

Le « *moutya otantik* » en tant que patrimoine : Mémoires, représentations et construction de l'authenticité d'une pratique musicale de tradition orale en contexte postcolonial

MARIE-CHRISTINE PARENT

Résumé : Cet article s'intéresse au concept de moutya otantik et à son élaboration, qui doit être mise en relation avec la Révolution socialiste de 1977 et la construction de la nation seychelloise. Le moutya otantik constitue un idéal-type exprimé dans les discours des Seychellois, mais il n'est pas pratiqué comme tel. Il renvoie au passé, particulièrement à l'époque coloniale et à la période de l'esclavage. Une analyse des mémoires et des représentations du moutya fait ressortir les changements survenus dans la pratique au cours de la Renaissance culturelle, un mouvement initié par le nouvel État et qui a mené à l'entrée du moutya dans l'espace public et dans l'histoire officielle. Le moutya otantik est à la fois considéré comme une conséquence de son institutionnalisation et l'objet d'une entreprise patrimoniale.

Abstract: This article explores the concept of moutya otantik and its development, which must be placed within the context of the 1977 socialist revolution and the construction of the Seychelles as a nation. Moutya otantik is an ideal type in Seychellois discourse, but is not practiced as such. It harkens back to the past, particularly to the colonial era and the period of slavery. An analysis of memories and representations of moutya emphasizes changes in the practice throughout the Seychellois Cultural Renaissance, a movement spearheaded by the new state which brought moutya into both the public sphere and the country's official history. Moutya otantik is at once considered both a result of its institutionalisation and a symbol of national heritage.

Relativement récente en ethnomusicologie, la question de l'authenticité sème la controverse (Desroches et Guertin 2005 : 745). Elle me semble toutefois cruciale par rapport au terrain seychellois, où plusieurs Seychellois

utilisent l'expression « *moutya otantik* » (*moutya* authentique, en créole seychellois) pour désigner le type de *moutya* associé au patrimoine culturel immatériel. Sonder la notion de *moutya otantik* implique que le concept d'authenticité — dont le caractère est polysémique et ambigu — soit compris « comme une *représentation* du vrai » (Desroches et Guertin 2005 : 753). Ce caractère relatif — culturel et individuel — de représentation revêt un intérêt particulier et il m'apparaît ici pertinent de concevoir le jugement d'authenticité en lien avec les systèmes de valeurs (Harrison 2015) et dans une dynamique de construction symbolique (Desroches et Guertin 2005 : 744; Desroches et Samson 2008). Pour les Seychellois avec lesquels j'ai discuté, le *moutya otantik* se construit à partir de références au passé, ou d'une « mémoire patrimoniale¹ » (Morisset 2009).

Reconnu en tant qu'héritage des descendants d'esclaves, le *moutya* des îles Seychelles (océan Indien) est défini dans la littérature en tant que pratique chantée, tambourinée et dansée (Kœchlin 1981; Lionnet 1986; Mahoune 1973, 1978). Il s'apparente sur plusieurs plans au *sega* de l'île Maurice et au *maloya* de l'île de La Réunion, avec lesquels il partage une certaine historicité et de nombreuses caractéristiques musicales et extra-musicales². Au moment de mes séjours de recherche doctorale aux Seychelles, entre janvier 2011 et janvier 2014, le ministère du Tourisme et de la Culture des Seychelles souhaitait voir le *moutya* acquérir le statut de patrimoine culturel immatériel (PCI) auprès de l'UNESCO. Mon étude s'inscrivait à ce titre dans un partenariat avec les autorités locales en matière de culture. L'enquête ethnologique et le travail d'inventaire participaient ainsi à l'effort de sauvegarde initié par le ministère.

Un défi de taille s'imposa sur le terrain : la difficulté à repérer cette pratique musicale dont me parlaient les travailleurs du ministère, de même que l'ensemble des Seychellois. En d'autres termes, une nouvelle problématique consistait dans l'écart entre les représentations du *moutya* que se font les Seychellois — exprimées par les discours sur le *moutya* — et les pratiques musicales observées sur le terrain. L'absence d'un patrimoine vivant spontané qui correspond à la forme dite « traditionnelle » ou « authentique » que les Seychellois me décrivaient, la rareté des pratiques musicales au sein des communautés (et particulièrement l'absence de ce que les Seychellois définissaient comme étant du *moutya otantik*), mais aussi les très rares documents d'archives disponibles, rendaient la constitution d'une documentation du phénomène difficile. Par ailleurs, la pratique était constamment définie au passé par les Seychellois, ou encore on en parlait comme d'une « musique pour touristes ». En effet, après quelques semaines à la recherche du *moutya*, des Seychellois m'ont orientée vers les hôtels destinés aux touristes internationaux. Sur le site web officiel du ministère pour la Jeunesse, les Sports et la Culture de la République des Seychelles,

diverses pratiques culturelles seychelloises sont présentées par l'anthropologue-chercheur au ministère de la Culture local, Jean-Claude Mahoune. Le *moutya* y est exposé tel qu'il se pratiquait dans le passé :

Traditionally, in Seychelles, a séance of Moutia dance consisted of a gathering at night, usually on a Saturday after work, around a bonfire made out of coconut leaves. As the drums were warmed, the male members of the crowd would call out various "themes" to which the female dancers responded with very high-pitched voices. These were usually social commentaries, which could feature the day's events, scandals between spouses and ... many lamentations. Moutia dancing, accompanied by the improvised songs, were creations of the most downtrodden members of the community. (Mahoune, s.d.)

La réalité observée suscitait de nombreuses questions. Comment expliquer que les Seychellois auraient délaissé — voire parfois rejetait — une pratique musicale qu'ils décrivaient pourtant comme étant « leur cœur qui bat »³? Comment pouvait-on aussi bien décrire un phénomène musical relevant de l'oralité, censé être vivant, tandis que la pratique ne semblait pas se renouveler au sein des communautés? De quelle manière cette pratique avait-elle survécu, ou était-elle préservée, dans un cadre presque essentiellement institutionnel? Parallèlement, pourquoi était-ce si difficile de concevoir la transmission de ce patrimoine musical aux générations futures? Enfin, pourquoi et comment le *moutya otantik* est-il devenu *la* référence?

Raconter le *moutya* : Un détour par le passé pour comprendre la construction du *moutya otantik* en tant que patrimoine

Tenter de répondre à ces questions implique, pour l'ethnomusicologue, de se pencher sur le champ mémoriel — présent dans les représentations musicales (Aubert et Charles-Dominique 2009), mais aussi dans les expériences individuelles — et de participer à une « co-construction historique⁴ » (Rice 1987) du *moutya* et de sa « fonction patrimoniale⁵ » (Heinich 2009).

C'est la réalité du terrain seychellois qui m'a menée à vouloir retracer une certaine historicité et raviver les mémoires du *moutya*. Tout comme à l'île Maurice, aucune source documentaire visuelle ou sonore connue ne nous permet d'accéder à des photographies ou enregistrements des pratiques musicales et dansées avant la seconde moitié du XXe siècle (Déodat 2017 : 35; Gauthier 2017). Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant d'observer

un réel désir de retour aux sources, à une ancienneté, voire une africanité ancestrale, afin de réinjecter une dose d'« authenticité » aux musiques et danses. La pratique du *moutya* s'avérant en premier lieu difficile à identifier sur le terrain, mes premiers contacts avec celle-ci furent par le biais des discours des Seychellois à son sujet. La constante référence à « la musique des esclaves » renvoie à un passé relativement lointain, voire imaginé et construit, que les Seychellois rencontrés durant mes recherches n'ont pas connu directement. L'allégorie du « cœur qui bat » évoque de son côté une certaine présence du *moutya* au quotidien. Ceci m'indiquait que le *moutya* portait en lui un aspect symbolique important et potentiellement révélateur d'enjeux mémoriels, identitaires et patrimoniaux.

