

UN MONUMENT MUSICAL A LA MÉMOIRE DES ANCÊTRES ESCLAVES : LE MALOYA (ÎLE DE LA RÉUNION)

BENJAMIN LAGARDE

Résumé

Cet article entend montrer comment, au fil de l'histoire réunionnaise et à l'intérieur du champ musical insulaire, s'est autonomisé le maloya. Emanation des couches créoles défavorisées, ce genre musical lié au culte des ancêtres afro-malgaches est parvenu à occuper un espace unique quant aux questions de mémoire et de culture au sein d'une « réunionnité » qu'il influence aujourd'hui de manière inédite : « mis en l'air » conjointement à l'émergence d'un contre-pouvoir politique il a la particularité d'insister sur la permanence d'une situation sociale jugée inique dont les racines sont à trouver dans l'esclavage. Véhicule implicite d'éléments culturels ordinairement tus, le maloya permet de mieux comprendre le vécu d'une partie des Réunionnais et de mieux saisir la façon dont est actualisé un héritage problématique au sein d'une société partagée entre la réhabilitation des origines et l'ancrage dans la modernité occidentale.

« *Maty indray mandeba zaka ibany : maty indroa tsy laitra* »

(« Mourir une fois on le supporte, mourir deux fois est intolérable ») Proverbe malgache

« Raconter ou chanter l'histoire entraîne de terribles dangers ; mais ne pas la raconter ni la chanter entraînerait la perte définitive du savoir » (Price, 1994 : 42)

Introduction

Lorsqu'en 2005 je demandais à Madame Baba, âgée de 87 ans, de raconter comment elle avait appris ou composé les chants qu'elle enregistra en 1998 pour l'anthologie *Bourbon maloya*¹, ce monument discographique sans précédent réalisé pour le 150^e anniversaire de l'accession des esclaves à la citoyenneté, elle se mit à évoquer longuement ses souvenirs de travaux agricoles dans les champs de canne à sucre et les circonstances dans lesquelles, à peine âgée d'une dizaine d'années, elle recevait des coups de *sabouk* (fouet) après que la cloche de l'Habitation² ait sonné. « Gratter, couper la canne, tout ça pour une misère : l'esclavage c'était dur ! » Bien qu'il s'agisse des années 1920, le mot était lâché, corroborant ainsi la permanence remarquée par nombre d'observateurs de la réalité culturelle réunionnaise de traces liées à la servitude dans le contexte actuel (Benoist, 1984; Bessières, 2001; Gerbeau, Asgarally et Reverzy, 2005 et Nicaise 2005).

Parmi ces derniers, il convient, leur parole occupant un certain rôle dans la constitution d'une conscience collective réunionnaise, de ne pas oublier les chanteurs de maloya ou, par exemple, Ti Rat, figure emblématique de la scène reggae insulaire dont la carrière débuta avec le titre « Esclavage moderne »³.

Le maloya, genre musical principalement associé aux *Kaf*, c'est-à-dire à la composante afro-malgache de la population réunionnaise⁴, est lié à l'esclavage dans les représentations insulaires. La commémoration annuelle de son abolition, appelée tour à tour « Vingt décembre », « Fèt kaf », « Fèt Réunionnaise de la liberté », consiste d'ailleurs essentiellement à interpréter publiquement le maloya. Bien qu'apparenté à d'autres chants issus de l'Afrique transplantée et créolisée (Bilby, 1986), nous présenterons ici la spécificité des liens qu'entretient le maloya (envisagé à la fois comme parole, musique, danse mais aussi pratique religieuse) avec un passé esclavagiste qui ne cesse de poser des questions de mémoire ; questions de la résolution (ou la non-résolution) desquelles dépend la construction de la culture réunionnaise. Notre contribution entend ainsi montrer l'apport du maloya dans l'élaboration des conceptions de cette identité insulaire globale que l'on appelle aujourd'hui, en réaction à des penchants communautaristes, la « réunionnité ».

Dans les si récentes sociétés créoles où la question mémorielle est peut-être plus vitale qu'ailleurs, l'espace et le temps sont façonnés par différentes idéologies comme l'a indiqué l'anthropologue français Jean Benoist parlant des « sociétés et cultures antillaises originales, qui ont à la fois la chance et le malheur d'avoir un passé si brouillé que leur avenir doit être inventé » (Benoist, 1972 : 343). Robert Chaudenson souligna également le caractère actualisé et politiquement instrumentalisé des « (...) formes les plus évidemment non-européennes des musiques et danses des aires créolophones (pour l'océan Indien, le “maloya” réunionnais, “moutia” seychellois, “séga ravane” mauricien ou “séga tanbour” rodriguais) » [qui] ont toutes chances d'être, non pas, comme certains l'imaginent volontiers, les formes musicales les plus anciennes, mais au contraire les plus récentes (...) Ce point souligne l'erreur probable de ceux qui (...) veulent à toutes forces faire croire à une transmission séculaire des musiques africaines inchangées » (Chaudenson, 1992 : 200-201). En effet, et nous verrons comment, le maloya, tel qu'institué dans les années 1960, en est arrivé de nos jours à être qualifié de « musique traditionnelle ».

L'art joue un rôle majeur dans ce que l'on pourrait appeler la « construction continue » de cette famille culturelle. Par exemple, l'écrivain, ce « génie du lieu » au sens d'Edouard Glissant, a toujours su le besoin d'ancrer sa parole dans un espace. Et ce qu'il s'agisse aussi bien de louer l'identité diverse et rhizomatique du *Tout-monde* que son contraire, ce que fit Jules Hermann à la Réunion, allant jusqu'à nier la diversité au profit du mythe antédiluvien de *La Lémurie* dans lequel « le Non-Blanc est, pour le moins qu'on puisse dire, définitivement d'ailleurs. Il est l'éternel étranger, l'impensable de l'identité réunionnaise » (Matiti-Picard, 2004 : 131). Dans le domaine des politiques mémorielles, et à l'instar de ce qui se produit en métropole ou dans les autres Départements français d'Outre-Mer (DOM), il faut souligner le dynamisme du milieu associatif réunionnais qui, suivant les traces du Parti Communiste des années 1960-1970, conteste aujourd'hui le monopole d'une idéologie qui a trop longtemps tendu à effacer les traces de l'esclavage. La volonté de canoniser le couple Louise et Jouan, premiers esclaves à avoir été jugés pour marronnage (1734), le fait de fêter depuis 6 ans le 5 novembre, jour anniversaire de la « révolte » d'esclaves de St Leu (1811) ou encore celui d'avoir dédié un monument aux marrons (au Dimitile en 2004), témoignent de ce besoin diagnostiqué de reconnaissance de figures, de dates et de lieux dont les liens avec l'esclavage seraient clairement affirmés. Ces actions, outre leur fonction avérée, rendent visibles à travers la ritualisation symbolique d'une histoire problématique certains enjeux culturels que nous ne pouvons ignorer⁵.

Le maloya, dont nous montrons ici la progressive implantation dans l'espace public insulaire, prend part à cette dynamique en valorisant ce qui a été oublié et parfois nié, en contestant l'omission séculaire au profit de l'identité nationale officielle de pans entiers de la culture des descendants d'esclaves. Car il faut avoir à l'esprit que la culture créole *kaf* – dont l'influence sur la culture réunionnaise globale ne saurait être minorée – s'est élaborée dans les interstices du

système de Plantation à un point tel qu'à son propos l'on parle aujourd'hui encore, en reprenant des slogans anti-colonialistes des années 1960 et 1970, de « culture de la nuit » (du *fénmar*) ou de « culture du silence »⁶.

