

Du *Lontan* au *Koméla* : deux disques de maloya pour un avenir réunionnais

• Benjamin Lagarde *

Doctorant en Anthropologie, Moniteur à l'Université de Provence

Définie au sens large comme du « *sonore construit et reconnu par une culture* » (Molino, 1975, cité par Martin [1996, p. 19]), la musique peut se concevoir comme l'art du temps par excellence. En effet, des structures rythmiques et des

durées contenues dans chacune de ses occurrences jusqu'aux périodes historiques qui délimitent les cadres socio-culturels dans lesquels ces occurrences sont réalisées et/ou écoutées, plusieurs voies suscitent une réflexion anthropologique capable d'articuler le fait musical à un ordre social donné¹.

Suite au débat identitaire qui accompagna l'accession, en 1946, de l'île de la Réunion au rang de département français d'Outre-mer, l'un des genres musicaux insulaire, le maloya, s'est peu à peu imposé en faisant sienne la question de l'histoire locale. Les représentations du passé étant l'un des points d'affrontement stratégique entre les partisans de l'assimilation culturelle à

A travers l'exemple de deux disques de maloya dit "traditionnel", cette contribution propose d'observer de quelle manière le champ musical participe – s'en présentant tour à tour comme expression et comme moteur – d'une dynamique de recomposition identitaire. En effet, par ses attaches aux domaines social, politique et religieux, le maloya peut simultanément valoriser la créolité réunionnaise et les origines plus spécifiquement afro-malgaches. Présent de façon particulière dans chacun des maloya analysés ici, ce dualisme suscite différents discours qui permettent tout à la fois de contenir des tensions et de marquer des tendances culturelles concernant, à tout le moins, une partie des Réunionnais.

la métropole et ceux de l'autonomie (Gauvin, 2000), le maloya fut plébiscité par les seconds dès les années 1960. Cantonné jusqu'alors dans la marginalité par les institutions officielles et associé aux esclaves venus autrefois principalement d'Afrique et de Madagascar ainsi qu'à leurs descendants créoles, généralement membres des classes défavorisées, le maloya s'offrit pour la première fois à une large majorité de militants du Parti Communiste Réunionnais (PCR). Il devint alors un des principaux véhicules de la "culture populaire" locale dont il employait la langue (le créole réunionnais) ainsi que des rythmes soutenus par une orchestration spécifique, enchâssés dans un

* *Institut d'Ethnologie méditerranéenne et comparative (IDEMEC), UMR 6591, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 5 rue du Château de l'Horloge, BP 647, 13094 Aix-en-Provence cedex 2 ben.lalala@gmail.com*

ensemble de pratiques religieuses syncrétiques au premier rang desquelles se trouvaient ces hommages aux ancêtres appelés « *services kabaré* » et « *services malgaches* » (Lagarde, 2007). Initialement enregistrés sous la houlette du PCR, les disques de maloya, ainsi devenu ce que D.-C. Martin (1996) nomme « *une musique populaire moderne de diffusion commerciale* », ne tardèrent pas à voir leur nombre augmenter et à alimenter un marché basé sur la collection (Clifford, 1996, p. 216 et suiv.). A partir des années 1980, ces œuvres, une fois reçues et intégrées par la société, conduisirent à une diversification des styles au sein du genre, tout en supportant la circulation de nouvelles représentations identitaires locales (Cherubini, 1996).

Par exemple, depuis quelques années, la scène maloya nous donne à entendre une amplification des références faites aux pratiques religieuses créoles d'origines afro-malgaches. La relation aux ancêtres y tenant un rôle essentiel, ces pratiques représentent le lieu privilégié de conservation de l'héritage culturel aux yeux des nouvelles générations qui, à la différence des précédentes, furent, elles, bercées au son des maloya politiques ou commerciaux. Egalement de teneur traditionaliste et militante, ces références tendent à remplacer les prises de position sociales et politiques antérieures. A partir des disques de Lindigo (*Misaotra Mama*, 2004) et de Gramoun Bébé (*Le maloya kabaré*, 2005), tous deux appartenant à la catégorie du maloya dit "traditionnel"², nous allons suivre deux modalités différentes d'allusion au domaine sacré et, à travers lui, au passé (*lontan*) qui caractérisent la création contemporaine (*komé-la*). Ainsi, nous verrons comment, de l'observation de ces discours se référant plus ou moins explicitement à la "tradition", on peut saisir certaines des pistes offertes aux dynamiques identitaires réunionnaises en devenir.