Lors d'une discussion en janvier 2012, Monsieur Marcel Rosalie — directeur de la section Culture du ministère au moment de mes recherches — m'a clairement suggéré de mener des entretiens avec les personnes âgées afin d'obtenir une profondeur historique et de documenter le *moutya* en vue d'une « réhabilitation », puisque le *moutya otantik* serait en « danger de disparition »⁶. Le souci exprimé par Monsieur Rosalie au moment de cette rencontre reflétait bien les préoccupations locales, ou plus précisément celles des travailleurs du ministère de la Culture, que sont la crainte de la perte définitive des façons de faire et, conséquemment d'une part de l'héritage culturel⁷ des Seychellois. Ce sentiment de perte accompagne souvent le rejet des nouvelles formes ou adaptations du *moutya*.

En questionnant et en discutant avec des Seychellois — principalement des musiciens et travailleurs culturels — issus de différents milieux, j'ai compris qu'il faut remonter à la période qui a suivi l'indépendance du pays, à partir de la fin des années 1970, pour pressentir la genèse d'un processus de patrimonialisation qui concerne l'ensemble des « musiques traditionnelles seychelloises », dont le *moutya*. Cette contribution insiste sur l'importance d'une période charnière dans l'histoire des Seychelles et dans l'élaboration des musiques seychelloises — et particulièrement du *moutya* — telles qu'on les connaît aujourd'hui. Il s'agit de la Révolution seychelloise, qui s'est imposée par un coup d'État un an après l'indépendance du pays et qui a mené à un système socialiste à parti unique à partir de 1977. À partir d'une analyse des discours des Seychellois et des termes employés pour renvoyer à des conceptions variées du *moutya*, il a été possible de mieux comprendre à quoi renvoie l'authenticité à laquelle ils prétendent dans le *moutya*. Avant de se pencher sur la période post-révolutionnaire, il est important de revenir sur la période coloniale, essentielle dans la construction du concept de *moutya otantik*.

L'époque coloniale et le « *moutya lontan* » : une pratique de résistance de la population subalterne

Quelques informateurs âgés de plus de 60 ans m'ont raconté leurs souvenirs de la pratique du *moutya* de la fin des années 1950 jusqu'aux années 1970, c'est-à-dire avant la Révolution seychelloise. La juxtaposition des discours — soit les récits personnels des expériences musicales et les descriptions plus générales de la pratique musicale — m'ont permis de rapprocher le concept de *moutya lontan* (*moutya* d'autrefois, d'il y a longtemps, concept utilisé par les Seychellois sans toutefois qu'ils ne spécifient à quel moment ni à quel contexte celui-ci se rattache) à cette période. Une synthèse de ces sources orales fournit la majeure partie des informations historiques contenues dans cet article.

Pour plusieurs Seychellois avec lesquels j'ai discuté, le *moutya lontan* renvoie à une pratique révolue. Il concorde avec un système de valeurs construit sur les bases de la société seychelloise (et donc du système esclavagiste, puis colonial et des relations de pouvoir qui en découlent) et constitue ainsi une trace d'un passé lourd et difficile qu'on ne veut pas oublier. Ainsi, l'expression *moutya lontan* signifie, pour les Seychellois, la pratique sociale et musicale du *moutya* précédent l'indépendance du pays, c'est-à-dire durant l'époque coloniale. Dans une acception plus large, l'expression renvoie aussi parfois à un passé lointain, imaginé, notamment lorsqu'on parle des « pratiques des esclaves ».

Banni par les autorités administratives et religieuses, catholiques et protestantes, durant l'époque coloniale, le *moutya* est toléré les jours de congé, à partir du coucher du soleil jusqu'à 21 heures (Bradley 1940 : 6; Estralle 2007 : 2; Koechlin 1981 : 17). La pratique se raréfie, mais se poursuit de façon clandestine dans des endroits reculés comme les montagnes de Mahé ou encore sur les îles éloignées, où plusieurs hommes étaient envoyés dans les plantations⁸. Il remplit alors une fonction sociale de divertissement et de communication au sein des communautés, que ce soit en tant que passe-temps et moyen d'expression des travailleurs lorsqu'ils sont séparés de leur famille ou encore comme élément rassembleur lors duquel des critiques sociales sont formulées, des conflits personnels évoqués, ou encore des événements marquants racontés et ce, par le biais du chant improvisé. La pratique s'inscrit dans le mode de vie de ces Seychellois et plusieurs chansons *moutya* (ou bribes de chansons) des années 1960 et 1970 sont parvenues jusqu'à nous (nous reviendrons sur les modalités de transmission de ces chansons, qui ont acquis de nouvelles valeurs à partir de la période post-révolutionnaire). Les participants au *moutya* sont souvent des descendants d'esclaves, mais pas exclusivement. D'après quelques informateurs, il n'était pas rare d'inviter des amis un samedi⁹ pour effectuer quelques travaux dans la cour, puis, vers la fin de

la journée, de les remercier en servant du *baka* et du *kalou*¹⁰. En peu de temps, on sortait les tambours pour les chauffer, les hommes se mettaient à chanter, les femmes répondaient, puis on commençait à danser.

Bien que le *moutya lontan* renvoie à l'époque coloniale, il constitue autant une référence pour le présent. Encore aujourd'hui, le *moutya* est presque toujours défini au passé, soit en se basant sur le *moutya lontan*, souvent conçu comme *la* tradition. Il suffit de lire la description proposée par l'anthropologue Jean-Claude Mahoune sur le site web de la République des Seychelles pour le constater (voir supra). De façon plus générale, les descriptions du *moutya* par les personnes plus âgées s'effectuent sous forme d'allers-retours entre le présent et le passé. Tout se passe comme si les plus récents développements du *moutya* depuis la Révolution seychelloise étaient occultés et peu considérés pour une définition du *moutya* actuel.

Paradoxalement, la plupart des Seychellois sont bien conscients que le *moutya lontan* ne peut plus se faire comme avant en raison des nombreux changements survenus dans la société et dans leur style de vie, mais plusieurs ne semblent pas vouloir l'admettre. Le *moutya lontan* subsiste dans l'esprit de plusieurs Seychellois, surtout les plus âgés, qui exaltent le temps passé. Des expressions telles que « *sa letan ti gou !* » (« dans ce temps-là, c'était bien ! ») ou « *ozordi nepli parey lontan...* » (« aujourd'hui, plus rien n'est comme avant »), souvent entendues durant les entretiens réalisés et qui expriment une nostalgie de l'époque coloniale, peuvent nous laisser perplexes. Ne regrettent-ils pas cette période de leur histoire qui, selon les témoignages de ces mêmes personnes, en était une de dur travail et d'oppression? Si la vie quotidienne était loin d'être facile durant cette période pour les travailleurs, le *moutya* jouait un rôle d'exutoire social essentiel pour ces derniers, qui avaient développé une relation particulière à la pratique qui était « la leur », qui leur permettait de s'exprimer et de communiquer — souvent à l'insu des maîtres et des Grands Blancs — dans les contextes esclavagistes puis coloniaux. Les paroles improvisées du *moutya* s'inscrivent dans ce que l'anthropologue James C. Scott nomme l'infra-politique (1990), qui appartient au discours informel et oral, à celui de la résistance clandestine.

