



HAL
open science

Petit croquis bourdieusien du champ musical de La Réunion

Peter Hawkins

► **To cite this version:**

Peter Hawkins. Petit croquis bourdieusien du champ musical de La Réunion. Travaux & documents, 1996, 08, pp.79–94. hal-02174283

HAL Id: hal-02174283

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174283v1>

Submitted on 10 Jul 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.

Petit croquis bourdieusien du champ musical de La Réunion

Présentation

Le paysage musical de l'île de La Réunion offre au regard venu d'ailleurs une diversité étonnante, compte tenu de sa superficie circonscrite et du nombre d'habitants qui dépasse de peu le demi-million. Heureux le département de la métropole de population comparable qui pourrait se vanter d'une telle richesse ! Non seulement trouve-t-on dans tous les coins de l'île des formations composées de musiciens amateurs ou semi-professionnels, mais également pratiquent-ils un kaléidoscope de styles musicaux allant de la chorale au rap, en passant obligatoirement par les formes spécifiques à l'île telles que le maloya ou le séga partagé avec les îles avoisinantes. Ce qui est frappant, en outre, c'est que cette prolifération de styles, reflet fidèle de la diversité culturelle et ethnique de la population, ne se traduit ni par un cloisonnement des différents genres musicaux, ni par un renfermement hostile aux apports étrangers. Au contraire, on assiste à l'assimilation des courants de musique internationaux, tels que l'héritage classique, le rock « heavy metal » ou des rythmes dansants comme le reggae, aussi bien qu'aux mélanges savants et insolites tels que le « malogué » ou le « séga jazz ». Il suffit pour s'en convaincre de regarder les chroniques musicales des journaux de l'île qui sont non seulement débordantes, mais également multiformes. C'est ainsi que la section « Temps Libre » de l'édition dominicale du plus ancien *Journal de l'île de La Réunion* comporte plusieurs rubriques mélangées sur trois pages : « Jazz et Soul », « Musiques créoles », « Classique FM », etc¹. Il en est de même pour le magazine de télévision hebdomadaire *Visu* qui étale sur 6 pages des rubriques « Teenagers »

1. *Journal de l'île* du dimanche 29 septembre 1996, pp. 15-17.

(consacrée aux variétés internationales), « En vedette » (orientée plutôt vers les variétés francophones), « Ambiance créol' » et « Zouk a li », sans mentionner les comptes-rendus divers de concerts et de festivals de musique éparpillés parmi les programmes de télévision². Ce n'est donc pas un hasard si le récent festival du Théâtre Talipot autour du thème de « l'Art métis » a accordé presque plus de place à la musique qu'au théâtre ; lequel incorporait de toute façon et presque sans exception des éléments musicaux hétéroclites : témoin la fusion musicale populaire et réussie de la danse hindoue et du flamenco³...

Le défi méthodologique

Un tel foisonnement présente à quiconque voudrait en tenter l'analyse systématique une complexité vertigineuse. Où dénicher une approche capable d'articuler non seulement les raffinements artistiques et musicaux d'une pareille diversité, mais également les choix culturels et sociaux, voire politiques qu'elle met en scène ? L'utilisation ou non de la langue créole, la préférence pour un style musical autochtone ou importé, par exemple, ces décisions artistiques ont également des résonances qui dépassent le domaine musical proprement dit. Le titre en annonce la couleur : nous allons tenter d'adapter l'approche sociologique de Bourdieu à cette production culturelle multiforme. Déjà en 1979, dans *La Distinction*, le futur héritier de la chaire de Roland Barthes au Collège de France avait esquissé une analyse subtile du goût des Français pour différentes œuvres musicales ou bien pour certains chanteurs du cru national, disséquant avec finesse la signification dans la hiérarchie sociale hexagonale d'une préférence marquée pour Petula Clark, Luis Mariano ou encore Georges Brassens⁴. Plus récemment, dans *Les Règles de l'Art* en 1992, il s'en est pris non seulement au monument le plus altier de l'esthétisme littéraire français, l'œuvre de Flaubert, mais prétend par ailleurs nous offrir une méthodologie capable de situer sur le plan idéologique et social le champ jusqu'alors considéré comme autonome de la production artistique⁵.

2. *Visu* du 1^{er} octobre 1996, pp. 8-11, 98-103.

3. Spectacle *Flamenco/Baratha Natyam* du 22 septembre 1996 à l'usine Pierrefonds de Saint-Pierre : voir programme du Théâtre Talipot de Saint-Louis, *Festival de l'Art métis*, 20-28 septembre 1996.

