



HAL
open science

Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à La Réunion

Brigitte Desrosiers

► **To cite this version:**

Brigitte Desrosiers. Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à La Réunion. Travaux & documents, 1996, 08, pp.29–47. hal-02174281

HAL Id: hal-02174281

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174281v1>

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.

Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à La Réunion*

Introduction

Toucher à la musique, c'est pénétrer directement au cœur des enjeux sociaux à La Réunion. Son organisation englobe des réalités multiples. La musique est partout. En dehors des occasions officielles, il ne manque pas un jour où, quelque part dans l'île, ne soit monté un podium pour l'un des innombrables groupes professionnels ou amateurs. La musique est sans conteste la production culturelle la plus populaire de l'île. Contrairement aux intellectuels dont l'éloge de la créolité est trop souvent véhiculé par un langage obscur et savant, la musique permet la communication directe des textes idéologiques. Mais au-delà des aspects concrets liés à l'organisation des musiques populaires à La Réunion, ce sont davantage les conceptions des individus par rapport à cette organisation qui frappent l'observateur au premier chef et l'obligent à intégrer ce phénomène dans une problématique plus générale, celle de l'identité. La richesse et l'ambiguïté des divers témoignages sur la vie musicale et sur la musique elle-même nous ont amené à nous intéresser de plus près à la façon dont les individus perçoivent les musiques populaires, la perception faisant, à notre avis, partie intégrante du fait musical.

L'analyse des discours sur la musique révèle des points forts qui seront développés dans ce texte. Parmi ceux-ci : la tendance à

* Brigitte Desrosiers, étudiante en doctorat d'ethnomusicologie à l'Université de Montréal, a séjourné en 1991-1992 à l'Université de La Réunion dans le cadre du programme de recherche du Centre d'Anthropologie Généralisée « Université et ville ». Elle a achevé en 1993 une maîtrise en musique, option musicologie, à l'université de Montréal, puis a soutenu un DEA en ethnomusicologie à l'Université de Paris X consacré à la musique réunionnaise.

mettre continuellement en opposition le séga et le maloya et à leur attribuer des origines nécessairement différentes ; le fait d'affirmer une identité en cherchant entre le séga ou le maloya la seule musique autorisée à représenter tous les Réunionnais (vision unanimiste) ainsi que la détermination ou non d'un lien de parenté entre les deux genres lié à la détermination des origines et des métissages. Les discours ont été recueillis, au terme de notre séjour dans l'île, de l'automne 92 à l'été 93, auprès d'un groupe élargi : musiciens mais aussi journalistes, organisateurs de concerts, producteurs, responsables culturels des collectivités locales, etc¹.

Les discours en ethnomusicologie

Dans un article sur les paroles et propos d'informateurs et de musiciens, Jean-Jacques Nattiez propose certaines réflexions théoriques et épistémologiques sur l'utilisation des discours dans la connaissance et l'analyse de la musique qui nous permettent d'en mesurer la valeur heuristique. Proposant une sémiologie du discours qu'il définit comme étant « l'étude des conditions spécifiques selon lesquelles le discours véhicule un ensemble de significations à propos d'un fait musical » (Nattiez 1981 : 51), il considère que le discours des informateurs est un des documents qu'il convient d'interroger car il permet de comprendre le fait musical dans son ensemble,

« de la même façon que ce discours n'est lui-même qu'une composante du fait musical total » (*ibid.* : 57).

Selon lui, « le discours sur la musique constitue donc une forme symbolique spécifique, distincte et différente des particularités de cette autre forme symbolique qu'est la musique » (*ibid.* : 50).

Le discours possède une certaine autonomie par rapport au réel ainsi que ses propres règles de fonctionnement. Pour analyser ce que J.-J. Nattiez appelle « le discours métamusical » ou bien encore « l'ethnothéorie musicale », il faut distinguer trois ordres de réalité. Il y a le corpus musical, le discours sur la musique fait par l'autochtone et la reconstruction par le chercheur de ce discours. Chacun de ces niveaux ou de ces ordres ont entre eux des relations où se jouent des

1. En majorité, les personnes interrogées ne sont pas des spécialistes des musiques de séga ou de maloya. Nous abordons ces phénomènes musicaux par la frange, laissant la parole aux non spécialistes afin d'illustrer de quelle façon la musique existe aussi en dehors de sa production et qu'elle est investie de sens divers par des individus, le public, les organisateurs culturels qui, somme toute, ont une grande influence sur son développement.

interférences. Un des enjeux dans l'utilisation du discours métamusical est d'en questionner sa relation avec la musique, avec le réel.

« De l'étude de cette relation, des propos eux-mêmes et de l'analyse du corpus, on peut déduire quelque chose comme « la-pensée-sur-la-musique », mais c'est une reconstruction dont il faut établir avec précaution comment elle se rattache aux données qui ont permis de l'élaborer » (*ibid.* : 50).

Il convient de nuancer quelque peu l'utilisation de cette approche pour nos propres analyses. Pour Nattiez, cette perspective constitue une application à la musique des paradigmes ethnothéoriques développés en anthropologie ces dernières années. Il s'agit de restituer la pensée théorique sur l'objet des tenants d'une culture comme l'ont fait magistralement des ethnomusicologues comme Hugo Zemp (1978) et Stevens Feld (1982).