Par les thèmes qui y sont abordés, tirés du quotidien de ceux qui le pratiquaient, le *moutya* se veut une musique de résistance de la population subalterne, de revendication sociale et de gestion de l'entre-soi. Sa pratique était nécessaire au maintien de la vie communautaire, au sein de laquelle elle veillait en quelque sorte à préserver une certaine morale et des valeurs partagées par un groupe de personnes. Il n'était pas rare de critiquer l'adultère d'une femme, les différents types d'abus des régisseurs de propriétés agricoles, ou quelque action jugée inopportune. Comme pour d'autres musiques issues de l'héritage africain et du contexte esclavagiste puis colonial, la structure lyrique du genre

musical constitue un discours à double sens. Les adeptes du *moutya* tiraient une certaine fierté et s’amusaient du fait que les paroles — ou du moins certains sens qu’elles pouvaient avoir — s’avéraient incompréhensibles pour les autorités et les non-initiés, qui ne pouvaient saisir l’ensemble des sous-entendus. C’est dans le *moutya* que l’on se permettait de critiquer les autorités administratives. Quelques références abstraites, expressions et mots désuets rendent les paroles de certaines chansons *moutya* qui ont survécu jusqu’à aujourd’hui indéchiffrables, particulièrement pour les plus jeunes Seychellois, mais aussi pour les plus âgés, voire les experts et les chercheurs. À cet effet, le *moutya* peut être conçu comme une pratique de la transgression, dont une partie de l’essence demeure dans l’habileté à dissimuler ou à déguiser le blâme ou la remontrance qui n’apparaît pas nécessairement au premier degré. Le *moutya lontan* dissimule un « texte caché » (Scott 1990), à travers ses paroles improvisées, qui constitue l’essentiel de la vie politique des dominés. La reconnaissance du *moutya* par la classe dominante suite à la Révolution seychelloise atténuera la portée de ce texte caché, notamment par la mise en place d’un répertoire de « chansons *moutya* » et la diminution des habiletés à improviser des paroles. C’est en partie ce que certains Seychellois plus âgés regrettent.

La Révolution seychelloise et l’entrée du *moutya* dans l’espace public : la Renaissance culturelle

À partir de la fin des années 1960, le dessein d’indépendance se manifeste par la prise en charge progressive du politique par les locaux et la volonté de rassembler le peuple seychellois autour d’un projet de société. La mobilisation des traditions et pratiques culturelles de l’ensemble de la population seychelloise prend la forme d’un réel mouvement social (Eyerman et Jamison 1998). Dans un contexte de décolonisation, on aspire à une refonte des relations de pouvoir. La reconnaissance et la liberté de pratique des différentes traditions musicales¹¹ au sein des diverses couches de la société contribuent à cette impulsion. La chercheuse seychelloise Marvelle Estralle écrit que « c’est en 1976, l’année de l’indépendance des Seychelles, que la population a de nouveau eu le droit de danser le *moutya* librement et sans persécution¹² » (2007 : 2, ma traduction du créole vers le français). Plusieurs Seychellois m’ont raconté le nouveau dynamisme culturel qui a suivi l’indépendance. Quelques-uns affirment qu’on pouvait entendre, observer ou participer au *moutya* dans le centre-ville de Victoria, sur la rue Hangar, tous les samedis soir. On affirme aussi qu’à cette époque il y avait plusieurs endroits, principalement à Victoria, où l’on pouvait entendre des musiciens.

Le mouvement culturel est toutefois repris par le politique peu après la mise en place de la Deuxième République et la Révolution socialiste, soit autour de 1978-1979, par le biais d'un programme visant à encadrer le développement culturel en vue de consolider l'unité de la nation, ainsi que de créer et de forger une identité nationale « créole seychelloise ». Le pouvoir en place s'engage alors dans ce que les travailleurs du ministère de la Culture qualifient aujourd'hui de *Renesans kiltirel* (Renaissance culturelle)¹³. Dans la foulée des festivités liées à la « libération » des Seychelles, comme certains l'appellent, le gouvernement de la Deuxième République n'attend pas pour mettre en place des activités de diffusion et de promotion d'éléments de la culture locale, désormais devenue nationale.

Dès 1978, des fonctionnaires de l'État affectés à la culture organisent un important festival culturel qui se déroule sur les îles de Mahé, Praslin et La Digue. Le festival vise à faire connaître et mettre en valeur les pratiques artistiques et musicales de l'ensemble des Seychellois, provenant de différentes régions. Cette diversité culturelle sera mise au service de la nation dans ce qui deviendra la « créolité seychelloise ». Pour la première fois, le *moutya* est mont(r)é sur scène, aux côtés des autres musiques reconnues et de diverses pratiques culturelles et artistiques. Ces circonstances marquent l'entrée officielle du *moutya* dans l'espace public. Si certains Seychellois se remémorent avec ferveur ce grand événement, d'autres ne semblent pas avoir vécu cette expérience avec autant d'enthousiasme, tel qu'en témoigne le commentaire d'un informateur anonyme, qui était encore enfant au moment de la Révolution : « Je ne me souviens plus trop de ces événements, mais il me semble que nous, la population, n'aimions pas ces *moutya* sur la scène, organisés par le gouvernement » (16 février 2013). Un certain nombre d'individus avec lesquels j'ai discuté considèrent aujourd'hui que ces initiatives ont en quelque sorte sonné le glas de la pratique au sein des communautés. Un informateur explique sa vision dans un entretien accordé le 11 novembre 2011 :

Informateur : Après le coup d'État, le *moutya* a pris une place importante. On disait aux gens que le *moutya*, c'est notre danse, notre identité... Mais, à mon avis, on a eu trop tendance à essayer de manipuler le *moutya*, l'emmener comme un *showcase*, un truc plus organisé, en voulant en faire une culture nationale. Ça a contribué à perdre l'authenticité de la danse. On a commencé à chanter sur les événements politiques, il y a eu un courant de propagande en faveur du parti politique. Ça a tué un peu le truc...
Auteure : Après le coup d'État, on limitait les manifestations publiques spontanées?

Informateur : Tout à fait. Il ne fallait pas déranger les voisins... Il s'agissait plutôt de contrôler les regroupements des gens. Donc, on créait des regroupements autrement. Il y a même une loi... Ça limitait les rencontres sociales spontanées. (Informateur anonyme, 11 novembre 2011).

La loi à laquelle cet informateur se réfère a été évoquée sans trop de précision par plusieurs personnes durant mes recherches. Nous avons vu que la pratique était interdite, ou du moins très limitée, par les autorités coloniales jusqu'en 1976. En principe, cette loi aurait dû être révoquée après l'indépendance du pays. Toutefois, une recherche un peu plus poussée dans les lois seychelloises montre qu'il existe, jusqu'à aujourd'hui, des ambiguïtés suffisantes pour restreindre la pratique du *moutya*. Le Code Pénal actuel, qui date de 1935, inclut toujours une section intitulée « *Drums Regulations* », dans laquelle il est stipulé qu'il est interdit de jouer des tambours le soir dans les zones résidentielles¹⁴. De plus, selon le « *Public Order Act* » (2013), les organisateurs de rassemblements publics — c'est-à-dire de dix personnes et plus sur la place publique — doivent présenter une demande écrite d'intention, au moins six jours ouvrables avant la date du rassemblement, afin de recevoir une autorisation du commissaire de police¹⁵. Dans ces circonstances, un musicien connu m'a avoué qu'il n'osait pas, jusqu'à aujourd'hui, sortir son tambour *moutya* et jouer dans sa cour, par crainte de représailles. Les chances d'obtention de telles autorisations dépendent en réalité du réseau de contact des individus, de leur position dans la société et plusieurs craignent toujours les autorités, malgré le retour officiel à la démocratie depuis 1993.

Somme toute, et pour revenir aux années post-révolutionnaires, tout se passe comme si le gouvernement souhaitait alors faire du *moutya* un « folklore national », le mettre en valeur et le dynamiser, tout en évitant les potentiels débordements et en assurant un certain contrôle¹⁶. Le *moutya* se retrouve ainsi dans un format épuré, adapté à la représentation publique et, éventuellement, touristique. Dans les faits, l'organisation de *moutya* sous l'œil bienveillant des autorités du Nouvel-État et sa mise en spectacle pour les touristes, sous sa forme de « texte public » (Scott 1990), ne font que prolonger la domination coloniale.

Suite à ce festival de 1978, il faudra attendre jusqu'en 1986 pour qu'un autre événement d'aussi grande envergure ait lieu. Il s'agit du *Festival Kreol* (Festival Créole), qui se déroule chaque année depuis et qui constitue aujourd'hui l'une des rares occasions lors desquelles les Seychellois et les touristes peuvent observer, voire participer, à un *moutya* tel qu'il a été instauré durant la Révolution, c'est-à-dire sous la forme d'une représentation ou d'une mise en scène. Ce sera d'ailleurs presque essentiellement sous ce profil qu'on le rencontrera à partir de ce moment.

Entretemps, d'autres initiatives viendront contribuer à façonner les musiques et les danses telles qu'on les retrouvera dorénavant sur scène.