4. Bourdieu (1979), pp. 13-16, 295-296.

5. Bourdieu (1992).

Il a jeté ainsi au moins les bases d'une approche qui nous permettra sans doute de mieux cerner la diversité musicale réunionnaise, tout en nous interrogeant sur l'aptitude d'un tel édifice conceptuel à venir à bout de la complexité musico-sociale, et en envisageant éventuellement les modifications qui s'imposeraient afin de mener à bien une telle analyse. Voilà le but de ce « croquis » qui annonce, on l'espère, un tableau plus fouillé et plus complet à venir : il s'agit d'un premier essai, une expérience préliminaire à un travail plus important sur la production musicale réunionnaise.

Les principaux éléments de l'approche bourdieusienne

Notre tâche est tout d'abord d'identifier le *champ* de la production culturelle à analyser. Dans le cas qui nous préoccupe, il est d'une simplicité trompeuse : il s'agit bien sûr de l'île, du territoire du département, et de l'activité musicale qui s'y manifeste. Mais cette activité n'est pas cloisonnée, nous l'avons vu. Elle déborde d'une part sur d'autres activités culturelles des Réunionnais, telles que la danse, le théâtre, et même la littérature ; d'autre part elle subit des influences venues d'ailleurs : elle participe à la vie musicale de la métropole, en tant que département français ; et tout comme la métropole elle subit la vague déferlante de la musique internationale, à dominante anglophone. Nous pouvons donc concevoir ce *champ* musical proprement dit comme étant coiffé de deux autres champs superposés : le champ de la culture créole réunionnaise, dont le trait distinctif est sans doute l'utilisation de la langue créole ; et le champ de la vie musicale française, qui essaie tant bien que mal de protéger sa spécificité d'*exception culturelle* devant la mondialisation de la production musicale sur le modèle commercial anglo-américain.

Dans ces trois champs de production culturelle, les artistes et leurs associés — producteurs, techniciens, professionnels du spectacle, etc. — essaient de placer, comme dans un marché boursier, leurs produits afin d'assurer le meilleur rendement possible, que ce soit sur le plan purement commercial de bénéfices tels que ventes de billets de concerts, de disques, droits d'auteur, etc ; mais également sur le plan du *capital culturel*, celui de la notoriété et du rayonnement pas forcément monnayables en termes matériels, mais plutôt en termes de statut social ou même de prestige politique. Cet investissement du *capital culturel* de la musique pourrait donc intervenir pour le cas réunionnais dans un, deux ou dans les trois

des champs superposés que nous venons d'identifier, et avec des effets différents. Nous allons par la suite examiner en détail plusieurs exemples typiques de la production musicale réunionnaise à la lumière de ces notions.

En cours de réflexion sur cette application, nous serons sans doute amenés à identifier des exemples de l'effet de l'*habitus*, un ensemble de pratiques et de prérogatives acquises qui peuvent jouer un rôle déterminant dans la forme que prend une manifestation musicale, et dans la façon dont elle est perçue. On pourrait presque affirmer que les *genres* musicaux tels que le séga, la musique classique ou le jazz constituent en eux-mêmes des formes d'*habitus*, tant ils influencent non seulement la forme musicale mais également le mode sur lequel elle est saisie par son public, et même l'endroit où elle se produit : théâtre, église, salle de concert, boîte de nuit, fête populaire, etc.

Le jeu de la concurrence entre les différentes formes musicales peut également susciter des exemples de *violence symbolique* pratiquée à l'égard de tel style musical, en général quand il est perçu comme une menace à l'*habitus* culturel dominant⁶ : une illustration frappante serait celle de l'interdiction longtemps pratiquée à l'égard du maloya, « musique d'esclaves » censée troubler l'ordre public⁷.

Ces notions, nous allons tenter de les appliquer de façon expérimentale à l'analyse de plusieurs exemples qui se voudraient typiques du champ musical réunionnais contemporain. Nous proposons donc un « instantané » des événements musicaux les plus en vue du moment actuel, qui fournirait un échantillon assez représentatif de l'activité musicale réunionnaise à travers les différents genres de musique pratiqués. Il va sans dire que nous ne pourrions nullement prétendre couvrir toutes les possibilités ni même toutes les tendances dans le cadre d'un seul article : nous espérons néanmoins que l'approche se révélera fructueuse et qu'on pourra justifier son application de façon plus systématique à l'ensemble du champ musical réunionnais.

-
6. Pour une discussion théorique de ces notions, voir Bourdieu (1992), deuxième partie, « Fondements d'une science des œuvres », chapitre 1, « Questions de méthode », pp. 249-259.
 7. Voir « L'Histoire magique de Granmoune Lélé », *Visu*, 17 octobre 1995, pp. 9-10 ; l'interview de Granmoune Lélé à *Couleurs*, émission d'Antenne Réunion du 28 septembre 1996 ; et les notes de Franck Tenaille dans le disque de Granmoune Lélé, *Soleye*.