Les discours analysés, et dont quelques extraits sont présentés dans ce texte, ne portent pas sur une théorie de la musique mais sur un ensemble plus vague comprenant des impressions sur le rôle de la musique et ses fonctions, son organisation et une perception générale qu'en ont eu les individus interrogés. L'analyse ne porte pas sur un discours établi par la tradition, rationalisé et sanctionné par une autorité et légitimé par la cohérence du discours. C'est en cela que nous nous détachons des perspectives ethnothéoriques s'appuyant, la plupart du temps, sur une pensée fondée sur la tradition. Mais la symbolisation des discours est, ici, tout aussi signifiante. Sans se constituer en une mythologie fondant unanimement la « mémoire » des individus, elle n'en relève pas moins d'une sorte de pensée mythique que nous aborderons plus loin. Dans les sociétés créoles, la recherche permanente d'une histoire fait que le discours idéologique devenu prescriptif, tient lieu d'une sorte de mémoire collective qui embrouille les faits. À ce sujet, André Marcel d'Ans soutient une position quelque peu extrême mais qui nous amène à réfléchir sur le rôle de l'identité dans la construction d'une mémoire. Il écrit que :

« dans tous leurs discours explicites, les peuples dits « créoles » répudient sans nuance l'événement fondateur qui les a constitués, à savoir l'esclavage. C'est en cela précisément que la culture créole diffère radicalement des vraies cultures d'oralité qui, au contraire, exaltent interminablement, au travers de leurs mythes, la légitimité de leurs circonstances fondatrices. À l'opposé, la seule légitimité dont puissent se prévaloir les sociétés créoles se fonde sur leur rupture avec les conditions qui amenèrent leur constitution » (D'Ans 1994 : 91).

Il n'est pas question pour nous de douter du caractère véritable de l'oralité réunionnaise. Retenons, toutefois, cette notion de rupture, au cœur de la recherche d'une identité revalorisée, pour concevoir la musique comme une des stratégies utilisées à cette fin.

Le séga et le maloya. Présentation générale²

Une précision doit être apportée au sujet de la terminologie afin d'éviter toute confusion entre le séga et le maloya. Le séga ou *tchéga* tel que décrit dans les documents anciens, correspond à ce que l'on nomme aujourd'hui maloya. Quand au terme séga il est utilisé aujourd'hui pour décrire une musique métissée au rythme très allant et syncopé née de la rencontre entre des rythmes africains et des musiques de danse européenne, dont il serait une sorte de version créolisée. Dans cette rencontre, le séga ne cessera de se moderniser absorbant toutes les nouveautés musicales de la Métropole. On remplacera les instruments traditionnels par les instruments d'orchestres modernes. On remplace, par exemple, l'accordéon diatonique par le chromatique, le soutien rythmique est assuré par une batterie complète, on introduit des guitares et des cuivres. On passera donc, toujours avec ce rythme du séga, du folklore à la variété. La musique devient plus recherchée et est plus sensible aux influences extérieures. Aujourd'hui, le séga est une musique très populaire à La Réunion. Il est le rythme de base présent dans la quasi totalité des musiques dites de variété. Les caractéristiques de cette musique sont une harmonie très simple à la guitare (dominante tonique), un rythme syncopé très vif et surtout, un texte très léger.

Le maloya est une musique que l'on dit héritée des esclaves. On lui attribue tantôt des origines exclusivement malgaches, tantôt afro-malgaches. Chant soutenu par un ensemble de percussions typiques, le maloya est associé à des rituels et aurait été développé dans les camps d'esclaves, puis préservé dans les familles rurales. De tempo généralement plus lent que le séga, sa rythmique assez marquée est, comme celui-ci, constituée d'une juxtaposition de temps binaires et ternaires avec une prépondérance d'un rythme de trois temps. Le morceau débute quelquefois par une introduction non mesurée. L'hypothèse la plus probable de sa constitution serait

2. Il n'existe, à ce jour, aucune étude musicologique et formelle sur les musiques populaires de La Réunion. Cette description est tirée, en partie des ouvrages de Jean-Pierre La Selve (1984) et de Robert Chaudenson (1981). Voir aussi Barat et La Selve (1985) et Frédérique Autret (1993).

que le maloya, issu d'une fusion entre des styles malgaches et africains et à un moindre degré européen et indien³, aurait atteint une forme plus ou moins définitive et aurait été conservé comme tel dans les camps d'esclaves et dans les familles, jusqu'à sa redécouverte dans les années 60.

Le maloya a été préservé dans certaines régions rurales par des familles comme celle du Rwa Kaf et de Firmin Viry qui en ont conservé soit le caractère religieux à travers les rituels, soit le caractère plus festif par les *kabars*⁴ durant les fêtes Cafres. Il y a eu dans les années 60 une véritable émergence du maloya que l'on peut attribuer pour beaucoup au soutien que lui a accordé le parti communiste local de l'époque. Cette découverte, cette remontée à la surface d'une musique qui avait toujours existé en cercle fermé, sera primordiale pour le développement du courant actuel de musique populaire. Vers la fin des années soixante, le Parti Communiste Réunionnais va relancer le maloya sur une grande échelle, faisant de cette musique un vecteur pour les revendications sociales et politiques. Il y aura une véritable opération de promotion du maloya basée sur une vision « unanime » de celui-ci. Il sera proposé comme la musique de tous : Petit Blanc, Cafre, Chinois, Malbar pourvu que l'on partage les mêmes conditions de dominés. Le maloya deviendra à partir de là, l'expression privilégiée du *fè nwar*⁵. Les conséquences de cette prise en charge par le Parti Communiste sont multiples : elle a accéléré la politisation du maloya et l'a intégré dans les rapports actuels d'opposition ; elle a stigmatisé le maloya comme expression d'une contre culture et a longtemps contribué à l'interdiction des groupes de maloya ou de toute musique à caractère revendicatif.

