



HAL
open science

L'expression musicale et la construction locale de l'identité

Bernard Cherubini

► **To cite this version:**

Bernard Cherubini. L'expression musicale et la construction locale de l'identité. Travaux & documents, 1996, 08, pp.7–28. hal-02174280

HAL Id: hal-02174280

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174280v1>

Submitted on 22 Jun 2020

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

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

L'expression musicale et la construction locale des identités

L'art a toujours constitué un domaine d'intervention un peu marginal en anthropologie, si l'on excepte les analyses d'œuvres d'art plastique « primitives » de Franz Boas ou Claude Lévi-Strauss et quelques tentatives majeures de relier le rite, le mythe et la performance artistique, par exemple autour de la tradition orale chez Propp, Greimas ou Meletinski. Je partirai pour ma part des réflexions de Clifford Geertz (1983, 1986) sur l'art en tant que système culturel pour envisager quelques rapprochements avec une anthropologie esthétique (Schwimmer, 1986) qui explore les mécanismes de l'art en tant que véhicules du sens : autrement dit, qui envisage une sémiotique de l'art centrée sur les signes et les symboles qui jouent un rôle dans la vie d'une société ou d'une partie de la société.

Si l'on examine l'art populaire dans les sociétés complexes, l'activité artistique se traduit par des œuvres qui offrent aux observateurs étrangers des configurations immédiatement visibles, dont la destination est manifestement apparente mais dont les grands principes restent à découvrir (Cuisenier, 1989). C'est à cette intelligibilité que l'ethnologie s'attaque au travers de l'ethnographie comme Boas ou de l'analyse structurale comme Lévi-Strauss. Ce dernier a, comme on le sait, recours aux textes mythologiques pour élargir le champ sémantique dans lequel il faut puiser le sens de ces configurations plastiques, graphiques ou autres. Il faut en fait avoir recours à la pluralité des codes, des signes, dont se servent les sujets locaux pour décrire leur propre identité et leur situation, que ce soit sous une forme musicale, théâtrale ou tout autre forme artistique. Le degré de liberté laissé à l'expression artistique n'en est pas moins puisé dans l'espace sémiotique propre à la communauté considérée et aux liens qu'elle entretient avec d'autres espaces sémiotiques.

On peut ainsi s'interroger sur les œuvres anciennes comme sur les genres nouveaux d'expression orale, musicale ou chorale, sur les œuvres d'art « classiques » comme sur le foisonnement de la production contemporaine¹ et, dans une perspective ethnologique, mettre à jour l'organisation interne du contenu, les relations de spécimen à modèle, les lois de formation, de mutation et de transformation de ces modèles, avant de mettre à jour, dans une perspective sociologique, les usages, les pratiques et les règles qui gouvernent la production de ces modèles, les classes, les rangs et les positions de ceux qui les créent et de ceux qui les adoptent, les finalités et les enjeux des manipulations symboliques auxquelles ils donnent lieu (Cuisenier, 1989 : 53). On constatera ainsi qu'ils fonctionnent le plus souvent comme de véritables emblèmes de l'identité culturelle régionale ou nationale.

Le constat reste tout aussi valable pour les modèles anciens que pour les modèles contemporains. Mais, face à l'incertitude sociale et à l'instabilité économique, il faut admettre que la société invente, crée, développe à travers les arts du spectacle, une nouvelle façon de décrire et de faire décrire les mutations culturelles, de générer une interprétation culturelle de l'expérience vécue quotidiennement. Et ce qui paraît remarquable, c'est que certains lieux d'expression de cette production, production artistique et production culturelle, rappellent les « non-lieux » de la surmodernité que décrit Marc Augé (1992, 1994). Ce n'est bien sûr pas un hasard. Dans le non-lieu, l'usager de l'espace est réduit à sa fonction de passager, d'utilisateur ou de consommateur, il éprouve une forme particulière de solitude : « dans les non-lieux, personne n'est chez soi mais on n'y est jamais non plus chez les autres » (Augé, 1994 : 166).

L'artiste réunionnais serait-il plus à l'aise dans un non-lieu que dans un « lieu anthropologique », lieu du « chez soi », lieu de l'identité partagée ? Ce type d'hypothèse est séduisant dans la mesure où, on le sait, le Réunionnais et plus particulièrement le Métis a « le sentiment d'être historiquement le lieu de toutes les différences », de participer à toutes les classes sociales, à toutes les identités, de vivre « dans une société qui perd, ou a perdu, nombre

1. Ce numéro de *Travaux et documents* a été conçu à partir de travaux réalisés de 1991 à 1995 dans le cadre du programme « Patrimoine culturel régional et identité », financé par le conseil régional de La Réunion (conventions 1991-1994). Je tiens à remercier Peter Hawkins et Jean-Pierre La Selve qui ont accepté de se joindre à nous pour ce numéro.

de ses points de repères »². On retrouverait ainsi l'artiste réunionnais dans ces micro-communautés non-closes sur elles-mêmes, mais génératrices d'un horizon infini du monde et ouvertes sur le sens de leur rôle inter voire supra-communautaire³. Les jeunes musiciens réunionnais formeraient alors une pluralité de micro-sociétés mais dont rien n'indique qu'il faille leur attribuer une autonomie effective à partir des formes d'appropriation du territoire qu'elles développent. Je rejoins sur ce point Gérard Althabe (1990) qui nous met en garde contre le danger de voir se renforcer avec l'ethnologie du proche (par rapport à l'ethnologie du lointain, celle des sociétés exotiques) la représentation d'un monde social s'émiettant en une pluralité infinie de micro-sociétés. Il n'en demeure pas moins que le phénomène hip-hop et la culture rap réussissent à percer dans l'espace réunionnais, comme nous pourrions le lire dans la contribution de Pierre Gilbert. On verra ce qu'il en est des autres courants musicaux dans une Réunion de plus en plus attirée par les manifestations de la « sono mondiale ».

Mais si l'on se place à l'échelle de communauté globale, celle de l'île, celle de La Réunion, on peut s'attendre à voir la musique réunionnaise jouer à terme un rôle similaire à celui du zouk aux Antilles : avoir des répercussions sur toutes les catégories de la structure sociale. Ses retombées économiques et politiques, son rôle dans la légitimation de la langue créole, l'émergence des femmes en tant que chanteuses et parolières, font du zouk un phénomène social total qui nous oblige à repenser nos définitions de la musique et de son rôle dans le développement de nos sociétés (Guilbault, 1992). Faire du phénomène musical réunionnais un équivalent du zouk, en trouvant par exemple une musique syncrétique pouvant rivaliser avec le zouk dans le domaine de la « world music », est du reste l'un des objectifs affichés par les principaux acteurs sur la scène artistique réunionnaise.