Parmi celles-ci, la création de la Troupe Nationale en 1981 a pour objectif de mettre en valeur les musiques et danses seychelloises, particulièrement à des fins touristiques. La Troupe recrute des jeunes Seychellois talentueux et motivés provenant des groupes culturels formés dans les différents districts du pays ou encore parmi ceux qui sont passés par le *National Youth Service (NYS)*, un programme d'éducation implanté en 1981 et qui comportait des enseignements sur la « culture créole seychelloise traditionnelle ». Les participants à ces différents programmes se produisent dans des événements publics et des concours. L'ensemble du contenu créatif des prestations doit toutefois désormais être approuvé par un comité mis en place par le gouvernement avant d'être présenté devant un public. En tant qu'instructeur pour les danseurs de la Troupe Nationale, Keven Valentin a participé à une mission, accompagné d'un consultant de l'UNESCO, qui visait à former des animateurs culturels dans chacun des districts afin qu'ils puissent transmettre l'héritage culturel seychellois aux plus jeunes, de même qu'apprendre la scénographie. C'est donc durant les premières années de la Révolution que les concepts de « scène » et de « spectacle » font leur apparition aux Seychelles, du moins en ce qui concerne les traditions musicales. À partir de ce moment, la forme plus spontanée du *moutya* — qui par ailleurs possédait des attributs théâtraux, puisque les improvisations des chanteurs d'autrefois devaient maintenir l'attention de l'assemblée à travers l'intrigue racontée — est remplacée par une mise en scène dans laquelle la danse est complètement chorégraphiée et les paroles, composées.

Le passage de la pratique du *moutya* au sein de la communauté, dans « *lakour* » (dans la cour, sur des terrains avoisinant les habitations des travailleurs), vers la scène entraîne des changements dans la pratique. La mise en scène contribue particulièrement à l'abandon de la spontanéité dans la pratique et, progressivement à la perte de l'habileté à composer, à « créer sur place » des paroles de chansons. Le statut des acteurs du *moutya* se voit transformé parallèlement aux contextes d'exécution. Les représentations sur scène, s'adressant tant aux Seychellois qu'aux touristes, entraînent une certaine professionnalisation des acteurs. Ces derniers ne sont d'ailleurs plus forcément les mêmes individus qui pratiquaient le *moutya* au sein des communautés. Il s'agit dorénavant d'un nouveau type de musiciens et d'artistes professionnels — ou plutôt en voie de professionnalisation — rattachés à des organisations gouvernementales, comme la Troupe Nationale ou encore les programmes d'animation culturelle des districts. De ce fait, la Révolution seychelloise, en tant que construction nationale et entreprise patrimoniale, peut être conçue comme un facteur de professionnalisation des musiciens et

danseurs, à l'instar des situations observées en Éthiopie (Ferran 2012) ou au Mali (Djebbari 2011 : 201), par exemple.

Sur la toile de fond ici présentée, il est intelligible de concevoir qu'une certaine standardisation du *moutya* se soit produite, ne serait-ce que pour l'adapter aux nouveaux contextes dans lesquels il est exécuté et performé, résultant en une folklorisation¹⁷ du genre. On assiste alors à la première forme de transmission institutionnalisée du *moutya*, et plus globalement de la culture populaire, au sein du NYS et, dans une moindre mesure, dans les districts. Mais sur quoi est alors basée cette transmission? La réponse à cette question nous ramène à une étape essentielle dans l'entreprise patrimoniale qui a mené les diverses pratiques musicales à s'inscrire dorénavant en tant que « folklore » ou « musiques traditionnelles seychelloises » : la collecte et la documentation.

Dans le cadre de la Renaissance culturelle, une équipe de la Section Recherche du Ministère de l'Éducation et de l'Information, dont la Culture relevait à l'époque, réalise une collecte de données sur le terrain. Des chercheurs et travailleurs de la Section tradition orale de la Division de la Culture du ministère documentent ainsi les différentes pratiques et les objets culturels, au tout début des années 1980. Environ 35 chansons *moutya* sont collectées dans tout le pays et leurs paroles sont ensuite transcrites¹⁸. Celles-ci font l'objet d'un recueil de textes de chansons *moutya* qui ont dès lors acquis un statut de documents historiques (Ministère de l'Éducation et de l'Information 1981). Elles relatent « *lavi lontan* » (la vie d'autrefois) sur les îles éloignées et renvoient aux conditions de l'esclavage et à quelques anecdotes ou faits courants lors de la période coloniale, inspirés surtout des relations interpersonnelles, en insistant particulièrement sur les misères de la vie de la population subalterne avant la Révolution. Le contenu de ces chansons *moutya* semble toutefois être passé sous le filtre de la Renaissance culturelle, c'est-à-dire que les paroles jugées trop vulgaires ou indésirables dans un contexte de collecte par les institutions gouvernementales, particulièrement durant cette période contrôlée, pourraient avoir été omises ou retirées. En somme, ces paroles constituent aujourd'hui un véritable répertoire de chansons *moutya*, reprises ou dans lesquelles on puise lors de tous les événements dignes de cette appellation. Cette documentation écrite, ces transcriptions et enregistrements de répertoires s'inscrivent dans une réelle « matérialisation de l'immatériel » (Roda 2012; Babelon et Chastel 1994 : 13), étape essentielle et significative dans le processus de patrimonialisation des musiques de tradition orale. Le passage de l'oral vers l'écrit aura, dans le cas des paroles de chansons *moutya*, un impact décisif sur le processus créateur et, plus globalement, l'essence de la pratique. Dans un contexte où les acteurs du *moutya* étaient principalement analphabètes, il est également pertinent de questionner ce passage de l'oral vers l'écrit et le glissement d'autorité qui l'accompagne.

Les travaux des chercheurs du ministère se sont concentrés sur les paroles des chansons, oblitérant la dimension musicale et dansée de la pratique, ainsi que ses procédés performanciers (Desroches 2008). Quelques écrits d'intellectuels seychellois (dont Lionnet 1986; Mahoune 1973, 1978) et le rapport de mission du chercheur français Bernard Kœchlin (1981) décrivent succinctement la danse et le rôle des tambours *moutya*. Dans ces textes, le *moutya* est présenté en tant que tradition créole, dont l'origine serait africaine ou malgache, et les descriptions organologiques renvoient exclusivement à l'utilisation de percussions. Les rares publications sur les pratiques musicales des Seychellois au tournant de l'indépendance du pays et durant la Révolution demeurent jusqu'à aujourd'hui les références en termes de ce que devrait être un *moutya* authentique.

L'examen de cette importante période dans l'histoire des Seychelles évoque les recherches ethnomusicologiques menées dans d'autres pays socialistes, où la recherche sur les traditions musicales était pareillement liée à la promotion d'une culture nationale (Hemetek 2006 : 36; Hofman 2010 : 30) et avait pour objectif de créer une nouvelle culture populaire afin de mettre en œuvre le programme d'éducation de l'État et contribuer à la diffusion de normes et de valeurs positives (Hofman 2010 : 30).

Principaux changements dans le passage du *moutya lontan* au *moutya* d'après la Révolution

Dans le passage de la pratique du *moutya lontan* vers les pratiques qui ont suivi la Révolution, le *moutya* s'est vu modifié et a perdu de sa spontanéité. À partir des années 1980, il se déploie dans le cadre du *Festival Kreol*, dans les hôtels, dans des spectacles destinés aux touristes, et parfois dans des soirées organisées près de la plage auxquelles des touristes et/ou des Seychellois participent. Le déplacement du *moutya* vers l'espace scénique s'inscrit dans la foulée de la montée sur scène et de la mise en tourisme du *sega tipik* mauricien à partir des années 1950-1960, culminant dans la représentation historique de la Nuit du séga, en 1964, lors de laquelle le séga est reconnu par les institutions et les autorités coloniales (britanniques) en tant que tradition créole nationale (Déodat 2017 : 117-118). Aux Seychelles comme à l'île Maurice, la mise en scène du folklore musical coïncide avec le développement d'une industrie touristique. Cette industrie bénéficie majoritairement à d'anciens grands propriétaires sucriers à l'île Maurice (Déodat 2017 : 14) et à l'État, puis à des sociétés étrangères aux Seychelles (Gay 2004 : 330). Le *moutya* est volontiers donné à voir lorsque vient le temps de partager la culture seychelloise et il devient l'icône de la mémoire

de l'esclavage aux Seychelles. Aussi, le rapport des Seychellois au genre est changé. Tandis que le *moutya* d'avant la Révolution servait plutôt d'exutoire social, de lieu de négociation des conflits divers et d'expression des frustrations individuelles et collectives, le *moutya* suivant la Révolution joue davantage le rôle de gardien de la mémoire, le contenu des chansons *moutya* collectées devenant une source de connaissance du passé.