La musique dans la crise identitaire

Si on compare la langue à la musique, cette dernière a un double avantage : pouvoir exprimer la langue créole reniée, à l'intérieur d'un langage valorisé qu'est le langage musical. La

3. Selon J.-P. La Selve, les Malbars ont joué un rôle prépondérant dans la conservation du maloya. Les engagés indiens du XIX^e siècle auraient « rapidement et totalement adopté langue, instruments et danses, prenant ainsi le relais de ceux qui, par désir d'intégration sociale, délaissaient une forme d'expression perçue comme liée à l'époque de l'esclavage. » (La Selve 1984 : 129). Les influences extra-africaines du maloya ne font toutefois pas l'unanimité tant chez les chercheurs que chez certains musiciens.
4. Grand rassemblement musical qui dure souvent toute la nuit.
5. *Fènuwar* : fait noir. Expression utilisée pour décrire la clandestinité.

musique est le principal vecteur de la langue réunionnaise absente de façon généralisée des manifestations publiques et des médias. Considérant l'engouement des jeunes pour les musiques amplifiées, celles-ci sont devenues le moyen d'expression d'une langue utilisée non plus pour « faire sourire » mais pour raconter la vie de tous les jours, pour clamer une identité qui se revalorise au contact de cette musique qui tend à être sur-valorisée.

Dans un livre fort intéressant sur le phénomène du *reggae*, le sociologue Denis Constant (1984) fait une analyse de la situation que l'on peut, sans risque, appliquer au développement du maloya. Pour Constant, les conditions de constitution de la société jamaïquaine, qui sont celles des sociétés esclavagistes et colonialistes, ont mené cette dernière à se donner une image collective négative et auto-dépréciative. Refus de soi-même, aspiration à un ailleurs meilleur, vision bipolaire de la société : « israéliens » contre « babyloniens », pure contre pervers, nous contre ils. Cette vision est à la base de l'imagerie rastafarienne et de son idéologie. Quête de la terre promise, terre de liberté, retour à l'Afrique, rêve de la patrie retrouvée, espoir de retrouver ses racines. Le *reggae*, mode de transmission musical des idéologies rastafariennes, symbolise l'Homme qui a des racines, l'Africain, l'Homme Noir qui « reprend contact avec la terre de ses ancêtres ». (Constant 1984 : 89). L'apparition du maloya électrique peut être associée au mode de constitution du *reggae* qui procède, selon Constant, de la dialectique de la rupture et de la continuité. En citant Pousseur, Constant souligne que l'innovation musicale (le *reggae* ou le maloya) peut se voir comme une critique, plus ou moins consciente, plus ou moins virulente selon les cas, « de la culture traditionnelle et de l'ordre social désormais périmé que celle-ci avait pour fonction d'illustrer ». (Constant 1982 : 19) Il y a rupture avec l'ordre établi (ou tentative de rupture), esquisse d'un ordre neuf par la projection d'un système désiré, exprimé par une utopie. Autre comparaison possible avec les analyses de Constant : le rôle d'intégration sociale du *reggae* et du maloya. Pour Constant, le *reggae* est l'expression

« des exploités, drainant une clientèle de déshérités, il a été transformé en instrument provisoire d'encadrement politique et idéologique. Il symbolise désormais l'ascension sociale, la possibilité grâce à une carrière fulgurante et prestigieuse de se hisser hors du guetto sordide... » (*ibid.* : 141).

À La Réunion ce phénomène est visible. La musique est devenue pour certains jeunes de milieux défavorisés, le moyen

d'atteindre à une certaine reconnaissance. L'exemple d'autres jeunes qui ont réussi les incite à poursuivre leurs efforts musicaux. Mais ce désir est souvent une illusion que malheureusement les pouvoirs publics entretiennent⁶. Utilisant le maloya électrique comme moyen d'intégration sociale, les collectivités subventionnent la musique dans la mesure où elle devient un dérivatif pour les jeunes en attendant qu'une véritable économie leur donne des perspectives d'avenir.

Enfin, dernière comparaison, les thèmes des textes comme le mentionne Constant, passent très souvent par des tentatives de réhabilitation de l'individu, par un encouragement à l'effort. « À la réhabilitation culturelle répond donc la détermination personnelle ». (*ibid.* : 101). Donnant l'exemple du Jamaïquain Jimmy Cliff, Constant écrit :

« comme un leitmotiv revient chez lui l'idée que tout est possible, qu'on peut y arriver, pourvu qu'on en ait la volonté. [...] (tu peux y arriver si tu tentes ta chance) » (*ibid.* : 100).

Comment ne pas mettre en parallèle ces textes et ceux de certains groupes réunionnais. Le groupe Na Essayé n'illustre-t-il pas par son nom même l'idée de la tentative ? « nous avons essayé ! » Et Ti Fock ne chante-t-il pas ces paroles qui exhortent le Réunionnais à la douleur de l'effort ? *Envoy fo ti donndouler⁷ / kreol somin la rouver / les alé / les alé / rod pa wo pou perd lo tan / kalkil nout band zenfan / les alé / les alé* (chanson : *Donn Douler*).

Ou dans cette chanson en français du même auteur : « Tu n'as plus le temps de pleurer / sans chercher à lutter / tu dois croire en toi / et savoir où tu vas / tu sais qui tu es c'est bien comme ça / Si un jour tu dois t'en aller / l'espoir doit de porter / tu reviendras plus fort qu'avant / sans regret si c'est ça comme tu sens » (chanson : *Amakossan*).

Le rôle de la musique en tant que stratégie identitaire

Il nous semblait indispensable d'utiliser le concept d'identité pour interpréter les formes types que prennent les discours sur la musique, simplement parce que ces discours portent en eux toute

6. La Réunion était la seule région de France où il existait un programme d'insertion à l'emploi CES musique.

7. Traduction : Allez, tu dois te donner la peine / Créole, le chemin est ouvert / Laisse aller / Ne cherche pas à perdre du temps / Compte nos enfants / Laisse aller.

une série de termes, d'affirmations que l'on peut relier à une quête de l'identité qui semble se vivre sur le mode de l'impuissance et de la contradiction. Le besoin d'affirmation peut se vivre à *titre individuel*, c'est-à-dire par l'utilisation de la musique pour *s'affirmer dans la société* :

G : « Notre but par la musique, c'est sortir de ce qu'on est. Sortir de ce contexte là, de cette situation où on a rien, ou on peut pas s'extérioriser, ou on peut pas avoir de réussite sur sa vie. On est des jeunes, par la musique on veut toucher, parler de ce qu'on est, de l'esprit réunionnais. »

