



HAL
open science

Questionnement et éléments pour la construction d'une histoire de la musique réunionnaise

Guillaume Samson

► **To cite this version:**

Guillaume Samson. Questionnement et éléments pour la construction d'une histoire de la musique réunionnaise. *Revue historique de l'océan Indien*, 2009, Dialogue des cultures dans l'océan Indien occidental (XVIIe-XXe siècle), 05, pp.135-142. hal-03426347

HAL Id: hal-03426347

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03426347>

Submitted on 12 Nov 2021

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.

Questionnement et éléments pour la construction d'une histoire de la musique réunionnaise

Guillaume Samson
La Réunion

Écrire l'histoire de la musique réunionnaise représente à la fois un défi méthodologique, pour des raisons liées en partie à la question du pluralisme culturel, et un enjeu identitaire et patrimonial : l'histoire et les sciences humaines en général, en tant que disciplines académiques, permettent en effet de légitimer des objets et des pratiques culturelles. Ces deux niveaux de réflexion sont souvent interdépendants dans la mesure où ce qui se joue dans le choix et le traitement des données utilisées pour construire l'histoire a souvent été connecté à des enjeux sociétaux. Dans le contexte postcolonial, construire un discours historique sur la musique d'une société créole pose d'emblée plusieurs questions centrales. Comment, dans une perspective diachronique, aborder de concert des pratiques et des musiques qui appartiennent à des sphères et à des contextes sociaux et culturels variés et plus ou moins différenciés ? Comment traiter, dans une approche globale et équilibrée, des musiques dont certaines ont laissé d'importantes traces écrites et matérielles, tandis que d'autres relèvent d'une tradition orale souvent fragile et difficile à mettre en perspective¹ ? Comment faire la part des choses entre ce qui relève des représentations, des habitudes de la pensée et des raccourcis du discours commun et ce qui peut être appréhendé comme des faits, des objets et des œuvres à part entière à resituer dans leurs espaces de signification respectifs ?

Cet article ne se propose pas de résoudre ces questions complexes. Son objet est bien davantage de proposer des pistes de réflexion et de travail pour une histoire de la musique à La Réunion qui reste encore à construire. En s'interrogeant sur quelques fondements méthodologiques et en s'appuyant sur l'analyse de trois formes musicales caractéristiques, il s'agira de proposer à la discussion une « intrigue »² et des interprétations possibles pouvant soutenir une approche de la musique réunionnaise et de ses enjeux. Après un examen critique rapide du concept d'acculturation, nous aborderons trois moments clés de l'histoire musicale insulaire en essayant de les caractériser de façon globale. Ces caractérisations n'auront pour vocation ni de rendre compte de toute la complexité des réalités sociales, culturelles et musicales abordées, ni d'imposer une périodisation précise et définitive. Elles devraient principalement permettre d'ouvrir un espace d'interprétations et surtout de repérer des articulations possibles entre les niveaux sociaux et culturels d'un côté, et la création musicale en tant que telle de l'autre.

¹ A ce propos, voir notamment Teddy Gangama, *Maloya la pas nous la fé. D'une créolisation à une réinvention de la tradition*, mémoire de Master 2, Langages, Textes et Communications, 2006-207, p. 58.

² Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, Collection « Points Histoire », 1971 (rééd. 2003).

L'acculturation : potentiel et limites heuristiques

Presque tout ce qui touche à l'histoire culturelle réunionnaise implique que l'on prenne en compte les phénomènes de contacts et de changements culturels liés à des facteurs externes. Historiquement abordés en sciences humaines et sociales (et, par voie de fait, en ethnomusicologie) à travers le concept d'acculturation, ces phénomènes sont complexes et difficiles à saisir. Ils impliquent d'être abordés dans une double dimension englobant, d'une part, l'identification de traits d'origines diverses et, d'autre part, les agencements auxquels leur rencontre donne lieu. En outre, cette double approche implique une analyse des perceptions et des significations que ces produits culturels acquièrent dans leur nouvel espace d'intégration.

