

Université de Montréal
Université de Nice Sophia Antipolis

Le *moutya* à l'épreuve de la modernité seychelloise
Pratiquer un genre musical emblématique dans les
Seychelles d'aujourd'hui (océan Indien)

par Marie-Christine Parent

Faculté de Musique
École doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de

Ph.D. en Musique, option Ethnomusicologie
de l'Université de Montréal

Docteur en Arts vivants, dominante musique
de l'Université de Nice Sophia Antipolis

Août 2017

© Marie-Christine Parent, 2017

Résumé

Cette thèse s'inscrit dans le cadre d'une coopération avec le ministère de la Culture des Seychelles. Celui-ci souhaitait obtenir une étude ethnomusicologique exhaustive du *moutya*, qui servirait de base scientifique à la préparation de sa candidature au titre de PCI auprès de l'Unesco. De ce fait, cette recherche se situe dans une ethnomusicologie appliquée.

Pratique musicale issue du contexte esclavagiste des îles Seychelles (océan Indien) à partir de la fin du XVIII^e siècle, le *moutya* est à la fois un chant, une musique tambourinée et une danse. Cette pratique, nommée *moutya otantik* (*moutya* authentique) par les Seychellois, s'est toutefois avérée très rare sur le terrain, voire absente. Les entretiens menés avec des travailleurs culturels et des musiciens ont permis de comprendre ce concept de *moutya otantik* qui, né en parallèle avec celui de l'identité culturelle « créole seychelloise », se veut être une construction politique à la base de la Nation, suite au coup d'État qui a mené à la Révolution seychelloise, en 1977. Le *moutya otantik* renvoie, dans ce sens, aux pratiques d'avant la Révolution, passées au filtre de la folklorisation et est donc porteur de valeurs spécifiques à la période post-révolutionnaire.

Cette thèse examine d'abord cette pratique, à partir d'une représentation d'un *moutya otantik* présentée par des travailleurs du ministère de la Culture. Elle s'oriente ensuite vers des pratiques qui se sont adaptées et renouvelées, principalement sur scène, lors d'événements officiels ou dans le milieu touristique, ou encore au sein de l'industrie musicale locale. Cette démarche permet d'aborder les processus de créolisation historique et dynamique des musiques dites créoles, avec lesquelles le *moutya* partage des affinités évidentes, et de mettre ainsi le *moutya* en relation avec d'autres phénomènes culturels locaux, régionaux et, plus globalement, des milieux créoles.

Les nouveaux espaces de production et de diffusion sont ici observés par le biais d'études de cas basées sur des expériences individuelles et collectives, ainsi que sur des parcours d'artistes. Des analyses du matériau sonore et des performances musicales visent enfin l'élaboration d'une caractérisation du *moutya* et démontrent que ce dernier s'exprime

aujourd'hui sous diverses formes, dans une interrelation dynamique avec différentes musiques. Dans cette optique, il doit nécessairement être abordé selon une conception élargie et complexe.

Mots-clés : Ethnomusicologie, Seychelles, Océan Indien, Moutya, Segha, Musique, Créolisation, Performance, Identité, Patrimonialisation

Abstract

This dissertation is part of a cooperation with the Ministry of Culture of the Seychelles, who expressed the interest to produce an exhaustive ethnomusicological study of the *moutya*. The study would serve as a scientific basis to prepare the *moutya*'s application as an ICH recognized by UNESCO. Thereby, this research can be considered applied ethnomusicology.

Moutya is a musical practice born out of slavery in the Seychelles islands (Indian Ocean) from the end of the 18th century. It is made of singing, drumming and dancing. During our fieldwork, this practice, known as *moutya otantik* (authentic *moutya*) by the Seychellois, was hard to find, not to say absent. Interviews with cultural workers and musicians contributed to our understanding of the concept of *moutya otantik* born in parallel with the "creole Seychellois" cultural identity, as a political construction that served national purposes following the coup that led to the Seychelles Revolution in 1977. The *moutya otantik* refers to the pre-revolutionary practices, but many of its elements have been folklorized. It therefore carries values of the post-revolutionary period.

This dissertation first examines the representation of a *moutya otantik* as organized and presented by workers of the Ministry of Culture. It then looks at how *moutya* has been adapted and renewed when staged and recorded mainly during official events, at touristic venues or within the local music industry. This approach makes it possible to talk about the historical and dynamic processes of creolization that are inherent to creole music, with which *moutya* shares obvious affinities, and also to connect *moutya* with other local, regional and, more generally, Creole cultural phenomena.

New production and presentation spaces are observed through case studies based on musicians' individual and collective experiences. Analyses of sound material and musical performances attempt to better define *moutya* and show that it is now expressed in a diversity of forms and in a dynamic interrelation with different music. In this context, it must necessarily be approached in a broad and complex way.

Keywords : Ethnomusicology, Seychelles, Indian Ocean, Moutya, Sega, Creolization, Music, Performance, Identity, Heritagization

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract	iii
Table des matières	iv
Liste des tableaux	x
Liste des figures	xi
Liste des exemples sonores	xvii
Liste des exemples audio-visuels	xx
Table des abréviations et signes	xxii
Conventions d'écriture et travaux graphiques	xxiii
Remerciements	xxiv
AVANT-PROPOS	xxvii
Prélude à une ethnomusicologie de la rencontre	xxvii
Introduction.....	1
<i>Choix du sujet</i>	1
<i>Bilan des recherches sur les Seychelles et les musiques seychelloises</i>	6
<i>Naissance d'une problématique sur le terrain</i>	12
<i>Cadre conceptuel et théorique : Des pistes pour mieux comprendre le moutya</i>	15
La piste de la créolisation culturelle et musicale : considérer le <i>moutya</i> comme phénomène musical inclusif.....	17
Raconter le <i>moutya</i> ... Un détour par le passé.....	20
La question de l'authenticité et des valeurs	24
Représentations sociales, significations et enjeux du moutya	26
<i>Structure de la thèse</i>	31
PREMIÈRE PARTIE.....	33
Rencontre avec le terrain	33
CHAPITRE 1.....	34

Les Seychelles : repères et jalons	34
<i>La relation à l'espace : quelques notions de géographie physique et humaine.....</i>	34
<i>Éléments d'histoire.....</i>	39
Découverte du territoire et historique des débuts de la colonisation.....	39
Les bases de la société seychelloise sous la colonisation française : 1756-1810.....	40
Le développement de la colonie et l'abolition de l'esclavage sous la tutelle anglaise : 1810-1960	42
Vers l'indépendance du pays et la Première République des Seychelles : les années 1960-1976.	46
Système à parti unique et centralisation du pouvoir sous la Deuxième République des Seychelles : 1977-1993.....	49
La Troisième République des Seychelles, l'instauration du multipartisme et la diversification économique : 1993 à aujourd'hui.....	55
« Créoles » et/ou « Seychellois » ?.....	57
CHAPITRE 2.....	61
De la spécificité historique du fait créole à la créolisation musicale et la permanence du changement.....	61
<i>Aborder la musique et la culture par le prisme de la créolisation.....</i>	62
<i>Vous avez dit « créole »?.....</i>	65
Les populations créoles : catégorisations et identités.....	65
Les langues créoles : conditions d'émergence.....	68
Cultures et mondes créoles.....	70
<i>Les « études créoles » : une approche interdisciplinaire et inclusive de la créolisation</i>	73
Anthropologie dynamique des changements et contacts culturels.....	73
Les études créoles dans le sillage de la décolonisation.....	77
Pour une valorisation des études créoles.....	86
<i>La créolisation musicale.....</i>	89
Changements, acculturation et syncrétisme en ethnomusicologie.....	90
De la question de l'autonomie au continuum pour qualifier les musiques « créoles ».....	96
<i>La créolisation en tant que « créativité culturelle ».....</i>	102
Gestion de la diversité culturelle.....	103
Vers une typologie des techniques de créolisation.....	108
<i>Conclusion. De la permanence du changement dans les formes expressives créoles.....</i>	112

CHAPITRE 3.....	114
Des « musiques traditionnelles » aux Seychelles.....	114
<i>Musiques issues de l'héritage européen.....</i>	116
Le <i>kanmtole</i>	117
<i>Musiques issues de l'héritage africain.....</i>	124
Le sega moderne et les chansons créoles.....	140
Des musiques qui tendent à se confondre.....	143
CHAPITRE 4.....	144
Le terrain comme laboratoire : démarches et méthodes.....	144
À la rencontre de collaborateurs et d'informateurs.....	146
Outils méthodologiques de recherche	154
De l'observation participante à l'implication	155
Constitution d'un corpus de recherche.....	161
DEUXIÈME PARTIE	169
Développement et modes d'expression du <i>moutya</i>.....	169
CHAPITRE 5.....	170
Le <i>moutya</i> dans le paysage musical seychellois actuel	170
<i>À la recherche du moutya</i>	171
La présence du <i>moutya</i> dans le quotidien des Seychellois	173
Un <i>moutya</i> public organisé par le <i>Parti Lepep</i>	175
Le <i>moutya</i> du <i>Bazar Labrinn</i>	177
« Organiser un <i>moutya</i> » : une activité de plus en plus rare ?.....	180
Un <i>moutya</i> organisé par des travailleurs culturels du ministère de la Culture et de l'Institut Créole : la poursuite du « <i>moutya otantik</i> ».....	181
<i>Être musicien et mélomane aux Seychelles</i>	184
La scène musicale touristique.....	185
Une petite industrie musicale locale.....	190
La transmission et la relève	195
Médias et diffusion musicale	200
Et le <i>moutya</i> dans tout ça ?	201
CHAPITRE 6.....	204

De la nécessité d'une profondeur historique pour comprendre le <i>moutya</i>.....	204
<i>Contexte socio-historique de l'émergence et du développement du « fait musical noir » aux</i>	
<i>Seychelles et dans les Mascareignes</i>	206
<i>Origine et développement du moutya</i>	209
<i>L'époque coloniale : le « moutya lontan »</i>	213
Une pratique sociale et musicale taboue qui soulève les passions	214
Le <i>moutya lontan</i> : le passé dans le présent.....	221
<i>La Révolution seychelloise et l'institutionnalisation du moutya</i>	223
La mise en scène du <i>moutya</i> et son entrée dans l'espace public seychellois	226
Le <i>National Youth Service</i> et l'enseignement de la « culture créole seychelloise »	235
Création et perpétuation d'un répertoire de chansons <i>moutya</i>	236
Effets de la prise en charge par le politique.....	237
<i>Une réappropriation artistique du moutya à partir des années 1990.....</i>	241
<i>Le concept de « moutya otantik ».....</i>	242
CHAPITRE 7.....	246
Appréhender le <i>moutya otantik</i> à partir d'une analyse des discours et des performances	246
<i>Structure et déroulement d'un moutya otantik.....</i>	248
La structure sonore et la forme musicale du <i>moutya lontan</i>	249
<i>Moutya</i> post-Révolution par le <i>Group kiltirel</i> de Port-Glaud.....	255
Une représentation d'un <i>moutya otantik</i> : le <i>moutya</i> organisé à La Bastille.....	261
<i>Reconstitution à partir des discours.....</i>	280
La question de la spontanéité dans l'authenticité.....	281
La présence d'un feu	284
L'alcool : <i>baka</i> et <i>kalou</i>	285
Le déroulement d'un <i>moutya otantik</i> d'après des discours d'informateurs.....	286
L'esprit <i>moutya</i> à travers les textes.....	292
<i>Conclusion de ce chapitre : le moutya en tant que « processus ».....</i>	296
CHAPITRE 8.....	297
Systèmes musicaux et chorégraphiques du <i>moutya otantik</i>	297
<i>Instruments de musique du moutya otantik.....</i>	298
Les tambours.....	298
Les idiophones	311

<i>Tentative de modélisation</i>	319
Le rythme <i>moutya</i>	321
La voix chantée : processus créateur et esthétique.....	345
La danse : un élément essentiel de la performance du <i>moutya otantik</i>	356
<i>Au-delà de la syntaxe : De l'importance de la performance et de la mise en contexte dans la compréhension de la stylistique des pratiques musicales</i>	364
TROISIÈME PARTIE	367
Le <i>moutya</i> en tant qu'expérience individuelle et collective	367
CHAPITRE 9	370
Le <i>moutya</i> comme événement participatif	370
<i>Un moutya informel à Okanbar, Glacis</i>	371
<i>Le moutya du Bazar Labrinn</i>	374
<i>Le festival Dimans Moutya</i>	378
Genèse du festival <i>Dimans Moutya</i> : le rôle de l'association de musiciens <i>Seymas</i>	379
Vers un renouveau du <i>moutya</i>	382
Encourager la participation en tant que moyen de « sauvegarde » d'une pratique musicale dans un contexte dominé par le tourisme	384
Entre participation et présentation	385
<i>La participation : élément essentiel du moutya en tant que patrimoine culturel vivant</i>	390
CHAPITRE 10	392
Les spectacles musicaux touristiques : quelle place pour le <i>moutya</i> ?	392
<i>Performances musicales touristique sur les îles de La Digue et de Praslin</i>	393
Les prestations du groupe Masezarin à La Digue	393
Animations et présentation du patrimoine musical à Praslin.....	395
Des formations musicales acoustiques pour présenter le patrimoine musical local.....	398
<i>Être « musicien d'hôtel » à Mahé</i>	399
Keven Valentin et son groupe <i>Sokwe</i> : la scénographie des musiques seychelloises et la professionnalisation des musiciens	400
<i>Un patrimoine musical touristique?</i>	428
<i>Trois îles, trois démarches ; vers une singularisation des approches du patrimoine musical</i>	431
CHAPITRE 11	434

Entre « folklore » et industrie : Le cas du groupe <i>Fek Arive</i>	434
<i>Fek Arive et le désir de faire revivre le sega-moutya sur la place publique</i>	436
Une influence mauricienne ?	438
Des musiciens reconnus pour jouer le <i>moutya</i> sur scène.....	440
L’enregistrement phonographique pour atteindre le grand public	448
Une reconnaissance avec peu d’appui.....	457
<i>Madeleenn : un « sega-moutya créole seychellois »</i>	458
<i>Le sega-moutya de Fek Arive : un nouveau paradigme du moutya</i>	463
Conclusion	464
<i>Institutions, communautés et individus. De l’identité culturelle « créole seychelloise » aux artistes et musiciens seychellois</i>	466
<i>Sega, moutya, sega-moutya : ambivalences et ambiguïtés</i>	467
<i>L’entrée du moutya dans une logique patrimoniale</i>	471
<i>Processus de patrimonialisation actuel : défis et enjeux</i>	474
Le choix du <i>moutya</i> en tant que PCI	474
« Réhabilitation » et transmission du <i>moutya</i> et de la « culture traditionnelle » en réponse aux problèmes sociaux actuels	477
Patrimonialisation, mise en scène et mise en tourisme : économie politique du <i>moutya</i>	480
<i>Retour sur le contexte de cette recherche</i>	483
Bibliographie	i
Table des annexes	i
Annexe 1. Offre de partenariat de la Section Patrimoine du ministère de la Culture des Seychelles	ii
Annexe 2. Lettre d’avis favorable provenant du ministère de la Culture pour la réalisation de mon enquête	i
Annexe 3. Permis de recherche émis par le ministère de la Culture	ii
Annexe 4. Catalogue des principaux informateurs	iii
Annexe 5. Synthèse des archives et documents sonores et audio-visuels sur le <i>moutya</i> mobilisés pour cette recherche	v

Liste des tableaux

Tableau I.	Les opérations de triangulation articulées.....	145
Tableau II.	Synthèse des changements principaux dans le passage du <i>moutya lontan</i> vers le <i>moutya</i> post-Révolution	240
Tableau III.	Typologie des tambours utilisés dans les musiques issues du <i>sega</i> primitif (Mascareignes et Seychelles).....	305
Tableau IV.	Typologie des tambours sur cadre à une membrane des îles de l’océan Indien 306	
Tableau V.	<i>Table of contrasts</i> , d'après Keil (2005 [1994] : 55).	365
Tableau VI.	Contenu de l’album <i>Madeleenn</i> , 2006.....	454
Tableau VII.	Contenu de l’album <i>Kontrol ou Lalang</i> (2007)	456

Liste des figures

Figure 1.	Les Seychelles dans l'océan Indien.....	35
Figure 2.	Les Seychelles : îles intérieures.....	37
Figure 3.	<i>Pilipili</i> , Festival Kreol, Victoria. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent	118
Figure 4.	<i>Bal asosye</i> , Festival Kreol, Anse-aux-Pins. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent 119	
Figure 5.	Transcription de Thomas Alexis (Alexis 1996 : 10).....	120
Figure 6.	Transcription de David André (André 1988 : 12)	120
Figure 7.	Groupe de dames chantant des romances dans le cadre du projet mené par Anne Merlin et Hugo Labattut. Victoria, Mahé. 19 mars 2012. Photo : M.-C. Parent	122
Figure 8.	Les musiciens Charles Davidson Lesperans (violon) et Georges Albert (guitare) accompagnent des mariages depuis plusieurs années sur l'île de Praslin. Praslin, 5 février 2012. Photo : M.-C. Parent.....	124
Figure 9.	Shujatta Chettiar à la guitare et Ton Pat' au <i>makaloumpo</i> . Festival Kreol, Victoria, octobre 2011. Photo : M.-C. Parent	126
Figure 10.	Ton Pat' au <i>zez</i> (à gauche) et au <i>bonm</i> (à droite), février 2011, NCPA, Mont- Fleuri. Photo : M.-C. Parent	129
Figure 11.	Musiciens du groupe <i>Masezarin</i> , L'Orangerie, La Digue, mars 2013. Photo : M.- C. Parent	133
Figure 12.	<i>Tanbour sega</i> des Seychelles à peau collée. NCPA, Mont-Fleuri. Février 2011. Photo : M.-C. Parent.....	137
Figure 13.	Les musiciens Brian Matombe et Jourdan Julie chauffent les <i>tanbour moutya</i> pour obtenir le son désiré. La Bastille, English River, 12 avril 2011. Photo : M.-C. Parent. .	139
Figure 14.	<i>Moutya</i> en bord de mer. Image récente fréquemment utilisée dans les médias seychellois ou sur les sites web de promotion touristique. Photo : Gérard Larose, <i>Seychelles News Agency</i> . 140	
Figure 15.	Mervin Nibourette et Rona Barbe, 20 février 2013, Mont-Buxton (à gauche) et Mervin et France Oreddy, 26 mars 2013, Pointe Larue (à droite), Mahé. Photos : M.-C. Parent 154	

Figure 16.	<i>Workshop</i> « Production musicale en studio ». 10 janvier 2012. <i>Studio Kasamba</i> , Mont-Buxton. Photo : M.-C. Parent.....	157
Figure 17.	Atelier de créativité pour batteurs et percussionnistes. Musiciens et représentants du ministère de la Culture. <i>National Conservatoire of Performing Arts</i> , Mont-Fleuri. 19 janvier 2012. Photo : M.-C. Parent.....	158
Figure 18.	Rencontre du comité « <i>Memwar Lanmizik Sesel</i> ». <i>NCPA</i> , Mont-Fleuri. Février 2012. Photo : Pierre Joseph	158
Figure 19.	<i>Moutya</i> organisé par le <i>Parti Lepep</i> , Grande-Anse, Mahé. 27 février 2011. Photo : M.-C. Parent	176
Figure 20.	<i>Moutya</i> au <i>Bazar Labrinn</i> de Beau-Vallon, Mahé. 1er mars 2012. Photo : M.-C. Parent	179
Figure 21.	Fabrication et vente du <i>baka</i> chez <i>msye</i> Guy Adonis. Mahé. 28 mars 2011. Photo : M.-C. Parent.....	180
Figure 22.	<i>Moutya</i> à la Bastille, English River, Mahé. 1er avril 2011. De gauche à droite : Jessie Fréminot, Hubert Poiret, Jourdan Julie, Brian Matombe et Andréix Rosalie. Capture d'écran à partir d'une vidéo filmée par M.-C. Parent	183
Figure 23.	Préparation du feu pour chauffer les <i>tanbour moutya</i> , avec Andréix Rosalie et Brian Matombe. La Bastille, English River, Mahé. 1er avril 2011. Photo : M.-C. Parent	183
Figure 24.	Prestation du groupe <i>Sokwe</i> , Hôtel <i>Fisherman's Cove</i> , Beau-Vallon, Mahé. 3 février 2014. Photo : M.-C. Parent.....	188
Figure 25.	Groupe <i>Metis Sesel</i> au <i>La Fontaine Restaurant & Pizzeria</i> , Beau-Vallon. 14 février 2014. Photo : M.-C. Parent.....	188
Figure 26.	Trio John Vital. Hôtel <i>Coral Strand</i> , Beau-Vallon. 14 février 2014. Photo : M.-C. Parent	188
Figure 27.	Musiciens jouant des « musiques créoles ». Festival Kreol 2011, Anse-Royale, Mahé. Photo : M.-C. Parent.....	190
Figure 28.	<i>Studio Kasamba</i> , Mont-Buxton, propriété de Basile Bouchereau (au centre). Photo prise lors de l'atelier de production musicale, janvier 2012. Photo : M.-C. Parent	192
Figure 29.	<i>BacktoBack</i> Studio, Bel-Ombre, propriété de Patrick Victor. Mars 2014. Photo : M. C. Parent.....	192

Figure 30.	<i>Ton Pat'</i> (Patrick Prosper) et ses élèves de la classe de musiques traditionnelles du samedi matin. <i>National Conservatoire of Performing Arts</i> , Mont-Fleuri. 12 février 2011. Photo : M.-C. Parent.....	198
Figure 31.	Développement et relations entre les musiques de l'océan Indien. Schéma : Marie-Christine Parent.	211
Figure 32.	<i>Moutya</i> post-Révolution. Chœur de femmes. Photo captée à partir de la vidéo appartenant à la SBC.....	234
Figure 33.	<i>Moutya</i> « de propagande » pour le parti au pouvoir après la Révolution. Photo captée à partir de la vidéo appartenant à la SBC.	234
Figure 34.	Schéma explicitant la conception du <i>moutya otantik</i> par les Seychellois.....	245
Figure 35.	<i>Miyonn</i> . Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par <i>KozKreole Mizik</i>	256
Figure 36.	<i>Tanbour moutya</i> seychellois. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par <i>KozKreole Mizik</i>	256
Figure 37.	Geste du sifflement. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par <i>KozKreole Mizik</i> .	256
Figure 38.	Position de jeu des tambours. <i>Moutya</i> à La Bastille, 1er avril 2011.....	270
Figure 39.	Trois impulsions à la base du battement de base du <i>moutya</i>	273
Figure 40.	Frappe claquée accentuée de la main droite sur le rebord du tambour.....	274
Figure 41.	Geste du <i>tanbourye</i> accompagnant une frappe de tambour accentuée	275
Figure 42.	Position du chanteur, corps vers l'arrière et torse bombé, balancement des bras	277
Figure 43.	Position et pas du danseur	280
Figure 44.	Position et mouvement des mains avec la jupe de la danseuse et attitude des danseurs	280
Figure 45.	<i>Tanbour moutya</i> des Seychelles (sans les cymbalettes), appartenant à Brian Matombe. Grande-Anse, Mahé, 10 février 2011. Photo : M.-C. Parent.....	301
Figure 46.	Vieux cadre de <i>tanbour moutya</i> avec 3 cymbalettes en acier, appartenant à Brian Matombe. Grande-Anse, Mahé, 10 février 2011. Photo : M.-C. Parent.....	302
Figure 47.	Position de jeu du <i>tanbourye</i> . Brian Matombe, Grande-Anse, Mahé, 9 février 2011. Photo : M.-C. Parent.....	304

Figure 48.	<i>Ravann</i> avec membrane synthétique. Chanel Kilindo, Bazar Labrinn, Beau-Vallon, Mahé. 29 février 2012. Photo : M.-C. Parent.....	310
Figure 49.	Tambours <i>ravann</i> de l'Île Maurice. <i>Moutya</i> organisé par le <i>Parti Lepep</i> . Grande-Anse, Mahé, février 2011. Photo : M.-C. Parent	310
Figure 50.	Musiciens de <i>moutya</i> au <i>Bazar Labrinn</i> jouant sur des <i>djembe</i> . Beau-Vallon, Mahé, 15 février 2012. Photo : M.-C. Parent	311
Figure 51.	Norville Ernesta au triangle lors d'une répétition en famille. Avril 2011. Mont-Buxton, Mahé. Photo : M.-C. Parent.....	312
Figure 52.	<i>Bater triyang</i> (joueur de triangle) au Domaine de l'Orangerie, La Digue. Mars 2013. Photo : M.-C. Parent.....	313
Figure 53.	<i>Bater triyang</i> (joueur de triangle) au <i>Bazar Labrinn</i> , Beau-Vallon, Mahé. 29 février 2012. Photo : M.-C. Parent.....	313
Figure 54.	Musicien qui joue <i>lasinyal</i> . Domaine de l'Orangerie, La Digue. Mars 2013. Photo : M.-C. Parent.....	316
Figure 55.	Présence du <i>kayamb</i> dans une répétition avec la famille de Norville Ernesta. Mont-Buxton, Mahé. Avril 2011. Photo : M.-C. Parent	317
Figure 56.	Joueuse de <i>kayamb</i> . <i>Moutya</i> informel tenu à Okanbar, Glacis, Mahé. 7 avril 2013. Photo : M.-C. Parent.....	317
Figure 57.	Présence du <i>kayamb</i> au <i>moutya</i> du <i>Bazar Labrinn</i> , Beau-Vallon, Mahé. 29 février 2012. Photo : M.-C. Parent.....	317
Figure 58.	Utilisation du tambourin dans un <i>moutya</i> au sein de la communauté d'Okanbar, Glacis, Mahé. 7 avril 2013. Photo : M.-C. Parent.....	318
Figure 59.	Viona Julie, chanteuse et joueuse de tambourin avec la famille de Norville Ernesta. Avril 2011. Photo : M.-C. Parent	318
Figure 60.	Notation des figures rythmiques. Séance de travail avec Mervin Nibourette. Mare Anglaise, le 23 février 2013.	329
Figure 61.	<i>Moutya</i> . Group Kiltirel de Port-Glaud vers les années 1990. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par <i>KozKreole Mizik</i>	361
Figure 62.	Groupe <i>Masezarin</i> , L'orangerie, La Digue. Mars 2013. Photo : M.-C. Parent	

Figure 63.	Norville Ernesta et ses danseuses au festival <i>Dimans Moutya</i> . Mahé. Juillet 2013. Source : Seychelles Nation. Photo : Roland Laljee.	362
Figure 64.	<i>Moutya</i> à Okanbar. Musiciennes, <i>Msye</i> Theophane et la boutique en arrière-plan. Okanbar, le 7 avril 2013. Photo: M.-C. Parent	372
Figure 65.	<i>Moutya</i> à Okanbar. Musiciens (<i>Ti-Poul</i> au centre) et vue de l'environnement en arrière-plan. Okanbar, le 7 avril 2013. Photo: M.-C. Parent	372
Figure 66.	<i>Moutya</i> du <i>Bazar Labrinn</i> avec le groupe <i>Vwazen</i> . Le 15 février 2012. Beau-Vallon, Mahé. Photo : M.-C. Parent	375
Figure 67.	Carte du nord de l'île de Mahé. Source : <i>Google map</i>	381
Figure 68.	Photos de l'événement <i>Dimans moutya</i> qui s'est tenu en juillet 2013. Source : page Facebook de <i>Seymas</i> . Crédits : Roland Laljee.....	382
Figure 69.	Danseuses et chanteuses du groupe <i>Masezarin</i> . La Digue, mars 2012. Photo: M.-C. Parent	394
Figure 70.	Musiciens du groupe <i>Masezarin</i> . La Digue, mars 2012. Photo : M.-C. Parent	395
Figure 71.	Prestation de <i>moutya</i> à l'hôtel <i>Paradise Sun</i> , Praslin, le 6 février 2012. Photo : M.-C. Parent	396
Figure 72.	Spectacle de <i>moutya</i> , Domaine de la Réserve, Praslin, le 6 février 2012. Photo : M. C. Parent	397
Figure 73.	Keven Valentin et <i>Sokwe</i> . Hôtel Fisherman's Cove, Beau-Vallon, Mahé. 25 mars 2013. Photo : M.-C. Parent.....	402
Figure 74.	Livre <i>Annou Aprann Dans Kanmtole</i> , Keven Valentin. 2004.....	403
Figure 75.	Participation du public lors d'un spectacle de <i>Sokwe</i> . Hôtel Fisherman's Cove, Beau-Vallon, le 25 mars 2013. Photo : M.-C. Parent	407
Figure 76.	L'un des rares concerts de <i>Sokwe</i> devant un public seychellois, lors du Carnaval international de Victoria, le 10 février 2013. Mise en scène d'un <i>moutya</i> montrant " <i>lavi lontan</i> ". Photo : M.-C. Parent.....	408
Figure 77.	Danseurs de <i>Sokwe</i> qui présentent le <i>kanmtole</i> , Hôtel Fisherman's Cove, Beau-Vallon, 25 mars 2013. Photo : M.-C. Parent	410
Figure 78.	Danseurs et musiciens du groupe <i>Kanmouflaz</i> (Norville Ernesta). Spectacle de fermeture du Festival Kreol. Octobre 2011. Photos : M.-C. Parent	440

Figure 79.	Norville Ernesta et sa choriste Viona Julie, accompagnés du groupe <i>Kanmouflaz</i> . Spectacle de fermeture du Festival Kreol. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent.....	441
Figure 80.	Groupe Fek Arive. Spectacle de fermeture du Festival Kreol. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent.....	441
Figure 81.	Pochette de l'album <i>Madeleenn</i> . 2006	451
Figure 82.	Pochette de l'album <i>Kontrol ou Lalang</i> . 2007	451
Figure 83.	Pochette de l'album <i>Retour de Madeleenn</i> . 2008	451
Figure 84.	Pochette de l'album <i>Mon Zil Natal</i> . 2011. Crédits graphisme : M. Antoinette Robert	452
Figure 85.	Basculement d'un régime d'authenticité à l'autre. Schéma inspiré de L. Morisset (2009 : 29), réalisé par Marie-Christine Parent.	472

Liste des exemples sonores

Chapitre 3

Audio 1 – « *Kotis* », *Seychelles. Musiques Oubliées des Îles / Forgotten Music of the Islands. Danses et Romances de l’Ancienne France* (2002 [1989]). Enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora / Radio-France C 559055.

Audio 2 – « Vous avez la beauté qui grise », *Seychelles. Musiques Oubliées des Îles / Forgotten Music of the Islands. Danses et Romances de l’Ancienne France* (2002 [1989]). Enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora / Radio-France C 559055.

Audio 3 – Romance *La Normandie*, chantée par un groupe de dames à English River, Mahé, enregistrement M.-C. Parent, 19 mars 2012.