H : « Je veux faire de la musique. J'ai envie de dire aux gens ce que je suis, ce que j'ai vécu. Car tu vois les Réunionnais, ils sont vachement complexés. C'est par rapport à l'éducation tu vois. Ça se reflète en nous. Sentiment de supériorité, d'infériorité. »

Cette quête de l'identité peut s'effectuer dans le cadre d'une *identité collective, partagée, une identité réunionnaise réinventée, non aliénante* :

I : « Les jeunes sont en quête d'identité, vite il faut trouver la musique qui nous ressemble. On n'a pas toujours l'information pour savoir qui on est, comment puiser les sources. [...] j'essaie vraiment de retrouver mes racines, de retrouver une certaine originalité à travers la musique. J'essaie de faire des morceaux, de ne pas trop me soucier des structures occidentales. Moi je suis pas totalement français, totalement métropolitain. J'essaie de trouver un équilibre. »

Si la recherche d'une identité propre se vit de façon positive, elle peut parfois se vivre aussi de façon négative, en excluant certaines expressions musicales ou certains apports.

I : « Je suis contre la musique métropolitaine, c'est la musique de l'opresseur. Je refuse un petit peu car nous, on n'a pas le temps de se réaliser, déjà on est envahi. »

K : « Au début notre groupe de rock ça marchait bien. On a monté une association. C'est difficile car demander une subvention quand tu travailles et en plus c'est pas du maloya, alors que la moindre cassette de maloya qui va sortir, on lui file 20 000 balles. [...] Depuis deux ans il y a un grand engouement pour le métissage du maloya. Ça aurait pu bien se passer mais au lieu d'accepter toutes les cultures, toutes les musiques, il y a eu un blocage sur les musiques noires. Le maloya quand il est arrivé, il a bloqué le rock. »

L : « À La Réunion, il y a une mentalité. Supposons que je me mette à chanter en français, je vais me faire carrément moucater. Voilà ! Le Réunionnais accepte pas que quelqu'un... Il doit rester Réunionnais. »

Comme les discours individuels marqués par la forte présence de thèmes relatifs à l'identité, les textes des chansons des groupes de maloya électroifié utilisent abondamment des termes qu'on peut associer à la quête de l'identité. Le refrain de la chanson *Rassin* (racine) du groupe de maloya jazz rock Sabouk est un exemple révélateur des thèmes utilisés dans les chansons :

Bli pa ton rassin ti frèr rassin la ter / Bli pa ton rassin ti ser rassin ton kouler / Nout momon té l'africa / Papa koté Kalkita / Bli pa ton rassin ti frèr rassin la ter / Bli pa ton rassin ti ser rassin ton kouler / Pli loin dann fon mémoir / On na poin nasion pli loin k'sa⁸.

Racine, nation, ancêtres Africains ou Indiens, mémoire, sont des thèmes récurrents des textes de maloya.

Les discours sur le maloya et le séga en tant que discours marqués par la quête de l'identité

Il est important maintenant de revenir sur l'opposition séga/maloya telle que nous l'avions évoquée dans notre introduction, afin de voir en quoi celle-ci illustre cette quête de l'identité qui s'exprime presque toujours sous la forme d'une dualité. Nous tenterons donc de justifier, ici, la mise en exergue de la dynamique séga vs maloya et de son utilisation comme point de départ de la problématique. Le premier argument tient tout simplement au fait que le séga et le maloya forment la base musicale sur laquelle s'échafaudent les nouvelles musiques actuelles de la Réunion. Ce que l'on appelle parfois maloya électrique — appellation générique décrivant un ensemble musical loin d'être homogène —, est constitué la plupart du temps d'une rythmique ternaire (c'est à cela que l'on reconnaît le « son » réunionnais), par l'utilisation de certains instruments que l'on peut associer au maloya, mais aussi, d'un style de guitare hérité du séga. Cette musique, que l'on peut sans peine qualifier de « fusion », intègre des éléments à la fois du maloya et du séga, mariés selon l'ouverture et les capacités des groupes, à d'autres styles de musiques, intégrant celles de l'Europe, de l'Afrique et des Caraïbes. Il y a donc dans la réalité des musiques actuelles un continuum entre le maloya et le séga. Il est intéressant de remarquer qu'on ne mentionne pratiquement jamais la

8. Traduction : N'oublie pas tes racines petit frère, racines la terre/ N'oublie pas tes racines petite sœur, racines ta couleur / Notre maman c'est l'Africa/ papa côté Calcutta /-/-/ Plus loin dans le fond de la mémoire/ On n'a point de nation plus loin que ça.

présence du séga dans ces musiques populaires : l'appellation de maloya électrique révèle un désir d'appartenance qui va au-delà de la réalité musicale, mais qui prend figure de symbole. Peu importe la présence musicale indéniable du séga dans les musiques des groupes populaires, le message porté par ceux-ci les associe à la réalité du maloya que nous avons déjà décrite, et qui se fonde sur une vision de la société. En fait, et c'est cela qui rend la situation difficile à analyser ; il y a un lieu — et cela est très visible dans les musiques populaires — où le maloya et le séga se rejoignent, mais la plupart du temps, ce n'est pas cette fusion qui est relevée par les individus dans leur discours, mais au contraire, n'est mentionné le plus souvent que ce qui les sépare. Il y a, à notre avis, rejet d'une filiation, d'une parenté ou simplement de points de contact entre les deux, et c'est cela qui rend indispensable l'utilisation du concept d'identité comme grille d'analyse des « mentalités musicales ».

Il arrive toutefois que des individus nomment ces points de rencontre, ce qui prouve qu'ils existent. Les extraits d'entretiens que nous livrons maintenant sont révélateurs de ce point de vue. Nous avons souligné les propos les plus significatifs.

