

# Ile de la Réunion: musiques et identité

BRIGITTE DESROSIERS

L'île de la Réunion est un département français outre-mer situé dans l'Océan Indien, à l'est de Madagascar. Elle forme avec les îles Maurice et Rodrigue l'archipel des Mascareignes, et partage avec elles un ensemble de traits sociaux et culturels. Ile volcanique de dimension restreinte (2512 km<sup>2</sup>), elle offre une grande diversité géographique et climatique. Son relief particulièrement tourmenté est occupé par plusieurs massifs montagneux creusés par trois énormes cirques.<sup>1</sup> Le climat est tropical bien qu'il coexiste en fonction du relief, une multitude de climats, variant de tropical sec, méditerranéen, à tempéré et humide.

Les habitants, au nombre d'environ 518 000, sont répartis dans des villes de petite et moyenne importances, dans de petits villages et hameaux disséminés dans les Hauts,<sup>2</sup> et d'accès difficile. La composition de cette population largement métissée, est considérée comme un des aspects les plus particuliers de l'île. Les groupes ethniques significatifs se répartissent en gros de cette façon (Thibault et Waserhole 1982):<sup>3</sup> On compte environ 180 000 Métis descendant principalement des Africains, des Européens et des Indiens. 120 000 Malabars ou Tamouls majoritairement originaires du sud de l'Inde (*Malbars*).<sup>4</sup> 100 000 Blancs sont nés au pays. Ils sont séparés en deux groupes: les Gros Blancs (*Gro-Blans*) qui forment les quelques familles possédantes de l'île, et les Petits Blancs (*Ti-Blans* ou *Yabs*). On compte aussi 40 000 Cafres (*Kafs*) descendants des esclaves noirs venus de Madagascar puis de la côte orientale africaine, 15 000 Chinois originaires de Canton pour la plupart et 10 000 *Zarabs*, Indiens musulmans du Gujerat. La population se compose aussi de 10 000 Français métropolitains installés à la Réunion depuis la départementalisation. On les appelle les *Zoreils*.

Les chercheurs Thibault et Waserhole (ibid.: 16) ont bien décrit cette caractéristique sociale à la Réunion qui consiste selon eux «en une intrication de groupes ethniques disparates qui n'a pas donné naissance à une société polyculturelle mais à une interpénétration culturelle entre les différentes ethnies. Chaque groupe ne garde de sa culture que quelques modèles culturels spécifiques, d'autant plus nombreux et prégnants que le groupe est restreint, d'arrivée récente, socialement valorisé et très religieux». Il s'est constitué toutefois à la Réunion, une culture typique bien qu'hétérogène, à partir d'individus qui ayant perdu leurs repères culturels se sont fondus en une

interculture. Cette interculture s'illustre entre autres par des modes de vie communs, par le créole, langue partagée par tous les Réunionnais.

Connue des navigateurs au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'île restera inhabitée jusqu'en 1646, date à laquelle les premiers colons vinrent s'installer après la prise de possession de l'île par la Compagnie Française de l'Orient fondée par Richelieu. Ce n'est qu'en 1665 que commence véritablement la colonisation de l'île. Les premiers colons accompagnés d'esclaves Malgaches s'installent sur ce qu'on appelle l'île Bourbon, vivant de cueillette, de pêche et de chasse, ne produisant que les denrées nécessaires à leur alimentation et à l'approvisionnement des navires de passage. En 1715, la Compagnie de Indes qui avait tous les monopoles d'achat et de vente décide d'implanter sur l'île la culture du café. Elle se charge d'augmenter le peuplement de l'île en colons et surtout en esclaves car l'exploitation de cette denrée ne devenait rentable que par l'utilisation d'une main d'oeuvre à bon marché. C'est à partir de ce moment que débute l'arrivée massive d'esclaves, principalement des Malgaches. Après l'échec de la culture du café, l'île se tourne vers les cultures vivrières. Un fait sociologique primordial prend naissance à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: la prolétarianisation d'une fraction croissante de la population blanche de l'île, qui est une caractéristique propre à la Réunion.

