a effectivement confronté cette société à des changements brusques résultant à la fois de la modernisation rapide de l’île et de la naissance de mouvements militants locaux et globaux appelant à une redécouverte et à une reconnaissance du passé colonial. La question des origines a surgi et a dû être solutionnée.

Ici, c’est la redécouverte d’une pratique non pas « oubliée » ou « abandonnée par erreur » mais bien violemment « invisibilisée » qui en justifie la construction comme « traditionnelle ». Par la reconnaissance du Maloya comme « tradition », cette musique est à même de devenir à la fois symbole de cohésion sociale (un groupe auquel appartenir), vecteur de transmission de valeurs collectives (que sont, il me semble, l’importance du passé, de la transmission, le respect des figures ancestrales, la fierté d’être créole, etc.) et facteur de valorisation individuelle et

groupale par l'affiliation à des figures « traditionnelles » héroïques (esclaves marrons, gramoun, militants culturels et politiques). Cela renvoie au triple but de l'invention de la tradition formulé par Hobsbawm et Ranger (Hobsbawm, Ranger, 2012 : 36).

L'intérêt de cette parenthèse théorique, à cheval entre passé et présent, est d'en démontrer la pertinence dans le contexte réunionnais. Il est notable que les luttes d'aujourd'hui s'inscrivent dans la filiation de celles d'hier (réelles ou imaginées) et, selon moi, déterminent en grande partie celles de demain. Le passé « devient une sorte de langage élaboré » dans lequel on puise pour définir des aspirations actuelles ou futures (*Idem* : 17). Le passé est dès lors une catégorie ayant « une efficacité rituelle et symbolique forte » (*Idem* : 29) notamment à travers la construction d'une « esthétique » permettant l'imprégnation culturelle (Lagarde, 2012 : I). L'efficacité et la force de cohésion de la « tradition » dépend aussi de son adaptation aux défis et réalités du présent de la société concernée. C'est ce que nous rappelle Joel Candéau en faisant référence aux travaux de Roger Bastide au Brésil où la tradition, après s'être adaptée à la réalité d'une « lutte raciale contre l'aliénation culturelle des Noirs », se transforme en vecteur de revendications d'ordre de classe, propre à la société globalisée, comme nous l'observons à La Réunion (Bastide, 1970 : 231 in Candéau, 1998 : 117). Nous avons pu voir à quel point ses représentants sont des figures idéalisées, des « modèles » pour les artistes d'aujourd'hui. Le passé se fait « processus du présent en devenir » (Hobsbawm, Ranger, 2012 : 20).

Partie III : Maloya Koméla : une culture vivante et vécue

1. Le Maloya vit et porte une culture⁵⁸

Ouvrir cette dernière partie, Maloya *Koméla*, après un long détour par les représentations, pratiques, et discours s'ancrant dans le passé (Maloya *Lontan*), c'est en quelque sorte renouer avec l'introduction de cette monographie dans laquelle je raconte l'omniprésence du Maloya, sa vivacité et la difficulté d'en cerner les contours. Ici, je tenterai de « boucler la boucle », de

⁵⁸ Culture entendue comme un « ensemble de règles stables et homogènes, partagé par les individus d'un groupe, et inspirant leurs actions et leurs modes de pensée » (Ciavarella, Wittersheim, 2016 : 19) mais, surtout, comme « réactualisation permanente de ces représentations dans le contexte d'une situation historique donnée » (Bayart, 1980 : 37).

montrer où en est le Maloya aujourd'hui, comment il rassemble et comment il est projeté à la fois vers l'extérieur et vers le futur, ainsi que les tensions qui le traversent inévitablement.

Mon introduction décrivait une intuition : l'intuition que cette musique, plus que jamais vivante, portait en elle beaucoup, disait beaucoup, de la société réunionnaise. Qu'en sourdine de ces chants, de ces percussions entendues partout, gronde un passé que l'on chante avec ferveur. On peut difficilement ne pas entendre la puissance de cette voix : elle est partout. Bien sûr elle ne dit pas que le passé, mais elle s'y construit, elle s'y ancre pour crier aujourd'hui la fierté d'une culture vivante et d'une identité partagée.

Ces quelques paroles écrites au début de la première partie « les voix du passé » peuvent être complétées maintenant :



« Piste 14 : Maloya La pa nou la fé »

*Maloya la pa nou la fé
Maloya la pa nou la fé
gramoun lontan la fé Maloya*

*ah po fé danser
ah po fé danser
la zenes koméla*

*Le Maloya c'est pas nous qui l'avons fait
Le Maloya c'est pas nous qui l'avons fait
Ce sont les vieux d'avant qui ont fait le Maloya*

*ah, pour faire danser,
ah pour faire danser
la jeunesse d'aujourd'hui !⁵⁹*

La jeunesse d'aujourd'hui, effectivement, chante et danse au son du Maloya. En plus des ateliers d'initiation au Maloya et des *servis kabaré* où j'ai vu de très jeunes enfants sur des instruments, j'ai été émue un jour lors d'un concert du groupe *Marmay La Kour* par ces musiciens tout juste sortis de l'adolescence (parmi lesquels deux enfants semblant se fondre totalement dans le groupe) mettant tant de cœur et de spontanéité dans leur pratique. Un ami présent avec moi semblait partager cette impression :

*«c'est fou quand même, ces jeunes **ils pourraient être un peu blasés, à cet âge-là, ben non, ils sont sur scène, ils répètent, ça tient la route, tu les fais chanter sur une culture ancestrale, c'est puissant !** » (décembre 2017, extrait de carnet de terrain)*

Le Maloya semble avoir fait communauté, à l'intérieur même de l'île. C'est le point de vue de Charles Grondin qui regarde rétroactivement le travail fourni par la Radio Pikan :

⁵⁹ Traduction libre

« moi je pense que **par rapport à la langue où il y a encore des divergences**, la musique elle a vraiment **permis de rassembler, de montrer qu'il y a une identité qui existe** et de pouvoir l'affirmer, la confirmer ». (Charles, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Le Maloya s'associe à d'autres caractéristiques culturelles de l'île, telles que les savoirs ancestraux sur les tisanes, la nourriture créole, la langue, pour former un ensemble auquel on peut s'identifier. Je suis réunionnais, c'est souvent : j'appartiens à cette culture et je me sens proche de ces différents éléments. Les réunionnais ayant voyagé, ou ayant quitté l'île pour un temps, me parlent souvent de ces éléments ensemble comme constitutifs du manque qu'ils ressentent lorsqu'ils sont loin. Le mouvement MLK, Mouvement La Kour présent dans beaucoup de kabars, a conçu, à son tour, un drapeau représentant spécifiquement les différents éléments constituant la culture créole.

Le Maloya m'est décrit comme une musique du cœur, une musique spontanée qui ne demande d'autre virtuosité que celle d'interpréter, de passer un message. C'est dans l'intentionnalité, dans l'interprétation, surtout, que le Maloya touche. Danyel Waro, reconnu comme l'un des meilleurs musiciens de l'île, l'un des porte-drapeaux du Maloya, me parle de sa musique en disant :

« je suis pas musicien moi ! **J'ai pas été initié, formaté à la musique**. Je suis complètement gauche, je joue pas droit je joue pas rond je joue pas carré, c'est vraiment du papier mâché que je fais, **comment est-ce que ça attrape les gens** ? Ce qui se mesure pas c'est que la musique ici elle est pas seulement bien jouée, virtuose, on a **juste un message à passer**, on a un bout de bois, un bout de bouteille, un petit mok, et **avec ça on fait de l'émotion**. Comment une musique elle m'attrape ? Je suis pas dans la mesure « ah, ça c'est du 6/8 » non, moi je suis sensible à un truc, à un message, ça me donne la chair de poule » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Pascal tient à peu près mot pour mot le même discours :

« on est pas musicien en fait, le Maloya, **on le joue parce qu'on l'aime vraiment**, c'est une musique, on peut pas l'expliquer, c'est quelque chose, il faut qu'on l'aie, **il faut qu'on le vive**, après ça te démange, ça te prend tous les tripes, quand tu chantes, quand tu joues, on peut pas vraiment l'expliquer le Maloya.. » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Le pouvoir du Maloya de produire de l'émotion à partir de peu de choses n'est-il pas lié à ce que chacun.e se représente en entendant cette musique ? Au message qu'elle porte par la force des choses à travers ce qu'elle représente pour les artistes ?

Les enregistrements studios de leur musique sont pour de nombreux artistes un moment compliqué. Comment faire entrer dans un cadre, faire coller à un diapason ou à un métronome une musique si spontanée, si peu calculée ? Pascal me raconte que le premier enregistrement avec son groupe, Mangalor, était une catastrophe.

*« On n'arrivait pas du tout, c'était impossible à suivre le métronome... parce que le **Maloya nous en fait, on le dégage**, on peut pas l'expliquer, fallait compter les temps, on était perdus ! Et du coup on a fait un CD mais c'était vraiment pas ça... c'était pas l'âme de... moi j'ai même pas pris le CD, on a fait que 200 exemplaires, ça représentait pas l'âme de Mangalor » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Souvent d'ailleurs, les artistes savent qu'il est nécessaire d'enregistrer pour faire connaître leur musique, l'exporter, pour être reconnus. Ils ont envie parfois envie de le faire pour donner une consistance à ce qu'ils font, mais il est rare qu'ils résument leur Maloya à ces enregistrements. Leur Maloya, c'est celui du quotidien, des improvisations rythmiques, des kabars, de la scène ou des servis kabaré, celui qu'ils vivent comme une pratique spontanée.

Tout comme les enregistrements, la présence sur scène, à l'étranger, permet aux groupes et aux artistes de se représenter, à travers les yeux de leur public et le succès rencontré, une image de ce qu'ils produisent, de « qui ils sont ». Pour Pascal,

*« le Maloya c'est vraiment **une manière de faire voyager le groupe**, c'est émouvant, arriver dans un pays qu'on ne connaît pas, quand les gens te demandent : t'es qui, tu viens d'où, etc. **Là tu vois vraiment que ta musique elle existe, et elle a de l'importance.** » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

C'est donc tant à l'intérieur de l'île qu'à l'extérieur que le Maloya, maintenant qu'il est reconnu, sert aux artistes à définir ce qu'ils sont et à se rendre compte de la culture et des messages qu'ils portent.

Cette culture est valorisée aujourd'hui, tant au niveau politique que touristique et médiatique (Samson, 2008 : 5). Elle est réaffirmée dans chaque événement : le Maloya est mis sur scène à l'occasion de nombreux événements publics, officiels ou non, il y a une semaine créole qui met le Maloya à l'honneur à côté de toutes les autres caractéristiques culturelles de l'île que j'ai déjà

présentées, les événements autour du 20 décembre sont tous ponctués de concerts de Maloya et de kabars, ainsi que les commémorations diverses liées à l'histoire de l'île, telle que la commémoration de la révolte d'esclaves de Saint-Leu. Des kabars sont organisés quasiment toutes les semaines, les *servis kabaré* sont fréquents et mobilisent beaucoup de monde. Souvent, quelques musiciens se retrouvent spontanément à jouer dans un kiosque ou sur la plage. C'est à la fois le Maloya et la joie de pouvoir « être » qui est réaffirmée à chaque fois. Le Maloya se fait aussi exercice d'une liberté retrouvée, la liberté, après avoir dû se taire, de chanter sa culture au grand jour. Le 20 décembre, à KazKabar, un chanteur a prononcé ces mots au moment de prendre le micro :

*« Avant de commencer, ben, je souhaite une bonne fête kaf à tous, une **bonne fête de la liberté** comme ils disent. C'est un truc **qu'on a gagné en se battant**. Si aujourd'hui on a la liberté, il faut aussi qu'on la valorise, et c'est pas que le 20 décembre qu'on craz' Maloya, c'est tout le temps, et **c'est grâce au Maloya qu'on peut chanter tout ça**, le chemin qu'on a fait depuis 1848 ! »* (décembre 2017, extrait de carnet de terrain).

Le Maloya est sorti du *fénoir*, même si nous avons montré que se rattacher à l'imaginaire de la clandestinité permet encore aujourd'hui de maintenir une certaine mémoire du passé. Cette reconnaissance se calcule aussi, pour beaucoup de musiciens, à la présence de *zorey* dans le monde du Maloya « *avant tu voyais jamais un zorey dans les kabars, jamais* » et à l'argent qui gravite autour de la scène du Maloya. Aujourd'hui cette part non négligeable de la population de l'île fréquente les festivals, les concerts, les kabars. Ils sont même surreprésentés dans les salles de concert instituées, comme j'ai pu l'observer à chacune de mes sorties et comme le confirme Bertrand :

*« **rien qu'à voir l'argent** qui tourne autour de ces salles de concert, c'est **fréquenté que par des zorey** hein. C'est pas juste une histoire de prix, je pense aussi que les gens ils viennent pas parce qu'ils se disent, **c'est pas notre système**. Et d'ailleurs toutes les grandes salles maintenant elles sont tenues par des zorey »* (Bertrand, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Il ne faut bien sûr pas réduire la réalité à cette simple observation, elle est bien plus complexe que cela, mais il me semble que tous ces éléments que nous présentons en parlant du Maloya d'aujourd'hui (sa sortie de l'ombre, son institutionnalisation, son enregistrement, le fait qu'il voyage et s'exporte) vont de pair avec un accès de plus en plus grand des *zorey* à cette musique. Guillaume Samson s'interroge d'ailleurs si la vivacité du Maloya aujourd'hui est due à sa

capacité intrinsèque de résistance à l'assimilation culturelle occidentale, ou au contraire à sa capacité à assimiler, à s'adapter à des influences extérieures (Samson, 2008 : 6). La question mérite d'être posée car elle recoupe beaucoup de questions soulevées ici et exacerbe des questionnements et des tensions au sein même des artistes.

