



HAL
open science

Préface à la mise en ligne de Réunion maloya

Benjamin Lagarde

► **To cite this version:**

| Benjamin Lagarde. Préface à la mise en ligne de Réunion maloya. 2019. hal-02184011

HAL Id: hal-02184011

<https://hal.science/hal-02184011>

Preprint submitted on 15 Jul 2019

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.

Préface à la mise en ligne de Réunion maloya (été 2019)

Il y a dix ans, en octobre 2009, lorsque le maloya fut inscrit sur la liste représentative du Patrimoine Mondial Immatériel de l'Unesco, je venais d'entamer l'analyse finale de mes notes de terrain glanées entre janvier 2005 et juin 2009. Elles étaient auréolées d'une considérable charge émotionnelle liée à mon implication croissante dans le domaine du sacré hérité du temps des plantations et de l'esclavage auquel cette musique semble conduire inévitablement. En effet, en aparté des engagements m'incombant en tant que moniteur de l'Université Aix-Marseille, j'avais suivi l'exemple de Françoise Dumas-Champion (à qui ce travail doit tant) en investissant mon existence dans la compréhension d'un phénomène culturel créole qui était demeuré peu inventorié : la religion créolisée des participants aux cérémonies rendant hommage aux lignées africaines et malgaches du peuplement réunionnais. Associant étroitement musique et religion d'une part, la question des relations culturelles et identitaires telle que l'avaient traité sociologie, linguistique et anthropologie d'autre part, ma contribution à *L'univers du maloya*¹ témoigne adéquatement de mon cheminement dans cette sorte de rite de passage que représenta pour moi l'enquête de terrain. Aussi, avec Davy Sicard que je rencontrais lors du premier anniversaire de la mort du Rwa Kaf, chanterai-je volontiers à nouveau ce refrain de maloya électrique : « Oh Maloya, maloya, maloya. Oh maloya, qu'as-tu fait de ma vie ? »². Ce texte de 2008 restitua un jalon important dans la définition progressive de mon point de vue dans la mesure où la description de ces rituels de possession, du fait de mon partie pris d'accorder toute l'attention qu'elles méritent aux formes musicales, notamment chantées, m'a conduit à mettre au jour l'existence d'un répertoire traditionnel tout entier. D'un corpus semble-t-il infini, il se distingue de celui dit « *kabaré* » que l'on retrouve plutôt au sud de l'île³. En tant que théâtre de la « mise en l'air » politisée du maloya dans les années Debré/Vergès, cette dernière région ayant produit de nombreux chanteurs de premier plan (les Viry, Lagarrigue, Joano, Salomon, Manent, Sophie, Elléliara, Waro...), ce « maloya kabaré » servit de base à un renouveau artistique et culturel de grande ampleur qui allait conduire à une certaine vision officialisée du maloya : sans le Parti communiste Réunionnais, cette musique, cette culture auraient disparu. Cette affirmation écarte cependant trop vite la question des cultes eux-mêmes, tout particulièrement ceux menés dans le sud, dont les militants collaborant aux Témoignages Chrétiens de La Réunion avaient senti d'emblée la portée symbolique autant que le danger qu'ils représentaient pour le projet anti-communautariste d'une « Réunion libre et autonome ». C'est pour cette raison que la partie descriptive de ma contribution à *L'univers maloya* se retrouve ici au début du chapitre cinq alors que son analyse trouva à se fondre dans les nouveaux développements, plus approfondis et d'envergure plus large, que je propose à la fin de ce même chapitre et dans le suivant, le sixième et dernier, qui constitue à mes yeux l'apport majeur de cette recherche.

Je dois dire ici combien celle-ci fut réalisée tous azimuts. Ce qui n'exclut évidemment pas la persistance de certains trous dans la si riche culture générale réunionnaise comme me le fit encore remarquer tout récemment Philippe Bessières à propos du parcours des historiens insulaires. Etant étranger à l'île, à ses réseaux de connaissance autant qu'à ceux

¹ Samson, G., Lagarde, B. & Marimoutou C., *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*, DREOI/Océan éditions, Saint-André.