« Oh ! Madagascar »

Courant janvier 2005, je pris part aux "entraînements" d'un groupe de maloya ayant pour vocation d'animer les « *sèrvis malgas* » organisés par des familles de la région Est. Je fus ainsi initié, notamment par le batteur de

roulèr (tambour) qui en est un cousin éloigné, au répertoire d'Olivier, auteur, compositeur et interprète à la tête du groupe Lindigo, dont le premier album *Misaotra Mama* était sorti quelques mois plus tôt. Dans cette région, comme j'ai pu l'observer à différentes reprises depuis, tous les groupes semblables ont recours à au moins un morceau de ce disque durant les nuits entières que durent les services. Le fait que les "esprits" (que l'on nomme aussi *gayar* ou *gramoun* en créole réunionnais), incarnés provisoirement dans des acteurs rituels, n'interrompent alors pas leur danse, atteste de la parfaite intégration du groupe Lindigo à cette tradition dont les services constituent le moyeu. Trois ans plus tard, cette très favorable réception a dépassé de beaucoup le cercle des seuls pratiquants des cultes, et la participation du groupe à l'édition 2006 du festival de musiques du monde de Saint-Leu (le *Sakifo*) a laissé une grande impression sur le public présent ainsi que dans les réseaux professionnels de l'industrie musicale francophone qui lui ont, depuis, ouvert la voie à une plus large visibilité. Multipliant les performances, tant dans les services que sur les podiums et dans les boîtes de nuit, Lindigo fait partie (au même titre que Kiltir, Mélanz Nasyon et Ras Mélé, autres formations de "maloya traditionnel" en vue) de l'association Maloya *allstars* qui participa au très attendu second album du groupe, *Zanatany*, sorti fin 2006 et appelé à devenir un succès commercial considérable³.

Traitée par informatique, la couverture de *Misaotra Mama* montre Olivier et Laurianne (seule femme du groupe) pieds nus, écharpe de mode "ethnique" sur l'épaule, devant un morne verdoyant et vierge. Ils chantent ensemble et Olivier tend un bras au ciel. Proche du titre de l'album (qui, comme le nom du groupe situé au-dessus est coloré en blanc, rouge et jaune, apportant ainsi une touche rastafarienne) se dessine deux fois, en transparence dans la végétation, la statue d'un homme assis en tailleur tenant un sceptre que termine une tête de bœuf⁴. Cette pochette évoque ainsi directement l'ancestralité malgache ainsi que sa relation avec la nature et la musique.

Correspondant à un format habituel de la discographie maloya, l'album compte huit composi-

tions originales et dure trente minutes. Des six types d'orchestration choisis, tous sollicitent le *roulèr* (tambour à peau de bœuf), le *sati* et le *pikèr* (idiophones respectivement en métal et bambou, frappés avec deux baguettes). Le *kayamb* (hochet rectangulaire) manque deux fois et le *bob* (arc musical) n'intervient que sur la moitié des morceaux. A ces cinq instruments, considérés aujourd'hui comme emblématiques du maloya, s'ajoutent d'autres instruments : congas et claves (# 3), triangle (# 3, 5) ainsi qu'une vièle (# 1, 2, 7) et un lamellophone (# 1) ramenés tous deux du Zimbabwe par Olivier⁵. Si l'utilisation des trois premiers est à la fois ancienne et relativement répandue dans la discographie maloya, est par contre nouvelle celle des deux derniers que nous qualifierons, à la suite de Samson et Pitre (2007, p. 41), s'inspirant eux-mêmes des travaux de Tagg (1999), de véritables synecdoques de l'Afrique. Une autre innovation, concernant les rythmes du *roulèr*, semble plus radicale encore. Certes, les plages 3, 4 et 8 ont conservé cette structure à tendance binaire connue dans l'Est sous le nom de "rythme malgache". Mais les cinq autres, bien qu'elles ressemblent à la pulsation dont l'ambiguïté entre modes ternaire et binaire signale le maloya dit "traditionnel", sont basées sur une accentuation sensiblement différente. Ce *pattern* (composé par Olivier, alors qu'il travaillait une partie de "charley" avec un logiciel de musique), pleinement maîtrisé par Lindigo qui en a fait sa marque personnelle, vient rompre avec ces deux modèles rythmiques et ce, de façon d'autant plus remarquable que le *roulèr* est de nos jours considéré comme le principal instrument du maloya.