La présence et la participation des *zorey* n'est pas le seul enjeu contemporain de la reconnaissance de cette musique. Le « revers de la médaille » comme le disent certains, c'est que les artistes réunionnais, reconnus à l'étranger, jouissent de ce succès en entrant dans un « star-system » incompatible, pour certains, avec l'unité désirée du combat pour la reconnaissance du Maloya. Stéphane est fort désillusionné et utilise des mots très durs pour parler de ce que certains regardent d'un œil positif. Pour lui, depuis que se sont insérés dans la pratique du Maloya des enjeux de reconnaissance, de gloire, d'argent, « *chacun tire la couverture à soi* » et ne cherche plus que son propre intérêt, loin de conscientiser ce que porte cette musique :

*« Quand il fallait y aller, et s'en prendre plein la gueule avec la famille, la société, là y avait pas grand monde. Depuis qu'il y a eu le Maloya à l'Unesco, tout le monde s'est dit bhen on fait du Maloya, les jazz man, avant, Maloya, pff (mépris), l'autre, Maloya kchikchikchi koutoutoum katata, ... c'était négligeable. Et maintenant tout le monde fait du Maloya, parce que c'est un mot qui est reconnu, **faire du Maloya c'est in !** c'est à la mode ! Mais on peut pas faire quelque chose si on connaît pas la base. Et moi ce qui me fait chier, plus que tout, c'est qu'il y a beaucoup de gens qui ne connaissent pas la base du Maloya et qui se revendiquent aujourd'hui étendard du Maloya. Ya des gens ils avaient pas de mots assez durs pour parler du Maloya parce qu'ils ne savaient pas ce que ça représentait véritablement en termes d'histoire, de vécu, de charge émotionnelle, de charge mystique, qui peut y avoir derrière. Ils voyaient ça comme une musique tapageuse, d'ivrognes, et c'est ce que c'est aussi hein, c'est une musique d'ivrognes, de tapage, dans une certaine forme. Mais quand il y a eu Maloya à l'Unesco, **possibilité de se faire de l'argent**, on fait semblant de faire du Maloya pour **se donner un semblant d'existence et d'originalité** » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

L'opinion que je présente ici a le mérite de montrer la reconnaissance du Maloya sous un regard différent et plus amer⁶⁰. Elle a le mérite également de rappeler que l'étude d'une musique

⁶⁰ Même si elle n'est pas forcément représentative de l'avis des artistes rencontrés.

actuelle ne peut plus se faire sans la prise en compte des paradoxes d'une situation globale affectant tous types de musiques de par le monde, consistant en l'élargissement et à la déterritorialisation de la musique par la poussée des nouvelles technologies et la propension des artistes au voyage, par l'introduction dans les musiques acoustiques ou électriques de l'aspect électronique, par la distribution commerciale croissante de musiques devenues « produits », enfin par la facilité offerte par le numérique de débrider la créativité et de créer des formes hybrides, clonées, de musiques (Lortat-Jacob, Olsen, 2004 : 22).

Il est intéressant, au-delà de ça, de regarder comment les artistes représentent leur culture à l'extérieur. Olivier Araste représente cette figure qui jongle entre attachement à ses racines et inscription dans le star-system. A la fin de notre entretien, il me raconte qu'il se prépare à passer trois jours à Paris, pour la reconstitution d'une sorte de kabar durant deux jours, ou seront organisés des cours de cuisine créole, un concert, se terminant dans la foule, à terre, « *pour montrer que c'est comme ça que ça se fait chez nous* », suivi d'une « *grosse soirée avec des DJ d'ici* » (Olivier, janvier 2017, extrait d'entretien retranscrit).

En tous cas c'est une musique qui continue à fasciner et à passionner. Et lorsqu'on est passionné, on tente de partager au mieux ce qui constitue sa culture. C'est ce que fait Thierry avec son site internet, ainsi que Stéphane qui, très attaché aux mémoires du Maloya *lontan*, passait chez les gramoun récolter ce qu'ils avaient à raconter. Il a également tenu à enregistrer différents artistes avant qu'ils ne meurent, emportant avec eux les voix du Maloya d'hier. Le désir est encore très présent de tenter de capturer les mémoires de ceux qui en ont vécu l'histoire. Nous pourrions dire que dans cet acte se mêlent la passion et la « mission » que serait le devoir de mémoire. Emeline Vidot nomme d'ailleurs très justement les gramoun des « passeurs de mémoire » (Vidot, 2016 : 451). Charles disait à ce propos :

*« avec les gramoun qui partent c'est des pages entières qui s'effacent, **il faut rester vigilant**, avec **l'uniformisation de notre culture**, la mondialisation, enfin le Maloya est pas encore très connu alors oui, pour moi il faut rester sur nos gardes **pour pas que ça se diffuse n'importe comment** »* (Charles, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

En fait une tension s'installe, que nous pouvons lire entre ces lignes, entre d'un côté l'envie de partager, de diffuser le Maloya, et de l'autre cette culture si précieuse que l'on désire garder intacte, comme un « secret » bien gardé parce qu'elle est chère au peuple qui la porte. Ce sont des questions omniprésentes qui polarisent les discours sur les légitimités. Je pense en tous cas pouvoir poser l'hypothèse qu'au-delà d'un débat idéologique (faut-il ou non ouvrir le Maloya

et le rendre visible, si oui, dans quelles limites) et pour dépasser cette contradiction d'un désir de reconnaissance partagé par tous mais faisant tension, c'est surtout au niveau d'une contradiction des imaginaires entourant le Maloya, importants pour beaucoup dans la manière dont ils se représentent leur musique que le chamboulement s'observe, et à partir de ce chamboulement (entre, grossièrement, imaginaire du *fénoir* et « star system ») que l'on peut expliquer le mouvement de recul qu'opèrent certains, ou les discours parfois tendus sur l'existence d'un « business du Maloya ».

Les quelques opinions que j'ai rassemblées ici montrent une divergence des regards portés sur la diffusion du Maloya et sa reconnaissance. Cela illustre le fait que chacun.e me parle de sa culture en partant d'un vécu et d'une place bien spécifiques : il y a ceux qui ont vécu le Maloya en lutte, ceux qui ont connu et subi sa répression ou la stigmatisation qui l'entourait, ceux qui sont « nés dedans », ceux qui l'ont découvert sur le tard, ceux qui ont voyagé, ceux qui ont été éloignés de leur culture et pour lesquels le Maloya a fait office de renouement (c'est l'objet du point « ruptures et renouements »). En fonction de ces différentes places, la reconnaissance du Maloya s'exprime en termes d'espoir, de crainte, ou d'un subtil mélange des deux.

La rétrospective proposée par des artistes comme Danyel Waro ou Gilbert Pounia, ayant participé « de front » au décroisement du Maloya reflète une certaine ambiguïté. Pour l'un, jouer son Maloya sur les scènes internationales est le signe que leur combat n'a pas été vain

« Si ça va dehors c'est que ça a une valeur. C'est pas juste 2-3 vieux créoles qui chantent. On a le public réunionnais, et on le public de zorey là-bas, on a gagné la reconnaissance » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)

Pour l'autre, il n'est pas question de fermer des portes maintenant qu'on l'invite à jouer, ce qui équivaldrait à reproduire la censure dans un jeu puéril.

*« J'ai joué samedi soir pour plein de pharmaciens, dans un lieu mais... de bourgeois quoi ! Un golf ! à Saint Gilles les Hauts ! On m'aurait JAMAIS invité avant ! Les gens me critiquent : tu vas jouer... **je peux pas jouer le rôle de censeur à mon tour quoi**, sinon on va devenir édentés, on va devenir aveugles, tout le monde ! Non, maintenant on m'ouvre les portes je viens quoi ! » (Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Mais les deux ne semblent pas vraiment sereins : est-ce que les messages qu'ils ont portés ont été réellement entendus ? Ils s'accordent sur la réussite de leur combat pour la reconnaissance

du Maloya, mais comme nous l'avons vu avec des paroles de Danyel Waro sur l'usage du créole, si nous élargissons ce combat à une revendication plus large sur la reconnaissance de la culture créole, ils ne semblent pas considérer que les messages portés depuis leur place d'artistes ont été entendus.

*« Tant qu'on étouffera la langue, qu'on lui donnera aucune place, et qu'à l'école ce sera toujours « **ah, nos ancêtres les gaulois** », j'ai l'impression qu'on n'a rien fait quoi. C'est pour ça que musicalement **je suis fatigué**, agacé, je me dis mais est-ce que les gens écoutent vraiment ce qu'on dit, est ce que c'est pas un défoulement seulement ? Tu vois ? » (Gilbert, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*



« Piste 15 : Gilbert Pounia (Ziskakan) – Bato Fou »

Maloya et culture créole se confondent dans les discours, et les tensions exprimées par certains artistes confrontent l'optimisme formulé par d'autres. Cela nous montre le Maloya comme une sorte de laboratoire de la fierté d'un peuple : jamais étouffée, jamais vraiment acquise non plus. Derrière la liberté d'un peuple dans son ensemble se joue bien entendu des fiertés, des libertés personnelles. C'est dans ces mots que Danyel Waro parle de son Maloya :

*« moi j'écris un morceau, je dis mon sentiment, je dis mon coup de gueule de temps en temps, mais de toute façon, l'avenir ne m'appartient pas, et moi je veux obliger personne à rien, alors je fais mon chemin... ça me fait plaisir à moi, ça me chante à moi, c'est ma tisane à moi ! **c'est moi que ça soigne d'abord** ! Je chante pas pour les autres, je chante pour moi avant tout. Je suis pas le grand messenger de quelque chose, **je suis un messenger pour moi-même**. Et dans ce sens-là moi je suis béni, vraiment béni » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

2. Positionnements, ruptures et renouements

Ce point me tient à cœur car il permet de mettre en lumière un type de parcours, une voix en particulier : la voix de celles et ceux qui, à un moment donné de leur histoire, ont vécu la découverte ou la redécouverte du Maloya comme un renouement, c'est-à-dire comme un « retour » valorisant sur le plan de l'identité et de l'appartenance, à la suite de ruptures, d'éloignements ou de méconnaissance de leur culture. C'est surtout sur ces vécus là que j'écrai ici, parce que ce sont les plus représentatifs des personnes rencontrées et écoutées. J'ai beau

entendre parler de ces « enfants du Maloya », pour qui jouer du Maloya est un destin, une évidence, je n'ai pas entendu beaucoup de ces discours allant dans ce sens, si ce n'est dans le cadre des *servis kabaré* ou indirectement. A propos de sa rencontre avec les gramoun, Stéphane me dit :

« quand tu es né là-dedans, c'est pas un choix en fait, ils portent ça en eux. Ils ont reçu cette transmission très tôt, ils sont chargés de perpétuer ça, c'est leur destin tu comprends, et ils le disent » (Stéphane, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

C'est lorsque dans un parcours il y a eu éloignement, sous différentes formes et pour différentes raisons (études à l'étranger, voyages, rupture spirituelle, rupture familiale), que le Maloya est décrit comme catalyseur, comme force qui attire et qui, par-là, aide à renouer. Les mots de ces personnes ont le mérite d'offrir un regard à la fois extérieur et intérieur sur le Maloya et d'illustrer cette impression qui se dégage de toutes mes rencontres, que le Maloya, au-delà des discours parfois contradictoires sur certains points, fait converger, attire à lui, rassemble.

Maya Kamaty⁶¹ est la fille de Gilbert Pounia⁶². Entre père et fille règne une tendre et complice rivalité. Elle est aujourd'hui musicienne, et travaille aux côtés de son père au Zinzin, ce café culturel que j'ai beaucoup fréquenté et où j'ai été écouter la plupart des concerts de Maloya, sous ses visages les plus surprenants. Lorsque je lui demande la relation qu'elle entretient avec la musique, elle commence par me raconter son adolescence, en rupture avec l'histoire de ses parents, musicien et conteuse créole. Ce qu'elle voyait de la vie d'artiste, c'était son papa parti, en tournée, absent. C'est aussi le fait d'être toujours associée à lui, d'être victime de jalousies dans la cour de l'école, d'être « la fille de... ». En réaction à cela, adolescente, elle écoute la Star Academy. Si elle fait de la musique, elle veut que ce soit dans le star system, totalement à l'opposé du trajet de ses parents.

*« Mon père quand j'étais au lycée il arrêta pas de me dire, justement parce que je regardais la star ac' et tout, il me disait, va dans le dictionnaire, **rechercher les mots** « **acculturation** », « **déculturation** ». En tant que bonne ado, je l'envoyais chier... (...) A*

⁶¹ Le nom « Kamaty » qu'elle utilise comme nom de scène lui a été donné par son père, en référence à une figure de l'enfance de ce dernier : une vieille dame, madame Kamaty, qui lors des processions indiennes s'arrêtait devant chez eux pour déposer des paniers de fruits, d'encens, de coco, de banane. Gilbert raconte que le prêtre la traitait de païenne. Il la décrit comme « un personnage fort, qui luttait à sa manière contre le pouvoir de l'Eglise, enfin pas de l'Eglise, mais des hommes d'Eglise, qui écrasaient ».

⁶² Musicien et poète du groupe Ziskakan, ayant contribué à faire reconnaître le Maloya après son interdiction. Il est une figure très reconnue dans le milieu de la musique réunionnaise.