² Cf. « Kèr Maron » dans *Kèr Maron* (2005). Fait notable, ce refrain n'est pas chanté en créole au même titre d'ailleurs que la majorité de cette composition qui s'achève bien en *kréol* à la manière des « *kabaré lontan* » qui débutaient par une romance en français que le soliste cassait ensuite « en maloya » (cf. notamment la première section « Regard musical vers la créolisation historique » du chapitre 6 : « Interpréter une partition ternaire à tendance binaire », en particulier p. 407 et suiv.).

³ Stéphane Grondin a notamment qualifié Saint-Louis de « Mecque » de ce répertoire et a fait de cette ville et de Saint-Pierre les « capitales du maloya kabaré » (Cf. *Aux rythmes du maloya. Percussions et musiques de l'île de La Réunion*, Scanner, 2011, p. 16 & 28).

de ses méconnaissances, de ses inerties et de ses étanchéités propres, ses réseaux esthétiques, universitaires, géographiques, idéologiques et confessionnels dans lesquels le musical entend précisément jouer sa propre partition, j'ai tâché de suivre dans l'île cet objet fugace autant qu'ineffable qu'est le fait musical. Cet apprentissage de La Réunion se fit ainsi dans une sorte de liberté académique totale⁴. Pour ne pas dire depuis un lieu extrêmement marginal de l'expérience de la vie insulaire... Me trouvant dans une sorte de *no man's land* puisque n'étant acquis ni aux idées théoriques des intellectuels et/ou politiciens locaux ni aux esthétiques des artistes les plus en vogue⁵, il s'est alors agi pour moi, à la manière dont nous le faisons tous dans nos vies, de définir peu à peu les termes de ma relation à la réalité sociale, en l'occurrence réunionnaise. Et c'est mûrie par la relation entamée avec des *maloyèr* chez qui j'habitais, plus particulièrement une famille de Saint-André (région est) et une autre de Saint-Louis (les deux « fiefs » du maloya traditionnel toujours selon la formule de Stéphane Grondin), que s'est élaborée mon interprétation de ce genre musical dont j'apprenais la vigueur en le voyant déborder jusqu'à la vie même afin, notamment, de se rallier la mort et les morts susceptibles de renforcer la détermination à vivre. Tel l'océan, ce genre inonde et rend effectivement obsolète les catégories classificatoires en apparence les plus assurées auxquelles on pourra associer ces différents *bordaz* ou ces quatre répertoires qu'il m'a pourtant semblé possible de décrire sans pour autant les réifier...

C'est enfin à la lecture que je fis en ligne du dossier de candidature présenté à l'Unesco⁶ que ma démarche, que je qualifierai d'alternative, prit tout son sens. Relayée également dans la presse, y apparaissait en effet cette histoire insulaire faite de discours de l'un sur l'autre ; ce « *ladi lafé* » (comméragé) assurément de grande ampleur rappelant combien la relation peut reposer sur des *qui proquo* repris en boucle par des locuteurs confondant le fait de vouloir parler en faveur de cette musique (laquelle est donc, toujours, « bien plus que de la musique » comme le disait l'ethnomusicologue Gilbert Rouget) et le risque de parler à la place de ses principaux acteurs⁷, c'est-à-dire ceux qui, à mon sens, sont les plus nombreux à la faire, la jouer et la vivre et qui se tiennent dans le giron des cérémonies rendant hommage aux lignées africaines et malgaches du peuplement de La Réunion. Cette histoire croisée, reconstruite à chaque nouvelle interaction de regard, d'ouïe, de *lang*, cette histoire faite de projections, d'appropriation/réappropriation, de phantasmes et d'imaginaires susceptibles de cristalliser l'abstraction qui les fonde en lui conférant l'apparence de l'ultime vérité, cette fiction collective vécue cependant sur un mode cloisonnée de l'existence insulaire, voilà ce que redisait ce dossier aux yeux duquel, une nouvelle fois, se distinguait ce qui était ou non du/le maloya. Voilà ce qu'il restait, avec précision et sans surinterpréter, à décrire afin de rester fidèle à la réalité écoutée et observée sur une dizaine d'années.

