

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

207-208 | 2013

Un miracle créole?

---

## Transculturations musicales et dynamiques identitaires

Trois cas d'étude réunionnais

*Musical Transculturations and Identity Dynamics : Three Case Studies in Reunion Island*

**Guillaume Samson**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24693>

DOI : 10.4000/lhomme.24693

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 12 novembre 2013

Pagination : 215-235

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Guillaume Samson, « Transculturations musicales et dynamiques identitaires », *L'Homme* [En ligne], 207-208 | 2013, mis en ligne le 05 novembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24693> ; DOI : 10.4000/lhomme.24693

---

# Transculturations musicales et dynamiques identitaires

Trois cas d'étude réunionnais

**Guillaume Samson**

**L**A CRÉATION MUSICALE constitue un champ de réflexion culturelle privilégié à La Réunion. La teneur identitaire dont elle se charge souvent, sa propension quasi permanente à signifier autre chose qu'elle-même, ainsi que l'investissement institutionnel et culturel dont elle fait l'objet, lui confèrent une place et un rôle « à part » dans l'actualité artistique insulaire. Elle donne parfois l'impression de cristalliser, presque à elle seule, tout ce qui, à l'échelle de la société globale, peut se jouer dans les situations actuelles de contact et de changement culturels : articulation entre recherche mémorielle, perte culturelle et création contemporaine, maintien de « cultures d'origine » et mise en valeur de la « fusion », du « métissage » et de la modernité, quête d'authenticité et désir de reconnaissance au niveau national et international...

Dans ce contexte, la notion de créolisation peut constituer un outil de réflexion efficace, dès lors qu'on en considère deux dimensions interdépendantes. D'une part, la créolisation implique, au niveau musical, la prise en compte de processus transculturels fondamentaux : imitations, emprunts, déformations, pertes et réinventions sont au cœur des innovations formelles et conceptuelles qui émergent en situation de confrontation ou de concurrence culturelle. La créolisation musicale s'inscrit en ce sens au chapitre de ce que Alan Merriam (1964) a défini comme « le changement musical lié à des facteurs externes ». D'autre part, la créolisation concerne les dynamiques identitaires qui sont susceptibles d'accompagner, en lui donnant du sens et en l'initiant parfois, l'apparition et le développement de nouvelles formes musicales. Reliée à la délimitation et à la légitimation de nouvelles normes et conventions culturelles, la créolisation (entendue ici, ce qui est plus rare, comme la montée des revendications « créolistes »)

**ÉTUDES & ESSAIS**

s'inscrit donc également au chapitre de l'étude de la construction des identités et des imaginaires collectifs. En fait, l'application la plus opérationnelle du concept de créolisation au domaine musical nous semble précisément devoir combiner, et faire dialoguer, ces deux niveaux d'analyse. C'est, de prime abord, à cette condition que l'on devrait pouvoir établir une relation entre la diversité des processus de création musicale créole et les caractéristiques et enjeux anthropologiques fondamentaux des sociétés au sein desquelles ils acquièrent leurs significations. C'est aussi à cette condition que le concept de créolisation pourra être abordé de façon critique et échapper à la tentation d'un usage abusif et « fourre-tout » qui, même dans un contexte mondialisé où le transculturel et le métissage semblent se généraliser (Hannerz 1992), reste problématique.

Après avoir analysé les deux dimensions de la créolisation et la façon dont elles peuvent s'articuler dans le cadre d'une double approche (que l'on pourrait dire « étique » et « émique ») des faits culturels créoles, l'ambition de cet article sera d'aborder, à la lumière de cette mise au point conceptuelle, différents types de création musicale qui ont marqué La Réunion depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À travers l'étude de trois formes musicales réunionnaises et de leurs contextes respectifs d'émergence : le quadrille créole de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, le séga radiophonique et phonographique des années 1950-1960 et le maloya néotraditionnel contemporain, nous essaierons de comprendre la pluralité des enjeux qui ont guidé et qui guident encore la construction et la négociation des spécificités musicales insulaires, tout en détaillant les modalités objectives de la création musicale. Au terme de cette présentation en triptyque, on s'interrogera, de façon nuancée et encore prospective, sur l'existence de représentations et de principes artistiques communs qui permettent ou non d'inscrire (et, si c'est le cas, de quelle manière ?) ces trois formes de musique réunionnaise dans le champ de la créolisation.

## La créolisation, entre procès et catégorie

Qu'est-ce qu'une musique créole ? Cette question devrait être au cœur de toute réflexion sur la créolisation musicale – laquelle créolisation étant vue, sous cet angle, comme l'ensemble des processus qui font qu'une musique devient « créole » et/ou est reconnue comme telle – et appelle deux principaux types de réponses. Les musiques dites « créoles » peuvent d'abord être pensées comme les musiques caractéristiques de l'« aire créole », cette expression englobant l'ensemble des régions où, dans le cadre de la colonisation européenne, le terme « créole » fut employé pour désigner les nouvelles catégories de langues, de pratiques culturelles et

d'individus qui y apparaissaient<sup>1</sup>. C'est essentiellement ce critère que retient par exemple Robert Chaudenson (1992, 1995) quand il se propose, à titre exploratoire, de mettre en perspective une partie de sa théorie de la créolisation linguistique avec le domaine musical. Pour lui, qui se fonde sur une analyse des catégories musicales de l'île Rodrigues, les musiques créoles constituent un « système culturel » à part entière qui intègre tout autant les formes musicales d'origines africaine et européenne que les variétés mixtes auxquelles leur rencontre et leurs « interférences » ont pu donner naissance (1995 : 114). Bien que Chaudenson ne l'exprime pas dans ces termes, les musiques créoles rodriguaises pourraient, de ce fait, être interprétées comme formant un continuum dont les deux pôles seraient représentés par les répertoires les plus « européens » d'un côté, et par les répertoires les plus « africains », de l'autre.

De façon restrictive, les musiques créoles peuvent aussi désigner uniquement les musiques qui sont issues d'une fusion d'éléments musicaux d'origines différentes. Les musiques créoles incarneraient alors, plus strictement, les nouveaux produits musicaux nés, au Nouveau Monde, du mélange ou du maillage des sources culturelles. C'est ce critère qui guida en partie Roger Bastide (1996 [1967]) dans sa définition du « folklore nègre ou créole ». Dans *Les Amériques noires*, Bastide situe en effet le « folklore créole » entre, d'un côté, les survivances européennes et, de l'autre, les survivances africaines. Pour Bastide, la musique créole ne constitue donc pas un système en soi : elle n'est qu'une partie d'un système, qui se présente lui aussi comme un continuum mais qui n'est pas désigné, dans son ensemble, comme « créole ».