1^{er} EXEMPLE : LA TOURNÉE DE GRANMOUNE LÉLÉ

Le patriarche de Saint-Benoît est une vedette insolite. Ce vieillard de 65 ans vient de rentrer au pays avec sa jeune troupe, après une tournée qui l'a conduit non seulement en métropole mais aussi loin que le Japon, le Brésil et la Norvège⁸. Il est ainsi devenu non seulement l'ambassadeur de la musique créole réunionnaise mais aussi le symbole de la diversité culturelle française dans les festivals de « musiques du monde » à l'échelle de la planète. Il aurait même recueilli — ultime consécration ! — l'approbation du Ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy, après celle du *Monde*, qui a recommandé le spectacle de ce « vieillard irrésistible » au public du festival Paris Quartier d'Été de 1996 au Jardin du Luxembourg⁹. Le « péi », reconnaissant de ce triomphe lui a accordé la couverture du magazine de télévision Visu normalement réservée aux vedettes des feuilletons hollywoodiens¹⁰, et une émission entière de musique locale sur la chaîne privée Antenne Réunion¹¹.

Il est clair qu'en tant qu'investissement de *capital culturel* la tournée a récolté un succès insigne. Dans le *champ* de la musique réunionnaise, Granmoune Lélé jouissait déjà d'une large popularité, même auprès des jeunes plus généralement portés vers la musique de style anglo-américain. Cela est dû sans doute à ses prestations scéniques très professionnelles et dynamiques, et plus encore à l'énergie déchaînée de ses jeunes comparses, pourtant très disciplinés sur le plan rythmique. Sur le plan strictement musical, ses chansons sont très simples, basées sur le schéma chant/réponse, sans aucun instrument harmonique, si ce n'est les voix de ses choristes qui se lancent par moments dans des accords à deux notes. Mais ses mélodies sont mémorables, et elles sont plaquées sur une charpente rythmique très solide avec des effets de syncopation assez sophistiqués et des tonalités de percussion très variées.

Dans le champ plus large de la culture créole, Granmoune Lélé incarne l'expression moderne d'une tradition ancestrale redécouverte, celle du maloya, dont il paraît un représentant authentique. Son passé à l'usine sucrière est celui de tout un pan de la population réunionnaise, et son ascendance malgache et africaine aussi. Au niveau de la culture française métropolitaine, il a pu

8. Voir interview à *Couleurs*, émission du 28 septembre 1996.

9. Voir la page « Spectacles » du *Monde* du 31 juillet 1996.

10. Voir note 6.

11. Voir notes 6 et 8.

s'exporter à travers le monde, à la différence de beaucoup de musiciens populaires français dont le succès ne franchit guère les frontières de l'Hexagone. Ses disques sont produits par Label Bleu à Amiens, petite compagnie métropolitaine spécialisée et indépendante des grandes compagnies multinationales, et sans pour autant figurer aux hit-parades ils semblent très bien se vendre à La Réunion et même en métropole.

Existe-t-il une zone d'ombre dans ce tableau de réussite dans tous les trois *champs* superposés de l'activité musicale réunionnaise ? Il y a bien des gens, même en milieu créolophone, qui trouvent ses chansons monotones, et qui ne comprennent pas toujours ses paroles en un créole marqué par l'influence malgache ; mais ces reproches ne représentent sans doute que la rançon de la renommée. Un autre point faible se trouve peut-être dans le fait qu'une troupe de plus de douze musiciens est lourde à gérer dans le monde du spectacle, et une tournée telle qu'elle vient d'effectuer ne peut guère se concevoir sans subventions de l'Etat ou de la Région¹². A cela s'ajoute la constatation que la troupe Lélé trouve son lieu de prédilection dans la fête en plein air, publique et gratuite, qui implique également des structures subventionnées. C'est dire que sur le plan du spectacle, tout en accumulant un *capital culturel* impressionnant, la compagnie Lélé n'est sans doute pas encore tout à fait autonome en ce qui concerne le capital tout court. Une telle observation, qui reste à confirmer dans le détail, n'enlève rien toutefois à la gloire de Julien Philéas et de sa nombreuse progéniture musicale.

2^e EXEMPLE : UN NOUVEAU DISQUE DE ZISKAKAN

Le groupe Ziskakan, réuni autour de l'auteur-compositeur-interprète Gilbert Pounia, est une des valeurs sûres de la musique populaire réunionnaise. Formé à la fin des années 70, il a suivi depuis longtemps un cheminement individuel et a raffiné et développé son style particulier, un maloya électrique qui brasse beaucoup d'influences musicales venues d'ailleurs : le rock, le folksong engagé, la musique indienne, entre autres. Ses nouveaux disques sont espacés, mais d'une très bonne qualité musicale : les orchestrations sont très élaborées, attentives aux effets harmoniques et sonores et les textes des chansons sont souvent très poétiques.

