HAL open science

Du lontan au koméla : deux disques de maloya pour un avenir réunionnais

Benjamin Lagarde

To cite this version:

Benjamin Lagarde. Du lontan au koméla : deux disques de maloya pour un avenir réunionnais. Faire-Savoirs: Sciences de l'Homme et de la Société en Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2008, 7, pp. 93-98. hal-01760724

HAL Id: hal-01760724

https://hal.science/hal-01760724v1

Submitted on 12 Apr 2018

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.

Du *lontan* au *koméla* :

deux disques de maloya pour un avenir réunionnais.

Benjamin Lagarde

Définie au sens large comme du « sonore construit et reconnu par une culture » (Molino cité par Martin, 1996 : 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 appellent une réflexion anthropologique capable d'articuler le fait musical à un ordre social donné[1].

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 stratégiques entre les partisans de l'assimilation culturelle à 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 réunionnaise) ainsi que des rythmes soutenus par une orchestrations spécifique et tout un 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 nomme une « musique populaire moderne de diffusion commerciale » (1996), ne tardèrent pas à voir leur nombre augmenter et à alimenter un marché basé sur la collection (Clifford, 1996 : 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).

Or, depuis quelques années, la scène maloya actuelle 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 militantes, ces références tendent à remplacer les prises de positions sociales et politiques antérieures. A partir des disques de Lindigo (*Misaotra Mama*, 2004) et de Gramoun Bébé (*Le maloya kabaré*, 2005), tous deux appartenants 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 (*koméla*). Ainsi nous verrons comment de l'observation de ces discours se référant à la tradition on peut saisir certaines 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 est son cousin éloigné, au répertoire d'Olivier, auteur, compositeur et interprète à la tête du groupe Lindigo dont le premier album *Misaotra Mama* était paru 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 de 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 tant sur le public présent que dans les réseaux professionnels de l'industrie musicale francophone qui lui ont, depuis, ouvert la voie d'une plus large visibilité. Multipliant les performances, tant dans les services que sur scène, 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*, sortit fin 2006 et appelé à devenir un succès commercial considérable[3].

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 bœuf [4]. Cette pochette évoque 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 compositions 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 Olivier[5]. 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 G. Samson et S. Pitre (2007 : 41), s'inspirant eux-mêmes des travaux de P. Tagg, 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*, pleinement maîtrisé par Lindigo qui en fait ainsi 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.

Le maloya n'est qu'à de très rares expressions près une musique entièrement instrumentale. Ensemble, chanteur soliste et chœurs orientent le « potentiel évocateur » (Martin, 1996 : 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), « Ranomasina », « 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 *Zanaar* (équivalent malgache du Dieu le Père chrétien par lequel débute le disque[6]), *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 ancêtres[7]), montrent un groupe qui assume publiquement un certain ancrage identitaire[8]. 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 zoli »[9]

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'il fit avec sa famille une première apparition discographique dans l'anthologie *Bourbon maloya* (1999). Enregistrée à l'occasion du 150è 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, fondateur 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 conformément. 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 auparavant[10]. Elles sont enregistrées en prises directes et, comme lors des cérémonies, 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 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 dann 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 et 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 : 7). L'accent est mis sur la rareté et l' « identité propre » de ce maloya.

Cette orientation parcours le livret qui accompagne l'enregistrement. De belle facture et richement illustré, il présente les textes des chants suivis de leurs traductions françaises, 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'A. Hennion (1993). A 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 référence aux pratiques indiennes), l'emploi de mots tels « animiste », « totem », « transe », la valorisation de « l'authenticité » de ce répertoire enregistré dans des « conditions réelles », le regret de voir la jeunesse réunionnaise se détourner des cultes qui ainsi « tendent à se raréfier » (p. 34) ainsi que, paradoxalement, l'absence de données relatives autant aux instrumentistes[11] 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) ou, 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 une certaine maladresse des manipulations patrimoniales et muséologiques qui, pour exhaustives qu'elles soient, biaise la réception des 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 cette 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 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 amateure, 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 les liens entre maloya et culte des ancêtres à partir de sa propre tradition régionale.

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, débranchant l'oeuvre de la contemporanéité, soulève de nombreuses questions. 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 la douleur associées d'ordinaire au maloya, accompagne une revalorisation de l'africanité réunionnaise qui passe par celle de ses pratiques cultuelles. Il ressemble ainsi à une tisane inédite, capable de garantir de meilleurs lendemains pour les classes populaires, toutes générations confondues. Dans les deux cas, les distinctions habituelles entre les domaines du sacré et du profane, du privé et du public, du traditionnel et du moderne sont brouillées : un répertoire traditionnellement secret est publié alors que des compositions contemporaines acquièrent un caractère sacré.

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 : 10), le champ musical semble alimenter ici une certaine radicalisation culturelle et politique partiellement débranchée de son contexte social métissé mais potentiellement agissante dans la durée.

Références

Benoist, J. (1993). *Anthropologie médicale et sociétés créoles.* Paris : Puf.

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*, Vol. 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 dialogismes, *Ethnologie française*, Vol. 29, n°3, 365-374.

Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métaillié.

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

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*, Vol. 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*, Vol. 2., n°1, 25-48.

Discographie

Bourbon maloya. Musiques traditionnelles de l'île de La Réunion, Oasis / Les Chokas, 3CD, 33528, 1999.

Lindigo, *Misaotra Mama*, Piros ,CD, P 5304, 2004.

Lindigo, *Zanatany*, Lindigo / Maloya allstars production, CD, LP 0106, 2006.

Gramoun Bébé, *Le maloya kabaré*, Takamba / PRMA, CD, 0409, 2005.

---

[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 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 19è 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 17è siècles, les Malgaches arrivés dans l'île avec leur savoir botanique sont à l'origine du nom d'une grande partie des végétaux réunionnais (Benoist, 1996).

[8] Car, comme l'atteste une phrase (« Mon grand-père malbaré ») du dernier morceau, « Mahavaly », Olivier est aussi d'ascendance indienne.

[9] Cf. *Le maloya kabaré* ; titre de la plage 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 desquels 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.