Faut-il cependant prendre la musique comme exemple (modèle ?) unique de ce qui se dessine à l'intérieur du « champ artistique » réunionnais, à l'intérieur des différents « champs de production culturelle » (Bourdieu, 1994 : 61-97) ? Je ne pense pas que, à ce stade de l'analyse, il faille dissocier les démarches musicales ou théâtrales de celles des arts plastiques, de la danse ou de toute autre forme d'expression artistique. La musique est

2. D'après le constat de Sam-Long (1993) dans son essai : *Le défi d'un volcan*.

3. Voir Dupraz (1993) qui cite ainsi l'un des types de communauté sur laquelle la phénoménologie sociale de Husserl attire notre attention.

probablement (en apparence et peut-être dans les faits) plus accessible à La Réunion que les autres formes d'expression artistiques et culturelles. Son succès tendrait alors à démontrer que l'on peut plus facilement « théoriser par la musique », sur la musique et sur la société, parce que la musique est une activité essentielle du savoir et du rapport social, parce qu'une théorie du pouvoir exige aujourd'hui une théorie de la localisation du bruit et de sa mise en forme (Attali, 1977). Mais je préfère effectuer un détour préalable par la variété des formes d'expression populaire qui nous interpellent chaque jour et qui participent à l'émission de ces messages qui nous aident à bâtir une approche anthropologique des images et des signes de la quotidienneté⁴. Chaque acteur tente de devenir un sujet local de son propre territoire et de sa propre culture, en liaison avec les espaces extérieurs avec lesquels il est en relation (Cherubini, 1996 : 279). L'expression musicale intervient à différents niveaux de la construction symbolique des identités mais jamais indépendamment des autres formes imaginaires de l'appartenance.

« Le miroir dionysiaque du monde »

Si l'art est partout (Baudrillard) et si la musique est « le miroir dionysiaque du monde » (Nietzsche), nous avons cependant fait le choix de proposer une anthropologie esthétique des performances culturelles qui évite de compartimenter les formes d'expression artistiques et les domaines de la vie sociale. L'usage du concept de performance (Bauman, 1992 ; Schechner, 1985, 1988) nous permet d'analyser aussi bien les fêtes patronales et populaires que le tourisme ou la muséographie, les représentations théâtrales et les cérémonies rituelles ou religieuses, les festivals de dix jours comme les concerts d'un soir. L'interprétation de la production esthétique et l'ethnographie des systèmes esthétiques nous conduisent donc à mettre en avant une approche assez large des performances culturelles.

LE THÉÂTRE ET L'EXPRESSION CORPORELLE

On sait depuis les travaux de Clifford Geertz (1983) sur Bali que la communauté aime se montrer, se contempler, se raconter elle-

4. Je ne renie pas pour autant les tentatives de rapprochement de l'œuvre picturale, musicale et littéraire, celle proposée par exemple par Levi-Strauss (1993) pour le XVIII^e siècle, dans *Regarder, écouter, lire* (écouter en particulier Rameau), mais je reste ici dans le domaine de l'expression contemporaine.

même dans une sorte de « commentaire méta-social » qui est une sorte de réflexion (réflexion ?) critique sur les fondements de sa réalité sociale. Victor Turner et Richard Schechner nous montrent comment une collectivité mobilise ses contes, légendes, anecdotes, dictons, croyances, mythes et rites, comme autant de « cadres » (« frames » au sens de Goffman) pour identifier les situations dans lesquelles ils sont engagés et la manière dont il faut les vivre (Leclercq, 1992 : 188). Je ne me livrerai pas ici à l'examen de tout le travail narratif que cette démarche implique, pas plus qu'à l'examen des techniques du corps que l'exercice suppose et qui nous ramène, probablement, à ce que l'homme a de plus élémentaire et de plus profond (Turner, 1982). Un numéro entier de la revue n'y suffirait pas⁵. On peut, en revanche, balayer sommairement les choix que font les troupes théâtrales et les troupes de danse pour se situer dans un environnement social qui convienne à la fois à leur projet de création culturelle et aux contraintes qu'ils subissent dans le champ social de la production artistique locale.

Il est intéressant de constater que, à l'image d'Adrien, le héros de la pièce du théâtre Talipot (*Adrien, il y eut un matin*. Éditions Azalées, 1991), les troupes réunionnaises s'écartèlent entre « l'appel du grand large » et « les limites du lagon ». Elles ont, pour la plupart, un territoire local octroyé par une municipalité (dont on peut se demander si elle n'entretient pas une concurrence médiatique avec ses consœurs par troupe de théâtre interposée), acquis quelque fois après plusieurs années d'errance et de nomadisme : le théâtre d'Azur à Saint-Pierre (troupe créée en 1987), le théâtre du Songe à Saint-Paul, Acte III à Saint-Benoît (depuis 1993), Koméla à Saint-Leu (depuis 1991), Talipot à Saint-Louis (depuis fin 1993), Vollarde à Saint-Denis, etc. Les lieux sont importants : l'ancien cinéma Le Plaza à Saint-Louis et maintenant l'ancienne usine de Pierrefonds, pour Talipot, une friche industrielle du Butor, l'ancienne usine de Jeumon, pour Vollarde (qui est aussi passé par un ancien cinéma à La Possession), une boîte de nuit de Saint-Gilles, assez régulièrement

5. Cette recherche est cependant en cours dans le cadre du programme « Les territoires de la culture » financé par le conseil régional de La Réunion (1995-1996). Cette anthropologie de la performance, cette ethnographie des systèmes esthétiques, qui est proche de l'anthropologie esthétique et de l'ethnologie classique, doit prendre en compte les techniques théâtrales, donc prendre appui sur des collaborations avec des professionnels, mais comme l'ethnomusicologie ou l'ethnomédecine, elle doit être faite par des ethnologues, par des professionnels de l'anthropologie, selon les règles fondamentales et les méthodes de la discipline.

utilisée de 20 heures à 22 heures, par le théâtre du Songe de Saint-Paul, un nouveau théâtre de 150 places (« Les Bambous ») pour Acte III à Saint-Benoît, réalisation d'un « vieux rêve : avoir un théâtre dans la capitale de l'Est »⁶. Mais, après plusieurs années d'implantation, on peut tout de même se poser la question du résultat de cette greffe, du point de vue de l'anthropologie urbaine, donc de l'appropriation de l'espace par la population urbaine concernée. L'appropriation d'un espace par une troupe est un phénomène qui doit être relié à la réappropriation de cet espace par la population locale qui vient assister ou participer aux activités de cette troupe (représentations, cours de théâtre, travail dans les écoles, etc.). Il faut aussi situer ce phénomène par rapport aux salles destinées à accueillir ce type de représentation (Champ Fleuri, Fourcade, etc.) mais qui n'accueillent pas une troupe en résidence, par rapport aux lieux qui accueillent différentes manifestations ou qui abritent plusieurs types d'activités artistiques (Jeumon, par exemple, avec les plasticiens, la musique et le théâtre).