A de très rares expressions près, le maloya n'est qu'une musique entièrement instrumentale. Ensemble, chanteur soliste et chœurs orientent le « *potentiel évocateur* » (Martin, 1996, p. 19) transmis par la musique. Sans entrer ici dans une analyse détaillée des textes d'Olivier, disons qu'ils consistent en une louange de Madagascar et des générations qui ont précédé celle des membres du groupe (par exemple, *Misaotra Mama* signifie en français *merci maman*). La langue créole, remplacée par le malgache, est absente d'une moitié des titres (*Yélo, Mandrita Bestaka* (*sic* ; il faudrait écrire

Mandritra Betsaka), *Ranomasiina, Malagasy*) et tient souvent le second rôle dans l'autre (*Misaotra Mama, Madagascar, Mahavaly*). La présence répétée de mots malgaches de plus en plus employés par les pratiquants de services tels *Zanahar* (équivalent malgache du Dieu le Père chrétien par lequel débute le disque⁶), *ombiasy* (guérisseur, devin) ou divers noms d'ethnies (Antandroy, Antanosy, Sakalav, Mahafaly...), ainsi que les allusions faites dans *Zerbaze*, seul texte en créole, à quelques plantes (notamment à l'indigo – *Senna occidentalis*) qu'utilisent les thérapeutes traditionnels (par ailleurs connus pour officier souvent sous le patronage des ancêtres⁷), montrent un groupe qui assume publiquement un certain ancrage identitaire⁸. Cette cosmogonie se matérialise dans un système d'objets et de pratiques à la fois reliés aux services réunionnais et tendant à se démarquer de la culture créole par l'évocation enthousiaste d'un monde afro-malgache pré-colonial.

Oté Maloya, mi trouv aou zoli⁹

Fruit d'un "collectage de terrain" (livret p. 2), *Le maloya kabaré* s'attache à restituer, à travers 53 minutes d'enregistrements sonores et un livret de 42 pages, l'expérience singulière d'une famille de Saint-Louis (région Sud) en matière de *sèrvis kabaré*. Né en 1927 d'un père d'origine afro-malgache et d'une mère d'origine indienne, Gramoun Bébé (Louis-Jules Manent de son vrai nom) en est l'aîné. Prolétaire rural initié dans sa jeunesse au maloya lors des divertissements qui, chaque fin de semaine, animaient les camps de travailleurs (*kalbanon*), il conduisit sa première cérémonie annuelle en 1951. Sa notoriété grandit lorsqu'avec sa famille il fit une première apparition discographique dans l'anthologie *Bourbon maloya* (1999). Enregistrée à l'occasion du 150^{ème} anniversaire de l'abolition de l'esclavage, cette dernière connaît de régulières rééditions. Du fait de son attachement affiché au domaine religieux traditionnel, *Le maloya kabaré* doit être considéré comme une première historique. Témoignant « *de ce qu'il reste des traditions noires dans l'île* », comme l'indique, en première page du livret, Stéphane Grondin, fon-

dateur de *Maloya allstars* et instigateur de ce projet, trois types d'enregistrements composent ce disque. Le premier, d'une durée totale de 35 minutes, consiste en sept pièces accompagnées au *roulèr*, *sati* et *kayamb* et chantées collectivement. Le second type tient en 12 courts *a capella* chantés par Bébé seul. Le disque s'achève par un entretien de près de sept minutes dans lequel l'ancien fait état de l'omniprésence du maloya et des ancêtres dans son existence.