L'île sera occupée par les anglais en 1810 puis rétrocédée à la France quatre ans plus tard. C'est la période de l'exploitation intensive de la canne à sucre et des prémisses de l'abolition de l'esclavage qui après plusieurs tentatives infructueuses, se réalise enfin en 1848. Entre temps, des convois illégaux continueront d'amener à la Réunion des Africains et des Malgaches pour y travailler comme esclaves, malgré les interdictions. Ces esclaves viendront de partout: Afrique de l'est mais aussi de l'ouest, Nouvelle Guinée, Java, Zanzibar, Madagascar. Après l'abolition effective, la plupart des affranchis refuseront de travailler dans les champs, obligeant les planteurs à se tourner vers d'autres sources de main-d'oeuvre. C'est la grande période de l'engagement où l'on verra des milliers d'Indiens originaires de l'Inde du sud, arriver à La Réunion, contrat en main, pour travailler dans les plantations. Mise en difficulté par la concurrence des îles des Antilles, la culture de la canne à sucre ne peut plus à elle seule subvenir aux exigences économiques de l'île, qui doit encore une fois se tourner vers d'autres solutions. A partir de 1860, deux groupes débarquent à la Réunion: les Chinois, et les Indiens musulmans, les *Zarabs*.

Même si une certaine prospérité apparaît à l'heure de la première guerre mondiale, au terme de la deuxième, l'île sera complètement ruinée. Cette situation amènera des groupements politiques à souhaiter pour l'ensemble de la population, l'intégration totale à la France, qui prendra la forme d'une transformation du statut de colonie à celui de département en 1949. De cette histoire résumée, un point important est à relever: Totalement inhabitée à

l'arrivée des Français, l'île a vu sa population devenir tantôt majoritairement blanche, puis noire et métissée, pour être ensuite transformée par l'arrivée massive d'Indiens qui occupent maintenant une place prépondérante dans la société. Aucun groupe ne peut donc se prétendre autochtone et revendiquer le statut d'habitant légitime de l'île. Toutefois, cette quête de légitimité fait partie intégrante des revendications identitaires qui sont effectuées dans un contexte social imprégné des relations antagonistes engendrées par la société de plantation où a dominé la relation maître-esclave, blanc-noir.

Dans la quête de l'identité, manifeste aujourd'hui, il est donc difficile pour certains, de s'attribuer une identité réunionnaise alors que cette même identité est partagée par ceux qui sont à l'origine justement de leur déracinement et de leur asservissement (de celui de leurs ancêtres). Voilà pourquoi des groupes se tournent vers leur culture d'origine—parfois maladroitement—pour y trouver des références identitaires plus valorisantes. Malgré la revendication face à la métropole d'une identité typiquement réunionnaise, celle-ci est loin d'en avoir réconcilié ses différentes composantes, qui continuent de s'affronter sur plusieurs terrains dont celui de la culture.

L'ethnologue Jean Benoist dans un livre sur la société réunionnaise, illustre bien l'ambiguïté née du brassage de la population, qui conduit parfois les individus à adopter des comportements face à leur identité. Concernant l'alignement ethnique il dit qu'«il ne s'agit pas de l'assignation simple, claire et irrévocable à un groupe ethnique, et à un seul. Mais bien plutôt, au carrefour de la filiation, de l'alliance et du choix personnel de l'accent mis sur telle ou telle orientation préférentielle» (1973: 51).

Malgré le fait que des groupes puissent s'affronter sur le terrain de l'identité, il ne faut pas mettre de côté la notion de métissage tant elle est présente partout, dans les traits de culture, les modes de vie et surtout dans les discours des gens. C'est un élément décisif dans la construction de la culture réunionnaise et de la représentation que l'on a de cette culture. Il n'en reste pas moins que concept ambigu dès le départ, le métissage est difficilement mesurable, notion fluide qui prête à toutes sortes d'interprétations. On le voit tantôt exagéré dans des images idéales de l'île, tantôt atténué par certaines quêtes de pureté culturelle. On pourrait dire que la quête de l'identité à la Réunion passe par un va-et-vient entre le désir d'appartenir à une même communauté, la société créole, et un besoin d'identifier des traits culturels typiques hérités de la culture d'origine.

Certaines stratégies sont donc utilisées par des groupes d'individus lorsque vient le temps de déterminer l'origine de certains traits culturels. Cette recherche de l'origine se confond dans les ambiguïtés identitaires où peuvent s'exprimer plusieurs allégeances, qu'elles soient ethniques ou politiques. On verra de quelle manière cette situation se reflète dans la façon dont les gens vivent la musique.

Les recherches sur la musique de la Réunion sont embryonnaires. Quelques thèses sont en route, très peu d'ouvrages sont publiés sinon celui de Jean Pierre LaSève (1984). Mentionnons entre autres, les recherches en cours de Monique Desroches, professeure à la faculté de musique de l'Université de Montréal, sur les musiques indiennes à la Réunion. Bien que la palette musicale à la Réunion soit aussi riche que sa diversité ethnique, nous nous attacherons ici au *séga* et au *maloya*, genres musicaux qui dominent la scène musicale publique réunionnaise.