Évoluer « dans les limites du lagon » pour une troupe théâtrale, cela signifie-t-il que l'on doit parler de la municipalité qui vous accueille dans toute La Réunion et, si possible, au delà ; ou bien, que la population locale se sente concernée par la pratique théâtrale et intègre cet espace dans son « monde de vie » au même titre que les autres espaces de sociabilité qui fondent « l'ethos de l'appartenance » locale ? Faut-il y voir les conséquences de la répartition des troupes entre, d'un côté, les « subventionnées » et « conventionnables » (cinq compagnies) et, de l'autre, les autres dont le sort dépend de leur propre dynamisme et de leur propre créativité ?

DES CRÉATEURS DANS LA CITÉ

L'expérience menée par Koméla à Saint-Leu est significative. Le théâtre de rue devrait leur procurer un avantage incontestable. Leur festival 1995, Tempo (en hommage à Jean-Loup Temporal qui a formé nombre de marionnettistes), organisé en juillet à Saint-Leu, en même temps que les compétitions de surf ne leur aura permis que très modérément de profiter de l'ambiance urbaine qui pouvait agiter la ville (« C'est dur de faire bouger les surfers avec nous »), malgré la présence de six compagnies extérieures invitées (belge,

6. Selon Marc Kichepanaidou dans *Le Quotidien* du 22/11/1995, p. 2.

tibétaine, argentine, etc.) et de parades urbaines importantes (marionnettes géantes), de « kabars » alléchants (Danyel Waro et Ti Sours). La cidadinité n'est souvent que l'articulation plus ou moins complexe de « sous-espaces » de pratiques, exclusifs ou partagés, communs à plusieurs groupes urbains et peut être non urbains. On ne projette dans l'espace que le produit de cette dynamique qui, elle-même, ne peut être comprise que dans une interaction globale (Cherubini, 1988 : 21). On se consolera avec les spectacles programmés dans les écoles des écarts de Saint-Leu. D'autres troupes, comme le théâtre du PK 11 (« point kilométrique onze »), basé lui aussi à Saint-Paul, choisissent le support audiovisuel, le cinéma, la vidéo, les images virtuelles, pour toucher le public au delà de la scène et des représentations traditionnelles. Faut-il associer à ces phénomènes l'idée largement répandue qu'« il n'y a pas de tradition théâtrale à La Réunion », au sens où le théâtre colonial, bourgeois et aristocratique, était une copie du théâtre de la métropole ?

On rejoint ici « l'appel du grand large » qui fait évoluer les troupes dans l'espace régional indianocéanique, en métropole, en Europe francophone, voire au Canada, avec, bien entendu, une prédilection pour le rendez-vous annuel d'Avignon⁷. Il vaut mieux jouer devant dix spectateurs à Avignon que devant 250 à La Réunion. Cette tendance à hiérarchiser l'ordre des appartenances selon deux grands types d'espace, une sorte d'extra-territorialité réelle ou artificielle (créolité, réunionnité, francité, européenité, citoyenneté mondiale, africanité, etc.) et des structures proxémiques (villages, quartiers, voisinages, etc.), est une façon de nous rappeler la pertinence de l'analyse hiérarchique chère à Louis Dumont. On ne peut comprendre le sens de la production artistique réunionnaise (théâtrale, chorégraphique, musicale, etc.) qu'en la considérant comme « un tout partiel » subordonné à un ensemble supérieur, à un système plus vaste dont les individus, les groupes font partie. Mais, c'est par le truchement de la relation entre systèmes, entre sociétés, que l'on peut faire apparaître les identités de la communauté, des groupes et des individus, la hiérarchie des valeurs de chaque système (De Coppet, 1992). Le rêve d'universalité de la créolité, de la réunionnité, est aussi le rêve d'universalité de la production théâtrale et « l'appel du grand large » de la troupe est souvent celui

7. Les tournées à l'extérieur peuvent être plus ou moins importantes selon les troupes. Vollard s'installe depuis deux ou trois ans à Paris pour une mini-saison de représentations.

des personnages de leurs pièces. On a aussi de plus en plus tendance à faire venir « le grand large » à La Réunion, pour des créations communes, comme *Millénium* de Vollard en 1992, qui devait être présenté au sommet de la francophonie de Maurice avec des comédiens venus du Canada, du Burkina Faso, de Maurice, ou bien encore pour des festivals comme *Tempo* à Saint-Leu ou Art Métis à Pierrefonds. Ce dernier se propose d'interroger notre mémoire et de devenir une quête identitaire. Dans le même temps, « l'art métis est aussi la chance d'une ouverture sur l'Universel, chance de découvrir l'autre comme le prolongement de soi-même ». Il s'agit dès lors d'inviter des artistes de La Réunion, de Madagascar, d'Afrique, de l'Inde, du Sri Lanka, de Métropole, des Comores, pour « tisser des liens, les reconnaître, tisser une toile de fraternité, qui au-delà des formes différentes fait apparaître une unité de destin »⁸. Ce discours rejoint celui de la créolité antillo-guyanaise (et peut-être réunionnaise) et du « métissage comme énoncé prophétique » qui a pour but de sublimer l'héritage, de promouvoir l'interculturalité, et qui repose beaucoup sur la participation de l'artiste, sur « le dépassement artistique » (Cherubini, 1992).

On notera par ailleurs le renouveau du conte avec un Festival international organisé en 1992 à Saint-André, à l'initiative de deux enseignants et d'un groupe d'élèves du collège Bédier qui ont, en particulier, joué un conte de Yves Diouhet : *Le Jako et la Tortue*. Talipot a également rendu un hommage au « Jako » en 1992 (*Jako Mayako*). Les « jacquots » étaient des sortes de bouffons créoles avec des allures mi-singe, mi-tigre, qui faisaient peur et qui racontaient des histoires. Le festival Kréol de Mare-à-Poule d'eau, dans le cirque de Salazie, organisé en 1994, a aussi fait le part belle aux causeries, aux proverbes de Daniel Honoré et aux contes du Mauricien Henry Favory.