12. Par exemple, les disques *Namouniman* et *Soleye* bénéficient du FCM, « Fonds pour la Création Musicale ».

Chaque nouveauté de leur part constitue un événement culturel marquant dans le contexte réunionnais.

Comme son nom le suggère, Ziskakan (« jusqu'à quand ? » en créole) était à l'origine un groupe culturel militant partisan de l'autonomie politique de l'île de La Réunion et hostile à l'assimilation à la France métropolitaine qui représente pour eux l'idéologie dominante. Relatif à leurs débuts à la fin des années soixante-dix, le message autonomiste s'est beaucoup estompé dans les derniers disques en faveur d'une recherche de sonorités originales et de textes évocateurs qui célèbrent les beautés de l'île et les mystères de la culture créole. Ces textes, quand ils ne sont pas l'œuvre de Gilbert Pounia, le chanteur principal du groupe, sont composés par une équipe de collaborateurs de la première heure qui comprend quelques-uns des personnages littéraires les plus prestigieux de l'île, tels qu'Axel Gauvin ou Carpanin Marimoutou.

Leur nouveau disque *Soley glasé* marque un certain retour aux prises de position autonomistes, avec la comparaison peu flatteuse de l'ambiance actuelle de l'île à celle de Saigon, et la reprise d'une de leurs chansons les plus célèbres *Bato fou* qui raconte l'amarrage forcé de l'île aux côtes françaises. À côté de ces diatribes aux refrains accrocheurs, le disque comporte également des chansons tendres et intimes telles que *Mariaz sekre* ou *Dodo*, et des refrains nostalgiques et quasiment folkloriques tels que *K-bar* ou *Karyol bourik*. Le groupe a entrepris une tournée de concerts à travers l'île afin de promouvoir ce nouveau disque, au cours desquels il a montré de nouveau sa parfaite maîtrise technique et son sens aigu de la mise en valeur dramatique et musicale des chansons. Il a également participé en vedette à la soirée de réouverture du Palaxa, salle de spectacle dionysienne consacrée aux musiques populaires locales, dans le cadre du festival de « musiques du monde » *KabaRéunion*. Malgré son succès non démenti depuis plusieurs années déjà, ses deux derniers disques reconnaissent le soutien du Conseil régional et du Conseil général du département de La Réunion.

Comment mesurer cette qualité soutenue à l'aune bourdieusienne sans perdre de vue ni le mérite artistique ni l'importance des prises de position politiques ? Il est clair que sur le plan purement musical Ziskakan jouit du respect appuyé de ses pairs dans le domaine de la recherche musicale et sonore, tout en respectant la loi du genre de rester accessible et de proposer des refrains authentiquement populaires : *Bato fou*, entre autres, fait partie de ces airs que tout jeune Réunionnais est capable de

fredonner. Ce capital culturel donne donc un rendement considérable à la fois en termes de popularité et de prestige, et sûrement aussi en termes de vente de disques sur le marché local. Sur le plan de la culture réunionnaise au sens plus large, le tableau est comparable : jouissant de la collaboration d'auteurs célèbres, le groupe peut prétendre à un rôle d'expression de l'âme créole réunionnaise dans toute sa complexité et faire avancer de cette façon son projet d'une prise de conscience nationale dans l'île.

La situation se corse, en quelque sorte, quand il s'agit de placer le phénomène Ziskakan dans le contexte franco-français. Les textes des chansons pratiquent souvent une *violence symbolique* à l'égard de la culture française (« Sarda Garriga lesclavaz lé pa mor » par exemple¹³). Ils se situent néanmoins dans un contexte francophone par la traduction régulière des chansons en langue française proposées dans le livret des disques et des cassettes, et fournies par Carpanin Marimoutou¹⁴. Le groupe jouit d'une bonne réputation qu'on pourrait qualifier de marginale dans l'Hexagone, ce qui lui permet d'y tourner, de faire des prestations remarquées au festival du *Printemps de Bourges*, au festival de Jazz de Nice, par exemple, mais sans pour autant être connu du grand public. On ne pourrait pas donc parler de capital culturel très élevé dans ce contexte, mais il semble néanmoins en nette progression : le dernier disque aurait suscité un compte-rendu favorable dans *Le Monde*¹⁵. Par ailleurs, c'est un des rares groupes réunionnais à jouir d'un contrat de disques avec une des grandes firmes multinationales (Polygram), ce qui lui accorde sûrement des avantages sur le plan de l'enregistrement et de l'accès aux marchés internationaux, où il occupe sans doute un petit créneau dans la « World Music ». Ils ont même pu effectuer une tournée aux Etats-Unis ! Tout cela représente l'accumulation d'un capital culturel considérable, mais dans le domaine international plutôt que franco-français. L'habitus de la grande multinationale ne doit pas leur être très confortable, cependant, puisque le dernier disque paraît sous le label gauchiste et violemment symbolique de Sankara¹⁶, à côté de celui plus