En ethnomusicologie, l'acculturation a donné lieu à de nombreux travaux. Le concept a cependant été critiqué, en particulier par Margaret J. Kartomi³. Impliquant implicitement l'existence de cultures homogènes, stables et clairement circonscrites, l'acculturation dessine une séparation de fait entre des musiques acculturées et d'autres qui ne le sont pas (et qui sont plus ou moins clairement considérées comme « pures »)⁴. A la suite de Roger Bastide⁵, Kartomi relativise bien la pertinence de l'acculturation, vue uniquement comme une « addition » ou une confrontation de traits culturels ou musicaux⁶. Elle souligne toute la complexité qu'il y a à produire une étude réellement cohérente et ethnomusicologique de l'acculturation. Un tel projet implique en effet de caractériser un changement de fonctionnement culturel à tous les niveaux et de montrer l'évolution d'une cohérence d'ensemble qui prend en compte autant le social que le musical. Dans le cadre du projet qui est le nôtre (construire une histoire possible de la musique réunionnaise) cet appareil critique, qui a conduit certains chercheurs à abandonner purement et simplement le concept d'acculturation – pour celui de « transculturation » par exemple – constitue une donnée fondamentale. Parce qu'il recouvre la question du changement musical et de ses ressorts sociétaux, il devrait pouvoir nous servir de base de travail.

Au final, ce qui importe tient d'ailleurs sans doute moins au choix du concept en lui-même (acculturation, « transculturation », syncrétisme, créolisation ?) qu'à l'appareillage critique et méthodologique dont on le dote et au projet concret que l'on construit autour de lui. L'importance des processus d'interpénétration et de recomposition culturelle dans l'émergence de nouvelles formes et pratiques musicales insulaires pourraient à ce titre constituer un axe de travail privilégié qu'il paraît judicieux d'articuler aux problèmes d'historiographie que nous avons précédemment évoqués. C'est précisément dans cette optique que

³ Margaret J. Kartomi, « The processes and results of musical culture contact : a discussion of terminology and concepts », in *Ethnomusicology*, n° 25, 1981, p. 227-249.

⁴ Voir notamment Jean Benoist, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », in *Etudes créoles*, vol. XIX, n° 1, 1996 : 47-60.

⁵ Voir Roger Bastide, *Anthropologie appliquée*, PBP, Paris, 1971.

⁶ Citons notamment : « [...] there is a strong likelihood that all musics are syntheses of more than one cultural (and, in some cases, class) influence. If this is so, then it is unhelpful, even meaningless, to speak of an acculturated music (as a result of contact) on the one hand and a no acculturated one on the other. Intercultural musical synthesis is not the exception but the rule. » (Kartomi, op. cit., p. 230)

nous envisageons d'explorer les quelques pistes que nous allons développer ci-après.

Stéréotypie coloniale et créolisation du quadrille

Le quadrille créole réunionnais est apparu durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les premières traces du genre étant mentionnées dans l'*Album de La Réunion* d'Antoine Roussin qui, en 1863, publiait la description suivante : « Les airs publiés par l'*Album de La Réunion* sous forme de quadrille paraissent appartenir à la musique européenne. Ils nous semblent n'avoir revêtu un caractère d'originalité exotique qu'à la suite des modifications que leur ont fait subir instinctivement, depuis nombre d'années, ceux qui les ont appropriés à l'usage de la danse »⁷.

Ce qui est décrit ici inciterait à considérer le quadrille réunionnais uniquement sous l'angle d'une créolisation par déformations successives et involontaires. Il s'agirait, en quelque sorte, d'une création inconsciente. Pourtant, en dépit de ces procédés, le quadrille créole doit, à notre sens, surtout être vu comme le premier genre musical qui, à l'échelle insulaire, assumait ouvertement l'expression d'une idiosyncrasie culturelle. Comme nous avons pu le montrer ailleurs, l'émergence du quadrille créole doit en fait être considérée comme la mise en cohérence d'une certaine perception de l'altérité musicale coloniale et de la volonté de s'affilier à la modernité musicale européenne.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, la littérature de voyage et les témoignages des observateurs coloniaux avaient conféré aux pratiques musicales et chorégraphiques des esclaves et des engagés (africains, malgaches, indiens) un statut de curiosité exotique. Le discours colonial attribuait ainsi aux groupes de travailleurs esclaves et/ou engagés une position ambivalente au sein du paysage culturel insulaire. Leur origine, leur phénotype et certaines de leurs pratiques sociales et culturelles cristallisaient une altérité raciale fondamentale. Mais, parce qu'elles étaient présentes sur l'île (qui constituait le nouveau cadre de leur existence sociale et de leur évaluation esthétique) leurs musiques et leurs danses étaient aussi perçues comme partie intégrante de la réalité coloniale réunionnaise⁸.