LE MÉTISSAGE DES GENRES ET DES IDENTITÉS

En tant qu'expression culturelle d'une identité locale, la production artistique fait largement appel à la tradition orale, aux coutumes que l'on affirme « ancestrales » (celles des cultures d'origine), aux modes de vie anciens. Ainsi, dans *Alor l'arbre la di* de Talipot (1994), l'esclavage et le marronnage servent de cadre au déplacement des personnages dans un univers magico-religieux qui

8. D'après l'éditorial de Philippe Pelen, directeur de Talipot et du festival, dans le programme du 2^e festival d'Art Métis, 20-28 septembre 1996.

permet de resituer le « servis kabaré » d'origine malgache dans un ensemble culturel beaucoup plus métissé et, dans *Carroussel* de Vollard, on se replonge dans l'ambiance des « fêtes foraines longtemps », selon l'inspiration de l'auteur qui a rassemblé les souvenirs de son enfance à Cilaos. Mais, entre les manifestations de l'ethnicité locale et la quête d'universalité de cette même culture, on retrouve aussi, comme dans l'espace social réunionnais, une contrainte de plus en plus pesante pour cette production artistique : « le bon vouloir des institutions », l'aide publique avec ses sempiternels retards dans les versements, la dépendance vis-à-vis d'une manne publique qui tente parfois d'infléchir le sens du développement culturel (clientélisme ? véritable politique de développement culturel ?). Le champ de la production culturelle est entièrement dépendant de son insertion dans le contexte réunionnais (donc national) et propose à ceux qui y sont engagés un « espace des possibles qui tend à orienter leur recherche en définissant l'univers des problèmes, des références, des repères intellectuels (souvent constitués par des noms de personnages phares), des concepts en -isme, bref, tout un système de coordonnées qu'il faut avoir en tête — ce qui ne veut pas dire à la conscience — pour être dans le jeu » (Bourdieu, 1994 : 61).

Lier la musique, le théâtre, la danse et l'art plastique dans une même dynamique est à la fois ce que l'on tente de réaliser dans un espace commun (le regroupement des associations qui se partagent l'espace à Jeumon, par exemple), dans un même festival (Tempo, Art Métais, etc.), mais aussi dans la plupart des créations. La danse contemporaine tente depuis quelques années de profiter de l'élan créé par la musique. Le théâtre associe régulièrement la danse et la musique à ses principales créations. Ainsi, le théâtre du PK 11 a fait appel, en 1993, aux danseuses de la compagnie créée par Yu-Chane pour *Décadence avec élégance*. Mais la danse indienne a aussi fait une percée décisive, la même année, lors du Dipavali 93. Le spectacle « Mille et une lumières » de Lynda Sellom, jeune diplômée de l'école de Madras, qui enseigne la danse indienne à Saint-André et à Saint-Denis, est venu confirmer cette tendance lors du Dipavali 94. Le théâtre Talipot a franchi un nouveau pas, en 1996, en faisant incarner par une danseuse indienne l'image de *Mâ* (Éditions Grand Océan, 1996), « l'île-femme » et « la Mère de toutes les mères », « l'éternel féminin » et « la mère divine ».

La musique, la danse et le théâtre sont aussi étroitement associées dans les productions du théâtre Vollard. On sait que

Tropicadero, troupe « musico-théâtrale » créée à Paris en 1983 et relancée à La Réunion en 1993, regroupe la plupart des musiciens de la troupe Volland mais refuse d'être étiquetée ainsi. Leur spectacle « rock tropical » se veut « de rue », à la fois théâtre et parade de rue, visuel et musical. Danyel Waro, Gilbert Pounia, leader de Ziskakan, ont également travaillé avec Koméla. Il n'y a pas de coupure nette à l'intérieur du champ culturel réunionnais entre les différentes disciplines artistiques. On peut également affirmer que leurs évolutions sont parallèles, suivant en cela l'évolution d'un autre champ culturel : celui de littérature. Martine Mathieu (1991) résume assez bien l'évolution de la littérature en liaison avec la revendication identitaire. Elle situe trois mouvements articulés sur des mythes : les mythes du rattachement, à la créolité (Créolie), à la Lémurie (continent austral « révélé » par Jules Hermann), à la métropole (via l'assimilation), les mythes du Marronnage qui expriment, en particulier, le refus de l'assimilation et le mythe du Métissage Heureux, mythologie de conciliation.

LA STRUCTURATION DE L'ESPACE MUSICAL RÉUNIONNAIS

Xavier Filliol (1993 : 27) voit trois grands axes dans le paysage musical réunionnais actuel : l'exhumation de musiques que l'on croyait à jamais défuntes (quadrille, polka.), la transmission de styles traditionnels (séga, maloya) et la création, à partir de ces racines, de voies personnelles (Ziskakan, Ti-Fock, etc.). Il est bien difficile de situer les choix successifs de chaque groupe, voire de chaque musicien, mais on peut considérer que les trois grands groupes de mythes isolés par Martine Mathieu interfèrent en permanence dans la production musicale réunionnaise. On sait que le premier disque de Ziskakan a été conçu en 1981 dans une ambiance électrique : interdiction faite au groupe de se produire au Tampon et à Saint-Denis (« c'est un groupe maudit » selon *Le Quotidien*) mais « événement » pour les milieux culturels militants⁹. Créé en 1979, au nom de l'expression de la « nouvelle poésie créole » par Alain Armand et Bernard Payet, le groupe s'est professionnalisé progressivement en intégrant de nouveaux sons, de nouveaux rythmes (percussions sénégalaises, bignou breton, vielle à roue occitane, par exemple, dans le CD sorti en 1993 chez Polygram), des mélanges qui peuvent étonner mais qui « rappellent les sons du

9. D'après *Parol* (Éditions Ziskakan, 1985) : présentation du président de Ziskakan, Alain Armand.

maloya qu'on entendait dans les villages » (G. Pounia). Impossible donc de dissocier « rattachements », « marronnage » et « métissage » dans un certain type de production mais aussi de trajectoires.

Le Grand Orchestre des Mascareignes de Filip Barret a produit en 1993 un concert de jazz et un CD avec six musiciens originaires de Madras, fusion de rythmes et métissage acoustique, « mélange de sonorités rock, de langage jazz et de musique karmatique de l'Inde » (F. Barret). En quinze années, Filip Barret est passé du blues et du jazz à Paris et dans la banlieue parisienne, à l'orchestre de Luc Donat à La Réunion en 1981, aux groupes de jazz de Teddy Baptiste et de François Jeanneau, avant de voler de ses propres ailes. Le jazz réunionnais s'est aussi fait une place au Conservatoire national de région, créé en 1987, à l'intérieur du département des « musiques improvisées », où enseignent quatre enseignants dont Henri-Claude Moutou et Luc Joly. On y encourage l'adaptation des standards de jazz en maloya. Mais le jazz, c'est aussi les pianos-bars et quelques micro-lieux associés à la culture urbaine. On sait depuis les travaux de Howard Becker (1963), ancien pianiste de jazz dans des orchestres de Chicago et sociologue, réalisés en 1948-49, que les musiciens ont le sentiment d'être différents des autres personnes, que les musiciens de jazz veulent ignorer les exigences du public au nom de leurs propres normes artistiques mais aussi que la famille du musicien exerce une influence considérable sur sa carrière.