L'auditeur note plusieurs éléments qui établissent la particularité des pièces collectives face à toutes celles commercialisées auparavant¹⁰. Elles sont enregistrées en prise directe et, comme lors des cérémonies (bien qu'ici les plages en interrompent les enchaînements), plusieurs solistes s'y font entendre : Bébé conduit les plages 1, 11 et 19, son frère les plages 4 et 14 et Eliard Ranggeh, un ami, les plages 7 et 17. Les battements de mains, les cris et approximations chorales (tant mélodiques que textuelles) y sont plus nombreux, de même que le recours au champ lexical, parfois métaphorique, de la religion et de la sorcellerie ou encore l'emploi de mots et de phrases en langue rituelle. Le rythme interprété au *roulèr* est toujours le maloya. La présence de couplets immémoriaux tels *Sitronèl sitron galé*, *Lor larzan*, *Lo rwa dan lo bwa* ou *Mi balans la tèt soleman*, dans ces morceaux, à la fois composés et improvisés, démontre l'attachement des Manent à cette tradition orale autant que la vigueur de celle-ci.

Dans un article paru fin 2004 intitulé « *Gramoun Bébé sort de l'ombre* », le bulletin du Pôle Régional des Musiques Actuelles de la Réunion annonçait ainsi la sortie du neuvième volume de sa collection dédiée à la sauvegarde du patrimoine musical de l'océan Indien : « *Le grand public pourra découvrir prochainement ce maloya très authentique, entouré d'une tradition sacrée (sic) et qui s'est toujours tenu à l'écart de toute forme de show-business* » (*Muzikalité*, n°18, p. 7). L'accent est mis sur la rareté et l'"identité propre" de ce maloya.

Cette orientation parcourt le livret qui accompagne l'enregistrement. De belle facture et richement illustré, il présente les textes des chants suivis de leur traduction française, les biographies des chanteurs solistes, le déroulement type des *sèrvis kabaré* et le répertoire

musical qu'ils requièrent, ainsi que des données organologiques. Toutefois, rédigé par d'autres personnes que les musiciens, ce dispositif participe à façonner l'écoute, se posant ainsi comme "médiateur" de l'œuvre au sens d'Hennion (1993). À travers plusieurs partis pris – tels l'affirmation d'une origine malgache au mot *kabaré*, le peu de détails concernant la créolisation, notamment religieuse (plusieurs chants font pourtant référence aux pratiques indiennes), l'emploi de mots comme "animiste", "totem", "transe", la valorisation de "l'authenticité" de ce répertoire enregistré dans des "conditions réelles", le regret de voir aussi la jeunesse réunionnaise se détourner des cultes qui « *tendent à se raréfier* » (p. 34), ainsi que, paradoxalement, l'absence de données relatives tant aux instrumentistes¹¹ qu'aux instruments qu'ils jouent pourtant sur plus de la moitié de ce disque (leur préférant des images d'archive ou des clichés privés extérieurs à la famille Manent) et, enfin, le choix de placer le dessin d'un *kayamb* détérioré par le temps à l'intérieur de la pochette alors que Bébé explique lui-même dans l'entretien (# 20) que cet instrument est apparu tardivement dans l'orchestration maloya –, on décèle des manipulations patrimoniales et muséologiques qui, toutes exhaustives qu'elles semblent être, n'en biaisent pas moins la réception de ces précieux enregistrements.

La question des traductions (et, à travers elle, celle de l'accès à l'écriture qui, elle-même, se superpose à celle de l'organisation sociale réunionnaise) est à ce titre essentielle. D'emblée, le lecteur est averti des limites de toute tentative d'exprimer « *l'âme populaire réunionnaise* » (p. 2) par écrit. Pour ne citer qu'un exemple, le premier morceau *Gayar mwin nana* est traduit *Mon goût de vivre* alors que le sens en serait plutôt *L'ancêtre que j'ai* ou *L'esprit qui me possède...*

Au regard de leur présentation, il y eut ainsi plus de compromis entre ces "conditions réelles de service kabaré" annoncées à la deuxième page du livret et celles, effectives, d'enregistrement. Or, de tels choix influencent la réception de l'œuvre et peuvent aboutir parfois à des contre-sens concernant cette tradition orale dont le texte associé met, par ailleurs, plusieurs fois en avant la précarité.