Entre système global et variété particulière, la définition des musiques créoles ne fait pas consensus, ce qui semble tenir d'ailleurs autant à la diversité des terrains créoles considérés (le terme créole renvoie à des contextes sociaux, des usages et des significations sensiblement différentes aux Amériques, aux Antilles et aux Mascareignes)<sup>2</sup> qu'à l'ambiguïté de l'utilisation du terme dans le discours scientifique (où il oscille souvent entre l'« étique » et l'« émique » sans que la frontière entre les deux usages soit forcément clairement tracée).

Face à cette difficulté, plusieurs entreprises typologiques ont été menées. Leur objectif était moins d'opérer une distinction entre ce qui devait ou ne devait pas être considéré comme de la musique créole que d'identifier la variété des processus musicaux qui avaient cours dans les régions culturellement reconnues comme telles. Monique Desroches (1992) a

1. Cf., en particulier, Robert Chaudenson (1991).

2. Sur ce point, cf. notamment André-Marcel d'Ans (1997).

ainsi proposé d'aborder la créolisation aux Antilles françaises comme « la résultante » des « processus de transformation » subis par les musiques mises en contact lors de la colonisation. Les « mutations » imposées par le contexte colonial seraient de quatre ordres, la créolisation étant réalisée soit : 1) par la « suppression ou l'addition d'éléments musicaux » ; 2) par la « transformation d'éléments » ; 3) par un « changement dans la finalité de l'événement » ; 4) par une « création entièrement nouvelle ». Cette typologie, qui se situe dans la lignée de celles proposées par Alan Merriam (1955) ou Bruno Nettl (1978) dans leur approche du changement musical en situation de contact culturel, permet d'une part de dépasser le problème de la catégorisation créole/non créole. Elle ouvre, d'autre part, une réflexion plus complexe, et aussi plus complète, sur la variété des enjeux et des modalités de l'interaction culturelle et musicale.

Dans son analyse de la création du zouk, Jocelyne Guilbault (1994) étudie les procédés employés par les musiciens antillais pour construire, dans un contexte mondialisé, une musique nouvelle qui n'était pas en rupture avec l'appartenance antillaise. Elle montre comment, par des choix d'instruments, de rythme, de timbre, d'harmonisation et de structures musicales, les musiciens antillais ont pu connecter le zouk à un ensemble d'influences locales, régionales et internationales : biguine, gwo ka, cadence-lypso, salsa, jazz, soul, funk. Cette création est mise en relation, chez Guilbault, avec la réflexion antillaise sur la créolité (Bernabé, Chamoiseau & Confiant 1989), le zouk étant vu comme le pendant musical de cette démarche intellectuelle et identitaire. Cette approche, qui aborde de concert les dimensions formelles et idéologiques de la création musicale, a le mérite d'intégrer les « mécanismes de définition artistique »<sup>3</sup> et culturelle qui s'opèrent à travers elle (ce qui, comme nous l'avons mentionné, nous semble être une des conditions nécessaires à toute approche spécifique des créolisations musicales).

À l'instar du syncrétisme (Mary 1999), la créolisation musicale apparaît donc bien comme un concept bicéphale. Elle est susceptible de renvoyer à la fois à des processus de construction transculturels, par la manipulation ou le « bricolage » d'éléments matériels, formels ou symboliques, et à l'émergence de catégories identitaires opératoires comme la Créolité, telle qu'elle est revendiquée dans le zouk. Ce caractère bicéphale constitue autant un potentiel heuristique qu'une difficulté méthodologique. Faut-il, pour parler de créolisation, que les deux faces du concept soient réunies ? En d'autres termes, est-il possible de parler de créolisation si l'identité

3. Nous empruntons cette expression à Howard Becker (1988), mais en la détournant quelque peu de son usage et de son contexte initial.

créole n'est pas revendiquée ? Une musique peut-elle être considérée comme créole si ceux-là mêmes qui la pratiquent ne s'en réclament pas, ou plus, de cette façon ? Inversement, une musique identifiée localement comme créole mais plus ou moins « constituée » et figée (qui ne renverrait donc plus à des processus transculturels) relève-t-elle encore de la créolisation ? L'intérêt de ces questions ne réside pas dans les réponses définitives que l'on pourrait être tenté d'y apporter. Elles offrent plutôt un cadre d'étude et d'analyse qui permet d'articuler plusieurs dimensions interdépendantes : processus formels, définition catégorielle, gestion de l'identité, usages sociaux de la musique. L'avantage, avant tout méthodologique, que l'on peut tirer, en matière de musique, du concept de créolisation semblerait donc bien venir, en définitive, de son ambiguïté, laquelle ambiguïté devrait permettre de ne pas trop précontraindre les analyses concrètes.

### “Quadrille créole”, folklore et partitions imprimées

Apparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le quadrille créole réunionnais, musique de danse en figures accompagnée notamment au piano, constitue le premier genre musical qui, à l'échelle insulaire, assumait ouvertement une idiosyncrasie culturelle. Depuis les débuts de la colonisation, les observateurs et les voyageurs de passage avaient surtout insisté, dans leurs descriptions, sur les pratiques musicales des esclaves et des engagés africains, malgaches et indiens. Les particularismes qu'ils relevaient (dont, entre autres, le chant en alternance responsoriale, l'accompagnement de tambours, d'idiophones et de hochets, l'improvisation de paroles) conféraient aux masses serviles un statut paradoxal. En tant que curiosités exotiques, elles renvoyaient à un « ailleurs » et à une altérité raciale fondamentale que la musique contribuait, entre autres, à stéréotyper. Mais, par l'enracinement de leur présence sur l'île, elles étaient aussi perçues comme partie intégrante du paysage musical colonial<sup>4</sup>. « Autres », parce que d'affinité africaine, malgache voire indienne bien plus qu'européenne, les musiques des esclaves et, après l'abolition de l'esclavage de 1848, celles des engagés n'en étaient pas moins pensées dans le cadre d'une île qui formait leur nouvel espace de référence.

Cette ubiquité fut partiellement négociée à travers l'écriture des premiers « quadrilles créoles » par des membres de la bourgeoisie locale et par quelques métropolitains. L'adoption du quadrille, dont la pratique se

4. Sur ce point, cf. Guillaume Samson (2006).

répandait en Europe et au Nouveau Monde, répondait d'abord, chez les élites réunionnaises, à une attente de modernité européenne – modernité de laquelle elles ne s'étaient jamais départies depuis les débuts de la colonisation. La fonction de prestige et de représentation sociale des bals, le goût pour les répertoires occidentaux, la volonté de suivre « à la lettre » ce qui se passait en métropole guidèrent de fait les comportements musicaux et chorégraphiques des élites durant toute la période coloniale.