C'est un type analogue d'ambivalence, ou de dédoublement, qui fut négocié à travers l'écriture des premiers « quadrilles créoles ». L'appropriation du quadrille par les élites créoles faisait écho à un désir d'euroanéité, qui se doublait d'un intérêt pour la langue et le folklore insulaires. Dans ce contexte, le « quadrille créole » émergea en réponse à une volonté d'associer deux ambitions culturelles essentielles : un désir de prestige et de modernité, et une volonté de mettre en valeur l'identité créole. Les procédés musicaux utilisés par les compositeurs de quadrille pour « créoliser » (au sens plein du terme) ce genre, passaient principalement par l'utilisation d'airs populaires locaux, l'adjonction de textes en créole sous la ligne mélodique, l'accentuation récurrente des contretemps et l'usage de la syncope. Il y eut même quelques tentatives d'imitation rythmique des instruments locaux comme l'arc musical (*bob*) et le hochet (*kayamb*)... Ceci

⁷ Cité par Jean-Pierre La Selve, *Musique traditionnelles de La Réunion*, Azalées éditions, Saint-Denis, 1995, p. 99.

⁸ Sur ce point, voir Guillaume Samson, *Musique et identité à La Réunion. Généalogie des constructions d'une singularité insulaire*, Thèse de doctorat, Universités de Montréal et d'Aix-Marseille III, non-publiée, 2006.

témoigne d'un authentique « travail synchrétique »⁹ effectué par des musiciens « savants » dont les œuvres se répandirent dans les milieux aisés. Le piano, en tant qu'instrument européen et « bourgeois », permettait, au final, d'affilier ce « travail » artistique à la musicalité occidentale dominante.

Les « quadrilles créoles » furent principalement diffusés sous forme de partitions imprimées. Ils firent aussi l'objet de recopiations manuscrites. L'accès à l'imprimerie et à l'écriture favorisa la légitimation d'un substrat (inter)culturel qui, jusqu'alors, n'avait fait l'objet d'aucune véritable appropriation identitaire officielle. A ce titre, les syncrétismes musicaux activés dans la (re)construction du quadrille à La Réunion doivent être compris dans le contexte de la fondation d'une sorte de « conscience nationale » réunionnaise. Les élites bourgeoises semblaient de fait vouloir se présenter comme une « communauté » à part entière. Constituées d'« Européens nés aux îles », elles pouvaient revendiquer une légitimité dans l'accès à la gestion politique et économique de l'île¹⁰. L'intérêt artistique et scientifique pour la langue et le folklore créoles semble alors avoir servi d'argument communautaire, l'altérité et l'exotisme étant placés au cœur de la revendication identitaire.

Médias, modernité et séga discographique

Quelques années après la départementalisation, émergea à La Réunion une petite industrie discographique. Ceci se fit en étroite relation avec la Radiodiffusion-télévision Française (RTF) qui participa, à travers l'organisation de radio-crochets et de concours d'orchestres, à la construction d'un vedettariat de chanteurs et d'orchestres. En 1931, des enregistrements de musique réunionnaise, réalisés par la maison de disque Odéon auprès de Georges Fourcade, avaient certes déjà été présentés à Paris à l'occasion de l'Exposition coloniale¹¹. A partir de 1950, l'apparition, avec le disque, de vedettes vocales et d'orchestres renommés constitua néanmoins le point de départ d'une restructuration fondamentale du champ musical officiel qui s'appuya sur un véritable réseau de collaboration urbain.