Le tableau qui suit présente quelques caractéristiques du *moutya lontan* et du *moutya* à partir de la Révolution, faisant ressortir les principaux changements dans la pratique et le statut des acteurs.

Les pratiques culturelles de tradition orale sont souvent délaissées de l'histoire officielle, comme ce fut longtemps le cas pour le *moutya*. Elles fournissent toutefois des informations pertinentes, voire essentielles auxquelles les chercheurs s'intéressent de plus en plus et qui permettent de restituer des pans oubliés de l'histoire (Charles-Dominique 2009; Rice 2005; Shelemay 1980,

	<u><i>Moutya lontan</i></u>	<u><i>Moutya post-révolution</i></u>
Filiation identitaire	« Moyen d'expression des esclaves », exutoire social pour la population subalterne	Entrée dans la modernité ; Créolité seychelloise
Espaces	Au sein des communautés, sur les îles éloignées, dans <u><i>lakour</i></u>	Sur scène lors d'événements officiels ou pour les touristes
Signature	Marginale Répétition du geste ancestral	Nationale Professionnalisme des danseurs et musiciens
Instrumentation	<u><i>Tanbour moutya</i></u> (ou parfois des barriques), chant	(3) <u><i>tanbour moutya</i></u> , chant
Autres paramètres	Danse, alcool local	Danse, bière, costumes
Statut des acteurs	Autorité sociale au sein d'une communauté (chanteur), membres de la communauté	Musiciens et danseurs professionnels ou semi-professionnels
Paroles des chansons	Improvisées (<u><i>kompoze</i></u>)	Issues du répertoire ou compositions approuvées par le gouvernement
Langage utilisé	Langue créole, mots et expressions désuets, vocabulaire codé et double sens (<u><i>koze kontrer</i></u>)	Langue créole, vocabulaire codé restreint
Principales caractéristiques expressives	Tempo lent, style mélodée et longues tenues vocales du soliste, hétérophonie	Tempo plus rapide, introduction de la diaphonie dans le chœur féminin, arrangements musicaux et chorégraphies

Tableau 1 : Principaux changements dans le *moutya* avant et après la Révolution.

1986). La reconnaissance patrimoniale permet à ces pratiques de tradition orale d'intégrer l'histoire officielle, mais elles s'en retrouvent généralement « normalisées », c'est-à-dire dépouillées des aspects pouvant être gênants. L'anthropologue Chiarra Bortolotto parle d'une « normalisation culturelle », d'une « objectivation patrimoniale qui accompagne l'incorporation à la culture officielle qui implique un effet de normalisation édulcorant » (2011 : 30). On assiste alors à une régularisation des aspects subversifs d'une communauté, comme c'est le cas avec la suppression de la consommation d'alcools locaux artisanaux lors de représentations ou encore la censure de certaines paroles dans les chansons *moutya*.

Les propos de Laura Verdelli sont ici pertinents, car ils viennent renforcer cette idée de passage à une autre vie, à une autre réalité, pour l'objet patrimonialisé (ou folklorisé), tandis que l'on aurait simplement souhaité le voir investi de nouvelles valeurs. Elle écrit :

La classification du patrimoine génère souvent sa sortie de l'histoire vivante. À partir de la classification, on pense, consciemment ou non, pouvoir arrêter certaines transformations et rétablir un état d'origine ou authentique. Le lieu cesse ainsi de participer à sa propre vie active pour devenir l'objet passif d'une autre vie. (2007 : 65).

En tant que pratique musicale de tradition orale, le *moutya* s'est vu transformé, tant dans sa forme expressive que symbolique. Une partie de lui est sans doute devenu « l'objet passif d'une autre vie » — celle de la période coloniale — mais, pour exister pleinement, le *moutya* doit être mis en acte.

Une réappropriation artistique du *moutya* à partir des années 1990 : le *moutya o gou modern*

Bien qu'il soit changé, le *moutya* fera l'objet d'enregistrements musicaux par certains artistes seychellois, à partir des années 1990, mais surtout depuis les années 2000. Ces *moutya* enregistrés en studio sont interprétés sur des instruments électriques (une section rythmique composée d'une batterie, d'une basse, d'une guitare et/ou d'un clavier électrique et, plus rarement, des instruments mélodiques). L'ajout de ces instruments électriques s'est fait progressivement suite à la Révolution, notamment au sein du NYS où les jeunes avaient accès à différents instruments de musique. Plusieurs musiciens seychellois nomment ce type de *moutya* « *moutya o gou modern* » (*moutya* au

goût moderne). À partir des années 1980, c'est ce *moutya* qui sera le plus courant, sur la scène touristique, tout comme dans le quotidien des Seychellois. Le *moutya* « en plein air, avec les tambours » deviendra un événement spécial, présenté, par exemple, lors du *Festival Kreol*. La distinction entre le *moutya lontan* et le *moutya o gou modern* repose sur la notion d'« évolution ». Cette dernière s'exprime chez les Seychellois par le concept de modernité (« *nou'n vin modern* », « nous sommes devenus modernes »). Le *moutya o gou modern* se caractérise par une spectacularisation de la forme et l'inclusion de nouveaux instruments et se distingue de la pratique musicale communautaire héritée des esclaves. Cette « évolution » n'est pas sans rappeler celle qu'a connue le *sega tipik* mauricien à partir de la seconde moitié du XXe siècle (Gauthier 2017).

Le *moutya* prendra ensuite les multiples formes qu'on lui connaît aujourd'hui : spectacles touristiques, musiques enregistrées en studio, ou encore grands rassemblements populaires. Il se déploie sous diverses formes, dans une relation dynamique avec différentes musiques — seychelloises ou non — dont il s'inspire parfois (comme le *sega* mauricien ou le *reggae*, pour ne citer que ces exemples), ou encore pour lesquelles il constitue une référence (pensons aux créations musicales contemporaines utilisant des éléments musicaux du *moutya*). Certains artistes seychellois, dont Jany De Letourdie, Keven Valentin, Patrick Victor et Jean-Marc Volcy, ont ressenti le désir et le besoin de « retourner aux sources », d'aller questionner les personnes âgées et d'essayer de comprendre le *moutya* en tant que musique du passé, avant qu'elle ne se retrouve sur scène. Ils se sont ensuite réapproprié certains aspects — paroles, vocabulaire, mélodies, rythmes, etc. — sélectionnés en fonction des valeurs qu'ils souhaitent donner à « leur » *moutya*. Leur objectif n'était pas forcément de refaire les choses comme avant, mais plutôt de mieux saisir les caractéristiques musicales et extra-musicales de la pratique issue du passé, en quête d'une plus grande « authenticité ». Qu'est-ce donc qu'un *moutya otantik* pour les Seychellois aujourd'hui?

Le concept de « *moutya otantik* »

Dans les faits, les Seychellois sont passés de la pratique du *moutya lontan* à celle du *moutya o gou modern*, à partir de la Révolution. Il y a un « avant » et un « après », marqués non seulement par des changements dans le *moutya*, mais aussi globalement par un nouveau style de vie pour les Seychellois. Le concept de *moutya otantik* se situe à un autre niveau, celui d'un idéal-type né durant cette importante période de transition qu'ont vécu les Seychellois au moment de la Révolution, et dont les valeurs sont appelées à varier dans le temps.