Je situerai pour ma part la filiation et l'appartenance à un environnement musical au centre de bon nombre de trajectoires. La filiation, c'est tout d'abord celle de traditions dont on s'inspire, par exemple celle du « groka » et du « leroz » en Guadeloupe, mais aussi du « quadrille » des bals (« Balakadri » ou « Balakôdéon »), des danses des « Sociétés » (Lafontaine, 1982). C'est ensuite une tradition familiale, par exemple à La Réunion, la pratique du « servis kabaré » (du mot malgache kabary : assemblée ou juge), l'hommage aux ancêtres qui fait l'objet d'une cérémonie rituelle : « j'ai découvert le maloya dans les services kabaré. Mes copains l'ont toujours pratiqué. Ils ont grandi là-dedans »¹⁰. Des groupes de maloya voisins ou connus de la famille sont ainsi invités à participer à la fête. Firmin Viry perpétue cette tradition en organisant chaque année chez lui un immense « kabar » auquel participent nombre de groupes locaux. Mais le groupe de maloya, c'est aussi la famille regroupée autour du père, comme chef de file, les enfants et certains membres de la

10. Entretiens réalisés par Rose-Marie Var (1995) pour sa recherche de DEA.

famille élargie (Granmoune Lélé et sa famille, par exemple). Aucun étranger n'est admis dans le groupe. Ce peut être également des jeunes résidant dans un même quartier. Il y aurait ainsi 300 groupes en activité à La Réunion dont 120 déclarés à la SACEM¹¹ (Var, 1995). Viennent se greffer ensuite des appartenances régionales et micro-locales qui influencent considérablement la structuration du champ musical réunionnais. On peut, à partir de ces groupes familiaux ou de quartier, identifier des groupes qui se réclament du sud (Baster ou Ousanousava, par exemple), de telle région, d'un cirque, parce qu'ils se sont fait une réputation dans leurs quartiers, parce qu'ils expriment un état d'esprit, l'esprit de la localité, « l'esprit des lieux », parce que les musiciens sont avant tout des « sujets locaux ».

La musique ne peut être saisie que dans son aspect social, rejoignant en cela les « habitus », dispositions durables et transposables, qui viennent s'articuler sur les autres champs de la réalité sociale (Bourdieu). Je crois que John Blacking (1993 : 28) n'exagère pas lorsqu'il affirme que la musique confirme ce qui se trouve déjà dans la société et la culture et qu'elle n'apporte rien de nouveau, si ce n'est des structures sonores. La difficulté de se situer dans le champ musical n'est pas un phénomène nouveau ? Jean-Pierre La Selve nous montre bien dans son article les différentes façons d'appréhender l'environnement musical selon son milieu d'appartenance, selon l'époque, et surtout, selon le lieu duquel on part pour découvrir cet environnement. On voit parfaitement que les « sujets locaux », bourbonnais comme Panon-Desbassyns, ne peuvent décrire des perceptions, des sentiments, des points de vue, des sentiments, qu'à partir des « moyens sémiotiques » qui sont mis à leur disposition, selon un rythme conceptuel interne propre à chacune des analyses. On ne peut effectuer qu'un aller-retour dialectique continu entre le plus local des détails locaux et la plus globale des structures globales, en sorte qu'on arrive à les voir simultanément (Geertz, 1986 : 88).

L'ÉCLATEMENT DE L'ESPACE MUSICAL RÉUNIONNAIS

A La Réunion, on vivrait depuis quelques années « une explosion » sur le plan musical. Faut-il souscrire à une telle affirmation, très largement reproduite par les médias, soulignée par

11. Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique qui a enregistré 150 nouvelles inscriptions d'auteurs entre 1991 et 1994. Depuis 1990, environ 2000 œuvres ont été déposées à la SACEM (Var, 1995).

les professionnels et confirmée par les chiffres des ventes de cassettes et de compact disques (51 000 cassettes et 10 000 CD en 1991, 87 000 cassettes et 104 000 CD en 1994) ? Peter Hawkins se déclare impressionné, dans son article, par le « kaléidoscope des styles musicaux », par une prolifération de styles, reflet fidèle de la diversité culturelle et ethnique de la population, qui ne se traduit ni par un cloisonnement des différents genres musicaux, ni par un renfermement hostile aux apports étrangers. Quelques mélanges « savants et insolites » peuvent alors voir le jour, venant confirmer les dires de Raymond Mesplé qui, partant d'un tout autre domaine, celui des genres musicaux qui se développent dans les campagnes de l'Imerina, conclut que les cultures ont la capacité de s'enrichir en se confrontant et que dans le domaine musical, cette confrontation vient enrichir le patrimoine musical mondial.

La recherche de la bonne formule, de la bonne équation, mobilise toutes les énergies. Il reste de nombreux partisans du maloya traditionnel, comme les groupes nouveaux qu'a pu rencontrer Rose-Marie Var (1995) dans le cadre de son approche de « l'explosion musicale » réunionnaise. Mais le caractère inventif de certains groupes vient désormais s'étaler sur la scène locale, au point d'étonner les professionnels par l'éclectisme de sa production la plus récente.

Ainsi, la sélection 1996 pour les vingt ans du Printemps de Bourges mettait en présence quatre groupes : Collège Brothers, quatre jeunes chanteurs *a capella* qui se sont vu décerner le prix Média-Adami par Radio France International et qui se sont déjà produits à Dakar ; Ekseko, un groupe de séga « lontan » dans la plus pure tradition créole ; Black and Co, une jeune formation de Saint-Leu qui joue du maloya associé au hard-rock et les vainqueurs, Atafia, qui veulent imposer le « réma », association de reggae et de maloya qui se veut différente du maloggae par ses inspirations plus funk et ses recours aux cuivres.

Atafia, a choisi un nom à consonance sakalava (qui veut dire message) pour rendre hommage à ses ancêtres malgaches mais veut rester fidèle au maloya, ses véritables racines musicales (le rouler, le kayamb). Ce n'est donc pas le reggae qui domine, sauf dans le costume, la chevelure et l'apparence générale de son leader, époux de la chanteuse du groupe. Leur souci est de faire reconnaître le « réma » sur la scène locale. Ils comptaient pour cela sur leur participation au Printemps de Bourges, en avril 1996, aux côtés des Rita Mitsouko, pour imposer le label. Je ne me lancerai pas dans des

analyses musicales, tout à fait hors de mes compétences, mais il faudrait savoir en quoi ce « réma » se différencie du « maloggae » (ou « malogué »), si le séga et le maloya souffrent du « malogué » ou bien profitent du « malogué ». Brigitte Desrosiers reprend dans son article les termes du débat séga-maloya et précise qu'il y a, de toute façon, un continuum entre le maloya et le séga. On a critiqué, un temps, le succès populaire de Na Essayé, de la mode « malogué » et « seggae », qui séduisait si bien les 15-25 ans et, surtout, les faisait bouger (par sa musique simple, binaire). On a dit aussi que le « malogué » n'était pas une musique réunionnaise, que le « seggae » c'était le séga mauricien et pas le réunionnais¹². On a dit aussi que si cette musique est si décriée par les professionnels c'est parce qu'il s'agit d'une musique de quartier, appréciée par la population, comme le « maloya marron » à ses débuts. Que ne disait-on pas également du maloya électrique de Ziskakan ou de Ti-Fock à ses débuts ?