A : « Il y a au départ le séga, tu ralentis un peu et ça devient du maloya. Le séga si tu le prends, tu le ralentis, c'est un maloya. La maloya c'est une appellation comme salsa, comme zouk, nous on a le maloya quoi ! »

B : « Le séga et le maloya ? c'est pas le même mélange. Le maloya c'est resté quand même plus africain, plus... et puis le maloya c'est lié à un contexte. *Maintenant c'est devenu un peu pareil, le séga, le maloya.* Y a une question de paroles. Le séga c'est une chanson avec des paroles toutes simples toutes bêtes ».

C : « Les noirs en général faisaient du séga. Le maloya est une forme de séga. Séga c'était un mot qui voulait dire, c'est pas une qualité de musique, ça veut dire la fête : [...] Et c'est comme ça que le mot séga s'est appliqué à toute la musique. Par exemple, le beau-père de Firmin Viry⁹ dit tout ça c'est le séga, le maloya c'est du séga. Ce n'est pas une question de technique, le mot séga. Même que les quadrilles c'est du séga. [...] Le maloya électrique du Chaudron, c'est aussi du séga, mais c'est vécu autrement. Le maloya électrique, c'est du séga, ce n'est pas du maloya. Firmin Viry, il pensait ça aussi. Il dit qu'on ne devrait pas appeler maloya ce que font les jeunes en ce moment. Le mot maloya a été pris parce qu'il y a cette connotation de rebelles, d'insoumis, d'esclavage etc., mais ce n'est pas du maloya ».

9. Firmin Viry : musicien de maloya traditionnel. Acteur important dans l'émergence du maloya.

Que peut-on dire de ces extraits sinon qu'il y a une grande indétermination dans les définitions que l'on peut donner à la musique qu'on l'appelle séga, maloya ou maloya électrique. Quoiqu'il en soit, il en ressort un sentiment soutenu de rencontres au niveau musical entre le séga et le maloya, même si on ne place pas toujours le point de contact au même endroit. Ainsi pour A, la filiation se situe au niveau du paramètre rythmique, au niveau des tempos. Toujours selon cet informateur, le maloya serait une sorte d'appellation générique décrivant un ensemble musical dont le dénominateur commun serait un rythme de base ternaire, sur lequel on est libre d'effectuer ce que l'on veut. Il ne fait pas de discrimination entre maloya traditionnel et maloya électrique. Le musicien B, s'il admet qu'il y a fusion entre séga et maloya sans l'expliquer, mentionne, par ailleurs, une opposition au niveau du texte. Nous croyons que le texte est certainement un des marqueurs les plus importants qui permet réellement de séparer les deux genres : d'un côté la revendication, de l'autre, un texte léger, offrant une imagerie simple. Si, comme on l'a déjà dit, il existe un continuum au niveau musical, à l'opposé, les textes n'offrent aucune ambiguïté sur le message. Plus que la musique, le texte est davantage un marqueur d'appartenance à l'un ou à l'autre des groupes musicaux

La troisième série d'extraits, identifiée par la lettre C, est un exemple significatif du type de discours sur la musique que l'on rencontre à La Réunion. Il est intéressant de voir que, dès le départ, c'est le mot séga qui prime. Ce que A appelait maloya, devient séga chez cette personne. C'est le mot séga qui par son caractère métissé est capable d'assurer le rôle de terme générique permettant d'englober toutes les musiques créoles constituées d'emprunts différents. On a donc chez A et C un même esprit mais avec l'utilisation de deux termes différents. On ne peut s'empêcher de relier cette situation au fait que A est un jeune musicien de couleur, alors que C est une personne d'une soixantaine d'années et blanche. Deux oppositions déjà s'affirment : blanc/noir, vieux/jeunes correspondant dans l'ordre à la paire séga/maloya. Quant à une véritable parenté musicale, seule une véritable analyse des paramètres musicaux d'un corpus important de pièces de tous genres pourrait nous dire où se situent exactement les limites au-delà desquelles il n'y a plus confusion entre les deux genres. Comme nous l'avons vu dans les extraits précédents, il y a une grande indétermination dans ce que peut représenter le séga et le maloya.

Certaines personnes nient toute filiation entre les deux genres alléguant des origines totalement différentes alors que d'autres, au contraire, établissent un lien de parenté indéniable entre les deux. De plus, bien qu'aujourd'hui ces musiques soient facilement identifiables et correspondent à des esthétiques différentes et reconnaissables, tout devient plus flou lorsqu'on se penche sur leur passé, que l'on essaie de suivre leur développement et de retracer leurs origines. Il est aussi difficile d'en donner une définition exacte puisqu'ils ne réfèrent pas à une seule réalité mais bien à des ensembles de phénomènes. Par exemple, le séga qui correspond actuellement à diverses formes musicales — offrant néanmoins une certaine homogénéité par l'utilisation de paramètres communs —, n'a pas toujours, au fil des temps, désigné exactement les mêmes réalités. Il y a eu glissement de sens au niveau diachronique causé par l'évolution du genre, et correspondance à des réalités multiples au niveau synchronique. Même s'il existe certainement un continuum entre ce que désignait le séga autrefois et celui que l'on entend dans les stations de radio, c'est sa forme ouverte et perméable au changement qui rend possible la transformation continue.