Musiques d'origine, ces deux styles sont néanmoins toujours vivants, renouvelés sans cesse, et participant à la création du phénomène musical actuel. Bien qu'aujourd'hui ces musiques soient facilement identifiables et correspondent à des esthétiques différentes et reconnaissables, tout devient plus flou lorsqu'on se penche sur leur passé, que l'on essaie de suivre leur développement et de retracer leurs origines. Il est aussi très difficile d'en donner une définition exacte puisqu'ils ne réfèrent pas à une seule réalité mais bien au contraire, à des ensembles de phénomènes. Par exemple, le *séga* qui désigne actuellement une multitude de formes musicales—offrant tout de même une certaine homogénéité par l'utilisation de paramètres communs—, n'a pas toujours au fil des temps désigné les mêmes types musicaux. Il y a eu glissement de sens au niveau diachronique causé par l'évolution du genre, et correspondance à des réalités multiples au niveau synchronique. Même si l'on peut trouver un continuum entre ce que désignait le *séga* historiquement et celui que l'on entend dans les stations de radio aujourd'hui, c'est sa forme ouverte et perméable au changement qui rend impossible la fixation définitivement de ce qu'il représente.

Le *maloya* n'échappe pas non plus à cette tendance à désigner plus d'une réalité. Il est à la fois un genre traditionnel festif, une musique rituelle, une danse, une joute parlée. Il désigne aussi le nouveau courant de musique qu'on appelle le *maloya électrique*. Mais plus fascinant encore, est la dérivation des deux termes *séga* et *maloya*, qui de réalités musicales fluctuantes, sont passés à la désignation d'un phénomène beaucoup moins palpable mais néanmoins significatif, celui d'une «mentalité», d'un «esprit». Faire du *maloya* ou du *séga*, c'est non seulement jouer une musique mais c'est le faire dans un certain esprit. Il n'est pas exagéré de dire qu'il y a l'esprit *maloya* et l'esprit *séga* qui reflètent des attitudes différentes souvent opposées, issues d'allégeances différentes.

Selon les témoignages tirés des récits d'époque, le *séga* désignait autrefois un phénomène musical et dansé appartenant à la communauté des esclaves et probablement issu d'une fusion des styles africains et malgaches. Le mot *séga*, *tsiega* ou *tchéga* d'origine africaine, voudrait dire selon le linguiste Robert Chaudenson, relever, retrousser ses habits, geste de danseuses qui se retrouve sous des formes différentes dans tous les *ségas* de l'Océan Indien (1981).

Il existe plusieurs descriptions de cette musique dans des écrits de l'époque que Jean Pierre LaSève cite dans son ouvrage. L'une d'entre elles faite par Maillard dans un livre écrit en 1862: «L'orchestre prélude par quelques coups de tambour; la chef redit plusieurs fois le commencement de l'air qu'on doit chanter; les autres instrumentistes frappent aussi sur leur tambour comme pour prendre l'accord. Hommes et femmes s'alignent en chantonnant et marquant la mesure des pieds, du corps et de la tête. Peu-à-peu l'orchestre prend de la force; chanteurs et chanteuses divisés en plusieurs groupes, ayant commencé à chanter séparément mêlent leurs voix .... Alors un danseur entre dans le cercle, et par les poses les plus lascives invite une danseuse à entrer dans l'arène ....» (LaSève 1984: 49).

Un voyageur du nom Freycinet fait en 1817 une description de ce *séga* primitif: «On peut comparer le «chéga» à un petit drame. Au milieu d'un cercle nombreux et au son du «tam-tam», s'élançait un noir et une négresse. Leur premiers pas sont lents; ils marchent l'un vers l'autre, ils s'observent, tournent successivement sur eux-mêmes. Bientôt leurs regards s'animent, leurs mouvements sont à la fois plus rapides et plus tendres, et, tous deux, par degrés, finissent par arriver à un état d'ivresse amoureuse dont les spectateurs blancs les moins chastes ne peuvent manquer d'être blessés» (ibid.: 48).