19 ans je me suis retrouvée à Montpellier parce que tous les potes allaient là-bas, je savais pas trop quoi prendre, j'ai pris médiation culturelle. Et en fait, je commence mes études, puis voilà, Bam. Les premiers mots qu'on m'apprends en médiation culturelle c'est acculturation, déculturation. Je me fais bon ben, ya peut être un lien. Et voilà, au fur et à mesure des travaux pratiques, **je me rends compte que je parle beaucoup de La Réunion**, bien évidemment de la beauté de l'île, des gens, du savoir-vivre ensemble, du savoir-faire, de l'artisanat, de la bouffe, bien évidemment. Hé ben c'est ce qui réunit les gens, ici, tu vois. En fait chaque occasion était bonne pour parler de La Réunion, un TPE, à la fac, dès qu'il y avait un dossier à rendre sur des aspects culturels, bhen je parlais de ça » (Maya, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Parallèlement à ses études, elle « traine » avec des réunionnais, et rencontre des musiciens qui l'emmènent dans des jam et lui font redécouvrir le Maloya en lui « mettant un kayamn entre les mains » et en lui faisant écouter de la musique réunionnaise :

« (...) en fait **tu te rends compte que ça te manque**, et en fait que c'est tellement puissant quoi tu vois. Parce que tous les réunionnais, bhen justement ouais t'es la fille de Gilbert Pounia et de Annie Grondin, et du coup tout le monde te parle de ça quoi. Et de ce que ça leur fait, de ce que la musique de papa leur fait, de ce que les contes de maman leur fait. Et moi je me rendais juste pas compte, c'était juste normal pour moi. **Et en étant loin, tu reprends conscience** de ces choses-là, en étant loin, tu te rends compte. » (Maya, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)



« Piste 16 : Maya Kamaty – Santié Papang »



(Fig. 15 - Maya et Gilbert Pounia, père et fille sur scène au Zinzin – Grand Bois – Octobre 2017 – Photo personnelle)

D'autres musiciens m'ont parlé du fait qu'ils ont découvert leur culture lorsqu'ils étaient en métropole. Ils s'en étonnent et soulignent l'absurdité de devoir s'éloigner de sa propre culture pour être amenés à la découvrir. Cette prise de distance crée un manque qui se ressent dans tous les sens :

« on n'a pas vraiment conscience, on est dedans, on a les fruits, les odeurs, l'ambiance, on entend du créole partout, c'est vivant, on entend la musique. Et surtout si on s'en rend pas trop compte, de tout ça qui nous entoure, alors là ça manque vraiment quand on est en métropole, on conscientise » (Antoine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

La distance permet aussi, dans la rencontre de l'autre, de se découvrir soi-même : qui je suis, qu'est-ce que je représente, je viens d'où ? Bernard Nativelle a passé lui aussi quelques années en métropole, pour suivre des études dans un lycée agricole. Il fréquentait des réunionnais, mais ayant la peau blanche, il réalisait que le racisme s'appliquait à eux et non à lui. Pourtant, c'est avec eux qu'il se sentait le mieux, ils parlaient créole ensemble, formaient un groupe. Il a pris conscience à ce moment-là du métissage de son île, souligné par l'extérieur, derrière l'homogénéité que lui-même attribuait à son groupe d'amis.

Cet « ailleurs » n'est pas n'importe quel « ailleurs » : c'est la métropole, que certains tiennent à appeler « la France » pour souligner la particularité de leur identité :

*« moi déjà **je dis pas la métropole, je dis la France**. J'ai la nationalité française, j'ai des papiers français, mais je suis réunionnais avant tout. Enfin je suis francophone, et créolophone » (Charles, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Les contacts avec la France sont faciles, et il est commun pour les jeunes réunionnais de partir faire leurs études là-bas⁶³ :

*« c'est là, en France, que tu découvres qu'en fait tu es toi-même. **Tu es français mais bon sans être français...tu es réunionnais avant tout**. Tu es surtout **quelqu'un qui a une culture**, des valeurs, et là-bas moi j'ai rencontré beaucoup de gens qui voulaient se raccrocher, **se réconcilier** avec tout ça » (Charles, octobre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

La métropole, c'est un extérieur lointain et proche à la fois : l'expérience sur l'île à la fois ressemble et à la fois diffère totalement de ce qu'ils découvrent lorsqu'ils sont de passage là-bas (Labache, 2002 : 529). Cela les questionne en tous cas sur qui ils sont et d'où ils viennent.

*« **L'Etrangeté française** (ses saisons, ses neiges, ses rythmes de banlieues, ses transports souterrains de cent mille solitudes) **me renvoyaient presque nu à moi-même**. Loin du confort natal, on est **forcé de se nommer soi-même**, de se nommer aux autres. Je réactivais de petites traditions autour du rhum et du manger, du gout-Antilles dans le poisson, du débat des épices. Je faisais fête d'un igname ou d'une eau de coco, d'une amplification musicale. Je vivais dans l'anticipation d'un retour régénérant... **Une marée de pays-natal submergeait ma mémoire**. On procède à l'appel des détails oubliés. On redessine, on explore en minutie. » (Chamoiseau, 1997 : 89)*

Sans avoir voyagé, certains opèrent des ruptures et me décrivent le Maloya comme un point de renouement. C'est le cas de Pascal, qui, depuis toujours, se sent éloigné du monde des servis

⁶³ Gilbert Pounia me raconte qu'avec le programme BUNIDOM (Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer) mis en place par Michel Debré, il était très commun que les jeunes partent en formation ou suivre des études en métropole. C'est un mouvement qui se maintient aujourd'hui.

kabaré « depuis l'enfance je suis baigné dans les servis kabaré, mais ça m'a jamais touché en fait, le petit côté spirituel c'est pas trop mon truc »⁶⁴. Pendant 10 ans, entre 20 et 30 ans, il a « pratiqué la religion de sa femme » (il me parle d'Eglise de Guérison, mais marmonnant entre ses dents, je n'ai pas cherché à en savoir plus), période dont il parle très peu mais qu'il décrit comme une rupture :

« j'étais complètement coupé du monde extérieur, je voyais plus beaucoup ma famille, j'allais plus au servis kabaré (...) et puis un beau jour, j'ai arrêté la religion, et du coup la première chose qui m'a vraiment frappé, la première chose que j'ai repris goût, c'est le Maloya, en fait. » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Son groupe, Mangalor, est né à ce moment-là. Je trouve d'ailleurs intéressant de regarder les paroles écrites par Pascal pour son groupe, qui, malgré qu'il se vive à titre personnel en décalage avec la tradition des servis kabaré, chante cette filiation, les traditions, et les reproduit même dans ses clips, comme si son Maloya dépassait son histoire personnelle.

*moin lé né dann Maloya,
moin lé né dann kabaré. (...)
mon banné oui mon banné,
mon banné i aim Maloya,
mon banné oui mon banné,
mon banné i aim kabaré*

*Moi je suis né dans le Maloya,
moi je suis né dans le kabaré (...)
Les miens, oui les miens,
les miens aiment le Maloya,
les miens oui les miens,
les miens aiment le Kabaré⁶⁵*

Il chante aussi, et ce sont les premiers mots de sa chanson « Mo banné » dont nous avons tourné le clip ensemble, « A nou zenfan malgas nou la grandi dann kabaré »⁶⁶. Je n'ai pas eu l'occasion de discuter avec lui de ces paroles entrant en confrontation avec son point de vue sur le renouveau malgache, mais elles me font penser qu'au-delà des vécus et point de vue personnels, un discours dominant sur l'importance des servis et la filiation malgache se voit automatiquement reproduit.

⁶⁴ Nous avons déjà, par ailleurs, présenté son point de vue sur la tendance de sa famille, par les servis kabaré, à se rapprocher de plus en plus de la tradition malgache.

⁶⁵ Traduction libre

⁶⁶ « nous, les enfants malgaches, nous avons grandi dans le kabaré » (traduction libre)



MANGALOR - mo banné (Clip Officiel HD)

(Fig. 16 : capture d'écran du clip « mo banné » de Mangalor – source : YouTube)



« Piste 17 : Mangalor – Mo Banné »

Il me dit avec humour que le Maloya « ne veut pas le lâcher » :

*« Ça persiste, en fait, j'ai essayé plusieurs fois d'arrêter, pour me consacrer à autre chose, mais à chaque fois ya des petits airs qui arrivent, des petites mélodies, **ça revient à chaque fois !** (rires) j'arrive pas à arrêter ! et je me remets à écrire »* (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit). Pour Maya aussi, *« c'est arrivé tard mais **une fois que c'est arrivé ça m'a plus lâché. Ce sera toujours là** »* (Maya, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

A côté de ceux et celles qui ont renoué, en quelque sorte, avec le Maloya, il y a ceux et celles, souvent nés de parents mixtes, qui regrettent de ne pas connaître plus, de ne pas appartenir plus à la culture qu'ils découvrent sur le tard ou à laquelle ils ne sont qu'à moitié confrontés : c'est le cas de mon ami Joran par exemple, qui essaye d'apprendre le créole, regrettant de ne pas l'utiliser au quotidien. C'est le cas également d'une dame avec laquelle j'ai conversé le 20 décembre. On regardait, attendries, sa petite fille danser, en disant « craz Maloya, craz Maloya ! ».

« X : C'est un sentiment magique quoi.

Manon : Tu dances toi ?

*X : Non pas vraiment, j'aimerais danser mieux. **J'aurais aimé être plus créole en fait !** J'ai une partie de ma famille qui est créole, du côté maternel. Et je **regrette vraiment qu'ils m'aient pas transmis**, justement, le côté 20 décembre, la danse, personne ne joue...Parce que eux **ils ont dû s'adapter à la métropole**, ils ont mis de côté leur culture créole pour vraiment s'adapter » (décembre 2017, extrait de carnet de terrain).*

Les cours de musique traditionnelle, dans les écoles de musique et les conservatoires, sont d'ailleurs majoritairement fréquentés par des zorey ou par ces personnes ayant « un pied dedans, un pied dehors ». On peut dès lors se demander si, pour les zorey vivant à La Réunion, apprendre le Maloya résulterait d'un désir de comprendre mieux la culture qui les accueille ou d'une attirance de l'« exotique ». Les discours entendus opposent généralement cet apprentissage « formel » « scolaire », à l'apprentissage sous forme de transmission qui s'opère dans les familles créoles :

*« le Maloya lui-même on apprend pas. **C'est transmis voilà**, de génération en génération. Parce qu'on est descendants des africains, et **les africains ils transmettent en fait**. Donc c'est quelque chose qui est inné en nous, en fait » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Certains aussi désirent compléter leur connaissance spontanée du Maloya par un apprentissage plus rigoureux.

A l'instar de la langue créole, dont la redécouverte semble parfois être initiatique, le Maloya lui aussi trace des ponts entre le dehors et le dedans. Il est un vecteur d'inclusion, d'appartenance, de découverte de la culture créole.

3. Légitimités

J'avais mentionné déjà brièvement le positionnement spatial des musiciens dans les kabars marrons. J'aimerais apporter un peu plus de détails sur la manière dont ils occupent l'espace et négocient leur place pour introduire ce point sur les légitimités.

Les kabars marrons que j'ai fréquentés invitaient généralement quelques groupes pour lancer le kabar. Ces groupes sont présentés sur les flyers ou les événements Facebook lorsqu'il y en a. L'un après l'autre, les groupes se relaient, et lorsqu'un groupe a terminé de jouer, il est applaudi, reconnu, quelques commentaires sont faits sur la qualité de ce qu'il a présenté. Jusque-là, cette

manière de faire m'a rappelé celle des concerts. C'est plus tard dans la soirée, lorsque les micros sont débranchés et que la place dans le « rond » se libère, qu'il est intéressant de noter les quelques logiques à l'œuvre et les commentaires qui m'en sont faits.

Chacun semble a priori invité à s'emparer d'un instrument et à entrer dans le rond. Le rond n'excède pourtant jamais une certaine taille, tout au plus une dizaine de musiciens s'y retrouvent. Les *kayamn* sont les instruments les plus mobiles et représentent donc les places les plus flexibles. Ils sont légers et beaucoup de musiciens en possèdent. Le *sati* et le *pikèr*, par contre, représentent des places plus fixes. Ce sont des instruments « sur pieds » et il n'y en a généralement qu'un ou deux de chaque dans un rond. Le *roulèr* est l'instrument le plus fixe, et il n'y en a qu'un seul : c'est autour de celui-ci principalement que se cristalliseront les questions de place.

Je remarque que derrière le musicien installé à cheval sur le *roulèr*, se forme généralement une petite file, de trois à cinq personnes environ (des hommes dans la grande majorité des cas), qui patiemment attendront leur « tour ». Les changements se font brusquement, parfois au milieu d'un morceau, et chacun reste un temps variable sur l'instrument. Je demande à un musicien présent à mes côtés lors d'un kabar chez Adékalom comment se passe cet enchaînement de percussionnistes. Il m'explique :

*« ça se négocie très simplement, **chacun se connaît**, et quelque part chacun connaît le niveau des uns et des autres, il y a une **complicité** entre chacun. Le roulèr, tu le passes soit quand t'es épuisé, soit sinon c'est un copain, alors ils sont complices. Parfois celui derrière peut discrètement faire comprendre au joueur qu'il veut sa place. Parfois il y en a qui bloquent, qui traînent un peu trop, **mais si tu vois que quelqu'un a un meilleur niveau que toi tu lui laisses la place. C'est pour l'humilité, pour l'amélioration du son** » (Greg, janvier 2018, conversation enregistrée).*

Ainsi il me décrit un jeu d'implicites entre musiciens qui se connaissent. Petit à petit, à force de remplacements successifs, la qualité du son s'améliore, ainsi que le niveau du groupe, par conséquent. Une fois installé sur le *roulèr*, le musicien, s'il n'est pas encore reconnu, doit « prouver sa place ». Il s'exerce sur le musicien une sorte de contrôle du groupe.