Tout éclate et tout explose en permanence. A Maurice où « le séga est la forme première de notre folklore » (C. Pavaday), on ne trouve plus guère de « séga typique » (accompagné de la « ravane », la peau tendue sur un cercle de bois, de la « maravane », la boîte remplie de grains, et du « triangle »). Ti-Frère jouait du « séga-lae » ou du « séga-final » avec « triangle » et accordéon. Les « ségas engagés » ont leurs rythmes propres avec des chansons indiennes qui les accompagnent (Pavaday, 1993). On ne peut pas dire ce qu'est réellement la musique folklorique réunionnaise. Quand Jacqueline Farreyol et le groupe Takamaka sont invités au Festival Kréol des Seychelles en 1990 pour représenter La Réunion avec le groupe saint-pierrois Kisaladi, on a le sentiment que la « partie folklorique » du festival est bien remplie. Où faut-il situer, par ailleurs, « orchestres cuivres » et « orchestres de bal » ? On lira avec intérêt l'ouvrage de Jean-Pierre La Selve (1995) qui resitue parfaitement cette évolution pour La Réunion mais on s'intéressera aussi aux soubresauts de « Chanson Lontan » sur la scène actuelle, dans l'article de Peter Hawkins. Les identités locales sont aussi recyclées par la présence de musiciens étrangers, de la zone océan Indien (Fenoamby, par exemple) qui prêtent leur concours au renouveau de la musique réunionnaise actuelle.

Ainsi, Maperine, un groupe formé en 1991, du nom éminemment symbolique d'un quartier et d'un village rasé pour

12. Voir « La Réunion a "mal-au-gué" ? » in *L'Echo*, jeudi 2 juillet 1992, p. 7.

construire la nouvelle piste de l'aéroport, joue du saleg, rythme malgache, chante en créole réunionnais, avec des musiciens malgaches et comoriens. On ne s'étonne plus de rencontrer les combinaisons les plus diverses, les recyclages parfaitement « postmodernes » qui envahissent par ailleurs le marché mondial. Le mot d'ordre mondial est « il faut mé-ti-sser ». On remixe en permanence dans le monde entier tous les rythmes et tous les sons des ethnies les plus reculées. Faut-il pour autant adhérer aux conclusions des journalistes du *Nouvel Observateur* qui titrent sur « les mauvais coups de la world music » : « Le problème, c'est que là où la « sono mondiale » passe, la vraie musique trépasse ? »¹³.

Deux articles de la revue se situent en marge de cette problématique pour nous démontrer que la musique remplit des fonctions beaucoup plus diverses que celles que le phénomène « sono mondiale » tend à instituer, dans un contexte traditionnel mais aussi de modernité (Raymond Mesplé et Damir Ben Ali). Trois autres articles tendent par ailleurs à démontrer que, à La Réunion, les remous autour des aspects identitaires restent les meilleurs garants d'une démarche musicale intimement liée à ses racines les plus profondes (Peter Hawkins, Jean-Pierre La Selve et Brigitte Desrosiers). On pourrait, en fait, considérer que cette apparence d'éclatement recouvre un recentrement de l'expression musicale sur quelques valeurs fondamentales de la culture musicale réunionnaise, un véritable mouvement centripète.

L'ethos de l'appartenance musicale

La démonstration peut être faite à partir de différents points de l'espace musical réunionnais. Je crois qu'on peut utilement se pencher sur l'expérience menée depuis 1990 autour des CES-Musique (contrats emplois solidarité) et des discours qu'a pu engendrer cette expérience. Cette nouvelle façon de voir la profession et la scène musicale réunionnaise a donné lieu à une profusion de prises de position. En même temps, il fut possible de situer le positionnement de quelques acteurs dans un champ musical recomposé, selon qu'ils furent partie prenante dans cette opération ou bien restés à l'extérieur du dispositif. On verra qu'il est intéressant d'examiner l'expression culturelle telle qu'elle est redéfinie par les différents acteurs interrogés, en des termes qui renvoient à leur propre historicité, à l'histoire sociale en cours, au

13. *Le Nouvel Observateur*, n°1441, 8-14 juin 1992, pp. 7-9.

contexte de réorganisation des rapports sociaux¹⁴. L'ethos de l'appartenance est ici décliné sous une forme esthétique, l'appartenance musicale. Et comme dans tout phénomène de localisme, cet ethos fait l'objet d'une redéfinition permanente des relations entre le local et le global (Cherubini, 1996).

PETT RAPPEL SUR LES OBJECTIFS

Le Conservatoire national de région avait déjà créé en 1989 un département « musiques populaires » qui permettait de faire progresser la pratique instrumentale réunionnaise. Un stade décisif a été franchi en 1990 avec la création des CES-Musique à l'initiative du Conseil général qui devait permettre à de jeunes musiciens de se perfectionner, de se professionnaliser, de réussir leur insertion par la musique. Sur trois années, de 1990 à 1993, il était prévu de faire suivre à environ 400 jeunes cette filière originale, unique en France, guidée par un double souci : « permettre à des demandeurs d'emploi en situation sociale difficile de se former et de se perfectionner dans la musique, favoriser la création musicale à La Réunion ». 25 formateurs (solfège, écriture musicale, etc.) ont été choisis « parmi les meilleurs professionnels de l'île ». L'investissement matériel en musique s'élevait à un peu plus de 2 millions de francs. Il était aussi envisagé un « après CES », un projet de « Club du Maloya » qui devait permettre aux jeunes de gérer eux-mêmes sous une forme associative ou autre un lieu de spectacle où ils pourraient se produire régulièrement moyennant rémunération. Ils devraient surtout être capables de proposer leurs services à différents partenaires : municipalités, associations, écoles, collèges, pour des animations musicales (note sur le premier bilan annuel, Conseil général, 1991).

L'une des originalités de ce contrat de travail réside dans le fait qu'ils doivent essentiellement faire de « la création », ce qui est particulièrement motivant et valorisant. Kayamb 91, les concerts organisés au théâtre de Saint-Gilles, en septembre-octobre 1991, allait constituer pour les 35 groupes formés la première année leur premier rassemblement et « leur première occasion de démontrer

14. La plupart des entretiens ont été réalisés par Brigitte Desrosiers et Peter Nettleship entre mai 1992 et juin 1994, par deux étudiants formés dans des universités étrangères, au Canada et en Grande-Bretagne, ce qui à nos yeux était un atout méthodologique important, même s'il est devenu courant de railler l'orthodoxie ethnographique qui prône à la fois la distanciation et la participation.

leur savoir-faire, de se frotter au public » (note transmise par le Conseil général).