Ainsi, le fait d'avoir voulu vivre honnêtement, en toute solitude institutionnelle, des expériences d'immersions parmi des personnes pratiquant, chacune à leur manière (manières à propos desquelles la grille de lecture sociologique m'apparaît encore la plus juste dans la mesure où formes esthétiques et religieuses font système avec, par exemple, les quantités de piment et d'alcool ingérées quotidiennement), le maloya et les rites qu'il accompagne, m'a offert de reprendre en main un certain impensé identitaire attendant aux classes populaires de l'île. Celles que l'on sait issues des lignées serviles et que l'on hésite pudiquement, en accord à la fois avec les canons républicains et avec ceux d'une

⁴ Celle-ci fut bien sûr toute relative tant son directeur, Jean-Luc Bonniol, est demeuré attentif à un parcours qu'avait également balisé d'emblée une autre figure française de l'anthropologie créoliste : Jean Benoist.

⁵ Promus par ce système de « vainqueurs accapareurs » exploré par le sociologue de l'art P.-M. Menger dans ses cours au Collège de France, système contre lequel mon intuition de mélomane indépendant m'avait en partie prémunie comme je l'explique dans « *Di sak na pou di ! Retour aux cœurs d'une ethnographie du maloya* », *Ethnologies*, 40 (1), 2018 : 139-158.

⁶ Sur l'élaboration duquel est revenu Guillaume Samson (cf. « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et esthétiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°24, 2011 : 157-171).

⁷ « Dire les autres (et donc les qualifier) c'est toujours, d'une certaine façon, endosser une autorité narrative sur eux » comme l'écrivait Christian Ghasarian sur son blog Médiapart ce 27 mars 2019.

réunionité universaliste, à désigner comme « *Kaf* », « Noirs »⁸. Aussi, et bien qu'elle se situe, c'est une particularité de La Réunion, bien au-delà des discriminations dites de couleur puisque Blancs comme Noirs ou Malbars peuvent lui ressortir, le concept de « culture de la pauvreté » est demeuré une préoccupation majeure de ce travail⁹. Et ce en partie du fait que la religion autant que l'art me sont apparus comme fonctions des déterminismes et des libertés impliqués en premier lieu par la réalité de classe. Face à ces deux écueils éventuels que sont les ethnocentrismes sociologique et culturel, ma conception interactionniste des relations tant sociales que culturelles aura ainsi toujours veillé à documenter les possibilités d'oppression autant que de libération de l'imaginaire par l'art¹⁰. En atteste la première partie (chapitres un et deux) de ce travail qui propose de déceler les éléments politiques et esthétiques de l'expression minoritaire émise depuis le « continent créole ». Après avoir tenté d'en définir les contours internationaux autant que les flux théoriques et musicaux qui lui donnèrent étonnamment corps, c'est à la situation réunionnaise qu'il revient d'illustrer cette possible respiration que procurent faits musicaux et religieux au sein d'un système particulièrement contraignant. S'y dégage notamment le paradoxe carnavalesque (le Carnaval fut interdit dans l'île durant les années 60) consistant à édifier une nouvelle norme à partir de formes libérées et marginales elles-mêmes toujours plus diffusées et commercialisées par l'industrie du divertissement selon des logiques de pérennisation du pouvoir, notamment symbolique. En un sens, étant moi-même mélomane et musicien amateur, cette recherche se trouvait donc animée dès ses fondements par la question de la résistance artistique et de la marginalité sur laquelle l'École de Chicago, en particulier Howard Becker, a très tôt insisté afin de départir ce qui, en contexte urbain et multiculturel, s'y jouait de la définition des identités individuelles et collectives.