Audio 4 – Chant de piroguiers « *Ding Ding Kololo* », Jacob Marie (Tonpa), *Seychelles. Musiques Oubliées des Îles / Forgotten Music of the Islands. Danses et Romances de l’Ancienne France* (2002 [1989]). Enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora / Radio-France C 559055.

Audio 5 – « *Ding Ding Kololo* », Jenny Letourdie [Jany Deletourdie], album *Lekstaz*, Mistika : 2010.

Audio 6 – « *Ding Ding Kololo* », Brian Matombe, album *Lanbyans Tropik*, 2004.

Audio 7 – « *Dalambwe* », *Ton Pat’, memwar lamizik seselwa*, Takamba : 2009.

Audio 8 – « *Boner Zanmen Fini* », Ken Accouche et Pâquerette Labrosse, *Musiques populaires des îles Seychelles / Music from the Seychelles*, enregistrement de Bernard Koechlin (1976-1977), Buda Records, coll. Musique du Monde : 2002.

Audio 9 – « *Pa plere* », The Wrecker, *Sounds of Seychelles 1965-1975*.

Chapitre 5

Audio 10 – « *Tyambo* », Daddy Cool. Enregistrement fourni par l’artiste.

Audio 11 – « *Lula* », Joseph Sinon, album *Zepis Tropik*, 2005.

Chapitre 7

Audio 12 – « *Mon moulin pas moulin a coprah* » (« *Tilanbwe* »), *Seychelles. Musiques Oubliées des Îles / Forgotten Music of the Islands. Danses et Romances de l’Ancienne France* (2002 [1989]). Enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora / Radio-France C 559055.

Audio 13 – *Moutya* des années 1970. Bandes La Selve/Serres. MCP-SEY-BO3-CD2-AAI.

Chapitre 8

Audio 14 – « *Nanryen Napa* », Keven Valentin, album *Koze Lapo*, Greenhut Studio : 2005.

Audio 15 – « *La bouette fini tomber* » (*Mutia*), *Seychelles. Musiques Oubliées des Îles / Forgotten Music of the Islands. Danses et Romances de l’Ancienne France* (2002 [1989]). Enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora / Radio-France C 559055.

Audio 16 – *Moutya* 6/8, modèle de battement dans le style de Brian Matombe, séquence préparée par Mervin Nibourette, Mare Anglaise, Mahé, le 23 février 2013.

Audio 17 – « *Jean Baptiste* », Keven Valentin, album *Sa Lepok*, Palme International : n.d.

Audio 18 – « *Amelya* », chantée par Madanm Arthur Lesperans, Baie-Ste-Anne, Praslin, enregistrement M.-C. Parent, le 6 février 2012.

Audio 19 – « *Semen bwa blan* », album *Kas Pake*, Brian Matombe, Seychelles, 2001.

Audio 20 – « *Karmen Ek Derozer* », album *Lanbyans Tropik*, Brian Matombe, Seychelles, 2004.

Audio 21 – « *Unidentified / Mutia* », *Seychelles. Musiques Oubliées des Îles / Forgotten Music of the Islands. Danses et Romances de l’Ancienne France* (2002 [1989]). Enregistrements de Bernard Koechlin, Ocora / Radio-France C 559055.

Chapitre 11

Audio 22 – « *Belonie* », album non identifié, Mercenary.

Audio 23 – « *Sugar Love* », album *Selebrasyon*, Mercenary, 2013.

Audio 24 – « *Showtime* », album *Koz sa I vre – Best of Jakim*, Jakim, n.d.

Audio 25 – « *Dibwa Pwent* », album *Madelenn*, Fek Arive, 2006.

Audio 26 – « *Sounami* », album *Madelenn*, Fek Arive, 2006.

Audio 27 – « *Laport Legliz* », album *Retour de Madelenn*, Norville Ernesta, 2008.

Audio 28 – « *Gele pokrit* », album *Leko tanbour*, Norville Ernesta, Seychelles, 2009.

Audio 29 – « *Lestoman pa larmwar* », album *Pa Kas Anba*, Norville Ernesta et *Kanmouflaz*, Seychelles, 2010.

Audio 30 – « *Van Swet* », album *Mon Zil Natal*, Norville Ernesta, Seychelles, 2011.

Audio 31 – « *Madeleenn* », album *Madeleenn, Fek Arive*, Seychelles, 2006.

Liste des exemples audio-visuels

*Tous les exemples vidéo sont de l'auteure, sauf lorsque que précisé. Ils peuvent être consultés sur demande en contactant l'auteure de cette thèse.

Chapitre 3

Vidéo 1 – *Kanmtole Kotis Double*, Festival Kreol, octobre 2011.

Vidéo 2 – Kontredans lors du Pilipili, Festival Kreol, octobre 2011.

Vidéo 3 – *Laserenad*, Anse-Royale, Festival Kreol, octobre 2011.

Vidéo 4 – *Tsinge* par les membres de la famille Ernesta, 3 décembre 2011.

Vidéo 5 – Groupe *Masezarin*, La Digue, mars 2013.

Chapitre 5

Vidéo 6 – *Moutya* organisé par le *Parti Lepep*, Grande-Anse, Mahé, le 27 février 2011.

Vidéo 7 : *Moutya* au *Bazar Labrinn*, Beau-Vallon, Mahé, 20 février 2014.

Vidéo 8 – *Moutya* à la Bastille, English River, Mahé, 1^{er} avril 2011.

Vidéo 9 – Prestation du groupe *Sokwe*, Hôtel Ephelia, Port-Glaud, Mahé, 19 février 2011.

Vidéo 10 – Groupe *Metis Sesel*, Berjaya Beau-Vallon Bay Hotel, 7 mars 2013.

Vidéo 11- John Vital Trio, Restaurant Les Dauphins Heureux, Anse Royale, Mahé, 23 octobre 2011.

Vidéo 12 – « Musiques créoles », Festival Kreol, Anse-Royale, Mahé, 23 octobre 2011.

Chapitre 6

Vidéo 13 – *Moutya* de propagande post-Révolution, Group kiltirel de Port-Glaud, fourni sur DVD par la *SBC*.

Chapitre 7

Vidéo 14 – *Group kiltirel* de Port-Glaud durant les années 1990, vidéo filmée par la *SBC*, mise en ligne par *KozKreole Mizik*.

Chapitre 8

Vidéo 15 – Fabrication du tambour *moutya* avec Brian Matombe, Grande-Anse, Mahé, le 9 février 2011.

Vidéo 16 – Frappes de *tanbour moutya* avec Andréix Rosalie, English River, Mahé, le 1^{er} avril 2011.

Vidéo 17 – Frappes basses avec Brian Matombe, Grande-Anse, Mahé, le 9 février 2011.

Vidéo 18 – Jeu de tambourin, *moutya* à Okanbar, Mahé, le 7 avril 2013.

Vidéo 19 – Jeu de tambourin, Viona Julie avec la famille Norville Ernesta, Mont-Buxton, Mahé, le 3 décembre 2011.

Vidéo 20 – Groupe *Masezarin*, L’Orangerie, La Digue, 31 mars 2013.

Chapitre 9

Vidéo 21 – *Moutya* à Okanbar, Glacis (Mahé), le 7 avril 2013.

Vidéo 22 – *Moutya* au *Bazar Labrinn* de Beau-Vallon (Mahé), février 2012.

Vidéo 23 - *Moutya* au *Bazar Labrinn* de Beau-Vallon (Mahé), le 20 février 2014.

Vidéo 24 – *Dimans moutya* organisé par *SEYMAS* Seychelles, juillet 2014. Vidéo mise en ligne par le commanditaire *Cable & Wireless Seychelles* sur sa page Facebook

Chapitre 10

Vidéo 25 – Groupe *Masezarin*, L’Orangerie, La Digue, le 31 mars 2013.

Vidéo 26 – *Moutya* au Domaine de la Réserve, Praslin, le 6 février 2012.

Vidéo 27 – Groupe *Sokwe*, Carnaval International de Victoria, le 9 février 2013.

Chapitre 11

Vidéo 28 – Extrait d’entretien avec Christopher Rose (alias Gaza), Beau-Vallon, Mahé, le 16 février 2014.

Vidéo 29 – Extrait d’une prestation du groupe *Fek Arive*, Beau-Vallon, Mahé, le 16 février 2014.

Vidéo 30 – « *Kolinet* », interprétation de la famille Norville Ernesta, accompagnée de Viona Julie, Mont-Buxton, Mahé, le 3 décembre 2011.

Table des abréviations et signes

LEO	Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie (Faculté de musique, Université de Montréal)
LIRCES	Laboratoire interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (Université de Nice Sophia Antipolis)
LRMM	Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (Faculté de musique, Université de Montréal)
NAC	National Arts Council (Seychelles)
NCPA	National Conservatoire of Performing Arts (Seychelles)
NYS	National Youth Service
PCI	Patrimoine culturel immatériel
SBC	Seychelles Broadcasting Corporation
Unesco	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization / Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

Conventions d'écriture et travaux graphiques

Toutes les citations originellement en anglais apparaissent dans cette langue dans ce travail.

Les citations en d'autres langues (dont particulièrement le créole seychellois) sont traduites en français, mais la version originale apparaît dans les notes de bas de page.

Les extraits d'entretiens réalisés en anglais sont reproduits en anglais, tandis que ceux effectués en créole sont traduits en français. Par ailleurs, il n'est pas rare que les Seychellois utilisent plus d'une langue à la fois dans leurs discours, ce qui transparaît parfois dans les citations.

Les mots étrangers sont écrits avec la graphie correspondant à celle utilisée dans la langue de leur contexte d'origine. Pour le créole seychellois, on se référera surtout au Dictionnaire créole seychellois-français, publié par Danielle D'Offay et Guy Lionnet en 1982, même si le créole seychellois a subi de nombreuses réformes depuis. Toutefois, dans les citations provenant d'écrits en français ou en anglais, la graphie des auteurs est respectée. Par ailleurs, les mots créoles ne prennent pas de « s » au pluriel, règle que j'ai respectée lorsque ces mots sont insérés dans une phrase en français.

J'ai souhaité conserver les dénominations « *msye* » (monsieur) et « *madanm* » (madame) lorsque je parle d'informateurs sur le terrain, afin de refléter la manière dont les gens de mon entourage et moi-même appelions les personnes en question. Il s'agit d'autant plus d'une marque de respect suivie par la majorité des Seychellois.

Enfin, les transcriptions musicales ne sont pas considérées comme des figures et, de ce fait, ne sont pas numérotées.

Remerciements

De nombreuses personnes rencontrées, côtoyées ou revues tout au long de ce parcours doctoral méritent d'être ici chaleureusement remerciées. Ce fut un énorme privilège de partager des moments, de discuter, de réfléchir, de vivre la musique avec tant de personnalités remarquables, passionnantes et attachantes.

Sur le terrain, j'ai eu la chance d'être entourée de personnes accueillantes et généreuses : Josiane, Egbert et la famille, Galia et Christian, Bruno, Liliane et Robert. L'ensemble des participants à cette recherche, ainsi que tous ceux et celles croisés tout au long de mes démarches et enquêtes entrent également dans cette catégorie. Bien que je ne puisse pas tous vous nommer ici, sachez que chaque rencontre, chaque discussion demeure précieuse pour moi. Merci pour votre temps, votre patience, votre confiance, votre amitié. La collaboration constante avec certains artistes, dont particulièrement Mervin, Keven et *msye* Norville, a été essentielle. Merci infiniment d'avoir cru en ce projet et de m'avoir appuyée, non seulement dans la collecte de données, mais aussi sur le plan personnel et émotif. Merci également à Clive, Myrna et Nigel pour votre amitié et aussi de m'avoir permis d'être plus qu'une chercheuse sur le terrain. Enfin, une pensée émue à ceux qui nous ont quittés depuis les débuts de cette recherche.

Je porte mon attention aux travailleurs des différentes institutions culturelles, dont les membres du *Research Committee*, qui ont su m'appuyer et me guider sur le terrain et sans lesquels une telle entreprise n'aurait pu prendre tout son sens. Je voudrais exprimer toute mon affection à Pierre, devenu un ami, et dont le soutien indéniable et la compréhension ont été précieux du début à la fin de ce projet. Merci Messieurs les Ministres Bernard Shamlaye et Alain St. Ange, Mesdames les Secrétaires générales Raymonde Onézime et Benjamine Rose, ainsi que Monsieur le Directeur général pour la culture Marcel Rosalie d'avoir rendu possible cette recherche.

J'exprime ma profonde gratitude à mes directeurs de recherche, Monique Desroches (Université de Montréal) et Luc Charles-Dominique (Université de Nice Sophia Antipolis), pour m'avoir soutenue durant ce long travail de thèse. Je dois énormément à la première, dont j'ai suivi les enseignements depuis mes premiers intérêts pour l'ethnomusicologie, en 2000, et qui a fortement contribué à forger ma pensée scientifique, mais aussi mes conceptions du monde et

de la musique. Aussi, ce projet aux Seychelles ne serait pas né sans elle. Merci pour tout Madame Desroches, et je vous souhaite une merveilleuse retraite. Quant à Monsieur Charles-Dominique, je tiens à saluer la constance avec laquelle il a su m'accompagner durant ma thèse, ainsi que son engagement et intérêt dans ma recherche. Sa rigueur au travail et son souci du détail témoignent des qualités de chercheur et de pédagogue qui nous incitent à constamment nous dépasser. Cette thèse n'existerait pas sans vous!

Je suis par ailleurs extrêmement reconnaissante envers l'ensemble des enseignants et chercheurs rencontrés tout au long de ce cheminement intellectuel. Qu'il s'agisse de cours, séminaires, écoles d'été ou colloques, tous les échanges qui y ont eu lieu ont enrichi mes réflexions. Un merci spécial à Samuel Araújo, dont l'influence de la pensée humaniste et les précieux conseils, depuis notre rencontre en 2005, font de moi une chercheuse engagée sur le terrain et m'encourage à croire en la capacité des ethnomusicologues de contribuer à un monde meilleur. Je tiens également à exprimer mes remerciements au personnel et aux membres des laboratoires auxquels je suis associée : l'OICRM, le LEO et le LRMM à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, ainsi que le LIRCES à l'Université de Nice Sophia Antipolis. Merci aux collègues « indianocéanistes », Catherine Servan-Schreiber, Caroline Déodat, Guillaume Samson et Benjamin Lagarde d'avoir pris le temps de discuter avec moi de certaines problématiques du terrain, en lien avec celles des Mascareignes et des milieux créoles. J'espère que ces échanges se poursuivront.

Merci aux collègues et amis – Abéna, Anna, Anit, Annie, Anthony, Carminda, Clément, Dominic, Dominique, Farrokh, Flavia, Frédéric, Gino, Hakim, Hugo, Jean, JF, Lloyd, Jessica R., Marianne, Ons, Violaine, Ziya et tous les autres – pour leurs appuis divers, leurs idées et conseils. J'apporte une mention spéciale à Jessica T. et Marie-Hélène : votre amitié fidèle, votre écoute, vos avis éclairés et vos relectures attentives de certains passages de cette thèse sont énormément appréciés. Un grand merci également aux amis qui m'ont accueillie et/ou hébergée lors de certains déplacements, avec lesquels j'ai eu des discussions passionnantes et vécu de beaux moments qui m'ont permis de passer au travers des moments de doutes et d'incertitudes, ou tout simplement d'apprécier le moment présent : Magali et Thierry, Marion et Gilles, Audrey et Bono, Cécilia, Jessica et Dom, Jenifer et Marie-Danièle.

La réalisation de cette thèse, ainsi que mes terrains aux Seychelles, ont été rendus possibles grâce aux soutiens accordés par une Bourse d'études supérieures du Canada Vanier,

une Bourse Frontenac (gérée par le Fonds de recherche Société et culture du Québec), l'OICRM, le cercle de musicologie (Faculté de musique de l'Université de Montréal), la Faculté de musique de l'Université de Montréal, le LIRCES, la Société française d'ethnomusicologie, les Offices jeunesse internationaux du Québec et la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Que ces programmes et organismes soient remerciés pour leur confiance et leur appui.

Enfin, j'adresse un remerciement des plus chaleureux à mes parents qui m'ont toujours appuyée et encouragée dans mes divers projets, même lorsque ces derniers pouvaient leur paraître un peu fous, qui m'ont transmis l'amour du travail bien fait et qui m'ont enseigné à aller au bout de mes idées et de mes rêves, ainsi qu'à suivre mes passions...

AVANT-PROPOS

Prélude à une ethnomusicologie de la rencontre

Mener des recherches ethnomusicologiques aux Seychelles s'avère très stimulant, notamment en raison du fait que nous possédons très peu de documentation sur cet archipel et que peu d'investigations y ont été réalisées, particulièrement en sciences humaines et sociales.

Ma première « rencontre » avec les Seychelles débuta dans les faits avant même mon arrivée dans le pays. En effet, une demande officielle avait été formulée par les autorités seychelloises en matière de culture, au Consul des Seychelles à Montréal, Monsieur Gérard Le Chêne, qui s'est alors tourné vers la professeure Monique Desroches à l'Université de Montréal. Cette requête mentionnait des besoins en termes de documentation des musiques « traditionnelles locales » en perte de vitesse, ainsi que d'enseignement de base en ethnomusicologie et en gestion du patrimoine culturel. Dans la foulée de cette demande, Monique Desroches me proposa de mener cette recherche dans le cadre de mon doctorat en ethnomusicologie, après avoir rencontré, en mars 2010, l'Ambassadeur de la République des Seychelles à Paris, Monsieur Claude Morel. Il fut alors non seulement convenu de mener une enquête en ethnomusicologie aux Seychelles, mais aussi de travailler avec les autorités locales au montage d'un projet de formation dans la discipline, ce qui inscrivait mon rôle sur terrain à la fois comme doctorante et comme coopérante. En juillet 2010, Miera Savy, directrice de la coopération internationale au ministère de la Culture¹ aux Seychelles, envoyait une lettre exprimant « l'accord de principe » octroyé par la Section Patrimoine de ce ministère concernant notre offre de partenariat (voir annexe 1). Cette lettre précisait également les démarches à suivre de mon côté afin de formaliser un protocole d'accord au sujet de ma venue.

¹ Depuis l'indépendance des Seychelles, en 1976, la culture relève de divers ministères. J'ai compté au moins huit différents ministères – dont le ministère de l'Éducation et de l'Information, le ministère du Développement social et de la Culture et le ministère du Tourisme et de la Culture – parfois nommés de manières différentes en fonction des contextes et des langues utilisées, auxquels la culture a été associée au cours des années. Depuis mars 2012, la culture relève du ministère du Tourisme et de la Culture. Je parlerai simplement du ministère de la Culture dans cette thèse, ceci afin d'alléger mon propos.

C'est par l'intermédiaire de l'anthropologue Laurence Pourchez, en poste à l'Université de La Réunion, que je fus mise en contact avec un autre collègue anthropologue et ami à elle, alors directeur de l'Alliance française des Seychelles, Christian Adam de Villiers. Christian, ainsi que sa femme Galia, furent d'un grand support; je leur suis très reconnaissante de leur aide. Appuyé de Laurence Hoarault, une stagiaire réunionnaise à l'Alliance française à cette période, Christian m'aida à trouver un logement auprès d'une famille seychelloise². J'ai ensuite rencontré les personnes chez lesquelles j'allais habiter pour ces trois premiers mois aux Seychelles (j'y retournerai ensuite pour cinq mois durant mon deuxième séjour). Je les considère aujourd'hui comme « ma famille seychelloise » : la famille de Josianne et Egbert Marday.

Mes premières rencontres se sont déroulées au ministère de la Culture, où j'ai connu *madanm* Savy, la directrice de la coopération internationale, qui me précisa que ma demande de permis de recherche avait été approuvée par les autorités, mais que je devais toutefois présenter mes intentions devant le comité en charge de la supervision des recherches. J'obtus de sa part, une lettre d'avis favorable quant à la réalisation de mon enquête³ (voir annexe 2) en mains propres.

Le « comité Protocole des recherches scientifiques et culturelles »⁴ avait été instauré, au sein du ministère de la Culture, peu avant mon arrivée afin, m'a-t-on raconté, d'éviter de répéter les mauvaises expériences passées avec des chercheurs étrangers⁵. C'est avec les membres de

² Lors de ce premier séjour aux Seychelles, j'ai fait escale aux États-Unis, puis au Qatar. Le nombre d'heures de vol, incluant les escales les moins longues, varie généralement de 32 à 35 heures à l'aller. Le décalage horaire entre Montréal et les Seychelles est de 8 ou 9 heures, en fonction des périodes de l'année.

³ Cette lettre aurait dû me servir de caution lors de mon arrivée aux Seychelles, mais, pour des motifs que j'ignore, elle ne me serait jamais parvenue ni par courriel, ni par fax. Bien que s'améliorant constamment, les moyens de télécommunication avec l'étranger demeurent encore souvent difficiles à partir des Seychelles. J'ai moi-même pu en faire l'expérience durant mes séjours là-bas.

⁴ Couramment appelé « *Research Committee* », en anglais. Lors de mon troisième séjour aux Seychelles, une liste des membres de ce comité m'a été remise, de manière à faciliter les échanges et communication. À ce moment, le comité était composé de Messieurs Marcel Rosalie, Directeur Général de la Culture ; Alain Lucas, Directeur des Archives ; Jean-Claude Mahoune, Chercheur principal au ministère ; Pierre Joseph, Directeur du NCPA et de Mesdames Miera Savy, Directrice de la coopération internationale ; Sybil Labrosse, Gestionnaire des droits d'auteurs et de la propriété intellectuelle ; Cecile Kalebi, directrice du Musée national ; Anne-Marie Robert, Libraire principale à la Bibliothèque nationale et Julienne Barra, Chercheuse principale du département Culture. Par ailleurs, les chercheurs Norbert Salomon et Gabriel Essack, également employés par le ministère, ont gentiment accepté de me rencontrer à quelques reprises afin de dicuter de sujets liés à ma recherche.

⁵ Cette raison est également évoquée dans un document intitulé « *Standards and Protocols for Managing Cultural Research in the Seychelles* » (Ministry of Community Development, Youth, Sports and Culture, Culture Division 2008).

ce comité, des fonctionnaires du ministère de la Culture, que j'ai échangé et discuté du protocole de recherche concernant les conditions de réalisation de mon étude aux Seychelles. Cette négociation⁶, concrétisée par de nombreuses rencontres dans les bureaux du ministère, par la présentation de mon projet, de mes intentions de recherche, de ma démarche et de la rédaction des engagements réciproques, a duré près de deux mois. Les discussions autour du protocole, de même que l'élaboration de son contenu, allaient déboucher sur un partenariat⁷ officiel entre le ministère de la Culture (alors ministère du Développement social et de la Culture) et moi-même. Ce processus m'a permis de me familiariser avec une partie de mon terrain, et de mieux comprendre certains besoins et attentes des individus représentant le ministère. J'obtins mon permis de recherche m'autorisant officiellement à mener mes enquêtes en territoire seychellois (annexe 3) un mois avant la fin de mon premier séjour aux Seychelles, soit le 15 mars 2011, suite à la signature du Protocole d'accord de coopération scientifique et artistique.

Tel que présenté dans les premiers échanges avec M. le Consul des Seychelles à Montréal, mes interlocuteurs seychellois espéraient me voir dispenser des enseignements en ethnomusicologie et gestion du patrimoine culturel au Conservatoire national de musique et de danse (*National Conservatoire for Performing Arts / NCPA*). Il fut également proposé que j'anime des ateliers de formation destinés aux employés de la section « Patrimoine National » (*National Heritage*) du ministère. J'acceptai ces propositions avec plaisir. Les membres du comité souhaitaient également me voir impliquée dans un projet de centre de documentation⁸. Ce projet s'avéra beaucoup plus complexe, faute de ressources (à la fois humaines et financières)

⁶ Pour plus de détails concernant l'utilisation du terme « négociation » en ethnomusicologie et en anthropologie, voir Field & Fox 2007 et Parent 2016a, 2016b. Ces deux dernières références présentent également davantage de détails sur le contexte de la présente recherche et fournissent une analyse de l'économie politique de la recherche en sciences humaines et sociales, à partir de mon expérience sur le terrain en tant que doctorante en ethnomusicologie.

⁷ J'ai traité de la notion de partenariat en ethnomusicologie et de ses implications dans deux récents articles (Parent 2016a et Parent 2016b).

⁸ Voir à ce sujet la lettre de Madame Miera Savy, directrice de la coopération internationale au ministère de la Culture (alors ministère du Développement social et de la Culture) qui nous a été adressée dès les premiers échanges avec les autorités seychelloises en juillet 2010 (annexe 1). Cette lettre souligne le désir de la Section Patrimoine du ministère de mettre en place un partenariat avec notre université (Université de Montréal) afin que celle-ci « puisse l'aider techniquement et financièrement à mettre en place un centre d'ethnomusicologie et une phonothèque » (*ibid.*).

et en raison de divers facteurs liés à la bureaucratie locale⁹. À ces activités d'échanges, d'autres s'ajouteront au fil de mes séjours sur le terrain.

J'étais d'avis qu'il s'agissait d'une opportunité inouïe qui me permettrait non seulement de rencontrer et d'échanger plus amplement avec le personnel de l'école et les étudiants, mais également de développer ce que l'on pourrait nommer une « recherche-action participative » (Araújo 2006 et 2009), qui mènerait à des bénéfices sociaux et musicaux au sein de la population locale. En d'autres termes, il s'agissait d'allier la pertinence scientifique du projet à celle culturelle, sur le plan local, ce qui plaçait ainsi ma démarche dans le cadre d'une ethnomusicologie appliquée.

Concernant mon enquête ethnomusicologique proprement dite, ma demande de permis de recherche adressée à la direction de la coopération internationale – avant ma venue aux Seychelles – proposait une étude des relations entre le *sega* et le *moutya*, deux genres musicaux locaux, et insistait spécialement sur mon désir de me concentrer sur le *moutya*. Vu mes intérêts préalables et mes goûts musicaux, j'étais particulièrement interpellée et souhaitais mieux comprendre le *moutya*, cette pratique musicale que l'on présentait (sur différents sites web notamment, ainsi que dans certains documents officiels du ministère de la Culture) comme étant issue de l'héritage africain durant la période esclavagiste et qui se veut le pendant seychellois du *maloya* réunionnais, du *sega tipik* mauricien et du *sega tanbour* rodriguais. Qu'est-ce qui en faisait alors sa particularité? Que représentait-t-il pour les Seychellois? J'étais consciente que le développement et l'expression d'un genre musical pouvait difficilement être abordés de manière isolée, sans considérer l'ensemble du champ musical seychellois, et ce, de manière autant synchronique que diachronique, d'autant plus dans un environnement restreint comme celui des Seychelles. Au-delà des relations entre le *sega* et le *moutya*, je pressentais me pencher sur les enjeux identitaires et les processus de patrimonialisation. J'étais pourtant sans savoir que les autorités seychelloises en matière de culture prévoyaient le dépôt de la candidature du *moutya* en tant que « patrimoine culturel immatériel » (ci-après PCI) auprès de l'Unesco¹⁰. Mon approche de la patrimonialisation avant d'aller aux Seychelles concernait particulièrement des

⁹ Pour plus de détails concernant le type de bureaucratie instauré au sein du ministère de la Culture, voir Parent 2016b.

¹⁰ À ce jour, et à ma connaissance, le projet de candidature du *moutya* en tant que PCI auprès de l'UNESCO n'a pas encore été déposé.

appropriations des pans d'une culture par des groupes ou individus à des fins de valorisation et de sauvegarde de cet héritage, notamment par le biais de la production artistique ou encore du développement d'activités et d'outils documentaires. J'avais ainsi observé et analysé les approches de certains groupes au Brésil – qu'il s'agisse d'associations ou de projets culturels d'exploration – et prévoyais une démarche semblable pour aborder le *moutya* seychellois. En aucun cas des autorités étatiques ou municipales n'intervenaient – mis à part par le biais de quelques aides financières ponctuelles – dans les projets que j'avais observés et, encore moins, dans ma propre démarche d'investigation auprès de ces organisations et individus. Somme toute, le choix de mener mon enquête sur le *moutya* concordait avec le programme du ministère de la Culture et son besoin d'obtenir plus de données et de renseignements sur cette pratique musicale. Les membres du Comité m'ont donc fortement encouragée à aller dans cette direction.

Les échanges avec ces derniers m'ont confirmé que les autorités seychelloises en matière de culture s'inquiétaient du déclin des musiques locales au profit des musiques commerciales internationales et que ma présence sur le terrain contribuerait, selon eux, à « documenter les musiques « traditionnelles », dont spécifiquement le *moutya*, et à stimuler l'intérêt de la population locale et des musiciens pour leur préservation ». Bien que je ne prétendais nullement apporter des solutions concrètes en quelques mois de terrain, j'ai pensé que mon travail constituerait une base scientifique sur laquelle les autorités en matière de culture pourraient s'appuyer dans la mise en place de projets de revitalisation. En répondant à ces demandes locales et en questionnant l'éventuel « risque de disparition » de certaines musiques, je me lançais en quelque sorte dans ce que certains ethnomusicologues ont nommé une « ethnomusicologie de sauvegarde » (Aubert 2001) ou encore une « ethnomusicologie d'urgence », telle que préconisée par l'ethnomusicologue Gilbert Rouget (1995).

Grâce au partenariat avec le ministère de la Culture, j'allais ainsi documenter des pratiques musicales et les enjeux liés particulièrement à la transmission et aux changements, voire constater le peu de dynamisme du *moutya* au sein du champ musical seychellois et tenter de mieux comprendre les raisons du peu d'intérêt de la part de la population seychelloise, incluant les musiciens, pour les musiques locales. Cette démarche s'inscrit à mon sens dans une nouvelle tendance de l'ethnomusicologie anglo-saxonne mise en place depuis quelques années et qui vise à assurer un « développement durable » (*sustainability*) des pratiques musicales. Comme le note à ce sujet l'ethnomusicologue Catherine Grant, le problème des « musiques en danger » a été

conceptualisé par les ethnomusicologues en termes de développement durable, du moins chez les ethnomusicologues anglophones, « *both from the perspective of creating viable futures for genres under pressure in the fast-changing contemporary world (e.g. Schippers 2010), and rather more expansively in reference too to the links between music and other sustainability concerns, such as economic and environmental ones (e.g. Titon 2008-2014, 2009)* » (Grant 2014 : 2). La documentation des pratiques musicales, qui relève de la recherche ethnologique et d'un travail d'inventaire, peut être une fin en soi – comme la préservation –, mais ne consiste pas à revitaliser ou réhabiliter des pratiques, bien qu'elle puisse par coïncidence y contribuer, comme c'est le cas actuellement avec le *moutya*. En tant que doctorante et m'inscrivant dans ce partenariat avec le ministère, j'appréhendais la difficulté de savoir jusqu'où pouvaient aller mes interventions et mon implication dans des actions liées à la transmission, la promotion et le développement du *moutya* ou d'autres musiques. Car ces interventions relèvent d'un autre niveau, soit celui de la production culturelle, qui ne concerne habituellement pas le rôle de chercheur (Aubert 2001 : 27). Je suis tout à fait d'accord avec Laurent Aubert lorsqu'il écrit : « Il est évident que toute action sociale ou culturelle a besoin d'être étayée par une connaissance préalable du domaine où elle s'exerce et que [...] c'est le rôle de l'ethnomusicologue que d'accumuler cette connaissance et de la formuler en des termes appropriés, susceptibles de fournir l'information nécessaire à une juste évaluation des faits observés » (*ibid.* : 27). C'est ainsi que je voyais ma place dans le programme du ministère, en tant que chercheuse qui devait d'abord comprendre les enjeux locaux des pratiques musicales, puis présenter les résultats de ma recherche – notamment sous la forme d'une thèse – qui allaient ainsi contribuer, en fournissant une assise scientifique, au développement, par exemple, d'un programme de revitalisation du *moutya*.