Ainsi, afin de comprendre le poids du passé servile, il était essentiel de porter une attention accrue à ce qui relève de la tradition orale (Moniot, 1974 : 114), et notamment à sa partie chantée (Rice, 2005 ; Shelemay, 2005). La valeur heuristique du fait musical ayant été démontrée en anthropologie (Lortat-Jacob et Roving Olsen, 2004), justifiait également l'appréhension de cette culture mal connue par le biais de l'une de ses productions artistiques⁷.

1. Le maloya dans l'esclavage (1687-1946)

Déclarée possession du Roi de France en 1642, l'île Bourbon, demeurée jusqu'alors vierge, embarque sa première cargaison d'esclaves en 1687. Ces derniers viennent des vastes terres de Madagascar, d'Afrique et du sous-continent indien. Codifiés par les *Lettres patentes*, éditées en 1723 (l'équivalent local du Code Noir), les comportements régissant l'antagonisme socio-racial entre maîtres et esclaves s'institutionnalisent. En 1779, avant que les premières rumeurs révolutionnaires et abolitionnistes parviennent dans cette lointaine colonie, la population totale s'élève à 37120 individus avec une proportion d'un Blanc pour près de cinq Noirs. Enfants illégitimes et libres de couleur incarnent une contradiction croissante au sein de cette organisation dualiste qui se maintient en durcissant le préjugé de couleur. Afin de pallier à la perte économique que représentent pour la métropole l'indépendance haïtienne et la cession de sa voisine (l'actuelle île Maurice) à l'Angleterre, la « plantocratie » réunionnaise opte pour la culture intensive de la canne à sucre au début du 19^e siècle. La surface des terres cultivées doublera en quelques décennies. Les Européens qui n'ont pas les moyens d'exploiter de grands domaines sont alors contraints à s'installer loin du littoral, là où les terres sont moins rentables. Cette population de « Petits Blancs » miséreux mais libres est une spécificité réunionnaise.

Avec l'abolition de l'esclavage ce sont 62000 individus affranchis qui deviennent, malgré les réticences de la société coloniale du Second Empire (notamment en matière de droit de vote), citoyens français. L'arrivée d'une nouvelle main d'œuvre engagée sous contrat, provenant principalement d'Inde, va permettre à l'économie coloniale de subsister et de prospérer. Entre l'abolition et 1865, ils seront près de 75000 nouveaux arrivants. Les tâches étant restées les mêmes et bien qu'ils ne soient plus des esclaves ces engagés, appelés dès lors *Malbar*, restent des « Noirs » dans la catégorisation insulaire. Dès lors de nouveaux échanges tant biologiques que culturels et religieux viennent apporter leur contribution à la créolité réunionnaise déjà en chantier parmi les couches populaires. Par la suite, d'autres populations seront sporadiquement acheminées vers l'île depuis diverses côtes de l'océan Indien (ce sera le cas d'engagés malgaches dans les années 1920), mais aussi depuis la Chine.

Le terme « maloya⁸ » n'apparaît que dans les années 1930 chez Georges Fourcade, appelé le « Barde créole » et connu pour avoir enregistré à la même époque un équivalent musical de l'exotisme colonial déjà présent dans l'œuvre littéraire des frères Leblond (Prix Goncourt de 1909). Il fait alors allusion à des danses de Noirs. Plusieurs maîtres, hommes d'Église et voyageurs des siècles précédents ont légué des descriptions de rassemblements d'esclaves au cours desquels musique et danse se mêlaient. Le nom « séga » y revenait souvent⁹. Comme le remarquait Jean-Pierre La Selve (1984), ces témoignages, bien qu'incomparablement moins nombreux que ceux concernant la vie des administrateurs de la colonie, permettent de penser la créolisation musicale réunionnaise.

Cette dernière se serait opérée à partir de trois sources culturelles : une française (et donc européenne), appuyée par la domination d'une frange pourtant numériquement minoritaire de cette société, une afro-malgache et une indienne. Le XIX^e siècle est, toujours d'après La Selve, une période de prospérité qui permit la diffusion des loisirs à travers l'ensemble de la population. Des musiciens populaires créoles, les « jouars » ou les « sabreurs » qui taillent et coupent les mélodies sur leurs violons, se saisissent d'airs entendus en ville alors que la bonne société se met à danser de manière plus débridée dans les bals. Outre les quadrilles, originaires d'Angleterre, qui s'acclimatent aux tropiques et deviennent les « quadrilles créoles », le séga occupe une place grandissante dans les albums de partitions alors édités comme l'explique Guillaume Samson (2006). Cette association engendra une nouvelle forme musicale issue des deux premiers héritages que nous avons évoqués : les mélodies et les instruments qui la produisent sont européens alors que son rythme est interprété par des instruments provenant de la population créole d'origine servile. Des chercheurs comme La Selve s'appuient sur cette époque pour faire la distinction entre séga « primitif » ou « national » (allusion étant faite aux nations d'origines des esclaves) et un séga moderne. Cette distinction permet de comprendre l'origine du maloya, qui devient un prolongement du premier, ainsi que l'origine du séga, genre qui a conservé son nom jusqu'à aujourd'hui. Remarquons que nous disposons d'un exemple rare, inversé cette fois, de créolisation à partir de ces mêmes sources : une « Scottish longtemps » (*Bourbon maloya, op. cit.*) fredonnée par feu Henri Lagarrigue accompagné du *bob* (arc musical monocorde joué avec une baguette), instrument associé au *Kaf* depuis le XVIII^e siècle.

Parallèlement à cette européanisation du séga, une autre dynamique métisse est à l'œuvre dans la catégorie sociale exploitée où se mêlent descendants d'esclaves et d'engagés. Selon Jean-Pierre La Selve (1984 : 129), le rôle joué par les engagés indiens dans l'évolution du maloya est assez important. Le fait que l'on nomme *sati* (nom d'un membranophone joué lors des cérémonies *malbar*) une boîte en fer blanc que l'on bat avec deux baguettes et de fonction comparable dans le maloya à celle du *pikèr* (bambou monté sur trépied) atteste de ce type de liens entre engagés et anciens esclaves. De même, notons la présence d'un Pusari (prêtre indien) ainsi que de plages instrumentales de « tambours malbars » sur l'anthologie *Bourbon maloya (op.cit.)*. Une certaine compatibilité rythmique entre ces deux formes musicales (faites essentiellement avec des membranophones jouant un rythme ternaire) laisse entrevoir également des passages et des emprunts parmi les croyants de l'une et l'autre religion (signalons de même, que les cantiques catholiques, religion officielle, ont influencé les fidèles parmi lesquels des chanteurs de maloya).

Granmoun Lélé (1930-2004), artiste qui le premier a su exporter le maloya dans le monde, incarne ce mélange. Chacun de ses enregistrements et concerts réunit les instruments caractéristiques de la « malbarité » et ceux du maloya (*bob, roulèr, pikèr, kayam, sati*). Baptisé et croyant en un seul Dieu, que chacun loue à sa manière, il a toujours pratiqué du fait de la communauté kaf dont était originaire sa mère (Zanzibar, Somalie, Comores et Madagascar) le culte des ancêtres (appelé « service »). Par ailleurs, conformément aux usages de la « nation malbar » à laquelle son père appartenait et outre son emploi à l'usine sucrière, il a exercé le métier de sculpteur-rénovateur des statuettes et des masques du *bal tamoul* – théâtre sacré à l'occasion duquel sont jouées des scènes du *Ramayana*.