Maloya d'hier et de demain

Réalisés à des fins différentes, l'un étant le point de départ d'une carrière alors que le second tient plus à l'hommage rendu par une institution officielle à une vie de musique amateur, les deux disques présentés ici participent pleinement d'un élan de revitalisation des racines afro-malgaches au sein de la culture réunionnaise. Chacun y affirme, à partir de sa propre tradition régionale, les liens qui unissent maloya et culte des ancêtres. Toutefois, dans les deux cas (un répertoire traditionnellement secret et confidentiel est rendu public ; des compositions originales acquièrent un caractère sacré et massif), les distinctions habituelles entre les domaines du sacré et du profane, du privé et du public, du traditionnel et du moderne sont partiellement brouillées.

Décédé très peu de temps après la sortie de son disque, Gramoun Bébé est appelé à devenir un symbole de la vie créole *lontan* ou de la Réunion d'avant la départementalisation. La publication de son marronnage musico-religieux à « *l'esthétique criarde* » et « *respectueux des coutumes ancestrales* » (livret p. 2 et 37) vient combler un vide dans le patrimoine culturel réunionnais. Ce legs est cependant historiquement situé par une « enfilade de médiateurs » qui, en débranchant l'oeuvre de la contemporanéité, révèle un mécanisme de légitimation d'une version de la tradition *kabaré* qui pourrait avoir des répercussions sur les créations à venir, elles-mêmes tributaires du type de relation qu'entretiennent les compositeurs avec leurs traditions culturelles. Conformément aux innovations observées dans les *sèrvis malgas* qui intègrent régulièrement des références à l'île Rouge (vêtement, statues, chants...), Lindigo n'hésite pas à révolutionner les canons du genre pour ancrer sa musique créole dans un certain exotisme malgache, par ailleurs de bon ton en matière de « world music ». Son *maloya soleil levant*, en rupture avec l'obscurité (*fénwar*) et le *pathos* associés d'ordinaire au maloya, s'accompagne d'une revalorisation de l'africanité réunionnaise qui passe par celle de ses pratiques culturelles. Il ressemble ainsi à une tisane inédite, capable de garantir de meilleurs

lendemains pour les classes populaires, toutes générations confondues.

A la Réunion, parmi les populations privilégiant leur origine indienne, la façon dont musique, identité et religion sont engagées dans un même mouvement a déjà été analysée (Desroches & Benoist, 1997). Ce constat s'applique aussi au milieu culturel d'ascendance afro-malgache qui s'appuie sur ces trois domaines pour insuffler ce que l'on pourrait appeler d'après le modèle du « *renouveau tamoul* » (Ghasarian, 1999), un « *renouveau malgache* ». Tout autant né d'une mobilité sociale que l'appelant, celui-ci propose certaines reconfigurations mémorielles et emprunte en premier lieu les voies commerciales et institutionnelles de l'industrie discographique pour s'affirmer. Cette dernière constituant, du point de vue de la société dominante, un domaine dans lequel clamer ses différences est toléré (Poirier, 2004, p. 10), le champ musical semble ici être à même d'alimenter une certaine radicalisation culturelle et politique partiellement débranchée de son contexte social métissé mais, à travers son auditorat, potentiellement agissante dans la durée.