-
13. Extrait de la chanson « Sarda » du disque *Bato fou*, texte d'Axel Gauvin. L'allusion est au Commissaire de la République Sarda Garriga chargé d'annoncer en 1848 l'abolition de l'esclavage.
 14. Avec la transcription en créole dans le disque *Ziskakan*, sans texte en créole dans *Soley glasé*.
 15. Page musicale du *Monde* du 5 octobre 1996.
 16. L'allusion est au révolutionnaire et chef d'état burkinabé assassiné Thomas Sankara (1949-1987).

capitaliste et américain de Mercury, marque internationale qui appartient à Polygram.

3^e EXEMPLE : « SÉGA SÉGA » — CHANSONS LONGTEMPS

Cette troupe consacrée à la défense et illustration de la chanson traditionnelle réunionnaise vient elle aussi de rentrer au pays après une tournée internationale. Il ne s'agit pas d'un groupe établi comme les exemples précédents, mais plutôt d'une compagnie formée pour un projet précis : la promotion de la tradition musicale réunionnaise à travers un album de chansons, une émission de télévision et une cassette vidéo, réalisées par la chaîne privée Antenne Réunion, accompagnées d'un disque laser et d'un spectacle qui a tourné dans les festivals folkloriques au Canada et aux États-Unis. Cette tournée a également fourni le sujet d'un court documentaire diffusé par Antenne Réunion¹⁷.

La troupe n'est pas une entité fixe, mais comporte néanmoins quelques-uns des noms les plus connus dans la musique réunionnaise traditionnelle, tels que le chanteur vétérane Maxime Laope, le violoniste Fred Espel, l'accordéoniste Jules Arlanda et le musicologue Jean-Pierre La Selve, auteur d'un livre sur *Les musiques traditionnelles de La Réunion*. Elle se présente comme la production du « Groupe folklorique de La Réunion », mais, chose surprenante, ne paraît pas jouir au départ du soutien des divers organismes publics, tels que la Direction Régionale de l'Action Culturelle, l'Office Départemental de la Culture, etc. C'est à l'origine un projet de Christophe David et de sa petite maison d'édition *Hi-Land*, qui, avec la collaboration de Bernadette Ladauge du Groupe folklorique de La Réunion, a réussi à y intéresser Antenne Réunion et d'autres partenaires privés.

Le répertoire du groupe constitue une anthologie des chansons anciennes les plus connues de La Réunion, œuvres de noms célèbres tels que Georges Fourcade, Jules Fossy ou Luc Donat. Il comporte des titres qui font désormais partie du patrimoine réunionnais, tels que *P'tite fleur fanée*, *P'tit paille en queue* ou *Bal la poussière*. Quasiment aucun des titres, cependant, n'appartient au folklore, mais ils constituent des chansons d'auteurs et de compositeurs, dont certains encore vivants, ce qui explique la participation à l'opération de la

17. *Chanson lointan : la tournée*, émission d'Antenne Réunion du 15 septembre 1996.

SACEM¹⁸ qui gère les droits d'auteurs. Malgré le titre de *Séga séga*, toutes les chansons ne sont pas strictement des ségas ; par contre le disque ne paraît pas inclure d'exemples de maloya, à la différence du documentaire sur la tournée nord-américaine, qui en comporte plusieurs. Serait-ce l'effet de la *violence symbolique* à l'égard du maloya ? Il semblerait que non : sans doute le maloya est-il un phénomène trop récemment redécouvert pour figurer dans le palmarès du patrimoine chansonnier réunionnais, mais son déchaînement rythmique en fait un élément saisissant sur scène.

Il est clair que le projet *Séga séga* jouit d'un *capital culturel* élevé sur le plan de la musique réunionnaise. Il réunit des noms et des titres célèbres dans l'île, et se présente comme une opération promotionnelle très professionnelle et réussie. La participation d'Antenne Réunion lui garantit une couverture médiatique très large, ce qui permet également à la nouvelle chaîne privée de se présenter en mécène à l'égard de la musique réunionnaise, rôle qu'elle joue également dans le contexte d'autres manifestations telles que le festival *KabaRéunion*¹⁹. Sur le plan de la culture créole, cependant, l'effet est peut-être plus ambigu : le spectacle fait appel à une certaine nostalgie, à un public sans doute plus âgé que celui de Gramoune Lélé. Les titres et les textes des chansons sont présentés en une graphie francisée du créole, ce qui lui donne un air de « patois sympathique »²⁰, sans doute pour faciliter l'exportation du produit, mais cela contribue à l'aspect un peu touristique de l'ensemble. Ce n'est sans doute pas un hasard si les disques et les albums de *Séga séga* se trouvent en bonne place dans les magasins de souvenirs. Sur ce plan-là l'opération semble plutôt orientée vers le *capital commercial* plutôt que culturel. On ne peut pas nier cependant l'intérêt du projet en tant que célébration d'un certain patrimoine créole réunionnais.