Le maloya n'échappe pas non plus à cette tendance à désigner plus d'une réalité. Il est à la fois un genre traditionnel festif, une musique rituelle, une danse, une joute parlée. Il désigne aussi le nouveau courant de musique qu'on appelle parfois maloya électrique. Mais plus fascinant encore est la dérivation des deux termes séga et maloya, qui de réalités musicales fluctuantes sont passés à la désignation d'un phénomène beaucoup moins palpable mais néanmoins significatif, celui d'une « mentalité », d'un « esprit ». Pour les tenants du maloya, cette musique est avant tout un moyen d'exprimer des idées, liées pour une bonne part à un besoin d'affirmation identitaire, mais qui passent par une remise en cause d'un système social jugé inégalitaire. Faire du maloya c'est non seulement jouer une musique, mais c'est le faire dans un certain esprit de revendication. Par extension, le séga étant associé par les tenants du maloya à la domination coloniale blanche, sa pratique est perçue parfois comme une réaffirmation d'un esprit néocolonial. Il n'est pas exagéré de dire que pour ceux qui octroient un rôle d'affirmation socio-politique à la musique, il y a donc l'esprit maloya et l'esprit séga qui reflètent des attitudes différentes souvent opposées, issues d'allégeances sociales et politiques différentes. Ce phénomène est complexifié par le fait que l'« esprit » ne correspond pas toujours au style musical qui partage le même nom. Ainsi,

malgré le fait que certaines personnes associent un « esprit » conservateur au séga ou un « esprit » progressiste au maloya, il arrive que l'on fasse du maloya dans un esprit de séga et l'inverse est aussi vrai. Il arrive parfois des situations où par exemple, un groupe de musique issu du quartier défavorisé du Chaudron associé au phénomène du maloya électrique avec des textes à caractère revendicatif, est, par sa musique, le son de la guitare, son tempo, beaucoup plus proche de la réalité musicale du séga que de celle du maloya. À l'inverse, certains groupes folkloriques qui font du maloya jugé conforme à la tradition, ne sont pas considérés comme des « vrais ». On continue à les associer à l'esprit du séga. La réalité, celle que nous avons pu observer, offre donc une image quelque peu différente du discours véhiculé à son sujet. Finalement, on pourrait penser que la polarisation dans les discours des termes séga et maloya relève plus du contexte socio-historique que de la réalité musicale observée aujourd'hui. Cette nouvelle série d'extraits d'entretiens tente d'illustrer le type d'opposition qu'on associe à ces musiques :

D : « Il y a deux courants de musique à La Réunion. Y a le séga qui est une espèce de danse d'Afrique rentrée dans les salons qui serait mélangée avec des danses d'Europe : scottish etc., ou en tout cas serait juxtaposée. Musique un peu... pas métissée mais plutôt pervertie, presque détournée. Pas du tout pure. Le maloya c'est un chant de lutte, de résistance, de refus non pas de l'autre mais de se couler dans un moule. [...] une manière d'affirmer l'identité réunionnaise. [...] Y a donc deux courants sur la base du maloya, le maloya électrique avec des musiciens qui cherchent, souvent de très bon musiciens, pas forcément traditionnels, qui font de la guitare, du clavier mais qui ont cette musique chevillée au corps, car c'est pour eux, à mon sens, une réalité identitaire, un repère identitaire. Donc, y a des gars [...] qui ont travaillé en Europe, mais qui sont des Réunionnais profonds, donc se réfèrent à ce qui est un repère identitaire qu'est le maloya... »

On retrouve dans ce témoignage l'opposition déterminante « pureté » contre « mélange », le mélange étant considéré comme une perversion. L'apport de l'Européen dans la constitution du séga n'est pas considéré comme un « ingrédient » valable mais comme un gène indésirable, qui pervertit l'objet. Concernant l'appellation des groupes de musique électrique et contrairement à C qui prescrivait la dénomination de séga, cet informateur les associera plutôt au maloya à cause de l'aspect revendicatif des textes et parce que cette musique est « chevillée au corps » Ces propos concernant des

musiciens « qui sont des Réunionnais profonds, donc se réfèrent à ce qui est un repère identitaire qu'est le maloya », démontre à quel point il y a ce désir d'associer de façon exclusive le maloya à la *véritable identité* réunionnaise. N'est véritablement Réunionnais que celui ou celle qui reconnaît le maloya comme étant *sa* musique. Peu importe que le séga soit une musique qui a été écoutée, dansée et appréciée depuis des générations, le vrai Réunionnais d'aujourd'hui, celui qui n'est plus aliéné, est celui qui se tourne vers le maloya¹⁰. Ceci implique que le maloya, musique des esclaves, serait le fond culturel de tous les Réunionnais. Attribuant le même rôle identitaire au séga, une jeune étudiante questionnée sur la situation musicale locale répondra dans un article sur la culture présenté dans un journal réunionnais : « Le séga ça marche très bien. Ce genre est très apprécié par les Réunionnais et représente parfaitement notre culture. » (*Le Quotidien* 4 octobre 1992). Pourtant, l'extrait suivant exprime la conception qui fait du séga une musique impropre à exprimer l'identité réunionnaise :

E : « Le séga avec sa structure harmonique, rythmique, mélodique, le Réunionnais il est où là-dedans. 90% du séga est européen ».

« Chacun voudrait que sa musique à lui soit reconnue comme la musique réunionnaise ». En disant cela, un de nos informateurs exprime bien le sentiment que nous avons eu en écoutant les gens parler de leur musique. Cette simple phrase porte en elle toutes les ambiguïtés entourant le désir des Réunionnais d'affirmer une identité originale et d'utiliser la musique à cet effet. La musique populaire à La Réunion est devenue un objet utilitaire et il y a des actions concrètes pour contrôler son développement, en particulier par les pouvoirs publics qui s'en serviront à la fois comme instrument de promotion identitaire et comme outil d'intégration sociale pour les jeunes. Même si on peut trouver dans le discours politique des idées de cultures plurielles, il semble dans les faits que, selon ses allégeances, son passé, son milieu socio-culturel, l'on favorise une musique plutôt qu'une autre. Dans un dossier sur la culture présenté dans un quotidien réunionnais, le président du Conseil

10. Concernant les habitudes d'écoute musicale des Réunionnais, à la question posée aux différents informateurs au sujet de la musique qu'ils écoutaient le plus souvent à la maison lorsqu'ils étaient enfants, tous ont répondu le séga et la variété française.