La production et la diffusion discographiques étaient désormais aux mains de commerçants « indo-musulmans » et « chinois » qui devinrent parfois eux-mêmes « directeurs » d'orchestres ou loueurs d'instruments, tandis que les orchestres étaient principalement composés de jeunes musiciens créoles issus des faubourgs urbains ou semi-ruraux. Les musiciens n'étaient que très rarement professionnels. Pour les plus actifs et les plus réputés, la musique pouvait cependant procurer des revenus complémentaires. Les orchestres renommés s'illustraient en effet dans trois types de pratiques et de contextes : les bals familiaux et populaires, le disque de musique créole, les radio-crochets organisés par la RTF. Les vedettes vocales, qui étaient principalement des interprètes, étaient

⁹ A propos de la notion de « travail synchrétique » voir en particulier André Mary, « Bricolage afro-brésilien et bricolage postmoderne », in Laburthe-Tolra (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 85-98.

¹⁰ Concernant cette question de l'émergence des consciences nationales, mais chez les élites créoles américaines, voir Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, La Découverte/Poche, Paris, 2002.

¹¹ A ce sujet, voir Guillaume Samson, « Folklore, exotisme et altérité musicale dans La Réunion des années 1930-1970 », in *Francofonía*, Olschki Editore, 2007, p. 167-182.

étroitement dépendantes de ce « réseau de coopération » regroupant producteurs discographiques, orchestres et organes médiatiques. De ce point de vue, le séga discographique des années 1950-1970 doit être vu comme partie intégrante de la constitution d'un « monde de l'art »¹² moderne et urbain.

A l'instar du quadrille, le désir d'ouverture sur les modes occidentales et internationales demeurait un élément central. Il était principalement lié au fait que les musiciens qui participaient à l'enregistrement des disques de séga étaient aussi des musiciens de bal qui, pour répondre aux attentes du public, devaient s'adapter aux nouveautés musicales françaises et internationales. Entre le début des années 1950 et la fin des années 1960, trois courants stylistiques marquèrent les conventions esthétiques et l'orchestration du séga. L'accordéon chromatique (qui demeura en vogue dans les orchestres jusqu'au milieu des années 1960) prit tout d'abord un rôle central avec la mode des répertoires « musette ». Parallèlement, les musiques caribéennes et sud-américaines (mambo, chachacha, rumba, samba...), dites « typiques », permirent l'intégration des premiers instruments à vocation strictement rythmique (bongos, claves, congas) dans le séga enregistré. Enfin, le rock'n'roll, joué par quelques guitaristes dès 1957-1958, fut à l'origine de l'utilisation de la guitare électrique dans les orchestres de bal et les studios d'enregistrement.

Ces trois styles, dont l'adoption fut directement liée au développement de la diffusion médiatique, constituent les trois principaux courants d'influence extérieure du séga¹³. Depuis, le séga s'est toujours plus ou moins affiché comme une forme moderne de chanson créole, sa singularité musicale s'exprimant essentiellement par l'usage du créole et par le rythme. Basé sur la répétition d'une cellule de deux ou de quatre temps à subdivision approximativement ternaire, donnant souvent lieu à l'hémiole¹⁴ (notamment dans l'entrecroisement des lignes de basse et de batterie), le rythme constitue, avec l'alternance couplet/refrain, la véritable signature musicale du séga. Celui-ci reste de fait extrêmement malléable et perméable à la modernité dès lors que ces deux paramètres formels sont maintenus.

Le maloya néo-traditionnel : entre contre-culture et retour aux sources

Reconnu dans l'espace public insulaire depuis les années 1970-1980, le maloya est issu des processus de recomposition culturelle et musicale qui ont eu cours, depuis le milieu du XVIII^e siècle, au sein des groupes de travailleurs des plantations. Jusqu'aux années 1960, les éléments musicaux, textuels et chorégraphiques englobés aujourd'hui sous le terme maloya, renvoyaient à une diversité de pratiques et de contextes que l'on peut classer comme suit :

¹² Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1992.

¹³ Pour des illustrations sonores et des précisions historiques sur ces phénomènes, on pourra consulter les rééditions d'enregistrements discographiques des années 1950 à 1970, réalisées par le label Takamba du Pôle Régional des Musiques Actuelles, notamment *Jules Arlanda et ses interprètes*, Taka 0306, 2003 ; *Loulou Pitou et Benoîte Boulard, Du quadrille au séga créole*, Taka 0611, 2006 ; *Narmine Ducap, Ségas instrumentaux*, Taka 0813, 2008.