L'exportation du spectacle vers l'Amérique du Nord semble avoir été par ailleurs une modeste réussite sur le plan du capital culturel francophone. Il a été subventionné par des partenaires publics et privés : le Conseil Régional et la Banque de La Réunion. L'accueil des Québécois a été enthousiaste, mais néanmoins limité

18. Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

19. Festival des Musiques du Monde monté par l'Association Art Attack du 4 au 12 octobre 1996 dans divers endroits de l'île. L'édition 1995 a été le sujet d'un documentaire d'Antenne Réunion.

20. Petite phrase attribuée à M^{me} Margie Sudre, Présidente de Région et Ministre de la Francophonie, pour qualifier le créole réunionnais.

comme à La Réunion à un public plus âgé qui reconnaît sans doute des points en commun avec la tradition musicale québécoise. La participation au festival folklorique de Waynesville en Caroline du Nord paraissait également drainer un public semblable — très chaleureux mais pas très jeune. La tournée suggère l'acquisition d'un certain *capital culturel* sur le plan de la diffusion de la culture française — la troupe portait des cocardes tricolores ! — mais il est loin d'atteindre l'envergure du phénomène Granmoune Lélé.

4^e EXEMPLE : LA QUARTETTE DE JAZZ LUKÉLUK

La renommée de cette petite formation de jazz, qui réunit le saxophoniste et professeur du Conservatoire National de Région Luc Joly, le guitariste Luc Fénoli, le bassiste David Félix et le batteur Max Dalleau, ne dépasse sans doute pas les frontières de l'île, pour ne pas dire celles de son chef-lieu. Elle se produit de façon régulière tard le soir, en week-end, dans certains cafés et boîtes de nuit qui attirent les rares couche-tard de Saint-Denis. Son répertoire se compose de « standards » du jazz moderne — les morceaux de Miles Davis, par exemple — auxquels viennent s'ajouter des compositions originales du groupe. Cette musique s'adresse à un public restreint mais sophistiqué, et en cela il ressemble sans doute au public habituel des amateurs de jazz. Le jazz jouit néanmoins d'une cote élevée sur le plan musical, du fait de la maîtrise totale de l'instrument et de la technique qu'il exige de ses adeptes, afin de pratiquer en toute liberté l'improvisation qui est au cœur de cette forme de musique. A cause son statut d'enseignant de musique ajouté à sa réputation de saxophoniste, nous pouvons donc reconnaître à Luc Joly et à ses associés un certain *capital culturel* sur le plan musical. Il est difficile d'en dire autant pour le champ de la culture créole, puisque rien ne paraît démarquer leur pratique du jazz de celles de leurs homologues hexagonaux ou internationaux, et ils ne jouissent pas d'une très grande notoriété dans le contexte réunionnais. En ce qui concerne la vie musicale française ils participent néanmoins au réseau culturel que constituent les musiciens de jazz français, et de ce fait ils partagent un peu du *capital culturel* assez élevé dont jouit cette musique en France. Cette formation est assez typique des musiciens de jazz de l'île, dans la mesure où elle ne constitue pas un groupe fixe, et l'on retrouve les mêmes musiciens éparpillés à travers d'autres formations, au gré des différents rendez-vous et lieux de concert.

5^e EXEMPLE : L'ENSEMBLE BELLA BAROQUE

L'ensemble *Bella Baroque* est composé en majeure partie de professeurs et d'élèves du Conservatoire Municipal de Saint-Denis. C'est une formation essentiellement animé par des musiciens amateurs, qui se spécialisent dans le domaine restreint de la musique classique de style baroque. Elle réunit un éventail d'instrumentistes assez inhabituels, comprenant entre autres un joueur de clavecin et deux joueurs de flûte à bec. Son répertoire est également assez recherché, se composant d'une proportion élevée de morceaux peu connus de compositeurs assez obscurs. Son *capital culturel* sur le plan musical découle en grande mesure de cette rareté et de cette spécialisation, ajoutées bien sûr à la bonne qualité musicale de ses prestations régulières dans différentes salles de concert à travers l'île.