RÉSULTATS ET COMMENTAIRES

Parmi les 18 groupes sélectionnés pour la finale, trois allaient émerger : Zetwal Katrer, un groupe de Cambuston (Saint-André), Zanzibar (maloya traditionnel et rythmn and blues) et Bankoul, deux groupes de Saint-Joseph. On a pu se féliciter de la grande variété des créations (séga, maloya, rock, reggae et jazz) et de la motivation des musiciens. Les CES-Musique étaient bien implantés dans la plupart des communes de La Réunion. Zetwal Katrer a participé au printemps de Bourges 1992, ils ont enregistré une cassette. Zanzibar a aussi été pris sous contrat par une maison de disque qui a sorti un CD et une cassette du groupe qui ont eu un bon succès local. Malgré quelques difficultés de démarrage pour certains groupes (manque ou absence de local, matériel livré avec retard, groupes trop nombreux, etc.), l'objectif « créativité » avait pu être atteint (compositions nombreuses) et l'influence de certains groupes se faisait déjà sentir au bout de quelques mois sur la scène locale.

En avril 1992, deux artistes réunionnais et non des moindres, Danyel Waro et Filip Barret, tiraient la sonnette d'alarme, dénonçant « un génocide culturel et musical » orchestré par le Conseil général, « une politique culturelle débile » : « Partout ailleurs il faut payer pour apprendre la musique. Ici, on est payé pour ça ». Deux des principaux formateurs (Jacqueline Farreyol et Gilbert Pounia) et le responsable de la culture au Conseil général durent répliquer par une conférence de presse¹⁵ : « C'est le contraire d'un génocide », on réfléchit à « l'après CES », « insertion ne signifie pas retrouver tout de suite un travail », etc. Jacqueline Farreyol avouera dans le magazine *Plein Sud* qu'elle a un seul regret : la qualité des textes (« ils sont très pauvres »).

En septembre 1992, Kayamb 92 a été organisé à Grand Coude, un écart des hauts de Saint-Joseph, avec 25 groupes de CES-Musique et le concours de nouveaux partenaires comme le CREAI (organisme de formation d'éducateurs spécialisés), la FEDAR (Fédération départementale des associations rurales), le GCA (groupement des chômeurs actifs) et la SACEM. Les groupes primés sont Defoul la Mem, groupe de reggae saint-pierrois, Diavo, groupe de jazz de

15. *Le Quotidien*, 26/04/1992, p. 6.

Saint-Denis, de nombreux groupes de reggae, mais le jury a préféré annuler la catégorie « auteurs » (toujours le problème des textes). Les groupes primés en 1991 se sont en revanche taillés un franc succès lors des différents concerts.

La formation Musika 92 a été conçue sur la base de formations « plus pointues » (son, théâtre, danse, audiovisuel, chant, expression écrite, techniques de relaxation, etc.), une véritable formation « paramusicale » dans des domaines choisis par les CES-Musique (techniques de son de diffusion, de studio, des lumières, parolier, fabrication d'instruments de musique, etc.). 295 CES-Musique ont suivi une formation organisée au CREPS de Saint-Gilles dans l'un des domaines suivants : son, vidéo, expression théâtrale, chant et parole (avec Anne Vassiliu et Carpanin Marimoutou), danse. Mais que ressort-il réellement de tout ceci lorsqu'on interroge les principaux acteurs de cette opération ?

UNE « FAÇON DE VIVRE » ET DES STRATÉGIES INSTITUTIONNELLES¹⁶

Danyel Waro ne cesse de le répéter : le maloya est une façon de vivre, une respiration, un mélange (« batar ») qui s'oppose, d'une certaine façon, aux partitions, à diverses formes d'apprentissage moderne. On aurait en fait deux types de position, absolument opposées, l'une consistant à dire que le maloya s'apprend (et c'est tout l'enjeu des stratégies institutionnelles actuelles, dans le cadre de la modernité), l'autre consistant à affirmer que le maloya ne s'apprend pas. Des entretiens effectués auprès des principaux acteurs, il ressort une opposition entre « la musique plaisir » et le niveau trop élevé de la formation, « trop haut » (informatique musicale, etc.). « Le courant ne passe pas » avec les professionnels, les formateurs que l'on accuse d'être des « bureaucrates » avec trop de subventions. On oppose ces « bureaucrates » aux « amateurs ».

Le champ musical réunionnais refléterait ainsi les lignes de fracture de la société réunionnaise, avec au centre « la misère », mais deux façons de poser le problème. D'un côté un certain militantisme culturel que l'on veut faire passer en particulier dans les textes (ateliers chant et parole), de l'autre l'idée que « je fais des textes par rapport à ce que je vis », que « les Réunionnais se retrouvent dans nos textes ». Au tableau représentant la société correspondrait le

16. Il ne s'agit ici, faute de place, que des grandes lignes d'une analyse développée par ailleurs dans un texte à paraître qui reprend le contenu exact des entretiens.

tableau représentant la musique : « ce qui marche, ce sont les textes engagés », « on peut chanter l'amour, jamais la richesse ». Il y a donc un déplacement de l'axe de l'engagement : du militantisme culturel vers le vécu.

On dit aussi que les Antillais aiment leur musique, le zouk, mais que les Réunionnais n'aiment pas leur musique, ce qui ne faciliterait pas la tâche, à la fois des professionnels et des militants culturels. Il y a de toute façon une opposition très marquée entre la demande locale telle qu'elle est présentée aux stagiaires (faire du séga traditionnel, du maloya, dans les foires, dans les fêtes, dans les hôtels, dans les lieux touristiques) et l'offre proposée par les stagiaires (« fusion », « progression », jazz, etc.). On aurait, pour reprendre le modèle des trois mondes de Popper et d'Habermas, un modèle idéal représenté soit par le marché touristique local, soit par le militantisme culturel, qui peut devenir monde vécu pour les deux catégories d'acteurs qui les représentent, mais surtout un modèle idéal basé sur la « world music » (la fusion), vécu d'un « monde de vie » des racines musicales, assez éloigné de « La Réunion lointan », des directives prises en faveur du séga (« il faut faire revivre le séga »).

Rien n'est cependant simple car « si notre public est d'abord local », on doit aussi se positionner par rapport au marché mondial, à la métropole. Qui peut dire ce qu'il va advenir de la musique réunionnaise ? Une analyse plus complète de ce champ passe, comme l'indique également Peter Hawkins, par une prise en compte détaillée de toutes les stratégies individuelles et collectives que poursuivent les musiciens locaux, les professionnels du spectacle, les responsables politiques et les cadres administratifs qui prennent en charge les destinées de tous les aspects de la vie artistique réunionnaise. Je ne cherche, à mon niveau, à faire passer aucun message. On peut, en revanche, entrevoir un certain nombre de pistes de recherche, dans le sillage de celles qui restent engagées.