Pour revenir au protocole de recherche, si certaines personnes au ministère m'ont avoué que l'instauration de celui-ci est récente et que son application aurait nécessité un peu plus de temps de préparation (insinuant ainsi que j'arrivais un peu « trop tôt »), on regrettait en même temps que je ne sois pas venue plus tôt sur le terrain, car quelques-uns des grands musiciens

seychellois sont décédés au cours des deux dernières décennies¹¹. J'ai vite compris que, peu importe à quel moment je serais arrivée aux Seychelles pour la première fois, je venais bousculer certaines façons de faire et que ma présence suscitait à la fois de la curiosité, des doutes, des remises en question et aussi un certain enthousiasme. C'est notamment dans ce sens qu'il me semble que de traiter de la rencontre en ethnomusicologie, tout en faisant preuve de réflexivité¹², permet de rendre compte du processus de recherche. Ce dernier révèle également des enjeux de la pratique de terrain et des musiques étudiées.

Loin de se réduire à un lieu de collecte de données, le terrain confronte ainsi le chercheur à la réalité locale, au vécu et au quotidien des individus avec lesquels il travaille, ainsi qu'à leurs systèmes de représentation et de valeurs. La pratique du terrain révèle également, comme l'ont aussi souligné de nombreux chercheurs dont les ethnomusicologues Monique Desroches et Brigitte DesRosiers (1995), un aspect imprévisible et s'inscrit dans « un ensemble de relations qu'il faut établir avec des inconnus, sur leur propre territoire » (Caratini 2012 : 42). S'attarder sur la situation ethnographique en tant que « scène historique où se joue la rencontre entre [l'ethnomusicologue] et ses interlocuteurs » (Fassin 2008 : 9), ainsi que sur la « relation ethnographique » (Fogel et Rivoal 2009, Naepels 1998), dans laquelle s'expriment des rapports d'autorité, de pouvoir, de fuite, mais aussi d'affinités, de confiance ou de solidarité (pour ne citer que ces exemples), d'un point de vue critique et distancié, laisse entrevoir la possibilité de construire un savoir ethnomusicologique. À travers ces interactions humaines et musicales, chacun des acteurs participant au processus a ses propres objectifs – académiques, artistiques,

¹¹ Pensons à Jacob Marie (*Ton Pa*), Marius Camille (*Ton Boboy*), Andrea Laporte (*Dea*) ou encore Olive Niol (*Bwa Ver*), parmi d'autres. Ces musiciens sont souvent considérés comme les « derniers » musiciens porteurs d'une culture musicale de tradition orale singulière aux Seychelles.

¹² Je me réfère ici à l'anthropologie réflexive, qui s'est développée chez les anthropologues post-modernes américains au cours des années 1980. Elle se caractérise par un retour critique, de la part du chercheur, sur les conditions de production de son savoir et de son objet. Aujourd'hui considérée comme une exigence méthodologique et épistémologique à la recherche en sciences humaines et sociales, la réflexivité invite à considérer les limites intrinsèques et la possibilité de vérités multiples en lien avec les aléas de la relation d'enquête sur le terrain. Au-delà de cet aspect méthodologique, la réflexivité est également politique et éthique puisqu'elle questionne la valeur sociale des choix effectués par le chercheur et les conséquences que peuvent entraîner ses décisions ou ses prises de position.

économiques, politiques, etc. – et la recherche peut ainsi répondre à des visées pratiques¹³. Ainsi, je considère que la notion de rencontre peut offrir un angle conceptuel utile pour l'analyse.

Mes expériences sur le terrain se sont avérées d'une grande richesse sur le plan interrelationnel. Compte tenu du peu de renseignements disponibles sous forme de documents écrits, sonores ou audiovisuels, j'ai dû me tourner vers les personnes qui auraient vécu le *moutya lontan* (celui d'avant l'indépendance du pays, soit durant les années 1960-1970), qui ont fait des recherches à son sujet et/ou qui l'interprètent aujourd'hui en tant qu'artistes. Mes rencontres sur le terrain ont suscité une grande partie de mes réflexions et ont contribué à ma compréhension de leur culture et des enjeux liés ma recherche.

Bien que le paradigme de la rencontre ne soit pas exploité comme tel en tant qu'idée centrale de cette thèse, il y est présent de différentes manières, depuis la première prise de contact avec les Seychellois, jusqu'à l'écriture de cette thèse, voire dans de futures collaborations. Une ethnomusicologie de la rencontre se base sur des relations entre des individus, elle recoupe des affinités et des objectifs communs, elle participe à des réussites partagées et elle doit être conçue sur le temps long. En définitive, l'expérience ethnographique se révèle de plus en plus comme une rencontre transformatrice (Parent 2016b, Saillant 2014) au cours de laquelle les différents participants à la recherche, incluant le chercheur, voient leurs idées, leurs valeurs, leurs conceptions du monde enrichis par de nouvelles perspectives.

¹³ Je considère en ce sens qu'une partie de ma recherche s'inscrit dans une ethnomusicologie appliquée, dont les problématiques animent de nombreuses recherches depuis quelques années. La création d'un groupe de recherche sur l'ethnomusicologie appliquée au sein de l'*International Council for Traditional Music* (en 2007) et la publication de nombreux articles, d'ouvrages ou de numéros spéciaux (*Cahiers d'ethnomusicologie* 29/2016 ; Harrison 2012, 2014 et 2016 ; Harrison, Mackinlay & Pettan 2010 ; Pettan & Titon 2015, entre autres) en témoignent. Pour plus de détails concernant les raisons qui m'incitent à considérer cette recherche eu égard aux considérations théoriques et épistémologiques de la recherche appliquée, voir Parent 2016a et 2016b.

Introduction

Au cœur de l’océan Indien, quelque part entre l’Afrique, l’Inde et l’Insulinde (Asie du Sud-Est insulaire), se trouve l’archipel des Seychelles, reconnu pour ses plages de sable blanc, sa faune et sa flore uniques au monde. Beaucoup moins connu, le peuple seychellois est constitué d’apports humains variés provenant de l’Afrique, de l’Europe et de l’Asie¹⁴. C’est dans le contexte esclavagiste de la fin du XIX^e siècle que des individus, en exil forcé pour une part importante d’entre eux, sont venus s’installer dans les îles Seychelles auparavant encore vierges de vie humaine. La population seychelloise est aujourd’hui dite « créole », comme celles de la plupart des îles voisines de l’océan Indien. Ce territoire et cette société partagent une grande part d’histoire et d’affinités culturelles avec les Mascareignes et les Chagos, voire avec les îles créoles des Caraïbes. Toutefois, la position géographique isolée, la petite taille du pays (à peine 90 000 habitants) et l’histoire socio-politique et économique des Seychelles en font un cas d’étude unique et des plus intéressants. Contrairement à ce que l’on pourrait s’imaginer, les pratiques musicales – incluant la production et la réception – dans cette contrée souvent qualifiée de « petit paradis tropical » sont loin d’être épargnées par les effets de la globalisation et l’avènement des technologies musicales, et ces phénomènes n’y sont pas récents.

Choix du sujet

Cette thèse constitue, à ma connaissance, la première recherche empirique scientifique consacrée au *moutya* seychellois. D’emblée, il importe de préciser que la pratique et la place du *moutya* au sein de l’environnement culturel et musical global du pays ne peuvent être examinées sans tenir compte des autres musiques présentes dans le paysage musical insulaire, comme nous le verrons dans la thèse. La décision de me pencher sur les musiques seychelloises relève d’abord et avant tout de la pertinence scientifique de documenter une aire musicale peu analysée

¹⁴ Le chapitre suivant fournira des données plus précises sur la situation géographique, l’histoire et la population des Seychelles.

jusqu' alors. En tant que territoire colonisé durant la période de la traite négrière, les Seychelles ont vu naître des pratiques musicales en réponse au contexte spécifique local qui se caractérisent globalement par l'apport d'éléments musicaux principalement européens et africains¹⁵ et la rencontre de ceux-ci, phénomène parfois nommé « créolisation¹⁶ ». Le *moutya* est généralement défini en tant que pratique musicale issue de l'héritage africain et comporte, dans sa forme dite « traditionnelle », des composantes chantées, tambourinées et dansées (Kœchlin 1981, Lionnet 1989c, Mahoune 1973 et 1978a)

Il a été question du choix du *moutya* en tant qu'objet de recherche dans l'avant-propos. Écrire une thèse en ethnomusicologie sur le *moutya* et cerner une problématique autour d'un phénomène aussi hétérogène, fluide, *a priori* presque insaisissable, comme nous le verrons, est un défi. Toutefois, l'importance que les Seychellois eux-mêmes accordent au *moutya* m'a convaincue de la pertinence scientifique et culturelle de cette recherche. Pour la plupart des Seychellois que j'ai rencontrés et interrogés, le *moutya* renvoie à « leur cœur qui bat ». Pour les musiciens, le *moutya* est souvent source d'inspiration. Quant aux autorités en matière de culture, elles ont évoqué comme nous l'avons vu, dès mon premier séjour de recherche, le projet de soumettre la candidature du *moutya* en tant que patrimoine culturel immatériel (PCI) auprès de l'Unesco.

Ce désir du ministère de la Culture de voir le *moutya* documenté et éventuellement obtenir une reconnaissance de l'Unesco en tant que PCI, plutôt qu'une autre pratique musicale, venait en quelque sorte couronner ma prédilection pour l'étude du *moutya*. Pourquoi les travailleurs du ministère – et éventuellement les musiciens et les Seychellois de manière globale – souhaitaient-ils une reconnaissance du *moutya* plutôt que d'une autre pratique musicale ? En quoi celle-ci se distinguait-elle des autres phénomènes musicaux aux Seychelles et dans l'océan Indien ? La conjoncture dans laquelle se déroulait cette recherche a donc permis l'accès aux points de vue à la fois des décideurs publics et aussi des musiciens et membres de la communauté seychelloise, et était ainsi propice non seulement à une étude de la pratique du *moutya*, mais également de son champ de représentations dans différents milieux. Cette position offrait l'avantage de saisir

¹⁵ Dans ses « Notes introductives à la musique traditionnelle des Seychelles », Bernard Kœchlin indique, à propos de la musique aux Seychelles, que « malgré la grande diversité ethnique [...], les influences les plus notoires proviennent de Madagascar et de la France » (Kœchlin 1981 : 1).

¹⁶ Les concepts de créolité et de créolisation méritent d'être définis. J'y reviendrai au chapitre 2.

des enjeux et incohérences parfois difficiles à comprendre pour une observatrice externe avec laquelle certains sujets sont difficiles à aborder. Toutefois, la durée sur le terrain et l'expérience ont permis de pénétrer cet univers local complexe, auquel on laisse rarement l'étranger avoir accès.

En effet, les Seychellois sont passés maîtres dans l'art de renvoyer constamment cette image de paradis sur terre lorsqu'il est question de parler de leur pays, dont la beauté des paysages est indéniable¹⁷. Étant donné la dépendance des Seychelles face au tourisme et aux aides internationales – en tant que petit pays ayant peu de ressources naturelles – de même que le système socio-politique contraignant et basé sur l'éloge du pays¹⁸ durant la période autocratique, les Seychellois ont à la fois développé une manière très positive de se présenter au monde, de même que certains complexes d'infériorité face à ceux qui les visitent et qui sont en position de « pouvoir »¹⁹. Je me considère ainsi privilégiée d'avoir eu accès à la sphère privée de certains individus et groupes, sans lequel il m'aurait été difficile d'effectuer cette recherche et de comprendre le « sens²⁰ » des musiques locales et leurs enjeux. Aller à la rencontre d'un peuple par le biais de l'étude de ses musiques – qu'il s'agisse de l'histoire de leur développement, de leur pratique actuelle ou de leur signification sur le plan émique – permet de pénétrer une part d'intime et de sensible et d'accéder, du moins en partie, aux représentations

¹⁷ À cet effet, une grande part de la production musicale à partir des années 1980 fait l'éloge du pays. Voir, à titre d'exemples, l'album *Linite Nasyonal* de Marie-Cecile Medor (1980), la chanson *Lekel Sa Pei* de François Havelock (2001) ou encore *Welcome to the Seychelles* de Jean Ally (Ce dernier titre a été repris récemment par le chanteur et un vidéoclip est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vLITiDdrA3k>. Dernière consultation le 21 septembre 2015).

¹⁸ Lors d'une discussion informelle avec un homme seychellois d'une cinquantaine d'années, celui-ci tenta de m'expliquer certains comportements paradoxaux présents chez plusieurs Seychellois, de même que, comme il le disait lui-même, « le manque d'initiative et le peu de désir de se dépasser » chez plusieurs d'entre eux. Cet homme m'expliqua que « pendant des années, [les Seychellois] ont appris qu'ils vivaient dans le plus beau pays du monde et qu'ils étaient les meilleurs au monde ». Selon lui, beaucoup de problèmes d'ordres variés aux Seychelles sont dus à une désillusion de certains individus face la réalité qui les entoure, ainsi qu'au sentiment d'incapacité à changer leur destin.

¹⁹ Étant donné le type de tourisme de luxe qui s'est développé aux Seychelles et la difficulté de sortie du pays pour plusieurs Seychellois, plusieurs d'entre eux se sont fait une image de l'étranger basée à la fois sur les touristes en vacances qui « ont des moyens » et pour lesquels « tout semble facile », ainsi que sur le style de vie présenté dans les téléseries américaines et brésiliennes.

²⁰ Par l'utilisation de ce terme, je renvoie à la traduction française du livre *How musical is Man?* de l'ethnomusicologue John Blacking (1973) et particulièrement à son contenu, qui questionne les rapports entre musique, être humain, culture et société.

culturelles, « là où l'objet musical se transforme en pratique significative » (Desroches 1996 : 15).

Dans ce contexte, les problématiques identitaires, auxquelles l'ethnomusicologie s'intéresse particulièrement depuis les années 1990, s'avèrent d'une pertinence incontestable aux Seychelles. Qu'il s'agisse de la diversité culturelle des origines de la population ou encore de ses incessants contacts et relations de domination avec l'Étranger (du colonisateur au touriste), les questions de savoir « qui » sont les Seychellois, comment ils se définissent et se représentent se posent. Se disent-ils « Créoles » ? Si oui, comment la créolité est-elle perçue et vécue par les Seychellois et comment s'exprime-t-elle musicalement ? À cet effet, les manières dont les musiques sont « performées ²¹ », ainsi que la façon de les écouter, de les danser, de les penser et d'en parler, reflètent les manières dont les ethnicités et les identités sont construites et mobilisées (Stokes 1994 : 5). De plus, les pratiques et les modes d'expression musicaux constituent des processus dynamiques qui expriment des choix et parfois des prises de position, et dans lesquels les actions des uns suscitent des attentes et des réactions chez les autres²². À cette fin, la musique est abordée non seulement en tant que pratique ou expression artistique, mais aussi en tant que système de représentations sociales et symboliques, au travers notamment des aspects extramusicaux qui l'accompagnent. Ceux-ci se concrétisent et peuvent être observées, entre autres, lors des activités de documentation, de diffusion, de transmission, etc. liées au *moutya*. La musique est reconnue comme un fort marqueur identitaire au sein des groupes sociaux, mais l'identité musicale locale doit être appréhendée en tant que construction – et non comme un fait établi²³ – à laquelle tout un réseau d'acteurs prend part. Ainsi, le *moutya*, en tant qu'objet d'étude complexe, est abordé en tant que « processus de construction de l'identité » (Gervasi 2014 : 92). Que signifie aujourd'hui « jouer ou chanter un *moutya* », « participer à un *moutya* », voire organiser un « événement *moutya* » pour les Seychellois ?

²¹ J'utiliserai, tout au long de ce travail, les néologismes « performer » et « performance », empruntés aux *performances studies*, au sens de « mise en acte » des musiques.

²² L'ouvrage *La musique de l'Autre* de Laurent Aubert (2001), entre autres, témoigne d'une part de cette problématique. Plus récemment, le collectif *Music and Globalization. Critical Encounters*, coordonné par l'anthropologue Bob W. White, propose une étude critique des « rencontres globalisées » (*global encounters*) qui s'opèrent à travers la musique (White 2012). Enfin, plusieurs articles et ouvrages portent sur la mise en tourisme des pratiques musicales, sujet qui sera abordé au chapitre 10.

²³ À ce titre, je suis d'avis, à la suite de Flavia Gervasi (2014), qu'une interprétation identitaire d'un phénomène doit d'abord passer par une déconstruction du concept d'identité pour ensuite proposer une analyse du processus de construction identitaire.

Avant d'aller sur le terrain, la lecture des travaux et thèses des ethnomusicologues Guillaume Samson (2006), sur les musiques créoles à la Réunion, et Brigitte Desrosiers (1993, 2004), également sur les musiques réunionnaises puis sur celles de l'île Rodrigues, me laissaient entrevoir des enjeux liés aux questions identitaires et aux positionnements idéologiques, voire politiques, par rapport au choix d'une pratique musicale seychelloise plutôt que d'une autre. J'appréhendais donc une certaine forme d'opposition entre le *sega* et le *moutya*, deux genres musicaux seychellois qui me semblaient alors correspondre plus ou moins au *sega* et au *maloya* de l'Île de la Réunion, du moins au niveau musical. Ces deux styles musicaux réunionnais, dans le contexte mondial et régional de décolonisation des années 1960, affichaient, comme l'écrit Samson, une « distinction discursive de plus en plus radicale [...] [et] vinrent à symboliser, dans les contextes militants les plus radicaux, de véritables positionnements politiques » (Samson 2008 : 60). Était-ce le cas du *moutya* par rapport au *sega* seychellois?

Tant sur le plan formel musical qu'idéologique, je possédais alors beaucoup trop peu d'informations sur les musiques et la société seychelloises pour poser des hypothèses plus précises. Si le genre *kanmtole* – ensemble de musiques et danses provenant principalement de l'héritage des colonisateurs français, comme nous le verrons au chapitre 3 –, me paraissait assez clairement identifiable, la différence entre le *sega* et le *moutya* seychellois m'échappait et, d'après ce que j'avais pu observer via Internet et la très rare littérature sur le sujet, il y avait là un flou assez général. Était-ce possible de mieux définir ces musiques ou cette fluidité entre les genres musicaux était-elle caractéristique des musiques dites « créoles »?

Comme dit antérieurement, l'une des visées de cette thèse est de dégager ce qui, musicalement – et extra-musicalement – est commun à ce que l'on nomme « *moutya* » et ce qui différencie ces pratiques musicales des autres, sur le territoire seychellois ainsi que dans la zone océan Indien. La question est de savoir s'il est possible – ou non – de caractériser le *moutya* à l'aide de critères uniquement musicaux. Je tenterai également de faire ressortir certaines zones d'affinités sur le plan musical avec la catégorie générale « *sega* » présente dans l'ensemble de l'océan Indien. Il s'agit ici de penser l'objet musical en termes de performance, à partir du vivant, d'un point de vue empirique, et d'analyser l'ensemble des productions musicales comme des espaces interactifs susceptibles d'en révéler le sens. À cet effet, l'analyse musicale doit aller au-delà de la dimension sonore et syntaxique du *moutya*, pour considérer les interférences entre les différents acteurs – tant au niveau de la production que de la réception des musiques –, en

les examinant eu égard à l’ancrage social et territorial de la pratique, ainsi que l’ensemble des paramètres performanciers (dont la mise en scène, la participation ou l’interaction avec le public, la gestuelle et les modes de production des sons, la danse, l’*instrumentarium*, etc.). Cette perspective nous mène enfin à considérer de quelle manière le *moutya* s’inscrit dans des approches à la fois patrimoniales, créatives et marchandes et comment la pratique s’adapte à chaque nouvel usage ou fonction.

Revenons d’abord sur la littérature et les connaissances déjà acquises en lien avec ce sujet de recherche, avant d’aller plus loin.

Bilan des recherches sur les Seychelles et les musiques seychelloises

De manière générale, les écrits non scientifiques sur les musiques seychelloises – notamment sur différents sites Internet à vocation touristique ou promotionnelle et blogs – tendent à brouiller les pistes plus souvent qu’elles ne les éclairent. Ceci s’explique en raison de la quasi absence de données empiriques concernant l’histoire et les caractéristiques des musiques seychelloises et donc de références fiables et accessibles à un grand public. De plus, les Seychelles sont encore très peu connues en tant que champ d’étude scientifique, mis à part les sciences biologiques et écologiques (dont la biodiversité marine et terrestre, ainsi que les sciences environnementales). Je ne ferai ici aucunement allusion à ces recherches qui, bien qu’elles puissent parfois rencontrer des enjeux propres au contexte local, ne traitent aucunement de la dimension humaine et sociale dans la recherche.

La culture seychelloise repose d’abord et avant tout sur la tradition orale et rares sont les traces écrites historiques, scientifiques ou autres (tels que des récits de voyage, par exemple), qui peuvent être évoquées. Durant les deux premiers siècles de son existence en tant que territoire peuplé, les Seychelles faisaient partie de la colonie de l’Île Maurice, que l’on appelait alors île de France. L’histoire raconte que les premiers habitants de l’archipel seychellois se sentaient constamment délaissés, abandonnés et ignorés, puisque toutes les décisions les concernant étaient prises à partir de l’île de France, sans même connaître la réalité et les problèmes qui pouvaient subvenir aux Seychelles. L’ethnologue Bernard Kœchlin parle d’un « *désintéressement des Nations de tutelle* avant l’indépendance du pays » (c’est lui qui souligne), spécifiant que « la majorité des crédits d’investissement sont allés à la Réunion et à

l'île Maurice » (Kœchlin 1984 : 8). Lorsque les Seychelles devinrent une colonie de la couronne britannique à part entière, en 1903, récupérer des documents historiques ou archives qui auraient pu les concerner ne faisait pas partie des priorités des acteurs politiques de l'époque. Ainsi, encore aujourd'hui, le peu d'archives qui pourraient être utiles à des recherches historiques en lien avec cette période reposent dans les bibliothèques et archives mauriciennes. Ceci a pour conséquence que la littérature portant sur la période précédant l'autonomie des Seychelles en tant que colonie – et nous pourrions presque oser dire jusqu'à l'indépendance – ne distingue généralement pas les Seychelles de l'Île Maurice. Les ouvrages plus généraux tels que le récent livre de l'historien spécialiste de la région océan Indien Edward A. Alpers (2014) – celui-ci fournissant des données historiques riches couvrant l'histoire ancienne (jusqu'à 5000 ans avant J.-C.) jusqu'au XX^e siècle – n'abordent pas ou sinon à peine les Seychelles. Mis à part la contribution de l'historien australien Deryck Scarr (2000), ce sont principalement les travaux d'historiens locaux qui viendront documenter l'histoire plus ancienne des Seychelles (Durup 2009, Lionnet 1972 et 2001, McAteer 2002, 2002 [1991] et 2008). Ces derniers, étant davantage dans une relation de proximité avec cette histoire, se réfèrent parfois à la tradition orale pour en faire des données historiques. C'est également la démarche de quelques écrivains d'origine seychelloise (Johnstone 2009, Tirant 2015, etc.) qui ont récemment publié des livres racontant la vie passée dans l'archipel, principalement sur l'île de Mahé, en se basant à la fois sur des recherches personnelles et sur les histoires racontées par leurs aînés. Tous ces ouvrages n'abordent toutefois que très peu, sinon pas du tout, l'histoire des Seychelles postcoloniales. L'anthropologue Sandra J.T.M. Evers souligne d'ailleurs cette quasi absence de couverture de la période post-indépendance, qu'elle associe avec le fait que « *the official history remains virtually the only history of the Seychelles* » (2010 : 208) depuis la Révolution.

Les Seychelles ont également intéressé les géographes. Jean-Louis Guébourg, du département de géographie de l'Université de La Réunion, explore les îles de l'océan Indien depuis 1967. Il a consacré un livre entier aux Seychelles (Guébourg 2004), abordant des aspects tout autant historiques, politiques, sociologiques et démographiques que géographiques. Cet ouvrage vient compléter les recherches menées par les Seychellois par un regard externe sur le développement de l'archipel au fil du temps. Plus récemment, quelques géographes et

chercheurs de domaines variés ont abordé les Seychelles à travers les prismes du tourisme et du développement durable (Gay 2004, Naria & Sherwin 2011, etc.).

Quant aux anthropologues, un couple de chercheurs de l'Université de Californie (Berkeley), Marion et Burton Benedict, a conduit des recherches aux Seychelles au cours des années 1960 et 1970, soit à la fin de la période coloniale. Ces enquêtes ont mené aux rares écrits concernant la population et la culture seychelloises à cette période (voir Benedict 1966 et 1984, Benedict & Benedict 1982). Selon ces auteurs, les relations sexuelles entre les premiers colons et leurs esclaves étaient courantes et, au moment de l'indépendance, la population était déjà bien métissée. Dans son ouvrage *Men, Women, and Money in the Seychelles* (1982), le couple décrivait les relations sociales et intimes entre hommes et femmes à l'époque de l'indépendance comme étant gérées sur une base commerciale – l'homme rapportant les revenus à la maison et la femme étant en charge des enfants et du nid familial – et la structure familiale étant instable. Plusieurs foyers étaient composés de mères célibataires et, selon des statistiques citées dans leurs écrits, 56% des enfants étaient enregistrés en tant qu'illégitimes (1982 : 221). De plus, le couple considérait que les problèmes d'alcoolisme constituaient la seconde cause qui portait atteinte à la cohésion sociale de la population, tout de suite après le passé esclavagiste qu'a connu la population seychelloise. Une étude de l'Union Chrétienne Seychelloise, mentionnée par Benedict, rapporte que les dépenses liées à l'alcool atteignaient 42% des budgets familiaux mensuels, ce qui n'était pas sans causer des problèmes conjugaux (*Alcoholism in Seychelles* 1973 : 6). Ces situations du quotidien sont d'ailleurs souvent au cœur des sujets abordés dans les chansons *sega* et *moutya* composées au cours de ces années. Aussi, les problèmes liés à l'alcoolisme inquiètent et gênent les autorités seychelloises qui tentent depuis de gérer la situation en contrôlant notamment la vente d'alcool artisanal, dont les kiosques de *baka* (*lakambiz*). Ces alcools, sur lesquels je reviendrai un peu plus dans les détails plus loin, sont communément associés aux pratiques musicales traditionnelles, dont particulièrement le *moutya*. Ceci n'est pas sans causer un débat autour de la démarche de valorisation du *moutya*. La réalité dépeinte par ces anthropologues n'est pas à remettre en doute – j'ai moi-même pu observer certains faits dont il est question dans leurs écrits –, mais elle doit certainement être repositionnée dans le contexte de l'époque, qui correspond aux premières réflexions sur les sociétés créoles et la créolisation. La littérature de cette période était alors dominée par des

concepts tels que « dilution » ou « acculturation », qui considéraient les résultats des contacts entre les cultures ou civilisations comme des pertes par rapport à des cultures considérées « pures » et « entières ». À ce titre, Édouard Glissant décrivait ainsi les Créoles (en se référant à la Caraïbe) dans *Le discours antillais* : « L'irresponsabilité, l'absence du contrôle du réel, la tendance au mimétisme et à l'approximation, l'attitude d'échappement, le manque d'autonomie et la passivité en seraient les avatars » (1981 : 17). Cette conception négative de l'identité créole, présentée comme étant le contrecoup aliénant de la colonisation se verra remplacée quelques années plus tard par l'idée d'une résultante positive de contacts de cultures lors du développement des études sur la créolité, sur lesquels je reviendrai dès le chapitre 2.

Les années qui ont suivi l'instauration de la Deuxième République des Seychelles et du régime dictatorial ont laissé peu de place aux recherches scientifiques, particulièrement celles menées par des chercheurs étrangers. C'est dans le cadre d'une mission dans l'ensemble de l'océan Indien en 1977-1978 afin d'y recueillir des musiques « traditionnelles » des îles que Bernard Kœchlin a mené une brève recherche aux Seychelles aux lendemains de la Révolution. Son enquête s'est accompagnée d'enregistrements musicaux de terrain. Ces derniers ont aujourd'hui une grande valeur car ils constituent les seuls documents d'archives musicales de cette période connus sur les Seychelles, mis à part les archives privées et publiques sur place²⁴. Les écrits de Kœchlin proposent également des descriptions des musiques et de quelques activités de travail des Seychellois sur les îles éloignées²⁵. Il y est précisé que l'ensemble de ces pratiques, incluant la musique, semblaient « en voie de disparition » étant donné les nombreux changements (déjà) perceptibles dans le style de vie des Seychellois (Kœchlin 1981 : 1).

Les années 1970 et 1980 virent de nombreuses recherches dans le domaine de la linguistique venir appuyer les développements et l'institutionnalisation de la langue créole « *seselwa* ». La Seychelloise Danielle d'Offay, qui publiera le premier « Dictionnaire créole seychellois-français » avec le chercheur Guy Lionnet en 1982 (D'Offay & Lionnet 1982) fut sans doute l'une des instigatrices des recherches sur le créole *seselwa* et la créolité, domaine dans lequel les Seychelles ont fourni un effort particulier pour s'inscrire en tant que *leader* dans

²⁴ Ces dernières demeurent toutefois très difficiles d'accès. Par ailleurs, avec les développements et la démocratisation d'Internet, des archives privées (surtout photographiques) commencent à être dévoilées.

²⁵ Le chapitre 1 présente les Seychelles sur le plan géographique, historique et politique. J'y définirai le concept « d'îles éloignées ».

le monde créolophone, comme nous le verrons au chapitre 2. La création de *Lenstiti Kreol* (l'Institut créole) en 1986, consacré à la recherche en études créoles et à l'enseignement de la langue créole, en témoigne. La linguiste allemande Annegret Bollée, professeure à l'Université Otto-Friedrich de Bamberg (Allemagne), fut également une proche collaboratrice de Danielle d'Offay et contribua à l'édification de la langue créole écrite en publiant, parmi de nombreux ouvrages, un livre intitulé *Le Créole Français des Seychelles* (Bollée 1977).