Les descriptions entendues et les références au *moutya otantik* renvoient la plupart du temps au *moutya lontan*. Cette conception de l'authenticité, voire de la réalité, semble être propre aux « modernes » qui, selon Dean MacCannell, conçoivent l'authenticité comme étant autre part, soit dans d'autres périodes historiques ou dans d'autres styles de vie plus « purs » et plus « simples » (1976 : 12). En ce sens, le *moutya otantik* est un idéal inatteignable, puisque les conditions dans lesquelles il s'exécutait n'existent plus et le portrait qu'on en donne apparaît rare, sinon inexistant, dans le présent comme dans le passé. De plus, le *moutya lontan* est passé par le filtre de la Renaissance culturelle, qui a nécessairement laissé des traces sur la manière de le pratiquer, mais aussi de le concevoir. Ainsi, tout se passe comme si le *moutya* avait basculé d'un « régime d'authenticité » (Morisset 2009) à un autre aux lendemains de la Révolution. Ce « basculement » implique non seulement une option, une succession simple, mais plutôt une translation : « quelque chose bascule dans quelque chose d'autre, de sorte qu'une partie de l'état premier reste, temporairement du moins, incluse dans une partie de l'état second » (Morisset 2009 : 25). Si les Seychellois plus âgés cumulent souvenirs du *moutya lontan* et du *moutya* post-Révolution, la plupart des Seychellois aujourd'hui n'ont pas connu le premier. Ils s'en sont fait une idée, une image à partir de ce que l'on raconte, des souvenirs et des repré-

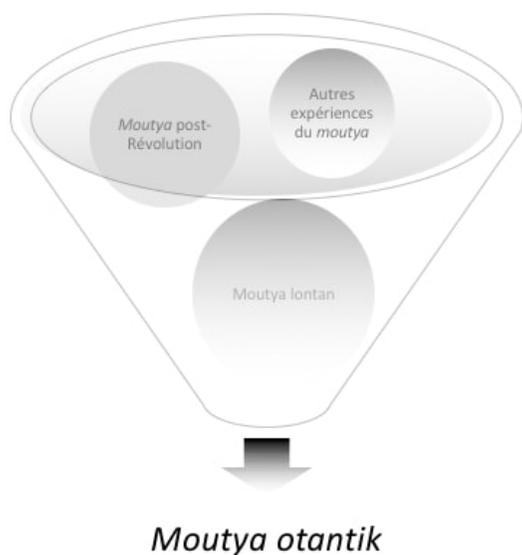


Fig. 1 : Schéma explicatif de la conception du *moutya otantik* par les Seychellois, réalisé par l'auteur.

sentations, des significations investies au fil du temps dans le *moutya*, qui constituent sa « mémoire patrimoniale » (Morisset 2009). Cette dernière semble bien jouer un rôle dans la définition du *moutya otantik*, bien qu'elle ne soit pas fixe, ni absolue. C'est ce qui nous permet d'expliquer que, pour les plus jeunes Seychellois — dont la plupart n'ont jamais observé de *moutya* en dehors des représentations lors des grands événements culturels, en plus de n'avoir rarement enten-

du parler du *moutya* et de sa pratique dans le passé — un *moutya* « authentique » ne pourra qu'être celui avec lequel ils ont été mis en contact, lors du *Festival Kreol* ou d'un autre événement public.

Autrement dit, le *moutya otantik* se base sur le *moutya lontan* en tant que référence, mais ne peut ignorer certains changements, conscients ou non, qui sont survenus depuis. La Figure 1 illustre, bien que partiellement, le schéma mental à la base de l'idée globale de *moutya otantik*.

Un nouveau « régime d'authenticité » accompagne l'entrée du *moutya* dans l'histoire officielle et la construction du *moutya otantik*. Dans l'écosystème colonial, le *moutya* affichait un rapport au temps présent, dans un espace communautaire, clandestin et informel, où « l'autre » — représenté par les autorités coloniales — le méprisait et ne lui accordait aucune ou peu de valeur. Au moment de la reconnaissance de la pratique en tant que folklore national, le basculement vers une nouvelle conception patrimoniale à l'œuvre renvoie à de nouveaux rapports au Temps, à l'Espace et à l'Autre. Le *moutya otantik* renvoie non plus à la pratique du présent, mais à un passé dont on souhaite se souvenir (les éléments retenus étant alors déterminés par l'autorité sociale étatique). Il intègre de ce fait l'espace public, national et l'État en devient à la fois le promoteur et en détient désormais l'autorité.

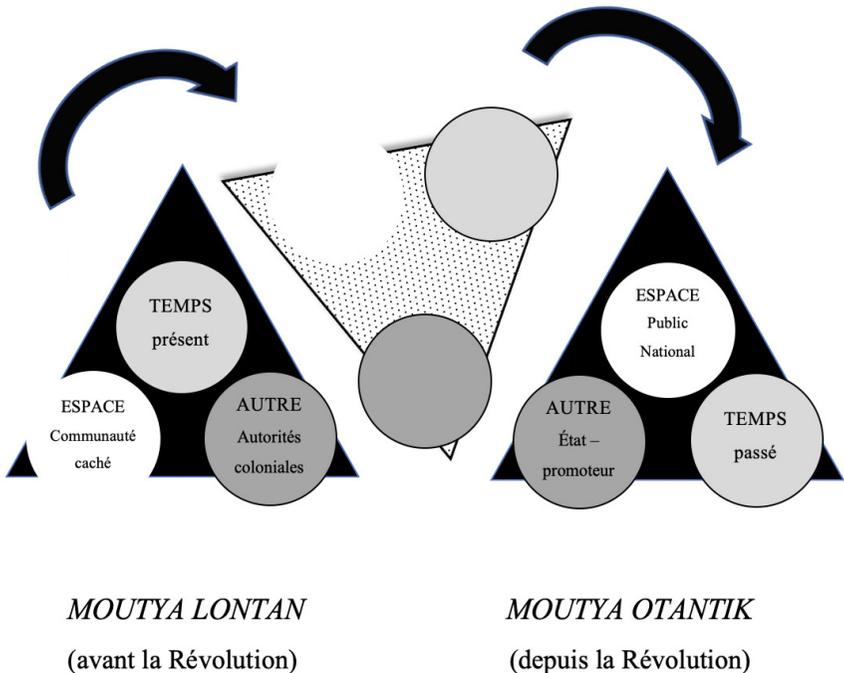


Fig. 2 : Basculement d'un régime d'authenticité à l'autre. Schéma inspiré de Morisset (2009 : 29), réalisé par l'auteure.

Conclusion : le *moutya otantik* en tant que PCI?

Se pencher sur la diversité des mémoires et des représentations du *moutya*, parallèlement à celles de l'histoire politique du pays, permet de mieux comprendre la construction du concept de *moutya otantik*, dans son sens le plus largement accepté. L'élaboration de l'appellation *moutya otantik* doit être mise en relation avec le mouvement de Renaissance culturelle qui a accompagné la Révolution socialiste et, conséquemment, avec la construction de la nation seychelloise. La prise en charge institutionnelle du *moutya* marque son avènement dans la place publique, de même qu'une distance avec le présent. Le discours institutionnel et les paroles de chansons, qui sensibilisent la population au « progrès » parcouru depuis la Révolution et suscitent l'adhésion au sentiment national de façon tacite, contribuent à alimenter l'idée que la pratique appartient au passé (à l'époque coloniale). De plus, le *moutya* étant reconnu comme l'héritage des esclaves noirs depuis la Révolution, les choix organologiques privilégient le recours à des percussions et l'absence d'instruments mélodiques dans les représentations officielles ou touristiques, confinant ainsi la pratique à une mise en scène de l'authenticité qui consiste à valoriser une origine africaine ancestrale. De la même façon, cet *instrumentarium* privilégiant des instruments de percussions s'est imposé dans les représentations des musiques de *sega* à l'Île Maurice (Déodat 2017 : 130), de *maloya* à l'Île de la Réunion (Desroches et Samson 2008) et de *kalenda* à la Martinique (Desroches 2011 : 66). Les fondements de l'authenticité peuvent donc faire abstraction de certaines réalités et se nourrir de représentations du social et de l'histoire (Desroches et Samson 2008).