Conclusion... plus que provisoire

Louis-Jean Calvet (1994) démontre bien tout ce que la sociolinguistique peut apporter à la connaissance des nouveaux groupes de rap et de hip-hop, à partir de la « parole urbaine ». Les recherches menées en Afrique du Sud par David Coplan (1992), par Denis-Constant Martin (postface à Coplan, 1992), par le socio-anthropologue Johnny Clegg qui possède (ce que chacun ne sait pas)

une vaste connaissance ethnologique et une grande maîtrise de la culture du spectacle zoulou, sur les formes culturelles nouvelles (qui doivent être explorées systématiquement), rejoignent les lignes directrices que nous avons formulées sur la performance, sur l'ethnographie des systèmes esthétiques, sur la construction locale des identités (Cherubini, 1996). Les travaux de Lagrée (1982) sur la jeunesse des banlieues françaises, ceux de Gondola (1993) sur les jeunes de Brazzaville et de Kinshasa, sur le renouvellement de la musique moderne au Congo-Zaïre, constituent autant d'exemples à suivre pour l'espace urbain réunionnais. Enfin, on n'oubliera pas les recherches entreprises par Nettleford (1979) et Alleyne (1988) à la Jamaïque, par Cherubini (1992), Guilbault (1992) et Desroches (1992) aux Antilles françaises, qui resituent le champ musical dans une problématique de créolisation et de pluralisme identitaire, qui resituent la « créativité » caribéenne dans son contexte historique et sociologique régional.

On peut formuler de belles hypothèses sur le fond historique et culturel commun des musiques de la zone océan Indien, sur la parenté qui existerait entre le séga mauricien, le maloya réunionnais, le séga seychellois, les différents rythmes traditionnels malgaches (salegh, jyhe, sova, rija) et comoriens. Les diverses filiations de cette musique régionale ont donné des frères jumeaux (maloya traditionnel réunionnais et rija des plateaux du sud malgache), des instruments dont la terminologie témoigne de cette parenté (lansive, antsiva), etc¹⁷. La recherche en ethnomusicologie a encore un bel avenir à La Réunion. Les articles de ce numéro spécial sont autant de points de vue sur les possibilités de développement de cette recherche, plus ou moins associée à l'histoire, à la sociologie, à la littérature, à l'ethnologie classique comme à l'anthropologie esthétique.



17. D'après Frédéric Borne : « Musiques de l'océan Indien en devenir », s.l.n.d.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEYNE, M. (1988), *Roots of Jamaican Culture*. London, Pluto Press.
- ALTHABE, G. (1990), « L'ethnologue et sa discipline », *L'homme et la société*, n°95-96, pp. 25-41.
- ATTALI, J. (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, PUF.
- AUGÉ, M. (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- AUGÉ, M. (1994), *Le sens des autres*. Paris, Fayard.
- BAUMAN, R. (éd) (1992), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York, Oxford University Press.
- BECKER, H. (1963), *Outsiders*. Glencoe, Mass., The Free Press (trad. 1985 : Paris, Métailié).
- BLACKING, J. (1993), *Le sens musical*. Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, P. (1994), *Raisons pratiques*. Paris, Seuil.
- CAPLAN, D. B. (1992), *In Township tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Paris, Karthala et Nairobi, CREDU.
- CALVET, L.-J. (1994), *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris, Payot.
- CHERUBINI, B. (1988), *Cayenne, ville créole et polyethnique*. Paris, Karthala.
- CHERUBINI, B. (1992), « Du métissage généralisé à la contre-culture : le cheminement de l'être Antillo-Guyanais » in J.-L. Alber et al. eds. *Métissages*. Tome 2. Paris, L'Harmattan, pp. 277-294.
- CHERUBINI, B. (1996), « La construction symbolique des identités dans le monde créole : exemples réunionnais » in A. Carénini et J.-P. Jardel (éd), *De la tradition à la post-modernité. Hommage à Jean Poirier*. Paris, PUF, pp. 267-281.
- CUISENIER, J. (1989), « Le champ ethnographique et le résistant projet d'une anthropologie de l'art », *L'Année sociologique*, Tome 39, pp. 15-58.
- DE COPPET, D. (1992), « Comparison, a universal for anthropology. From 'representation' to the comparison of hierarchies of values » in A. Kuper (éd), *Conceptualizing Society*. London, Routledge, pp. 59-74.
- DESROCHES, M. (1992), « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 17, n°34, pp. 41-51.
- DUPRAZ, N. (1993), « L'ethnologue, un phéménologue qui s'ignore ? », *Genèses*, n°10, Janvier, pp. 108-123.
- FILLIOL, X. (1993), *Les musiques à La Réunion*. Saint-Denis, Éditions CNH (Les cahiers de Notre histoire n°39).
- GEERTZ, C. (1983), *Bali : interprétation d'une culture*. Paris, Gallimard.
- GEERTZ, C. (1986), *Savoir local, savoir global*. Paris, PUF.
- GONDOLA, C.-D. (1993), « Musique moderne et identités citadines : le cas du Congo-Zaïre », *Afrique contemporaine*, n°168, oct.-déc., pp. 156-168.
- GUILBAULT, J. (1992), « Sociopolitical, cultural and economic development through music : zook in the French Antilles », *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 17, n°34, pp. 27-40.
- LAFONTAINE, M.-C. (1982), « Musique et société aux Antilles », *Présence Africaine*, n°121-122, pp. 72-108.
- LAGRÉE, J.-C. (1982), *Les jeunes chantent leurs cultures*. Paris, L'Harmattan.
- LA SELVE, J.-P. (1995), *Musiques traditionnelles de La Réunion*. Saint-Denis, Azalées (1^{re} édition 1984).
- LECLERCQ, E. (1992), « Du rituel à la théâtralité. Une lecture de Victor W. Turner », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. XCII, jan.-juin, pp. 181-198.

- LEVI-STRAUSS, C. (1993), *Regarder, écouter, lire*. Paris, Plon.
- MATHIEU, M. (1991), « Mythologie identitaire à La Réunion » in C.-G. Dubois (éd.), *L'imaginaire de la nation (1792-1992)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 431-439.
- NETTLEFORD, R. (1979), *Cultural Action and Social Change. The Case of Jamaica*, Ottawa, IDRC.
- PAVADAY, C.-P. (1993), *Le séga mauricien. Une étude thématique*. Saint-Denis, Université de La Réunion (mémoire de maîtrise de lettres modernes).
- SAM-LONG, J.-F. (1993), *Le défi d'un volcan*. Paris, Stock.
- SCHECHNER, R. (1985), *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SCHECHNER, R. (1988), *Performance Theory*. London and New York, Routledge.
- SCHWIMMER, É. (1986), « Présentation. La construction politique de l'objet esthétique », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 10, n°3, pp. 1-10.
- TURNER, V. (1982), *From Ritual to Theatre*. New York ; PAJ Publications.
- TURNER, V. (1987), *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.
- VAR, R.-M. (1995), *Le maloya et la recomposition du champ musical réunionnais. Approche anthropologique*. Saint-Denis, Université de La Réunion (mémoire de DEA Lettres et sciences sociales, option anthropologie).