¹⁴ Caractérisant l'hémiole dans le séga traditionnel rodriguais, Brigitte Des Rosiers (*Les chants de l'oubli. La pratique du chant traditionnel à l'île Rodrigue. Exemple d'autonomie sociale et culturelle d'une musique créole*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, non publiée, 2004, p. 232) la définit comme la « juxtaposition » ou « l'alternance de mesures divisées soit en trois temps soit en deux temps ». Ce type d'hémiole est aussi présente dans le maloya et le séga moderne réunionnais.

- chants improvisés de régulation sociale, interprétés au cours de « bals maloya », pratiqués dans les « calbanons » ;
- chants et danses des rituels de possession (*sèrvis* ou *kabare*) en hommage aux ancêtres malgaches et/ou africains ;
- accompagnement de la danse-combat d'origine malgache et/ou africaine (*moring*).

A partir des années 1960, ces usages sociaux du maloya, qui semblent avoir été propres au monde de la plantation, subirent l'impact des politiques d'alignement social et économique de la départementalisation. Dans ce contexte, le maloya, qui est accompagné par des instruments de facture artisanale (tambour de basse, hochet, idiophones divers) et dont les caractéristiques formelles fondamentales (alternance soliste/chœur, improvisation) contrastent avec les formes musicales occidentales dominantes, fut essentiellement appréhendé comme un « archaïsme » musical. Dans les années 1970, les mouvements de contestation culturelle et politique ainsi que, dans les années 1980, le renouvellement des politiques culturelles, favorisèrent un renversement de perspective qui modifia profondément la position du maloya dans le champ musical insulaire. Son entrée dans l'économie du disque et du spectacle ainsi que la fonction mémorielle et patrimoniale qui lui fut reconnue dans les années 1980, favorisèrent l'élargissement de son cadre d'insertion sociale et son accès à une légitimité culturelle.

Ainsi, le maloya contemporain est-il le vecteur d'une quête identitaire plurivoque. Il s'oriente tout autant vers une forme de traditionalisme (en valorisant la langue créole ou en assumant transmission d'un répertoire ancien) que vers la remise en cause d'un ordre social, économique et culturel dominant (à travers la condamnation de l'histoire coloniale et des injustices présentes qui en sont issues). Les rapports au passé et les constructions mémorielles exprimées par le maloya sont souvent paradoxales, voire conflictuelles. Pour les descendants d'esclaves et d'engagés, tout retour sur l'histoire de l'île ramène, d'une part, à l'exil, à la perte, à l'oubli et à la rupture du lien avec la ou les terres d'origine¹⁵ et, d'autre part, au syncrétisme fondateur qui donna naissance à la culture créole.

Le maloya hésite entre deux mémoires qui renvoient, elles-mêmes, à deux modes différents d'inscription culturelle dans le présent. D'un côté, comme Benjamin Lagarde¹⁶ a pu le montrer, la mémoire et la conscience des origines – celles des ancêtres malgaches et/ou africains – nourrissent en partie les interprétations auxquelles donnent lieu les transes de possessions dans les *sèrvis*. Elle alimente également des phénomènes de « retour aux sources » chez quelques groupes de maloya contemporains. Les choix opérés au niveau linguistique (utilisation, dans des variétés plus ou moins créolisées, du malgache), scénique (costumes « malgaches » ou « africains » ; danses à connotations guerrières avec

¹⁵ Carpanin Marimoutou, « Le texte du maloya » in Valérie Magdelaine et Carpanin Marimoutou (éd.) *Univers créole 6*, Paris, Anthropos/Economica, 2006, p. 111.

¹⁶ Benjamin Lagarde, « "O sa sèrvis ala kisasa". Ethnographie d'un rituel réunionnais », in *L'Univers du maloya*, Sainte-Clotilde, Editions de la DREOI, 2008, p. 89-153.

sagaies et boucliers supposément « africains »)¹⁷ et musical (utilisation d'instruments malgaches, africains ou indiens) participent d'une forme de renouveau néo-traditionnel du genre. En empruntant de la sorte à d'autres « traditions », le maloya se construit un espace de créativité au sein duquel l'innovation et le changement sont pensés, non pas comme une rupture, mais, au contraire, comme le rétablissement d'une continuité mémorielle et d'une transmission interrompues par l'esclavage.