L'appropriation institutionnelle de la culture populaire suite à la Révolution seychelloise doit à mon avis être comprise comme étant la genèse du processus de patrimonialisation du *moutya* — qui se poursuit maintenant à l'intérieur des politiques de l'UNESCO — qui a donné naissance à ce qu'on identifie aujourd'hui comme le *moutya otantik*. Pour plusieurs Seychellois, c'est ce *moutya otantik* qui devrait être reconnu en tant que PCI, puisqu'il est porteur des « vraies » valeurs seychelloises. C'est ce parti que les autorités en matière de culture semblent avoir privilégié dans la préparation du dossier de candidature du *moutya*, qui a été soumis à l'UNESCO en 2018 et analysé par le comité en décembre 2019.¹⁹ Ceci soulève plusieurs questions et défis relatifs au plan de sauvegarde et à la transmission de la pratique, de même que des problématiques liées à l'idéalisation, l'essentialisation, voire la manipulation d'un patrimoine dans la quête de reconnaissance internationale, car, nous l'avons vu, le *moutya otantik* constitue plutôt un idéal-type, présent dans l'imaginaire social, mais dont la pratique ne se rencontre nulle part.

Des éléments du *moutya* se trouvent par contre dans différentes musiques, voire dans la littérature, les mouvements dansés qu'empruntent certains Seychellois, etc. Il s'agit en quelque sorte d'un patrimoine éclaté, qui s'adapte en fonction des contextes (représentations politiques, touristiques, industrie musicale, etc.). En tant que phénomène musical, le *moutya* s'exprime aujourd'hui sous diverses formes, dans une interrelation dynamique avec différentes musiques. La définition actuelle du *moutya* exprimée par les autorités seychelloises en matière de culture, mais aussi par la plupart des Seychellois, mériterait sans doute d'être revue et adaptée en fonction des pratiques actuelles, quitte à basculer dans un nouveau régime d'authenticité. Le *moutya otantik*, dans sa conception actuelle, ne peut que susciter une crainte du changement et de sa perte. D'où une partie du désir d'encourager les représentations de ce *moutya otantik*, la plupart du temps destinées aux touristes, et de le patrimonialiser...



Notes

1. Pour Lucie K. Morisset (2009), la « mémoire patrimoniale » consiste dans la somme des souvenirs, des représentations et des signes fossilisés au fil des diverses quêtes identitaires, voire des différents « régimes d'authenticité ».

2. Pour plus de détails concernant les liens historiques et stylistiques entre ces musiques dans les Mascareignes et les Seychelles, voir Parent 2020.

3. Certaines expressions fréquemment utilisées par les Seychellois sont entre guillemets dans cet article. Elles ont été traduites du créole seychellois vers le français par l'auteure.

4. L'ethnomusicologue Timothy Rice propose d'inclure la construction historique (*historical construction*) à l'analyse des phénomènes musicaux. L'emploi du préfixe « co- » vise ici à souligner la participation des différents acteurs – incluant la chercheuse – à cette construction, positionnant ainsi la démarche dans une ethnomusicologie réflexive et appliquée.

5. Pour la sociologue, c'est la fonction patrimoniale qui fait d'un objet quelconque un bien patrimonial (Heinich 2009 : 258).

6. Les termes ici entre guillemets sont ceux employés par Monsieur Rosalie. Bien que ce dernier me parlait en créole lors de cette rencontre, le terme français « réhabiliter » me semble tout à fait correspondre au projet du ministère de la Culture, si nous nous fions à l'une des définitions proposées par le CNRTL, qui suggère que « réhabiliter » signifie de « rétablir quelque chose dans l'estime, dans la considération d'autrui ».

7. Les Seychellois utilisent généralement l'expression « *nou leritaz kiltirel* » (notre héritage culturel) pour se référer aux pratiques culturelles, aux instruments de musique et aux répertoires musicaux hérités des différents groupes culturels venus s'installer sur le territoire seychellois depuis les débuts de la colonisation. La notion de *patri-*

mwan (patrimoine) — directement empruntée à la langue française — viendra plus tard, conjointement au développement des politiques culturelles de l'UNESCO. Voir Parent 2015 à ce sujet. Par ailleurs, les Seychellois parlent de « folklore seychellois » lorsqu'il s'agit de pratiques culturelles et musicales qui font l'objet d'une représentation sur scène ou dans le cadre d'un événement public.

8. Les travailleurs seychellois portaient pour les îles dites éloignées, c'est-à-dire celles situées entre 230 et 1 150 kilomètres de Mahé, l'île principale de l'archipel des Seychelles. Plusieurs Seychellois se rendaient sur l'île de Diego Garcia (Chagos) pour y travailler dans les plantations. Ils y côtoyaient alors des Chagossiens, mais aussi beaucoup de Mauriciens, avec lesquels ils partageaient des moments musicaux. Voir Parent 2017 et 2020 pour plus de détails sur les échanges musicaux entre Mauriciens et Seychellois.

9. C'était généralement le samedi, car les autorités administratives et policières toléraient davantage les rassemblements étant donné que les gens étaient en congé le dimanche. Toutefois, les autorités religieuses déploraient, quant à elles, cette pratique le dimanche matin à l'église, puisque les fêtards ayant veillé jusqu'aux petites heures n'arrivaient généralement pas à se lever pour aller à la messe.

10. Le *baka* est un alcool local à base de canne à sucre, tandis que le *kalou* provient de la fermentation de l'eau de coco.

11. Au sens de « cultures musicales dans leur dimension synchronique » (Aubert 2007 : 40).

12. « *ti an 1976, lannen ki Sesel ti ganny lendepandans ki dimoun ti reganny drwa pour dans moutya libreman e san okenn persekisyon* » (Estralle 2007 : 2).

13. Cet article présente le mouvement de Renaissance culturelle et les initiatives qui y sont liées de façon succincte pour mieux illustrer mes propos. Pour plus de détails, voir Parent 2015 et 2017. Aussi, la majeure partie des renseignements concernant la Renaissance culturelle provient d'informations qui m'ont été transmises lors d'entretiens avec des Seychellois, dont particulièrement des entrevues réalisées avec Marcel Rosalie, directeur de la Division Culture au ministère au moment de mes recherches, le 1er et le 27 février 2012. Je remercie sincèrement tous les Seychellois qui ont participé à cette recherche de m'avoir accordé du temps et leur confiance.

14. À plusieurs reprises, en 2015, l'ancien Ministre du Tourisme et de la Culture Alain St-Ange a confirmé qu'un processus pour abolir cette loi devait bientôt débiter. Un *Supplement to Official Gazette* a été publié le 3 septembre 2018 annonçant la révocation de la loi, mais il semble que cette nouvelle n'ait pas été diffusée largement.

15. La Cour constitutionnelle des Seychelles aurait déclaré, en 2015, les actes 22 et 23 du *Public Order Act* de 2013, qui concernent les points ici mentionnés, comme étant « inconstitutionnels » (Uranie 2015).

16. Nous rejoignons ici la thèse de la soupape de sécurité, selon laquelle les groupes subalternes peuvent se rebeller à des moments précis et dans le cadre de règles spécifiques, transformant ainsi la pratique en rituel de renversement au service de l'ordre et évitant alors des formes d'agression plus dangereuses (Guha 1983).

17. Le « folklore » fonde ici l'idée de nation et sert à la construction de l'identité

nationale seychelloise. L'expression « musiques traditionnelles » doit ici être comprise dans le même sens.

18. Les enregistrements audio de ces chansons ne pouvaient pas être consultés au moment de mes recherches. Selon certains interlocuteurs du ministère et des Archives nationales, ils seraient perdus. Le problème des archives aux Seychelles révèle un « désinvestissement des politiques publiques quant à l'archive », de même que « les enjeux politiques liés à la mémoire du passé colonial » tel qu'observé par l'anthropologue Caroline Déodat à l'île Maurice (2017 : 35).