*« Tu seras regardé, on va te laisser faire pour **voir comment tu assures**. Et si tu t'en sors on t'accepte. C'est chaud, c'est très chaud, pour faire partie du cercle, faut presque passer des heures à gratter du terrain, et à avancer tout doucement » (Greg, janvier 2018, conversation enregistrée).*

Cette manière de faire, cette inclusion progressive des musiciens et leur reconnaissance par le groupe, peut aussi être décrite comme source d'exclusion. Stéphane Lépinay est un Yab, il a la peau blanche et de longs cheveux blonds. Il joue avec Maya qui s'amuse souvent, sur scène, à raconter que lors d'une de leurs tournées, en Norvège, tout le monde s'adressait à lui dans la langue locale... Il a pourtant toujours vécu à La Réunion, connaît son île sur le bout des doigts et peut m'en parler durant des heures avec passion. Je le retrouve souvent dans les kabars mais il me dit être repoussé par ce fonctionnement :

« je me suis rendu compte un jour, qu'il y a des jeunes mecs qui passaient devant moi...ils pensaient que j'étais un zorey quoi...alors ça passe pas » (Stéphane, janvier 2018, extrait de carnet de terrain). Maya elle a carrément cessé de fréquenter les kabars, dégoûtée de cette compétition qui les entoure *« ça me saoule, déjà cette file de mecs, chacun veut sa place, puis **après c'est compétition** ! c'est à qui tape le plus fort, à qui chante le plus fort, qui va faire les break les plus...heu, chelous...pour moi c'est pas ça un kabar »* (Maya, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

De son opinion sur les kabars, elle a rapidement élargi la critique au milieu du Maloya en général, s'indignant de l'attitude de fermeture que peuvent avoir les musiciens :

*« Toi, même si tu t'entraînais, même si tu en avais envie, **je suis pas sûre qu'on te laisserait. T'es une zorey, et en plus t'es une femme**, ça n'arrange pas les choses. Je suis pas du tout d'accord avec cette approche-là, ça fait mal. J'entendais l'autre fois « ouais, Saodaj c'est pas de la musique réunionnaise ». Mais va te faire f* mec ! Parce qu'elle est blanche ? C'est ça ? C'est juste l'apparence, c'est juste une espèce de truc...Marie elle est née ici, elle a vécu en Afrique... Et **quand bien même elle était pas née ici, c'est une bonne musicienne** ! Quand bien même elle serait née à Dunkerke, elle aime cette culture là et elle a pas le droit d'en faire, c'est aberrant, tu vois ! Ça va complètement à l'encontre de l'ouverture au monde, **nous on a besoin de dire « c'est à nous ça ! »**, mais non, les gens commencent de plus en plus à connaître, à entendre parler du Maloya, c'est intrigant. Et quoi, **tu vas fermer la porte maintenant ? »** (Maya, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Sa lecture de la situation est que les réunionnais ont tendance à rester coincés dans des dichotomies zorey/créoles, dominants/dominés, qu'elle tient d'ailleurs à ne pas nier, en montrant des exemples bien contemporains de cette domination, mais qui selon elle rend stérile

le partage et la reconnaissance de leur culture. Thierry applique une grille de lecture similaire à la fermeture fréquente du Maloya aux zorey.

*« Après ça se comprend que c'était pas ouvert aux zorey, avec toute l'histoire d'oppression etc, moi j'approuve pas mais **qu'est-ce que les zorey représentent** comme image...avec la départementalisation⁶⁷, la francisation, on va dire que **c'est ça qui reste**...c'est le Maloya » (Thierry, janvier 2018, conversation enregistrée).*

Il est intéressant de mettre en relief ces opinions avec certains points du débat sur les « dérives » possibles de la lutte post-coloniale telles que formulées par Achille Mbembe ou Edward Said. L'enjeu de la critique post-coloniale pour ces auteurs est double : tout d'abord, au niveau de ces dichotomies encore bien présentes, d'être vigilant au risque d'une « renversement du miroir » colonial, par une « inversion, et donc une répétition, des binarismes coloniaux : blanc/noir, bien/mal, supérieur/inférieur » (Renault, 2011 : 20) produisant de nouvelles oppositions tout aussi excluantes ou violentes. Ensuite, en corollaire à ces binarismes, s'inscrit le risque de « séparatisme », « perpétuelle menace intérieure du postcolonialisme » (Said, 1988 : 8 in Renault, 2011 : 20) tendant à généraliser la critique des effets néfastes de la colonisation à l'Occident tout entier, menaçant de repli sur soi et de communautarisme les communautés qui en seraient tentées. Il s'agit d'un débat délicat et toujours ambivalent à mener avec beaucoup de nuances, ce que nous ferons, en dernière partie, pour ouvrir ce terrain à des réflexions prospectives.

L'ouverture du Maloya aux zorey n'est pas le seul point qui fait tension. Depuis l'époque des premiers enregistrements Maloya, un autre débat revient très fréquemment : celui de la sortie du « Maloya sacré » des servis kabaré, pour être enregistrés, joués en dehors. Tous ceux que j'ai interrogés sur la question lors des *servis kabaré* me disent « *c'est différent, on peut pas jouer ça comme ça sur une scène, ça c'est le Maloya rituel, c'est sacré* ». Pascal me dit que son père, officiant de servis, désapprouve sa carrière de musicien :

*« Mon père lui il est contre tout ça, parce que lui il aime le côté traditionnel, **dès que ça sort du servis kabaré, il aime pas**, il vaut garder ça bien ancestralement-même, le Maloya coté roots, vraiment » (Pascal, novembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

En conséquence de cela, il tente, dans sa musique, de ne pas trop « dénaturer le Maloya ». Il y a malgré tout introduit d'autres instruments venant d'ailleurs, le djembé, les congas,... mais

⁶⁷ Depuis 1946, la Réunion est un département français d'outre-mer (DOM)

parle de cela en terme de « *bataille morale* ». Il négocie donc constamment avec cette tension bien palpable, en tenant à distinguer les moments où il joue dans les servis, et les moments où il est sur scène.

Danyel Waro lui utilise fréquemment les tambours malbars dans son Maloya. C'est sa liberté qu'il revendique, ainsi que l'envie de suivre ses goûts sans se limiter à des discours moralisateurs sur la « bonne manière de faire » :

*« si je suis verrouillé, si je suis coincé, **je fais rien que répéter la tradition, je vais pas loin** (...) moi je suis libre, je fais mon chemin de création, je suis pas dans une communauté catholique, je suis pas dans une communauté malbar, ya pas de menace sur ma tête « ah attention, faut pas faire ça, papa va dire ça, maman va dire ça, tel prêtre va dire ça ». Ça fait que moi je me laisse m'exprimer, je me laisse vivre, je suis retenu par rien. Si je veux mettre un tambour malbar, chanter malbar, je le fais. Le tambour, le rouleur, ça gagne à se mélanger ensemble ! Je gaspille pas le tambour, je **respecte le tambour, je respecte le roulèr**, si tu estimes que je respecte pas, que je suis pas dans le sacré, **moi mon sacré c'est pas ça** ! Il est là mon sacré, je le recrée par moi-même » (Danyel, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Je pense pouvoir extrapoler ses propos et proposer que par le biais de sa musique, il revendique un décroisement des appartenances, l'absurdité même de mettre à part deux cultes, deux groupes d'instruments alors même que le Maloya est né de leur fusion. Il raconte d'ailleurs (et je retrouve ce genre de récits chez d'autres, comme Olivier Araste ou Gilbert Pounia) qu'enfant, il était entouré, dans son quartier, à la fois des cultes malbars (les processions, les marches sur le feu), des servis kabaré, et des influences de l'Eglise, et qu'il s'est réellement construit dans la rencontre de ces influences.

Je l'avais dit en présentant les lieux du Maloya : dans les concerts, c'est un Maloya totalement décroisé et souvent surprenant que j'ai entendu : Maloya fusion, jazz Maloya, reggae Maloya, Segal Maloya, ... En découle mon choix de rencontrer non pas des artistes qui m'étaient présentés comme jouant un Maloya « traditionnel », mais d'élargir ma palette de rencontres pour faire la lumière sur les enjeux de ces mélanges, car c'est dans ceux-ci justement que des questions de recherche esthétique interviennent, faisant du Maloya non pas seulement une musique traditionnelle cloisonnée (qui se « vit »), mais une musique qui se « joue » et se construit au gré des créativité des artistes.

J'ai par exemple, lors d'un de mes premiers concerts sur l'île, découvert Sandrine Ebrard, grande dame excentrique au style totalement décalé, se mouvant et s'imposant sur scène avec une puissance que ni son corps ni ses yeux ne dissimulaient. Aux rythmes électro du musicien l'accompagnant, elle semblait perdre la tête, se perdre dans sa musique, nous perdre, aussi, dans la fascination qu'elle opérait sur le public. A courir partout, à se cacher derrière ses instruments, à jouer le jeu de la folie, elle déclenchait progressivement chez moi une grande curiosité.

La question de son origine également me posait question. Les premiers titres de leur set étaient chantés en français, en anglais. Elle entretenait une ambiguïté que je ressentais souvent au contact des artistes : est-elle d'ici, est-elle réunionnaise ? J'aurais dit que non, à vrai dire, habituée à ce stade à ce que les artistes de La Réunion s'y rattachent dans leurs compositions de par les instruments utilisés ou les textes en créole. C'est à la moitié du concert qu'elle a entonné une chanson en langue créole, qui, bousculant mes *a priori*, m'a fait sourire. Elle s'accompagnait d'un *kayamn*, que je pensais, depuis le début du concert, être un « simple emprunt » à visée artistique. C'était le début de mon voyage dans les lieux du Maloya, correspondant à mes premiers questionnements sur l'hybridité du Maloya. J'ai réalisé que vraiment, à jouer avec les identités, je ne pourrais jamais qu'être surprise par ce que me donnent à voir ces artistes. J'ai découvert en rencontrant Sandrine pour un entretien quelques mois plus tard que ce que j'avais vu comme un jeu avec l'ambiguïté, un pied de nez à l'identité était en fait la simple expression d'un projet musical ne cherchant ni à se définir, ni à se limiter à une tradition ou à une manière de faire.

Etant née à La Réunion, et participant très tôt au projet de la Troupe Folklorique de La Réunion visant à retracer, en musique (Sega et Maloya) et en danses l'histoire de l'île, elle se raconte comme « *bercée dans cette famille de tradition* ». Pour autant, ce qui l'anime à titre personnel, ce sont les rythmes et sonorités électro. Ces deux mondes, folklore d'un côté, Maloya comme apport à un projet artistique de l'autre, entreront par la suite en négociation constante dans sa musique :

« *on se met à faire un son plutôt électro, mais ben voilà, avec ce qu'on est nous, c'est à dire bercés depuis l'enfance avec du Sega et du Maloya* » (Sandrine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Elle raconte la difficulté à l'époque de se situer dans un univers musical encore fort cloisonné et rigide, dans lequel se situer dans une « case » particulière permet d'être reconnu.

*« Mais après on voulait pas...on n'avait pas réfléchi à comment s'appelait notre style musical, ni à ce qu'on allait faire. Les gens disaient « ah génial, fusion électro Maloya » mais pour nous on faisait pas de la fusion électro Maloya, parce que... ben ouais **on faisait ce qui venait** » (Sandrine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Me parlant de son nouveau groupe, Damas, Sandrine raconte le plaisir aussi que cela lui procure de « s'éclater » de « faire ce qui vient », et précise avec humour et fierté qu'ils ont enfin, aujourd'hui, mis une étiquette sur leur musique. Ce sera le maloyardcore, « ça sonne bien maloyardcore », même si « faire péter les frontières » reste un dénominateur commun des deux formations auxquelles elle participe : Zong et Damas.