Ces activités religieuses, jugées païennes et animistes par la religion officielle, sont loin d'occuper une part marginale dans le paysage des croyances insulaires. La dimension du sacré à la Réunion – mais nous pourrions en dire de même ailleurs comme l'a montré André Mary (1995) – semble avoir « confisqué » ces ensembles qu'ailleurs on nomme « tradition » ou « culture », et ce d'autant plus que ceux-ci étaient menacés de dissolution (on sait combien les esclaves de même provenance étaient dispersés sur les plantations afin d'éviter d'éventuels complots). Selon l'historien Prosper Eve, « Le maloya est l'expression profane d'un rite sacré et confidentiel : le

culte des ancêtres ou kabaré que les esclaves ont reconstruit presque en secret. Pour ces hommes, déracinés, désocialisés, ce rite leur a permis de garder un lien avec la terre perdue en restant en communion avec l'esprit de leurs ancêtres » (cité par Sudel Fuma, 2004). Ainsi dissimulé de la sphère publique, le souvenir de l'origine culturelle s'est transmis grâce au culte des ancêtres jusqu'à nos jours avec une grande fidélité parfois¹⁰. Ce dernier charrie une représentation implicite de l'esclavage du simple fait qu'il s'est élaboré au sein d'une culture « de circonstance », marquée par le sceau de l'improbable et de la déshumanisation.

Sudel Fuma cite aussi l'exemple de Mme Maroundé de Ste Suzanne dont l'origine ethnique est connue grâce à l'hommage, repris de ses parents, qu'elle rend chaque année autour de la Toussaint à ses aïeux. Aujourd'hui chaque « nation », chaque famille semble avoir entretenu des héritages religieux sensiblement différents mais le maloya y est toujours présent avec son principal instrument : le tambour *roulèr*, une barrique enjambée à tour de rôle par les chanteurs qui battent à mains nues la peau de bœuf que l'on y a cloutée. Le but de cette musique, jouée une nuit entière, est de faire danser les ancêtres par le corps d'initiés alors possédés. Comme l'explique Gramoun Bébé dans l'interview qui clôt le premier disque jamais consacré au maloya rituel, les esprits ont le pouvoir d'accorder, ou non, la « grâce » à leurs descendants et d'« éclairer leur chemin » (Gramoun Bébé, *Le maloya kabaré*, 2005). Afin de les contenter il faut leur offrir de la nourriture mais aussi chanter – il n'y a pas de maloya seulement instrumental – avec le fond du cœur, c'est le *fonnkèr* ou le *pléré* (pleurer) à la tonalité mineure qu'une informatrice nous expliquait ainsi : « Leur âme est loin. Ils viennent seulement si tu chantes le bon chant, celui qui fait mal. Si tu chantes un fonnkèr là où ça fait mal il entend que tu l'appelles avec le cœur (...) Si tu pleures alors il arrive pour faire du bien »¹¹.

Cette esthétique nous évoque ce qu'un spécialiste de la musique iranienne a écrit à propos de la nostalgie qu'il définit comme « le mal du retour, c'est-à-dire le "mal du pays" ou du paradis perdu, non pas le regret d'une chose mais d'un monde (...) La nostalgie est un désir, qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir mais vers le passé (...) Elle implique un rapport particulier au passé et instaure une communication circulaire entre le passé et le présent » (Duning, 2005 : 342). C'est ce sentiment, pourtant essentiel au maloya et nécessaire à l'efficacité thérapeutique du rituel, qui rebute une partie des Réunionnais regrettant le côté « pleurnicheur » et « misérabiliste » de cette musique qui s'inspire d'un passé jugé honteux qu'il serait plus judicieux, semble-t-il, de continuer de taire et de tenir dans l'obscurité.

Ceci explique en partie que l'on connaisse relativement peu de choses sur les « services » (qu'ils soient « *malgas* », « *kaf* » ou « *kabaré* ») et les répertoires de chants qu'ils sollicitent. A l'image du *roulèr*, dont la facture est unique dans les Mascareignes, il semble plus juste de raisonner en terme de création qu'en terme d'atavisme. Chaque famille, traditionnellement attachée à un quartier, a pu créer une forme rituelle partiellement propre avant de la transmettre accompagnée de ses chants et mélodies mais aussi de contes et de devinettes¹² aux jeunes générations. L'apprentissage actuel du répertoire cérémoniel tel que me le résumait un chanteur âgé d'une cinquantaine d'années, nous renseigne sur la manière dont sont véhiculés certains airs :

C'est dans les services que j'ai appris. Tu entends un petit morceau par-ci par-là... Les vieux ancêtres longtemps comment ils chantaient. Tu enregistres ça dans la mémoire, et quand tu vas dans un autre service tu dis "A mon tour de chanter pour faire lever le *toum*"¹³. Ça vient petit à petit et les gens quand ils chantent je ramasse et moi aussi ce que je chante les gens le ramassent aussi et ça fait une tradition comme ça là...

Cet informateur de l'Est de l'île démontre ici la conscience très vive qu'il a de la « tradition », ce foyer dans lequel sont perpétuellement puisés sens et symboles de l'identité et de la « racine », terme synonyme chez nombre de mes informateurs de celui de « race ». On comprend alors le rôle crucial du *maloyèr*, détenteur d'un trésor d'oralité, d'une parole de vérité ancrée dans le passé de cette culture de la nuit et l'importance pour les générations actuelles et futures d'un disque comme celui de Gramoun Bébè qui rime pour beaucoup avec « authenticité » (Desroches et Guertin, 2005)¹⁴. Sur cet enregistrement on peut écouter certains classiques des répertoires cérémoniels interprétés *a capella* et dont les paroles, quelques mots de sens inconnu, sont en *langaz* (idiome supposé originel de Madagascar ou d'Afrique). Durant les services, ces chants sont supportés par les instruments traditionnels et incluent l'assistance dans un mouvement responsorial qui peut étirer ces chants pendant une dizaine de minutes chacun.

2. La « mise en l'air » du maloya (1946-1981)

Près d'un siècle après l'abolition de l'esclavage, en mars 1946, la loi classant les anciennes colonies (Guadeloupe, Guyane, Martinique et la Réunion) en Départements d'Outre-Mer est votée à l'unanimité. C'est la première fois que les habitants des îles à sucre « combattirent pour eux-mêmes » (Benoist 1972 : 20). Ce nouveau statut juridique est obtenu au sortir de la deuxième guerre mondiale sous l'impulsion des sections locales du Parti Communiste Français. Dans cette île où les conditions sociales et économiques ont alors une apparence tiers-mondiste, 1959 marque un tournant dans la lutte condamnant le système capitaliste colonial : la section réunionnaise du parti (PCR) est créée. Sur l'ensemble des vingt-quatre communes de l'île, entre 1946 et 1974, la population a doublée, passant la barre des 475 000 individus, les moins de quinze ans représentant 43%. Le chômage croît et des mesures sont prises pour que des Réunionnais immigrer vers les zones agricoles désertées de l'hexagone alors que, en sens inverse, l'administration dépêche sur place toujours plus de Métropolitains (appelés *Métro* ou *Zorey*). A mesure que l'île devient dépendante de ses importations, les avis se partagent entre assimilation et autonomie. Cet antagonisme, qui actualise l'opposition intrinsèque à la situation coloniale, sera de plus en plus vif jusqu'en 1981 (date d'arrivée des socialistes à la tête de l'État). Des questions cruciales se posèrent alors dont celle du sens de l'histoire. Elles visaient, en réponse à la tendance assimilationniste jusqu'alors établie et incarnée par les responsables politiques MM. Debré et Perreau-Pradier, de quasi-négation de l'histoire servile et des propriétés culturelles locales, à combattre l'aliénation et à orienter l'affirmation d'une identité. La départementalisation étant vue comme un retour à peine maquillé à l'époque de l'esclavage, les militants autonomistes pouvaient réactualiser le symbole du marronnage.

Lors des élections, chaque parti proposait « sa » musique. Le prologue obligatoire de toute réunion des « nationaux » (La Selve, 1984 : 129) est un « *orchestre cuivre* » (orphéons forts populaires comprenant clarinettes, trompettes, tubas, accordéon et grosse caisse militaire surmontée de cymbales) interprétant des airs dansants « à la mode », dont certains venant de France et d'autres composés à la Réunion (séga, « variété créole »...). Inversement, le meeting « autonomiste » du PCR vibre alors au son du maloya. De nombreuses « *troupes marrons* » donnent des « *coups de main maloya* » malgré le fait que la simple possession de tels instruments suscitât bien souvent des altercations musclées, des amendes, voire des emprisonnements.

La « fête de l'Humanité » devient à La Réunion la « *Fête Témoignages* » (du nom de l'organe de presse du PCR, *Témoignages*, l'un des trois quotidiens actuels). Depuis 1959 elle est l'occasion de rencontres entre classes sociales et partant, entre individus de couleurs et de confessions religieuses différentes. Dès la première édition une troupe de batteurs de maloya venus de Mahavel (St-Pierre) monte sur le podium. Leurs voix clament leurs racines extra-européennes et,

peut-être car nous n'avons connaissance de ce qui fut chanté, dénoncent l'injustice quotidienne, comme le fera Firmin Viry quelques années plus tard, *a contrario* du divertissement insouciant et festif dont sont ordinairement synonymes musiques de bal et séga. En opposant aux légèretés des romances mélodieuses un texte revendicatif et progressiste, le maloya se fait une réputation au nom de valeurs nouvelles puisqu'il apparaît en même temps que le discours sur l'histoire servile¹⁵. Cette « révélation » d'une musique inconnue de la très grande majorité du public séduira toute une jeunesse : de grandes personnalités musicales à venir sont aux *Fêtes Témoignages*.

Emprisonné en 1963, décoré de l'ordre du mérite en 1998, Firmin Viry est alors la figure émergente du maloya. Écoutons-le jeter des passerelles historiques autour de la question du travail :

Voici une romance sur bann zesclav quand ils faisaient la grève car la grève a toujours existé (...) Je me lève quatre heure du matin, mon [panier] sur le dos pour aller travail terrain gros monsieur. Transpiration coule dans mon dos, il me commande comme zanim. Je lui répond l'esclavage ça l'a finit. Il me répond : "C'est pas encore finit, je t'emploie en toute moralité". La vie chômage ça l'est dur peut-être un jour ça va finir... » (« La vie chômage », *Réunion, Rodrigues, Maurice-Mauritius*, 1998a).

Quand nous réclamons notre dû camarades, voilà les CRS. Ils nous matraquent, nous embarquent dans leur panier-salade (...) Allons faire l'union camarades ! Allons triompher la main dans la main pour arracher le prix de notre revenu (« Pays Bourbon », *Ile de La Réunion. Le Maloya*, 1998b)

Le premier exemple, composé au début des années 1960, a ceci de particulier qu'il mentionne explicitement « l'esclavage », chose inédite alors. Les éléments politico-idéologiques que nous venons de contextualiser indiquent une voie d'interprétation de cette rupture qui, dans la discographie maloya, reste parmi les exceptions tout en incarnant pour les jeunes générations le ton militant spécifique à ce genre musical¹⁶.

Un mouvement de redécouverte du « *ti moun* » (litt. « petit peuple ») débute. Les premières entreprises de collectage ethnographique sont l'œuvre de militants autant extérieurs à l'île que Créoles. Universitaires, membres du clergé, écrivains, musiciens vont s'intéresser de près au milieu populaire et rural où demeurent plus visibles, selon eux, les traces du passé. Ils connaissent et maîtrisent en majorité le Français, ce qui leur confère un certain statut, entendu que ce critère est implicitement distinctif dans les interactions verbales avec des Créoles qui, généralement ne lisent aucune des deux langues et ne parlent pas le Français. L'université servira à la reconnaissance du kréol, notamment en réfléchissant à la définition d'une graphie cohérente de cette langue qui aboutira à *Lékritir 77*.

Une refonte des relations de pouvoir est escomptée à travers la quête d'une « culture réunionnaise traditionnelle ». Des distorsions entre authenticité et récupération idéologique apparaissent alors comme inévitablement liées à cette « sélection culturelle » qui, pour répondre à une certaine urgence du présent, contribua à figer un passé pourtant encore non-révolu. La « fête du 20 décembre » est à ce titre exemplaire du paradigme des « traditions inventées » (Eric Hobsbaum 1995). Cette commémoration, officialisée dans les années 1960 par le PCR et chômée depuis 1983, s'appuie à la fois sur l'existence des services rendant hommage aux ancêtres et sur les « bals la poussière » du samedi soir qui se déroulaient au sein des Habitations, devant les calbanons dans lesquels logeaient les travailleurs et leurs familles. Donnant lieu à un grand

nombre d'événements (discours, concerts, pièces de théâtre, reconstitution historiques, inaugurations, conférences, publications...), cette fête favorise l'irruption du passé esclavagiste ainsi que l'affirmation identitaire par le biais de slogans tels que « Allons mettre en l'air notre culture ! », « Barbouille pas notre histoire ! ».

Un chant enregistré par Madame Baba (« Sarda Garriga »¹⁷, *Bourbon Maloya, op. cit.*) lui venant de sa grand-mère incarne la mémoire orale de cet événement. Elle l'interprète en s'accompagnant du *roulèr*.

« La liberté nous avons gagné oui la liberté nous avons gagné. Dit grand merci Sarda Garriga. Oui Sarda Garriga quand il a mouillé dans la pointe à Saint-Denis crièrent « Vive la République ! » les citoyens qui se retrouvaient Français »

Conjointement, le militantisme communiste ne pouvant rompre avec une population très pratiquante, des figures abolitionnistes cléricales sont réhabilitées. C'est notamment le cas du Père Lafosse auquel un maloya composé il y a une trentaine d'années rendit hommage : « Père Lafosse nous aime à ou. Out peau l'est blanc mais out cœur l'est avec nous ». Un certain paternalisme qui associe « Papa Sarda » à Jésus Christ n'est pas accepté par une frange autonomiste qui compose de nouveaux chants dénonçant le « vain décembre » afin d'orienter à son tour la commémoration¹⁸. C'est le cas, par exemple, du titre « Sarda » de la troupe Tsimendeff (remarquons que ce nom signifiant « Celui qui ne se rend pas » en malgache, ainsi que d'autres ayant appartenu à des marrons réunionnais, désigne un des toponymes montagneux de l'île) lui aussi présent sur l'anthologie *Bourbon Maloya* :

« Vingt décembre la liberté, la fête l'égalité, la fraternité, Papa Sarda n'a pas cassé la chaîne (...) Bouquet de fleur dans la main, sabouk (fouet) caché derrière le dos il te dit le vingt décembre c'est la fête de la liberté »

Un *maloyèr* internationalement reconnu comme Danyèl Waro a su se saisir du symbole de cette fête de l'abolition de l'esclavage, qu'il associe également à ceux de la République et du marronnage, pour en étendre les résonances jusqu'au cœur de chacun de ses auditeurs contemporains qu'il encourage ainsi à « arracher par lui-même sa liberté »¹⁹.

Au début des années 1980, le PCR abandonnera son combat pour l'autonomie. L'île, ayant acquis le statut de région, voit cette fête s'officialiser et devenir jour férié. Sortie de l'ombre et côtoyant de trop près la fête commerciale qu'est devenu Noël, elle est de nos jours accueillie « avec recul et méfiance » par certains Réunionnais critiques. Signalons d'autre part que bien qu'elle soit appelée depuis « Fête réunionnaise de la liberté », de nombreux insulaires se souhaitent une « Bonne fête kaf » le jour dit, la vivant plutôt sur le mode de la référence ethnique²⁰ que sur celui du droit à la différence (De Cauna 2005, 350).

Arrêtons-nous un instant sur ces « présents-se-transformant-en-avenirs » que sont les disques. Produits d'abord par le PCR, ils font leur apparition dans la sphère publique dans la deuxième moitié des années 1970. Firmin Viry réalise en 1976 le premier 33 tours de l'histoire. Il sera suivi par plusieurs 45 tours d'autres musiciens, également produits par le PCR. A leur écoute on se rend aisément compte de l'évolution qu'a connu le genre. La complexité rythmique et harmonique actuelle est tributaire de la diffusion progressive (vinyl, cassette puis CD, mp3...) de ces enregistrements dont certains seraient qualifiés d'« œuvre séminale » par le critique musical. Il faut avoir à l'esprit le fait que cet objet-support est un médiateur entre les humains et la musique,

l'instaurant « *comme une chose naturelle* », (Hennion, 1993 : 70). Ces objets ethnographiques, produits en série, permettent autant la circulation matérielle des musiques, ainsi rendues disponibles « à toute heure » et à toute époque, que, paradoxalement, leur fixation : chaque œuvre, orientée par des parti pris esthétiques (le choix d'utiliser tel instrument par exemple), représente un jalon pour la postérité. Livrets, photos et bien sûr, textes, écrits ou chantés, constituent une histoire à part entière dont les possibles actualisations sont infinies (bien que – ou précisément du fait que – ne soient que très rarement mentionnées leurs dates de création jusqu'en l'an 2000).

Aussi, au tournant des années 1980, la production musicale discographique (dont est encore absent rappelons-le un répertoire cérémoniel familial reconnu comme tel) se réclamant du maloya est triple. Au sein de l'ensemble des militants qui composent de nouvelles romances et rénovent la langue créole, il faut distinguer d'une part, les joueurs de « maloya traditionnel », uniquement supportés par l'orchestre d'instruments anciennement attestés (*roulèr, bob, pikèr, kayam* mais aussi *sati* et triangle), de ceux qui, d'autre part, y ajoutent des instruments européens tels guitare, piano, basse... Firmin Viry s'est totalement opposé à l'emploi du terme « maloya » pour qualifier ces nouvelles créations que l'on commence d'appeler « maloya électrique »²¹. Le troisième champ de la « scène maloya » d'alors est occupé par les groupes folkloriques comme par exemple Paille en queue ou Kalou Pilé qui vantent la vie locale en se produisant dans différents lieux touristiques de l'île ainsi qu'à l'étranger. Parmi des séga et des romances s'inscrivant en droite ligne de Fourcade, leur répertoire comprend quelques maloyas exempts de toute allusion militante et politique mais qui, possiblement, sont des chants anciens conservés par la tradition orale. « Mis en l'air » avec force distribution d'enregistrements et dans une optique politique différente, ce répertoire se vit assuré une certaine renommée en même temps qu'il fut préservé de l'amnésie.

3. L'esclavage dans le maloya (1981-2006)

Nous venons de parcourir ce renversement idéologique qui a jeté des ponts entre l'époque coloniale et le présent (au point d'avoir fait déborder à des fins idéologiques la première bien après la départementalisation), entre esclavage, engagisme et prolétariat. Progressivement légitimé par une production discographique matérielle qui le tire hors de l'ombre et du silence, le maloya s'est affirmé comme étant le lieu de conservation le plus authentique de l'identité culturelle des oubliés de l'histoire officielle. Cet esprit soufflera, notamment dans les chants maloya ultérieurs à « la mise en l'air », par delà l'abandon de la lutte par un parti communiste demeuré pourtant relativement majoritaire depuis. Il constitue le terreau dans lequel s'enracine un nouvel être-au-monde réunionnais porteur d'adaptations formelles nombreuses ; car, compte-tenu de la hausse des taux de natalité, de l'implantation progressive d'une société de consommation rompant avec un passé miséreux et à l'image des conceptions hindoues du sacré, religion très dynamique dans l'île, il convient d'envisager une multitude d'avatars... Nous suivrons ici la branche filiale des militants continuant l'entreprise de désaliénation politique proclamée par le PCR.

Les années 1980 sont marquées par un foisonnement de formations musicales aux compositions et arrangements autant inventifs qu'éclectiques dont la plupart alimentent le nouveau genre du « maloya électrique » (Ziskakan, Ousanousava, Baster, Ravan...). Les textes deviennent de véritables monuments littéraires qui s'éloignent du format court du maloya « traditionnel ». Musicalement, les sources d'inspirations sont aussi bien internationales que françaises et locales. Sur le plan du message apparaissent des thèmes devenus essentiels depuis. Nous pourrions tous les rassembler sous celui de « l'identité », chose d'autant plus compréhensible qu'il s'agit d'inventer une culture et que, dès lors, tout un ensemble de sujets s'imbriquent. Le mot « esclavage » n'est que très rarement prononcé mais, comme le remarqua le Président de la République Chirac à propos du *Cahier d'un retour au pays natal*²², « (...) cette absence

augmente encore la puissance de l'évocation. Elle fait surgir la réalité dans la béance même de ce qui n'est pas dit ». En filigrane, on l'aperçoit pourtant au travers d'un constant travail de métaphorisation, élément central de l'esthétique réunionnaise, qui sollicite les thèmes du dénuement, du métissage, du marronnage ou encore, et peut-être surtout, celui de la liberté. Les bases d'une nouvelle musicalité sont jetées par des groupes jouant encore de nos jours un rôle de tout premier plan, y compris lorsqu'ils reprennent, comme lors du 20 décembre 2006, les répertoires de leurs débuts, devenus à leur tour depuis une « musique populaire traditionnelle ».

C'est le cas de Ziskakan (« jusqu'à quand ? »), groupe qui marqua durablement les esprits avec son premier album, *Bato fou* (1981) au point de faire partie du paysage culturel insulaire depuis. Proches du milieu militant et universitaire, ses paroliers lancent alors des phrases-choc telles « *Maloya i casse les zoreilles gros blancs* » (dans « 20 désanm »), « *Tu vas connaître la souffrance quand notre pays sera accosté à la France* » (dans « Bato fou »), « *Non, l'esclavage l'est pas bien mort (...) Madame Desbassayns²³ l'est encore vivante* » (dans « Sarda »). « Douloungué », composé par Gilbert Pouniat, est possiblement l'œuvre la plus explicite de la discographie réunionnaise se référant à l'esclavage. Enregistrée en public, elle retrace en près de 7 minutes le calvaire d'un esclave – de son enlèvement à sa terre natale (« *Douloungué zanfan l'Afrique* ») à sa seconde capture par des chasseurs de marrons et aux sévices qui en découlent – pour s'achever par ce cri : « *Pourri esprit dominateur, esprit colonisateur, esprit profiteur !* ».

L'un des groupes préférés des Réunionnais est Baster. Portant le nom d'un quartier de St-Pierre où il ancre en premier lieu sa revendication culturelle, il chante ouvertement la prise de conscience afin de pouvoir résister à la domination métropolitaine depuis 1983 (*20 ans*, 2004). Il valorise le travail de la terre en vue de reconquérir une certaine autonomie alimentaire face à un avenir mondial incertain, fait par de lointains décideurs alliés à des industriels irresponsables, ainsi que le besoin de s'enraciner culturellement dans la créolité réunionnaise envisagée comme un passeport pour un avenir de tolérance et de respect. Dans un récent entretien son leader souligne l'influence de la lutte menée par le PCR et ses liens avec la culture populaire dont l'origine remonte au temps de la servitude (nous traduisons) :

« Mes parents étaient communistes. Pas rien qu'en politique mais aussi dans la vie de tous les jours. Je me rappelle les années 1970, dans le quartier quand on tuait le cochon c'était pour le partager avec l'entourage. J'ai grandi dans un esprit d'entraide (...) Je fais des paroles simples. Quand j'écris une chanson je ne fais pas une dissertation. En très peu de mot il faut faire comprendre aux gens la situation que nous vivons. Dans la chanson *Rasine momon papa*, quand on parle des esclaves libérés, c'est au niveau social, car on n'a pas partagé la terre. Les esclaves étaient forcés de retourner vers le propriétaire blanc pour travailler après l'abolition. Il fallait bien manger. Alors là on se retrouve toujours esclave, même si on est libre, même si on n'a plus de chaîne au pied, on est toujours attaché à la mère patrie dans nos têtes » (*Akoz*, 2006 : 55-57)

Sans être dupe de l'exotisme dans lequel sont souvent cantonnées les « îles tropicales », le groupe Ousanousava (« Où allons-nous ? » mais aussi « Là où nous allons »), chante dans son premier album, intitulé pittoresquement *Les succès souvenirs* (1989), la misère dans laquelle est maintenue le peuple du *fénmar* et l'espoir nécessaire à sa survie. Le groupe reçut le premier prix au « Concours folklorique de l'océan Indien » de 1988 pour la chanson « Gran mèr » présente sur cet album dont la couverture montre un couple, avec guitare et conga, souriant devant un coucher de soleil sur l'océan. Le ton y est très engagé et manie lui aussi parfaitement la dialectique esclavage/actualité. Dans un style dont la densité évoque un courant intarissable, démontrant

ainsi l'ampleur du non-dit préalable, sont dénoncés le racisme (« *Ils nous traitent de sales Nègres* » dans « Ousanousava ») et l'exploitation séculaire de l'homme par l'homme (« *L'habitation la boire transpiration grand-papa* » dans « Maloya »). Le titre « Zamal » (nom local du Cannabis) est aujourd'hui considéré comme une sorte d'hymne à la gloire du marronnage moderne. Il met au jour l'intolérance sociale vis-à-vis de ces jeunes réunionnais qui renient pourtant le rhum, symbole de toutes les aliénations, au profit de ce paradis naturel prôné par les cousins kaf de Jamaïque tant en quête musicale que spirituelle. Le groupe reprendra à plusieurs reprises ce thème par la suite (notamment dans « Zamalyin », *Mon ami(e) à mwin*, 1994), y compris pour dénoncer les excès asservissant de la drogue (« Y mank a ou », *Lé kool !!!*, 2001).

En 1992, Lo Rwa kaf réalise *Somin galizé*, le premier album de maloya à être édité en disque compact. Né avant la départementalisation, Jérôme Barivoitse de son vrai nom, est déjà un artiste connu au moment où sort cet opus aux sonorités artisanales, elles-mêmes dépendantes de l'instrumentation classique du maloya. Son *bob*, dont la corde est faite en fibre de *choka* et non d'un câble métallique, donne d'entrée la couleur du disque : une couleur marron, à l'image de la couverture. Lo Rwa y chante les bagarres entre mauvais garçons, les plaisirs de l'alcool, de l'amour mais aussi la religion populaire issue des syncrétismes *kaf-malbar* et son cortège de sortilèges. Pour la première fois sont diffusés des chants cérémoniels chantés en *langaz* sur un rythme qui se démarque du maloya popularisé par le PCR. Le ton n'est pas politisé mais il en déborde de toute part chez les auditeurs un sentiment de fierté qui fera dire à beaucoup : « *ça mêm mon nasyon !* » (« C'est ça ma culture ! »). Il faut dire ici que auprès de quelques-uns de nos informateurs qui n'ont jamais, ou presque, été à l'école et en raison peut-être de son nom, de sa réputation, de sa connaissance du *langaz* et des services, le Rwa kaf passe pour avoir lui-même été un esclave.

Ce surgissement de la tradition qui, par l'intermédiaire du Rwa essaimera durablement, accompagne un élan généralisé de reconnaissance du métissage par les circuits artistiques mondiaux. Ce thème déjà très présent chez les groupes du maloya électrique fait son apparition dans le maloya traditionnel par l'intermédiaire de Danyèl Waro. Militant culturel de longue date, il clame sa *batarsité* (la condition bâtard ni Noir ni Blanc) haut et fort contre les conceptions rigides de l'identité qui, dans l'île, envisagent toujours le *kaf* comme honteux, conformément à l'antique préjugé de couleur toujours « véritablement imprimé sur l'épiderme » (Bonniol, 2004). Les flux de populations qui ont collaboré à la spécificité métisse de l'île étant directement liés à l'entreprise coloniale, ce thème agit comme un moyen pour les questions de militance culturelle.

L'industrie discographique est alors en plein essor. Des monopoles se structurent. En 1993, l'île produit un tiers des œuvres nationales et 104 000 CD sont vendus l'année suivante (Var, 1995). Le fait que la quasi-totalité est à destination locale témoigne autant d'un goût pour ce mode d'expression que d'un changement culturel en marche. Les formations musicales ainsi que les concerts (*kabar*) se multiplient, de même que les soirées entre amis au cours desquelles on interprète ces musiques locales. Bien des vocations naissent au point que furent créés un temps des Contrats Emploi Solidarité, débouchés professionnalisant pour une jeunesse massivement écartée de l'emploi. L'insertion continue du maloya dans l'industrie du disque (festivals, maisons de disques, presse spécialisée...) n'assure cependant des revenus suffisants qu'à une infime minorité alors que pour une large proportion de Réunionnais nés après 1981, il fait incontestablement partie du « paysage musical créole » (Samson 2006 : 76-77). Si autrefois les enfants étaient tenus à l'écart de la vie des adultes, ils sont nombreux aujourd'hui à avoir été bercés très tôt au son grave du *roulèr*. Ce tambour incarne à lui seul le cœur²⁴ d'une nation comme le montre un grand nombre de pochettes d'albums. Actuellement, il n'est pas rare de voir des garçons de moins de cinq ans savoir battre les deux rythmes du maloya et les musiciens de cérémonies sont en grande partie des adolescents ou des jeunes adultes. Aussi, cette

intériorisation de l'héritage discographique par la jeunesse permet des innovations tant dans la facture des instruments de musique que dans la forme du maloya dont l'avenir contient le secret. Le premier hit (« Destin Maloya » sur l'album éponyme) du groupe Kiltir, lauréat de la Clameur des bambous 1996, démontre l'attachement renouvelé de toute une partie de la jeunesse à la qualité, au « *gayar* », de cette culture héritière de la terre servile.

Plus récemment sont apparus sur les scènes publiques des éléments jusqu'ici conservés dans le milieu familial et culturel. Les jeunes générations n'hésitent plus à se produire sur scènes avec des sagaies et vêtus des *lamba* cérémoniels malgaches. Danyèl Waro fit brûler de l'encens devant des portraits d'ancêtres sur la scène du Kabardock au Port en 2005. Urbain (2003) ou Kozman ti dalon (2005), respectivement fils de Granmoun Lélé et petits-enfants de Gramoun Bébé, affichent leur triple identité malgache (Sakalave, Antandroy...), *malbar* et créole par leurs vêtements, les instruments et les thèmes retenus ainsi que des maquillages « ethniques » de leur invention. Urbain compose des *a capella* dans le style des chorales malgaches et Lindigo (2004) emploie quelques mots de malgache contemporain bien différents de ceux des répertoires en *langaz* transmis dans les services. Ceci montre combien ceux qui se pensent descendants d'esclaves voyagent, dès que possible, vers la grande île voisine afin de renouer avec leur racine.

Conclusion

Sans que notre propos ait été ouvertement musicologique nous disposons à présent de quelques éléments montrant que le maloya (mais qu'en est-il d'autres musiques ?), de par sa fonction intrinsèque, laquelle consiste à contribuer aux liens (fête, rassemblement...) tant intergénérationnels qu'interculturels, participe pleinement à cette écriture – à cette sonorisation dirons-nous – de l'histoire du point de vue *kaf* souhaitée par l'historien Philippe Bessières. Ecouter le maloya, prendre vue sur son développement diachronique, est essentiel pour qui veut comprendre la Réunion dont la culture populaire, profondément marquée par l'esclavage, est porteuse d'une « contre-vision du passé » (Price, 2000 : 50). En cela il en constitue peut-être le monument le plus représentatif.

L'absence remarquée du terme « esclavage » dans une majorité de chants ne doit pas masquer l'omniprésence de thèmes qui, fonctionnant par homologie, y font allusion. Menant bataille contre tout ce qui « enchaîne » l'interprétation sémantique du maloya convoque constamment la souffrance passée afin que celle-ci puisse pénétrer la contemporanéité dans un jeu dialectique institutionnalisé pendant les années de lutte indépendantiste. La valorisation des racines, fussent-elles mélangées, est un des terrains où s'affrontent les conceptions de l'ancienne société : face à la rigidité d'une identité (ethnique, religieuse, sociale) « pure », « blanche » se dresse une coalition « colorée » qui, petit à petit (« *A petit pas n'arivé* » chante Firmin Viry depuis 1976), augurant une culture mondialisée tous les jours un peu plus légitimée, viendrait à bout de tout racisme.

La conscience historique véhiculée par les *maloyèr* insiste sur l'identité d'une situation qui, du point de vue juridique et social, aurait dû changer. Ainsi, les distinctions entre passé et présent se brouillent souvent comme chez Jean-Paul Nyda qui chantait au début des années 1990 : « Y a 300 ans que tu tapes dessus mon peau / Y a 300 ans que tu vies rien que dessus mon dos »²⁵. Le fait que les disques peuvent être (ré)entendus à tout moment par de nouvelles générations avides de sens donne prise à un ancrage mémoriel malgré la confusion historique à laquelle l'école française avec un enseignement qui intègre l'histoire de la traite esclavagiste, ne remédie que depuis l'an 2000. Aussi, à bien observer les *maloyèr*, nous entrons dans une nouvelle aire de la créolité réunionnaise. Cette recherche identitaire d'où ne manqueront pas de naître de nouvelles formes créoles de la vie en société est paradoxale : le retour aux origines s'intensifie tout en allant de pair avec une acculturation à la modernité. Ce qu'André Mary a nommé un « mode hérétique de

fidélité à la tradition » (1995 : 136) est bien à l'œuvre dans cette population que l'on sait être, et depuis longtemps, « sur-moderne ». L'île de La Réunion s'étant construite avec la colonisation et donc en rupture avec Madagascar, l'Afrique, l'Inde puis, dans une autre mesure, avec la métropole, l'enjeu des toutes dernières décennies a été de réhabiliter une partie de l'histoire autochtone. Celle-ci devint, nécessairement, une « histoire créole » marquée par le sceau de l'hétéronomie. En fixant l'oralité et en constituant des archives sonores, les disques ont joué un rôle majeur dans la construction de ce patrimoine dont il fallait établir toute la légitimité. Aussi aujourd'hui ce dernier a pris place dans la catégorie des « musiques traditionnelles ».

Afin de désamorcer une histoire douloureuse trop longtemps niée et d'éviter ainsi une augmentation de la fracture sociale, le maloya participe pleinement, en se faisant entendre en des lieux de plus en plus divers – notamment aux oreilles des *Zorey* –, à la reconnaissance d'un « share fate » (Comaroff, 2005) c'est-à-dire, des interdépendances entre anciens colonisateurs et colonisés. De même pour la commémoration du 20 décembre, cet événement qui « rassemble autour d'un souvenir commun des groupes susceptibles de s'opposer ou de coexister dans l'indifférence » (Sansot, 1990 : 283). Or, à La Réunion ces souvenirs contradictoires cohabitent bien souvent dans un même individu qui a donc le choix de favoriser tel ou tel héritage autant que d'en concilier plusieurs. On peut se demander dans quelle mesure, parmi les descendants d'esclaves, la tendance très moderne d'un retour à une Africanité quelque peu mythifiée et en partie débranchée de la réalité (Bastide, 1996a), ne va-t-elle pas contre la culture créole elle-même. Rappelons ici que cette dernière n'a jusqu'à présent jamais été un projet des classes populaires, mais une réponse donnée à la hâte par celles-ci à des décisions politiques menées à leur encontre. Cette radicalisation de la culture ne serait-elle pas alors, comme nous invitait à le concevoir Roger Bastide (1996b), le résultat d'une énième manipulation de la société de consommation de masse incorporant le descendant d'esclave ? A cet égard et comme d'autres anciens empires coloniaux, La France a élaboré un mode particulier de gestion des différences culturelles qu'il convient de questionner sans cesse.

Conscient d'une certaine lacune au sein de notre République quant à la reconnaissance d'une altérité culturelle qui ne soit pas limitée aux seuls domaines de la musique et de la cuisine (Vergès, 2006), nous pensons que cette introduction à l'écoute du maloya aidera à donner son entière place à un phénomène culturel qui, par définition, a un sens qui lui est propre. Comme le chantent les *maloyèr*, et de façon exemplaire Patrick Manan dans « Ponkor fini »²⁶, nous pouvons affirmer que, tant que cette musique vivra, la mémoire de l'esclavage aura droit de cité dans un présent qu'il s'agira, encore et toujours, de questionner et de libérer de ses chaînes ataviques.

BIBLIOGRAPHIE

AKOZ, « Tir malol dann zié. La chanson engagée à la Réunion », 2006, n°26, Saint-Denis.

BASTIDE, Roger, 1996a (1967), *Amériques noires*, L'Harmattan, Paris.

BASTIDE, Roger, 1996b, « Continuité et discontinuité des sociétés et des cultures afro-américaines », *Bastidiana*, n°13-14, L'Harmattan, Paris, p. 77-88.

BENOIST, Jean, 1972, *L'archipel inachevé*, Presses universitaires de Montréal.

BENOIST, Jean, 1984, « Paysans de la Réunion », *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, CNRS/Presses Universitaires d'Aix-Marseille, VIII, p. 145-240.

- BONNIOL, Jean-Luc, 2004, « De la construction d'une mémoire historique aux figurations de la traite et de l'esclavage dans l'espace public antillais », dans BONNIOL Jean-Luc et Marilyne CRIVELLO, dir., *Façonner le passé*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, p. 263-284.
- BESSIÈRES, Philippe, 2001, *Vingt Décembre : le jour où la Réunion se souvient (1981-1998)*, L'Harmattan, Paris.
- BILBY, Kenneth, 1986, « The Caribbean as a Musical Region », dans MINTZ, Sidney et Richard PRICE, ed., *Caribbean Contours*, John Huston University Press, p. 181-218.
- CHAUDENSON, Robert, 1992, *Des îles, des hommes, des langues*, L'Harmattan, Paris.
- COMAROFF, Jean, 2005, « The end of History, Again ? Pursuing the Past in the Postcolonie », dans Ania LOOMBA et al., ed., *Postcolonial studies and Beyond*, Duke University Press, Durham & London, p. 125-144.
- DE CAUNA, Alexandra, 2005, « La fête kaf. De la Réunion à Maurice, tentative d'interprétation d'une manifestation à haute valeur symbolique », dans WEBER, Jacques, Jean BENOIST et Sudel FUMA, *Le monde créole. Mélanges offerts à Hubert Gerbeau*, Les Indes savantes, Paris, p. 341-352.
- DESROCHES, Monique et Ghyslaine GUERTIN, 2005, « Musique, authenticité et valeur », dans NATTIEZ Jean-Jacques, (dir.), *Musiques et cultures, Encyclopédie pour le 21^e siècle*, Actes Sud/Cité de la Musique, tome 3, p. 743-755.
- DUMAS-CHAMPION, Françoise, 2001, « A propos des lieux de cultes chez les Réunionnais d'origine malgache », *Etudes Océan Indien*, 30, Inalco, Paris, p. 171-190.
- DURING, Jean, 2005, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? » dans NATTIEZ Jean-Jacques, (dir.), *Musiques et cultures, Encyclopédie pour le 21^e siècle*, Actes Sud/Cité de la Musique, tome 3, p. 323-344.
- FUMA, Sudel, 2004, « Aux origines ethno-historiques du maloya réunionnais traditionnel », *Kabaro*, n°2, Université de la Réunion, L'Harmattan, p. 207-218.
- GERBEAU, Hubert, Issa ASGARALLY et Jean-François REVERZY, 2005, *De l'esclavage*, Éditions Grand Océan, St-Denis.
- HENNION, Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris.
- HOBSBAUM, Eric, 1995 (1983), « Inventing traditions », *Enquête*, n°2, Éditions Parenthèses, Marseille, p.171-189
- LA SELVE, Jean-Pierre, 1984, *Musiques traditionnelles de la Réunion*, Azalées éditions, St-Denis.
- LORTAT-JACOB, Bernard et Miriam ROVSING OLSEN, 2004, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 171-172, p. 7-26.

MARY, André, 1995, « Religion de la tradition et religieux post-traditionnel », *Enquête*, n°2, Éditions Parenthèses, Marseille, p.121-142.

MATTTI-PICARD, Marie-Josée, 2004, « Une rêverie des origines : Les Révélations du Grand Océan de Jules Hermann », *Études Créoles*, vol. XXVII, n°1 (« Littératures et fondations »), p. 117-138.

MAYOKA, Paul, 1997, *L'image du Cafre. De l'Afrique réunionnaise*, Hibiscus, St-Denis.

MONIOT, Henri, 1974, « L'histoire des peuples sans histoire », dans LE GOFF, Jacques et Pierre NORA, dir., *Faire l'histoire*, tome 1, Gallimard, Paris.

NICAISE, Stéphane, 2005, « L'irruption des aïeux malgaches à la Réunion » dans WEBER, Jacques, Jean BENOIST et Sudel FUMA, *Le monde créole. Mélanges offerts à Hubert Gerbeau*, Les Indes savantes, Paris, p. 139-151.

NOU T LANG, « Mizik », 2001, n°4, Saint-Pierre.

PRICE, Richard, 1994, *Les Premiers Temps. La conception de l'histoire des Marrons saramaka*, Éditions du Seuil.

PRICE, Richard, 2000, *Le bagnard et le colonel*, PUF, Paris.

RICE, Timothy, 2005, « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? » dans NATTIEZ, Jean-Jacques, dir., *Musiques et cultures, Encyclopédie pour le 21^e siècle*, tome 3, Actes Sud/Cité de la Musique, p. 137-162.

SAMSON Guillaume, 2006, *Musique et identité à la Réunion. Généalogie des constructions d'une singularité insulaire*, thèse (en cours de publication), Universités de Montréal & d'Aix-Marseille III.

SANSOT, Pierre, 1990, « Du bon et du moins bon usage de la commémoration » dans JEUDY, Henri-Pierre, dir., *Patrimoines en folie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, p. 283-289.

SHELEMAY, Kay Kaufman, 2005, « Musique et mémoire » dans NATTIEZ, Jean-Jacques, dir., *Musiques et cultures, Encyclopédie pour le 21^e siècle*, Actes Sud/Cité de la Musique, tome 3, p. 299-320.

VAR, Rose-Marie, 1995, « Le Maloya et la recomposition du champ musical réunionnais. Approche anthropologique », mémoire de DEA, Université de la Réunion, Saint-Denis.

VERGÈS, Françoise, 2006, « Les troubles de mémoire : Traite négrière, esclavage et écriture de l'histoire », Dossier n°67 (*Esclavage : enjeux d'hier et d'aujourd'hui*), consultable sur le site www.africultures.com

DISCOGRAPHIE (certaines informations manquent, y compris sur les disques originaux)

BASTER, 2004, *20 ans. Live Sin-Zil 2003*, DVD, Baster Productions.

BOURBON MALOYA. *Musique traditionnelle de l'île de La Réunion*, 1999, 3CD, Oasis/Les Chokas, 33528.

DANYEL WARO, 1994, *Batarsité*, CD, Piros, P5198.

DANYEL WARO, 1999, *Fontan Fonnkèr*, CD, Cobalt.

FIRMIN VIRY, 1976, *Le Maloya et le IV^e Congrès du Parti Communiste Réunionnais*, 33t.

FIRMIN VIRY, 1998a, *Réunion, Rodrigues, Maurice-Mauritius*, CD, Auvidis, Ethnic YA 225716.

FIRMIN VIRY, 1998b, *Ile de La Réunion. Le Maloya*, CD, Ocara/Radio France, C560138.

GRAMOUN BEBE, 2005, *Le Maloya Kabaré*, CD, PRMA/Takamba, 0409.

GRANMOUN LELE, 1995, *Soleye*, CD, Label Bleu/Indigo, LBLC 2528.

GRANMOUN LELE, 1998, *Dan kèr Lélé*, CD, Label Bleu/Indigo, LBLC 2558.

JEAN-PAUL NYDA, s.d., *Tyinbo. Mon couleur maloya*, CD, Oasis, 33521.

KALOU PILE, s.d., *Ségas, Maloyas et Romances créoles*, 33t, Déesse, DDLX 215.

KILTIR, 1997, *Destin maloya*, CD, Digital Studio, 9802.

KOZMAN TI DALON, 2005, *Gras a ou pépé*, CD, Oasis, 44783.

LINDIGO, 2004, *Misaotra mama*, CD, Oasis.

LO RWA KAF, 1992, *Somin Galizé*, Discorama, 9209.

OUSANOUSAVA, 1989, *Les Succés souvenirs*, CD, Oasis, (rééd.) 33476.

OUSANOUSAVA, 1994, *Mon ami(e) à moi*, CD, Oasis, 33450.

OUSANOUSAVA, 2001, *Lé kool !!!*, CD, Oasis, 44612.

PATRICK MANAN, (s.d.) *Tonbé lèvé maloya*, CD, Bakélo, BAK 0308.

TI RAT & ROUGE REGGAE, 1999, *Esclavage moderne*, CD, Piros.

URBAIN, 2003, *Dé langaz maloya*, CD, Oasis/Les Chokas, 44707.

ZISKAKAN, 1981, *Bato fou*, CD, Piros/Sonodisc (rééd. s.d.).