Durant la même période, des chercheurs seychellois, dont Guy Lionnet et Jean-Claude Mahoune, ont publié des articles dans les journaux locaux *Nation* et *Seychelles Bulletin* portant sur la culture créole seychelloise (Lionnet 1989a, 1989b, 1989c et 1989d, Mahoune 1971, 1973, 1978a, 1978b, 1978c, 1978d et 1979). Les musiques et danses seychelloises y font l'objet de quelques écrits, qui consistent habituellement en la description de ces pratiques en tant que composantes du « folklore seychellois²⁶ ». Les auteurs en retracent généralement l'origine, souvent associée à un groupe ethnique dominant – soit africain ou européen – et en décrivent les contextes de la pratique.

Une volonté politique de recenser l'ensemble des pratiques culturelles des Seychellois a mené à quelques inventaires et recherches ethnologiques menées par des chercheurs de la Division Culture du ministère de l'Éducation et de l'Information de l'époque. Il en résulte, du côté des pratiques musicales, quelques recueils de paroles de chansons, ainsi que de brèves descriptions ethnographiques portant sur la musique et la danse. Bien que ces documents soient d'une grande utilité pour la recherche, ils manquent souvent toutefois de précisions, comme les dates, lieux et contextes lors desquels les informations ont été recueillies. Certaines données seraient également non accessibles pour différentes raisons. Quelques travaux plus récents, dont ceux de Penda Choppy (2006) et de Marvelle Estralle (2007) de l'Institut créole des Seychelles²⁷ sont disponibles en ligne sur Internet ou sur place, à l'Institut créole situé dans le district d'Au Cap, près d'Anse-aux-Pins.

²⁶ Cette période correspond, comme nous le verrons au prochain chapitre, à une institutionnalisation des pratiques culturelles locales, qui sont alors devenues des composantes de ce que les autorités en matière de culture ont nommé le « folklore seychellois ».

²⁷ L'Institut créole des Seychelles est officiellement devenu l'Institut Créole International (*Lenstiti Kreol Enternasyonal*) depuis le 10 janvier 2014, grâce à un partenariat avec l'île de La Réunion.

La fin des années 1990 et la première décennie des années 2000 ont vu le retour de chercheurs étrangers aux Seychelles. L'anthropologue Sandra J.T.M. Evers a mené des recherches portant notamment sur les enjeux mémoriels liés aux inadéquations entre l'histoire officielle et les récits et expériences de la population. Selon la chercheuse, le gouvernement seychellois détiendrait le monopole sur l'histoire et la culture nationale et la mémoire collective est ainsi hautement politisée (Evers 2010 et 2011). De son côté, l'anthropologue d'origine mauricienne Rosabelle Boswell s'est intéressée aux défis de l'identification et de la gestion du patrimoine culturel immatériel (*intangible cultural heritage*) dans certaines îles créoles de l'océan indien, dont les Seychelles. Elle souligne que l'héritage de la période socialiste aurait affecté la conceptualisation et la gestion de ce patrimoine, en plus de décourager une exploration approfondie de l'éventail des patrimoines immatériels de l'archipel, et que la mise en place d'une culture nationale « créole » aurait eu pour effet d'homogénéiser l'hétérogène (Boswell 2008 et 2011). Ces recherches, bien que ne portant pas directement sur les traditions musicales, s'avèrent d'un grand intérêt puisqu'elles viennent fournir des données et un regard autre que ceux véhiculés à l'intérieur des Seychelles, qui offrent une mise en perspective des enjeux mémoriels et patrimoniaux des musiques aux Seychelles.

Enfin, une thèse d'ethnomusicologie a été complétée par l'Américain Michael Naylor en 1997. Celle-ci portait sur les processus de créolisation dans les genres musicaux des Seychelles et défend l'idée selon laquelle la tradition, pour les Seychellois, serait basée sur le transitionnel, ou sur une forme de créolité mouvante et constamment en redéfinition. Ainsi, le processus de créolisation des musiques aux Seychelles s'exprimerait par une fluidité entre les genres musicaux basée sur ce que Naylor nomme des « transferts d'affinité » (*affinity transfert*), c'est-à-dire la manière dont des caractéristiques existantes dans une forme d'expression peuvent être transférées dans une autre forme (*the manner by which a characteristic existent in one expression may transfer to another*) (1997 : ix). Malgré l'adoption de cette posture, Naylor décrit brièvement les principaux genres musicaux de l'archipel, les distinguant sous les catégories « européennes » et « africaines » – tels qu'ils sont généralement présentés –, mais il expose ensuite des cas de musiciens individuels et explique de quelle manière s'effectuent les passages des différents paramètres musicaux d'un genre déterminé vers un autre. L'auteur propose un chapitre particulièrement pertinent quand il y décrit les principales dynamiques

socio-politiques et les influences régionales, qu'il considère essentielles pour comprendre le développement des répertoires des musiques et danses du *moutya* et du *sega*. Ces dernières ne sont toutefois pas analysées sur le plan musical. Il s'agit de la seule recherche systémique en ethnomusicologie portant sur les Seychelles à ce jour, du moins à ma connaissance. Le choix de Naylor d'aborder les musiques seychelloises par le biais de la créolisation exprimait une réalité rencontrée sur le terrain au moment de cette recherche, soit la difficulté d'aborder les différents genres musicaux reconnus en tant qu'expressions culturelles séparées, et une prise de conscience de la possibilité d'aborder les phénomènes d'échanges culturels au fil du temps sous l'angle de la créolisation plutôt qu'à partir des catégories raciales et nationales souvent imposées en tant que valeurs culturelles (Naylor 1997 et 2005). À ce titre, le chercheur propose d'appliquer les paradigmes de la créolisation de manière universelle à tous les processus d'échanges culturels actuels – allégation portée par certains anthropologues créolistes mais rejetée par d'autres, comme nous le verrons au chapitre 2.

Naissance d'une problématique sur le terrain

Durant les premiers mois de ma présence aux Seychelles, étant hors des circuits touristiques, j'ai fait face à un paradoxe. Les Seychellois sont avides de musique. Ils en écoutent beaucoup et plusieurs personnes rencontrées, en plus des musiciens reconnus, m'ont avoué pratiquer un instrument ou avoir été actif en tant que musicien dans le passé. Toutefois, la musique, au sens de performance musicale *in situ*, semblait peu valorisée et peu présente au quotidien, du moins en dehors des périodes des grands événements culturels, eu égard à l'enthousiasme qu'elle suscite chez la plupart des Seychellois. En d'autres termes, la rareté, pour ne pas dire l'absence, des pratiques musicales au sein de la « communauté », c'est-à-dire entre Seychellois et pour des Seychellois, de façon spontanée lors de rencontres diverses ou même dans des lieux ou événements dédiés à cet effet, s'est avérée une condition du terrain à laquelle je ne m'attendais pas.

Lors d'un entretien réalisé au cours de mon premier séjour aux Seychelles, un artiste a évoqué cette réalité de la vie musicale locale et m'a prévenue des difficultés que j'allais rencontrer dans le cadre d'une recherche sur le *moutya*. Il s'est exprimé ainsi, d'un ton somme toute assez pessimiste :

Du temps de *Bwa Gayak*²⁸, ils avaient un *tanbour moutya*. Aujourd'hui, on est paresseux. Tout tourne autour de l'argent et de la simplicité. On veut de l'argent rapidement. Aux Seychelles, il y a beaucoup de *playback*, même dans les hôtels... On ne fait pas d'effort. On ne fait pas de recherche. On ne connaît pas notre culture... La plupart des musiciens ne pourront pas parler du *tanbour moutya*. Même durant le Festival Kreol, si tu entends qu'il y a un *moutya* quelque part... ça serait de la chance (entretien avec un artiste anonyme, mars 2011, *National Library*, Victoria, Mahé).

Bien que la demande initiale des autorités seychelloises fasse allusion à « des musiques en voie de disparition », je m'attendais à trouver, dans l'espace public, des musiques sinon « traditionnelles », du moins « locales », c'est-à-dire créées et développées localement. Surtout, je pensais découvrir aux Seychelles une vie musicale dynamique, créative et spontanée, tel qu'il en est souvent dans les îles créoles (voir les travaux de Desroches, Des Rosiers, Guilbault, Helmlinger, Manuel, Samson, Servan-Schreiber, entre autres) ou dans des territoires qui ont connu des conditions socio-historiques semblables comme Cuba ou le Brésil, pour ne nommer que ces exemples. Je croyais, peut-être un peu naïvement, que notre méconnaissance des musiques seychelloises provenait simplement du fait que la culture de ce pays n'avait pas encore fait l'objet d'une promotion et d'une diffusion à l'étranger, en raison de l'isolement et de la taille du territoire seychellois.

Suite à mon premier terrain, j'étais en mesure de constater que le *moutya* – dans sa forme décrite par les travailleurs culturels des diverses institutions et les Seychellois de manière générale – ne se pratiquait presque plus, si ce n'est que pour de brèves prestations dans certains hôtels et parfois durant le Festival Kreol. Là encore, certaines caractéristiques musicales sont modifiées, ou peut-être davantage adaptées pour le contexte et en fonction des goûts et aptitudes des musiciens et danseurs. J'ai donc dû réorienter mes recherches sur le terrain en direction des pratiques musicales de manière plus générale, en demeurant toutefois dans le créneau des musiques « seychelloises » (ne m'attardant pas, ou sinon très peu, à la scène *reggae* et *ragga dancehall* qui est par ailleurs très populaire et dynamique, particulièrement chez les moins de

²⁸ Le groupe *Bwa Gayak*, sous la direction artistique de Patrick Victor, était populaire au cours des années 1980, tant auprès de la population que dans le milieu touristique.

40 ans). Je me suis tournée vers d'autres espaces des pratiques musicales, dont les mises en scènes lors de grands événements culturels ou sur la scène touristique qui, comme le rappelle Monique Desroches, révèlent une « culture musicale en train de se faire, celle qui répond aux logiques de cet espace » (2011 : 62). Dans un tel cadre, une musique comme le *moutya* n'a plus les mêmes significations, tant pour ceux qui la produisent que pour ceux qui la reçoivent, ou l'écoutent et la regardent. Ces lieux et événements s'avèrent par ailleurs le principal relais des musiques « traditionnelles » comme le *moutya*, qui se renouvellent et fabriquent une identité locale contemporaine.

Ainsi, plutôt que de considérer le *moutya* en tant que « musique du passé », voire comme « pratique disparue », comme le font aujourd'hui plusieurs des Seychellois interrogés, j'en ai cherché des traces dans d'autres formes expressives : que ce soit par la présence du tambour *moutya*, du rythme spécifique (et ses variations, comme nous le verrons), des paroles que l'on reprend dans un autre style musical, etc. Cette démarche m'a permis de dégager certaines tendances de la pratique ainsi qu'une pensée musicale sous-jacente.

Je suis donc d'avis qu'étudier le *moutya* sans connaître et comprendre la globalité dans laquelle il s'insère serait une démarche nécessairement partielle et sans grand intérêt. Une investigation de l'univers du *moutya* – qui va au-delà de sa performance (sans toutefois l'exclure) –, doit ainsi inclure ses relations avec les autres musiques et formes expressives, celles entre différents individus et institutions, ainsi que le contexte socio-culturel, politique et économique aux Seychelles et sur le plan international (particulièrement les politiques de l'Unesco, ainsi que la propension vers une marchandisation et une « touristification » de la culture).

Le *moutya* occupe un statut particulier et ambigu – évoquant à la fois la fierté et le mépris, le pouvoir et la méconnaissance, l'officiel et l'interdit, etc. – au sein de la société seychelloise et les raisons de ce statut dépassent les paramètres musicaux du genre. Un examen des significations musicales, de l'univers symbolique du *moutya* est nécessaire et s'inscrit ici à la fois dans une perspective synchronique (qui considère le contexte social, économique et politique) et diachronique (qui traite de l'historicité du *moutya*). Les paroles de mes informateurs et de Seychellois de façon plus générale, de même qu'une rhétorique officielle présente dans les médias et les discours institutionnels constituent en ce sens les principales

sources témoignant à la fois de l'ancienneté du phénomène musical et de « l'invention de la tradition » (Hobsbawm & Ranger 1983, Babadzan 1999) du *moutya*.

La difficulté à « saisir » le *moutya*, à l'identifier et à le comprendre, suscite d'importantes questions qui ont guidé mes recherches sur le terrain ainsi que l'analyse. Comment, par exemple, expliquer la *quasi* absence du *moutya*, en tant que pratique musicale chantée, tambourinée et dansée (sous sa forme de référence, souvent appelée « *moutya otantik* » [*moutya* authentique] par les Seychellois, telle qu'on me la décrivait), dans la sphère privée qui l'aurait vu naître? Que s'est-il passé pour que le *moutya* se retrouve sur scène ou devant des groupes de touristes et comment s'adapte-t-il à ce nouveau contexte? Comment le *moutya*, réputé pour avoir été jadis un exutoire à la condition d'esclave, est-il devenu une pratique artistique, voire un patrimoine? Que se passe-t-il lorsque la fonction première d'une musique est remplacée par une autre, celle de représenter une communauté ou encore une nation? Enfin, une grande question se dégage : qu'est-ce que les Seychellois nomment un « *moutya otantik* » exactement? En quoi réside cette authenticité et peut-elle prendre également d'autres formes ?

Cadre conceptuel et théorique : Des pistes pour mieux comprendre le *moutya*

Le *moutya* fait référence à une multiplicité de strates qui interagissent avec la musique et constitue ainsi un phénomène complexe. Les pratiques musicales observées sur le terrain sont ainsi analysées en tant qu'objet (le produit musical), processus (de création, de médiation, de production, de transmission, etc.) et enjeu (social, identitaire, économique, politique, etc.) (Desroches et DesRosiers 1995, Desroches et Guertin 2003). L'ensemble des discours sur le *moutya* – qu'il s'agisse des souvenirs racontés, de ce que le *moutya* « devrait être » ou encore des commentaires sur les manifestations actuelles du *moutya* – constitue une nouvelle entrée que je nommerais, non sans m'inspirer du modèle de Alan P. Merriam (1964), « conceptualisation ». Cette dernière renvoie notamment à l'aspect symbolique du *moutya* tel qu'il est exprimé non seulement à travers la musique, mais aussi par le biais de ce que l'on en dit et pense. Nous rejoignons ainsi le champ des représentations sociales. Ausculté de cette façon, le *moutya* touche l'ensemble de la population seychelloise.

Sur le plan musicologique, ma démarche analytique vise à caractériser différentes formes du *moutya* – en comparaison avec d’autres genres musicaux seychellois, mais aussi le *maloya* réunionnais et le *sega* mauricien²⁹ – afin de mettre en exergue du point de vue formel (organologie, structure musicale, forme des textes chantés, etc.) ce qui semble commun et ce qui les différencie. Cette recherche comporte également un aspect ethno-historique qui cherche, à la lumière des liens « génétiques » entre les langues et les cultures créoles de l’océan Indien, à mieux concevoir les anciens contextes de production des musiques seychelloises et leur développement au fil du temps, de même que les dynamiques sociales auxquelles ils renvoient. Enfin, l’impact des processus de folklorisation et de patrimonialisation des musiques traditionnelles seychelloises, et du *moutya* en particulier, est abordé sous un angle davantage socio-anthropologique. Il s’agit ici de faire ressortir les changements dans la pratique et dans la signification de la performance musicale et les enjeux qui les ont motivés, ainsi que d’observer la place du *moutya* – et les formes qu’il revêt – dans la société seychelloise contemporaine.

Ces trois ancrages de réflexion (musicologique, ethno-historique et socio-anthropologique) sont perméables et peuvent être situés à l’intérieur d’un cadre spatio-temporel. D’un côté, l’axe temporel couvre la période esclavagiste, marquée par des rapports de pouvoir entre les groupes, la consolidation d’une langue et d’une culture locale (cette période correspond, aux Seychelles, aux début de sa colonisation permanente et aux décennies qui suivent), jusqu’à la période actuelle qui s’inscrit dans la globalisation et où nous voyons apparaître de nouveaux enjeux – de patrimonialisation (lié à la crainte de la perte, notamment), de mise en tourisme, etc. – autour du *moutya* et, plus globalement, des musiques et de la culture seychelloise. De l’autre côté, sur le plan spatial, cette étude considère les contacts entre les musiques africaines, occidentales et autres dans les Mascareignes.

Le modèle proposé par l’ethnomusicologue Timothy Rice (1987) résume les principales orientations de cette recherche. Celui-ci me paraît tout à fait approprié pour dépeindre la réalité du *moutya*, telle que je l’ai observée et qu’on me l’a racontée. Ainsi, par la construction historique (*historical construction*), je présente une analyse à la fois diachronique, qui permet de retracer une certaine historicité du genre et des changements dans sa pratique à travers le

²⁹ N’étant pas spécialiste de ces musiques et n’ayant pas effectué de recherches sur les îles de La Réunion et Maurice, ce travail se fera principalement à partir de la littérature existante, de remarques et commentaires de collègues spécialistes et de mes observations et de mon expérience personnelle de ces musiques.

temps, et aussi synchronique, basée sur un examen des discours actuels et de la pratique du *moutya* fondés sur des références historiques ou musicales puisées dans le passé. J'illustre ensuite les processus de « maintien de la pratique » (*social maintenance*) au travers d'un examen des mesures d'appui, des mécanismes d'institutionnalisation, de transmission et de diffusion, des systèmes de croyance, ainsi que de l'environnement social, politique et économique dans lequel le *moutya* évolue, ce qui nous mène vers les nouveaux espaces de diffusion et de médiation du *moutya*. Enfin, l'examen du processus d'appropriation du *moutya* par certains artistes permettra d'observer le passage vers l'« artification » (Heinich & Shapiro 2012) et la « signature singulière » (Desroches 2011 : 71) de quelques artistes seychellois (*individual application*).

Dans cette optique, mon analyse se situe à trois niveaux. Elle s'intéresse d'abord à l'*individu* et aux *petits groupes*, considérant ainsi l'agentivité et la singularité artistique. Elle est ensuite *contextuelle*, puisqu'elle se penche sur les différents espaces de production et de diffusion – que nous pourrions nommer ancrage social et territorial – du *moutya*. Finalement, elle examine le « *supercontexte* » dans lequel le *moutya* évolue, soit celui encadré par le système seychellois, par la Nation (incluant ses lois, ses infrastructures, etc.) et ce, parfois en relation avec la conjoncture régionale et internationale actuelle.

Eu égard aux questionnements susmentionnés, quelques pistes théoriques plus précises seront maintenant considérées. Celles-ci sont connectées entre elles et convergent vers une conception élargie et complexe du *moutya*. Elles seront complétées tout au long de cette thèse par des apports liés à des problématiques spécifiques.

La piste de la créolisation culturelle et musicale : considérer le *moutya* comme phénomène musical inclusif

La question de la créolité allait s'imposer dans cette recherche, puisque les Seychelles s'inscrivent, du moins par rapport à leur situation géo-historique, dans le « monde créole », comme nous le verrons. Je n'ai cependant pas souhaité appréhender la réalité musicale seychelloise uniquement en fonction des paradigmes généralement associés à l'interprétation des phénomènes culturels et sociaux des sociétés créoles. Des paramètres tels que l'éloignement, l'abandon et la période autocratique, éléments qui reviennent régulièrement dans les discours

des Seychellois rencontrés, de même que la petite taille du pays et la présence touristique importante me semblent également être déterminants dans la formation de l'identité (musicale) seychelloise. Toutefois, en raison du fait que les Seychellois eux-mêmes s'identifient en tant que « Créoles » ayant une culture « créole », il me semble nécessaire de questionner cette créolité seychelloise et d'en faire ressortir les applications et les considérations locales auxquelles elle renvoie. Aussi, la densité sémantique des concepts de créolité et de créolisation, tels qu'ils ont été explorés et développés par de nombreux chercheurs depuis les années 1970³⁰ et qui suscitent de nouveau un intérêt considérable depuis quelques années, mérite que l'on s'y intéresse, ne serait-ce que pour évaluer dans quelle mesure les phénomènes musicaux seychellois s'inscrivent – ou non – dans de tels paradigmes. À ce titre, certaines questions en lien avec ces concepts ont guidé cette recherche : Pourquoi des musiques sont-elles qualifiées de « créoles », tandis que d'autres semblent rester fixées davantage à leurs origines initiales africaines, européennes ou autres? Qu'est-ce qui préside à l'émergence d'une musique créole, spécifique, ou au moins revendiquée comme telle? Enfin, est-ce que le *moutya* répond aux caractéristiques de la « créolisation musicale » ?

Tel que mentionné précédemment, j'avais pu observer différents contextes, ou espaces de médiation, qui laissaient entrevoir de nouvelles formes du *moutya*, dont l'espace touristique et l'industrie musicale³¹. Il existe des musiques « seychelloises commerciales », souvent des musiques assistées par ordinateur, qui n'avaient pas retenu mon attention au cours des premières semaines sur le terrain, car elles me paraissaient *a priori* déconnectée des musiques « traditionnelles » telles qu'on les dépeignait généralement. Aussi, les musiques locales, dont notamment le *sega modern* (*sega moderne*)³², se sont considérablement développées à partir des enregistrements des années 1950, et plus particulièrement des années 1970. Dès les années 1970-1980, les technologies d'enregistrement étaient au cœur des processus de réalisation dans les studios d'enregistrement seychellois et étaient même hautement valorisées, tel que le

³⁰ Je reviendrai plus en détails sur la littérature ayant forgé les concepts de créolité et de créolisation au chapitre 2.

³¹ Bien qu'étant encore limitée, une petite industrie musicale s'est développée aux Seychelles depuis les années 1970. Celle-ci dépasse largement l'industrie du disque aujourd'hui et inclut également la production et la distribution numérique.

³² Il existe un débat pour savoir si le *sega* contemporain des artistes seychellois « est ou non seychellois ». Plusieurs musiciens prétendent que les Seychellois font du « *sega* mauricien ». Je reviendrai sur ce sujet qui mérite de plus amples explications. Pour le moment, je considère les musiques basées sur des rythmes typiques de l'océan Indien et enregistrées par des artistes seychellois comme étant des « musiques locales ».

rappelle Naylor (1997 : 172-173). À ce titre, je suggère, à la suite de Naylor, d’inclure l’analyse des stratégies de réalisation et l’usage des technologies en tant que processus de créolisation dans les musiques seychelloises. Si la présence d’instruments électriques (claviers, guitare, basse, etc.) et l’utilisation des technologies d’enregistrement me portaient, *a priori*, à peu considérer ces musiques, j’allais découvrir que je ne pouvais en aucun cas négliger cet aspect de la vie musicale locale. Lors d’une discussion sur le terrain avec *Msyé* Marcel Rosalie, Directeur Général de la Division Culture du Ministère, en janvier 2012, celui-ci m’a fourni un indice qui venait confirmer une intuition personnelle : « *le moutya influence les autres genres musicaux* », m’a-t-il dit. Cette approche vient également recouper une partie de la thèse de Naylor selon laquelle le *moutya* “*simultaneously reflects creole identity while serving as a primary influence to the current popular sega*” (1997 : 163). À partir de ce moment, il m’a paru pertinent de dresser un portrait de la situation actuelle du *moutya*, incluant toutes les pratiques et caractéristiques musicales que les Seychellois regroupent sous l’appellation « *moutya* », pour ensuite tenter de faire ressortir les principaux éléments musicaux et extramusicaux, ainsi que ce qui en fait sa singularité.

J’avais d’ores et déjà constaté qu’il existait une certaine fluidité entre les genres musicaux seychellois tels qu’ils sont officiellement définis, que les frontières entre ces derniers étaient perméables et que les musiques seychelloises tendaient vers l’hétérogénéité. Ce qui me semblait flou dans les quelques descriptions et vidéos vues sur internet avant mon terrain l’était également dans la réalité, voire encore plus. Cette observation venait à l’encontre de la manière dont les musiques traditionnelles seychelloises sont généralement présentées³³, soit selon une vision bipolaire de la tradition musicale, tel que dégagé par Desroches dans les Antilles françaises (2012 : 132). J’ai effectivement observé diverses pratiques musicales qui non seulement se côtoient, mais s’inter-influencent et sont l’apanage de l’ensemble des Seychellois. Plusieurs fois, lors d’entretiens avec des musiciens, ceux-ci me disaient : « Je suis musicien seychellois et je joue des musiques seychelloises. Toutes les musiques seychelloises ». L’hypothèse d’opposition entre le *sega* et le *moutya*³⁴ me semblait de moins en moins pertinente. Les deux

³³ Sur différents sites web du ministère du Tourisme et de la Culture, de l’Office du tourisme des Seychelles, dans une grande partie de la littérature locale, mais aussi dans le discours des Seychellois.

³⁴ Voir précédemment, dans la section Choix du sujet, la référence à l’opposition entre *sega* et *maloya* telle que présentée notamment par Guillaume Samson.

genres se confondaient davantage – tant dans mes observations que dans les explications des Seychellois eux-mêmes – qu’ils ne pouvaient exprimer des prises de position. Était-ce alors pertinent de vouloir à tout prix définir, voire essentialiser, un genre musical tandis que sa définition semblait floue pour la population locale? Je ressentais toutefois le besoin d’y voir plus clair et de mieux comprendre comment les Seychellois, notamment les musiciens, appréhendaient les différentes musiques locales. Ces informations viendraient probablement aussi fournir des informations à la fois sur la ou les manière(s) dont les Seychellois perçoivent et expriment leur identité, de même que sur la créolité et les processus de créolisation tels qu’ils sont conçus et qu’ils s’appliquent aux Seychelles.

Ainsi, la « piste de la créolisation », telle que je l’ai nommée plus haut, ne vient pas expliquer la rareté des événements musicaux *live*, mais propose d’orienter mon regard également vers d’autres pratiques que celles décrites comme « authentiques » (j’y reviendrai), c’est-à-dire vers les pratiques qui se sont adaptées et renouvelées, davantage présentes dans la vie musicale seychelloise. De plus, aborder les musiques et les phénomènes culturels aux Seychelles sous le prisme de la créolisation permet à la fois de mettre le *moutya* en relation avec d’autres phénomènes culturels locaux et, plus globalement, des milieux créoles. Pour ce faire, le concept de créolisation mérite un détour épistémologique afin d’exploiter son plein potentiel. J’y consacrerai donc tout un chapitre. Se pencher sur les processus de créolisation implique par ailleurs une certaine profondeur historique de l’objet de recherche pour comprendre de quelle manière il s’applique à ce dernier.

Raconter le *moutya*... Un détour par le passé

C’est le terrain seychellois qui m’a menée à vouloir retracer une certaine historicité et raviver les mémoires du *moutya* et des pratiques musicales locales. Tel que mentionné précédemment, la pratique du *moutya* s’avérant en premier lieu difficile à identifier sur le terrain, mes premiers contacts avec celle-ci furent par le biais des discours des Seychellois à son sujet. La constante référence à « la musique des esclaves » et au « cœur qui bat des Seychellois » renvoie à un passé relativement lointain, voire imaginé et construit, que les Seychellois rencontrés durant mes recherches n’ont pas connu directement, ainsi qu’à une certaine présence du *moutya* au quotidien (« le cœur qui bat »). Ceci m’indiquait que le *moutya* porte en lui un

aspect symbolique important et potentiellement révélateur d'enjeux mémoriels et identitaires. De plus, pour plusieurs Seychellois avec lesquels j'ai discuté de mes recherches, leur principale question concernait l'origine historique et géographique du *moutya*, ce qui souligne le problème de la « source » et la quête identitaire qui y est liée.

Du côté du ministère de la Culture des Seychelles, *Msyé* Rosalie m'a clairement suggéré, lors d'une rencontre à son bureau le 29 janvier 2012, de mener des entretiens avec les personnes âgées afin d'obtenir une « profondeur historique » et de documenter le *moutya* en vue d'une « réhabilitation³⁵ », puisque le *moutya otantik* serait en « danger de disparition ». Le souci exprimé par *Msyé* Rosalie lors de cette rencontre reflétait bien les préoccupations locales, ou plus précisément celles des travailleurs du ministère de la Culture, que sont la crainte de la perte définitive des façons de faire et, conséquemment d'une part de l'héritage culturel³⁶ des Seychellois.

Au-delà des potentielles applications d'une telle démarche, il m'est apparu assez rapidement qu'une étude synchronique des musiques locales – davantage mise en avant jusqu'à assez récemment dans la tradition de la discipline ethnomusicologique (Aubert & Charles-Dominique 2009, Charles-Dominique 2009) – ne permettrait pas à elle seule de fournir des explications ou de mieux comprendre les problématiques soulevées jusqu'à présent. Le recours à la diachronie ne se fait pas indépendamment de la recherche synchronique, mais c'est du dialogue entre le passé et le présent que naissent des connaissances sur le *moutya* et les pratiques musicales seychelloises. Que s'est-il passé (et que se passe-t-il encore aujourd'hui, car l'un ne va pas sans l'autre, à mon avis) pour que les musiques locales, dont particulièrement le *moutya*, soient aussi peu présentes dans le quotidien des Seychellois et pour qu'elles se retrouvent presque uniquement sur scène ou dans des contextes officiels? Quand, comment et pourquoi se

³⁵ Les termes ici entre guillemets sont ceux employés par *Msyé* Marcel Rosalie lors de notre rencontre en janvier 2012. Bien que ce dernier me parlait en créole lors de cette rencontre, le terme français « réhabiliter » me semble correspondre tout à fait au projet du ministère de la Culture, si nous nous fions à l'une des définitions proposées par le CNRTL, qui suggère que « réhabiliter » signifie de « rétablir quelque chose dans l'estime, dans la considération d'autrui ».

³⁶ Les Seychellois utilisent généralement l'expression « *nou leritaz kiltirel* » (notre héritage culturel) pour se référer aux pratiques culturelles, aux instruments de musique et aux répertoires musicaux hérités des différents groupes culturels venus s'installer sur le territoire seychellois depuis les débuts de la colonisation. La notion de *patrimwan* (patrimoine) viendra plus tard, conjointement au développement des politiques culturelles de l'Unesco (Parent 2015a). Par ailleurs, les Seychellois parlent de « folklore seychellois » lorsqu'il s'agit de pratiques culturelles et musicales qui font l'objet d'une représentation sur scène ou dans le cadre d'un événement public.

sont développées les nouvelles formes de *moutya* que l'on connaît aujourd'hui ? Plus encore, était-il possible de retracer une certaine historicité du *moutya*? Tenter de trouver des réponses à ces questions allait permettre de mieux comprendre les pratiques actuelles.