Plus sérieusement, elle regarde en arrière, et admet qu'il est beaucoup plus aisé d'être dans ce flou aujourd'hui à La Réunion qu'il y a 20 ans. A l'époque, sur le vieux marché du disque, il fallait pouvoir se définir, être étiqueté,

*« pour que les distributeurs sachent bien où te mettre. Alors **qu'aujourd'hui tout le monde propose sa musique sur Internet**, ça devient un peu plus simple, l'auditeur entend un truc, on partage un truc sur les réseaux, on va capter quelque chose, on va kiffer, on va s'intéresser à l'artiste, on va lui prendre un morceau, **ya plus cette démarche d'avant de bien savoir où on est**, d'être cohérent sur tout l'album quand tu sors un album » (Sandrine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

L'originalité de sa musique a généré, à l'époque, un lot d'incompréhensions. Aux incompréhensions des auditeurs perturbés par le style qu'ils proposaient s'ajoute la difficulté d'emprunter le Maloya, de le faire fusionner avec d'autres styles, difficulté selon elle toujours présente aujourd'hui mais dans une moindre mesure :

*« Quand on a démarré **c'était pas si évident** (...) quand tu sortais du cadre, c'est comme si tu.. c'était du **blasphème** clairement, pourquoi **tu prends le Maloya et que tu en fais ce truc-là** en fait. Alors que c'était même pas le propos, le concept ! (...) c'est pas PRENDRE quelque chose et le voler, le transformer, c'est : **tu viens de que part, tu l'utilises, tu as baigné dedans, c'est ce qui t'a construit**, et sont des restes de ça, donc du coup ça te vient comme ça, ya aucune prise de quoi que ce soit. Ça c'était difficile à l'époque, vraiment. » (Sandrine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit)*

J'entends toujours ce mot « blasphème » de la bouche de ceux et celles qui auraient ressenti la difficulté de faire bouger les frontières du Maloya traditionnel pour se le réapproprier dans une

démarche personnelle et artistique éloignée, de près ou de loin, de ce qui est décrit comme la « tradition ». Cela fait bien sûr écho à ce « sacré » que j’entends à tout va dans les servis kabaré. Je n’ai par contre pas vraiment entendu, en première ligne, de telles querelles ou affirmations, elles me sont surtout rapportées par les artistes l’expérimentant. J’ai par contre pu, lors de ma discussion avec Stéphane Grondin, aborder ce point des légitimités. Pour lui, hors de question de « *jouer aux juifs et aux allemands* » en ne laissant qu’aux réunionnais le droit de jouer du Maloya. Il est par contre assez sensible sur un point : la légèreté avec laquelle beaucoup de groupes aujourd’hui se revendiquent du Maloya « *parce que ça marche* », sans en connaître réellement les fondements. Il aime les fusions, les mélanges, la créativité musicale mais voudrait « *appeler un chat un chat* », autrement dit, que ne soient pas appelées à tout-va Maloya des musiques qui en sont simplement inspirées. Pour lui, jouer du Maloya c’est être apte à se représenter, et à représenter, à se faire porteur de la « *charge émotionnelle, historique, symbolique* » que le genre comporte. Cela représente en fait une sorte de responsabilité. Il vient d’ailleurs de rééditer un ouvrage « *Aux rythmes du Maloya* » pour enseigner, justement, ce qu’il connaît du Maloya traditionnel. C’est une mission de transmission qui, comme nous l’avons vu avec son exposition « *la Maison du Maloya* », lui tient fort à cœur :

« *Il faut que les gens qui disent « Maloya » **connaissent les canons évangeliques du Maloya ancien, traditionnel**. Ya des canons rythmiques, des codes vocaux, des façons d’interpréter... je dis pas que les gens doivent toujours jouer ça comme ça, mais doivent **savoir la base**. On ne revisite pas une recette dont on ne connaît pas la recette originelle.* » (Stéphane, novembre 2017, extrait d’entretien retranscrit)

On voit, à travers l’opinion de Stéphane, une certaine lourdeur, un certain poids porté par le Maloya, qui ne peut, selon lui, être joué de manière frivole et non connaisseuse, à moins de l’affirmer avec humilité et « honnêteté » :

« *Alors ils devraient dire : « moi je fais une musique qui est **un dérivé du Maloya qui est une musique traditionnelle de La Réunion** » (...) Le Maloya c’est le Maloya ! »* (Stéphane, novembre 2017, extrait d’entretien retranscrit).

J’ai retrouvé un discours semblable lors du kabar du 20 décembre chez Danyel Waro. Un journaliste demandait à une jeune fille pourquoi elle venait passer le 20 décembre à cet endroit-là, ce à quoi elle a répondu :

« *pour moi c’est un devoir de mémoire, en fait **ici c’est vraiment authentique**, même si maintenant **ça perd de l’authenticité** parce qu’il y a énormément de touristes qui voient*

*ça comme quelque chose de folklorique... Y a qu'à regarder autour de nous ya énormément de gens qui viennent juste pour apprécier l'ambiance, qui viennent là pour faire la fête, qui fument, qui.. **sans comprendre le côté mystique, l'hommage aux ancêtres, aux esclaves, qui ont vécu plein de choses horribles...**» (décembre 2017, extrait de carnet de terrain)*

Ces extraits montrent à la fois le glissement d'une musique-mémoire à une musique qui se « joue » et débride les créativité, qui se « décomplexe » pour reprendre les mots de Sandrine, et à la fois la charge encore bien présente du Maloya, qui pour certains, doit continuer à être la voix d'un passé, d'une « authenticité » menacée par son ouverture. « Faire vivre » le Maloya, est-ce alors le maintenir intact et tenter d'en faire vivre la mémoire, ou le faire vivre en le nourrissant de nouvelles influences, en l'exportant, en l'« esthétisant » ? Ou en fait, serait-ce le mariage des deux, très représentatif de l'univers du Maloya tel que je l'ai découvert ?

Dans l'interstice de ces questions se situe en tous cas un débat qu'il serait difficile de ne pas aborder. Dans les craintes et résistances de certains, je retrouve des arguments proches de ceux mobilisés dans le débat de l'appropriation culturelle, débat fréquent, fort médiatique et selon moi fondamental, mais pourtant peu étudié, et encore moins dans le monde académique francophone. Cela implique qu'il est l'objet de nombreuses confusions et crispations qu'il convient de clarifier. Il serait pertinent de mobiliser ce concept ici, non pas pour l'apposer unilatéralement à la situation qui nous intéresse ni pour « trancher le débat » une fois pour toutes, mais pour montrer qu'en de nombreux égards la définition qui en est faite et les arguments qui le construisent éclairent certaines préoccupations qu'expriment des acteurs de mon terrain lorsque nous abordons le Maloya d'aujourd'hui.

L'appropriation culturelle a été définie par Ziff et Rao comme « La 'prise' – à partir d'une culture différente de la sienne – de propriété intellectuelle, de modes d'expression culturels ou d'artéfacts, d'histoire et de voies de connaissance »⁶⁸.

C'est une notion complexe car dans sa définition même nous faisons face à des notions comme la « prise » (qu'appelons-nous « prise » ?) ou la « culture », qu'il serait de plus nécessaire d'attribuer à un groupe ou à un individu, impliquant qu'elle puisse se faire « sienne » ou, pour l'étranger à cette culture « différente de la sienne ». Une fois le groupe défini, encore faut-il pouvoir lui associer une forme culturelle.

⁶⁸ « the taking – from a culture that is not one's own – of intellectual property, cultural expression or artifacts, history and ways of knowledge » (Ziff, Rao, 1998 : 1) (traduction libre)

Dans le cas qui nous intéresse, ce sont des questions particulièrement difficiles. Existe-t-il une culture créole ? Ou s'arrête-t-elle ? Si c'est le cas, sa construction, née de la rencontre, en rend en tous cas la délimitation impossible. Le désir d'exportation et de reconnaissance du Maloya ne rend-il pas caduque l'idée d'une « prise » ? Qu'est ce qui pose problème alors avec le fait que d'autres utilisent le Maloya ou en déforment la forme considérée comme « traditionnelle » ?

A nouveau la théorisation du concept peut nous aider à comprendre. Un premier élément, amené par Loretta Todd, réalisatrice canadienne d'origine Métis et Cris (communautés autochtones) nous permet de comprendre que l'appropriation doit se comprendre en interrelation avec un phénomène inverse, l'« autonomie culturelle », c'est-à-dire le « le droit à l'interprétation par les membres de la collectivité de leurs propres racines et traditions » (Todd, 1990 in Arundathi Fabre, 2018 : 2), autonomie sans laquelle l'appropriation menace de devenir le discours dominant sur la culture en question.

En fait la question de l'appropriation culturelle se pose toujours dans des contextes de rapports de pouvoir déséquilibrés, d'hégémonie d'une vision du monde sur une autre, ou de persistance de rapports hégémoniques ou impérialistes. La notion de pouvoir est en fait centrale dans le débat de l'appropriation culturelle (Ziff, Rao, 1998 : 5). C'est ainsi qu'il est souvent mobilisé dans des cas relatifs à l'Afrique et ses anciens colonisateurs, ou à l'Amérique du nord, en relation avec les éléments culturels de ses peuples autochtones.

Il existe en fait une triple préoccupation émergeant des individus ou des groupes s'estimant lésés. Ziff et Rao les présentent comme suit :

« La première concerne le préjudice que cela peut porter à l'intégrité et l'identité des groupes culturels concernés, la deuxième considère l'impact sur l'objet culturel, qui risque d'être endommagé ou transformé et la troisième aborde l'idée que l'appropriation permet à certains individus de tirer un bénéfice au détriment matériel d'autrui » (Ziff, Rao, 1998 : 8 trad. par Arundhati Fabre, 2018 : 4).

Ce sont surtout, il me semble, la deuxième et la troisième préoccupation qui sont significatives ici. La seconde à travers la peur de déformation du Maloya au contact de trop d'influences extérieures, faisant perdre de vue sa forme « traditionnelle », pourtant si difficilement maintenue au cours des décennies, la troisième au regard de la critique d'un « star system » du Maloya attirant, « tout à coup », de par le gain financier potentiel qu'il permet, des artistes en

étant autrefois désintéressés (c'est la critique formulée par Stéphane avec une certaine amertume).

Enfin, un dernier élément est à mobiliser, qui permet de comprendre en quoi le concept d'appropriation ne doit pas être confondu avec l'appréciation d'une culture. Autrement dit, en posant le concept d'appropriation culturelle, ne menace-t-on pas les échanges fructueux entre cultures, la possibilité de s'inspirer de la culture de l'autre, inhérente en fait à la globalisation et donc, en un sens, inévitable ? Ce point est primordial car il revient fréquemment dans les débats sur l'appropriation culturelle et constitue l'argument de ses principaux opposants. En fait, ce qui distingue l'appropriation culturelle et la simple appréciation est de l'ordre de la connaissance (Pham, Ali, 2017 in Arundathi Fabre, 2018 : 9). Si une forme est utilisée en connaissance des enjeux politiques et du sens symbolique qu'elle comporte, de l'histoire de sa construction, alors son emprunt ne menace pas l'intégrité ni du groupe à l'origine de la forme culturelle ni de l'objet lui-même. Lorsque Stéphane nous dit que pour jouer du Maloya, il convient de se représenter « *la charge émotionnelle, historique, symbolique* » que le genre comporte, ou lorsque cette jeune fille créole affirme qu'elle n'aime pas voir des touristes apprécier le Maloya juste pour son aspect festif sans se rendre compte du « *coté mystique, l'hommage aux ancêtres, aux esclaves, qui ont vécu plein de choses horribles* », ce sont en fait des préoccupations de cet ordre qui émergent. C'est principalement à l'égard des *zorey* qu'elles s'expriment car ceux-ci menacent de commercialiser, de mettre en spectacle ou de « mettre en tourisme » une musique sans en être les légitimes dépositaires en la désincarnant de son sens premier. Ils sont, de plus, pour certaines franges de la société réunionnaise, les figures d'une situation toujours actuelle d'inégalité sociale et économique, menaçant donc l'ordre mis en place au fil des années par les créoles, en réaction à des situations semblables d'hégémonie, le Maloya étant l'étendard de cette réaction.

Le débat de l'appropriation culturelle, et ce point sur les légitimités sont en fait à inscrire dans une pensée plus large des « frontières culturelles », qu'a étudiées, entre autres, Harrison. Ces frontières, affirme Harrison, sont d'autant plus visibles et réaffirmées que les flux culturels transnationaux s'intensifient. Il en observe deux types, de par le monde. Cela montre une fois de plus que les logiques traversant le Maloya sont à inscrire dans des mouvements et des dynamiques plus globaux. Le premier type de frontière se base sur l'imaginaire de l'intrusion (de formes culturelles extérieures dans un ensemble culturel dont l'homogénéité imaginée s'en voit menacée), le second sur celui du vol, par l'extérieur, de formes culturelles s'en voyant mal-appropriées ou déformées (1990 : 10). Le Maloya, dans sa dialectique ouverture/fermeture,

semble se situer dans les deux logiques à la fois. Cela rappelle que l'anthropologue, devant renoncer à l'idée de cultures délimitées et fermées, doit aujourd'hui plutôt tourner son attention vers les contre-réactions qu'induit la globalisation sur les imaginaires de frontières menaçant de devenir, plus qu'imaginaires, de réelles délimitations culturelles nourrissant le repli sur soi (*Idem*). Cela rappelle aussi à quel point une attention doit être portée aux « interstices » du dedans et du dehors, aux « lieux de rencontre que sont les frontières culturelles » dans lesquels s'observent les interactions les plus riches (Lancefield, 1998 : 135).

4. Saodaj, visages de ce Maloya *koméla*



« Piste 18 : Saodaj – Out' Po »

J'ai retrouvé dans un groupe en particulier, dont j'ai déjà parlé, une synthèse magnifique de ce que j'ai tenté de présenter dans cette partie « Maloya *Koméla* ». Je tiens donc à prendre la peine de les présenter avec un peu plus de détails ici. Dans leurs récits croisés, construits ensemble lors de ce petit entretien d'une heure, ils ont fait dialoguer tous les points autour desquels j'ai organisé ma présentation du Maloya : les questions des renouements, des légitimités, de combat pour la langue créole, de la créativité artistique, et de l'attachement, malgré tout, à la « tradition » à la fois comme enracinement et comme résistance. Ils sont aussi le reflet de certaines tensions au sein même du milieu du Maloya, dont m'avait parlé Maya : difficultés relatives à l'appartenance, à la qualification, à leur place dans l'univers du Maloya : « *yen a qui pensent qu'on fait pas du Maloya, qu'on fait de la musique de zorey entre guillemets* ». Ils sont en cela une sorte de visage de ce que peut être le Maloya aujourd'hui dans toute sa complexité et au-delà de certaines fissures qui le traversent.

Les trois musiciens que j'ai rencontrés, avant leur concert au Zinzin (où ils fréquentent donc de près la famille Pounia) ont été formés à la musique dans les conservatoires de l'île. Antoine en jazz, Nathan en musique traditionnelle et Marie en chant lyrique. Tous trois sont passionnés de voyages et de musiques du monde. Par conséquent, le Maloya de Saodaj, ils le définissent comme un « Maloya Nomade ». Je l'avais déjà dit au sujet de Marie, le Maloya a servi à une reconnexion avec son identité et à une connaissance plus approfondie de son île. Ce désir est né d'un regard rétrospectif sur son enfance, vécue à Madagascar, puis au Cameroun. Elle s'est rendue compte, lorsqu'elle est arrivée à quinze ans en France, qu'elle avait vécu l'Afrique sans

la rencontrer vraiment, dans une sorte de « bulle d'expatriés ». Elle me parle par exemple de sa nounou, au Cameroun, qui l'a élevée presque entièrement et dont elle ne sait même pas si elle avait des enfants, ou le lieu où elle habitait :

*« J'avais vécu finalement à côté de la réalité... je l'ai hyper mal vécu. J'ai lu un bouquin, La Couleur des sentiments⁶⁹, enfin c'est un autre contexte mais je me suis dit que **vivre dans un pays sans aller en profondeur dans ce qu'il est**, même si c'est malgré toi, c'est hyper déstabilisant » (Marie, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

Arrivée à La Réunion, où elle est née, elle avait déjà mené cette réflexion, et savait qu'elle voulait absolument éviter de tomber dans le même travers *« je veux connaître les gens, je veux pouvoir communiquer avec eux, je veux pouvoir aller partout, je veux pouvoir sentir... »* malgré que son physique (elle a la peau très claire et de longs cheveux blonds/roux) renvoie à une extériorité qu'elle doit combattre *« oui, je me sens chez moi ici. Même si des fois je dois presque me justifier, quoi, que je viens d'ici... »* (Marie, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Nathan lui a toujours vécu à La Réunion, et s'est formé en musique traditionnelle par désir d'en connaître plus, et par regret que sa famille proche ne l'y ait pas vraiment initié :

*« Je viens d'une famille qui traditionnellement est attachée au Maloya, mais juste mon côté familial à moi, mon père et ma mère, **ont pas voulu transmettre** à leurs enfants cet héritage-là, alors que mes oncles et tantes l'ont transmis à leurs enfants, mes cousins et cousines ». A Saint-Pierre où il a grandi, « même si tu pratiques pas, t'entends toujours du Maloya, des tambours malbars, **t'es baigné dedans** quoi » (Nathan, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).*

A sa majorité, il a commencé à se poser des questions, à s'intéresser vraiment à la musique et à se reconnecter à cet héritage. Il en parle comme d'une reconnexion plus profonde, « plus intime » avec ses racines, comme d'un « *liant identitaire* ». Tous les trois s'entendent pour dire que sa contribution à lui dans le groupe, de par sa formation aux instruments du Maloya au conservatoire, c'est « le traditionnel ». Nathan affirme *« c'est très plaisant de continuer à faire mon traditionnel mais autrement »*.

⁶⁹ La Couleur des sentiments est un roman de Kathryn Stockett dressant le portrait d'une famille blanche américaine ayant des domestiques noirs. Il raconte en particulier l'histoire d'une jeune femme de cette famille qui, revenue de ses études, tente de connaître l'histoire de l'une de ses domestiques et se détache progressivement, par l'écriture de récits de vie avec différentes bonnes de la ville, des préjugés raciaux entourant les Noirs à l'époque, tout en formulant une critique générale de sa propre société.

Antoine, enfin, a fait, comme beaucoup, un passage en Métropole le temps de ses études. Passionné de musique, il a étudié l'ethnomusicologie pendant un an. Au contact de réunionnais de métropole, il y a découvert le Maloya, puis lorsqu'il est revenu, a commencé à jouer avec ses amis, sur les plages, dans les kabars. Les trois amis se sont rencontrés à ce moment-là, et la formation de Saodaj en 2012 (ils avaient 22, 24 et 25 ans) a cristallisé, fait fusionner, ces trois moments particuliers de leurs histoires.

*« Rêver-pays – **Comprendre cette terre dans laquelle j'étais né devint mon exigence.** J'étais en elle et elle était en moi. Aller en elle, c'était aller en moi en une boucle dans rivage. Je voulais oublier ce que je savais d'elle, **retrouver comme dessous une ruine sa chair véritable** dont mes propres chairs avaient fait leur tissu. Je revins au magma de ses émergences. Les livres, la parole, les vieilles mémoires, les traces, les intuitions, les souvenirs bégayés...tout s'érigait outil de cette quête du profond. (...) »* (Chamoiseau, 1997 : 105)

Petit à petit ils ont pris goût à la redécouverte de la langue créole, utilisée progressivement et d'abord « maladroitement » dans leurs chansons, ainsi qu'à l'utilisation des rythmes du Maloya et des instruments traditionnels qu'ils utilisaient comme base à des mélanges plus audacieux :

*« On adore les musiques du monde, alors même sans trop savoir les techniques des instruments, le didgeridoo, la ravane, le madrigane, on se permettait de jouer dessus, **on est super curieux, on est ouverts à tout, même l'électro, le rock, on essaye de mettre plusieurs énergies dans le Maloya** »* (Antoine, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

D'un projet amateur, sans visée professionnelle, Saodaj se transforme en perspective d'avenir. Ils sont tous intermittents du spectacle, c'est-à-dire qu'aujourd'hui ils ne se consacrent plus qu'à leur musique. En tournant à l'étranger, ils réalisent que leur musique, « leur traditionnel », plaît. Ils ont écrit une chanson « Poko Lè » (selon Marie un « chant de liberté et de rassemblement ») que j'avais moi-même découverte sur les réseaux sociaux depuis la Belgique et qui a été choisie par la Région Réunion comme musique de fond d'une vidéo à visée touristique.

Par les fusions qu'ils opèrent dans leur musique, entre l'hommage à ce que les « anciens » (c'est un terme qu'utilise souvent Nathan) ont laissé comme trace et la vitalité d'une musique qui

s'inspire des vibrations du monde ils tiennent à se faire porte-parole de plusieurs messages. L'importance tout d'abord de se nourrir, de reconnaître, et de faire vivre les héritages de leur île pour s'enraciner à titre personnel dans un passé et pour résister, de manière plus idéologique, à une mondialisation qui parfois est synonyme d'appauvrissement culturel (il me parlent en particulier des musiques passées sur les ondes des radios de l'île, uniformisant trop souvent les goûts musicaux des auditeurs). Ils font naître leur créativité non pas d'une simple reproduction de ce qu'on fait les « anciens » mais de la rencontre du Maloya avec les influences du monde. En faisant dialoguer ces influences, ils désirent « *faire autre chose qu'une musique identitaire* », s'ouvrir au monde et fermer la porte aux dérives du renfermement sur soi que peut connaître le milieu du Maloya et qu'ils vivent eux-mêmes en tant que groupe. Au-delà de leur regard sur leur île, ils refusent ce renfermement à une échelle plus globale. Marie me raconte qu'elle a récemment écrit un texte sur les migrants, ayant le sentiment d'« *implorer* » et ressentant la nécessité de chanter ces thèmes, « *les beautés et les tragédies de ce monde* », comme un « *instinct de survie* ».

L'identité qu'ils revendiquent est une identité plurielle, à l'image de leurs racines créoles. Le « traditionnel », lorsqu'il est utilisé pour enfermer, rejeter, est selon eux une simple idée à laquelle l'on se raccroche, un mythe, une illusion. Le Maloya au contraire est pour eux un processus. Tout comme la langue créole qui évolue quotidiennement, il n'est jamais figé. Ils trouvent dès lors absurde, au nom du « traditionnel » de rejeter des musiques de l'ordre de la fusion :

« Quand tu regardes même le Maloya à la base, notre effectif instrumental, nos chants ils viennent pas d'une partie précise de l'Afrique, de Madagascar, ou de l'Inde, **à la base déjà c'est un mélange de cultures**, de tribus, tu vas pas trouver le rouler le pikèr, le sati ou le bobre dans une tribu là-bas en Afrique ! Ça a été rapporté, **le Maloya c'est déjà une fusion à la base, une fusion de peuples opprimés**. Du coup ce métissage, ce mélange de choses il est à la base même de notre tradition, et pour moi c'est totalement logique, totalement naturel qu'aujourd'hui nous, nouvelles générations, on cherche à s'inspirer de ce qui nous a entouré pendant notre enfance, notre adolescence, notre vie,... La **mondialisation, on a écouté du rap**, du RnB, du rock, tout ce que tu veux. Et **être en connexion avec notre tradition** tout en mélangeant toutes ces nouvelles influences qui nous plaisent aussi, pour moi c'est totalement **logique et naturel** que le Maloya il prenne cette voix-là. Pour moi c'est deux mondes qui peuvent totalement se côtoyer, et en plus, **s'apporter plein de choses** quoi. Voilà c'est plus une question

d'ouverture et surtout de compréhension » (Nathan, décembre 2017, extrait d'entretien retranscrit).

Utilisant l'imaginaire de la transe et du lâcher prise corporel et mental pour décrire ce qu'ils désirent transmettre, avant de monter sur scène, ils nous invitent à voyager avec eux, de par le monde et dans le temps. La Réunion *lontan*, La Réunion *koméla*, La Réunion d'ici, La Réunion d'ailleurs...



(Fig.17 : Saodaj au Zinzin – Grand Bois – Décembre 2017 – Photo personnelle)

Partie IV : Se construire au futur entre mémoire, lutte, dignité et transmission



« Piste 19 : Grèn sémé – Ti Marik (A Capella) »

J'aimerais conclure cette monographie sur des propositions à la fois synthétiques, réflexives et prospectives partant du sentiment, qui n'a fait que grandir tout au long de la gestion de mes données et du processus d'écriture, que le Maloya est bel et bien un « témoin privilégié » à la fois des bouleversements ayant traversé l'ordre insulaire ces dernières décennies (Lagarde, 2012 : 3) et de la nécessaire reconstruction d'une culture, d'une identité et d'une fierté au regard du passé esclavagiste et colonial de l'île, en négociation constante avec une altérité. Des notions telles que « culture », « mémoire », « identité », « transmission », au cœur de la thématique qui nous a mobilisé, sont intrinsèquement liées : elles se façonnent l'une l'autre, se répondent constamment. Leur mise en dialogue permet de comprendre que les mouvements observés à la réunion à travers le prisme du Maloya dépassent amplement ce contexte pour s'inscrire dans une dynamique plus globale. Ce sont les liens qui les unissent que j'aimerais présenter ici.

Dans cette optique, et bien que les questions coloniales et post-coloniales n'aient été abordées que partiellement, j'aimerais les mettre au cœur de mes réflexions. Si le colonialisme ou la pensée postcoloniale ne sont pas l'objet premier de mon travail, se pencher sur certaines de leurs caractéristiques théorisées par des auteurs comme Edward Said ou Achille Mbembe, permet de lire l'évolution du Maloya « au futur » avec un regard qui invite à la prudence et à la vigilance. En effet, s'inscrivant « contre » quelque chose qu'elles tentent de dépasser, des luttes bien qu'à mon sens absolument nécessaires et fortes d'espoir et de création, comportent toujours un pendant négatif dont, à certains endroits de ce mémoire, nous pouvons observer des esquisses.

Parler de postcolonialisme implique une condition préalable : celle de reconnaître qu'au-delà du temps colonial subsistent des rapports de force de type impériaux dans une société donnée, structurant encore, consciemment ou non, une série de comportements (Renault, 2011 : 20). Ces rapports, nous l'avons vu, sont tantôt conscientisés et formulés en termes de lutte par des organisations, des militants ou des partis politiques, tantôt audibles plutôt dans des ressentis et sentiments d'injustice émanant des relations entre créoles et *zorey* et du regard que se portent

réciroquement les deux groupes, sans forcément que ne soit formulée l'idée d'un néo-colonialisme ou que ne soient politisés les discours (plutôt de l'ordre du bavardage quotidien).

Au-delà de ces exemples actuels, il est nécessaire de chercher dans le passé les sources du désir aujourd'hui criant de « reconstruction » d'un « être réunionnais » passant par la valorisation de formes culturelles le définissant.

Premièrement, tant Césaire que Mbembe ou Fanon parlent du temps colonial comme initiateur d'une coupure, d'une « fêlure ». Ces coupures se situent à différents niveaux. Césaire parle du monde colonial comme d'un « monde coupé en deux », fondé sur une scission, divisé par une « ligne de partage », reposant, pour les indigènes, sur un interdit fondamental : celui de franchir la frontière des peuples/races : « la première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites » (Césaire, 1983 : 42 in Renault, 2011 : 42). Pour Mbembe, la situation coloniale aurait diffracté le « moi » colonisé, imposant, en son sein, un moi étranger, aliéné. Il nomme cela une « fêlure psychologique » à laquelle s'ajoute la question délicate de la fracture entre humain et inhumain.

Ensuite, le temps colonial est également pensé en termes de « négation systématisée » (Fanon, 1991 : 240 in Mbembe, 2006 : 106), ou de « mépris du culturel », de « castration » pour reprendre les mots de Chanson (Chanson, 2012 : 42) imposant à un peuple entier l'idée qu'il n'a pas de culture, lui ôtant donc la possibilité de se penser comme « être culturel ».

Enfin, les années coloniales sont aussi des « contextes d'amnésie et de violence faites aux mémoires » (*Idem* : 62) dont nous verrons qu'elles sont essentielles au processus de transmission.

Ces différentes fractures appellent à une reconstitution, une restauration chez les individus comme chez les peuples pris collectivement. La négation de l'Autre dans son humanité et le mépris de son être culturel « force le peuple [dominé] à se demander constamment : qui suis-je en réalité ?⁷⁰ » (Fanon, 1991 : 250 in Thiong'o, 2012 : 25) sans qu'il ne puisse puiser dans une mémoire complète les réponses à cette question.

C'est en effet sur base d'une mémoire diffractée, lacunaire, qu'il me semble qu'aujourd'hui, par le Maloya, une partie du peuple réunionnais s'est constitué capable, par le biais de pratiques,

⁷⁰ « Because it is a systematic negation of the other person and a furious determination to deny the other person all attributes of humanity, colonialism forces the people it dominates to ask themselves the question constantly : « in reality who am I ? » » (Fanon, 1991 : 250 in Thiong'o, 2012 : 25)

de discours et d'imaginaires partagés, de répondre à cette question. On sait d'ailleurs avec Chanson à quel point, « dans bien des cas et avec bonheur, les imaginaires ont pu pallier (...) aux trous béants des silences imposés par l'histoire » (Chanson, 2012 : 62).

Cette reconstruction peut s'effectuer au niveau d'une « matrice symbolique originelle », la tradition, source de fierté et inscrivant un peuple dans une histoire. Pour reprendre les mots de Mbembe, cette « tradition » permet à l'ex-colonisé de « naître à un monde qui serait le sien » (Mbembe, 2006 : 104).

La restauration s'est également faite dans la construction d'une identité collective positive et fière. En effet, depuis la mise en politique du Maloya par le Parti Communiste Réunionnais, le monde du Maloya s'est élargi, basculant d'une musique de race (la « danse des noirs ») à une musique de classe (« musique des opprimés »), et incluant dès lors tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont souffert du système colonial (Samson, 2006 : 393). Cela a participé à la construction d'une entité fédérative « les réunionnais », comme un peuple surplombant les distinctions de races le composant. Au-delà des dissensions existantes, le Maloya a donc permis de réunir les réunionnais tout en instaurant la possibilité d'un sentiment d'appartenance fort. Comme le montraient Lortat-Jacob et Olsen, il est possible de voir comme projet le fait de « créer de l'identité musicale » : c'est ce qu'il me semble avoir été réalisé avec le Maloya (2004 : 11).

La « construction du Maloya » a cela d'intéressant qu'elle est issue de cette même période où les cultures des peuples en présence ont été bafouées. En ce sens, elle n'invisibilise pas la fêlure, en tentant de revenir à un ordre lui préexistant comme ce serait le cas dans des contextes postcoloniaux différents comme l'Afrique où il existe une unité précoloniale qui aurait été détruite ou perdue et à laquelle l'on pourrait rêver de revenir. A mon sens, elle intègre cette fêlure, elle la « fait sienne » et les souffrances vécues font aujourd'hui partie intégrante de cette pratique musicale, ne fut-ce que dans la manière dont on raconte cette pratique « lourde de sens, qu'il faudrait être apte à porter pour s'en revendiquer ». En cela, la société réunionnaise – du moins dans certaines de ses expressions musicales et mémorielles – pourrait se classer aux côtés de ces différentes sociétés, que Candéau utilise en exemples dans son ouvrage « mémoire et identité », qui fondent leur identité non pas sur des événements glorieux mais sur la mémoire des souffrances partagées et « tragédies collectives du groupe » dont ils tirent, malgré tout, une identité sociale positive (1998 : 148).

C'est là que s'inscrit le rôle de la mémoire, du « *sache d'où tu viens pour savoir où tu vas* » si souvent répété, pour reconnaître la force créatrice (et même plus, la force de survie) d'un peuple dans l'adversité et dans l'oppression. Force dont on s'inspire pour faire face aux difficultés actuelles, aux crises diverses traversant la société réunionnaise, dont celles, n'étant pas des moindres, de la modernisation, des difficultés socio-économiques (rappelons-nous que l'officiante de Ati Damba puisait dans la force des esclaves marrons l'encouragement, pour le peuple réunionnais, de « *marcher la tête haute et de ne pas peupler les prisons* ») et de l'effritement des références traditionnelles au contact de la globalisation. C'est sans doute la raison pour laquelle la « tradition » se réinvente et est valorisée, comme un « mythe fondateur » permettant d'affronter, fiers et riches, le « demain » de sa propre société.

Au niveau des mémoires et de ce que nous avons présenté comme l'« invention de la tradition », à nouveau, à la différence des pays d'Afrique pouvant s'appuyer sur un passé précolonial, dans le cas qui nous intéresse, s'il existe un désir de chercher « plus loin » que dans le « crime fondateur » (Chamoiseau, 1988 in Chanson, 2012 : 102) qu'a constitué l'esclavage les sources de sa culture cela ne peut se faire « que par l'intermédiaire d'une reconstruction, nécessairement partielle, d'un ailleurs » (Samson, 2006 : 396). Si hier, cet « ailleurs » était l'Afrique, aujourd'hui, nous l'avons vu, c'est principalement Madagascar qui sert de référence.

Comme le disait Mbembe, pour (se) réinventer (et c'est bien de réinvention qu'il s'agit), il faut être capable d'un double regard : le premier tourné vers hier, le second vers demain (2006 : 126). Regardant vers hier, j'aime l'idée formulée par Samson que le Maloya serait un « monument musical à la gloire des ancêtres », comme une stèle que l'on honore, permettant au passé de vivre dans les mémoires.

Il convient malgré tout, selon moi, d'accorder une attention toute particulière à l'aspect « demain » de cette dialectique. C'est un aspect central de la pensée post-coloniale, car montrer le dynamisme des peuples, leur capacité de « réécriture de soi » permet de dépasser l'idée d'une colonisation comme domination mécanique et unilatérale sur sujets passifs et silencieux pour proposer une vision du colonisé comme « vivant, parlant, conscient » (*Idem* : 120).

Philippe Chanson, dans son ethnographie des séquelles de l'esclavage aux Antilles, parle de « reconstruction d'un passé sur base des décombres d'une mémoire altérée, trouée » (Chanson, 2012 : 27). L'idée de reconquête, de reconstruction marquent bien le caractère construit, créatif et volontaire du rapport au passé dans ces sociétés. Chanson reprend les mots d'Edouard Glissant ayant significativement nommé ce processus la « vision prophétique du passé »

(Glissant, 1996 : 86-87) pour montrer cette « capacité à lire dans le passé le redéploiement d'un présent réel influant sur l' « à-venir » (*Idem*).

A travers le Maloya, nous comprenons que c'est dans la créativité, dans un mouvement positif donc, que se lisent les blessures d'un passé. D'ailleurs, Pierre-Joseph Laurent nous le rappelle dans sa préface à l'ouvrage « La blessure du nom » de Philippe Chanson, le « stigmatisme contemporain de l'esclavage peut s'exprimer de manière différente d'une société à l'autre » (Laurent, in Chanson, 2012 : 7). La Réunion nous en donne un exemple pour le moins surprenant.

A cet aspect positif, volontariste de la reconstruction d'une « humanité-à venir » (Mbembe, 2006 : 118), j'ajoute le caractère non violent de l'expression sous forme de musique de la reconstruction. En effet, pour Mbembe, « réinventer le politique dans les conditions postcoloniales oblige d'abord à sortir de la logique de la vengeance » et donc, d'une certaine forme de violence (*Idem* : 127).

Les aspects identitaires (faire communauté, faire sens, faire « fierté ») du Maloya nous montrent cette musique sous le jour d'une voie non violente de dépassement des blessures coloniales qui ne soit pas tournée vers l'autre comme ennemi mais vers soi-même (le soi-même individuel ou groupal) comme réceptacle de dignité. En dépassant la haine de soi, est-il possible de dépasser la haine de l'autre, qui, souvent, se liant à des discours de victimisation, tendent à se retrouver dans la reproduction de la violence sur des tiers (*Idem* : 128) ? Ce déplacement « non-violent » implique évidemment deux choses : que justice soit faite, premièrement, et que la mémoire des souffrances soit maintenue, corollaires sans lesquels la délivrance de la haine de l'autre ne peut pas se faire. La mémoire des souffrances s'exprime, dans le cas étudié, dans l'érection de stèles, dans la mise en discours et en imaginaires du passé, dans la consécration de rituels religieux visant à « guérir » les vivants de la colère des âmes « errantes », etc.

Bien sûr nous l'avons dit, au regard du contexte déracinant que peut s'avérer être la globalisation, au regard aussi du contexte de la reconstruction qui se fait ici en présence constante de l'autre, impliquant que les « comportements culturels furent, et sont toujours, fortement guidés par la coexistence concurrentielle de valeurs occidentales liées à la société coloniale ou départementale, et de pratiques communautaires revendiquant souvent une autre ancestralité que celle de l'Occident » (Samson, 2006 : 13), l'intérêt est de montrer que « l'identité musicale » n'est pas lisse et homogène mais aussi conflictuelle. Elle doit « faire avec » l'autre qui, par dérive, peut également représenter la menace ou l'ennemi,

lorsque, comme nous l'avons vu avec Said et Renault, les anciens binarismes coloniaux sont reproduits et l'Occident tout entier se fait cible de la critique des effets néfastes de la colonisation. Le glissement de la critique du colonialisme à celle du néo-colonialisme renforce encore ce risque lorsque, de manière actuelle et visible, « le métropolitain », le *zorey*, peut représenter, aux yeux de certains, la figure de l'injustice d'une société fonctionnant toujours aujourd'hui « à deux vitesses ».

Dans la sortie de l'ombre du Maloya, aujourd'hui reconnu, nous pouvons lire cette ambivalence : d'un côté, le succès, la reconnaissance du Maloya se sont étendus aujourd'hui au métropolitain en même temps qu'à l'Occident. L'ouverture du Maloya aux *zorey* montre à quel point l'entreprise des artistes et des militants créoles, mouvement de fond de ces trente dernières années, fut fructueuse. Le Maloya est devenu une référence, définissant de manière positive et attirante l'« autre » aux yeux des personnes extérieures à la culture créole, au point qu'à certains égards on désire lui ressembler (en fréquentant ses lieux, en écoutant sa musique, en participant même à cette musique).

D'un autre côté, dans certains discours, nous ressentons la présence de l'autre, celui qui ne porte pas le même passé, ne se revendique pas de la même filiation, comme crispante, à l'encontre du désir d'une forme culturelle rassemblant en son sein tous ceux qui ont contribué à la « mettre en l'air » et leurs descendants légitimes et « authentiques »⁷¹. C'est ici que s'est posée la question de l'appropriation culturelle et de la difficile frontière entre emprunt, « appréciation » et « appropriation ».

Les crispations s'expriment également à l'égard des créoles eux-mêmes, lorsqu'ils expriment avoir des difficultés à faire bouger les frontières de leur musique, à la sortir des cadres prévus pour elle, bref, à intégrer l'aspect « créativité » dans la rigidité que peut représenter la « tradition ». Dans ces cas, elle devient aliénante⁷², voire inapte à s'adapter aux frontières mouvantes des questions la traversant inévitablement (contact avec l'industrie musicale globalisée, diversité de son public, etc.)

⁷¹ Si l'on considère qu'« être né dedans » est un signe d'authenticité dans un Maloya aujourd'hui démocratisé (Samson, 2006 : 83)

⁷² C'est un terme qu'utilise Marie Pierre Guibert dans son ethnographie des Rikoudei am en Israël (« Façonner le corps, régénérer l'individu et danser la nation »). Cette pratique dansée transformant les corps juifs dans le but d'un renversement de certains stigmates destructeurs liés à l'antisémitisme possède certains points communs avec le Maloya (Guibert, 2014 : 211).

Une autre lecture du « demain » est celle, non moins centrale, de la transmission. Centrale pour trois raisons. Premièrement parce qu'elle mobilise les anthropologues de par le monde, confrontés de plus en plus souvent à l'omniprésence de ce « désir de transmission » dans les discours de leurs acteurs, face à une « crise de la transmission » formulée par beaucoup (Berliner, 2010 : 4). Face à cette « crise », qui serait le fruit de ruptures ayant forgé les sociétés mais aussi des sables mouvants de la globalisation, le recours aux imaginaires des « racines », ou des « traditions » peut se faire véritable rempart, et notre cas réunionnais n'échappe pas à la règle (« ça se perd », « c'est plus comme avant », « c'est n'importe quoi », « je veux que mes enfants connaissent leurs racines », « qu'ils perpétuent la tradition », etc.). Ensuite parce que j'ai été moi-même incluse dans une certaine transmission, en tant que chercheuse, vu le désir de partager que m'ont montré les *maloyèrs* et, plus globalement, les personnes rencontrées dans les lieux du Maloya. Cela invite à revoir mon postulat de départ selon lequel je serais représentative d'un « dehors » : l'inclusion dans une forme de transmission de m'a-t-elle pas incluse dans l'univers du Maloya comme l'avait dit Olivier Araste⁷³ ?

Troisièmement parce qu'à nouveau, à travers une idée, qu'est celle de la transmission, dialoguent nos concepts fondamentaux. Mauss n'a-t-il pas souligné le « lien indéfectible » entre transmission et tradition et affirmant qu'« une fois créée, la tradition est ce qui se transmet » (Mauss : 1971 : 115 in Berliner, 2010 : 7), confirmé par Jean Pouillon définissant une tradition comme « ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, au fil des générations, la transmettent » (Pouillon, 1991 : 701 in Berliner, 2010 : 7) ? Berliner, lui, lie la question de la transmission à celle de la mémoire, étant « la capacité d'une société ou d'une culture à se reproduire dans le temps, d'une manière cohérente, sa stabilité dans des mondes contemporains fragmentés » (Berliner, 2010 : 10). Mémoire et identité enfin sont indissociablement liés par Joel Candéau, affirmant qu'ils forment une dialectique fondatrice, la mémoire façonnant l'individu, qui à son tour la nourrit, la modèle (Candéau, 1998 : 6).

En quoi la transmission est-elle centrale dans la société réunionnaise ? Parce qu'avant tout, les processus de transmission sont des processus qui, tout en reliant entre eux les individus, « contribuent à la perpétuation du culturel » (Berliner, 2010 : 6). Elle a donc un aspect à la fois fédérateur et mémoriel, deux fonctions que nous pouvons, sans douter, attribuer au Maloya. La transmission s'opère d'autant plus efficacement qu'il existe une grande proximité entre les

⁷³ « Partager avec toi, c'est déjà faire du Maloya »

membres d'une société, reliés entre eux par des liens d'interconnaissance permettant la constitution d'une mémoire collective forte, contrairement au cas de sociétés où règnent l'anonymat et la distance (Candeau, 1998 : 41). Au sein de la société réunionnaise, j'ai pu effectivement être frappée par la proximité qui régnait entre les individus constituant ce que j'avais tendance à appeler le « petit monde du Maloya ».

Dans ce que Berliner a appelé les « chaînes de transmission », les enfants sont des acteurs centraux à prendre en compte (Berliner, 2010 : 14). Nous avons vu que de plus en plus, ils sont autorisés à prendre part aux rituels, tout en étant placés très tôt sur des instruments. Ils sont également centraux dans la préoccupation des générations les précédant. Investir les enfants est une manière de se tourner vers l'avenir qui est, selon Lagarde, relativement neuve dans la société réunionnaise, vu qu'elle serait absente des préoccupations d'avant la départementalisation (Lagarde, 2012 : 459).

Les figures de « transmetteurs » sont également centrales dans toute chaîne de transmission. Candeau les nomme des « producteurs autorisés » de la mémoire à transmettre. Ces producteurs doivent être considérés collectivement comme légitimes dépositaires de la mémoire ou comme témoins fiables aptes à transmettre (Candeau, 1998 : 120). Dans notre cas, les « producteurs autorisés » seraient les ancêtres, les familles, les gramoun et, évidemment, les artistes à qui les « anciens » ont parfois légué leur mémoire ou leur savoir-faire. Nous avons vu que ces « transmetteurs » font même parfois plus que de simplement transmettre. Certains sont des figures politiques : ils formulent des revendications, les portent au nom de la communauté entière, les visibilisent, tout en exerçant pour cette dernière une certaine vigilance. Ils sont pour Mbembe des figures transcendant la frontière de l'individuel et du collectif, que nous pouvons retrouver dans chaque lutte post-coloniale. En cela, ils sont également des « médiateurs », « interrogeant la nuit pour entrevoir l'aube et mener la communauté sur le chemin du jour » (2006 : 127). À leur reconnaissance collective s'ajoute, dans le cas qui nous intéresse, leur renommée artistique. Danyel Waro en est le parfait exemple, tout comme Firmin Viry a pu l'être. Ils sont, littéralement, des porte-voix.

Les figures du « transmettre », dans leur diversité, nous permettent de délier, une fois de plus, les frontières entre le « eux » et le « nous ». « Ils » peuvent se joindre à la lutte de transmission. Le « front commun » ayant œuvré à la reconnaissance du Maloya est bien hétérogène : artistes, politiques, associations internationales comme l'Unesco, jeunes, vieux, natifs de l'île ou métropolitains, « créoles » ou « zorey », hommes et femmes, se font acteurs du transmettre selon le sens qu'ils y mettent.

Cette diversité peut en partie expliquer que le Maloya peine à être une musique unifiée. Un exemple que nous avons vu peut l'exemplifier. Il s'agit de la langue créole, pilier pourtant de la revitalisation du Maloya entre 1970 et 1990, aujourd'hui « contrebalancée par l'utilisation, parfois exclusive, du malgache créolisé, langue récurrente dans les chants des servis » (Samson, 2006 : 84).

La transmission est une question centrale aussi parce qu'elle permet de questionner une nouvelle fois le « pourquoi » des résistances à l'hybridation des formes du Maloya. Serait-elle une menace à la transmission, étant donné que cette dernière se fait plus facilement lorsque « ce » qu'elle transmet est homogène et fait consensus ? Et donc une menace à la mémoire elle-même étant donné que toute transmission est une mobilisation de la mémoire (Candeau, 1998 : 98) ?

Je terminerai par une double réflexion de Candeau. La première consiste en une ouverture, faisant sens si nous l'appliquons au Maloya. La seconde en une double mise en garde, que nous aimerions, réflexivement, apposer à notre étude de cette forme musicale.

Premièrement, Candeau pose la question intéressante de la « métamémoire », comme représentation d'un groupe sur sa propre capacité de mémoire. Il se demande si l'art, la muséographie et autres « mises en scène de la transmission » n'ont pas moins pour enjeu de transmettre une mémoire que de donner à croire au groupe qu'il possède la capacité de mémoire, et qu'ainsi il est apte à se perpétuer, qu'il possède des racines communes et un destin partagé, autrement dit, de lui forger une conscience identitaire (*Idem* : 99).

Les deux recommandations qu'il formule en conclusion de « mémoire et identité » sont les suivantes : Premièrement, il invite à ne pas surestimer l'importance des enjeux de mémoire et d'identité dans le quotidien du groupe rencontré. Leur étude est d'une importance capitale mais il y a fort à parier qu'ils jouent un rôle peut-être moins grand que nous ne le pensons dans la vie d'individus ayant, au quotidien, d'autres préoccupations. Elles sont plus une clé de lecture qu'un phénomène observable dans chaque acte ou dans chaque parole des personnes rencontrées (Candeau, 1998 : 193). Deuxièmement, il invite à se méfier des généralisations, à un « peuple » tout entier, d'enjeux de mémoire ou d'identité (telles que « l'importance de la transmission » ou les « crispations identitaires ») que nous avons théorisés au regard d'une frange de celui-ci (*Idem*).

N'est-il pas riche, un terrain ouvrant à tant de questionnements ?

Bibliographie

Ouvrages et articles scientifiques

AMSELLE, J.L., 2008. Retour sur "l'invention de la tradition". *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, (185-186), pp.187-194.

BALANDIER, G., 1951. La situation coloniale: approche théorique. *Cahiers internationaux de sociologie*, 11, pp.44-79.

BERLINER, D., 2010. Anthropologie et transmission. *Terrain*, 55(2), pp.4-19.

BOBY, CASSIAU-HAURIE ET AL., 2015. « Musiques créoles » Bandes dessinées musicales de l'Océan Indien. Coll. : Zanbrokal.

CANDAU, J., 1998. *Mémoire et identité*. Presses universitaires de France.

CANUT, C., 2010. « À bas la francophonie! » De la mission civilisatrice du français en Afrique à sa mise en discours postcoloniale. *Langue française*, (3), pp.141-158.

CHANSON, P., 2011. *Variations métisses: dix métaphores pour penser le métissage* (No. 8). Editions Academia.

CHANSON, P., 2012. *La blessure du nom*. Academia.

GARRABÉ, L., 2012. La créolisation à l'œuvre dans une pratique musicale brésilienne: rythmicité, diversité, relation. *Parcours anthropologiques*, (8), pp.148-178.

GHASARIAN, C., 2002. La Réunion: acculturation, créolisation et réinventions culturelles. *Ethnologie française*, 32(4), pp.663-676.

HARRISON, S., 1999. Cultural boundaries. *Anthropology today*, 15(5), pp.10-13.

HOBBSAWM, E., RANGER, T. 2012 (1983) (dir.), *L'invention de la tradition : nouvelle édition augmentée*. Editions Amsterdam.

LA SELVE, J.P., 1995. Musiques traditionnelles de la Réunion. Azalées éditions.

LABACHE, L., 2002. Approche d'une situation de néocolonialisme. La problématique Zoreils-Créoles à La Réunion. *L'Autre*, 3(3), pp.519-532.

LAGARDE, B., 2007. Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves: le maloya (île de la Réunion). *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, (3).

LAGARDE, B., 2012. *Réunion maloya: La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa musique traditionnelle* (Doctoral dissertation, Aix-Marseille).

LANCEFIELD, R.C., 1998. Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation.

LAPLANTINE, F. ET NOUSS, A., 1997. *Le métissage*. Paris: Flammarion.

LIONNET, F., 1992. "Logiques métisses": Cultural Appropriation and Postcolonial Representations. *College Literature*, 19(3/1), pp.100-120.

LORTAT-JACOB, B. AND OLSEN, M.R., 2004. Argument. Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire. *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, (171-172), pp.7-26.

GIBERT, M-P., 2014. « Façonner le corps, régénérer l'individu et danser la nation », *Parcours anthropologiques*, 9 | -1, 189-219.

MBEMBE, A., 2006. La colonie: son petit secret et sa part maudite. *Politique africaine*, (2), pp.101-127.

MBEMBE, A., MONGIN, O., LEMPEREUR, N. AND SCHLEGEL, J.L., 2006. Qu'est-ce que la pensée postcoloniale?. *Esprit*, (12), pp.117-133.

RABESAHALA-RANDRIAMANANORO, C., 2014. *La religion malgache ancestrale pratiquée : éléments de compréhension*. Paris : l'Harmattan. Editions Les impliqués.

RAVI, S., 2012. Musique populaire, métissage et identités culturelles: vers les recherches comparées. *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, (45-46), pp.381-399.

RENAULT, M., 2011. *Frantz Fanon: De l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*. Editions Amsterdam.

SAMSON, G., 2006. *Musique et identité à La Réunion: généalogie des constructions d'une singularité insulaire* (Doctoral dissertation, Aix-Marseille 3).

SAMSON, G., LAGARDE, B. AND MARIMOUTOU, J.C.C., 2008. *L'univers du maloya: histoire, ethnographie, littérature* (p. 204). Éd. DREOI.

SANDRON, F., 2016. La transition démographique réunionnaise de 1946 à 2016. Colloque « 70 ans de départementalisation »

VELLAYOUDOM, J., 2006. Le Maloya. *Revue de littérature comparée*, (2), pp.243-248.

WA THIONG'O, N., 2012. *Globalectics: Theory and the politics of knowing*. Columbia University Press.

WARO, D. 1996. *Demavouz la vi*. Ed. Du Grand Ocean, Coll. Farfar liv kréol

Sources non publiées

HERTAULT, J. 2017. Kabar et militantisme à la Réunion aujourd'hui au prisme des mémoires de l'esclavage : ethnologie des pratiques militantes et de leurs usages politiques, culturels, identitaires et mémoriels, mémoire non publié, dir. Marie-Aude Fouéré. Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Sources Internet

ARUNDHATI FABRE, M. (CIPADH). 2018. Définition du mois #11 : Appropriation Culturelle. Source : <http://www.cipadh.org/fr/d%C3%A9finition-du-mois-11-appropriation-culturelle> Consulté le 5 juin 2018

TV5MONDE. 2011. Danyèl Waro, chantre du Maloya, @TV5MONDE. 10 décembre 2011. [fichier vidéo] source : <https://www.youtube.com/watch?v=zNP1ESR53xY>

BIDAULT, T. 2014. Ecole de Maloya, Source : <http://ecoledemaloya.wixsite.com/reunion>

SUNDAY TIMES, SOPHY. 2012. Speaking My Language: Ngugi wa Thiong'o's Address at the 2012 Sunday Times Literary Awards. Source : <http://bookslive.co.za/blog/2012/06/25/speaking-my-language-ngugi-wa-thiongos-address-at-the-2012-sunday-times-literary-awards/>. Consulté le 22 juin 2018

BUSINESS LIVE, MICHELLE GUMEDE. 2017. Ngugi wa Thiong'o focuses on decolonising language. Source : <https://www.businesslive.co.za/bd/opinion/2017-03-08-ngugi-wa-thiongo-focuses-on-decolonising-language/>. Consulté le 22 juin 2018

Résumé

Né du temps des colonies, des souffrances vécues par les esclaves et du métissage fondateur ayant fomenté la Créolité à l'île de La Réunion, le Maloya, musique et danse traditionnelle, est l'objet de ce mémoire.

Plus précisément, sur base d'une enquête de terrain de quatre mois, entre octobre 2017 et janvier 2018, dans les lieux où il se donne à entendre (concerts, cérémonies afro-malgaches de cultes aux ancêtres et événements festifs informels), ce sont les discours et les représentations des artistes, musiciens ou chanteurs, qui le portent au quotidien dans leurs pratiques qui furent recueillis et interrogés.

Dans un premier temps, nous verrons comment ceux-ci ancrent leur pratique dans le passé, et plus particulièrement dans les deux « moments » que sont l'esclavage et la répression politique et culturelle du Maloya des années 1970. Par cet ancrage, ils donnent au Maloya plusieurs fonctions : celle de relai de mémoire, de construction d'un imaginaire fondateur, d'hommage aux figures ancestrales ou militantes valorisées, de construction d'une fierté dans les épreuves et l'adversité, mais aussi de « définition d'un être réunionnais » sur un ton tantôt militant lorsqu'il s'agit de répondre aux menaces de l'assimilation culturelle, tantôt nostalgique lorsque l'oubli des « racines » ou de la « tradition » est constaté.

Dans un second temps sera posé le constat d'une forme culturelle vivante qui, assumée et reconnue aujourd'hui sur de nombreux fronts, s'hybride, se « décomplexe » et s'ouvre à l'autre, au gré des créativité artistiques et, parfois, loin de l'idée de sa tradition.

Autant de défis donnant à penser le « demain » du Maloya et de la société réunionnaise.

- Musique – Tradition – Créolité – Post-colonialisme - identité