Régional Camille Sudre, personnalité politique de l'île, tenait ces propos au sujet d'un axe culturel qu'il privilégie :

« Il faut remettre le séga à la mode parce que nous disposons d'une richesse incroyable, d'un patrimoine. La grande majorité des Réunionnais possède des disques de séga. Cette musique doit devenir notre samba... comme au Brésil. [...] Nous sélectionnerons les meilleurs talents musicaux de l'île, nous les regrouperons. Le seul objectif est de créer un groupe de séga et de remettre cette musique à la mode » (*Le Quotidien* 4 octobre 1993).

Comme le mentionne le journaliste auteur de l'article : « Un axe : la musique. C'est clair. Un style : le séga ». De tels propos, tout comme les extraits d'entretiens précédents, font partie d'une attitude généralisée, celle de parler malgré tout, en terme d'unicité : mise en avant de telle ou telle musique, sentiment de plus en plus aigu d'aller vers l'unique. Tous semblent proposer un mode d'expression « réconciliateur », dont la fonction serait de représenter la société réunionnaise. Dans les propos de ceux qui semblent vouloir favoriser le maloya ou le séga en tant que mode d'expression « typiquement » réunionnais, cela est très clairement annoncé : on remarque une tendance à chercher une légitimité qui semble devoir passer par l'unicité. Trouver une musique qui deviendra une référence ultime pouvant servir de drapeau identitaire. D'une telle conception, il en découle nécessairement une marginalisation des autres musiques. Situation tangible que de plus en plus de gens sentent à La Réunion : une fermeture face à l'autre, face à ce qui ne serait pas réunionnais. En résumé, s'il y a présence d'un lien, d'un continuum entre le séga et le maloya, il existe également une opposition révélée par les divers témoignages. La brisure est évidente au niveau des discours, dans la représentation « imaginée » que l'on a de la réalité musicale, formée par la quête de l'identité et des antagonismes qui la fondent. Le séga et le maloya font figure de symboles. À travers eux, à travers les termes utilisés pour les décrire, persiste cette dualité, exprimée, entre autres, par cette série de paires : pureté/métissage, blanc/noir, esclave/colonisateur, Réunionnais/ Européen, jeune/vieux, commercial/authentique, pur/perverti, aliéné/ revendicateur, etc.¹¹

11. Dans un article consacré à l'identité réunionnaise, Daniel Baggioni postulait justement que « sur le plan de l'activité discursive, des repères comme : rejet vs revendication de l'usage du créole, France vs Métropole, Réunionnais vs Zoreil, Réunionnais vs créole, Blanc vs noirs, viennent à l'appui de la formulation de l'hypothèse d'une prise de conscience contradictoire et

Conclusion

Lors de notre séjour, nous avons été confronté à l'aspect contradictoire des discours sur divers sujets entourant la musique et cela nous a conduit à les intégrer dans une problématique plus générale, celle de l'identité. Il est certain que la quête de l'identité n'est pas le seul moteur de la vie musicale ; d'autres facteurs interviennent et modèlent les comportements musicaux. Les contingences économiques liées à la commercialisation des musiques ou à l'octroi de subventions publiques à la culture, les motivations personnelles, l'énergie créatrice, les besoins d'expression, etc., tout cela s'inscrit aussi dans le processus de modélisation des comportements musicaux. La Réunion, par l'hétérogénéité de ses éléments constitutifs et par son statut de département français, vit sa recherche identitaire sur le mode conflictuel. Les conflits comme on l'a vu, sont visibles à la lecture des nombreux entretiens effectués lors de notre séjour sur le terrain. Pour être compréhensibles, ces discours discordants et contradictoires doivent être mis en relation non pas avec la réalité musicale mais avec la réalité sociale et ses enjeux identitaires. La notion de recherche de l'identité vient éclaircir la situation des discours sur la musique et nous permet d'interpréter les comportements musicaux comme des stratégies identitaires. Il va sans dire que nous analysons ces comportements comme étant des processus parfois conscients mais aussi inconscients. Les stratégies conscientes peuvent prendre la forme de politiques culturelles basées sur des axes définis, ou encore celle de l'organisation d'événements culturels comme le spectacle de l'Olympia à Paris, en 1992. Les stratégies inconscientes sont quant à elles repérables à travers les discours, les définitions, les associations d'idées que les individus expriment lorsqu'ils parlent de musique. L'incohérence est d'ailleurs présente dans la terminologie utilisée pour décrire des phénomènes identiques, elle existe entre la réalité, celle que l'on voudrait voir et celle que l'on interprète en la décrivant. Différence des valeurs, pluralité des discours. Les points de vue sont discordants et les messages sont nombreux : à travers leur réalité matérielle, les musiques sont porteuses de messages. La réalité métissée du séga et du maloya renvoie à une réalité sociale même si cette dernière n'est pas toujours bien acceptée. Tout se passe comme

problématique de l'identité réunionnaise ». (Baggioni 1985 : 13) Il est intéressant de retrouver dans les discours sur la musique les mêmes antagonismes.