La perspective diachronique positionne le *moutya* dans le contexte historique régional des îles de l'océan Indien et nécessite de prendre en considération les mémoires collectives et individuelles. Selon la taxinomie proposée par l'anthropologue Joël Candau, la « métamémoire » renvoie, d'une part, à la représentation que chaque individu se fait de sa propre mémoire et à la connaissance qu'il en a et, d'autre part, au mode d'affiliation d'un individu à son passé (1998 : 14). Ainsi conçue, la mémoire est d'abord individuelle, bien que nous ayons généralement besoin des autres, ou du moins d'un contexte social, pour « nous souvenir ». Le processus de remémoration est donc une reconstruction ancrée dans le présent afin de retrouver le passé. Le présent fournit des repères que le sociologue Maurice Halbwachs nomme « les cadres sociaux de la mémoire (2002 [1925]) et qui sont des éléments indispensables à l'existence même de la mémoire. Pour ce chercheur, « il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leurs souvenirs » (*ibid.* : 107). Ces cadres sociaux sont étroitement liés à la mémoire, au point que leur disparition ou leur transformation « entraîne la disparition ou la transformation de nos souvenirs » (*ibid.* : 134). Ainsi, comme le rappelle Kay Kaufman Shelemay, la mémoire est une faculté cognitive individuelle, tout en étant à la fois un phénomène social construit à partir d'une expérience collective (2006 : 18). Comme dirait Halbwachs, reproduire n'est pas retrouver ; c'est bien plutôt reconstruire. À ce titre, il semble y avoir consensus chez les chercheurs pour reconnaître que la mémoire est une construction sociale, symbolique et dynamique (Candau 1998, Desroches 2009, etc.).

L'examen des « mémoires du *moutya* » demeure essentiel pour comprendre les déploiements actuels du *moutya* et, peut-être encore davantage, les divers enjeux qui en découlent. À cet effet, je considère, comme le font Laurent Aubert et Luc Charles-Dominique, qu'« ethnomusicologie et histoire ont en commun l'étude du champ mémoriel » (2009 : 11). Ce dernier se retrouve, à divers degrés et de manières variées, dans le champ des représentations musicales. C'est sur elles que reposent, entre autres, les traditions, la transmission, de même que l'idée de patrimoine. Les ethnomusicologues, qui s'intéressent à toutes ces notions, ne peuvent en aucun cas faire abstraction des mémoires liées aux objets musicaux et qui accompagnent les

pratiques actuelles. Celles-ci sont au cœur des processus observés, mais les mémoires sont plurielles et subjectives, et ne sont pas forcément toutes ancrées dans un passé originel et réel. Pour Paul Ricœur, le témoignage assure la transition entre la mémoire et l'histoire (2000 : 26). Ainsi, les mémoires exprimées, verbalisées et recueillies lors d'entretiens sur le terrain sont transformées par l'ensemble des participants, y compris le chercheur, afin de construire une histoire (Shelemay 2006 : 20), voire une diversité d'histoires (Bohlman 2008 : 255).

En réalité, parler simplement de passé et de présent ne reflète pas la complexité des phénomènes à l'œuvre et les différentes dimensions à prendre en compte dans le développement et la construction des pratiques musicales. La démarche ici proposée s'effectue dans deux directions : d'un côté, les discours et les performances actuels du *moutya* renseignent le passé car ils s'inscrivent dans une certaine continuité et souvent en comparaison avec les événements du passé ; de l'autre, la reconstruction historique permet de mieux comprendre ce qui se dit et se fait au présent. Cette approche rejoint la « construction historique », proposée par l'ethnomusicologue Timothy Rice, qui relève de deux mécanismes : celui des changements opérés dans les musiques à travers le temps et celui qui consiste à revisiter les formes et l'héritage du passé au présent (1987 : 474). Ce dernier processus est lié à l'ensemble des mécanismes dont il est question dans cette thèse : la transmission, la sauvegarde, la patrimonialisation, la mise en tourisme, etc. Il est aussi en quelque sorte celui à l'œuvre tout au long de cette recherche, basée majoritairement sur des données recueillies dans un « présent ethnographique ».

Enfin, une profondeur historique s'impose pour mieux comprendre les enjeux mémoriels et patrimoniaux du *moutya*, d'autant que l'ancienneté est souvent perçue comme un gage d'authenticité. Cette « authenticité (historique) du *moutya* » réside en partie dans la construction du phénomène actuel et dans les représentations que les Seychellois se font de leur histoire à partir du *moutya*, ainsi que les significations qu'on y rattache afin d'en faire un emblème, un patrimoine. Dans ce sens, les arguments vont, comme c'est souvent le cas, vers l'ancienneté du phénomène. Le *moutya* observé sur le terrain est-il réellement issu de l'esclavage et des débuts de l'époque coloniale comme le discours populaire le prétend ? Au-delà de l'ancienneté, sur quels critères se basent les Seychellois pour parler d'un *moutya* dit authentique ?

La question de l'authenticité et des valeurs

En ethnomusicologie, la question de l'authenticité est relativement récente et sème également la controverse (Desroches et Guertin 2005 : 745). Elle me semble toutefois cruciale par rapport à mon terrain, où mes interlocuteurs eux-mêmes utilisent la notion de « *moutya otantik* ». Par rapport à quoi un *moutya* est-il authentique ou non? Une interprétation musicale dans un autre contexte, comme sur enregistrement par exemple, peut-elle être authentique? Que représente cette authenticité et à quelles valeurs renvoie-t-elle? Est-ce que tous les Seychellois conçoivent le *moutya otantik* de la même manière?

Sonder la notion de *moutya otantik* implique que le concept d'authenticité – dont le caractère est polysémique et ambigu (*ibid.* : 753) – soit compris « comme une *représentation* du vrai » (*ibid.*). Ce caractère relatif – culturel et individuel – de représentation revêt un intérêt particulier pour nous, ethnomusicologues. Il m'apparaît ici pertinent de « [c]oncevoir le jugement d'authenticité comme une forme de jugement de valeur », ce qui implique de « le situer dans la dynamique d'une *construction symbolique* » (*ibid.* : 744). À ce titre, pour la grande majorité des Seychellois avec lesquels j'ai discuté, le *moutya otantik* se construit à partir de références au passé, d'une « mémoire patrimoniale³⁷ » (Morisset 2009).

L'authenticité peut représenter une *valeur sociale*, en ce sens qu'elle rejoint un « système de valeurs » – qui peut se traduire par une « *cohérence* de comportements culturels » (Desroches et Guertin 2005 : 743) – partagé par les musiciens et la communauté des auditeurs et touche les jugements de valeurs. En présence de références et de sources d'inspiration multiples, l'interprète, par son parcours choisi, donne sens à sa pratique musicale. Il m'apparaît également pertinent d'examiner, dans le contexte de cette thèse, les valeurs sous-jacentes aux politiques culturelles et aux initiatives institutionnelles et gouvernementales. Quel *moutya*, accompagné de quelles valeurs, le ministère de la Culture souhaite-t-il transmettre aux plus jeunes générations et voir reconnu à l'Unesco? Cette recherche vise ainsi à faire ressortir les relations dynamiques entre musique (plus précisément, *moutya*) et systèmes de valeurs. À ce titre, je mentionnerai l'importance de la proposition de Klisala Harrison sur « l'ethnomusicologie des

³⁷ Pour Lucie K. Morisset (2009), la « mémoire patrimoniale » consiste dans la somme des souvenirs, des représentations et des signes fossilisés au fil des diverses quêtes identitaires, voire des différents « régimes d'authenticité ».

valeurs ³⁸» comme approche systémique. Celle-ci permet de confronter les différents systèmes de valeurs qui construisent l'authenticité pour divers individus et groupes.

Dans cette foulée, il m'apparaît essentiel de considérer, à la suite de l'ethnomusicologue américain Thomas Turino (2008), le type d'activité, son rôle artistique – et j'ajouterais social, voire politique –, les valeurs qu'elle porte, ses objectifs et les individus qui y participent afin de distinguer différents types de performances, pour lesquels les critères d'authenticité varient nécessairement. Ainsi, Turino distingue la « *participatory performance* » de la « *presentational performance* », l'une accordant de l'importance à la participation de chacun des acteurs présents sans différenciation entre les artistes et le public, tandis que l'autre se base au contraire sur cette opposition. Le chercheur va encore plus loin en s'intéressant aux musiques enregistrées. Pour lui, un enregistrement « *high fidelity* » renvoie à un contexte proche de celui d'une performance in situ, tandis que le « *studio audio art* » se caractérise par la création et la manipulation de sons en studio d'enregistrement ou par ordinateur. Ces catégories sont tout à fait pertinentes dans l'approche des différents espaces de médiation du *moutya* et pour la compréhension des changements de valeurs et critères d'authenticité que la pratique subit.

Finalement, l'aspect symbolique que revêt le *moutya* – qui s'avère présent dans l'ensemble des discours recueillis sur le terrain – mérite notre attention, car il contribue à alimenter son investissement patrimonial actuel, de même qu'une certaine vision de « l'authenticité ». Pour l'historienne et spécialiste en patrimoine urbain Lucie K. Morisset, ce qui distingue un investissement patrimonial d'un autre, outre l'objet en cause, relève du *régime d'authenticité* à l'œuvre (2009 : 24) (c'est moi qui souligne). Inspiré du concept de « régime d'historicité » de François Hartog (2003) qui définit les rapports d'une société au temps, le régime d'authenticité correspond à un équilibre donné entre trois rapports : « le rapport qu'une société entretient avec le Temps, le rapport qu'elle entretient avec l'Espace (ou sa façon d'objectiver l'espace) et le rapport qu'elle entretient avec l'Autre (ou sa façon de l'identifier et

³⁸ Dans un récent article (2015), l'ethnomusicologue Klisala Harrison suggère une « *ethnomusicology of values* », soit une étude des systèmes de valeurs à la base des pratiques musicales afin de d'éclairer la conception et l'évaluation des projets en ethnomusicologie appliquée. Tel qu'elle l'explique, « *the term "values" refers here to value judgments that are epistemological in nature or that are experienced ontologically or metaphysically* » (2015 : 93). Une telle approche permet, dans un projet de recherche comme le mien où je collabore avec les autorités locales afin de contribuer à « la sauvegarde du *moutya* », de mieux comprendre les systèmes de valeurs des différents acteurs impliqués et de mieux comprendre « le problème ».

de se situer par rapport à lui) » (Morisset 2009 : 26). Selon cette vision, la patrimonialisation semble pouvoir survenir de façon cyclique et se renouveler en fonction des régimes d'historicité et d'authenticité à l'œuvre à un moment précis. Avec le temps, les valeurs et les enjeux peuvent se modifier et le patrimoine en question « bascule » alors dans un nouveau régime d'authenticité. Appréhender le *moutya* en tant que patrimoine revient alors à se pencher sur la construction de son authenticité au moment même de ma recherche. L'objet patrimonialisé – ou que l'on souhaite patrimonialiser – apparaît ainsi comme un discours sur l'authenticité.

La question de l'authenticité ne peut donc aucunement se limiter à l'objet musical, voire à une performance décontextualisée. Elle nécessite un regard complexe et se construit dans la relation entre les différents acteurs du phénomène musical. Le problème se pose particulièrement lorsque nous abordons les enjeux de la « *staged authenticity* », cette « authenticité mise en scène » (MacCannell 1976)³⁹. Dans ce contexte, Desroches positionne alors l'authenticité musicale à trois niveaux : celle du musicien (son style d'interprétation, son *authenticité singulière* pour utiliser les termes de Hennion [1993]) ; celle édifiée à partir de critères d'ordre *temporel* ou *historique* (la répétition de gestes ancestraux qui prennent part à la construction identitaire d'un groupe ou d'une nation) ; et celle à caractère *social* (liée au contexte, qui répond davantage aux goûts et/ou aux attentes du public – interne ou externe – qui s'inscrit dans des préoccupations contemporaines) (2007 : 36-37).

Quoi qu'il en soit, parler d'authenticité par rapport au *moutya* ne peut se faire sans s'intéresser aux valeurs qui sous-tendent sa pratique, ainsi que ses représentations et significations et enjeux.

Représentations sociales, significations et enjeux du moutya

Le *moutya*, comme l'ensemble des musiques, est porteur de valeurs, de représentations et de significations sociales qui peuvent changer à travers le temps et selon les contextes. Tel que l'écrit Jean-Jacques Nattiez, « [à] partir du moment où l'ethnomusicologue s'intéresse aux valeurs véhiculées par la musique dans une société donnée et aux liens que l'autochtone établit

³⁹ Bien que ce concept ait été développé dans le cadre des études sur le tourisme, je considère qu'il peut également s'appliquer à des cas où la performance musicale passe d'un mode « participatif » à une présentation sur scène (voir les catégories proposées par Turino 2008).

entre la musique et son vécu, la question de la signification musicale apparaît » (Nattiez 2004 : 53). Ainsi, une étude ethnomusicologique du *moutya* ne pourrait, du moins à mon avis, faire abstraction du problème de la signification de cette musique pour les Seychellois – musiciens ou non – et des réalités auxquelles elle fait référence.

Par signification sociale, j’entends l’interprétation d’un signe socialement reconnu et lié à un consensus de valeurs et de normes dans une société. Ce signe peut être un symbole – un objet, une image, un mot, un son, etc. – qui représente quelque chose d’autre que son sens premier et général, qui renvoie à autre chose par association, ressemblance ou par convention. Ainsi, pour Jean Molino, l’analyse du symbolique a pour objectif de « savoir comment l’homme, manipulateur de signes et de symboles, construit une représentation symbolique du monde et de lui-même » (2009 : 339). Suivant cette idée, l’être humain construit ses propres représentations – à la base des signes et des symboles – à partir de son expérience, de ses références et de son environnement. Ces derniers facteurs évoluant au fil du temps, les représentations s’adaptent. Elles ne sont donc pas fixes dans le temps et dans l’espace, ainsi qu’en fonction des individus. Ainsi, le son d’un tambour *moutya* peut évoquer des sentiments, des idées, des souvenirs différents, par exemple, pour un Seychellois ayant connu l’exil et s’étant établi en Australie, pour un musicien seychellois n’ayant jamais habité à l’extérieur du pays ou encore pour un Seychellois d’origine « malbare »⁴⁰. Existe-t-il un consensus sur le plan des représentations que les Seychellois se font du *moutya* – et plus généralement des musiques –, qui permettrait de déterminer des significations sociales et musicales quelconques parmi l’ensemble de la population seychelloise ou du moins une partie d’entre elle ? Répondre à une telle question pose plusieurs défis sur le plan méthodologique et nécessiterait à la fois de plus amples recherches⁴¹, mais surtout une approche transdisciplinaire incluant, par exemple, la psychologie cognitive et

⁴⁰ Tout comme à l’île de La Réunion et à l’île Maurice, les Malbars forment la population d’origine indienne venue s’établir sur le territoire seychellois à partir du XIX^e siècle. Le terme viendrait du mot français Malabar, qui désignait les habitants de la côte de Malabar en Inde.

⁴¹ Bien que cherchant à mettre en avant une variété de points de vue et d’expériences, mon étude se limite aux expériences musicales de Seychellois reconnus comme ayant un lien privilégié avec le *moutya* ou des éléments de la culture locale. Ainsi, la diaspora seychelloise à travers le monde, de même que les populations vivant aux Seychelles mais n’étant généralement pas reconnues comme « créoles » et ne participant que très peu aux activités culturelles locales – comme les Seychellois d’origine chinoise ou indienne, ou encore les expatriés européens – ont été exclues, du moins pour le moment, de cette recherche.

sociale – discipline à laquelle nous devons le concept de représentation sociale⁴². Selon le spécialiste en psychologie sociale Serge Moscovici : « Les représentations sociales sont générées et structurées lors du processus de communication » (2013 : 52). En d’autres termes, pour être reconnues comme telles, les représentations sociales doivent être mises en relation pour prendre forme.

À mon sens, il est possible de dégager les représentations sociales du *moutya* à partir à la fois de ce qui en est dit et partagé – dans l’espace public, dans le cadre familial ou communautaire ou lors de sa transmission, par exemple –, ainsi qu’en l’analysant par le prisme de la « performance », au sens proposé par Desroches, soit « une série de modalités de production et de mises en communication qui contribue de façon significative à l’édification de la stylistique d’une pratique musicale » (2008 : 104). Ces deux aspects sont complémentaires et s’inscrivent dans ce que Steven Feld nomme « communication » :

By communication I have meant a socially interactive and subjective process of reality construction through message making and interpretation. Communication is a dialectical process. The dialectic between musical structure and extramusical history is central to the study of human musicality in evolutionary, cross-cultural, and symbolic perspective (2005 [1994] : 94).

Dans l’ouvrage essentiel *Music Grooves* (2005 [1994]), Charles Keil et Steven Feld défendent l’idée selon laquelle la musique doit être comprise par une analyse qui va au-delà de sa « signification intrinsèque » (*embodied meaning*) en incluant ce que Keil nomme « *engendered feelings* », qu’il définit comme étant « *that part of expression not inherent in form or syntax* » (*ibid.* : 54-55). Ces manifestations apparaissent non seulement dans les modalités de production musicale, mais également dans les attitudes du public. C’est dans ce sens que Simon Frith (1998) considère l’écoute – incluant les comportements qui y sont liés ; comme l’acte de danser, d’applaudir, de crier ou d’émettre des onomatopées, etc.) – comme étant une

⁴² Le concept de « représentation sociale » fut introduit en psychologie sociale par Serge Moscovici en 1961, qui s’est inspiré des études sociologiques et de l’idée de « représentations collectives » d’Émile Durkheim (1898), qu’il jugeait toutefois trop monolithique ou totale. En passant du collectif au social, Moscovici voulait rendre compte de la « pluralité des représentations et leur diversité dans un groupe » (2013 : 132).

performance en soi. L'espace né de la rencontre des éléments formels ou syntaxiques de la musique et des éléments créés lors de la performance, ce que Desroches nomme le « co-texte » (2008 : 113), me paraissent essentiels pour comprendre le *moutya*.

Nous sommes ici dans le registre d'une sémantique musicale du *moutya*, qui questionne ce que la musique – en tant qu'événement, pratique et médiation – traduit elle-même sur la façon dont les Seychellois perçoivent la musique et le monde. C'est donc particulièrement à travers une étude pragmatique du *moutya*, au-delà de la forme, qu'une telle approche me semble congrue.

Enfin, le *moutya* ne serait pas ce qu'il est sans les textes, les paroles des chansons qui, elles aussi, fournissent des indices qui permettent à la fois de mieux comprendre l'essence de cette pratique musicale, mais également l'environnement culturel et socio-politique dans lequel elle se développe. De plus, il n'est pas rare, par exemple, que le texte d'une chanson seychelloise évoque ou fasse référence à une autre musique locale, fournissant alors des indices sur la manière de penser ou de mettre en acte cette dernière⁴³. Les paroles de chansons font souvent partie de la façon dont les mondes culturels se maintiennent et de l'organisation des relations sociales (Askew 2002, White 2008). Pour citer l'anthropologue Bob W. White, « *songs lyrics can help us, in methodological terms, bridge the gap between ethnography and political economy* » (2008 : 168). Ces textes constituent donc un métalangage sur la musique.

Par ailleurs, les propos tenus sur le *moutya* par différentes catégories d'individus, sont d'une importance cruciale dans ma recherche. La prise en compte des discours sur les formes et les pratiques musicales et culturelles laisse place à la construction des savoirs musicaux (Desroches et Guertin 2003, Nattiez 1981, etc.). De la musique en elle-même – ou de la performance –, un glissement s'effectue vers la question de savoir ce que le discours nous apprend sur la musique, la société et les individus. Il faut ici distinguer « les dire » et « les faire », comme le suggèrent certains travaux de psychologie sociale sur les liens entre représentations et comportements qui révèlent qu'« il existe un décalage entre ce que les personnes disent faire, dans des entretiens ou des questionnaires, et ce qu'elles font réellement en situation » (Billiez et Millet 2001 : 32). Le discours apparaît ainsi comme la partie autonome

⁴³ La chanson « *Tanbour moutya* » de Patrick Victor est un bon exemple d'une musique de style *sega* qui raconte le déroulement d'un *moutya*.

d'une pensée musicale (Nattiez 1981, Samson 2006, etc.). Samson résume bien la pertinence de la considération des propos internes sur la musique et leur apport à notre compréhension des phénomènes musicaux :

Le discours sur la musique permettrait donc d'avoir accès, d'une part, à une reformulation verbale de l'expérience perceptive de la musique (avec toutes les distorsions qui peuvent s'en suivre par rapport à la réalité effective de la perception), d'autre part, aux rapports entretenus entre la musique et ses référents non-musicaux : « valeur », « identité » et « sens du monde » (2006 : 73).

De même, je propose d'assimiler au discours tout métalangage touchant, de près ou de loin, au sonore, que ce dernier soit qualifié de « musical » ou non. En dernière analyse, l'examen des significations et représentations des musiques va de pair avec une observation de leurs usages et fonctions. Ceux-ci font appel à l'organisation sociale de la musique (qu'elle soit spontanée, commandée, ritualisée, etc.) et de surcroît à des événements (communautaires, publics, touristiques, etc.). Le statut, le sens et la place de la musique à l'intérieur du social nous ramènent au système de valeurs qui accompagne les musiques dans la diversité de leur expression.

Somme toute, le *moutya* représente de nombreux enjeux, qui varient en fonction des individus ou groupes qui se l'approprient ou en revendiquent une certaine autorité. Ainsi, il incarne un enjeu culturel, social et identitaire lorsqu'il s'agit de comprendre la place et le statut qui lui est accordé au sein de la communauté ou encore de mettre en avant sa reconnaissance comme symbole – ou comme patrimoine culturel immatériel – par rapport à d'autres pratiques musicales. Il est enjeu politique pour cette même raison, mais également en ce qui concerne la formulation de politiques culturelles en lien avec la préservation du patrimoine culturel ou encore le développement des industries musicale et touristique. Finalement, il devient enjeu économique lorsqu'il est question de sa compétitivité et de sa participation à l'industrie touristique et au marché commercial.

Structure de la thèse

Cette thèse comporte onze chapitres, divisés en trois parties et encadrés par une introduction et une conclusion. Un avant-propos précise le contexte dans le lequel la recherche s'est déroulée.

La première partie vise à poser les balises de la recherche en rassemblant et complétant les connaissances acquises à ce jour permettant de mieux comprendre le contexte social, culturel, musical, historique et politique de la présente recherche et dans lequel le *moutya* s'est développé et évolué. Le premier chapitre présente les Seychelles sur le plan géographique, historique et politique. Un tel travail, qui traite des Seychelles des débuts de la colonie jusqu'à présent, méritait d'être fait puisqu'aucun ouvrage à ce jour ne rassemble autant d'informations sur le passé dans une perspective qui va au-delà d'une histoire institutionnelle, de même que sur l'histoire contemporaine des Seychelles. Le second chapitre propose une synthèse théorique des concepts de créolité et de créolisation, ne se limitant pas aux Seychelles, mais les positionnant à l'intérieur du « monde créole ». La créolisation y est abordée d'un point de vue socio-anthropologique – incluant les notions qui lui sont apparentées ou avec lesquelles elle est souvent confondue – et en fonction des développements de son entendement dans le temps, puis plus précisément par rapport à son application aux phénomènes culturels et à la musique. Seront ensuite introduites, au troisième chapitre, les « musiques traditionnelles seychelloises » telles qu'elles sont généralement décrites à la fois dans la (rare) littérature sur le sujet et dans les documents officiels ou publications préparées à des fins touristiques par des instances locales. J'y insérerai également quelques informations liées aux observations faites sur le terrain. Cette première partie se termine par un chapitre qui porte sur la méthodologie utilisée et les démarches réalisées sur le terrain.

La deuxième partie traite du développement et des modes d'expression du *moutya*. Il débute par le chapitre 5 qui dresse un portrait ethnographique du *moutya* dans le paysage musical seychellois au moment de ma recherche. Nous y verrons que la pratique du *moutya* n'était pas courante et que, dans ce contexte, les Seychellois tendent à nommer *moutya* diverses pratiques musicales qui ne répondent pas nécessairement à la définition officielle véhiculée dans la littérature et au sein du ministère de la Culture. Le chapitre 6 relate le développement du *moutya* aux Seychelles, en le positionnant au sein des pratiques musicales apparentées des îles créoles

de l'océan Indien, puis en explorant les mémoires des Seychellois concernant le *moutya* au cours des cinquante dernières années. Une telle démarche permet de comprendre comment s'est élaboré le concept de *moutya otantik*, qui est le résultat d'une reconnaissance de l'État qui, parallèlement, s'en est en quelque sorte approprié le monopole. Les deux chapitres suivants (7 et 8) viennent définir le *moutya* musicalement. Le chapitre 7 l'étudie par le biais des discours des Seychellois qui le décrivent, mais peut-être surtout à partir de sa mise en actes, observée notamment lors d'une prestation organisée par des travailleurs culturels des institutions officielles, à La Bastille (Mahé). Le chapitre 8 constitue un travail de caractérisation musicale, précisant les traits musicaux distinctifs du *moutya*, incluant à la fois les instruments présents dans le *moutya*, ainsi qu'une tentative de modélisation du genre musical, dont particulièrement son aspect rythmique.

La troisième partie présente des études de cas permettant d'exposer de quelle manière le *moutya* est aujourd'hui vécu en tant qu'expérience à la fois individuelle et collective. Le chapitre 9 décrit des performances dites participatives, se rapprochant du contexte de patrimoine vivant. Nous verrons toutefois que celles-ci nécessitent une organisation tout au moins minimale et que l'absence de distinction entre les musiciens et les autres participants n'est pas toujours évidente. En effet, la plupart des prestations de *moutya* sont mises en scène et présentées dans le cadre d'événements publics officiels ou encore dans le milieu touristique. Cet espace sera examiné au chapitre 10, au travers de trois groupes musicaux spécialisés dans les performances touristiques, sur les îles de La Digue, Praslin et Mahé. Le dernier chapitre se penchera enfin sur le passage du *moutya* vers l'enregistrement en studio à partir du cas précis du groupe *Fek Arive*, qui connaît un vif succès aux Seychelles depuis maintenant plus de dix ans.

PREMIÈRE PARTIE

Rencontre avec le terrain

Cette première partie a pour objectif de présenter et d'expliquer le terrain seychellois sous différents aspects. Les diverses informations ici fournies serviront de repères afin de mieux comprendre les parties suivantes, qui se penchent quant à elles davantage sur le *moutya* proprement dit. En d'autres termes, il s'agit ici de mieux cerner l'univers – présent, mais aussi passé – dans lequel le *moutya* se développe et s'exprime. Nous y verrons à ce titre des éléments géographiques, historiques, sociologiques, mais aussi musicaux, propres aux Seychelles. Les processus de « créolisation » seront également éclairés, à partir de la littérature scientifique et en positionnant les Seychelles et la culture seychelloise dans le monde « créole ». Enfin, la méthodologie employée pour cette recherche sera ici exposée.

CHAPITRE 1

Les Seychelles : repères et jalons

Ce premier chapitre a pour objectif de familiariser le lecteur avec les Seychelles – ce petit pays insulaire dont on ignore encore trop l’histoire et la réalité de ses habitants –, en plus d’apporter des éléments qui permettront ensuite d’observer de plus près les forces qui déterminent les situations culturelles locales. Tel que prisé par l’anthropologue Roger D. Abrahams (cité dans Haring 2011 : 178), il m’apparaît nécessaire de considérer les charges historiques des sociétés créoles, les conditions socioéconomiques et politico-culturelles qui constituent la matrice des communications artistiques créoles, ainsi que l’histoire et la connotation locale de concepts comme celui de « créole »⁴⁴.

Cette entrée en matière présente les Seychelles, dans ses dimensions spatiale et territoriale, temporelle et historique, ainsi qu’humaine et identitaire. Elle retrace la formation et le développement de la société seychelloise – depuis les premiers établissements dans le contexte esclavagiste à la réalité contemporaine – en tentant d’apporter autant d’éléments interdisciplinaires que possible pour en améliorer la compréhension et fournir des balises pour l’ensemble de cette recherche. Un retour sur la géographie et l’histoire me mènera à aborder, à la toute fin de ce chapitre, la question identitaire aux Seychelles en lien avec la formation d’une culture généralement qualifiée de créole.

La relation à l’espace : quelques notions de géographie physique et humaine

Situé dans l’océan Indien, entre l’équateur et le nord-est de Madagascar, l’archipel des Seychelles est composé de cent quinze îles, dont 41 composées de granit et 74, de corail

⁴⁴ À ce titre, le prochain chapitre portera sur l’histoire et les différents sens attribués au terme « créole ».

(Guébourg 2004). Ce groupe d'îles s'étend sur 454 km², mais son espace maritime exclusif occupe une superficie de 1,3 millions de km², ce qui lui concède l'un des plus grands « indices d'isolement océanique⁴⁵ ». Cet espace est contigu, au sud, aux îles Comores, à Madagascar et aux Mascareignes (Île Maurice, Île Rodrigues et Île de La Réunion). Éloignée de tout continent, Mahé, l'île principale de l'archipel, se trouve à plus de 1200 kilomètres de la côte orientale africaine la plus proche, soit la Somalie, à plus de 1600 kilomètres de la capitale kényane et à plus de 1700 kilomètres de Dar-es-Salaam en Tanzanie (*ibid.* : 9). Cet isolement, du moins par sa situation géographique, aura un impact sur le développement de la société seychelloise au cours de son histoire.



Figure 1. Les Seychelles dans l'océan Indien.

Source : University of Texas Library, Perry-Castañeda Library Map Collection.

https://www.lib.utexas.edu/maps/islands_oceans_poles/indianoceanarea.jpg

⁴⁵ En 1985, le géographe François Doumenge a mis en place cet « indice d'isolement océanique » qui se calcule en divisant la surface de la zone économique exclusive par la surface émergée du territoire. Pour les Seychelles, il est de 1 300 000 km²/454 km², donc 2 876. Toutefois, ce principe ne prend en considération que des critères purement physiques pour tenter de définir le niveau d'isolement d'un territoire. Concept développé plus récemment, l'hypo-insularité (Taglioni 2006, Nicolas 2001 et 2005) a pour objectif de dépasser ces critères en considérant de nouveaux paramètres tels que l'apparition et le développement des flux humains, des technologies de l'information et des communications, des différents moyens de transport, etc.

Reconnu pour la beauté de ses plages de sable blanc et de ses paysages, la luxuriance de sa végétation, et l'unicité de sa faune et de sa flore tropicales, l'archipel propose des espèces endémiques qui contribuent à sa renommée internationale et pour lesquelles des mesures de protection ont été mises en place. À titre d'exemple, l'atoll d'Aldabra constitue un refuge naturel pour quelques 152 000 tortues géantes, tandis que les îles Praslin et Curieuse regorgent de palmiers dont le fruit est le célèbre coco de mer *Lodoicea maldivica*, communément appelé « coco fesse », endémique et unique aux Seychelles. L'Atoll d'Aldabra et la Réserve naturelle de la vallée de Mai, à Praslin, sont inscrits sur la Liste du Patrimoine mondial de l'Unesco depuis, respectivement, 1982 et 1983.

Inhabité lors de sa découverte, l'archipel des Seychelles a vu sa population atteindre les 90 000 habitants en 2012⁴⁶ et Victoria serait la plus petite capitale au monde avec ses 30 000 habitants. La population seychelloise peut être qualifiée de jeune, puisque 21,4% de l'ensemble des habitants avaient moins de 15 ans en 2012 et seulement 7,3% d'entre eux étaient âgés de plus de 64 ans en 2014⁴⁷. L'espérance de vie à la naissance est évaluée à 73,19 ans en 2014⁴⁸, ce qui positionne les Seychelles parmi les premiers pays africains sur ce plan. Aussi, si la population était principalement masculine aux débuts de la colonie (dans un ratio d'un minimum de deux hommes pour une femme), les femmes sont aujourd'hui plus nombreuses, notamment car elles possèdent une espérance de vie plus élevée. Sur le plan de l'éducation, tous les enfants ont aujourd'hui accès à l'école primaire et secondaire, et le taux d'alphabétisation est de 91,2% pour les adultes. Avec un produit intérieur brut par habitant s'élevant à 15 644 \$ et un taux d'inflation de 4.3% en 2013⁴⁹, le Programme de Développement des Nations Unies classe les Seychelles au 71^e rang (2014) pour l'indice de développement humain.

⁴⁶ Selon les données fournies par la Banque mondiale, la population seychelloise s'élevait à 91 530 habitants en 2014.

⁴⁷ Ces données proviennent du site web <http://www.statistiques-mondiales.com/seychelles.htm> (dernière consultation le 28 novembre 2014).

⁴⁸ Selon les chiffres du Programme de Développement des Nations Unies : <http://hdr.undp.org/fr/countries/profiles/SYC> (dernière consultation le 21 juin 2017). Les statistiques suivantes de ce paragraphe proviennent du même endroit.

⁴⁹ Chiffres provenant de la Banque mondiale : <http://www.banquemondiale.org/fr/country/seychelles/overview> (dernière consultation le 21 juin 2017).

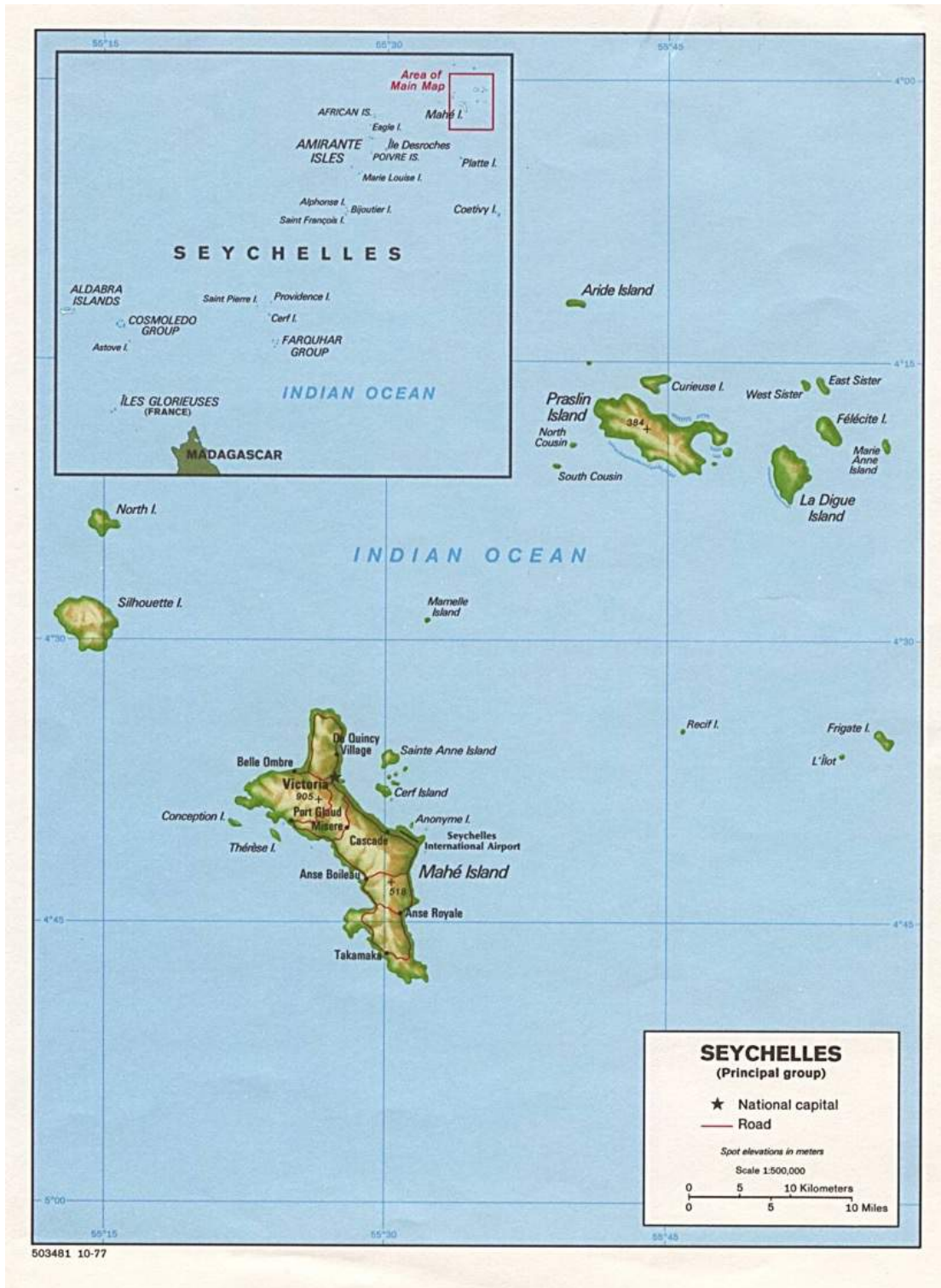


Figure 2. Les Seychelles : îles intérieures.
 Source : University of Texas Library, Perry-Castañeda Library Map Collection.
https://www.lib.utexas.edu/maps/islands_oceans_poles/seychelles_rel_1977.pdf

Plus de 90 % des Seychellois vivent sur l'île de Mahé, la plus grande de l'archipel avec 144 km². Les îles de Praslin et de La Digue représentent les deux autres îles les plus peuplées avec, respectivement 6 500 et 2 000 habitants. Parmi les autres îles habitées, et comptant à peine 2% de la population totale du pays, seules Silhouette, Bird et Frégate méritent d'être citées. Sont appelées îles extérieures ou « îles éloignées » celles qui sont situées plus loin du groupe central de Mahé. Ces îles relèvent de trois catégories : 1) les sites naturels protégés et quasiment inaccessibles, les îles ouvertes au tourisme (souvent concédées à des compagnies hôtelières) et celles où nous retrouvons des exploitations agricoles. C'est vers ces dernières que plusieurs Seychellois partaient travailler, généralement seul et loin de leur famille, jusqu'à la fin des années 1970. L'emploi du terme « îles éloignées » dans ce travail, de même que dans la terminologie utilisée par les Seychellois, renvoie essentiellement à cette dernière catégorie.

Pour le géographe et spécialiste de l'océan Indien Jean-François Dupon (1977), les contraintes du milieu insulaire et les structures mises en place par la colonisation constituent les fondements de la vie et de la survie des sociétés actuelles. Les milieux insulaires fonctionnent effectivement selon leurs logiques propres, qui ne sont pas pour autant communes à toutes les îles. De nombreux chercheurs, dont les anthropologues Jean Benoist, Jean-Luc Bonniol, Peter Wilson et Roger D. Abrahams ou encore l'ethnomusicologue Monique Desroches, l'ont d'ailleurs déjà souligné. L'insularité, au-delà de son aspect géographique, est un phénomène social, tel que l'explique Jean-Louis Guébourg :

L'insularité est aussi un phénomène social qui permet à un peuple vivant sur une île de revendiquer une identité distincte en vue d'expliquer sa situation socio-économique, politico-culturelle et de justifier vis-à-vis du *Mainland* des demandes spécifiques dans ces différents domaines. (1999 : 14).

D'après Françoise Péron (1993), l'insularité devrait plutôt être conçue comme un système que comme une caractéristique territoriale. Ce système se définit par des interactions multiples de données hétérogènes, dans lesquelles réside la spécificité insulaire. Pour exprimer le vécu des habitants des îles, la conscience de l'insularité, incluant les mythes et les représentations qui l'entourent (Bonnemaison 1990), les géographes utilisent la notion d'îléité

(Guébourg 2004, Taglioni 2006, etc.). Ce concept – ou du moins les idées sous-jacentes qui en découlent – pourra être utile pour tenter de mieux comprendre la réalité des musiciens et des Seychellois face à la production culturelle locale.

Faisons d’abord un retour historique pour mieux comprendre l’édification et le développement de la société et de la culture seychelloises.

Éléments d’histoire

Découverte du territoire et historique des débuts de la colonisation

Ce sont des navigateurs arabes qui reconnurent la présence de l’archipel vers 851, selon des manuscrits retrouvés au XVIII^e siècle. Ces navigateurs, établis depuis sur la côte orientale de l’Afrique, notamment aux Comores, du VII^e au IX^e siècles, rencontrèrent l’archipel sur la route du golfe Persique. Aussi, comme le rappelle l’historien Kantilal Jivan Shah, « au début du IX^e siècle, les Arabes étaient déjà bien établis sur la côte Nord-Est de Madagascar » (Shah 1984 : 33). Plusieurs traces du passage des Arabes dans l’océan Indien sont encore aujourd’hui palpables dans la culture, comme par exemple dans les noms donnés à certaines îles ou encore dans l’emprunt de mots arabes dans la composition de la langue créole des Seychelles (Leclerc 2016).

Il faudra attendre les expéditions des Portugais dans l’océan Indien, menées notamment par Vasco da Gama, après avoir longé les côtes africaines de l’Atlantique et fait le tour du cap de Bonne Espérance, pour retrouver la présence des îles Seychelles sur les cartes de la zone océan Indien. Ces îles étaient alors appelées par les Portugais « *As Sete Irmãs* » (Les Sept Sœurs) ou encore « *Os Irmãos* » (Les Frères). Les Seychelles ne recelant pas de matières précieuses et étant situées en dehors de leur route normale vers les Indes, les Portugais s’y arrêtaient uniquement pour se ravitailler en eau douce.

À partir du XVII^e siècle, les Seychelles devinrent une halte appréciée par les commerçants anglais et hollandais en route vers l’Inde. Dans certains journaux de bord des agents de la compagnie anglaise des Indes orientales, nous pouvons lire que les Seychelles sont un « paradis terrestre ». Dès la seconde moitié du même siècle, les îles, toujours inhabitées, devinrent

également un repaire de pirates, ceux-ci ayant été chassés des Caraïbes, alors surnommées les Indes occidentales.

Les bases de la société seychelloise sous la colonisation française : 1756-1810

Le territoire seychellois demeura ainsi inhabité jusqu'à sa colonisation par la France. Les Français décidèrent de s'établir dans les Mascareignes et les Seychelles pour deux raisons majeures, la première étant que ces îles servaient de relais sur la route de leurs comptoirs (dont Pondichéry), la seconde, afin d'y développer des sociétés de plantations. Ainsi, ils s'installèrent d'abord sur l'Île Bourbon (aujourd'hui la Réunion) dès 1663, puis, bien plus tardivement, soit en 1721, sur l'île de France (actuelle Île Maurice). Ce n'est qu'en 1756 que la France prit possession de l'actuelle île de Mahé, qu'elle nomma « Séchelles », en l'honneur du vicomte Jean Moreau de Séchelles, contrôleur général des finances sous le règne de Louis XV. Toutefois, les premiers habitants à venir s'y installer n'arrivèrent qu'en 1770 sur l'Île Sainte-Anne, en provenance de l'Île de France et de l'Île Bourbon. Ils étaient au nombre de vingt-six personnes, soit quinze Français, six esclaves, cinq Malabars et une femme d'origine africaine (Guébourg 2004 : 157). Il faut rappeler que les stratégies coloniales de l'époque consistaient à encourager par tous les moyens les immigrations à partir des autres îles déjà colonisées de la zone, car les gens qu'on faisait venir étaient déjà habitués aux conditions de la vie coloniale et pouvaient ainsi communiquer leur expérience du pays, leurs savoirs et leurs compétences (Chaudenson 2013 : 3). C'est au sein d'une dynamique sociale nouvelle, celle de l'esclavage, que les premiers habitants de ces îles allaient dorénavant cohabiter.

En 1771, un groupe de quarante colons français vint s'installer à l'anse Royale, sur l'île de Mahé, et créa le Jardin du Roi. Toutefois, Deryck Scarr souligne que, mis à part quelques exceptions, telles que les plantations de Monsieur Hangard ou Madame Larue, aucune tentative de colonie ne fut réellement prospère et ces premiers colons se contentèrent de vivre de la chasse et de la cueillette (2000 : 7). C'est aussi la période lors de laquelle des milliers de tortues géantes furent abattues et vendues aux équipages qui faisaient escale aux Seychelles afin de leur fournir des provisions. Six ans plus tard, en décembre 1778, le lieutenant Romainville accompagné d'une quinzaine de soldats français du régiment de Pondichéry fut envoyé aux Seychelles

(Lionnet 2001 : 29) afin de redresser la colonie et de fonder l'*Établissement* sur les lieux de l'actuelle capitale Victoria.

La nouvelle colonie se peupla ensuite très lentement. En 1787, on n'y comptait que 30 colons français, que des hommes, accompagnés d'environ 200 esclaves (Guébourg 2004 : 157) provenant majoritairement de Madagascar. Les habitants des Seychelles vivaient alors de la production et du commerce du riz, du manioc, du maïs et de divers légumes, du coton, du café et de l'indigot. En 1790, le nouveau gouvernement révolutionnaire français autorisa la création d'une Assemblée coloniale en charge de l'administration locale dans la colonie. L'année suivante, le gouverneur Jean-Baptiste Quéau de Quinssy fut nommé gouverneur en charge de l'administration de l'île. À la fin du XVIII^e siècle, les colons, alors environ 215 (Toussaint 1967 : 57, cité dans Chaudenson 2013), firent venir des esclaves en provenance principalement de Madagascar et du Mozambique. L'établissement de la population de l'île de La Digue s'est déroulé, quant à lui, autrement : ce furent des déportés politiques du Grand Soulèvement du Sud de la Réunion qui vinrent s'y établir à partir de 1798 (Lionnet 2001 : 30, Wanquet 1979 [1972]).

Entre 1800 et 1810, la population seychelloise passa de 2000 à 4000 habitants. Ces derniers étaient presque essentiellement des esclaves déportés sur l'Île de Mahé depuis l'Afrique noire (Afrique de l'Est dont principalement le Mozambique et Madagascar), ainsi que des immigrés provenant d'Inde, d'Europe et de l'Asie du sud-est (population souvent appelée « Malais » dans le langage populaire)⁵⁰. Les Seychelles connurent alors une première phase de prospérité, plusieurs produits, dont le coton, étant vendus vers l'Europe et l'agriculture et la pêche se développant rapidement. On comptait alors 10 esclaves pour chaque habitant blanc, mais la pratique de l'esclavage n'était pas réservée qu'aux Blancs ; presque tous les Noirs libérés possédaient des esclaves (McAteer, 2002 [1991] : 255). Vola-maëffa, une femme d'origine malgache, possédait de nombreux esclaves et terres à cette époque, aux côtés des grands propriétaires terriens comme Hangard⁵¹ (*ibid.* : 113). Celle-ci est connue pour avoir organisé

⁵⁰ Trop peu d'écrits ou de traces, du moins à ma connaissance actuelle, concerne les conditions de vie des esclaves et des immigrés autres que ceux de la classe dirigeante de la colonie. Il va sans dire que ces individus, d'un nombre supérieur à celui des propriétaires terriens et d'esclaves, ont largement contribué à l'élaboration de la langue et de la culture seychelloises, y compris des musiques locales.

⁵¹ Notons au passage que plusieurs rues du centre-ville de Victoria portent les noms de ces premiers propriétaires terriens. La rue Hangard est connue pour avoir été un lieu de rencontres où l'on venait boire et entendre des

des soirées dansantes chez elle, lors desquelles esclaves et déportés se rencontraient et dansaient, au grand désarroi des autorités coloniales (*ibid.* : 206-207).

Durant cette période, la rivalité entre les puissances coloniales française et britannique, déjà virulente aux Antilles, se propagea dans l’océan Indien. Dès 1794, le gouverneur de Quinssy n’eut d’autre choix que de capituler devant une escadrille navale britannique exigeant de rendre les îles au nom de Sa Majesté britannique. Habile conciliateur, de Quinssy hissa de nouveau le drapeau français dès le départ des Britanniques et s’assura d’arborer le drapeau approprié à chaque fois qu’un vaisseau français ou britannique pointait à l’horizon. Ainsi, les Seychelles seraient passées, de manière non officielle, entre les mains des Français et des Britanniques au moins une douzaine de fois entre 1794 et 1811. Les Seychelles tombèrent définitivement entre les mains des Britanniques en 1810, mais elles ne furent annexées à la Grande-Bretagne que lors du Traité de Paris de 1814. Ce dernier cédait officiellement à la Grande-Bretagne les archipels des Seychelles et des Mascareignes, hormis l’île Bourbon (La Réunion) qui demeura française.

Le développement de la colonie et l’abolition de l’esclavage sous la tutelle anglaise : 1810-1960

Sous la tutelle anglaise, les Seychelles furent d’abord administrées en tant que dépendance de l’île Maurice. Plusieurs Mauriciens obtinrent d’ailleurs de nouvelles concessions aux Seychelles lors des débuts de la colonisation anglaise. Si l’occupation britannique introduisait la langue anglaise sur le territoire, l’article 8 de l’Acte de capitulation de 1810 stipulait que les colons franco-seychellois pouvaient conserver « leurs religion, lois et coutumes ». Le nouveau gouverneur, Robert Farquhar, qui dirigeait depuis l’île Maurice, consentit au fait que l’usage de la langue française constituait l’une de ces « coutumes ». Quoique devenant sujets britanniques, les habitants des Seychelles conservèrent le droit de parler français, de pratiquer la religion catholique et leurs lois influencées en partie par le code Napoléon, droit dont ils usèrent sans

musiques *in situ* avant la Révolution de 1977. Toutefois, aux dires d’un informateur, n’entraîne pas qui voulait n’importe où : certains lieux étaient réservés à des classes sociales spécifiques. Par ailleurs, le nom de Vola-maëffa ne semble pas, quant à lui, être passé dans l’histoire officielle.

appel puisqu'ils se sentaient, malgré le serment de fidélité à Georges III, Français et catholiques dans l'âme⁵². L'enseignement de la langue anglaise dans l'école ne fut imposé qu'à partir de 1844, aux côtés de l'enseignement du français. En 1853, le gouvernement britannique consentit au rétablissement de l'Église catholique romaine.

Bien que la traite fut abandonnée par le Royaume-Uni dès 1807, l'esclavage ne fut aboli qu'à partir de 1833 et il faudra attendre encore quelques années avant que ces nouvelles lois ne touchent l'ensemble des îles de l'océan Indien sous tutelle britannique. Aux Seychelles, autour de 6500 esclaves furent libérés durant cette période. Certains continuèrent à travailler pour leurs anciens maîtres, tandis que d'autres partirent pour s'établir à leur propre compte. Plusieurs esclaves libérés émigrèrent durant la décennie 1830⁵³, ce qui fit passer la population de 8 500 habitants en 1830 à 4 360 en 1840, pour ensuite atteindre de nouveau les 8 000 habitants en 1871, en raison principalement du retour de nombreux anciens esclaves (Campling 2011 : 8). L'hégémonie des classes sociales héritée de la période esclavagiste restera toutefois le modèle dominant dans la société seychelloise au moins jusqu'aux années 1970. La structure sociale aux Seychelles découlait, et découle encore aujourd'hui, du moins en partie, de la subordination d'une classe prolétaire, issue principalement des descendants d'anciens esclaves, aux importants propriétaires terriens, généralement appelés « Grands Blancs » (*ibid.*).

L'abolition de l'esclavage aux Seychelles eut plusieurs autres conséquences, dont l'édification du créole seychellois⁵⁴ ainsi que la modification de la composante ethnique des habitants du pays. Plusieurs colons franco-seychellois seraient rentrés en Europe en amenant

⁵² Ici encore, l'histoire officielle fait état particulièrement de la situation de la classe dirigeante, bien que le peu de littérature sur cette période ainsi que mes observations sur le terrain me portent à croire que les relations maîtres-esclaves furent l'occasion d'échanges dans lesquels les esclaves, puis les prolétaires, furent exposés à la langue et à la religion des colons français, en situation de pouvoir. L'usage des langues africaines étant interdit dans les sociétés coloniales esclavagistes, tous furent forcés à adopter, du moins en partie, le français pour communiquer, jusqu'à l'apparition de la langue créole locale. Si, comme l'écrit Robert Chaudenson, « la langue est [...] le premier et le plus puissant facteur d'intégration » (1995 : 104), la religion imposée dans les colonies – et sous laquelle d'autres croyances se sont dissipées ou cachées – visait également à inculquer des valeurs qui allaient marquer l'ensemble de la population jusqu'à aujourd'hui.

⁵³ La littérature ne précise pas où sont partis ces esclaves libérés. Je déduis que plusieurs sont retournés en Europe avec leurs maîtres ou encore qu'ils sont allés vers le continent africain, mais cette hypothèse reste à confirmer.

⁵⁴ Selon le linguiste Robert Chaudenson, le créole seychellois était utilisé à cette période par l'ensemble de la population seychelloise et n'est pas « né » dans l'archipel, mais constitue un créole de troisième génération, introduit dans le pays principalement par les immigrants venus de l'Île Maurice, mais également de l'Île de la Réunion lors de la période révolutionnaire (2012 : 17).

quelques esclaves avec eux. C'est à cette période que l'on vit apparaître une population de pêcheurs, d'artisans et de petits paysans. La situation économique des Seychelles à cette époque fut très difficile, son développement étant freiné par l'obligation pour tout commerce de transiter par l'île Maurice, la crise du coton en raison de la concurrence américaine, ainsi que par le manque de main-d'œuvre suite à l'abolition de l'esclavage. Les Seychellois optèrent alors pour le développement de la culture des noix de coco afin d'exporter l'huile de coprah⁵⁵. Ils exportaient également la vanille, le café, le cacao et le clou de girofle. Afin de remplacer de nombreux esclaves mozambicains qui avaient quitté le territoire suite à l'abolition de l'esclavage, les colons réclamèrent le droit de faire venir des *coolies*⁵⁶, travailleurs indiens, comme à l'île Maurice, mais le gouverneur s'y serait opposé. Toutefois, l'entrée au pays de nombreux réfugiés africains fut encouragée. Cette donnée marque l'une des principales différences entre les populations seychelloises et mauriciennes actuelles, la société mauricienne étant aujourd'hui composée d'Indo-Mauriciens à 68% (Servan-Schreiber 2010 : 17) – dont une importante partie est venue s'y installer après l'abolition de l'esclavage, tandis que les Seychellois d'origine indienne représentent seulement 6,1% de la population seychelloise (Government of India 2002 : 94)⁵⁷.

⁵⁵ Durant l'époque coloniale, la noix de coco était l'un des piliers de l'économie seychelloise. On fabriquait le coprah, une huile végétale issue de l'albumen de la noix de coco desséché en four calorifère et grâce aux traditionnels moulins d'huile de coco. Notons que, au-delà du coprah, l'ensemble du cocotier était, et est encore aujourd'hui, utilisé : ses feuilles servent à la construction de toits, de paravents, de clôtures ou encore alimentent les feux lors des soirées *moutya*, par exemple, la base filandreuse de ses feuilles - l'ampondre - est utilisée en vannerie, son tronc fournit un bois utilisé pour les palissades, les planchers ou des meubles, tandis que ses nervures centrales sont réunies afin d'en faire des balais. La noix de coco est également utilisée dans la cuisine locale. Le *kalou*, alcool artisanal local traditionnel, est fabriqué à partir de la sève de cocotier fermentée. La production de coprah destinée à l'exportation se faisait principalement sur les îles dites éloignées. Bernard Koechlin propose une ethnographie d'une exploitation de plantation de coco réalisée en 1976 dans un article intitulé « Les hommes et les cocotiers de Coëtivy, Essai d'ethnographie d'une exploitation de plantation "des îles" » (1984). Bien qu'il n'y précise pas la destination des exportations, il fait allusion au « Malabar », « commerçant indien d'import-export » (1984 : 105).

⁵⁶ Le terme *coolies*, ou engagés, désignait, au XIX^e siècle (après l'abolition de l'esclavage), les travailleurs agricoles majoritairement d'origine asiatique et indienne considérés « bon marché ». Le mot *coolie* serait issu de la langue tamoule ; *kuli* signifie « salaire ». Dans plusieurs îles créoles, cette dénomination se réfère à une connotation péjorative (*cheap labor*).

⁵⁷ Ces chiffres proviennent de statistiques du gouvernement indien. En 1984, Bernard Koechlin parlait de 1% de la population seychelloise (1984 : 23). La chercheuse Florence Callandre souligne par ailleurs que le gouvernement d'Albert René (Deuxième République) a « favorisé l'émigration d'Indiens pour travailler dans le gouvernement, dans les entreprises de construction et dans les boutiques » (Callandre 2011 : 750), ce qui explique peut-être cette hausse permettant à la population d'origine indienne d'atteindre les 6,1% dont parle le gouvernement indien.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les Seychelles accueillirent entre 3 000 et 4 000 personnes d'origine africaine, en plus de quelques dizaines de Chinois, d'Indiens et de Malais, menant la population seychelloise à environ 20 000 habitants au début du XX^e siècle. Tous ces habitants s'intégrèrent à la population locale. L'économie se redressa en cette fin de siècle et un premier hôpital, ainsi qu'un premier hôtel furent construits. Sur le plan des télécommunications, il était désormais possible de télégraphier vers Londres, à partir de Zanzibar. Selon Guébourg (2004 : 32), le téléphone serait arrivé sur Mahé en 1926, mais nous sommes en droit de supposer que seule une partie de la population y avait accès.

L'autonomie administrative de l'archipel se renforça, malgré de nombreuses difficultés économiques, et, en 1903, les Seychelles obtinrent leur indépendance de l'île Maurice en devenant une colonie de la couronne Britannique. Durant la Première Guerre mondiale, les Seychelles fournirent un nombre important de soldats⁵⁸ qui partirent servir l'Angleterre sur le continent africain, particulièrement en Égypte. Tout comme à l'Île Maurice, la Première Guerre mondiale, suivie de la crise économique de 1929, imposèrent la récession économique aux Seychelles. Ainsi la pauvreté s'accrut de nouveau. La population continua toutefois de croître d'environ 500 personnes par année jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, lors de laquelle des milliers d'hommes participèrent à la campagne d'Italie⁵⁹ (*ibid.* : 158). Après un bref ralentissement, l'expansion reprit et les statistiques prévoient que la population du pays atteindra les 100 000 habitants d'ici 2025 (United Nations 2017).

Les Seychelles du début du XX^e siècle virent aussi arriver quelques opposants africains à l'impérialisme anglais. Parmi ces derniers, les plus connus sont probablement le sultan Abdoullah Khan du Pérak ainsi que le roi Prempeh des Ashantis. Le premier arriva aux

⁵⁸ Selon différentes sources, environ 800 hommes auraient combattu auprès des Anglais durant la Première Guerre mondiale – dont près de la moitié seraient morts durant le conflit –, un nombre considérable eu égard à la faible population de l'archipel. Les deux Guerres mondiales de la première moitié du XX^e siècle demeurent marquées dans la mémoire collective des Seychellois. Aussi, à plusieurs reprises, on m'a parlé des soldats seychellois revenus au pays avec des nouvelles chansons et des instruments de musique.

⁵⁹ Les mémoires de la Deuxième Guerre mondiale sont particulièrement présentes dans certaines chansons populaires qui pourraient dater plus ou moins de cette période. Par exemple, « Tobrouk » est généralement utilisé dans les chansons comme s'il était un toponyme (*Tobrouk inn debarke* [Tobrouk vient d'arriver], *dan likou sa Tobrouk* (au cou de ce Tobrouk), etc.), tandis qu'il se réfère officiellement à la Bataille de Tobrouk, en Libye, en 1941. Cette utilisation du mot dans le créole s'est officialisée et le *Dictionnaire créole seychellois-français* (D'Offay et Lionnet 1982) définit *tobrouk* comme un « soldat auxiliaire seychellois de la seconde guerre mondiale ».

Seychelles en 1895 pour ensuite obtenir la permission d'aller vivre à Singapour. Le second fut déporté aux Seychelles en 1900 et autorisé à rentrer dans son pays en 1924 (Lionnet 2001 : 97-99). Lors du retour du roi Prempeh au Ghana, des membres de sa famille et de son entourage qui l'avaient accompagné aux Seychelles décidèrent d'y rester puisqu'ils s'étaient liés à des Seychellois et avaient refait leur vie dans l'archipel⁶⁰. En même temps, certains Seychellois commencèrent également à s'opposer à l'administration anglaise. L'Association des contribuables des Seychelles, visant à faire valoir leurs revendications, fut créée en 1939⁶¹.

Entretiens, la langue anglaise avait progressivement gagné du terrain, si bien qu'elle devint l'unique langue d'enseignement en 1944, le français devenant ainsi une matière d'enseignement, avant d'être totalement supprimé des trois premières années d'enseignement de l'école primaire en 1970. Le retrait du français dans les établissements d'enseignement laissa une place à l'entrée de la langue créole dans le système d'éducation seychellois⁶².

Vers l'indépendance du pays et la Première République des Seychelles : les années 1960-1976

Autour de la fin des années 1940, des réformes vinrent amorcer le changement de statut des contribuables auxquels la Grande-Bretagne accorda désormais le suffrage universel. Celui-ci s'étendit à la classe moyenne grandissante, mais encore modeste, lors d'une réforme constitutionnelle en 1960 (McAteer 2008 : 282). Une bonne partie de la population devint alors politisée et un mouvement s'éleva en réaction aux Grands Blancs⁶³ qui voulaient l'« asservir de nouveau »⁶⁴. Parallèlement, si l'Église (principalement catholique) fut un élément hautement conservateur dans la société seychelloise jusqu'aux années 1960, elle commença ensuite à se

⁶⁰ Jusqu'à aujourd'hui, les liens de parentés entre certains Seychellois et Ghanéens expliquent de nombreuses affinités culturelles transversales. Par exemple, plusieurs des descendants du roi Prempeh sauraient encore s'exprimer en créole seychellois.

⁶¹ Voir le site web <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/seychel.htm> pour plus d'informations à ce sujet. (Dernière consultation du site le 26 novembre 2014).

⁶² Ainsi, à partir de 1976, l'alphabétisation commença à se faire en créole et, depuis 1982, le créole est la seule langue employée et enseignée à la maternelle et durant les deux premières années du primaire (Leclerc 2016).

⁶³ Tel que mentionnés précédemment, on nommait généralement les grands propriétaires terriens « Grands Blancs ».

⁶⁴ « *The grands blancs want to enslave us all over again* » (Journal *Le Seychellois*, cité par Scarr 2000 : 166).

diviser et à suivre certaines tendances réformistes réactionnaires et radicales, plus tard influencées par la théologie de la libération en vogue parmi le clergé latino-américain de l'époque (Ostheimer 1975, Scarr 2000 et McAteer 2008).

À partir de 1964, on assista à un transfert de pouvoir des autorités coloniales aux responsables seychellois et à la création de deux partis politiques locaux nationalistes. Le *Seychelles Democratic Party* (SDP), de l'avocat James R. Mancham, préconisait une association étroite avec le Royaume-Uni et l'expansion du tourisme en tant qu'outil de développement social et économique, tandis que le *Seychelles People's United Party* (SPUP) de France Albert René, également avocat, prônait l'indépendance du pays et le contingentement du tourisme qui, à son avis, était à l'origine de l'inflation, de la mainmise de capitaux étrangers et risquait de mener à l'effondrement de la société seychelloise (Campling et al. 2011 et Gay 2004). En 1967, le suffrage universel pour tous les adultes fut introduit et l'électorat passa alors de 2 500 à 17 900 (Ostheimer 1975 : 169). Dès 1970, on prépara la mise en place d'un statut d'autonomie interne et les bases d'un projet de constitution furent élaborées. Ce désir de souveraineté sur l'ensemble du territoire s'inscrivait dans la foulée des indépendances des États africains. Mancham gagna les élections de 1970 et devint Premier ministre. En 1976, au moment de la déclaration de l'indépendance de la nouvelle République, il devint chef du gouvernement de coalition.

La nouvelle Nation, composée de moins de 60 000 habitants à cette période, allait inévitablement faire face à de nombreux défis en tant que petit pays insulaire séparé des continents par une importante distance. Pour la première fois de leur histoire, les Seychellois furent « maîtres chez eux ». L'indépendance et la période qui s'ensuit marquèrent un renouveau dans la vie insulaire, qui, malgré son isolement géographique, était constamment en contact avec le reste du monde et cherchait à s'inscrire dans une modernité sans précédent.

Du côté des télécommunications, Radio Seychelles, première station de radio seychelloise, fut inaugurée en 1965⁶⁵. Le contenu local de ses émissions occupait 4 ½ heures par jour durant la semaine. Le reste du contenu d'antenne provenait de la *British Broadcasting Corporation*. Les émissions locales étaient présentées en anglais et en créole, plus rarement en

⁶⁵ Plusieurs informations de ce paragraphe proviennent du site web de la *Seychelles Broadcasting Corporation* (SBC) : <http://www.sbc.sc/About%20Us.htm> (dernière consultation le 22 juin 2017).

français, et on pouvait parfois y entendre des musiques enregistrées sur place, comme des chorales.

Par ailleurs, l'ouverture de l'aéroport international de Mahé, en 1972, a permis une plus grande ouverture sur le monde, quoique les autorités du nouvel État, et particulièrement celles de la Deuxième République – j'y reviendrai au point suivant –, aient rapidement privilégié un tourisme contrôlé et « de luxe ». Les mouvements migratoires furent aussi contrôlés et il reste difficile de parler des mobilités de la population avec précision.

Les premiers déplacements d'émigrants remontent à la période post Seconde Guerre mondiale, avec des flux en direction du Royaume-Uni. Plusieurs jeunes Seychellois partirent ainsi étudier au Royaume-Uni, ainsi que dans l'ensemble du territoire européen ; certains y sont restés. Par ailleurs, on note la présence de modestes communautés de Seychellois partis travailler dans les anciens territoires britanniques d'Afrique de l'Est entre 1950 et 1970. Celles-ci ont dû quitter ces territoires suite à l'indépendance de ces pays et la plupart ont été forcées de partir pour le Royaume-Uni. Avec l'arrivée de touristes à partir des années 1970, plusieurs Seychellois s'unirent avec des Européens, entre autres, et partirent vivre en Europe. S'ajouta à ce mouvement d'émigration le départ de Seychellois vers l'Europe, l'Australie et l'Amérique du Nord pour des raisons majoritairement économiques et parfois politiques, suite au coup d'état de 1977, jusqu'au retour d'un gouvernement multipartiste, au début des années 1990. En sens inverse, notons l'arrivée aux Seychelles d'environ 500 Chagossiens, entre 1967 et 1973, déportés de Diego Garcia en raison de l'établissement d'une base navale et aérienne pour l'armée américaine⁶⁶.

Au moment de leur indépendance, les Seychelles formaient ainsi une microsociété pluriculturelle, constituée d'apports divers provenant de plusieurs régions du monde, dont principalement l'Afrique, l'Asie et l'Europe. Pour l'anthropologue John Comaroff (1998), la simplification de la diversité culturelle rencontrée sur les territoires colonisés était nécessaire et pratique pour les colonisateurs durant l'époque coloniale. À partir des années 1970, alors que

⁶⁶ À partir des années 1960, les Américains négocièrent l'accès et l'évacuation des habitants de Diego Garcia, île faisant partie de l'archipel des Chagos appartenant à l'ancienne colonie mauricienne, puis constitué en territoire britannique de l'océan Indien en 1965. Dès 1966, un accord entre les gouvernements britannique et américain, accompagné d'un versement de 14 millions de dollars de la part de ce dernier, permit d'organiser la déportation des Chagossiens vers l'île Maurice et les Seychelles (Vine 2015, Nauvel 2007).

les Seychelles étaient toujours sous tutelle anglaise, les prémices de la prise en charge politique par les locaux furent accompagnées d'un besoin de rallier l'ensemble de la population seychelloise autour d'un projet de société basé sur la reconnaissance et l'intégration de l'ensemble des habitants des Seychelles et de leurs pratiques culturelles. L'objectif était alors de consolider l'unité de la nation en devenir ainsi que de poser les balises d'une identité nationale (Anderson 1996 [1983], Thiesse 1999)⁶⁷. La Nation allait se forger autour d'un idéal de créolité qui fait aujourd'hui partie de l'identité seychelloise. Il ne faudrait toutefois pas voir dans la créolité un simple « mélange » d'éléments culturels provenant des différents groupes présents sur un territoire, mais bien la résultante d'un processus (la créolisation) qui s'inscrit au cœur des relations de pouvoir – historiquement marquées par l'expérience de l'oppression et de la violence⁶⁸. Ainsi, nous le verrons, l'identité et le patrimoine seychellois sont influencés par une histoire jalonnée par le commerce et par la traite esclavagiste, par de nombreux échanges culturels et par des rapports de domination. Une période importante de l'histoire des Seychelles viendra marquer un chamboulement dans le vécu des Seychellois et apportera une nouvelle vision du passé et du présent seychellois, tout comme celle du « Seychellois authentique » (Evers 2011).

Système à parti unique et centralisation du pouvoir sous la Deuxième République des Seychelles : 1977-1993

Le 5 juin 1977, le Premier ministre de la Première République, France Albert René, s'empara du pouvoir lors d'un coup d'État mené par un petit groupe de militants armés du SPUP et créa un système socialiste à parti unique à la tête de la Deuxième République des Seychelles. Le *Seychelles People's Progressive Party* devint le *Seychelles People's Progressive Front* (SPPF) en juin 1978 et prescrivait une orientation socialo-marxiste. Le SPPF, toujours au pouvoir à ce jour, déclarait alors ainsi ses objectifs : « *Create a socialist state wherein all*

⁶⁷ J'attire l'attention du lecteur sur un article de l'anthropologue Christine Chivallon (2007) qui propose de dépasser la dualité « réel-imaginaire » pour montrer que le « réel » est toujours un imaginaire parvenu à se matérialiser sous l'effet des luttes pour la mobilisation des outils de la représentation symbolique.

⁶⁸ Le chapitre suivant est consacré aux concepts de créolisation et de créolité, ainsi que sur les formes que ces notions ont prises pour les Seychellois.

citizens, regardless of colour, race, sex, or creed, shall have equal opportunities and be afforded the basic needs of life in a modern society » (tel que cité par l'*Economist Intelligence Unit* (EIU) 1983 : 30, dans Campling 2011 : 18-19). Les Seychellois se réfèrent à cette période en parlant de « la Révolution ».

Le gouvernement René fonda la première armée des Seychelles en 1977, la *Seychelles People's Liberation Army* (SPLA), qui s'unira à la milice en 1981 pour devenir le *Seychelles People's Defence Force* (SPDF) (Campling 2011 : 19). Pour Campling & *all.*, ces mesures visaient d'abord des motivations internes que celles de défense contre des menaces externes. Ils écrivent : « *the spectre of military repression, combined with press censorship, the curtailment of judicial freedoms and forced exile, meant that 'an element of fear [had] been introduced into Seychelles politics'* » (*ibid.*). La centralisation et la concentration du pouvoir politique et économique suscita quelques protestations du côté de la population, mais l'acmé de la crise réside probablement dans la tentative de coup d'État contre le SPPF, en 1981, menée par le mercenaire anti-communiste Mike Hoare, supporté par le Service de renseignements national sud-africain et le « Mouvement pour la Résistance » aux Seychelles (Scarr 2000 : 198, Campling & *all.* 2011 : 22).

Sur le plan économique, le début des années 1980 vit l'émergence du secteur parastatal. La création par l'État du *Seychelles Marketing Board* (SMB) en 1984, qui existe toujours aujourd'hui, suscita de nombreuses critiques, dont celles lui reprochant d'avoir le monopole sur l'importation et l'exportation de la plupart des produits de consommation (de l'alimentation jusqu'aux télévisions et voitures) et d'avoir un accès privilégié aux devises étrangères⁶⁹ (Campling & *all.* : 28), ce qui lui offrait de nombreux privilèges par rapport à la situation des entreprises privées. À ce titre, l'anthropologue Rosabelle Boswell écrit que, à partir de 1977, les initiatives d'affaires de la part des citoyens furent découragées, que l'État devint le principal employeur et que la population dépendait dorénavant largement du support et du financement de l'État (2008 : 74). Pour la chercheuse, cette situation héritée des débuts de la dictature a des répercussions importantes aujourd'hui dans la construction identitaire des Seychellois qui, avant

⁶⁹ L'accès aux devises étrangères est un enjeu depuis l'indépendance de l'État. Lors d'échanges avec des artistes, ceux-ci m'expliquaient à quel point il leur était difficile voire parfois impossible, jusqu'à récemment, d'obtenir des devises étrangères lorsqu'ils devaient partir à l'étranger pour des expositions ou des tournées, même lorsqu'il s'agissait d'un projet appuyé par le ministère de la Culture.

cette période, se définissaient en grande partie par leurs multiples occupations (*occupation diversity*). Elle ajoute que le travail, en tant que processus social, était et est fondamental pour la production culturelle et identitaire des Seychellois (*ibid.*). Vivant dans une petite société insulaire où l'on retrouve peu de travailleurs qualifiés, les Seychellois durent s'adapter au travail multitâche⁷⁰. Toutefois, les nombreux changements apportés dans la société depuis la période de la Révolution, accompagnés d'un fort désir de s'inscrire en tant que société « moderne », provoquèrent d'importants changements de valeurs au sein de la nouvelle Nation. Boswell écrit à ce titre : « *the recent legacy of socialism has impacted on people's perceptions of their capacities and initiative* » (*ibid.* : 78). Les conséquences d'années de subordination, depuis l'esclavage jusqu'à récemment, semblent encore aujourd'hui avoir un impact sur la manière dont les Seychellois se perçoivent en tant que participants à leur économie. Nous verrons comment cette situation se traduit en termes d'activités musicales aujourd'hui.

Le parti SPPF institua également des politiques en matière d'éducation qui visaient à offrir une « *education for all, education for life, education for personal and national development* » (Ministry of Education 1984, cité dans Campling & all. 2011 : 49). Les principes directeurs du gouvernement sont résumés dans un écrit du Président René : « *People are a country's greatest potential asset. People are the animate factor in growth, but for people to be effective they need training.* » (René 1977 : 19, cité dans Campling & all. 2011 : 50). À cette fin, quelques initiatives concrètes furent développées, dont :

- L'introduction d'une scolarité primaire obligatoire de neuf ans, offerte dans chaque district ;
- L'adoption d'une nouvelle politique linguistique qui reconnaît le multilinguisme à l'école (tandis que le créole *seselwa*, l'anglais et le français deviennent parallèlement les trois langues nationales du pays en 1981⁷¹) ;
- La mise en place du *National Youth Service*, un programme d'éducation d'une

⁷⁰ Rosabelle Boswell le souligne dans son livre (2008 : 74), mais Monsieur Marcel Rosalie, Directeur général de la Division Culture au Ministère, a également abordé ce sujet lors d'une discussion que j'ai eue avec lui dans son bureau le 15 février 2013. Pour lui, le développement de compétences multiples liées au travail et aux tâches quotidiennes constitue l'une des grandes bases de l'éducation seychelloise.

⁷¹ La Constitution de 1993, qui marquera le début de la Troisième République des Seychelles, conservera les trois langues nationales. Conformément à l'article 4 de la Constitution, « 1) Les langues nationales des Seychelles sont l'anglais, le créole et le français. ».

durée de deux ans basé sur le modèle cubain (j'y reviendrai car celui-ci aura des répercussions considérables sur la construction d'une « culture seychelloise authentique ») ;

- L'établissement de l'école polytechnique (*Seychelles Polytechnic*) en 1983, une institution post-secondaire qui offre des formations techniques et vocationnelles (Campling & all. 2011 : 50).

D'autres réformes vinrent remplacer le *National Youth Service*, qui était largement critiqué, en 1998/99 et des écoles secondaires proposant des programmes d'éducation de cinq ans furent également mises en place. Le taux d'alphabétisation des jeunes de 15 à 24 ans serait passé, entre 1971 et 2009, de 57,3% à 96% (Campling & all. 2011 : 51).

Les années 1980 virent de nombreuses initiatives visant l'amélioration de l'accès aux services de santé et à une protection sociale pour tous⁷². Les Seychelles peuvent aujourd'hui s'enorgueillir de posséder l'un des programmes politiques de développement social parmi les plus développés dans le monde, et tout particulièrement en Afrique. Jean-Christophe Gay résume ainsi la situation à partir de cette période jusqu'à tout récemment :

[...] le régime socialiste a développé un paternalisme autoritaire qui a garanti tout à la fois la domination de l'État et la paix sociale. En échange d'une certaine soumission, la population a été assurée d'une amélioration de sa qualité de vie. (2004 : 331).

En effet, les Seychelles peuvent s'enorgueillir de posséder l'un des programmes politiques de développement social parmi les plus développés en Afrique. Ainsi, les années 1980 virent de nombreuses initiatives visant à l'amélioration de l'accès à l'éducation, aux services de santé et à une protection sociale pour tous. Sur le plan social et culturel, ces années marquèrent définitivement l'entrée des Seychellois dans ce que les Seychellois nomment eux-mêmes « la

⁷² Il faudrait peut-être préciser que cette protection sociale concerne principalement les travailleurs du secteur public, puis privé. Les musiciens, parmi d'autres, en tant que travailleurs indépendants – qui ne déclarent généralement pas leurs revenus tirés de ces activités et donc ne paient pas d'impôts sur leurs activités « professionnelles » – n'ont pas accès à la protection sociale. Le Conseil National des Arts intercède parfois pour supporter des artistes en situation difficile, mais le support de la « communauté » n'intervient dans ces cas qu'en fonction des relations entre les individus.

modernité » ou encore « leur civilisation » (exprimée par l'expression « *nou'n vinn sivilize* » (qui pourrait se traduire par « nous nous sommes civilisés »). De fait, les activités quotidiennes des Seychellois, de même que leur environnement, furent affectés par de nombreux changements.

L'arrivée de la télévision aux Seychelles en 1983 modifia considérablement les habitudes et le style de vie des Seychellois. Ceux-ci avaient désormais accès à une chaîne de télévision publique, Radio Télévision Seychelles (RTS), dirigée et contrôlée par le ministère de l'Information de l'époque. Selon la *Seychelles Broadcasting Corporation*, 98% de la population seychelloise accédait à son contenu télévisé dès 1986. Grâce à l'installation d'une antenne parabolique, les Seychellois eurent accès à la chaîne américaine CNN deux ans plus tard. La radio seychelloise, Radio Seychelles, connut quant à elle une expansion sans précédent à partir de 1977 en augmentant ses heures de radiodiffusion hebdomadaire à 65 heures. La possibilité de diffuser des émissions en direct contribua également à accroître le contenu local.

Dans ce contexte postcolonial de « Révolution », le gouvernement seychellois souhaitait reconnaître l'ensemble des éléments de la culture seychelloise afin de construire une identité collective nationale et, comme le souligne Rosabelle Boswell, « *it did encourage slave descendants to see themselves as belonging to a homogenous social group* » (2008 : 33). Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une politique culturelle manifeste (la première politique culturelle officielle de la République des Seychelles sera publiée en 2004), un ensemble d'objectifs, de mesures et d'actions furent mis en place par les responsables du nouvel État afin de mettre des éléments issus de la culture locale au service du développement de la nation seychelloise. On parle de cette période, au sein du ministère de la Culture actuel, comme étant la « Renaissance culturelle » (*Renesans kiltirel*, en créole)⁷³.

Dans le cadre de cette Renaissance culturelle, et tel que mentionné précédemment, la langue créole *sešelwa* fut désignée langue officielle, avec l'anglais et le français, en 1981. À ce titre, les Seychelles furent le premier pays au monde à reconnaître le créole comme langue officielle. L'introduction du créole dans le système éducatif seychellois surgit en 1982, au sein d'une controverse dans laquelle certains opposants à cette idée craignaient une baisse du niveau des élèves en français. Comme le rappelle la chercheuse seychelloise Joelle Perreau, « les

⁷³ Le chapitre 6 abordera cette période et les initiatives en matière culturelle de manière plus approfondie.

décideurs de l'époque s'étaient justifiés en expliquant que les raisons qui avaient motivé cette réforme radicale, et même avant-gardiste, étaient d'ordre identitaire, culturel et politique » (Perreau 2007 : 99). En 1986, le Ministère de l'Information et de l'Éducation fonda l'Institut Créole (*Lenstiti Kreol*) des Seychelles⁷⁴. Selon l'anthropologue seychellois Jean-Claude Mahoune (2000), « *its main objectives were to install a documentation centre which would promote academic research on the Creole language and culture* ». Pour l'anthropologue d'origine mauricien Rosabelle Boswell, la valorisation de la langue maternelle des Seychellois, utilisée dans les différentes sphères de la société (éducation, affaires, médias), aurait favorisé l'image d'une identité créole fixe, délimitée et homogène (2008 : 33). Au-delà de cette critique, les mesures initiées durant cette période en faveur du créole *seselwa* en permirent le plein développement en tant que langue vernaculaire porteuse d'une culture qui prenait désormais place dans l'espace public.

En plus de l'aspect linguistique, la Renaissance culturelle s'inscrit dans une politique de sauvegarde et de mise en valeur des traditions orales locales, afin d'en assurer une plus large diffusion et de développer un plus fort sentiment d'identité nationale auprès de la population seychelloise. Plusieurs activités furent organisées, dont le désormais célèbre *Festival Kreol* des Seychelles, qui a lieu en octobre à chaque année, depuis 1986. Les Seychelles furent également le pays instigateur de la première semaine créole, en 1982. L'association *Bannzil Kreol*⁷⁵, issue du *Comité international des études créoles* qui organisait des rencontres visant à reconnaître le pancréolisme depuis 1976, a pris le relais et la journée internationale du créole est célébrée le 29 octobre de chaque année depuis 1983. Ainsi, les Seychelles s'inscrivirent en tant que *leader* dans le monde créolophone par leur dynamisme et leur conviction dans la reconnaissance de la langue créole en tant que langue à part entière et porteuse d'une culture spécifique.

Somme toute, il s'agit d'une période charnière importante dans l'histoire officielle des Seychelles, mais également dans le vécu des Seychellois. Plusieurs me l'ont ainsi exprimé :

⁷⁴ Le site web de l'Institut Créole est accessible à l'adresse <http://www.creoleinstitute.sc> (dernière consultation le 28 juillet 2015).

⁷⁵ L'association *Bannzil Kreol* est une fédération d'associations qui font la promotion du créole dans tous ses aspects dans le monde créolophone. Elle est née lors du 3^e colloque international des Études Créoles à Sainte-Lucie, en 1981, et est enregistrée sous la loi des Seychelles. Il semble que les orthographes varient parfois en fonction des pays qui utilisent le terme ; ainsi *Bannzil Kreyol* est également admis.

« *Depi la Revolisyon, tou keksoz in 'n sanze. Lavi nepli parey lontan* » (À partir de la Révolution, tout a changé. Il n'y aura plus rien comme avant.). La conjoncture ici présentée laisse entrevoir une période durant laquelle la liberté d'expression des Seychellois était limitée et une constante méfiance s'est développée entre les individus, qui craignaient d'être dénoncés en tant que non partisans du parti au pouvoir ou encore de subir des sanctions de la part de celui-ci⁷⁶. De plus, cette conjoncture ne favorisa pas l'éclosion d'une vie culturelle dynamique, puisque l'ensemble des lois interdisant de jouer des tambours après 21 heures dans et aux alentours de la capitale Victoria et dans plusieurs secteurs de Mahé et Praslin⁷⁷ ou nécessitant des autorisations pour tout rassemblement de plus de dix personnes sur la place publique⁷⁸, par exemple, étaient toujours effectives durant la période postcoloniale et ce, jusqu'à aujourd'hui.

La Troisième République des Seychelles, l'instauration du multipartisme et la diversification économique : 1993 à aujourd'hui

Avec la fin de la guerre froide et sous la pression de la communauté internationale, le pays s'engagea sur la voie du multipartisme en 1991 et d'un certain libéralisme, se concrétisant notamment par l'autorisation d'un plus grand nombre de privatisations. Les élections démocratiques organisées en 1993 maintinrent le président René au pouvoir avec 59,51% des votes (Campling 2011 : 33). Ce dernier quitta la présidence en 2004 à l'âge de 69 ans, cédant sa place au président James Alix Michel qui fut au pouvoir durant plus de douze ans. L'ancien vice-président, Danny Faure, succéda au président Michel après la démission annoncée de ce dernier suite à sa défaite aux législatives à l'automne 2016.

Malgré la fin de la période autocratique, les Seychellois demeurent divisés en raison des questions politiques. Encore aujourd'hui, parler de politique est à la fois tabou et l'un des sujets favoris des Seychellois. Il faut savoir lire entre les lignes. Tel qu'une personne me l'a révélé peu

⁷⁶ Pour plus de détails sur la réalité seychelloise durant le régime totalitaire et sur ses conséquences, voir Evers (2011).

⁷⁷ Voir le Code pénal des Seychelles, chapitre 158, section 183, Législation subsidiaire « *Drums Regulations* ». Cette loi date de 1935 et demeure en vigueur selon la version du Code pénal de 2010.

⁷⁸ Voir la loi sur l'ordre public (*Public Order Act*) datant de 1959, consolidée en 2013. Une partie de cette loi fut jugée inconstitutionnelle en 2015 et révoquée (Seychelles Nation, 8 juillet 2015, <http://www.nation.sc/article.html?id=245973> [dernière consultation le 8 février 2016]).

de temps après mon arrivée aux Seychelles, « *Politics is everywhere in Seychelles. The country is so small... You have the ones with the SPPF and the ones against it. Sometimes it's better not to talk about politics if we don't share the same ideas. But we will not get into a civil war, since we all have friends and relatives on the other side.* ». Bien que le SPPF soit devenu le *Parti Lepep* (*Peoples' Party* en créole) en 2009, les Seychellois confondent régulièrement les deux appellations. Le degré d'affiliation politique avec le parti au pouvoir semble encore aujourd'hui avoir un impact sur le style de vie des Seychellois, qui doivent constamment user de stratégies et faire des compromis pour améliorer leurs conditions de vie (voir également Evers 2011).

L'avènement de la démocratie aux Seychelles coïncida avec une période de difficultés financières pour le pays. Au début des années 1990, les Seychelles souffrirent d'une crise émergente en lien avec un apport de capitaux étrangers insuffisant. Les principales sources de revenus des Seychelles résident aujourd'hui dans les industries du tourisme et du thon. En 2007, le thon en conserve représentait 91,41% de la valeur d'export national (*Central Bank of Seychelles* 2008 : 49, dans Campling 2011 : 36). Le tourisme demeurant fluctuant, les Seychelles n'échappèrent pas à la crise économique de la fin des années 2000 et frôlèrent la faillite en 2008, moment où le pays dut s'engager dans des réformes économiques au titre d'un programme soutenu par le Fonds monétaire international. Ces réformes, combinées à l'inflation liée au tourisme dans l'archipel, eurent pour effet de réduire considérablement le pouvoir d'achat des Seychellois, qui revendiquent des revenus plus élevés pour pallier aux augmentations constantes du coût de la vie. Le salaire minimum mensuel aux Seychelles, pour des semaines de travail de 35 heures, était de SR 4050 (roupies seychelloises) jusqu'en février 2016, puis il a alors été augmenté à SR 5050, soit autour de 375\$ US ou 340 euros, ce qui semble bien insuffisant compte tenu des prix pratiqués. Il n'est pas rare que des travailleurs du secteur public complètent leurs revenus par d'autres activités lucratives.

Certains Seychellois aimeraient, notamment pour ces raisons, partir vivre à l'étranger afin d'obtenir davantage d'opportunités et fuir la crise, mais les politiques d'accueil d'immigrants des pays visés se sont resserrées et il devient de plus en plus difficile pour eux de s'établir à l'étranger. La diaspora seychelloise demeure relativement importante, eu égard au pourcentage de l'ensemble de la population seychelloise qu'elle représente. Si l'on compte aujourd'hui environ 90 000 habitants au pays, on estime le nombre des Seychellois vivant aujourd'hui en Australie, en Grande-Bretagne, au Canada, aux États-Unis et dans l'Union européenne à au

moins 25 000 personnes. Le gouvernement seychellois actuel se montre inquiet de l'émigration de populations qualifiées. Aussi, souhaite-t-il mieux contrôler et limiter l'émigration en se dotant de politiques plus strictes de sortie du territoire. En sens inverse, un petit nombre d'Européens et de Nord-Américains se sont installés aux Seychelles au cours des vingt dernières années, tandis que des Asiatiques (principalement des Chinois) sont venus y vivre, soit pour quelques années, soit de façon permanente. Les pays arabes du Moyen-Orient, de même que la Russie, sont également de plus en plus représentés aux Seychelles, notamment en raison de nombreux partenariats d'affaires dans l'industrie touristique. Par ailleurs, l'Inde continue de fournir régulièrement une main-d'œuvre nombreuse et bon marché, entre autres dans le secteur de la construction, grâce à des contrats de travail d'une durée limitée.

Somme toute, la population seychelloise connaît des inégalités sociales depuis les débuts de la colonisation. Bien que la politique de développement social déployée à partir de l'indépendance ait permis l'accès à l'ensemble de la population à des services sociaux et de santé, une différence marquée entre certaines couches de la population demeure. La libéralisation des échanges commerciaux et l'ouverture vers l'entreprise privée, quoiqu'encore limitée selon plusieurs informateurs, laisse entrevoir de meilleures conditions pour les entrepreneurs. De manière générale, le niveau d'éducation et les affiliations politiques⁷⁹ semblent avoir un impact direct sur les revenus des Seychellois, ainsi que sur leurs opportunités. Les musiciens et acteurs du milieu culturel n'échappent pas à cette règle.

« Créoles » et/ou « Seychellois » ?

Ce retour historique autour du peuplement de l'archipel, du développement de la colonie, puis de la Nation seychelloise témoigne à la fois de la présence d'une population issue de diverses origines dès la fondation de la colonie et aussi des contacts fréquents avec le reste du monde au cours de l'histoire. En tant que société jeune, née de l'apport de plusieurs groupes ethniques, les Seychelles sont considérées comme un « pays créole ». À l'instar des autres

⁷⁹ L'article de Sandra T. Evers (2010) proposent quelques exemples concrets dans ce sens. J'ai également publié un article portant sur le statut social des musiciens aux Seychelles (Parent, 2013) qui font ressortir des facteurs semblables.

territoires peuplés dans le contexte esclavagiste, l'archipel porte le poids des différences ethniques qui a servi une idéologie hiérarchique chez les premiers arrivants et dont des répercussions sont encore perceptibles jusqu'à aujourd'hui. La suite de son histoire est marquée par des contacts entre différentes cultures, dont les mouvements migratoires ou encore les flux touristiques.

Comment se vit et s'exprime la créolité seychelloise aujourd'hui? À première vue, les Seychellois sont majoritairement noirs et métissés, et portent presque tous des vêtements prêt-à-porter importés et de style occidental. Ils sont des descendants des colons d'origine européenne, des esclaves venus principalement des autres îles de l'océan Indien et du continent africain ou encore issus des différents mouvements migratoires dont il a été question dans le bref historique ici présenté. Certains groupes ethniques seraient métissés plus que d'autres (les Indiens et les Chinois, par exemple, ont la réputation de ne pas ou peu « se mélanger »). Environ 85% de la population demeure encore à ce jour catholique, religion héritée des colons français. Toutefois, un nombre de plus en plus élevé de religions est pratiqué sur l'ensemble du territoire ; la présence de nombreuses églises protestantes, d'un temple hindouiste et d'une mosquée sur l'île de Mahé en témoignent. La langue vernaculaire locale est le créole *seselwa*, créole à base lexicale française couramment utilisé au quotidien et également langue nationale – aux côtés de l'anglais et du français. On en distingue toutefois plusieurs variantes, en fonction notamment des contextes, des classes sociales et des générations. Le français est compris par la majorité des Seychellois, notamment en raison de sa proximité avec le créole, et représente une certaine forme de prestige social, sans doute en raison de l'histoire coloniale du pays, mais également des nombreux apports de la culture française dans la culture locale. L'anglais demeure toutefois la langue de l'administration et des affaires et s'impose de plus en plus dans certains milieux, dont particulièrement chez les plus jeunes générations. Enfin, la vie quotidienne et la culture locale, y compris les musiques, sont le reflet d'une diversité de rapports, d'influences et d'emprunts, passés et actuels. Les Seychellois sont pour la plupart fiers de leur identité créole, ce que j'ai pu ressentir notamment dans leur volonté de mettre en valeur et de partager certains éléments de leur culture, dont particulièrement les subtilités de la langue créole *seselwa* ou encore le *bon manze kreol* (la nourriture créole) et, dans une moindre mesure, les musiques locales.