Mais ce positionnement culturel se doubla aussi d'un intérêt pour la langue et le folklore insulaires. Relayant parfois localement le travail de linguistes et de folkloristes européens, des lettrés créoles comme Auguste Vinson et Benedict Jacob de Cordemoy, ou d'origine métropolitaine (mais installés à La Réunion) comme Louis Hery et Eugène Volcy Focard, posèrent les bases d'un discours « savant » sur les spécificités créoles. La création, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une Société des sciences et des arts et la publication, sous son égide, d'un *Bulletin* contribuèrent aussi à légitimer les formes culturelles émergentes à La Réunion en les intégrant à un espace de discussion intellectuelle et identitaire. Cela amorçait en quelque sorte le passage de ces formes culturelles du statut de « scories » bâtarde de la colonisation à celui de « pépites ». Avec la langue, la musique créole fut placée au centre de débats et de réflexions qui rejaillirent directement sur la création musicale « savante ».

Dans ce contexte, le « quadrille créole » apparut en réponse à un désir d'associer les deux aspirations culturelles principales des élites : d'un côté, une volonté de modernité et de prestige européen, de l'autre, la mise en valeur de l'autochtonie ou de l'idiosyncrasie réunionnaise. Les compositeurs, qui appartenaient pour la plupart à ces élites, utilisèrent quelques procédés musicaux caractéristiques pour « créoliser » (au sens plein du terme) le quadrille dont la structure chorégraphique d'origine, en cinq figures enchaînées, ne changea pas : emprunts d'airs populaires locaux, ajouts de paroles en créole sous la ligne mélodique principale, accentuation récurrente des contretemps et usage fréquent de la syncope, tentatives d'imitation rythmique des instruments locaux... Ces procédés d'emprunt et d'imitation, qui furent utilisés tout à fait consciemment et volontairement (dans la mesure où ce que l'on empruntait ou imitait était ouvertement identifié, dans des publications locales, comme caractéristique de la musicalité insulaire), témoignent du « travail syncrétique » (Mary 1992) réalisé par des musiciens lettrés dont les œuvres se répandirent dans les milieux bourgeois. La fonction musicale et symbolique du piano, instrument « bourgeois » et européen par excellence, offrait, en fin de compte, la possibilité d'affilier ce « travail » à la musicalité occidentale dominante (lequel pouvait être pensé comme un enrichissement).

Édités sous forme de partitions imprimées et illustrées, les « quadrilles créoles » permirent la fixation d'un premier répertoire créole écrit et savant. Elles conférèrent une légitimité, voire une existence, à un substrat culturel complexe et fragmenté qui ne renvoyait encore que partiellement à une identité revendiquée et assumée de la part des élites créoles.

Extrait d'une partition de quadrille créole pour piano  
[archive privée, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle].

Il s'agit de la troisième figure d'un quadrille de J. Barrès intitulé *Souvenir de l'île de La Réunion* qui, conformément au format européen de référence, en comprend cinq (nommées "Pantalon", "Été", "Poule", "Pastourelle" et "Finale"). La volonté d'intégrer des éléments marquants de la musicalité insulaire est explicitée par le compositeur qui, à deux reprises, indique dans la notation musicale : "Imitez le kaïambé à la basse". Hochet en radeau pratiqué par les descendants d'esclaves et les engagés africains et malgaches à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le kaïambé fait ici l'objet d'une tentative d'imitation rythmique.

Les procédés de recyclage et d'aménagement musical activés dans la construction du quadrille sont donc à resituer, non pas dans une conception du métissage vu comme un « mélange amorphe » (Benoist 1998 : 265) et indéterminé, mais dans le cadre de la fondation d'une sorte de « conscience » réunionnaise au sein d'une classe plus ou moins privilégiée qui commençait à s'imaginer comme une « communauté » (Anderson 2002 [1983]), mais qui ne voulait ou ne pouvait se départir pour autant totalement de ses attaches françaises.

L'intégration au canevas classique du quadrille d'éléments considérés comme « typiques » de la musicalité réunionnaise peut, à ce propos, être pensée comme un double mouvement relevant à la fois de l'exotisation volontaire du quadrille européen et de l'europanisation des particularismes musicaux créoles. Cette position ambivalente, qui relève bien d'une forme d'intériorisation du pluralisme (Bonniol 2001 : 19), constitue le pendant culturel d'une position plus globale et sans doute générale à l'ensemble des élites créoles : en tant qu'Européens nés aux îles, elles étaient en mesure de revendiquer une légitimité voire une autonomie en matière de gestion politique, économique et culturelle des territoires coloniaux dont elles étaient issues<sup>5</sup>. La musique et la langue servaient alors d'arguments communautaires en même temps qu'elles plaçaient l'intégration de l'altérité et de l'exotisme au cœur de la construction identitaire : pour être soi, il fallait mettre son propre exotisme en scène tout en le maintenant sous contrôle et en laissant entendre que, derrière lui, s'en cachaient d'autres que l'on avait su digérer ou tenir à distance au profit du projet colonial français.

## Séga, médias, modernité et industrie phonographique

Après la départementalisation de 1946, se structura à La Réunion une petite industrie phonographique qui, relayée par les médias locaux, modifia en partie le champ de la représentativité musicale insulaire ainsi que les modalités pratiques et idéologiques de la création musicale créole (Samson 2007). Le rôle du disque – qui, durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, devint un enjeu central en matière de légitimation musicale – avait déjà été préfiguré par les enregistrements de Georges Fourcade. Ceux-ci avaient été réalisés, à La Réunion, par la maison de disque Odéon afin d'être présentés, à Paris, à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931. Ils avaient alors largement contribué à la reconnaissance de la chanson créole de type séga comme folklore officiel de La Réunion,

5. Cette analyse rejoint partiellement celle produite par Benedict Anderson à propos des Créoles d'Amérique (2002 : 69).

en occultant les autres pans (d'affinité européenne, africaine ou asiatique) de la diversité musicale insulaire. Composés sur un rythme local et accompagnés par des cordophones occidentaux (guitares, banjos, mandolines), les ségas de Georges Fourcade recycloient en partie des refrains populaires. Ils témoignaient, à l'instar des quadrilles créoles, d'une volonté de présenter une musique réunionnaise qui, bien que porteuse de singularité, n'en serait pas moins perçue, à Paris, comme « civilisée ». Musicalement et symboliquement, cette forme de séga<sup>6</sup> contrastait fortement avec les pratiques associées plus spécifiquement aux descendants de travailleurs africains, malgaches et indiens.

Dans les années 1950, l'émergence d'un petit vedettariat de chanteurs et de musiciens issus des milieux artisans et ouvriers de Saint-Denis et de Saint-Pierre (les deux principaux centres urbains de l'île) s'accompagna d'une structuration nouvelle du champ musical officiel dont les tenants, qui n'étaient plus les élites créoles à l'origine du quadrille créole et des enregistrements de Fourcade, mirent en place un véritable réseau de collaboration.

La production et la diffusion phonographique locale se structurèrent en effet autour de quelques commerçants qui, pratiquant historiquement le commerce de détail, avaient étoffé leurs activités en vendant des disques français et internationaux, des électrophones et des instruments de musique. À la fin des années 1950, plusieurs entrepreneurs, « indo-musulmans » d'abord, « chinois »<sup>7</sup> ensuite, se lancèrent dans la production de disques de musique locale. Certains de ces commerçants devinrent même « patrons » de quelques orchestres de renom : ils assuraient en quelque sorte leur gérance mais, surtout, ils étaient susceptibles de mettre à leur disposition des instruments de musique moyennant la perception d'une part des cachets et des ventes de disques.

6. Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le terme « séga » est resté très polysémique. Dans le discours colonial du XIX<sup>e</sup> siècle, il a d'abord été utilisé pour désigner les musiques des esclaves et des engagés d'origines africaine et malgache. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme a également été associé aux formes créoles de chanson et de quadrille qui étaient exécutées sur un rythme « local ». Georges Fourcade, à travers ses disques mais surtout ses écrits (1976 [1938]), a contribué à médiatiser l'appellation « maloya » pour désigner la musique des descendants d'Africains et de Malgaches, le terme « séga » ne désignant plus, officiellement, que la chanson créole jouée sur un rythme « local » avec des instruments occidentaux. Cette distinction terminologique entre le séga et le maloya ne paraît cependant s'être clairement établie que durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à la faveur du mouvement de revitalisation dont fit l'objet le maloya à partir des années 1970. Les enquêtes menées par Robert Chaudenson dans les années 1960 (1974 : 121-124) témoignent encore de la porosité des catégorisations musicales autochtones, la distinction entre séga et maloya n'étant pas, dans les pratiques de tradition orale, aussi claire que ne le laissaient entendre les discours dominants et la production phonographique (qui contribua très largement à circonscrire l'appellation séga à la chanson créole moderne).

7. Nous entendons ici le mot « Chinois » dans son acception réunionnaise qui veut que l'on désigne, par ce terme, les Réunionnais d'origine chinoise.

Les orchestres étaient, quant à eux, composés principalement de jeunes musiciens créoles, originaires des faubourgs urbains ou semi-ruraux de l'île, qui exerçaient rarement leur activité musicale à titre professionnel mais qui pouvaient en tirer des profits substantiels. Ouverts sur la modernité musicale occidentale, ces musiciens et ces orchestres s'illustraient dans trois types de pratiques et de contextes principaux : le disque de chanson créole, l'animation de bals familiaux et/ou populaires et les concours d'orchestres et de chants (radio-crochets). Les compétences essentielles dont ils devaient pouvoir faire montre étaient alors respectivement : 1) la rapidité d'assimilation des modes extérieures ; 2) l'adaptation aux attentes diversifiées du public ; 3) la capacité à se distinguer dans la création musicale populaire en créole.

Enfin, des radio-crochets organisés par la Radiodiffusion française<sup>8</sup> émergèrent des vedettes vocales qui, à partir des années 1960-1970, se produisirent également dans les bals (plutôt réservés, jusqu'aux années 1950, à la musique instrumentale). Comptant sur quelques compositeurs locaux pour élaborer leur répertoire et sur les orchestres pour assurer les arrangements musicaux en studio, certaines de ces vedettes acquirent une renommée qui, grâce au disque et à la diffusion radiophonique, était susceptible de rayonner sur l'ensemble de l'île.

Dans ce contexte particulier, où la distribution des rôles économiques et musicaux apparaît de façon plus segmentée que dans le cadre du quadrille créole (en recoupant en partie une distinction « ethnique »), la création musicale répondait à des aspirations, des enjeux et des usages qui, bien que sensiblement différents, n'en étaient pas pour autant entièrement déconnectés de ceux qui avaient caractérisé le quadrille. L'exigence de modernité, d'ouverture sur les modes chorégraphiques occidentales et internationales, fut un élément majeur qui était directement relié au fait que les musiciens qui enregistraient le séga étaient aussi, et sans doute avant tout, des musiciens de bal.

Dans les années 1950 et 1960, trois courants musicaux principaux pénétrèrent ainsi les conventions esthétiques du séga en conditionnant considérablement son orchestration. Tout d'abord, l'adoption du style et du répertoire « musette » conféra un rôle central à l'accordéon chromatique qui demeura en vogue dans les orchestres de danse et dans les enregistrements de séga jusqu'au milieu des années 1960. Ensuite, la mode des musiques afro-caribéennes et latino-américaines, dites « typiques »

8. Les radio-crochets furent très en vogue à La Réunion, de la fin des années 1940 à la fin des années 1970. Moins fréquemment organisés aujourd'hui, ils constituent encore une animation importante des foires commerciales et des fêtes foraines.

(biguine, chachacha, rumba, calypso...) favorisa l'introduction des premiers instruments à vocation strictement rythmique dans le séga enregistré. Cette innovation ne semblant pas pouvoir être réalisée aux yeux des musiciens et des producteurs urbains, par les instruments locaux, l'adoption des tambours, hochets et idiophones d'origine caribéenne (congas, bongos, maracas, claves) joua un rôle décisif dans la remise en cause du modèle du séga « à la Fourcade », en marquant une volonté d'affilier ce genre aux musiques « typiques » (Samson 2007). Enfin, le rock'n'roll fut pratiqué par quelques guitaristes urbains dès la fin des années 1950. L'adoption de ce répertoire et, un peu plus tard, l'impact du groupe britannique The Shadows accompagnèrent l'introduction de la guitare électrique dans les orchestres de bal et les studios d'enregistrement. Ces trois styles (musette, musiques « typiques », rock'n'roll), qui représentent les trois principaux courants d'influence extérieure (français, caribéen et nord-américain) du séga et dont l'adoption fut directement liée au désenclavement médiatique de l'île, contribuèrent largement au refaçonnement stylistique du genre qui s'afficha alors véritablement comme une forme moderne de chanson créole.

Dans ce contexte, le rattachement à la singularité réunionnaise passa essentiellement par l'utilisation de la langue créole, dans un registre souvent humoristique où le commentaire, la chronique et la critique sociale tenaient une place prépondérante. Le recours à des mélodies populaires anciennes, déjà présentes pour certaines dans les quadrilles créoles, permettait également de raccrocher le séga à la spécificité culturelle insulaire. Mais le marqueur musical qui, dans les années 1950-1960, s'érigea en convention stylistique dominante fut le rythme dont les modalités formelles et pratiques se fixèrent en relation avec le développement de la production phonographique locale. Basé sur la répétition d'une cellule de deux ou de quatre temps à subdivision approximativement ternaire, donnant souvent lieu à l'hémiole<sup>9</sup> (notamment dans l'entrecroisement des lignes de basse et de batterie), le rythme constitue, avec l'alternance couplet/refrain, la véritable signature musicale du séga, lequel demeure extrêmement malléable dès lors que ces deux paramètres sont présents.

Depuis les années 1960, durant lesquelles on assista véritablement à la stylisation et à la fixation du séga comme genre médiatique et commercial, les quelques caractéristiques dégagées ci-dessus n'ont que peu bougé.

9. Caractérisant l'hémiole dans le séga traditionnel rodriguais, Brigitte Des Rosiers la définit comme la « juxtaposition » ou l'« alternance de mesures divisées soit en trois temps soit en deux temps » (2004 : 232). Ce type d'hémiole est aussi présent dans le maloya et le séga moderne réunionnais.

Depuis une trentaine d'années, le genre a connu, au gré des modes adoptées par les orchestres de danse et/ou diffusées par les médias, une multitude d'habillages stylistiques différents (jazz, disco, rock, bollywood, etc.) tout en conservant ses traits paramétriques fondamentaux. Sa capacité à se fondre, tel un caméléon, dans les couleurs sonores de son environnement dominant apparaît finalement comme une constante voire un élément structurant qui est une des conditions de son existence comme genre créole et réunionnais dans La Réunion moderne et départementale. Moteur important de l'industrie phonographique insulaire et régionale, la pratique du séga s'inscrit sociologiquement dans la quotidienneté, les cycles festifs catholiques et français (Noël, Nouvel An, anniversaires, communions, baptêmes...) et les courants culturels dominants (Desroches & Samson 2008). De ce fait, il n'assume que de façon indirecte un questionnement sur une mémoire et une identité créoles dont il demeure néanmoins partie prenante et dont il se fait l'expression.

### Maloya, contestation culturelle, ruralité et ancestralité

Apparu dans l'espace public réunionnais dans les années 1970-1980, le maloya contemporain est hérité d'un ensemble de pratiques et de savoir-faire musicaux, organologiques et chorégraphiques dont les premières traces datent de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Issu de processus quasi permanents de recomposition culturelle et musicale au sein des groupes de travailleurs des plantations (esclaves puis engagés africains, malgaches et indiens), ce que l'on nomme aujourd'hui maloya « traditionnel » s'est pour partie inscrit, jusqu'aux années 1960, dans un ensemble diversifié de pratiques musicales et chorégraphiques : chants de régulation sociale exécutés devant une assemblée au cours de « bals maloya », chants et danses interprétés au cours des rituels de possession (*sèrvis* ou *kabaré*) spécifiques au culte des ancêtres malgaches et africains, accompagnement du *moring*, danse-combat d'origine malgache-africaine...

Ces usages et contextes sociaux qui étaient propres au monde de la plantation et aux communautés de travailleurs agricoles jusqu'à la fin des années 1970 (le maloya ayant alors une existence essentiellement communautaire) subirent l'impact des politiques d'alignement social et économique qui suivirent la départementalisation<sup>10</sup>. Dans ce contexte, l'instrumentation la plus courante (mais non exclusive) du maloya qui repose sur des instruments non européens et de facture considérée comme « traditionnelle » (tambour de basse, hochet, idiophones divers), ainsi que

10. À ce sujet, cf., entre autres, Jean Benoist (1983).

certaines de ses caractéristiques formelles les plus fondamentales (comme l'alternance responsoriale ou le rôle de l'improvisation dans la construction textuelle) lui conféraient, dans le discours dominant, le statut d'« archaïsme » musical (lié en partie à ses affinités esthétiques africaines et malgaches).

Le renversement de perspective, qui s'opéra dans les années 1970-1980 à la faveur des mouvements de contestation culturelle et politique (en particulier les mouvements autonomistes) ainsi que du renouvellement des politiques culturelles après l'arrivée de la gauche au pouvoir en France, modifia considérablement la place du maloya dans le champ musical insulaire. L'élargissement de son cadre d'insertion sociale (sa pratique dépasse aujourd'hui très largement le cercle des seuls descendants d'esclaves et d'engagés), son entrée dans l'économie du disque et du spectacle (avec l'apparition du maloya dit « électrique »<sup>11</sup>), tout comme le rôle mémoriel et patrimonial qui lui fut conféré dès le début des années 1980 favorisèrent son accès à une légitimité culturelle (Samson 2006) qui, pour être officielle, n'en reste pas moins porteuse d'ambiguïtés.

Tout d'abord, le maloya néotraditionnel contemporain est porteur d'une revendication identitaire plurivoque. Il est le support d'une défense culturelle complexe qui s'arc-boute autant sur une forme de traditionalisme, par la valorisation de la langue créole et la transmission d'un répertoire ancien, que sur la remise en cause d'un ordre socio-économique dominant, avec la condamnation de l'histoire coloniale (celle qui, précisément, donna naissance à cette langue et à ces répertoires) et des injustices passées et présentes qui en sont issues (Desroches & Des Rosiers 2000). Les rapports au passé, à la mémoire, qui s'établissent à travers le maloya demeurent souvent ambivalents dans la mesure où, pour les descendants d'esclaves et d'engagés, tout retour sur l'histoire insulaire ramène, d'une part, à l'exil, la perte, l'oubli, la rupture du lien avec la terre d'origine (Marimoutou 2006 : 111) et, d'autre part, à une hybridité fondatrice issue des recompositions culturelles qui donnèrent naissance à la culture créole.

Dans ces conditions, le maloya oscille ou hésite en permanence entre deux mémoires et deux façons d'être « ici et maintenant » culturellement. La mémoire des origines, celles des ancêtres esclaves ou engagés, alimente notamment une partie des interprétations qui sont faites des trances de possessions dans les *sèrvis* (Lagarde 2008). Elle est, par ailleurs, au centre de phénomènes de « retour aux sources » qui se traduisent, chez quelques

11. L'appellation « maloya électrique » désigne un ensemble varié de formes musicales qui se distinguent des formes dites ou considérées comme « traditionnelles » par l'usage d'instruments électriques, de l'amplification voire de la programmation informatique.

jeunes groupes contemporains, par des choix musicaux (utilisation d'instruments malgaches, africains ou indiens), langagiers (utilisation, dans des variétés plus ou moins créolisées, du malgache, du comorien) et scéniques (costumes malgaches, africains, voire indianisants ; danses à connotations guerrières avec sagaies et boucliers supposément « africains »)<sup>12</sup> qui participent d'une forme de renouvellement néotraditionnel du genre. Les emprunts à d'autres « traditions », avec lesquelles les liens supposés ont été rompus, inscrivent le maloya dans un espace ubiquitaire où l'innovation et l'invention culturelles sont réalisées, non pas au nom d'une rupture avec le passé, mais, bien au contraire, au nom du rétablissement d'une continuité mémorielle et d'une transmission interrompues par l'esclavage.

La mémoire locale, celle de la culture créole qui se constitua durant la période coloniale passe quant à elle par une sacralisation de la « *vie lontan* » (la « *vie d'autrefois* ») (Lagarde 2008 : 147) et par la défense affichée des particularismes linguistiques et culturels créoles. L'idiosyncrasie mise en avant est principalement celle de l'oralité et de la ruralité, ce qui, dans un contexte de modernisation, d'urbanisation et d'alignement culturel oriente le propos esthétique et littéraire du maloya dans une logique de résistance et d'alternative sociale et culturelle. Le statut de tradition conféré au maloya est donc alimenté par une logique qui peut sembler tiraillée entre deux ancrages. À la différence du quadrille créole et du séga, il met en scène la concurrence entre deux ancrages différents dans le passé qui correspondent eux-mêmes à deux modes d'inscription possibles dans le présent : l'exil ou l'enracinement.

Ce conflit, dont les deux pôles pourraient être ceux d'un continuum, ne se résout jamais de façon simple et tranchée, mais donne lieu à de multiples aménagements qui sont au cœur des dynamiques de création musicale contemporaines. Depuis le début des années 2000, la montée en puissance de jeunes artistes réunionnais de raggamuffin et de dancehall a ainsi renforcé la dimension légitimante du maloya (d'abord liée au courant translocal de la mémoire des origines). Les références, mêmes parcellaires, faites à ce genre servent en quelque sorte à « réunionniser » le ragga et le dancehall, deux musiques d'origine jamaïcaine que d'aucuns pourraient considérer comme « créoles », mais qui n'en restent pas moins pensées localement comme exogènes. De fait, pour les artistes de ragga, dont certains ont atteint un succès commercial et ont accédé au statut de vedettes, le maloya permet d'affilier les dimensions parfois militantes de leurs textes à un socle de références déjà légitimé localement. En retour, certains musiciens de maloya qui sont associés à des projets phonographiques et scéniques

12. Sur ce point, cf. notamment Benjamin Lagarde (2007).

communs avec des artistes de ragga bénéficient de leur popularité commerciale, en particulier auprès des jeunes générations. L'émergence, dans les années 2000, du raggaloya (ragga-maloya) témoigne d'ailleurs bien de cette collusion récente entre deux genres qui assument chacun des dimensions et des positions jugées complémentaires bien que différenciées.

### Quelques ressorts de la créolisation musicale : changement(s), identité(s), mémoire(s)

Les trois cas de créolisation musicale que nous avons évoqués ci-dessus renvoient à des époques, des contextes, des pratiques et des milieux sociaux divers. À ce titre, ils interrogent directement les fondements et les dénominateurs communs de la création musicale créole et devraient permettre, par la comparaison, de circonscrire une partie de ses enjeux et de ses représentations. Tout d'abord, le « changement musical lié à des facteurs externes » constitue bien un élément central de ces trois contextes de création. Dans l'apparition du quadrille créole, l'impact des modes chorégraphiques européennes sur les pratiques des élites est en partie à relier à la construction d'une hiérarchie culturelle fondée sur le postulat de l'inégalité des races humaines. Le rôle des stéréotypes culturels et musicaux<sup>13</sup> dans l'exotisation du quadrille européen témoigne ainsi de l'émergence d'un nouveau mode de perception et de représentation de l'altérité musicale. Les facteurs objectifs du changement musical sont donc à penser et à interpréter dans le cadre du contact culturel colonial, la position des élites créoles témoignant d'un double désir de reconnaissance impliquant, d'un côté, leur francité, et, d'un autre côté, leur singularité créole. Ce positionnement, qui conduit encore en partie la négociation esthétique réunionnaise, implique de dépasser le seul relevé des courants d'influences pour les inscrire dans des modes d'ancrages identitaires et idéologiques qui sont tributaires de l'histoire insulaire et qu'il semble donc malvenu de transposer à n'importe quelle situation de contact culturel.

Au chapitre du séga des années 1950-1960, le rôle des modes européennes et occidentales comme facteur de modernisation se trouve largement confirmé à des niveaux qui marquent d'ailleurs une certaine continuité avec le quadrille (en particulier ceux de l'instrumentation et de la structure formelle occidentales). Cependant, l'essor médiatique qui a permis la structuration d'une petite industrie phonographique et d'un vedettariat local a aussi marqué les prémices des effets de la mondialisation

13. Une partie de l'œuvre littéraire des auteurs réunionnais Marius et Ary Leblond offre une illustration éloquente de l'utilisation de la musique dans la construction des stéréotypes raciaux. Cf., en particulier, leur recueil de nouvelles intitulé *Les Sortilèges* (Paris, Fasquelle, 1905).

en multipliant les sources de changement musical. L'ouverture du séga sur les modes nationales et internationales, qui a suscité des dynamiques d'alignement stylistique sur les musiques caribéennes et américaines, a favorisé, de façon concomitante, son resserrement sur une forme musicale qui, plutôt « autonome » dans ses paramètres principaux (rythme, chanson en créole), revendique davantage sa modernité que son métissage ou son ancestralité. Cette caractéristique n'est pas l'apanage des sociétés créoles. Elle représente l'une des modalités de réactions possibles des cultures musicales mondiales face à l'impact des musiques populaires occidentales<sup>14</sup>. Cependant, la configuration des sociétés créoles, dans lesquelles le contact culturel constitue un trait fondateur, confère à ces phénomènes une teneur à part en ajoutant de l'hybridité à l'hybridité originelle et en favorisant, comme par réaction, la fixation culturelle créole autour de quelques noyaux, « constitués », de conventions.

Dans le maloya néotraditionnel contemporain, les éléments moteurs du changement musical sont, au contraire, en relation étroite avec des phénomènes de « retour aux sources » et de recherche mémorielle. Le conflit des mémoires qui nourrit des dynamiques polymorphes de réinvention des traditions<sup>15</sup> s'inscrit par ailleurs dans un champ de création moderne (disque, spectacle, médias) qui favorise l'individuation et l'originalité artistique. Les relations qui se nouent entre recherche d'authenticité, continuité mémorielle et concurrence artistique placent alors autant ce genre dans le courant de la tradition que dans celui de l'avant-garde musicale et littéraire. Sur cette base, le maloya construit une ramification complexe dont les pôles légitimants (la défense linguistique, la contestation culturelle, la transmission, la communication avec les ancêtres...) sont susceptibles d'être juxtaposés, voire de s'emboîter, dans des bricolages syncrétiques qui font rarement consensus. N'étant vraisemblablement pas spécifiques, dans leurs grandes lignes, aux sociétés créoles, ces phénomènes y acquièrent pourtant une acuité particulière en raison de la fragilité des ressources mémorielles et de l'ubiquité qui les caractérise.

La réverbération identitaire et mémorielle, parce qu'elle conditionne en partie les choix et les modalités pratiques de l'appropriation musicale, se dessine donc comme un second élément moteur de la créolisation musicale réunionnaise. Relevant autant de l'émergence de nouvelles catégories terminologiques que de la construction d'une spécificité musicale, le quadrille créole est certainement, à ce sujet, le cas le plus exemplaire dans la mesure où les processus transculturels y sont directement assumés en

14. Sur cette question, cf. en particulier Bruno Nettl (1985).

15. Concernant l'importance des réinventions culturelles à La Réunion, cf. notamment Christian Ghasarian (2008 : 241-242).

relation avec un projet identitaire « créoliste ». Mais, à l'instar du séga, l'affiliation à l'identité créole peut se produire de façon plus implicite et moins affichée. Ne relevant pas d'une création originale et spontanée mais d'une adaptation à un contexte nouveau (le disque et les médias), le séga phonographique est à situer dans la continuité d'habitudes musicales et chorégraphiques, ainsi que dans un champ médiatique émergent, dont il représente le pôle créole, sans pour autant s'associer nécessairement, et de façon primordiale, à la revendication d'une identité. Assumant *de facto* la part créole et réunionnaise des répertoires de bals et des programmes radiophoniques, le séga n'en reste pas moins marqué par des dynamiques idiosyncrasiques où les emprunts à des conventions esthétiques extérieures ne se font, d'une certaine façon, qu'à sa périphérie (timbres, instrumentation, arrangements, tournures mélodiques) – les paramètres essentiels du genre n'étant jamais vraiment remis en cause. Ce type de stabilité, qui permet en partie de comprendre la malléabilité stylistique périphérique du séga, est par ailleurs en accord avec un vécu qui relève avant tout de la quotidienneté et de l'immédiateté, et qui ne questionne qu'indirectement le contenu même de l'identité créole.

Avec le maloya, ce qui se joue en termes de mémoire relève, en revanche, de l'ancrage bipolaire. L'identité réunionnaise y est pensée de façon plurielle et parfois conflictuelle, tantôt comme un moyen de se rattacher à l'histoire et à la culture locales, tantôt comme une limite à dépasser dans l'espoir de retrouver des sources perdues et de renouer des liens. Sur ce point, le maloya peut être perçu et assumé à la fois comme un instrument de défense de la créolité et comme un instrument de « dé-créolisation » (Gangama 2007 : 209) – quand, par exemple, des artistes abandonnent l'utilisation du créole pour le malgache ou se parent d'habits traditionnels ou pseudo-traditionnels africains qui ne sont pas en usage localement. Ces choix, qui se font en relation avec une certaine conception de l'ancestralité mais aussi, souvent, en réponse aux attentes du marché musical local et international, sont au cœur de débats fondamentaux sur l'authenticité créole et son contenu. Tout cela semble pourtant bien s'enraciner dans une gestion ramifiée, pluraliste et polymorphe de l'histoire, de la mémoire et de l'actualité, qui constitue peut-être un des caractères fondamentaux de l'économie culturelle des mondes créoles<sup>16</sup>.

Dès lors qu'on en circonscrit l'usage – en le limitant notamment à l'étude des musiques de l'« aire créole » – et qu'on ne l'étend pas, sans distinction, à toutes les situations de globalisation et transculturation<sup>17</sup>,

16. À ce sujet, cf. Jean-Luc Bonniol & Jean Benoist (1997).

17. Concernant l'utilisation de ce concept en ethnomusicologie, cf. Margaret Kartomi (1981).

le concept de créolisation conserve donc un potentiel heuristique en matière musicale. L'approche concomitante des contextes et des modalités objectives de la création musicale ainsi que des constructions idéelles qui les accompagnent ouvre ainsi des perspectives pour la compréhension des « situations créoles » (Célius 2006) en les resituant dans leur complexité historique et anthropologique spécifique. À la suite des remarques critiques formulées dans le champ anthropologique par Jean-Loup Amselle (2000 : 208-209) à l'égard des théories actuelles de la « créolisation du monde », et au regard des analyses que nous avons formulées, il nous paraît donc difficile, quand certains paramètres sociétaux et historiques fondamentaux ne sont pas réunis, de penser que, parce que l'on sait désormais y reconnaître du métissage, de l'hybridité, de la fluidité et de l'instabilité, les musiques du monde globalisé se créolisent...

*Pôle régional des musiques actuelles de La Réunion,  
Saint-Denis-de-La-Réunion  
gusamson@gmail.com*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: La Réunion/*Reunion* – musique/*music* – séga – mayola – quadrille – créolisation/*creolization* – modernité/*modernity* – identité/*identity* – néo-tradition/*neo-tradition*.

Amselle, Jean-Loup

2000 « La globalisation : “Grand partage” ou mauvais cadrage ? », *L’Homme* 156 : 207-226.

Anderson, Benedict

2002 [1983] *L’Imaginaire national. Réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*. Trad. de l’anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, La Découverte.

Ans, André-Marcel d’

1997 « Créoles sans langues créoles : les “Criollos” d’Hispano-Amérique », in Marie-Christine Hazaël-Massieux & Didier de Robillard, eds, *Contacts de langues, contacts de cultures, créolisation. Mélanges offerts à Robert Chaudenson*. Paris-Montréal, L’Harmattan : 29-50.