si, devant la méconnaissance des processus de création des genres musicaux, le discours idéologique avait pris la place du discours scientifique. Mais il y a aussi les messages des textes des chansons, les messages universalisants qu'implique la participation du maloya au mouvement des musiques du Monde (*World Music*) et les messages plus individuels, ceux des groupes qui par leurs allégeances musicales, leurs emprunts aux musiques étrangères, disent leur ouverture au monde. Tous ces messages impliquent une revendication identitaire du type : « je veux exister, je veux être reconnu, nous voulons exister et être reconnus ». Si la diversité des revendications identitaires peut s'expliquer par l'hétérogénéité de la population et les conceptions dualistes héritées de la société esclavagiste, il ne faut pas oublier que la Réunion est aussi une société moderne, complexe et stratifiée. En ce sens, il s'avère normal de ne pas trouver un seul discours organisé et adopté par tous les membres de la société. La revendication de l'identité qui passe par la musique, peut emprunter plusieurs entrées : l'ethnicité, l'appartenance à un projet social ou l'appartenance à un projet esthétique. Les soi-disant revendications ethniques ne doivent pas faire écran aux enjeux liés à la lutte des classes, à la lutte contre les inégalités sociales. Pour certains groupes d'individus, la revendication liée au maloya, fait davantage appel à un projet social, à une lutte pour l'égalité qu'à un projet lié à l'ethnicité. Néanmoins, nous croyons que cette revendication sociale se fonde sur une sorte de vision mythique des sociétés noires. Selon cette conception, le projet égalitaire resterait possible si les racines des Réunionnais puisaient plus à fond dans le sol « noir ». Là et seulement là, réside le salut du Réunionnais et de son projet social basé sur l'égalité : retrouver le « Noir » qui est en soi et bâtir sur cette base. Cela malgré la pluriethnicité et malgré l'absence d'autochtones. Si le discours sur la pluralité constitutive du maloya existe, il est basé sur l'acceptation du métissage à condition que la culture blanche européenne du dominant n'y trouve pas sa place.

Le rôle social du maloya revêt une importance considérable. L'observation de l'organisation des différents aspects de la vie réunionnaise nous démontre les difficultés que ressentent les individus pour se regrouper, pour agir en communauté, pour imposer des projets par la base et se prendre en main. On parle beaucoup du manque de solidarité entre les individus et les groupes et leur grande passivité laissant toute la place aux structures importées de la Métropole et à leurs organisateurs. Dans cette lignée

le maloya joue un rôle analogue aux musiques populaires définies par le sociologue de la musique, Ray Pratt :

« as part of a continuing effort to create forms of community in response to social transformations — the trauma of modernization — that empty out all the « little worlds [...] in which people live ».

Il ajoute :

« Human existence is conceived as a quest for community or, more specifically, for "free spaces" and "utopias" to which popular culture is manufactured response » (Pratt 1990 : 2).

Retenons de cette définition, la notion de communauté et d'utopie. Les défenseurs et utilisateurs de maloya réclament une communauté basée sur une société juste, égalitaire. Ils appellent et exhortent les individus à l'action, à la solidarité dans un projet social commun. L'utopie est là, cachée derrière cette idée de communauté : l'utopie est de voir un modèle social idéal dans les sociétés « noires », et symbolisé dans la musique « noire ». Comme le souligne Philip Tagg dans un article intitulé *Open letter : black music, Afro-American music and European music* (1989), il y a cette idée de plus en plus repérable d'associer les notions d'élitisme, de bourgeoisie, de conservatisme, de non-dynamisme aux productions culturelles européennes et à l'inverse, attribuer les valeurs opposées aux musiques dites noires. Ces dernières semblent porter en elles des pouvoirs bénéfiques qui leur sont conférés parce qu'elles symbolisent un idéal de vie. On peut comprendre que cette vision ne suscite pas l'unanimité dans une population dont le trait marquant est l'hétérogénéité et dont une large proportion de la population est de descendance européenne, donc blanche.

C'est dans cette optique que nous aimerions poursuivre nos recherches sur les musiques populaires de La Réunion et leurs représentations. La compréhension des différentes perceptions des musiques passe par une analyse des enjeux sociaux, par une analyse des comportements musicaux et surtout, par la description des composantes stylistiques des musiques. Ce sont les interférences entre les représentations révélées par les discours et la réalité qui nous aidera à mieux comprendre le rôle de la musique en tant que stratégie identitaire.



BIBLIOGRAPHIE

- BAGGIONI (D.), 1985. « Marqueurs d'ethnicité et identité culturelle. Problèmes de définition à la Réunion » in *Culture(s) empirique(s) et identité(s) culturelle(s) à La Réunion*, Saint-Denis, URA 1041 du CNRS, Université de La Réunion, pp. 9-18.
- BARAT (C.), 1980. « Survivances de rites et croyances d'origine malgache », *Encyclopédie : A la découverte de la Réunion*, tome 8, Cape Town, ed. Favory, pp. 16-27.
- BARAT (C.) et LA SELVE (J.-P.), 1985. *Essai de détermination de l'origine malgache et de la créolisation de quelques instruments de musique traditionnelle à La Réunion*, Communication à la semaine internationale de réflexion sur la musique traditionnelle, musique inscrite dans l'histoire, à Madagascar, octobre 1985.
- CHAUDENSON (R.) coll., 1981. « Musiques, chansons et danses », *Encyclopédie de la Réunion*, tome 5, ed. Livres Réunion, France.
- CONSTANT (D.), 1982. *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Roquevaire, Editions Parenthèses.
- D'ANS (A. M.), 1994. « Langue ou culture : l'impasse identitaire créole », *Le métis culturel*, Paris, Maison des cultures du monde, pp. 73-97.
- FELD (S.), 1982. *Sound and sentiment*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- LA SELVE (J.-P.), 1984. *Musiques traditionnelles de La Réunion*, Saint-Denis, Fondation pour la recherche et le développement dans l'océan Indien. (réédition : 1995, Azalées)
- LE QUOTIDIEN, 1992, (journal réunionnais), Dossier : *Quelle culture à La Réunion*, 4 octobre 92.
- NATTIEZ (J.-J.), 1981 « Paroles d'informateurs et propos de musiciens : quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique », *Yearbook for traditional music*, pp. 49-59.
- PRATT (R.), 1990. *Rhythm and resistance. Explorations in the Political Uses of Popular Music*, New York, Praeger.
- TAGG (P.), 1989. « Open letter « Black music », « Afro-American music » and « European music », *Popular music*, vol 8, n°3, octobre 89, pp. 285-298.

DISCOGRAPHIE

- TI-FOCK : *Donn Doulèr*, Run Productions RPCD 001.
- SABOUK : *Sabouk*, Discorama, 9102 C.D.