- 1 Je tiens à remercier Guillaume Samson pour sa lecture et ses commentaires.
- 2 La scène maloya comprend deux grands sous-ensembles. Le « maloya traditionnel » se distingue du « maloya électrique » notamment en raison du recours de ce dernier à une orchestration occidentale (guitare, guitare basse, claviers, batterie jazz, instruments à vent, etc.) qu'il partage à la fois avec le séga, autre genre réunionnais majeur, et les musiques urbaines internationales.
- 3 Le nombre des ventes dépassera les 5000 exemplaires un an plus tard.
- 4 Cette statue en bois (ressemblante à celles qui ornent les chapelles privées, les *boukan*) figure en fond d'écran du site du groupe : <http://lindigo.musicblog.fr/>
- 5 Entretien personnel (décembre 2007).
- 6 Ce terme, attesté à la Réunion depuis au moins le XIXe siècle, est peu répandu en dehors des familles pratiquant les *sèrvis malgas*. Il tend cependant à être de plus en plus employé parmi les pratiquants des *sèrvis kabaré* du Sud.
- 7 Dès le XVIIe siècle, les Malgaches arrivés dans l'île avec leur savoir botanique sont à l'origine du nom d'une grande partie des végétaux réunionnais (Benoist, 1993).

- 8 Car, comme l'atteste une phrase (« *Mon grand-père malbaré* ») du dernier morceau, *Mahaval*, Olivier est aussi d'ascendance indienne.
- 9 Cf. *Le maloya kabaré* ; titre de la page 19 traduit ainsi « *Oh ! Maloya, que tu es beau* » (livret p. 24).
- 10 Bien qu'ils soient d'un grand intérêt, je n'étudierai pas ici les *a capella* à propos de l'origine et des contextes d'interprétation sur lesquels le livret n'est guère précis (livret p. 36-37).
- 11 Parmi lesquels ses petits-enfants (Patrik Manan et une partie du groupe Kozman Ti Dalon), artistiquement reconnus dans l'île.

Références

- Benoist, J. (1993). *Anthropologie médicale et sociétés créoles*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Chérubini, B. (1996). L'expression musicale et la construction locale des identités. *Travaux et documents*, 6, Université de la Réunion, 7-28.
- Clifford J. (1996). *Malaise dans la culture*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Desroches, M. & Benoist, J. (1997). Musiques, cultes et société indienne à la Réunion. *Anthropologie et sociétés*, 21, n°1, 39-52.
- Gauvin, G. (2000). Histoire et récupération politique : l'exemple de l'abolition de l'esclavage de 1968. *Revue historique des Mascareignes*, n°2, 167-182.
- Ghasarian, C. (1999). Patrimoine culturel et ethnicité à la Réunion : dynamiques et dialogues. *Ethnologie française*, 29, n°3, 365-374.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Lagarde, B. (2007). *Un monument à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (Ile de la Réunion)*. Site consulté en août 2007 : http://www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/no_3.htm/
- Martin, D.-C. (1996). Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques popu-

lares est-elle possible ? In A. Darré (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité* (pp. 13-30). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, n°7, 37-62.
- Muzikalité. Le bulletin trimestriel du Pôle Régional des Musiques Actuelles de la Réunion* (2004), n°18, octobre/décembre.
- Poirier S. (2004). Présentation. La (dé)politisation de la culture ? Réflexion sur un concept pluriel. *Anthropologie et sociétés*, 28, n°1, 7-22.
- Samson, G. & Pitre, S. (2007). Music, poetry and the politics of identity in Réunion Island : an historical overview. *Popular Music History*, 2, n°1, 25-48.
- Tagg, P. (1999). *Introductory Notes to the Semiotics of Music*. Version 3: Liverpool/Brisbane, July (<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/texts.html>).

Discographie

- Bourbon maloya. Musiques traditionnelles de l'île de la Réunion*, Oasis / Les Chokas, 3CD, 33528, 1999.
- Lindigo, *Misaotra Mama*, Piro, CD, P 5304, 2004.
- Lindigo, *Zanatany*, Lindigo / Maloya allstars production, CD, LP 0106, 2006.
- Gramoun Bébé, *Le maloya kabaré*, Takamba / PRMA, CD, 0409, 2005.

Faire Savoirs

Sciences humaines et sociales en région PACA

n° 7 - juillet 2008



L'île de la Réunion : regards contemporains

Coordination : Philippe Vitale

thèses

Lionel Dany

La drogue et le cannabis : approche psychosociale

Laurence Nicolas

Beauduc : l'utopie des gratte-plage

lecture

Philippe Langevin & Jean-Claude Juan

Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée