

## Le festival Dimans moutya aux Seychelles. (Re)construction et « sauvegarde » d'un patrimoine musical au travers de sa mise en tourisme

MARIE-CHRISTINE PARENT

---

*Résumé : Cet article retrace l'émergence du festival Dimans moutya aux Seychelles, explicite la conception de cette pratique musicale locale appelée moutya et les enjeux de ces nouvelles mises en scène dans un festival populaire, ainsi que du choix de mettre en avant un genre musical spécifique aux dépens des autres musiques locales. La mise en tourisme s'inscrit dans une stratégie patrimoniale visant à augmenter l'intérêt des jeunes générations pour la culture locale et une reconnaissance internationale du moutya en tant que patrimoine culturel immatériel de l'humanité.*

*Abstract: This article traces the emergence of the Dimans moutya festival in Seychelles, describes the local music practice called moutya along with the issues arising from its modern staging in a popular festival, and explains the choice to feature a specific musical genre, the moutya, at the expense of other local musical practices. Tourism development is part of a heritage strategy to increase the interest of younger generations in local culture, and to secure an international recognition of moutya as an intangible cultural heritage of humanity.*

---

En juillet 2014, le ministre du Tourisme et de la Culture des Seychelles annonçait la mise en place officielle d'un nouveau festival dédié au *moutya*, genre musical spécifique de ce petit pays et archipel de l'océan Indien. Pratique musicale tambourinée, chantée et dansée, le *moutya* est issu principalement de l'héritage africain et malgache présent sur le sol seychellois depuis la période esclavagiste. Il tend à s'afficher depuis quelques années en tant que patrimoine musical représentatif du pays aux côtés des musiques issues d'un contexte semblable — celui de la colonisation et de l'esclavage — dans les îles voisines de l'océan Indien, dont le *maloya* réunionnais et le *sega* mauricien. La mise en place du festival *Dimans moutya*, « *moutya* du dimanche » en langue créole seychelloise,

*This article has accompanying videos on our YouTube channel. You can find it on the playlist for MUSICultures volume 43, issue 2, available here: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLzHGA8V6rKB4ujwCXFYKUq1XX3EqJa1wX>. With the ephemerality of web-based media in mind, we warn you that our online content may not always be accessible, and we apologize for any inconvenience.*

réside dans une volonté de reconnaissance d'un patrimoine musical sur le plan local puis international (dont une potentielle reconnaissance du *moutya* en tant que patrimoine culturel immatériel auprès de l'Unesco), ainsi que de positionnement sur la scène régionale.

Cette contribution vise à retracer l'émergence de ce festival naissant, du point de vue d'une ethnomusicologue qui a effectué ses recherches sur le terrain (entre janvier 2011 et février 2014), soit avant l'annonce de la mise en place officielle du festival par le ministre. Il ne s'agit donc pas d'une ethnographie du festival, mais plutôt d'un examen, bien que partiel, de la genèse de ce dernier, qui s'est construit à la suite d'une série d'événements. J'insisterai ici sur la conception de cette pratique musicale locale appelée *moutya* et sur les enjeux de ces nouvelles mises en scène. Plus encore, nous verrons la pertinence du festival et du tourisme comme levier de sauvegarde et de revitalisation du *moutya*.

Le *moutya* n'en est pas à sa première montée sur scène. La démarche actuelle se caractérise toutefois par le branchement de la représentation du soi pour soi et du soi pour l'autre, qui se concrétise dans un festival populaire s'adressant à la fois au public local et aux touristes, de même que par l'option d'arborer un genre musical spécifique, le *moutya*, aux dépens des autres musiques. Ce sont ces choix qui guideront la présente analyse, qui se situe entre autres autour des liens entre mise en tourisme et patrimonialisation.

Les ethnomusicologues s'intéressent depuis quelques années aux processus de mise en scène et en tourisme, ainsi qu'à ceux de festivalisation, comme en témoignent les travaux de nombreux chercheurs (dont Laville 2014; Desroches et al. 2011; Gervasi 2014; Roda 2015; les travaux de l'équipe de chercheurs dirigée par Denis Laborde [EHESS/Centre Marc Bloch] sur les festivals de « Musiques du monde », etc.). Ces processus sont désormais perçus comme des espaces construits qui répondent « à des logiques opérationnelles et contextuelles qui [leur] sont propres, dimensions qui conditionnent, à leur tour, l'esthétique, la stylistique et les modalités de production et de perception musicales, c'est-à-dire la performance (Desroches 2011 : 61-62). C'est dans cette perspective que j'aborderai le festival *Dimans moutya*, soit en tant qu'événement qui s'inscrit dans une logique à la fois de revitalisation et de patrimonialisation, à des fins d'affirmation identitaire et de besoin de reconnaissance, mais également dans un objectif de développement touristique et économique.

## La mise en tourisme des « musiques traditionnelles » aux Seychelles

La mise en tourisme des traditions musicales est un phénomène fréquent aux Seychelles, particulièrement depuis l'ouverture de l'aéroport international

de Mahé en 1972. Le développement du tourisme, parallèlement à une prise en charge politique des différents pans de la culture locale<sup>1</sup>, a eu pour conséquence la mise en scène des différentes pratiques culturelles du pays, dénommées « musiques et danses traditionnelles seychelloises » à partir de la fin des années 1970. Durant les années 1980 et 1990, il n'était pas rare pour les touristes d'être accueillis à l'aéroport de Mahé par un trio de musiciens. Jusqu'à aujourd'hui, les prestations musicales dans les hôtels et restaurants demeurent la principale source de revenus des musiciens seychellois. À ceci s'ajoutent les grands événements culturels, dont le Festival Kreol, qui se tient annuellement en octobre depuis 1986, et le Carnaval international de Victoria, inauguré en 2011 et qui a fêté sa cinquième édition en avril 2015. Le tourisme représente la première industrie du pays<sup>2</sup>, ce qui n'est pas sans conséquence sur la constitution des patrimoines musicaux.

J'ai déjà discuté de la large contribution de la scène touristique à la sauvegarde et au développement des musiques locales (Parent 2012, 2015). Mon argument n'est pas que le maintien et la conception des musiques spécifiques locales, qu'elles se rapprochent davantage de la tradition ou de la création, doivent nécessairement passer par une mise en tourisme, mais plutôt que la scène touristique peut offrir un contexte alternatif pour l'expression de ces musiques et, comme le souligne Madina Regnault, que « le tourisme culturel peut être envisagé comme un vecteur de préservation identitaire » en fonctionnant comme un « révélateur » (2011 : 107). Toutefois, il ne faut pas oublier que certains contextes peuvent également encourager les clichés et limiter la créativité des artistes<sup>3</sup>. Dans un cas tel que celui des Seychelles, où la performance musicale<sup>4</sup> de certains types de musique — dont le *moutya* — n'a pratiquement plus sa place dans le quotidien des Seychellois<sup>5</sup>, c'est dans le cadre d'événements spéciaux créés à cette fin, et la plupart du temps touristiques, que ces pratiques musicales se déploient.

Aussi voit-on, avec la récente fusion du Ministère du Tourisme avec celui de la Culture<sup>6</sup>, la culture de plus en plus présente au sein de la stratégie marketing de l'industrie touristique seychelloise.

## Le *moutya* : une pratique musicale au statut ambigu au sein de la société seychelloise

Lors de mes premiers séjours aux Seychelles, je « cherchais<sup>7</sup> » le *moutya*. Ce qui me semble aujourd'hui évident était bien loin de l'être au cours de mes premières semaines sur le terrain. Le touriste qui a la chance d'observer un *moutya* pourra difficilement saisir la complexité du phénomène musical et social,

car celui-ci répond souvent à un formatage minimum requis par l'industrie touristique<sup>8</sup>. De plus, le contexte touristique ne se prête pas à y expliciter les enjeux du *moutya*<sup>9</sup>.

Dans sa forme musicale et chorégraphique, le *moutya* s'apparente au *sega ravanne* mauricien, au *sega tambour rodriguais* et au *maloya* réunionnais. Tout comme ces pratiques, il s'inscrit dans la lignée du *sega*, ou du *sega* « primitif » pour utiliser l'expression du chercheur réunionnais Jean-Pierre La Selve (1984). Le terme polysémique *sega* aurait d'abord été utilisé dans le discours colonial du XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner les musiques des esclaves et des engagés d'origine africaine ou malgache dans les îles de l'océan Indien (Samson 2013 : 223). Le *moutya* peut être défini en tant que pratique musicale chantée, dansée et tambourinée, qui s'exécute la nuit tombée autour d'un feu. Les paroles sont traditionnellement improvisées par un homme autour d'une mélodie et toujours chantées en créole seychellois. Un groupe de femmes répond ensuite à ces quelques vers en chantant d'une voix aiguë. Dans cette forme appel-réponse, des formules codées suggèrent aux femmes ce qu'elles doivent répondre. Les tambours *moutya* (voir Fig. 1), généralement au nombre de trois, sont des tambours sur cadre dont la structure est composée d'un cercle de bois local (souvent le bois *zozo*) sur lequel est dressée et collée une peau de cabri, et munie de trois cymbalettes. Afin d'obtenir le son désiré, la peau des tambours doit être chauffée au-dessus du feu, ce qui permet de la tendre davantage (voir Fig. 2). Les tambours accompagnent le chant d'un rythme ternaire (6/8 avec accents sur les 2<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> temps) après que le chanteur soliste ait lancé l'intrigue, souvent autour d'une anecdote ou d'un cancan. C'est à ce moment que des hommes et des femmes entrent dans la danse. Cette dernière s'exprime, pour les femmes, sous la forme de roulements de hanches en se déplaçant légèrement de côté par petits pas ou en tournant sur elles-mêmes tout en conservant les deux pieds posés à plat au sol. Les hommes, quant à eux, se déplacent par de petits sauts ou pas plus lents lors desquels ils soulèvent les genoux jusqu'à la hauteur des hanches et positionnent leur corps et leurs bras pour « barrer<sup>10</sup> » la femme qui danse devant eux. C'est sous forme de jeu de séduction et de provocation que l'homme et la femme dansent, pieds nus, sans toutefois se toucher et pouvant à tout moment changer de partenaire. Les danseurs s'inspirent parfois des paroles « composées » (improvisées) dans leurs gestuelles et mimiques. L'habillement a également son importance, particulièrement pour la femme qui appuie son déhanchement grâce à sa longue et large jupe retroussée qu'elle tient de chaque côté d'elle et qu'elle balance en suivant ses pas.

Observer ou participer à un tel *moutya* aujourd'hui implique la présence d'un groupe professionnel, qui reproduit ce que les Seychellois nomment couramment un *moutya otantik* (*moutya* authentique), c'est-à-dire fidèle à la



Fig. 1. Tambour *moutya* des Seychelles présenté par le musicien Brian Matombe. Grande-Anse, Mahé, février 2011. Photo de l'auteur.

« tradition ». Banni par les autorités administratives et religieuses durant l'époque coloniale<sup>11</sup>, le *moutya*, parmi d'autres pratiques musicales seychelloises, devient officiellement « musique traditionnelle des Seychelles » lors de la « Renaissance culturelle », à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette dernière consiste en une forme de politique culturelle mise en place peu de temps après l'avènement de la Deuxième République des Seychelles et qui a pour but de mettre en valeur l'ensemble des éléments de la culture seychelloise, dont ceux tenus en-dehors de la sphère publique durant l'époque coloniale. La référence à la « tradition » peut donc ici être interprétée par rapport à cette tradition officialisée lors de cette période, à partir du



Fig. 2. Préparation des tambours *moutya* lors d'une démonstration à La Bastille, Mahé, avril 2011. Photo de l'auteur.

savoir-faire d'un groupe limité de personnes. Cette valorisation de la culture populaire s'accompagne d'une mise en scène des « musiques traditionnelles », dans le cadre d'un projet de construction d'une identité nationale (Anderson 1996; Thiesse 1999). Le passage du *moutya* à une autre « temporalité musicale » — c'est-à-dire à un nouveau mode de représentation de l'histoire et à de nouvelles manières d'y recourir et de s'y référer (Desroches et Samson 2008) dans la société postcoloniale — vient alors légitimer la part africaine de l'identité créole seychelloise. Aussi, en se voyant institutionnalisé, le *moutya* connaît une mutation de sens, tant pour les gens qui le pratiquent que pour le reste de la population. Il acquiert de nouvelles valeurs, dénonçant notamment les injustices du passé et l'ordre social inégalitaire mis en place par la société coloniale, et sa mise en acte renvoie à des valeurs esthétiques insistant sur l'héritage africain et malgache de la pratique (comme la prédominance d'instruments de percussion et la position du corps des danseurs bien ancrée dans le sol, par exemple). Le rôle mémoriel et patrimonial qui lui est alors conféré en fait un élément à part entière du paysage musical seychellois, tout comme c'est le cas à la même période avec le *maloya* à La Réunion (Samson 2006)<sup>12</sup>. C'est sur cette toile de fond que les acteurs commencent à se professionnaliser<sup>13</sup>. On peut voir un *moutya*



Fig. 3. *Moutya* sur scène. Groupe *Fek Arive* lors du Festival Kreol, Victoria, Mahé, octobre 2011. Photo de l'auteure.

dans sa forme « authentique », pour utiliser les termes des Seychellois eux-mêmes, filmé en 1994 par la *Seychelles Broadcasting Corporation* (SBC), la télévision nationale seychelloise, dans une vidéo en ligne<sup>14</sup>.

Dans un tel contexte, où la pratique du *moutya*, du moins sous cette forme « authentique » et « officielle » est souvent restreinte à un petit groupe de personnes, plusieurs façons de faire et singularités sont mises de côté. La mise en scène nécessite différents ajustements quant à l'esthétique musicale : l'utilisation de microphones change inévitablement les techniques de projection de la voix chantée, l'impossibilité de « chauffer » la peau des tambours sur scène incite les musiciens à utiliser des tambours avec « peaux » de plastique, etc. (voir Fig. 3 et vidéo en ligne<sup>15</sup>). Ces derniers sont généralement importés de l'île Maurice, la constitution du tambour *moutya* étant très proche de celle du tambour *ravanne*<sup>16</sup> mauricien.

Je n'ai pas eu l'opportunité d'assister à un « *moutya* authentique », avec musiciens et danseurs, durant mes douze mois sur le terrain, ce qui démontre que ceux-ci sont assez rares<sup>17</sup>. Ils sont généralement organisés autour de contextes spécifiques, lors d'évènements spéciaux, ou encore dans le but d'assurer la promotion touristique des Seychelles<sup>18</sup>. Organiser un « *moutya* authentique » est complexe et coûteux, car il faut pouvoir rassembler ceux et celles qui ont les compétences pour le faire, trouver des tambours<sup>19</sup>, obtenir des autorisations officielles<sup>20</sup>.

Le *moutya* s'exprime dans différents espaces de diffusion et s'adapte en fonction des possibilités. L'ensemble des composants scéniques (costumes, mises en scène, chorégraphie) et paramètres musicaux peut varier, mais le rythme caractéristique de base et les paroles chantées en créole reviennent constamment dans les discours des musiciens seychellois lorsqu'ils décrivent le *moutya*. Si la présence du tambour *moutya* ne semble pas nécessaire pour tous les musiciens, certains lui attribuent une valeur particulière, notamment lorsqu'il est question de se présenter en public. Pour Chanel Kilindo, un jeune chanteur et joueur de tambour *moutya* né en 1986, le tambour *moutya* amène une plus-value au *moutya*, mais aussi à toute autre musique seychelloise. C'est une question d'image, mais surtout de son :

Moi je préfère la peau chauffée ... La peau synthétique, c'est bien, la musique est jolie. Mais lorsque la peau est bien chauffée, tu joues et ça crée un écho ... (il fait le geste du son qui part au loin) [...] Si je vais dans un pays ... ou disons en Europe, il faudrait vraiment un tambour avec la peau de cabri qu'on peut chauffer pour leur montrer ce que c'est. (entrevue avec Chanel Kilindo, Mare Anglaise, Mahé, 17 avril 2013, ma traduction du créole au français)

Le *moutya* est aussi un genre musical polymorphe et inclusif qui s'inscrit constamment dans des processus de créolisation. Tout comme l'a observé l'ethnomusicologue Guillaume Samson à La Réunion, les frontières entre les musiques seychelloises ne sont pas toujours claires et la question d'une représentation collective est moins évidente que celle, par exemple, du *samba* brésilien<sup>21</sup> (Samson et Sandroni 2013). À ce titre, la dimension symbolique du *moutya* ne doit pas non plus être négligée. Issu principalement de l'héritage africain et malgache, le *moutya* est présenté par les Seychellois comme la « musique des esclaves », mais également le « cœur qui bat des Seychellois ». Le *moutya* s'inscrit ainsi, tout comme le *maloya* réunionnais ou le *samba de roda* brésilien — pour ne citer que ces exemples — parmi les musiques « néo-africaines » (Manuel 1989 : 25, cité dans Samson et Sandroni 2013 : 533), avec lesquelles il partage plusieurs caractéristiques historiques, culturelles et esthétiques (voir notamment Samson et Sandroni 2013; La Selve 1984 : 122-131; Servan-Schreiber 2010 : 112-119; Lee 1990 : 19-21). Par les thèmes abordés dans ses chansons, il se veut aussi une musique de résistance, de revendication sociale et de gestion de l'entre-soi.

Ainsi, le *moutya* fait appel à la mémoire, à l'imaginaire et à la créativité des Seychellois, tout en renvoyant à différents contextes, espaces et périodes historiques. Il est à la fois prétexte à regroupement, spectacle, texte littéraire, musique à enregistrer et à écouter, rythme, tambour, danse, chant et hommage aux ancêtres. Il évoque la nostalgie, l'ignorance ou encore la fierté. L'ethnomusicologue Michael Naylor a écrit, en 1997, que le *moutya* reflétait alors à la fois l'identité créole tout en étant l'une des principales influences des chansons populaires *sega* (aux Seychelles) (1997 : 163), ce qui est sans doute encore vrai aujourd'hui. De symbole de l'esclavage à pratique de la mémoire, en passant par le divertissement et la représentation de soi, le *moutya* est en voie de devenir l'emblème musical de la nation seychelloise.

### Genèse du festival *Dimans moutya*

Si le *moutya* n'en est pas à ses premières mises en scène, la plupart d'entre elles s'adressent généralement soit à des petits groupes de touristes (sous la forme de forfaits spéciaux « soirée *moutya* » vendus à des coûts relativement élevés par certains complexes hôteliers) ou encore font partie de spectacles grand public diffusés lors d'évènements tels que le Festival Kreol ou le Carnaval. Lors de ces occasions, on trouve quelques groupes « spécialisés » en *moutya*, par exemple le groupe *Fek Arive* (voir Fig. 3). Outre ces manifestations, le *moutya* n'est communément pas mettre en avant en tant que forme musicale distincte et s'il l'est, le temps d'un ou de quelques morceaux, c'est généralement en tant que





Fig. 4. Groupe Sokwe, sous la direction artistique de Keven Valentin. *Moutya* mis en scène lors du Carnaval international de Victoria, 10 février 2013, Victoria, Mahé. Photo de l'auteure.

représentation, dans une mise en scène visant à « montrer » la vie d'autrefois (*lavi lontan*) (voir Fig. 4). C'est du moins ce que j'ai pu observer durant mes séjours sur le terrain.

Lors de mes discussions avec les Seychellois, plusieurs d'entre eux me disaient regretter l'absence d'évènements *moutya*. Encore récemment, peu de temps avant ma venue, on pouvait voir et participer à des *moutya* au bord de la plage, mais « on a tout arrêté », me disait-on. Effectivement, des *moutya* étaient organisés de façon régulière à Beau-Vallon, vers Mare Anglaise, près de la boutique « chez Mike » (*anba kot Mike*), les dimanches après-midi autour de la période 2006-2007<sup>22</sup>. D'après mes interlocuteurs, l'évènement remportait un tel succès que la route (l'unique route qui permet d'accéder au nord de l'île, à moins de faire le détour en sens inverse en passant par Victoria) était souvent bloquée tellement la participation était grande. Les musiciens y venaient de tout Mahé, plus particulièrement de Mare Anglaise, La Batie et parfois de Glacis, soit des municipalités environnantes. Bien que ces évènements aient joui d'une grande popularité auprès de la population seychelloise, les autorités policières auraient découragé la tenue de ces *moutya* sous prétexte qu'ils nuisaient à l'ordre public.

En juillet 2013, l'association de musiciens *Seymas*, récemment formée<sup>23</sup>, organisait le premier *Dimans moutya*, à Anse-Royale, au sud-est de Mahé. Il ne s'agissait pas encore d'un festival, mais d'un grand concert en plein air. Celui-ci rassemblait cette fois-ci des artistes populaires et membres de l'association, dont son président, le musicien et artiste Ralf Amesbury, et les chanteurs Jean-Marc Volcy et Patrick Victor, parmi d'autres. Une scène et une sonorisation avaient été prévues afin que les musiciens puissent être bien vus et entendus du public<sup>24</sup>. Les artistes invités, dont ceux précédemment nommés et d'autres musiciens connus pour leur implication dans le *moutya* et les autres musiques « traditionnelles », comme Norville Ernesta, ont présenté au public des interprétations de chansons *moutya*<sup>25</sup> ou encore de leur propre répertoire. Étant donné les budgets limités, les organisateurs ont choisi d'inviter des chanteurs qui se sont produits accompagnés par un seul et même groupe de musiciens.

Depuis, ces manifestations se sont répétées quatre fois entre juillet 2013 et juillet 2014, notamment en raison d'une grande demande de la part du public local<sup>26</sup>. Elles se sont déroulées non seulement à Anse-Royale, mais aussi à Beau-Vallon. À chaque fois, des artistes locaux sont invités à partager la scène. D'après certains organisateurs, ces manifestations sont encore aujourd'hui la cause de démêlés avec les autorités policières, malgré le fait que ceux-ci obtiennent préalablement les autorisations nécessaires pour chaque évènement.

À la différence de ce que l'on peut jusqu'à maintenant observer dans les autres évènements culturels seychellois, de nouveaux discours et approches du *moutya* dans le cadre des *Dimans moutya* l'orientent davantage dans une perspective de dialogue avec différentes pratiques musicales de l'océan Indien et du monde entier, notamment en vue de mieux faire connaître le *moutya* sur la scène internationale. Par exemple, lors du *Dimans moutya* qui s'est tenu à Anse Royale le 6 juillet 2014<sup>27</sup>, les organisateurs ont décidé d'inviter des artistes provenant de l'Île Maurice et de l'Île Rodrigues, îles voisines avec lesquelles les Seychelles partagent une histoire commune et par conséquent des pratiques culturelles semblables, à se joindre à eux et à se produire aux côtés d'artistes seychellois. Cette posture est toutefois critiquée par certains tenants de la tradition et musiciens locaux, pour lesquels cet évènement s'inscrirait trop dans une logique politique et économique et occulterait une partie des acteurs locaux.

*Seymas* a également produit une soirée *moutya* qui a remporté un vif succès sur l'île de La Digue, à l'occasion de la fête de l'Assomption, le 15 août 2014. Cette fête catholique romaine, célébrée sur cette île depuis les débuts de la colonisation, accueille chaque année de nombreux touristes seychellois (des autres îles, mais aussi de l'étranger) et internationaux qui viennent participer à la procession religieuse dédiée à la Vierge Marie, patronne de La

Digue. Lorsqu'on connaît le contexte dans lequel le *moutya* s'est développé, son rapport à l'Église catholique tout au long de l'histoire seychelloise<sup>28</sup> ainsi que le contenu des paroles des chansons *moutya*, la tenue d'un *moutya* lors de cette fête religieuse semble paradoxale. Au-delà de leur croyance et pratique ancrées dans le catholicisme, la majorité des Seychellois célèbrent leur identité en se référant à leurs traditions populaires<sup>29</sup>.

Afin de produire ces événements, *Seymas* doit recourir à des commanditaires, dont le principal est Cable & Wireless Seychelles, principale compagnie de télécommunications du pays. La présence d'une équipe de la radio SBC (Seychelles Broadcasting Corporation, société de télécommunications publique-privée nationale) sur place lors de la manifestation de juillet 2014 a eu pour effet qu'il était presque impossible pour la population locale d'ignorer l'évènement. L'ampleur que prend *Dimans moutya* a inévitablement des répercussions sur la manière dont le *moutya* est représenté dans le cadre de cet évènement : une amplification du son est nécessaire et l'aspect visuel, dont l'éclairage et les costumes, prend une importance considérable.

C'est lors du *moutya* qui s'est tenu à Anse Royale, le 6 juillet 2014, que le ministre du Tourisme et de la Culture, Alain Saint-Ange, a annoncé l'appui officiel de son Ministère pour la tenue des *moutya* organisés par *Seymas*. *Dimans moutya* allait donc faire partie de *Lafet La Digue* (la fête du 15 août de la Digue), ainsi que des festivités de la Fête gastronomique et artistique de Praslin en septembre. Toutes les manifestations liées au *moutya* apparaîtront désormais dans le calendrier officiel de l'Office du Tourisme des Seychelles et un festival officiel *Dimans moutya* aura lieu chaque premier week-end de juillet, à partir de 2015. Le ministre a profité de l'occasion pour insister sur la dimension identitaire qui s'exprime à travers le *moutya*, sur le fait que « le *moutya* possède un ADN seychellois », ainsi que pour remercier les membres de *Seymas* qui ont « fait revivre le traditionnel *moutya* de nos îles<sup>30</sup> ».

De son côté, le musicien Ralf Amesbury, président de *Seymas*, souhaite que *Dimans moutya* contribue à la promotion et la préservation du *moutya*, notamment en le faisant mieux connaître auprès des touristes et de la jeune génération seychelloise. Il voit dans le *moutya* un élément représentatif de la culture nationale, dont la promotion se doit d'être internationale afin d'être mieux apprécié par la population seychelloise.

## Le choix du *moutya* en tant que patrimoine culturel immatériel (PCI)

Quelques semaines après mon arrivée sur le terrain, en janvier 2011, j'ai appris que le Ministère de la Culture<sup>31</sup> avait l'intention de soumettre la candidature

du *moutya* en tant que patrimoine culturel immatériel (PCI) à l'Unesco. À cette période, le *moutya* n'était pas très dynamique au sein de la population locale, voire même plutôt marginal. Mes observations de terrain, la difficulté d'accès à cette pratique musicale qui m'apparaissait bien rare et dont on parlait peu de manière spontanée, me faisaient encore hésiter à poursuivre mes recherches sur cette musique. Toutefois, l'intérêt porté par le Ministère m'incita à creuser un peu plus en profondeur afin de mieux comprendre la pratique, de même que les motivations à choisir ce genre plutôt qu'un autre en tant qu'élément représentatif de la société seychelloise.

Le champ musical seychellois propose différentes musiques, endémiques à son territoire ou non, qui se côtoient régulièrement. Ce sont en effet souvent les mêmes musiciens semi-professionnels ou professionnels — particulièrement pour la génération actuellement âgée de 40 à 60 ans — que l'on retrouve sur les différentes scènes. Parmi les musiques locales dites traditionnelles, on retrouve le *moutya*, mais également le *kamtole*, le *tsinge*, le *sokwe*, le *sega tranble*. Sans entrer ici dans la définition de chacune de ces pratiques, chaque genre propose des figures rythmiques de base, une instrumentation spécifique, ainsi qu'une histoire de ses origines, de son évolution et des musiciens qui se sont démarqués dans sa pratique. Néanmoins, il ne faut pas oublier que toutes ces musiques se sont développées dans une relation dynamique entre elles. L'influence des musiques étrangères, notamment nord-américaines, à partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, est également considérable. Ce fut ensuite l'insertion des musiques caribéennes, dont le *reggae* et le *zouk* qui s'imposèrent. De ces rencontres et croisements musicaux sont nées des musiques comme le *mouggae*<sup>32</sup> — un mélange de *moutya* et de *reggae* ayant émergé autour des années 1990, entre autres avec le musicien et producteur El Manager — ou le *moutya-rap*, développé plus récemment par Nelson Constance, alias Daddy Cool. Les musiques seychelloises s'inscrivent constamment dans un processus de créolisation. Ainsi, le choix du *moutya* en tant que PCI pose la question de : « quel *moutya*? » Le problème se pose d'ailleurs déjà par rapport aux choix de la programmation, des orientations artistiques et esthétiques des performances et des artistes invités aux *Dimans moutya*.

En janvier 2014, j'ai rencontré des musiciens et membres actifs de *Seymas* qui m'ont parlé de leur projet de reconnaissance du *moutya* en tant que PCI à l'Unesco. J'ai alors rapidement pensé que *Seymas* avait été mandatée par le Ministère pour travailler sur ce projet. On me confirma qu'il n'en était rien et qu'il s'agissait bien d'une initiative de *Seymas* qui, au-delà du désir de rassembler la population seychelloise autour de manifestations culturelles — les *Dimans moutya* —, affiche publiquement son intention de faire reconnaître le *moutya* en tant que PCI à l'Unesco (on a ici utilisé l'expression patrimoine culturel mondial, en créole)<sup>33</sup>. Avant ce projet, je ne connaissais pas *Seymas*, ou l'ancienne

association de musiciens, comme étant impliquée dans le *moutya*. Ceci ne veut toutefois pas dire que ses membres ne possèdent pas de connaissances et de savoir-faire à son sujet. Au contraire, plusieurs d'entre eux ont des opinions bien précises concernant le *moutya* et ont déjà intégré des paramètres musicaux du *moutya* dans leurs compositions.

La collaboration entre le Ministère de la Culture et *Seymas* est maintenant annoncée depuis l'été 2014 et il semble bien que la mise en place de manifestations *moutya* tout au long de l'année et du Festival *Dimans moutya* en juillet de chaque année, en tant qu'événements touristiques, fassent partie de la stratégie commune pour mettre en valeur, rendre plus dynamique et faire connaître davantage le *moutya*. Dans le contexte seychellois, l'appui du Ministère est essentiel pour que *Dimans moutya* se développe pleinement. Il vient en quelque sorte entériner l'initiative de *Seymas* et montre publiquement son approbation dans le choix de valoriser le *moutya*. Après tout, *Dimans moutya* répond à la volonté du Ministère de revitaliser le *moutya* et s'inscrit dans le cadre de son projet patrimonial. Lors d'une rencontre avec le Directeur général de la Culture au Ministère, en janvier 2012, celui-ci insistait sur la nécessité de « réhabiliter » le *moutya*, contexte dans lequel ma recherche et le festival *Dimans moutya* s'inscrivent. Comme l'ont démontré d'autres ethnomusicologues, l'État joue souvent un rôle central essentiel dans le processus de patrimonialisation (Charles-Dominique 2013; Samson et Sandroni 2013, entre autres) et, pour certains États—et cela semble le cas pour les Seychelles — le PCI revêt avant tout une dimension nationale (Roda 2011; Seeger 2009).

Ma question initiale demeure néanmoins pertinente : pourquoi le *moutya* et non pas une autre pratique musicale? Lorsque j'ai posé cette question à des collègues de la section *Heritage* du Ministère, on m'a répondu : « Parce que le *moutya*, c'est *notre* musique. C'est unique aux Seychelles. Ce n'est pas comme le *kamtole*<sup>34</sup> ... il y a des quadrilles dans toutes les îles créoles ... » Cette réponse ne m'a pas convaincue, puisqu'il existe, comme nous l'avons vu, des musiques aux contours historiques, mémoriels et esthétiques proches du *moutya* dans la plupart des îles créoles, dont le *maloya* de La Réunion, le *sega tipik* de l'Île Maurice, voire le *gwoka* en Guadeloupe. Ces dernières pratiques musicales ont toutes été inscrites sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, respectivement en 2009 pour le *maloya* et en 2014 pour le *sega tipik* et le *gwoka*. Certains fonctionnaires du Ministère de la Culture disaient « Il faut voir avec ceux qui ont préparé le dossier *sega* pour l'Unesco à l'Île Maurice ... Nous aussi, on doit faire reconnaître le *moutya*! » tandis que des musiciens évoquaient la ressemblance entre les genres des différentes îles : « Le *sega*, le *maloya*, le *moutya*, ce sont les mêmes racines! On aurait dû monter un dossier commun pour l'océan Indien! ».

Certains chercheurs ont d'ores et déjà souligné le lien de cause à effet entre la concurrence intergroupe et la patrimonialisation unesquienne (Amselle 2008 cité par Charles-Dominique 2013 : 92; Roda 2011 : 128; Samson et Sandroni 2013). En effet, voyant leurs voisins obtenir cette reconnaissance internationale par le biais de l'Unesco, les Seychellois ont des raisons de croire que leur *moutya* est tout aussi valable que le *maloya* et le *sega*.

À l'intérieur du pays, il ne semble toutefois pas y avoir de concurrence entre les genres musicaux pour devenir PCI reconnu auprès de l'Unesco. La majeure partie des Seychellois interrogés à ce sujet voit dans cette patrimonialisation une initiative politique qui susciterait un intérêt supplémentaire pour les Seychelles à l'étranger. Aucun d'entre eux n'a remis en question le choix du *moutya* plutôt qu'une autre pratique musicale, ni l'impact d'une potentielle reconnaissance sur la pratique et ses acteurs. Cependant, certains ont insisté sur l'urgence d'une telle démarche, car plusieurs porteurs de la tradition ont déjà disparu ou sont très âgés. Pour le Digois Ansley Constance, c'est le « *moutya otantik* » qu'il faut inscrire sur la liste de l'Unesco, car « c'est lui qui est porteur des vraies valeurs seychelloises. [...] Il faut que les Seychellois apprennent aussi à faire la différence entre le *moutya otantik* et le *moutya* contemporain » (entrevue, 3 avril 2013). Ces propos font ressortir deux points majeurs : le premier étant que le *moutya* a subi de nombreuses mutations au cours des dernières décennies et que les savoir-faire traditionnels qui lui sont liés tendent à disparaître — ce qui amène la plupart des Seychellois qui ont connu le *moutya otantik* à établir une distinction claire entre ce dernier et celui que l'on pratique aujourd'hui —, et le second étant le besoin d'éducation des plus jeunes générations afin qu'elles puissent comprendre ce qu'est et ce qu'était le *moutya*, tant dans sa forme symbolique qu'expressive.

Le souci de la transmission de la pratique et des valeurs qui l'accompagnent est le propre de l'entreprise patrimoniale qui, elle, « construit l'identité de celui qui la conduit » (Charles-Dominique 2013 : 80). La majorité des Seychellois rencontrés m'ont fait part, en l'exprimant de différentes manières, d'un problème avec la représentation qu'ils se font de leur identité actuelle, en perte de repères, bouleversée par des transformations rapides et le peu de connexion avec les valeurs traditionnelles locales.

On est ici en droit de se demander comment le festival *Dimans moutya* pourra contribuer à la « sauvegarde » et à la revitalisation du *moutya* en tant que patrimoine, entendu au sens de pratique sociale et représentative de la population seychelloise, et quelles valeurs lui seront attribuées. Le contexte du festival peut susciter de l'intérêt pour le *moutya*, mais ce *moutya* acquerra ses propres valeurs et se distinguera nécessairement d'un *moutya* issu du passé, voire même d'un autre contexte actuel, non seulement de façon esthétique, mais aussi par son effet performatif.

D'un point de vue purement synchronique, on ne semble plus être dans une ethnicisation stylistique des performances ou des discours — donc dans une forme de revendication identitaire basée sur un critère d'ethnicité —, comme c'était parfois le cas dans d'autres espaces de diffusion, mais plutôt dans un esprit rassembleur et démocratique<sup>35</sup> qui vise à inclure l'ensemble des Seychellois, du moins en tant que spectateurs qui peuvent s'exprimer par la danse dans la foule. L'accès à la scène, de même que l'orientation artistique, esthétique, voire idéologique des prestations, demeure toutefois limité à un groupe restreint de personnes.

Enfin, le Festival *Dimans moutya* vient appuyer la démarche de reconnaissance patrimoniale souhaitée à la fois par *Seymas* et par le Ministère de la Culture. Il vise à mieux faire connaître, à valoriser et à « réhabiliter » le *moutya* auprès de la population locale et des touristes. Par une plus grande reconnaissance du *moutya*, et de la culture seychelloise de manière plus générale, sur le plan international, le Ministère et *Seymas* souhaitent notamment attirer des touristes et contribuer au développement social, culturel et économique du pays. L'espace touristique, notamment par le regard de l'Autre, intervient ainsi dans la construction des représentations et des patrimoines.

### Patrimonialisation et mise en tourisme : deux processus compatibles?

La particularité du nouveau festival *Dimans moutya*, par rapport aux événements touristiques préexistants aux Seychelles, réside dans le fait qu'il semble d'abord s'adresser aux locaux, ainsi qu'aux potentiels touristes issus de la diaspora seychelloise, en plus de proposer une expérience différente à l'ensemble des touristes qui viennent visiter les Seychelles. Cette nouvelle approche du tourisme aux Seychelles, dans laquelle le touriste participe à un festival ouvert au grand public mais conçu d'abord pour les locaux, coïncide avec un désir de « conversion<sup>36</sup> » des touristes internationaux à la culture d'accueil, dont il est question dans le numéro des *Cahiers d'études africaines* consacré à l'expérience du touriste en Afrique (Chabloz et Raout 2009).

Considérant les caractéristiques musicales et extramusicales que nous connaissons du *moutya* et ses enjeux à la fois identitaires et patrimoniaux, on peut se demander si un « festival » représente la forme idéale pour mettre en valeur la pratique et favoriser l'expérience du *moutya* par les participants à la manifestation. S'il « dynamise » la pratique musicale en proposant un grand événement gratuit et auquel des centaines de personnes assistent, la présence sur scène, en revanche, rend quelque peu impersonnel le rapport entre les

acteurs du *moutya* et le public, ce qui limite les interactions entre les participants qui, traditionnellement, prenaient part à l'ensemble du rituel<sup>37</sup>. À ce titre, les individus mis de l'avant dans les prestations relèvent davantage de la catégorie des « artistes », soit professionnels ou en voie de professionnalisation, que de celle des « tenants de la tradition ». Y aura-t-il un espace prévu pour ceux qu'Owe Ronström (2014 : 24) appelle les *knowers*, « ceux qui approchent la musique dans une perspective de connaissance », ou le festival concernera-t-il seulement les *doers* (ceux qui la font) et les *makers* (ceux qui l'organisent et la produisent)? Pour le moment, *Dimans moutya* propose un *moutya* réinvesti par les artistes, et qui subit parfois un processus d'artification (Heinich et Shapiro 2012). La tension entre préservation et innovation (Amico 2014 : 196) est au cœur de la dynamique propre au festival. Cette « exigence de conciliation entre remémoration et contemporanéité, qui est celle de la patrimonialisation, [est] au cœur de la notion de “sauvegarde” telle que définie dans la convention de l'Unesco pour la Sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel (2003) » (Charles-Dominique 2013 : 82).

En tant que forme artistique présentée dans un festival, le *moutya* doit innover pour maintenir l'attention du public sur le long terme. Par sa nature, le *moutya* traditionnel suscite la curiosité du touriste, mais, selon mes interlocuteurs, ce dernier s'en lasse assez rapidement, car son rythme est lent et répétitif et ses paroles, dans lesquelles résident les intrigues et qui constituent un élément essentiel au *moutya*, sont chantées en créole seychellois<sup>38</sup>. Le festival se retrouve donc avant tout comme un phénomène local, qu'on tente d'inscrire dans un contexte régional, et éventuellement international, en invitant des artistes des îles créoles voisines, mais qui risque fort peu de mener le *moutya* à entrer dans les circuits de la *world music*<sup>39</sup>, du moins pour le moment<sup>40</sup>. Mais n'est-ce pas le désir de plusieurs musiciens seychellois que d'accéder à la scène *world* internationale? En ce sens, *Dimans moutya* pourrait éventuellement servir de tremplin ou de vitrine pour les musiciens. La mise en scène et en tourisme devient alors une médiation qui génère des transformations. Dans le cas présent, on peut concevoir ces « transformations comme vitales pour le processus de sauvegarde » (Campos 2011 : 151). Reste à voir comment évoluera le *moutya* dans ce festival. Ainsi, comme le souligne l'ethnomusicologue brésilienne Lucia Campos, il semble plus réaliste d'assumer la nécessaire relation entre la musique en tant que patrimoine et la musique en tant que marchandise et « de travailler à les articuler de façon efficace, dialogique, et, pourquoi pas, vers les principes soutenus par la convention [de l'Unesco] » (151).

Qu'il s'agisse du processus de patrimonialisation ou de celui de mise en tourisme, le pôle déterminant est le présent. En tant que phénomène de « relance », le Festival *Dimans moutya* concède « une priorité absolue au passé



mais cherche [...] à valoriser parallèlement le progrès » (Charles-Dominique 2013 : 82). Envisager le *moutya* en tant que patrimoine ne consiste pas seulement à « enregistrer, énoncer, stocker ce qui nous vient du passé, mais à l'interpréter, à en assurer la transitivité » (Laplantine 1996 : 51, cité dans Charles-Dominique 2013 : 77). Effectivement, « sauvegarder » la dimension « immatérielle » des pratiques musicales implique d'aller au-delà de l'inventaire et de la préservation de la mémoire de celles-ci, car, pour exister pleinement, la musique doit être mise en acte (Campos 2011; Graeff 2014, entre autres).

À ce titre, un festival sur le *moutya* ne va pas à l'encontre de la patrimonialisation du phénomène musical et s'inscrit même dans ce sens, en valorisant l'aspect dynamique et vivant de la pratique musicale. Encore faut-il se donner les outils et les connaissances pour faire les choix qui mèneront aux résultats escomptés, notamment en matière de représentativité collective, mais aussi de « sauvegarde » de la pratique. Ces choix devraient peut-être davantage s'appuyer sur une « diversité d'autorités<sup>41</sup> » (Aubert 2001; Graeff 2014) en matière de *moutya*. Lors d'une discussion informelle avec un musicien croisé dans la rue, celui-ci m'exprima son désaccord avec les choix artistiques des organisateurs qui ne permettaient pas aux chanteurs invités d'être accompagnés par des musiciens de leur choix. Bien que conscient des moyens financiers limités du festival qui ont incité les organisateurs à opter pour cette façon de faire, ce choix limitait l'accès à une diversité d'expressions du *moutya*, selon lui. On sait, en effet, que le patrimoine relève d'un processus à la fois électif et sélectif (Charles-Dominique 2013 : 82), d'un « dépôt culturel sélectionné » (Lenclud 1987, 1994, cité dans Charles-Dominique 2013 : 82) et qu'il s'agit donc d'une construction. Le *moutya* devient ainsi ici, avec le Festival *Dimans moutya*, un patrimoine en devenir, dont il faudra suivre les développements pour mieux comprendre la négociation d'une identité seychelloise entre la représentation pour soi (sur le plan local) et celle pour l'Autre (devant des touristes). Dans ce sens, comme le soutient Monique Desroches, « la scène se transforme bien souvent en un lieu privilégié de négociation entre deux grandes tendances qui marquent le parcours des traditions musicales locales : la mondialisation d'un côté et le retour aux sources de l'autre » (2011 : 65).

## Conclusion

À en juger par sa grande popularité auprès des Seychellois, le Festival *Dimans moutya* vient répondre à un besoin de la population de se rassembler autour d'un objet commun, un patrimoine, qui éveille un sentiment d'appartenance à un groupe, une fierté et une conscience identitaire. Si, comme l'affirme Charles-

Dominique « le patrimoine n'est pas totalement dans le camp de la tradition et d'un traditionalisme synonyme de nostalgie, de maintenance, de restauration, légitimées par une référence constante au passé » (2012, dans Charles-Dominique 2013 : 83), la dimension émotive, celle qui se situe « en amont de l'action musicale » (Roda : 2010) et se manifeste à travers celle-ci, souligne bien le symbole identitaire que le *moutya* représente aujourd'hui pour les Seychellois.

Le *moutya* contient une forte charge identitaire et mémorielle, mais il demeure marginal dans l'économie musicale seychelloise. La volonté de « sauvegarder » le *moutya*, qui s'exprime autant dans le projet de festival et de mise en tourisme que dans celui d'inscription sur la liste de l'Unesco, passe ici par une réappropriation du genre, par un *revival*, après que celui-ci ait traversé plusieurs phases : d'interdit, voire méprisé, par les autorités administratives coloniales et religieuses à la reconnaissance en tant que musique traditionnelle seychelloise, puis retombé dans l'oubli presque total pour aujourd'hui venir s'inscrire en tant que musique emblématique des Seychelles.

Bien qu'elle puisse être critiquée, la prise en charge institutionnelle, de la part du Ministère de la Culture, de l'association *Seymas* et de l'industrie touristique, semble ici nécessaire pour assurer la pérennité du *moutya* (même si celui-ci risque de se voir transformé pour répondre à sa nouvelle fonction sociale). Au vu de la rareté de la transmission au sein des familles ou des groupes, de la nécessité d'un support à la fois financier et logistique et d'un besoin de mobiliser les ressources, les connaissances et les savoir-faire ainsi que les individus nécessaires à cette mise en œuvre, la scène touristique peut s'avérer un relais pertinent pour la pratique du *moutya*. À l'instar de ce qui a pu être observé dans d'autres régions du monde<sup>42</sup>, la mise en tourisme des traditions musicales, ou plus globalement de la culture, peut avoir des retombées non seulement sur le plan économique, mais aussi social et culturel en augmentant l'intérêt des plus jeunes générations pour la culture locale. Dans un pays qui vit principalement du tourisme, la patrimonialisation doit peut-être d'abord se faire par le biais d'une mise en tourisme, qui risque à son tour de susciter des questions qui ramèneront les Seychellois à réfléchir à l'essence du *moutya*. ❀

## Notes

1. À partir de la fin des années 1970, les autorités gouvernementales de la Deuxième République des Seychelles ont mis en place un mouvement appelé « Renaissance culturelle ». J'y reviendrai brièvement un peu plus loin.

2. Voir Parent 2015 pour plus de précisions sur le développement de l'industrie touristique aux Seychelles, et sur le contenu des spectacles musicaux dans les hôtels et restaurants.

3. Plusieurs musiciens seychellois m'ont fait part des exigences de certains gérants d'hôtels, pour qu'ils se présentent de telle ou telle façon, qu'ils jouent un répertoire plutôt qu'un autre, etc., ce qui range encore aujourd'hui les musiciens seychellois dans une classe subalterne au sein de l'industrie touristique. Par « encourager les clichés », je me réfère à des exemples cités par les artistes seychellois, tel que celui où le gérant d'hôtel demande à ce que soit continuellement reprise la mise en scène lors de laquelle une danseuse, assise sur un tabouret-râpe traditionnel, mime le geste de râper la noix de coco entre ses jambes, geste prétendument très sensuel et entretenant des stéréotypes au sujet des femmes seychelloises.

4. La notion de performance doit ici être entendue dans le sens proposé par Desroches, en tant que « série de modalités de production et de mise en communication qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique d'une pratique musicale » (2008 : 104). La performance musicale se déroule ainsi *in situ*, dans un contexte incluant à la fois les musiciens et danseurs, de même qu'un public qui participe plus ou moins activement à l'évènement.

5. Comme partout ailleurs, le mode de vie des Seychellois change et l'activité de se regrouper pour jouer de la musique, chanter et danser en tant que divertissement tend à disparaître aux dépens de sorties en discothèque ou de consommation de musique via la radio et la télévision.

6. Le 7 mars 2012, le président J.A. Michel a procédé à un remaniement ministériel lors duquel Alain Saint-Ange, ancien Directeur général du Conseil national du tourisme des Seychelles, a été nommé ministre du Tourisme et de la Culture.

7. Je joue ici sur l'ambiguïté du terme « chercher » : le *moutya* est l'objet de ma recherche doctorale et je cherchais à le trouver — car sa pratique telle qu'on me la décrivait semblait bien rare —, à en identifier les paramètres musicaux et expressifs, à le différencier des autres musiques, etc.

8. En 1990, le Mauricien Jacques K. Lee écrivait que le *moutya*, qu'il nomme séga traditionnel en le comparant au *sega tipik* mauricien, a principalement été gardé vivant par le biais de mises en scène touristiques (1990 : 29).

9. À cet effet, dans un article portant sur le *samba de roda* à la World Music Expo (WOMEX), Lucia Campos (2011) insiste sur le rôle de la production culturelle en tant que médiateur de patrimoine, particulièrement dans les actions de promotion, de mise en valeur ou de revitalisation des patrimoines musicaux. Aux Seychelles, la production culturelle est peu développée et généralement assumée par le Ministère de la Culture ou les artistes eux-mêmes.

10. Dans la description qu'elle fait de la danse du séga mauricien, Catherine Servan-Schreiber explique que les danseurs viennent « barrer » leur partenaire en écartant les bras pour éviter la « coupe », qui se produit lorsqu'un tiers danseur vient s'intercaler entre le danseur et sa partenaire (Servan-Schreiber 2010 : 119). Dans sa forme musicale et chorégraphique, le *moutya* est très proche du séga mauricien. Je ne crois pas avoir entendu le terme « couper » aux Seychelles

et personne n'a su m'expliquer les règles de la danse dans les détails. Il m'a semblé que plusieurs de ces codes ont été oubliés, mais de plus amples recherches pourraient dévoiler de nouvelles connaissances à ce sujet.

11. Tandis que les autorités administratives et religieuses décourageaient la pratique du *moutya*, certains Seychellois ont continué de le pratiquer dans certains endroits reculés, dans les hauts des montagnes entre autres, ou encore sur les îles éloignées où ils partaient travailler.

12. Si le *maloya* a fait l'objet d'enregistrements dès la fin des années 1970 (disques militants du PCR, voir entre autres Samson et Desroches 2008), il faudra attendre le début des années 1990 pour que le *moutya* fasse son entrée dans l'industrie du disque aux Seychelles.

13. Je considère ici que la mise en scène de la pratique, ainsi que l'acte de jouer en échange d'une rémunération quelconque et/ou d'un statut (par exemple, membre de la Troupe Nationale) constituent les premiers pas vers la professionnalisation des musiciens et des danseurs.

14. Cette vidéo a été mise en ligne sur Youtube par KozKreole Mizik, qui propose de nombreux vidéoclips seychellois (<https://www.youtube.com/watch?v=Qlkl5PMBWQY>, consultée le 15 février 2016). En vogue durant les années 1990, le groupe *The Islanders*, parfois également appelé *Happy Islanders*, est reconnu pour jouer des musiques folkloriques seychelloises « authentiques ». Selon le musicien seychellois Davis Barbe, ancien membre du groupe, les musiciens jouaient alors tous les soirs dans les hôtels, en plus d'aller parfois représenter les Seychelles à l'étranger (entrevue, avril 2013).

15. Captation vidéo de l'auteure. Groupe *Fek Arive* lors du Festival Kreol 2011.

16. Dans le séga mauricien, l'instrument le plus caractéristique est « le tambour plat constitué par une peau de chèvre tendue sur un cercle de bois, appelé ravanne » (Servan-Schreiber 2010 : 118).

17. Michael Naylor dit avoir assisté à seulement deux *moutya*, de surcroît mis en scène, au cours des séjours effectués aux Seychelles durant la décennie précédant la rédaction de sa thèse (1997 : 174).

18. Par exemple, un « *moutya* authentique » a été organisé lorsque la chaîne de télévision française France 5 est venue réaliser une émission de la série documentaire *Échappées Belles* sur les Seychelles, en décembre 2013.

19. La question de la rareté des tambours *moutya* avec la peau de cabri est revenue régulièrement durant mes recherches. J'ai moi-même tenté de m'en faire construire un sans toutefois réussir, et ce pour diverses raisons (dont principalement la difficulté de trouver des peaux de cabri ainsi que le peu de disponibilité des quelques personnes possédant ce savoir-faire). Tel que précisé précédemment, les tambours avec « peau » de plastique proviennent généralement de l'île Maurice. Ceux avec peau de cabri sont construits aux Seychelles ou achetés à l'île Maurice.

20. Selon l'anthropologue seychellois Jean-Claude Mahoune, il était interdit de jouer du tambour après 21h durant l'époque coloniale. Cette loi n'aurait jamais été changée officiellement, ce qui sert parfois d'argument aux policiers en charge

d'assurer l'ordre public pour décourager la tenue d'évènements musicaux en dehors de ceux officiels. Durant la période totalitaire, les rassemblements étaient illégaux. Plusieurs informateurs sur le terrain m'ont dit qu'encore aujourd'hui, organiser un évènement comme un *moutya* nécessite une autorisation des autorités policières et celle-ci dépend généralement des relations entretenues avec elles.

21. Sans entrer dans un débat qui s'avèrerait sans doute complexe, je précise que la construction du *samba* brésilien en tant que « musique nationale » remonte aux années 1920, probablement en raison de la proximité des intellectuels de l'époque avec la culture populaire qui a permis la projection du *samba* en tant que symbole national (Vianna, 1995). Une telle référence depuis de nombreuses années a pu faciliter un consensus dans le choix du *samba* en tant que PCI. Du côté de La Réunion, tout comme aux Seychelles, le *maloya* et le *moutya* se sont vu construire une identité de musique de résistance, représentant généralement la population d'origine africaine marginalisée, au cours des années 1960 à La Réunion et au début des années 1980 aux Seychelles, aux côtés d'autres musiques qui viennent compléter les champs musicaux insulaires et qui ont généralement retenu davantage l'attention des médias. Le choix de ces musiques en tant que « PCI », tout comme le choix du *sega* à l'Île Maurice, semble davantage entrer dans une dynamique de « réparation du passé » souvent évoquée, du moins à La Réunion et à l'Île Maurice, et qui laisse place à de nombreuses controverses. Il est ainsi plus difficile de désigner une musique qui représente l'ensemble de leur population. Enfin, Guillaume Samson rappelle également que les frontières entre les musiques étant moins claires à la Réunion — et c'est aussi le cas aux Seychelles —, la question de la représentativité devient moins évidente (Samson et Sandroni 2013).

22. Il m'est difficile ici de spécifier la fréquence exacte de ces *moutyas* — certaines personnes parlent d'un évènement hebdomadaire régulier tandis que d'autres ont un vague souvenir de « quelques évènements ». Il en est de même pour la période exacte à laquelle ils se seraient tenus, ainsi que de leur durée dans le temps.

23. L'association *Seymas* portait auparavant le nom de « Musiciens sans frontières ». Cette association rassemble plusieurs des musiciens seychellois parmi les plus connus et travaille en étroite collaboration avec le Ministère de la Culture.

24. On peut voir des photos des *Dimans moutya* organisés par *Seymas* sur la page Facebook de *Seymas* ([https://www.facebook.com/seymas.seychelles.1/media\\_set?set=a.1388290874726544.1073741826.100006369342694&type=1&pnref=story](https://www.facebook.com/seymas.seychelles.1/media_set?set=a.1388290874726544.1073741826.100006369342694&type=1&pnref=story)).

25. Dans le cadre de la Renaissance culturelle du début des années 1980, des collectes ont été effectuées et un corpus de chansons *moutya* a été constitué. Ces chansons sont encore chantées aujourd'hui.

26. Le « public local » est composé de Seychellois, toutes classes sociales et toutes générations confondues, qui se déplacent pour assister aux *Dimans moutya*. La participation à ces évènements dépend des goûts et intérêts des Seychellois.

27. Un court extrait de ce *Dimans moutya* est disponible en ligne :

<https://www.facebook.com/video.php?v=729776883727429&permPage=1>.

28. Rappelons que le *moutya* était banni par les autorités politiques et religieuses de l'époque coloniale, car il était considéré comme vulgaire et que les fidèles qui y participaient manquaient souvent à l'appel pour la messe du lendemain matin.

29. Ceci est vrai particulièrement pour les plus jeunes générations, car des personnes plus âgées ont refusé ou ont accepté avec réticence de participer à des activités liées au *moutya* durant les périodes de mes terrains qui correspondaient au Carême.

30. Les propos du ministre Saint-Ange ont été cités dans plusieurs journaux et sites Internet seychellois et régionaux, dont *Travel and Tour World* (<http://www.travelandtourtworld.com/news/article/dimans-moutya-draws-large-crowd-la-digue-feast-assumption-celebrations-culture-shows-work-side-side-seychelles-tourism/>), *eTurboNews* (<http://www.eturbonews.com/47896/moutya-anse-royale-will-become-festival-its-own-right-says-minis>), etc.

31. Il n'existe pas de Ministère de la Culture à part entière aux Seychelles; la culture relève généralement d'un autre Ministère, tel que celui de l'Information, du Développement Social ou du Tourisme. Puisqu'il y a eu remaniement ministériel durant le cours de ma recherche, je parlerai ici simplement de Ministère de la Culture afin d'alléger et de simplifier mon propos.

32. On peut entendre du *mouggae* des années 1990 en ligne ([http://www.dailymotion.com/video/xf918e\\_sa-nou-mouggae-el-manager-seychelle\\_music](http://www.dailymotion.com/video/xf918e_sa-nou-mouggae-el-manager-seychelle_music), dernière consultation le 15 avril 2015). Cette fusion musicale s'inscrit dans un mouvement esthétique et identitaire semblable à celui du *seggae* mauricien, qui lui fusionne le séga local mauricien au reggae symbolisant le retour à l'Afrique (Samson 2001 : 172).

33. Voir, par exemple, le statut Facebook de *Seymas* en date du 14 août 2014 .

34. Le *kamtole* rassemble les musiques et danses introduites aux Seychelles par les colons français dès la fin du XVIIIe siècle et qui ont ensuite subi un processus de créolisation une fois sur le sol seychellois.

35. On peut supposer que le choix du *moutya* plutôt qu'une autre pratique musicale réside dans son aspect démocratique, c'est-à-dire accessible à tous. Traditionnellement, les événements *moutya* ont toujours été ouverts et gratuits, ce qui n'était pas le cas, par exemple, des *bal asosye*, soirées de musiques *kamtole*, auxquels les participants devaient contribuer financièrement.

36. Les candidats à la conversion étant les touristes qui souhaitent expérimenter les pratiques des autres. Ils souhaitent, par exemple, participer activement aux musiques et danses du pays visité.

37. Par rituel, entendons ici simplement un événement régi par des codes implicites. Selon quelques informateurs d'un certain âge, il n'est plus possible de nos jours d'organiser de tels *moutya*, car il y aura toujours des personnes qui ne connaissent pas ces codes et viendront nuire au déroulement.

38. Il s'agit non seulement de mes propres observations, mais surtout des commentaires de nombreux musiciens. « Traditionnellement », l'intérêt et

l'originalité du *moutya* résident dans ses paroles provoquantes ou drôles, auxquelles les participants réagissent en répondant (dans le chant), en dansant (mimant ou gesticulant en réaction), ou en riant et en criant. Il sera intéressant d'observer si l'attention des participants se déplacera vers d'autres paramètres de la pratique, comme les arrangements musicaux et chorégraphiques, qui pourraient être amenés à occuper une place plus importante dans le cas des présentations devant des publics non créolophones.

39. Pour certains musiciens, la dimension patrimoniale n'importe que dans la mesure où elle crée une singularité et une « authenticité » dans leurs compositions musicales. Dans ce sens, ils aspirent à intégrer les circuits de la *world music* et ainsi à s'afficher en tant qu'ambassadeurs culturels des Seychelles. On peut lire dans cette démarche une volonté de reconnaissance provenant non seulement du tourisme, mais de l'industrie musicale à un niveau international.

40. Les structures et les programmes de soutien aux artistes étant encore peu développés dans le pays, ainsi que le contrôle sur les entrées et sorties (officielles) d'artistes assuré par le Ministère de la Culture, par l'intermédiaire du Bureau de la coopération internationale, rendent les démarches complexes pour les musiciens. Pour le moment, les artistes autorisés à se produire à l'étranger le font souvent à des fins de promotion touristique du pays, dans le cadre de représentations officielles, souvent avec la Troupe nationale ou en tant qu'artistes sélectionnés pour représenter les Seychelles sur la scène internationale.

41. Pour Laurent Aubert, « le traditionnel, en musique comme dans tout art, implique la présence d'une autorité garantissant la persistance de la norme. Mais là où l'autorité interne [...] qui assurait le respect de la norme vient à diminuer ou à disparaître, elle peut être relayée par une autorité externe au groupe » (2011 : 41). Il s'avère que les autorités en matière de *moutya* ne sont pas clairement définies pour les Seychellois. Bien que certains Seychellois aujourd'hui dans la soixantaine, voire plus âgés, soient familiers avec le *moutya*, ceux-ci ne semblent pas être pleinement sollicités dans la mise en scène et en patrimoine. Les « autorités du *moutya* » sont actuellement les rares chercheurs seychellois qui s'y sont intéressés (dont Jean-Claude Mahoune et Norbert Salomon), ainsi que les artistes, plus ou moins populaires — dont un certain nombre est âgé de moins de quarante ans — qui se réapproprient le *moutya*.

42. Pensons à Bali (Picard 2008) et à Mayotte (Regnault 2011), pour ne citer que ces exemples.

## Références

- Amico, Marta. 2014. Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde. Un festival à l'épreuve de la réconciliation. *Cahiers d'ethnomusicologie*, numéro spécial sur *Festivalisation(s)* 27 : 189-202.
- Anderson, Benedict. 1996. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : Éditions La Découverte.

- Aubert, Laurent. 2001. *La musique de l'autre*. Genève : Georg Éditeur, Ateliers d'ethnomusicologie.
- . 2011. Comment exposer la musique et que lui faire dire? Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 13-40. Dir. Monique Desroches et al. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Campos, Lucia. 2011. Sauvegarder une pratique musicale? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo. *Cahiers d'ethnomusicologie* 24 : 143-155.
- Chabloz, Nadège et Julien Raout, dirs. 2009. *Cahiers d'études africaines*, numéro spécial sur *Tourismes* 193-194.
- Charles-Dominique, Luc. 2013. La patrimonialisation des formes musicales et artistiques. *Anthropologie d'une notion problématique*. *Ethnologies* 35 (1) : 75-101.
- 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 et al. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Desroches, Monique et Guillaume Samson. 2002. La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises. Dans *Anthropologies de la Réunion*, 201-218. Dir. Christian Ghazarian. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Desroches, Monique, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon. E. Smith, dir. 2011. *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Gervasi, Flavia. 2014. Interactions dans la construction d'une identité musicale locale. La dimension sociopolitique du succès du festival Notte della Taranta. *Anthropologie et Sociétés*, 38 (1) : 85-103.
- Graeff, Nina. 2014. Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: Some Thoughts on Safeguarding Music's Intangible Dimension. *El oído pensante* 2 (2) : en ligne, [https://www.academia.edu/7867998/Graeff\\_Nina\\_Experiencing\\_Music\\_and\\_Intangible\\_Cultural\\_Heritage](https://www.academia.edu/7867998/Graeff_Nina_Experiencing_Music_and_Intangible_Cultural_Heritage).
- Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro, dir. 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- La Selve, Jean-Pierre. 1984. *Musiques traditionnelles de La Réunion*. Saint-Denis : Fondation pour la recherche et le développement dans l'océan Indien/Institut de linguistique et d'anthropologie de la Réunion.
- Laville, Yann, dir. 2014. *Cahiers d'ethnomusicologie*, numéro spécial sur *Festivalisations* 27.
- Lee, Jacques K. 1990. *Sega: The Mauritian Folk Dance*. Oxford : Nautilus Publishing Co.
- Naylor, Michael. 1997. *The Creativity in Culture : Creolization in the Musical Genres of the Seychelles Islands*. Thèse de doctorat, University of Michigan.
- Parent, Marie-Christine. 2012. When Tourism Contributes to the "Heritagization" of Local Music: The Case of the Seychelles. Actes du colloque *Soundtracks: Music*,



- Tourism and Travel, Liverpool, 6-9 juillet 2012*, Center for Tourism and Cultural Change, Sixième conférence internationale. En ligne, <https://docs.google.com/file/d/0B6cNkxwXUXcPbXRvTndORWQwa0E/edit?pli=1>.
- . 2015. La mise en tourisme du patrimoine musical aux Seychelles. Dans *Le tourisme comme expérience. Regards interdisciplinaires sur le vécu touristique*, 223-236. Dir. Jean-Michel Decroly. Québec : Presses de l'université du Québec.
- Picard, Michel. 2008. Balinese identity as tourist attraction : From “cultural tourism” (*pariwisata budaya*) to “Bali erect” (*ajeg Bali*). *Tourist Studies* 8 (2) : 155-173.
- Regneault, Madina. 2011. Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte. Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 93-112. Dir. Monique Desroches et al. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Roda, Jessica. 2010. De l'émotion à la musique. Article collectif *Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique*. Dans *Musique, signification et émotion*, 263-291. Dir. Hamdi Maklouf et Mondher Ayari. Paris : Delatour-France.
- . 2011. Des Judéo-espagnols à la machine unesquienne : enjeux et défis de la patrimonialisation musicale. *Cahiers d'ethnomusicologie* 24, numéro spécial sur *Questions d'éthique* 24 : 123-142.
- . 2015. Pop Stars as Ambassadors of Sephardic Culture at the Festival Sefarad in Montreal. *Contemporary Jewry*, numéro spécial sur *Jewish Music* 34 (1) : 73-88.
- Ronström, Owe. 2014. Festivals et festivalisations. *Cahiers d'ethnomusicologie*, numéro spécial sur *Festivalisation(s)* 27 : 27-47.
- Samson, Guillaume. 2001. Clivage social et appropriation musicale à l'île Rodrigues. Le cas du *séga*kordéon. *Cahiers d'ethnomusicologie* 13 : 163-178.
- . 2006. *Musique et identité à La Réunion. Généalogie des constructions d'une identité insulaire*. Thèse de doctorat, Université Paul Cézanne-MMSH/ Université de Montréal.
- . 2013. Transculturations musicales et dynamiques identitaires. Trois cas d'études réunionnais. *L'Homme* 3 : 207-208, 215-235.
- Samson, Guillaume et Carlos Sandroni. 2013. The Recognition of Brazilian samba de roda and Reunion maloya as Intangible Cultural Heritage of Humanity. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology* 10 (1) : 530-551, en ligne: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-43412013000100022&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-43412013000100022&script=sci_arttext).
- Seeger, Anthony. 2009. Lessons learned from the ICTM (NGO) evaluation of nominations for the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, 2001-2005. Dans *Intangible Heritage*, 112-128. Dir. Laurajane Smith et Natsuko Akagawa. New York : Routledge.
- Servan-Schreiber, Catherine. 2010. *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice. Chutney indien et séga Bollywood*. Paris : Riveneuve édition.
- Thiesse, Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Seuil.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro : J. Zahar Editor.