Cette description correspondrait aux danses que l'on retrouve dans tout l'Océan Indien appelé *séga ravanne* à Maurice, *séga tambour* à Rodrigue, *moutia* aux Seychelles. Une précision doit être apportée au sujet de la terminologie, pour éviter toute confusion entre le *séga* et le *maloya*. Le *séga* ou *tchéga* tel que décrit dans les documents anciens, correspond à ce que l'on nomme aujourd'hui *maloya*, qui serait l'héritier de ce genre musical essentiellement rythmique joué par un ensemble de percussions et auquel s'ajoute des danseurs. Quant au terme *séga* il est utilisé aujourd'hui pour décrire une musique métissée puisque née de la rencontre entre des rythmes africains et de la musique de danse européenne, le quadrille dont il serait une sorte de version créolisée.<sup>5</sup>

Le quadrille pour diverses raisons aurait eu énormément de succès à la Réunion et dans les autres îles de l'archipel. Largement diffusé jusque dans les couches populaires, c'est à ce moment qu'il se serait métissé avec des rythmes populaires des habitants. «Le quadrille va, dans tous les milieux, se caractériser par la conjugaison du rythme d'origine africaine du *séga* légèrement accéléré par rapport à son modèle, des instruments européens et des airs de «morceau quadrille» de composition locale qu'on peut appeler aussi «*ségas*» mais qui seront toujours joyeux et de tonalité majeure» (LaSève 1984: 84).

A partir de là, le *séga* ne cessera de se moderniser absorbant toutes les nouveautés musicales de métropole. Si le *séga* quadrille disparaît vers la deuxième guerre, c'est qu'il sera transformé par l'arrivée des nouvelles danses de l'heure. On remplacera les instruments traditionnels par les

instruments d'orchestres modernes. On remplace, par exemple, l'accordéon diatonique par le chromatique, le soutien rythmique est assuré par une batterie complète, on introduit des guitares et des cuivres. On passera donc, toujours avec ce rythme du *séga*, du folklore à la variété. Aujourd'hui le *séga* continue à être un des genres les plus populaires ayant la faculté de s'adapter à toutes les modes.

Le *maloya*, musique des esclaves réunionnais, resta longtemps à l'écart de la scène publique, joué dans les camps de travail lors de fêtes privées. Considéré indésirable par la société bien pensante, probablement interdit, il fut néanmoins préservé dans les familles, jouant un rôle dans des rituels appelés service malgache ou service kabare. Dans les années 60, le *maloya* ressurgit, porté par une vague de revendication et supporté par le parti communiste local, qui en fait son cheval de bataille. Ressorti du fait noir, il devient alors l'expression des jeunes, de ceux qui contestent le système. Concernant l'utilisation politique du *maloya*, Chaudenson écrit: «Si le *séga* primitif était par définition l'apanage des Noirs, on considère le *maloya* comme la musique de classe, non plus comme musique de race, postulant que la forme d'expression des seuls prolétaires noirs de jadis peut exprimer les revendications de tous les prolétaires d'aujourd'hui» (Chaudenson 1981).

La musique occupe aujourd'hui une place prépondérante dans le paysage culturel mais aussi social et politique réunionnais. Au moment où s'éveillait une conscience et la revendication d'une identité propre, naissait une multitude de groupes musicaux qui, alliant le répertoire traditionnel avec les tendances modernes populaires, créaient un genre nouveau, susceptible de mettre la Réunion sur la carte mondiale des musiques *world*.

Cette nouvelle musique est issue de la redécouverte ou plutôt de la ré-appropriation par les jeunes du *maloya*. Mélangé avec des musiques venues d'ailleurs, s'adaptant surtout à cause de sa rythmique ternaire, aux musiques de jazz, jazz rock, africaines, reggae et folk, ce *maloya électro* a suscité de nouvelles avenues musicales. Depuis quelques années, on assiste donc à la Réunion, à l'éclosion d'un formidable mouvement musical. Si celui-ci n'est pas toujours très bien maîtrisé, il reste néanmoins un lieu de créativité auquel beaucoup de jeunes voudraient participer. Il est le vecteur le plus important de la culture créole, celle des jeunes surtout, qui ont pris la parole où s'exprime librement la langue créole et pas seulement pour faire rire.

S'intéresser à la musique réunionnaise c'est entrer au coeur des enjeux sociaux de l'île mal réconciliée avec son passé douloureux d'une société fondée sur l'esclavage et le colonialisme. Dévalorisée constamment par des modèles extérieurs qui prennent le pas sur les modes de vie locaux, la Réunion a vu la modernité s'abattre sur elle avant qu'elle n'ait réussi à solidifier une culture déjà avalée par les nouveautés attirantes de la métropole. Toujours fragilisée par les inégalités jamais résolues, par les conflits de classe et

ethniques qui s'enchevêtrent, la société réunionnaise est une fois de plus sommée de se réorganiser pour ne pas perdre ce qu'elle a.

Cette émergence musicale est une réaction vive de la part de ceux pour qui elle a un sens mais qui ironiquement, est favorisée par les modes métropolitaines et ses acteurs musicaux qui en quête d'exotisme et de sonorités nouvelles, s'intéressent soudainement à cette petite île et à sa musique. Le regard favorable de l'Autre n'est pas sans jouer un rôle déterminant dans l'éclosion de cette musique typique et militante, ce qui ne va pas sans contradiction. La musique, qui peut défendre parfois les idées les plus radicales, ne peut échapper à ce système dont les rênes sont tenus ailleurs et qui joue un rôle déterminant dans les processus même de la création musicale et dans son organisation.

En fait, dès que l'on s'intéresse à la musique de l'île, on est frappé par le discours des gens concernant le *séga* et le *maloya*. Les deux produits musicaux sont presque toujours dans les discours, mis en position antagoniste. Affirmer faire du *maloya* ou du *séga*, c'est la plupart du temps, proclamer une identité sociale, une allégeance politique et culturelle. La musique n'est donc ni innocente, ni seulement divertissante. Elle traîne avec elle l'histoire de la Réunion et ses avatars. Pour certains, le *séga* étant devenu au fil des siècles la musique des esclavagistes, des colonialistes, des capitalistes etc., seul le *maloya*, peut légitimement se proclamer vraie musique réunionnaise car étant issue des esclaves, elle ne porte pas en elle les traces et l'odieux des rapports de domination. Voilà pourquoi, alors même que le *séga* est dansé par tous les réunionnais—noirs ou blancs—depuis des générations, un professeur dira à la télé que le *maloya* est aujourd'hui la seule musique capable—et autorisée pourrait-on ajouter—d'exprimer l'identité réunionnaise.

Puisque cette identité se construit contre l'omniprésence culturelle et économique d'une métropole attirante et envahissante, elle trouve dans le *maloya*—musique considérée de façon mythique ou non, comme le chant de liberté—un moyen d'expression idéal, d'autant qu'il participe au courant populaire des *black* musiques. Faire du *maloya* c'est affirmer être du côté des revendicateurs, de ceux qui contestent le système. Par extension, les tenants du *séga* sont vus comme des traîtres accusés de faire du «commercial», de se ranger du côté de ceux qui acculturent la Réunion.

Bien que présentée ici de façon schématique et vécue à des degrés différents par les individus qui peuvent être soit des radicaux ou des personnes moins concernées par ces querelles, il n'en demeure pas moins que la situation complexifie l'analyse de la vie musicale réunionnaise. Très souvent, le chercheur ne s'y retrouve pas dans le flot de discours qui paraît parfois relever d'une sorte de paranoïa où tous et chacun croient que seul l'Autre est supporté par les collectivités, et cela parce que son style musical serait conforme aux visées politiques des élus. Cette situation lorsqu'elle

s'exprime de façon extrême, crée donc une série de discours totalement contradictoires et presque mythologiques quant à l'origine des musiques. On assiste parfois à une appropriation de l'origine des musiques par des groupes qui tentent en même temps d'amenuiser la responsabilité de l'autre dans le développement de cette même musique. Les trous noirs que comportent toutes connaissances concernant un événement du passé sont ici vite remplis et récupérés à la faveur de ceux qui se croient du bon côté.

## NOTES

1. Nom donné aux cratères de volcans éteints.
2. Terme renvoyant aux installations concentrées en haute altitude, sur les versants des montagnes.
3. Les chiffres de Thibault et Waserhole date de 1975.
4. Le terme en italique correspond à l'appellation en créole réunionnais.
5. Pour comprendre les processus de créolisation voir Desroches 1991.

## BIBLIOGRAPHIE (sommaire)

Benoist, Jean

1973 *Un développement ambigu: Structure et changement de la société réunionnaisse*. Aix-en-Provence: Fondation pour la recherche et le développement dans l'Océan Indien.

Chaudenson, Robert, coll.

1981 «Musiques, chansons et danses.» *Encyclopédie de la Réunion*. Saint-Denis, La Réunion: Livres réunion France. 5.

Desroches, Monique

1991 «La musique aux Antilles». *Encyclopédie des arts et traditions populaires aux Antilles françaises*. Paris: Editions caribbéennes.

LaSève, Jean Pierre

1984 *Musiques traditionnelles de la Réunion*. Aix-en-Provence: Fondation pour la recherche et le développement dans l'Océan Indien, Institut de linguistique et d'anthropologie de la Réunion.

Thibault, Evelyne et Franck Waserhole

1982 *La violence à l'île de la Réunion: criminalité et interculture créole*. Thèse, Université scientifique et médicale de Grenoble, médecine et pharmacie.

---

## Abstract:

*Brigitte DesRosiers outlines the complex ethnographic history of Ile de la Réunion, a former French colony in the Indian Ocean. She focuses on two musical genres, the maloya and séga, detailing both their early histories and their current socio-political associations.*