Bastide, Roger

1996 [1967] *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau monde*. Paris, L’Harmattan.

Becker, Howard S.

1988 *Les Mondes de l’art*. Trad. de l’anglais par Jeanne Bouniort. Paris, Flammarion (« Art, histoire et société »).

Benoist, Jean

1983 *Un développement ambigu*. Saint-Denis, Fondation pour la recherche.  
1998 *Hindouismes créoles. Mascareignes, Antilles*. Paris, Éd. du CTHS.

Benoist, Jean & Jean-Luc Bonniol

1997 « La diversité dans l’unité : la gestion du paradigme de l’unité dans les sociétés créoles », in Selim Abou & Katia Haddad, eds, *La Diversité linguistique et les enjeux du développement*. Beyrouth, Université Saint-Joseph / Montréal, AUPELF-UREF 161-172.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau & Raphaël Confiant

1989 *Éloge de la créolité*. Paris, Gallimard.

Bonniol, Jean-Luc

2001 « Introduction », in Jean-Luc Bonniol, ed., *Paradoxes du métissage*. Paris, Éd. du CTHS : 7-23.

2006 « Situations créoles : entre culture et identité », in Carlo A. Célius, ed., *Situations créoles...* : 49-59.

Célius, Carlo, ed.

2006 *Situations créoles. Pratiques et représentations*. Québec, Nota Bene (« Société »).

Chaudenson, Robert

1974 *Lexique du parler créole de La Réunion*. Paris, Champion.

1991 « Mulâtres, métis, créoles... », in *Métissages. Linguistique et anthropologie*, 2. Paris, L’Harmattan : 23-38.

1992 *Des îles, des hommes, des langues. Essai sur les créolisations linguistiques et culturelles*. Paris, L’Harmattan.

1995 *Les Créoles*. Paris, Presses universitaires de France.

Desroches, Monique

1992 « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes* 17 : 41-51.

Desroches, Monique & Brigitte Des Rosiers

2000 « Reunion Island », *The Garland Encyclopedia of World Music*, 5. *South Asia, the Indian Sub-continent*. New York-London, Garland : 606-611.

Desroches, Monique & Guillaume Samson

2008 « La quête d’authenticité dans les musiques réunionnaises », in Christian Ghasarian, ed., *Anthropologies de la Réunion*. Paris, Éd. des archives contemporaines : 201-218.

Des Rosiers, Brigitte

2004 *Les Chants de l'oubli. La pratique du chant traditionnel à l'île Rodrigues. Exemple d'autonomie sociale et culturelle d'une musique créole*. Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat.

Fourcade, Georges

1976 [1938] *Z'histoires la case*. Éd. par Robert Chaudenson. Marseille, Jeanne Laffitte.

Gangama, Teddy

2007 « Écrire le maloya : un discours du ressassement », *Francofonia* 53 : 205-228.

Ghasarian, Christian

2008 « La Réunion : acculturation, créolisation et réinventions culturelles », Christian Ghasarian, ed., *Anthropologies de La Réunion*. Paris, Éd. des archives contemporaines : 235-251.

Guilbault, Jocelyne

1994 « Créolité and the New Cultural Politics of Difference in Popular Music of the French West Indies », *Black Music Research Journal* 14 (2) : 161-178.

Hannerz, Ulf

1992 *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York, Columbia University Press.

Kartomi, Margaret J.

1981 « The Processes and Results of Musical Culture Contact : A Discussion of Terminology and Concepts », *Ethnomusicology* 25 (2) : 227-249.

Lagarde, Benjamin

2007 « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (île de La Réunion) », *Conserveries mémorielles* 3 : 27-46 [www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/cm\_articles/cm3\_4\_lagarde.pdf].

2008 « "O sa sèrvs ala kisasà" : ethnographie d'un rituel réunionnais », in Guillaume Samson, Benjamin Lagarde & Carpanin Marimoutou, *L'Univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*. Sainte-Clotilde, Éd. de la DREOI : 89-153.

Marimoutou, Carpanin

2006 « Le texte du maloya », in Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo & Carpanin Marimoutou, eds, *Le Champs littéraire réunionnais en questions*. Paris, Economica (« Univers créole » 6).

Mary, André

1992 « Bricolage afro-brésilien et bris-collage postmoderne », in Philippe Laburthe-Tolra, ed., *Roger Bastide ou Le « réjouissement de l'abîme »*. Échos du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 7 au 14 septembre 1992. Paris, L'Harmattan : 85-98.

1999 *Le Défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'eboga*. Paris, Éd. de l'EHESS.

Merriam, Alan P.

1955 « The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation », *American Anthropologist* 57 : 28-34.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.

Nettl, Bruno

1978 « Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century : Questions, Problems and Concepts », *Ethnomusicology* 22 (1) : 123-136.

1985 *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*. New York, Schirmer Books.

Samson, Guillaume

2006 *Musique et identité à La Réunion. Généalogie des constructions d'une singularité insulaire*. Aix-en-Provence, Université Paul Cézanne-MMSH / Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat.

2007 « Folklore, exotisme et altérité musicale dans La Réunion des années 1930-1970 », *Francofonia* 53 : 167-182.

Guillaume Samson, *Transculturations musicales et dynamiques identitaires : trois études de cas réunionnaises*. — Le propos principal de cet article est de questionner l'application du concept de créolisation au domaine musical. La créolisation est présentée comme pouvant prendre en charge, de façon interdépendante, l'étude des processus de création musicale propres aux situations de changement culturel liés à des facteurs externes, et l'étude des mécanismes de définition identitaire créole qui sont susceptibles d'accompagner ou approcher est ensuite appliquée à une présentation des enjeux et des ressorts créatifs de trois formes musicales réunionnaises : le quadrille créole de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, le séga radiophonique et phonographique des années 1950-1960 et le maloya néotraditionnel contemporain. L'article propose ainsi une synthèse qui se veut une illustration possible du potentiel et des limites de l'approche de la créolisation proposée en première partie.

Guillaume Samson, *Musical Transculturations and Identity Dynamics : Three Case Studies in Reunion Island*. — The main purpose of this paper is to investigate whether the concept of creolization applies to music. Creolization is presented as potentially useful to study interdependence between music creation processes specific to situations of cultural change resulting from internal factors and mechanisms defining Creole identity likely to accompany or justify such processes. This double approach is then applied to a presentation of creation challenges and energy in three Reunion Island music types : late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century Creole quadrille, radio and disc séga of the 1950s and 1960s, and present-day neo-traditional maloya. The final summary is a tentative illustration of the potential and limits of the creolization approach discussed in the first part.