La mémoire de la culture créole (constituée durant la période coloniale) se construit, quant à elle, autour d'une sacralisation de la « vie *lontan* » (la vie d'autrefois)¹⁸ et à travers la défense des particularismes linguistiques et culturels créoles. De ce fait, le maloya, dans sa portée esthétique et littéraire, s'inscrit dans une logique de résistance et d'alternative sociale et culturelle. Le statut de Tradition qui lui est conféré est alimenté de façon conflictuelle dans la mesure où, à la différence du quadrille créole et du séga, il met en scène la concurrence entre deux ancrages différents dans le passé qui correspondent eux-mêmes à deux façons d'être dans le présent : l'exil ou l'enracinement.

Conclusions

Les trois chapitres de l'histoire musicale réunionnaise que nous avons présentés (la fin du XIX^e siècle, les années 1950-1960 et les années 1980-2000) renvoient à trois types de création musicale créole dans lesquels la modernité, l'identité et l'interculturalité ont une place centrale. L'importance qui doit être accordée à ces formes musicales et à leurs contextes d'émergence dans la construction d'une histoire de la musique à La Réunion n'est pas à remettre en cause. Pourtant, plusieurs questionnements d'ordre méthodologique se posent à la suite de cet exposé.

Tout d'abord, les trois thèmes abordés sont largement tributaires des traces qu'ils ont laissées : des partitions pour le quadrille, des disques, des photos, des articles de presse et des témoignages oraux pour le séga et le maloya. Les formes musicales que nous avons abordées ont toutes eu accès à une visibilité et à une légitimité médiatique. Mais elles ne représentent qu'une partie de ce qui se passait musicalement aux époques que nous avons sélectionnées. Se pose alors le problème de l'intégration à l'histoire de formes musicales marginales ou qui, bien que répandues à certaines époques, ont laissé peu de traces matérielles. Les « orchestres en cuivre » (fanfares populaires créoles), qui ont profondément marqué la vie musicale réunionnaise durant la première moitié du XX^e siècle mais dont la connaissance demeure encore très parcellaire, constituent à ce propos un exemple. Dans un autre registre, l'histoire des musiques rituelles, qu'elles soient liées à l'hindouisme ou au culte des ancêtres africains et malgaches, reste encore à construire et à articuler à celle des musiques populaires.

Par ailleurs, la question de la longévité, de la réverbération des créations et des pratiques musicales est aussi une question clé qui n'a été que très peu

¹⁷ Voir notamment, à ce sujet, Benjamin Lagarde, « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (île de La Réunion) », *Conserveries mémorielles* 3, 2007, p. 27-46. Article en ligne : www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/cm_articles/cm3_4_lagarde.pdf.

¹⁸ Benjamin Lagarde, 2008, p. 147.

abordée. Le quadrille créole existait toujours (sous une forme folklorisée) au moment de la revitalisation du maloya dans les années 1980. A quels enjeux, pratiques et ressorts créatifs renvoyait-il alors ? De même, les années 1980-90, qui sont le plus souvent présentées comme celles de la renaissance du maloya, furent tout autant celle d'une restructuration de la production discographique et du renouvellement esthétique du séga... L'approche comparative et simultanée des réseaux, des modalités et des espaces de création musicale apparaît donc fondamentale, et c'est un aussi un enjeu pluridisciplinaire de taille.

Enfin, notre exposé a laissé à la marge tout ce qui ne relève pas à proprement parler de la création musicale. Une approche prenant en considération le volet de la réception musicale serait aussi, à notre avis, indispensable dans la mesure où elle intègre, de façon plus complète, la question des usages sociaux, des publics, des attentes et des représentations sociales associées aux musiques insulaires.

*Guillaume Samson est Docteur en ethnomusicologie,
chargé de mission au Pôle Régional des Musiques Actuelles de La Réunion
gusamson@gmail.com*