Sur le plan de la culture créole, cependant, son capital culturel est presque inexistant. Le groupe se compose en majeure partie d'expatriés ou de métropolitains qui jouent un répertoire international qui n'a rien de spécialement réunionnais. Son public est en grande mesure composé des mêmes éléments de la société réunionnaise que les membres de l'orchestre et ceux-ci constatent parfois, quand il leur arrive de jouer devant un public créole, que l'*habitus* du concert de musique classique lui est passablement étranger. C'est ainsi que le déroulement du concert peut être gêné par les enfants placés au premier rang qui se promènent, par les conversations dans la salle ou par des applaudissements qui n'attendent pas forcément la fin du morceau.

Sur le plan de la culture française métropolitaine, cependant, quoi de plus distingué qu'un orchestre baroque ! Il rappelle les fastes de l'ancien régime, et paraît comme une perpétuation héroïque dans un contexte un peu barbare du patrimoine du siècle des Lumières. Bourdieu lui-même n'identifie-t-il pas *Le clavier bien tempéré* de J. S. Bach comme un des indices du « bon goût » musical français caractéristique des milieux les plus cultivés ?²¹ *Bella Baroque* porte avec lui un reflet de l'aura dont jouit la musique baroque dans la vie culturelle de la métropole, même si l'ensemble n'y a jamais joué. Il participe un tout petit peu, donc, au capital culturel incontestable que représente la musique classique ancienne dans le contexte de la vie musicale française.

21. Voir Bourdieu (1979), p. 14, 297.

6^e ET DERNIER EXEMPLE : LES ORCHESTRADES

Les Orchestrades de l'Océan Indien est un festival musical qui a célébré sa troisième édition au Petit Stade de l'Est de Saint Denis en août 1996. Il s'agit de la version réunionnaise d'une institution métropolitaine à la dimension européenne et internationale, organisée par la FNAPEC (Fédération Nationale des Associations de Parents d'Elèves des Conservatoires). Le but du festival est d'encourager de jeunes instrumentistes en leur fournissant l'occasion de participer à un grand orchestre, et à la création d'une œuvre originale. L'inscription est ouverte à tous les instrumentistes de plus de 10 ans qui ont accompli plus de trois ans de formation, quel que soit l'instrument : ils sont invités à « vivre l'orchestre » sous la direction d'un grand chef invité, et à jouer l'œuvre composée pour eux par un compositeur en visite. Comme son titre l'indique, cette année le festival a ouvert ses portes à des enfants venus de toute la région, y compris des membres d'un orchestre traditionnel venu du Zimbabwe, le *Mujuru Marimba Band*.

Le programme de cette année a commencé par la reprise d'un extrait de *Paliango* de Serge Folie, création de l'année précédente. Des extraits variés du répertoire classique ont enchaîné, dont la *Musique pour les feux d'artifice royaux* de Haendel, la suite de *Jazz Music* de Chostakovitch, *l'Arlésienne* de Bizet et en finale, la création de *Savannah* par le compositeur contemporain invité, François Rossé. Un public nombreux, composé en grande partie de parents d'élève, est venu remplir les gradins du petit Stade de l'Est pour le concert final, qui a été enregistré par la chaîne locale de télévision publique, RFO²².

Comment situer cet événement peu commun par rapport aux différents *champs* auxquels participe la vie musicale réunionnaise ? Pour ce qui est du champ musical proprement dit, l'investissement de capital culturel est considérable, puis qu'il s'agit d'une occasion unique de jouer en orchestre pour quelque deux cents jeunes, dont une majorité de Réunionnais. C'est une expérience profondément formatrice et porteuse de promesses d'avenir, une pépinière de futurs talents musicaux. Il va sans dire qu'une telle entreprise ne peut se concevoir sans subventions massives, et nécessite un partenariat lourd de la part des institutions publiques et privées. La liste des remerciements est très longue, et comprend parmi les

22. Emission du 18 octobre 1996 : voir vidéographie.

organismes publics le Conseil Général, La DRAC²³, l'ODC²⁴, les Villes de Saint-Denis, de Saint-Paul et du Port, plusieurs Ministères, dont le Ministère de la Défense, la Délégation interministérielle à la Ville, etc. Le secteur privé est représenté par Air France, les sociétés Twix, *Le Quotidien*, l'UAP, etc.

C'est également un événement qui mobilise un soutien populaire dans le milieu créole, et participe dans une certaine mesure à la création d'une prise de conscience créole, surtout à travers la collaboration régionale et internationale avec Maurice, Madagascar, les Comores et le Zimbabwe et en dépit du contenu exclusivement européen du programme musical²⁵. Il va sans dire qu'avec ses antécédents métropolitains et européens, le festival jouit d'un grand crédit dans le champ musical français, puisqu'il prolonge son rayonnement très loin de l'Hexagone et lui offre une vitrine internationale ouverte sur la région de l'Océan Indien. Le coût de l'investissement en capital financier pour une manifestation de cette envergure doit néanmoins être fort élevé !