Ma propre *identisation*, je parlais plus haut de rite de passage, se fit donc au prix d'une certaine *réunionnisation*¹¹. Et si l'intérêt de la démarche ethnographique est de permettre à l'observateur de s'observer lui-même en adoptant le regard de ceux chez qui, pour un laps de temps conséquent, il vit, c'est aussi là que réside la portée du message maloyain. Celui que contient ce chant qu'il s'est agit de prendre au mot de manière inédite : malgré nos différences nous sommes unis *hic et nunc* durant cette métaphore de vie qu'est la performance d'une antique activité artistique vécue collectivement et en direct¹². Celle-ci nous engage tout entier et rappelle ce qui nous fonde comme espèce malgré ce que les Lumières de la période esclavagiste entendaient affirmer à coup de discrimination et de ségrégation strictes : notre unité première. Dès lors, comment ne plus concevoir que les musiques créoles ont un temps d'avance ? A moins qu'il ne s'agisse plutôt d'un temps de retard comme invite notamment à le considérer le célèbre percussionniste Nana Vasconcelos (1944-2016) selon lequel on pouvait trouver au Brésil une Afrique perdue et

⁸ Un des apports de ce travail est d'avoir rendu compte des processus paradoxaux de créolisation du sens investit par les acteurs dans leur pratique du maloya. Ainsi, on voit par exemple s'associer de manière étonnante les tenants de l'intégration à la République française et les défenseurs de l'autonomie réunionnaise sur cette épineuse « question *kaf* ». Un des enjeux de ce travail fut de décentrer le point de vue sur la question en m'affranchissant des discours officiels afin de permettre de penser autrement cette réalité, raison pour laquelle il fut dédié à la jeunesse de l'île. L'analyse proposée ici semblera donc politiquement incorrecte dans la mesure où tel ou tel discours militant convoquant le maloya ne parvient pas à éclairer l'ensemble d'une pratique aux contours si vastes qu'agrandissent encore les ressentiments et les aspirations de chacun, artiste ou non. Fidèle à la méthode ethnographique autant qu'au discours des personnes qui ont bien voulu me rencontrer et me parler, ma démarche, tant sur le terrain qu'au moment de sa reprise dans l'analyse puis l'écriture, s'est voulue holiste et détachée des compartimentages symboliques et politiques.

⁹ A ce titre les recherches d'Eliane Wolf, auxquelles j'ajouterai les observations rassemblées par des travailleurs sociaux et autres ethnopsychologues, me furent d'une grande utilité.

¹⁰ J'emploie ici à dessein la formule d'Althabe qui analysait l'impact des rites de possession dans la décolonisation malgache (Cf. *Oppression et libération de l'imaginaire*, Maspéro, Paris, 1969).

¹¹ C'est le processus, particulièrement prononcé en société créole, d'« emphase identitaire » que j'évoque dans « *Di sak na pou di ! Retour aux cœurs d'une ethnographie du maloya* » (*op. cit.*).

¹² Ma compréhension du fait musical doit également beaucoup à Antoine Hennion qui l'aborde en tant qu'enfilade de médiateurs (studio, scène, littérature spécialisée, programmation...) prompts à se dissimuler dans l'échange que nouent son et auditeur. Ainsi, de manière croissante depuis un siècle avec l'enregistrement, cette mise en relation que permet la musique se fait-elle de plus en plus en solitaire tout autant qu'en différé.