19. Dans le formulaire de candidature du *moutya* en tant que PCI présenté à l'UNESCO (2018), l'expression *moutya otantik* n'est pas utilisée dans le texte — tout comme il ne viendrait pas à l'esprit aux musiciens de dire qu'ils font du *moutya otantik* — mais la référence au *moutya otantik* est sous-entendue dans les descriptions de la pratique musicale, de même que dans les discours qui l'accompagnent.

Bibliographie

- Aubert, Laurent. 2007. Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations. Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 39-107. 3e vol. Dir. Jean-Jacques Nattiez. Arles et Paris : Actes Sud/Cité de la musique.
- Aubert, Laurent et Luc Charles-Dominique. 2009. Introduction. *Cahiers d'ethnomusicologie* 20 : 11-14.
- Babelon, Jean-Pierre et André Chastel. 1994. *La notion de patrimoine*. Paris : Liana Levi.
- Bortolotto, Chiarra. 2011. *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Bradley, John T. 1940. *The History of Seychelles*. Victoria, Seychelles : Clarion.
- Charles-Dominique, Luc. 2009. Ethnomusicologie et histoire : deux artes memoriae. *Cahiers d'ethnomusicologie* 22 : 15-34.
- Déodat, Caroline. 2017. Troubler le genre du « séga typique ». Imaginaire et performativité politique de la créolité mauricienne. Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Desroches, Monique. 2008. Entre texte et performance : l'art de raconter. *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 103-115.
- . 2011. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 61-74. Dir. Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith. Montréal : PUM.
- Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin. 2005. Musique, authenticité et valeurs. Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 743-755. 3e vol. Dir. Jean-Jacques Nattiez. Arles et Paris : Actes sud/Cité de la Musique.
- Desroches, Monique et Guillaume Samson. 2008. La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises. Dans *Anthropologies de la Réunion*, 201-218. Dir. Christian Ghasarian. Paris : Éditions des archives contemporaines.

- Djebbari, Elina. 2011. Musique, patrimoine, identité : le Ballet national du Mali. Dans *Territoires musicaux mis en scène, 195-208*. Dir. Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith. Montréal : PUM.
- Dossier de candidature du *moutya*, patrimoine culturel immatériel. 2018. UNESCO. https://ich.unesco.org/fr/dossiers-2019-en-cours-00989?select_country=00199&select_type=all (consulté le 15 juillet 2019).
- Estralle, Marvella. 2007. *Tradisyon Oral dan kiltir Seselwa*. Mahé, Seychelles : Lentsiti Kreol.
- Eyerman, Ron et Andrew Jamison. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Ferran, Hugo. 2012. Construction nationale et mouvements évangéliques : deux facteurs de professionnalisation musicale en Éthiopie (des années 1860 à nos jours). *Cahiers d'ethnomusicologie* 25 : 75-92.
- Gauthier, Églantine. 2017. La valorisation d'un héritage ancestral complexe : l'inscription du sega tipik mauricien sur la liste représentative du patrimoine. *Revue Internationale d'Ethnographie* 6 <http://riethno.org/wp-content/uploads/2016/05/ART-6-Eglantine-GAUTHIER.pdf> (consulté le 30 septembre 2017).
- Gay, Jean-Christophe. 2004. Tourisme, politique et environnement aux Seychelles. *Tiers-Monde* 45 (178) : 319-339.
- Guha, Ranajit. 1983. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Delhi: Oxford University Press.
- Harrison, Klisala. 2015. Evaluating values in applied ethnomusicology. Dans *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, 93-108. Dir. Svanibor Pettan et Jeff Todd Titon. New York : Oxford University Press.
- Heinich, Nathalie. 2009. *La fabrique du patrimoine*. Paris : EMSH.
- Hemetek, Ursula. 2006. Applied Ethnomusicology in the Process of the Political Recognition of a Minority: A Case Study of the Austrian Roma. *Yearbook for Traditional Music* 38: 35-57.
- Hofman, Ana. 2010. Maintaining the Distance, Othering the Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists' Engagement in Advocacy and Social Justice. Dans *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary approaches*, 22-35. Dir. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay et Svanibor Pettan. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kœchlin, Bernard. 1981. *Musique traditionnelle de l'océan Indien. Seychelles*. Paris : Centre de documentation africaine/Radio-France Internationale.
- Lionnet, Guy. 1986. Regard sur la Tradition Populaire Créole. 10. Les Musiques. *Seychelles Weekend NATTON*, 18 avril.
- MacCannel, Dean. 1976. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- Mahoune, Jean-Claude. 1973. Dance the Moutya. *Seychelles Bulletin*, 30 juin.

- . 1978. “Good ole” music - Moutia / Sega. *Seychelles Bulletin*, 28 janvier.
- . s.d. Traditional Dances/Games of the Republic of Seychelles. *Seychelles Ministry for Youth, Sports & Culture*. <http://www.pfsr.org/seychelles-traditional-dances-games/traditional-dancesgames-of-the-republic-of-seychelles/> (consulté le 15 juillet 2019).
- Ministère de l'Éducation et de l'Information. 1981. *Sanson moutya*. Division de la Culture – Section tradition orale, Victoria, Seychelles.
- Morisset, Lucie. 2009. *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec et Rennes : Presses de l'Université du Québec/PUR.
- Parent, Marie-Christine. 2015. Représentations publiques de la diversité culturelle en milieu créole : Le cas des Seychelles (océan Indien). Dans *La Diversité des Patrimoines. Du rejet du discours à l'éloge des pratiques*, 39-64. Dir. Daniella Moisa et Jessica Roda. Québec : PUQ.
- . 2017. Le *moutya* à l'épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d'aujourd'hui (océan Indien). Thèse de doctorat, Université de Montréal et Université Côte d'Azur.
- . 2020. “Music of the Slaves” in the Indian Ocean Creole Islands: A Perspective from the Seychelles. *African Music*. Article à paraître.
- Public Order Act. 2013. Supplement to Official Gazette, Act 22. République des Seychelles.
- Rice, Timothy. 1987. Towards the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31 (3) : 469-488.
- . 2005. Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale? Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 137-160. 3e vol. Dir. Jean-Jacques Nattiez. Arles et Paris : Actes sud/Cité de la Musique.
- Roda, Jessica. 2012. Vivre la musique judéo-espagnole en France. De la collecte à la patrimonialisation, l'artiste et la communauté. Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne et Université de Montréal.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1980. “Historical Ethnomusicology”: Reconstructing Falasha Liturgical History. *Ethnomusicology* 24 (2): 233-258.
- . 1986. *Music, ritual, and Falasha history*. East Lansing : Michigan State University.
- Scott, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Supplement to Official Gazette. 2018. Penal Code. *Seylii*. <https://seylii.org/sc/legislation/si/2018/57-0> (consulté le 8 juin 2020).
- The Penal Code. 2014 (1955). *Laws of Seychelles*. Chapitre 158.
- Uranie, Sharon. 2015. *Seychelles Constitutional Court Ruling Declares Sections of the Public Order Act Are Unconstitutional*. 7 juillet. <http://www.seychellesnewsagency.com/articles/3284/Seychelles+Constitutional+Court+ruling+declares+sections+of+the+Public+Order+Act+are+unconstitutional> (consulté le 15 juillet 2019).
- Verdelli, Laura. 2007. Mises en scène du patrimoine et risque de la sur-patrimonialisation. Dans *L'Afrique des associations*, 63-78. Dir. Momar Coumba Diop et Jean Benoist. Dakar : Crepos/Paris : Karthala.

Entrevues et communications personnelles

Informateur anonyme. 2011. Entrevue avec l'auteur. Mont-Fleuri, Seychelles. 11 novembre.

Informateur anonyme. 2013. Entrevue avec l'auteur. Mont-Fleuri, Seychelles. 16 février.

Rosalie, Marcel. 2012. Entrevues avec l'auteur. Victoria, Seychelles. 1er et 27 février.

Valentin, Keven. 2014. Entrevue avec l'auteur. Mare Anglaise, Seychelles. 5 février.