En guise de conclusion

Au terme de ce tour d'horizon rapide du champ musical de La Réunion, nous ne pouvons que réaffirmer la diversité étonnante de l'activité musicale de l'île. Le choix d'exemples a été dicté par le hasard de l'actualité, mais filtré par le désir de refléter cette gamme très large de styles musicaux déployés. Nous n'avons pu aborder faute de temps et de place un « festival rap et funk », ni le festival du « Grand Zouk »²⁶, ni les nombreux groupes de reggae qui tournent dans l'île ; aucune chorale n'a été mentionnée non plus, bien qu'il en existe plusieurs. L'essentiel de notre but a été de voir si l'approche bourdieusienne pouvait fournir un outil capable de jauger selon les mêmes critères des manifestations musicales aussi variées. Il est bien entendu que les jugements portés sur tel ou tel groupe n'engagent que l'auteur : ils sont forcément subjectifs, et il faudrait apporter une documentation plus solide pour donner à ces observations plus

23. Direction Régionale des Affaires Culturelles.

24. Office Départemental de la Culture.

25. Bien sûr François Rossé a-t-il intégré à son œuvre nouvelle *Savannah* des instruments locaux et une couleur locale, mais elle n'est pas pour autant une œuvre réunionnaise !

26. Voir *Visu* du 22 octobre 1996, pp. 8-11, p. 50.

d'autorité²⁷. Mais dans l'ensemble l'approche en elle-même semble fructueuse, dans la mesure où elle nous permet d'établir des rapports entre les aspects musicaux proprement dits et tout l'arrière-plan culturel, social et politique qui les sous-tend. Il faudrait sans doute essayer de donner un peu plus de précision, à cerner un peu plus les définitions de ce qu'on entend par un *champ*, par le *capital culturel* dans ce contexte, et fournir davantage de preuves objectives pour étayer ces propositions d'analyse théorique. Cela implique un travail de recherche plus soutenu, à plus long terme et avec davantage de moyens. Il n'est pas accordé à tout le monde, et encore moins à des sociologues, d'avoir accès à des données sensibles telles que les chiffres de vente de disques de tel chanteur, le total des entrées pour tel concert, le chiffre des droits d'auteur accumulés par telle chanson, la subvention octroyée à tel organisme culturel. Ce sont pourtant des informations indispensables pour mener à bien une analyse sérieuse. En attendant de pouvoir jauger de cette façon plus objective le crédit accordé à telle manifestation culturelle, nous pouvons conclure de manière provisoire que les hypothèses fournies par l'approche bourdieusienne, même basées sur des appréciations subjectives, restent révélatrices et nous permettent de situer dans un même champ d'analyse les activités si riches de diversité des musiciens réunionnais.



27. Je dois exprimer ma reconnaissance à tous les amis et collègues qui m'ont fourni des renseignements précieux : Christian Barat, J.-C. Carpanin Marimoutou, Claude Clergue, Catherine Douce, Célia Gautier, Jean-Pierre La Selve, Janick Proux, Michel Trouvain.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, Pierre, (1979). *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU, Pierre, (1992). *Les Règles de l'Art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, série « Libre examen ».
- GROUPE FOLKLORIQUE DE LA REUNION (1995). *Séga séga — Chansons longtemps, Album de partitions*, Saint-Denis de La Réunion, Hi-Land.
- LA SELVE, Jean-Pierre, (1995). *Musiques traditionnelles de La Réunion*, Saint-Denis de La Réunion, Eds. Azalées.

DISCOGRAPHIE

- GRANMOUNE LELE, *Namouniman*, CD, Amiens, Label Bleu/Indigo, 1993.
- GRANMOUNE LELE, *Soleye*, CD, Amiens, Label Bleu/Indigo, 1995.
- GROUPE FOLKLORIQUE de La Reunion, *Séga séga — Chansons longtemps*, CD, Saint-Denis, Hi-Land/Antenne Réunion, 1995.
- ZISKAKAN, *Bato fou*, CD, Saint André, Piros, 1991.
- ZISKAKAN, CD, *Mango/Island/Polygram*, 1993.
- ZISKAKAN, *Soley glasé*, CD, Sankara/Mercury, 1996.

VIDÉOGRAPHIE

- Couleur*, émission d'Antenne Réunion, du 28/09/96 avec Granmoune Lélé.
- Les Orchestrades*, émission de RFO du 18/10/96.
- Chanson Lontan : la Tournée*, émission d'Antenne Réunion du 15/09/1996.
- Séga séga — chansons longtemps*, vidéocassette, Antenne Réunion/Hi-Land, 1995.

JOURNAUX ET MAGAZINES CONSULTÉS

- Le Journal de l'île de La Réunion*.
- Le Monde*.
- Le Quotidien de l'Océan Indien*.
- Visu* (hebdomadaire de télévision réunionnais).