disparue en Afrique elle-même... Ce pas de côté, ce déhanchement du rein roulant, par exemple au son du *roulèr*, qu'elles permettent à notre époque surmoderne dont elles constituent la bande son depuis l'origine, est, encore une fois, un, sinon l'héritage majeur de notre condition humaine. Celui qui, déjà en situation coloniale, alors que chaque esclave semblait isolé et atrophié car aliéné de son identité groupale, mais également alors que la société des planteurs se rassemblait selon un mélange de codes anciens et modernes, permettait de recréer le monde, de garantir la santé¹³ et de s'associer des alliés potentiels par la rencontre, la mise en relation, la danse, le partage d'une langue, d'une symbolique, l'amitié puis enfin la familiarité¹⁴. Reprenant des formules populaires y faisant allusion, « *Allons met ansanm!*¹⁵ » et « *Tyinbo larg pa!* » furent d'ailleurs les titres de mes précédents mémoires. Aujourd'hui comme hier, durant l'époque coloniale, alors que les Grands Récits semblaient déjà en lambeaux, que les mythes, y compris ceux relatifs au « Crépuscule des Dieux », laissaient déjà place au roman et à l'opéra comme le pensait quant à lui Claude Lévi-Strauss, ce que font aujourd'hui ces séries télévisuelles internationalement « streamées » selon un procès de localisation de ce qui vient d'ailleurs, n'est-ce pas une sorte de sacré *soft*, créole, distendu, minimal mais pourtant réellement efficace que maintiennent en vie la musique et l'art en général ? N'est-ce pas là, à notre époque du capitalisme tardif, un des domaines où peut encore s'exercer au sein d'une société mondialisée de consommation culturelle cette capacité d'action qui caractérise la liberté individuelle¹⁶ ? N'est-ce pas également ce « sacré sauvage » qu'identifiait déjà Roger Bastide dans sa connaissance des terrains créoles, ces Amériques noires dont il invitait à envisager toute la modernité et l'exemplarité de leur contenu composite comme un sujet central de l'anthropologie contemporaine ? A regret, on constate chaque jour combien la discipline anthropologique et l'espace public en général ne surent l'entendre à sa juste mesure et tirer les enseignements d'un terrain créole perçu trop souvent comme ultra-marin et périphérique alors même que les consommateurs de musique que nous sommes percevons leur sens, à tout le moins musical, s'émousser à chaque exposition à des formes esthétiques forgées depuis des années, là-bas, en terres créoles...

Malgré ma distance avec l'île, m'arrivent encore aux oreilles de régulières nouvelles de la si riche « scène maloya ». Qu'il s'agisse de nouvelles entrevues métropolitaines de Daniel Waro, d'une énième réédition vinyle de l'oeuvre d'Alain Péters, de l'invention d'un nouveau rock, voire d'un électro maloya, de la continuité des trajectoires tant biographiques que discographiques de chacun, de la nouveauté de telle ou tel autre acteur, ou, plus récemment, de l'émergence d'un maloya métropolitain tels ceux du collectif *zoréol* Ti Kaniki, dont on attend la très prochaine parution du concert donné en mars dernier à l'Opéra de Lyon, de Suissa, un autre Lyonnais, ou encore du moriartiesque groupe Wati-Watia... Autant de disques et de projets « métissés »¹⁷ qui reçoivent cette couverture médiatique qui atteste, en négatif, l'existence de filtres présents dès l'île et non aux seuls abords de l'hexagone et qui empêchent encore certains artistes insulaires jouant du « maloya traditionnel » d'être entendus sur les ondes. La prise en charge administrative de leur professionnalisation, laquelle rime le plus souvent avec leur acculturation aux conditions de recevabilité sur un marché imaginé, n'impacte probablement pas au mieux ces oeuvres dont la puissance objective est déjà en soi un manifeste. Dans ce panorama, où on a récemment vu un Urbain Philéas adresser ses adieux à la scène, seuls Marie-Christine Salem, Gramoun Sello ou Lindigo semblent s'en tirer à la force de leur seule détermination et avec l'aide de quelques relais dont j'aurai moi-même été volontiers si

¹³ « La musique est un médicament » me disait en février 2000 un Possessionnaire proche d'Axel Sautron.

¹⁴ Pour ne citer qu'un exemple de ce caractère propre au musical que j'ai qualifié de « musicosmogonique » dans la première partie de ce travail, voir ce que dit Pierre Boulet à l'en-dos du 33tours de Mara & Nana Vasconcelos (1983) enregistré le 14 juillet 1983 à Québec et intitulé « Mara. La musique comme une rencontre ».

¹⁵ Que j'écrivais alors « ansenmb » dans une tentative de non-traduction écrite de l'oralité créole. Tous deux seront disponibles cet automne en ligne sur la plate-forme Dumas (<https://dumas.ccsd.cnrs.fr>).

¹⁶ Voir la place que laisse Gilles Lipovetsky à la création culturelle dans *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*, Gallimard, 2017.

¹⁷ Cf. L'émission l'Afrique en Solo, France Inter, du 10/07/19. <https://www.franceinter.fr/emissions/l-afrique-en-solo/l-afrique-en-solo-10-juillet-2019>

mes tentatives pour participer à un certain journalisme musical avaient trouvé preneurs¹⁸. C'est d'un tel décrochage que cette thèse souhaite expliquer la genèse profonde. C'est aussi probablement à cause de lui que sa diffusion fut si longtemps retardée. Aussi, si je m'excuse pour ce délais de publication en OpenEdition, je dois également rappeler que le temps, long autant que bref, demeure le domaine sur lequel règne la musique et donc, en particulier, le maloya. Mais parmi les raisons de ce délais, outre la tentative de réaliser une version papier amputée de 2 à 300 pages qui m'a occupé un temps, sans succès, il faut ajouter le risque, jusqu'ici mal assumé, de vivre à mon tour l'assignation à résidence identitaire. Celle du Zorèy, imposteur de service se plaçant au trop facile et confortable niveau du surplomb par rapports aux idéologies en présence¹⁹ et qui semblera aisément se complaire dans le rôle autoritaire (cf. Note 7) du critique. Bien plus que de simples critiques, c'est d'action qu'il s'agit en vérité... Mais en la matière, mon rôle d'ethnologue ou d'anthropologue extérieur à l'île autant qu'à l'université se trouve ici dépassé...

Aussi cette publication à une plus grande échelle ne peut que souhaiter susciter des réflexions, appeler des débats et des prises de position nouvelles autour du maloya. Gageons que bien d'autres écrits verrons le jour une fois lu ce premier doctorat dédié à cette musique, travail dans lequel on trouvera l'une des, sinon la première tentative de restitution exhaustive du fonctionnement dynamique de sa diversité interne, de sa profondeur historique, de ses codes esthétiques²⁰. C'était d'ailleurs là le sens de ma dédicace à la jeunesse insulaire. C'est aussi, j'ose l'espérer, ce que lèguera d'appréciable ma notation des ensembles et donc des structures strophiques produites par le ou les chanteur(s) qui, à mon sens font considérablement progresser la compréhension de la poétique du maloya, de ses formes autant que de son contenu, et donc cette maloyanthropologie que j'appelle de mes vœux. Fruit d'un travail ayant veillé à respecter la diversité et la complexité réunionnaises dont atteste idéalement la scène maloya (au sein de laquelle il s'est agit principalement d'étudier la production dite « traditionnelle », celle du « maloya sec » et non du maloya électrique), puisse cette thèse, que je diffuse ici coquilles comprises et dans sa version soutenue à la Sainte Lucie 2012 devant un jury qui lui attribua ses félicitations unanimes, permettre à tout un chacun de se faire un avis sur ce que sont le maloya, La Réunion, la créolisation ainsi que le mode d'action de la musique et de la culture au sein de la société. Que cette mise en ligne serve de jalon à tout un chacun dans la reprise du fil, souvent bâillonné, de l'histoire maloyaine afin d'amener, comme le chante Urbain Philéas à partir du contexte de la mémoire ancestrale et des cultes qu'accompagne un certain maloya, « *lwin lwin pou domin* »²¹.

Benjamin Lagarde

¹⁸ Certaines chroniques d'albums parus en 2007 se retrouvent sur le site Réunionnais du monde.

¹⁹ Ce que j'abordais fin 2016 lors de la conférence-débat « Regards croisés sur le maloya et le gwoka » organisée par l'Agence de promotion et de diffusion des cultures de l'Outre-Mer l'anniversaire du classement de ces musiques par l'Unesco que l'on trouve en quatre vidéos sur YouTube.

²⁰ Deux résumés sont disponibles en ligne : <https://www.theses.fr/2012AIXM3118> et <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2649>

²¹ « Loin, loin pour demain » dans « Debout èk lo kèr » sur son premier album *Lo flanbo* (2001).