L'absence d'un peuple autochtone a son importance dans les problématiques identitaire et patrimoniale aux Seychelles. Les questions de l'ethnicité et de l'identité méritent d'y être posées, parallèlement au concept de créolité. L'histoire seychelloise moderne se confond, quant à elle, avec celle de la formation de la société créole. Nous avons vu brièvement ici l'importance qu'ont pris les concepts de « créolité » et de « créolisation » dans la formation de l'identité (nationale) seychelloise après l'indépendance et la Révolution. Afin de marquer la rupture avec l'époque coloniale, les années 1970 et 1980 ont vu naître un réel désir d'affirmer une forte identité créole. Dans « la créolité de style seychellois », pour utiliser l'expression employée par une informatrice, l'ensemble de la population seychelloise se dit créole et le discours officiel affirme que toute personne née aux Seychelles est créole, peu importe son apparence physique et son type ethnique⁸⁰.

Le terme créole fait référence à la fois à un état et à une identité revendiquée. Par extension, l'identité est au cœur de la conception de la créolisation. Ce processus (par lequel quelque chose devient créole), bien qu'il ne constitue pas le centre de cette étude, mérite un détour théorique essentiel à mon avis. En effet, l'utilisation du terme « créolisation » en anthropologie – et plus généralement en sciences humaines et sociales – recouvre plusieurs considérations théoriques et angles d'analyse fondamentaux pour l'étude du changement culturel et de la définition des identités. On comprend bien la pertinence de ces questionnements eu égard à l'histoire socio-politique des Seychelles et à la formation, au développement et à une meilleure compréhension des pratiques musicales. Considérer le processus de créolisation mène ainsi à aborder la problématique de ma recherche en questionnant la façon dont un individu, un objet (culturel, naturel ou autre), un lieu (un paysage, un bâtiment, un lieu de commémoration, etc.) ou une pratique (la musique, par exemple) devient et/ou est reconnu comme étant créole. Peut-on parler d'une culture créole ou encore de musiques créoles aux Seychelles? Est-ce que toute production culturelle seychelloise est forcément créole? D'autres questions sous-jacentes à celles-ci jaillissent et sollicitent des compétences interdisciplinaires : ce qui est aujourd'hui considéré créole renvoie-t-il à un contenu culturel, une histoire, une réalité économique et/ou

⁸⁰ Ces propos sont entérinés par Jean-Luc Bonniol (2006 : 6 et 2013 : 245) et Robert Chaudenson (1992 : 27), tel que nous le verrons au chapitre suivant.

socio-politique spécifiques? Comment ces référents s'adaptent-ils face aux changements dans le temps et les différents contextes?

L'ensemble des informations contenues dans cette thèse a pour objectif d'apporter des réponses et éléments de réflexion face à ces questions qui touchent particulièrement l'identité seychelloise, mais dont le prolongement s'exprime à travers le patrimoine – ici particulièrement la musique – et ses usages. Avant d'aller dans cette direction, j'exposerai, au chapitre suivant, quelques considérations théoriques en lien avec l'emploi du terme « créole » et la notion de « créolisation » en anthropologie et en ethnomusicologie.

CHAPITRE 2

De la spécificité historique du fait créole à la créolisation musicale et la permanence du changement

Si les Seychelles ont fait l'objet de peu de recherches, les sociétés insulaires créoles – fondées historiquement sur les systèmes coloniaux et esclavagistes – intéressent les chercheurs, et particulièrement les linguistes et anthropologues, depuis une soixantaine d'années. Ces îles constituent des laboratoires pertinents pour quiconque s'intéresse notamment aux microsociétés pluriculturelles, à la gestion de la diversité culturelle et aux processus de « créolisation ».

C'est par le prisme de la créolisation que plusieurs aires dites « créoles » ont été jusqu'à présent examinées. Mais qu'ont en commun les sociétés « créoles »? Qu'est-ce au juste que la créolisation? En quoi ce processus se distingue-t-il des notions d'acculturation, de métissage ou de fusion? La créolisation peut-elle expliquer certains changements dans les musiques seychelloises tout au long de leur histoire? Et dans le cas qui nous intéresse tout particulièrement, qu'est-ce qu'une culture, voire une musique créole? Est-ce que toutes les musiques seychelloises sont nécessairement créoles? Si non, lesquelles ne le seraient pas et pourquoi? Enfin, plus précisément, le *moutya* est-il une pratique musicale créole? Comment et pourquoi?

Ce chapitre a ainsi pour objectif de positionner les Seychelles dans le monde créole et de fournir un premier cadre conceptuel à cette recherche. En d'autres termes, nous verrons en quoi et comment les Seychelles appartiennent au « monde créole », à la lumière des assises théoriques en lien avec les concepts de créolité et de créolisation. À cet effet, j'exposerai ici un historique des changements sémantiques que ces derniers ont connus et de leur utilisation aujourd'hui, en plus de la théorie qui s'y rattache, ce qui permettra une meilleure compréhension à la fois de mon approche de la culture et des musiques seychelloises, mais également de ces musiques en elles-mêmes.

Aborder la musique et la culture par le prisme de la créolisation

Tel qu'annoncé en introduction à ce chapitre, la « piste de la créolisation » m'apparaît incontournable pour bien comprendre les phénomènes culturels aux Seychelles. Elle donne en quelque sorte la clef de l'énigme du *moutya*.

Le paradigme de la créolisation s'applique de différentes manières à l'objet de cette recherche. L'une d'entre elles consiste à considérer le processus socioculturel et historique singulier qui a donné naissance à une communauté dite créole, comme c'est le cas aux Seychelles, ainsi qu'à la construction et au développement des premières formes de communication et d'expression culturelles plus ou moins « autonomes », c'est-à-dire possédant leurs propres règles et constituant un code reconnu par tous (Chaudenson 1992). Cette posture a été développée et mise en avant particulièrement par les linguistes et les sociolinguistes, dont je m'inspire ici globalement pour retracer une certaine historicité du développement des musiques (créoles) seychelloises⁸¹. L'ethnomusicologue martiniquais David Khatile parle de « créolisation historique » pour désigner cet « ensemble de procédés et mécanismes qui conduisent les acteurs et dépositaires de la tradition à élaborer à un moment donné ce qu'ils considèrent comme un modèle type équilibré et faisant système » (2012 : 192)⁸². C'est ce processus qui a donné naissance à la langue créole et aux musiques seychelloises, parmi d'autres manifestations culturelles, qui se distinguent d'autres moyens d'expression. La reconnaissance de cette spécificité historique du fait créole originel, de ces « situations créoles » (Célius 2006, Bonniol 2006), apparaît, nous le verrons, comme étant une condition essentielle à une approche anthropologique des musiques seychelloises, dont le déploiement s'est inscrit d'emblée dans des relations de pouvoir et d'autorité – voire dans une violence fondatrice, mais aussi dans des accointances marquées par l'isolement, propres aux débuts de la colonisation aux Seychelles. Les périodes de la décolonisation et des débuts de la nation, aux Seychelles comme dans d'autres îles, apparaissent également comme des moments importants et productifs dans les formations identitaires créoles et cette étude cherche à montrer comment les différents acteurs conçoivent

⁸¹ Voir également le chapitre 6 à ce sujet.

⁸² Il me semble que cette idée doit être rapprochée du « moment origine » tel que conçu par Joël Candau. Pour l'anthropologue, « le moment origine, la cause première est toujours un enjeu pour la mémoire et l'identité, raison pour laquelle la référence à l'origine est un invariant culturel » (1998 : 87).

et tentent d'exprimer les processus de créolisation.

Au-delà du processus de « créolisation historique » (Khatile 2012, Knörr, 2008, voir *infra*), la créolisation est ici perçue comme « le phénomène de transformation des profils expressifs » (Desroches 1992 : 41), ainsi que « les mécanismes d'adaptation insulaire » (*ibid.*). En ce sens, Khatile suggère par ailleurs que, parallèlement à la « créolisation historique », agit un « processus de “créolisation dynamique” à l'intérieur duquel le modèle type se trouve sans cesse modifié, rarement dans sa structure profonde mais le plus souvent par de menus changements » (2012 : 192). Ainsi, après avoir défini les musiques seychelloises à partir de la créolisation historique qui leur a attribué l'identité que nous leur connaissons aujourd'hui (chapitre 3), nous nous intéresserons particulièrement aux processus de créolisation dynamique qui renouvellent sans cesse les pratiques.

Nous pouvons analyser la créolisation des phénomènes musicaux selon deux points de vue : celui des changements dans la matière musicale (au sens strict du terme) ; et celui des discours et/ou des imaginaires qui accompagnent les changements, marques d'identité qui leur donnent du sens, mais qui peuvent avoir aussi un effet performatif en contribuant à l'émergence de nouvelles formes musicales. Toute approche ethnomusicologique ou anthropologique devrait de plus examiner les cultures créoles dans leur dimension diachronique – c'est-à-dire comme codes socialement construits et reconnus historiquement comme « créoles » –, ainsi que dans leur fonctionnement synchronique – soit en tant que mode de communication culturelle ou « système ». À cette fin, le chapitre 6 est consacré au développement des musiques seychelloises « créoles », en lien avec les musiques de la zone océan Indien. Par ailleurs, la plupart des autres chapitres s'attardent davantage à l'ethnographie de terrain et aux analyses des pratiques actuelles. Celles-ci doivent être comprises comme une « culture de départ [...] qui assume le mélange et le métissage en tant que donnée de base et qui autorise une construction culturelle sur une base synchronique » (Desroches 2012 : 133). L'un des objectifs de cette démarche – qui renvoie à l'examen des dimensions diachronique et synchronique des musiques – est de faire dialoguer ces deux points de vue complémentaires et d'apporter davantage d'« épaisseur » dans l'analyse.

Une démarche anthropologique se heurte ensuite aux perspectives étique et émique (Pike 1947), deux positions qui se distinguent clairement, bien qu'elles puissent être complémentaires. La première rejoint les préoccupations évoquées précédemment et vise à

aborder des processus de créolisation culturelle – soit le déploiement particulier d’une créativité et de dynamiques culturelles donnant naissance à de nouveaux phénomènes culturels ou modes d’expression (Desroches 1992 et 2012, Romberg 2011, Haring 2011, entre autres) – observés et analysés « de l’extérieur »⁸³. La seconde fait intervenir une autre conception singulière de la créolisation : celle d’une identité catégorielle revendiquée par les acteurs sociaux étudiés et qui se manifeste dans la mise en avant de la créolité, en tant qu’état ou culture. Ainsi, la créolité est perçue, exprimée ou représentée par les individus et les groupes qui s’en réclament, et comprend une dimension identitaire et des valeurs et idéologies qui s’y rattachent. En tant qu’idéologie, elle risque toutefois de devenir sujet de discours et d’usages politiques (Massé 2013). Les revendications nationalistes qui ont suivi l’indépendance aux Seychelles, qui revêtent des aspects idéologiques et politiques, s’inscrivent, par exemple, en ce sens. Somme toute, il me semble pertinent d’étudier les changements culturels et musicaux à partir d’une analyse des processus de création culturelle observés en dialogue avec les représentations internes « qui président à l’émergence de catégories nouvelles face au[x] changement[s] en question » (Samson 2006 : 22). Plus encore, penser la créolisation comme « mode d’être », c’est-à-dire qui « n’est pas simple disposition au changement comme la créolisation est habituellement comprise, mais invention de manières de composer avec le pouvoir » (Chivallon 2013 : 38) permet d’aller encore plus loin dans l’analyse et la compréhension du *moutya* sur le plan symbolique.

Nous voyons déjà la pertinence d’aborder les musiques seychelloises par le prisme de la créolisation, qui, dans son acception scientifique, fournit des balises pour éclairer d’importants processus culturels et sociaux. Il me semble d’abord nécessaire de considérer les changements et les variations dans les significations du terme créole, qui diffèrent considérablement d’un endroit dans le monde et d’une période à l’autre. L’évolution constante du terme souligne la nature dynamique des processus de créolisation, en lien avec la multiplication des variations des significations sur le plan local.

⁸³ C’est cette approche, qui s’inscrit dans la démarche prônée par Hannerz (1987, 1992), qui peut s’appliquer à une analyse de la plupart des phénomènes culturels actuels issus de mélanges et d’emprunts.

Vous avez dit « créole »?

La plupart des spécialistes du monde créole considèrent que le concept de créolisation sert d'abord à qualifier, dans les sociétés esclavagistes et post-esclavagistes des Nouveaux Mondes, un processus de création culturelle suite à une violence fondatrice, à un contact dont la résultante est imprévisible (Bonniol 2013, inspiré de Glissant, entre autres). La créolisation est ainsi abordée du point de vue de la création et de la production culturelles. En témoignent de nombreux articles et ouvrages récents, particulièrement chez les anglo-saxons, qui abordent généralement la créolisation en tant que processus de « créativité culturelle » (Baron & Cara 2011, par exemple). Le résultat de ce processus de créolisation est qualifié de « créole ».

Toutefois, l'étymologie et la signification des notions de créolité et de créolisation varient en fonction des contextes sociaux, culturels et historiques, ainsi que des individus et des groupes qui les utilisent (Knight 1997, Knörr 2008, Stewart, 2007) et méritent certainement un détour. Je tenterai donc ici, à partir de la littérature existante, de débrouiller le sujet, en commençant par un retour sur la généalogie et l'acceptation actuelle des concepts.

Les populations créoles : catégorisations et identités

Le terme « créole », qui date du début de la colonisation ibérique dans les Amériques, s'est d'abord appliqué aux individus nés sur place dans le Nouveau Monde « sans [toutefois] être indigènes » (Bonniol 2012 : 32), du moins en ce qui concerne les territoires déjà peuplés des Amériques. Du côté de l'océan Indien, où les îles étaient encore vierges lors des débuts de la colonisation, le mot « créole » fait référence au caractère d'indigénéité, en opposition à ce qui est importé ou qui vient « de l'extérieur » (Chaudenson 1995). Il aurait été mentionné pour la première fois à Bourbon – aujourd'hui La Réunion – dès 1704 (Chaudenson 1992 : 26). Selon l'anthropologue Jean Benoist, le vocable « créole » renvoie non seulement au fait d'être né dans les Amériques (ou, éventuellement, dans l'océan Indien), mais il implique aussi « ce changement et l'enracinement dans de nouvelles terres » (2012 : 14). Ainsi, au-delà du critère d'indigénéité ou d'exogénéité qui a d'abord servi à classer les individus et les groupes, la revendication d'une identité créole venait également marquer une différence, une rupture avec la réalité, l'espace géographique et la culture des premiers colonisateurs et de leurs descendants en Europe (Knörr 2008 : 3, Hoffmann 2003 : 5, etc.).

Toutefois, la complexité sociologique et la profondeur historique du terme créole ne s'arrêtent pas là, car le sens du terme varie d'une région à l'autre au sein d'une même aire créole, notamment en raison des dimensions identitaire, culturelle et politique dont le terme est porteur. C'est ainsi qu'à l'Île Maurice, il définit davantage une exclusion : le Créole n'est ni Blanc, ni Indo-Mauricien, ni Sino-Mauricien ; il renvoie plutôt aux descendants des esclaves que l'État mauricien catégorise officiellement de population générale. À La Réunion et aux Seychelles, il désigne « tout individu natif, quel que soit par ailleurs son type ethnique » (Chaudenson 1992 : 27)⁸⁴. Le fondement de l'identité créole serait donc ethnique à l'Île Maurice, et territorial à La Réunion (Samson 2006 : 21), ainsi qu'aux Seychelles.

Les premiers Seychellois qui sont nés dans la nouvelle colonie – les Créoles des Seychelles – étaient reliés en quelque sorte à trois mondes d'appartenance, ou référents identitaires territoriaux : 1) leur terre natale « seychelloise » (qui relevait alors de l'Île de France – ancien nom de l'Île Maurice) établissait les nouvelles limites géographiques; 2) les îles créoles de la zone océan Indien (de nos jours parfois nommées l'« Indianocéanie⁸⁵ »), dont particulièrement l'Île de France et l'Île Bourbon d'où provenaient leurs parents et avec lesquelles la nouvelle colonie présentait de nombreuses affinités culturelles; ainsi que 3) l'ensemble plus vaste des colonies françaises, espagnoles, anglaises et portugaises qui constituaient les « mondes créoles », issus du contexte esclavagiste.

Tel que l'écrit l'anthropologue et spécialiste de l'île de La Réunion Laurence Pourchez, « dans les sociétés créoles comme dans le monde contemporain, les cultures de référence sont multiples » (2014 : 61). J'ajouterais qu'elles changent à travers le temps, l'espace et en fonction des contextes et des individus. Les référents ne s'expriment toutefois pas uniquement en termes de territoires auxquels des individus sont – plus ou moins directement – rattachés, mais

⁸⁴ Par contraste, et pour ne citer qu'un autre exemple, être Créole en Louisiane exclut tout « métissage » et réfère à la « pureté » et la peau claire (Friederici 1947 : 220, dans Knörr 2010 : 734).

⁸⁵ L'utilisation de ce terme est récente. Selon la Commission de l'océan Indien (C.O.I.), l'Indianocéanie est l'appellation par laquelle les pays du sud-ouest de l'océan Indien s'identifient et se reconnaissent. Le néologisme aurait été inventé par l'écrivain mauricien Camille de Rauville en 1961, tandis qu'il évoquait, en se référant aux littératures des îles de la région, l'apparition d'« un nouvel humanisme au cœur de l'océan Indien » qu'il nomma « indianocéanisme » (Commission de l'océan Indien 2013). Le journaliste réunionnais et ancien directeur du *Progrès* Paul Hoarau plaide quant à lui pour « une communauté indianocéanienne, nouvel espace géopolitique » (Hoarau 2013 : 5) et pour que la C.O.I. devienne « l'outil politique des États et des peuples » et « moteur de développement communautaire entre les îles » (*Ibid.* : 5-6).

également par rapport aux éléments culturels auxquels ils sont exposés et avec lesquels ils ressentent une affinité quelconque (qu'elle soit historique, culturelle ou sociale). Ainsi n'est-il pas surprenant que les Seychellois puissent se reconnaître aujourd'hui autant dans les musiques issues des autres îles créoles, mais aussi dans les chansons françaises, la musique populaire anglo-saxonne, le *reggae* jamaïcain (et, pour les plus jeunes, le *ragga dancehall*), etc. Non seulement ils ont été et sont exposés à ces musiques, mais ils les considèrent comme « leur » musique tout autant que les musiques qui sont nées en territoire seychellois⁸⁶. Plus encore, ils créent et produisent des musiques inspirées de ces tendances et esthétiques. L'identité culturelle et musicale des Seychellois se veut ainsi ouverte et inclusive. Des anthropologues spécialistes de la créolité ont d'ailleurs conceptualisé ce phénomène permettant aux Créoles de se définir de plusieurs manières en parlant d'« identités cumulatives » (Fuma & Poirier 1994) et d'« appartenances situationnelles » (Benoist 1994), qui peuvent s'exprimer par une forme de pluralisme intériorisé qui permet de passer d'un registre culturel à un autre (Benoist et Bonniol 1997).

Une identité créole revendiquée comme telle (de « l'intérieur ») est apparue aux Seychelles à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle – en concordance avec une prise en charge politique par les Seychellois des différents pans de la culture locale et l'essor d'un nationalisme et d'un imaginaire national (Anderson 1996 [1983]) – et s'est par la suite affirmée au moment de l'indépendance du pays puis de la Révolution. Cette identité créole seychelloise se veut aujourd'hui partagée par l'ensemble des Seychellois, mais elle est également le fruit d'un formatage de l'État, particulièrement depuis la Révolution de 1977, qui visait à assurer sa pérennité (Thiesse 2001 [1999]) et à renforcer le sentiment d'identité « créole » et une culture locale « créole ». Ce projet politique était appuyé, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, par la reconnaissance de la langue créole seychelloise.

⁸⁶ À cet effet, une anecdote sur le terrain confirme cette affirmation. J'allais régulièrement entendre un groupe de musiciens dans un restaurant de Beau-Vallon (Mahé) fréquenté à la fois par des touristes et des locaux. Le groupe jouait presque uniquement des succès nord-américains et, au cours de leur deuxième partie, insérait généralement un ou deux *sega* (souvent des *sega* populaires de l'Île Maurice ; plus rarement un *sega* seychellois). À la fin d'une prestation, tandis que les musiciens rangeaient leurs instruments, j'ai demandé à l'un d'entre eux pourquoi ils ne jouaient pas « leur » musique, me référant aux musiques « seychelloises » ou encore à des compositions originales. Le musicien me regarda, l'air surpris, et me répondit : « Mais ce sont “nos” musiques ! J'ai grandi en écoutant ces musiques ! » Par ailleurs, un musicien m'a dit : « Nous, Seychellois, pouvons jouer toutes les musiques, car elles sont en nous. Nous sommes Créoles, nous avons un peu de tout en nous... » D'autres musiciens se sont également exprimés dans le même sens.

Jusqu'à aujourd'hui, les Seychellois se réclament d'une ou de plusieurs appartenances à des « sous-systèmes », pour utiliser les termes de l'anthropologue Laurence Pourchez (2014 : 58-59), qui ne se réfèrent pas ici exclusivement aux origines de la population, mais qui sont davantage définis en termes d'affinités et de problématiques sociales vécues. Ainsi, plusieurs Seychellois revendiquent un lien avec la communauté noire globale, se référant aux conséquences de l'esclavage, aux injustices sociales et aux relations de pouvoir. Concrètement, ces revendications sont observables notamment dans les choix musicaux – et les discours qui les accompagnent – de certains Seychellois d'écouter des « musiques noires » ou « *Black music* »⁸⁷ : *reggae*, *rap*, *ragga dancehall* (en provenance particulièrement de Jamaïque, mais aussi d'Amérique du Nord et d'Afrique) et même *soukouss* (en se référant alors au Congo ou, plus globalement, à l'Afrique noire), par exemple. Ces appartenances sont changeantes dans le temps et en fonction des contextes. Elles peuvent ainsi être cumulatives, comme dit antérieurement. J'emprunte alors l'expression « inter-appartenance », telle que proposée par Pourchez (2014 : 59).

Les langues créoles : conditions d'émergence

L'usage du mot « créole » pour désigner les parlers locaux dans l'ensemble des colonies (du moins celles françaises) n'apparaîtra qu'un siècle après son emploi pour désigner les sociétés et populations (Des Rosiers 2004 : 38). Les linguistes Philip Baker et Peter Mühlhäusler (2007) prétendent que son utilisation pour désigner des langues mixtes et des versions non-standards d'une langue reconnue date de la fin du XVII^e siècle. Selon le linguiste Robert Chaudenson (1995), le mot créole était d'abord juxtaposé aux termes « patois » ou « parler », ce qui soulignait le caractère d'émergence locale de ces idiomes. Le concept de créolisation aurait ainsi été introduit par les linguistes pour « désigner le processus linguistique qui aboutit, dans certaines situations de contact, à l'apparition de langues nouvelles qui deviennent maternelles pour certaines catégories de locuteurs » (Bonniol 2006 : 8). Les créoles se sont

⁸⁷ Il ne s'agit pas de défendre ici cette appellation qui me semble d'ailleurs inappropriée sur le plan scientifique, mais plutôt d'utiliser une expression entendue aux Seychelles, et également sur d'autres terrains, pour parler des musiques africaines et de la diaspora africaine – incluant les descendants des Africains ayant été déportés à l'époque de la traite esclavagiste qui, pour la plupart, n'ont jamais posé les pieds sur le sol africain. Ces musiques portent toutefois en elles des revendications identitaires, sociales et politiques liées à la condition africaine ou « noire » à l'échelle planétaire.

formés entre le XVI^e et XVII^e siècles, dans le prolongement de la traite des esclaves noirs par les puissances coloniales de l'époque, dont principalement la France, la Grande-Bretagne, le Portugal, l'Espagne et les Pays-Bas. Les créoles des îles du sud-ouest de l'océan Indien sont tous à base lexicale française, la colonisation ayant d'abord été opérée par la France jusqu'en 1810.

D'après Baker et Mühlhäusler (2007), à partir du milieu du XX^e siècle, il y aurait consensus chez les linguistes pour reconnaître les créoles en tant qu'idiomes à part entière à partir du moment où les « pidgins » – qu'ils définissent comme langues de contact facilitant les échanges entre les Européens et les habitants – sont devenus la langue maternelle des générations subséquentes. Pour Chaudenson, la créolisation relève de l'exceptionnel et résulte de conditions socio-historiques et sociolinguistiques spécifiques mises en place dans les systèmes de plantation. Ses recherches, basées sur une étude socio-historique des sociétés créoles dans l'océan Indien, le mènent à affirmer que « la créolisation s'opère lors de la mise en place de la société de plantation [caractérisée par une soudaine augmentation de la population servile] qui succède à la société d'habitation, phase initiale de la colonisation qui dure, selon les cas, de 30 à 60 ans en moyenne » (Chaudenson 2003 : 182). Il considère que la durée de cette phase d'habitation, serait un élément de la recette de la « créolisation » (*ibid.* : 133). Ainsi, il se base sur des réalités historiques – dont celle du peuplement des Seychelles, qui survient après celui de l'île de La Réunion et de l'Île Maurice – pour qualifier la langue vernaculaire des Seychelles – le *seselwa* – de « créole de 3^e génération » (*ibid.* : 124). Le créole des Seychelles s'inscrit alors, selon Chaudenson, dans la suite du développement des créoles réunionnais et mauriciens, qui sont quant à eux qualifiés de « 2^e génération » et sont issus du « Bourbonnais », un créole de 1^{re} génération qui se serait développé durant la mise en place de la société de plantation à Bourbon (*ibid.*).

Il ne faut pas y voir là un appauvrissement de la langue ou encore l'absence de singularité du *seselwa*, mais bien le résultat d'un processus socio-historique qui peut expliquer certaines affinités et ressemblances entre les différents créoles actuels de la région (de même qu'entre certaines musiques). Par ailleurs, nous connaissons les nombreuses initiatives de la part du gouvernement seychellois et de l'Institut Kreol (*Lenstiti Kreol*) des Seychelles pour valoriser le créole local et déraciner le sentiment de mépris longtemps rattaché à son usage. Beaucoup plus qu'un moyen de communication, la langue créole permet aux Seychellois de recourir à un

imaginaire constitué d'apports divers. Plusieurs pratiques culturelles, dont les nombreux contes et *zedmo* (jeux de mots), ainsi que les chansons *moutya* ne peuvent être imaginées qu'en créole (Parent 2015a). Le développement et la mise en valeur de la langue créole aux Seychelles doivent, à mon avis, être observés parallèlement à ceux des autres phénomènes culturels, dont les musiques⁸⁸. Ainsi, l'essor du *moutya* aux Seychelles doit être positionné, comme nous le verrons au chapitre 6, dans un cadre géographique et culturel régional, en tant qu'extension du *sega* primitif (La Selve 1984) régional, qui s'est ensuite distingué des pratiques musicales des îles voisines dans l'environnement social, culturel, politique et économique particulier des Seychelles.

Enfin, pouvons-nous déduire que tout contexte favorisant le développement d'une langue créole distincte verra également naître une « culture créole »? Qu'en est-il au juste? Aussi, est-ce possible de parler de culture ou de monde créole en lien avec un espace géographique qui n'a pas vu naître de langue créole spécifique (comme le Brésil ou la République-Dominicaine, par exemple)?

Cultures et mondes créoles

La première mention – en français – du terme, « destiné à désigner le processus de devenir “créole” et à s'interroger sur les forces qui conduisent à ce changement » (Benoist 2012 : 15), daterait d'un débat entre des membres de la société d'anthropologie de Paris qui a eu lieu en 1884 (de Quatrefages 1884, dans Benoist, *ibid.*). La référence au « mélange » ou au « métissage » pour caractériser ce qui est « créole » se développera par la suite, tandis que le concept s'élargissait pour couvrir les phénomènes sociaux et culturels.

Selon Chaudenson, la culture créole fait référence au caractère local et/ou indigène (1995 : 103). Pour lui, « la créolisation est non pas un mélange, mais une catalyse » (2004 : 36). Il rejoint ainsi l'anthropologue Jean-Loup Amselle avec ses « logiques métisses » (1990) ou encore l'historien Serge Gruzinski et sa « pensée métisse » (1999), qui insistent sur l'aspect dynamique des cultures et, pour Gruzinski, sur la nécessité d'appréhender le Nouveau Monde

⁸⁸ Je rejoins ici les propos de l'ethnomusicologue Margaret Kartomi (1981), dont il sera question plus loin dans ce chapitre.

en tant que « point de départ », concept qui sera par la suite utilisée par Desroches (2012, 2014) dans l'analyse de la musique créole aux Antilles françaises. Dans le même sens, pour l'anthropologue Jacqueline Knörr (2008), la créolisation est indissociable d'une « indigénisation » et, à des degrés variés, d'une « néo-ethnogenèse » de populations (plus ou moins) diverses. Pour cette auteure, la « créolisation historique » – celle qui a marqué la naissance des sociétés et cultures dites créoles dans le contexte esclavagiste des colonies – n'a donc pas été un processus qui avait pour objectif de dépasser les identités ethniques et ses frontières en vue de créer des variétés locales de mélanges culturels et d'identités, mais se rattache plutôt à une (re)construction dans de nouveaux contextes et conditions, souvent difficiles. Ainsi, le paradigme de la créolisation historique correspond sans aucun doute à la réalité (historique) seychelloise.

Les territoires et sociétés que nous qualifions aujourd'hui de « créoles » sont nés de rencontres de cultures. Ce critère unique ne suffit toutefois pas pour qualifier une société de « créole ». Quelles en seraient alors les caractéristiques? Dans sa thèse de doctorat (2004), l'ethnomusicologue Brigitte Des Rosiers se réfère au concept d'*oikoumenê* utilisé par Mintz (1996 : 297) – qui l'empruntait lui-même à Kroeber (1946 : 90) – pour désigner les similarités, entre les îles des Caraïbes, qui ne sont pas tout à fait culturelles selon lui, mais bien réelles (2004 : 27). Dans cette dernière théorie, l'un des arguments utilisés pour illustrer que les Caraïbes ne constituent pas une aire culturelle en soi repose sur le fait que, par exemple, la Barbade, la République Dominicaine et la Martinique, ne partagent pas une même langue ou tout type d'institution sociale ou culturelle (comme un système juridique semblable, par exemple). Ainsi, ces similitudes, ou analogies, entre les îles des Caraïbes relèvent d'un autre niveau, de cet *oikoumenê*, dont la réalité est inhérente aux conditions historiques qui ont vu naître ces sociétés insulaires. Des Rosiers résume cette pensée, qui pose en quelque sorte les conditions d'appartenance au « monde créole », voire, par extension, les circonstances préalables au processus de « créolisation » selon certains intellectuels. La conclusion de la chercheuse est que :

L'unité de ces sociétés [créoles] provient du cadre d'organisation sociale commun où agissent, de façon marquante, deux institutions : l'esclavage et le système de plantation. Cet assemblage institutionnel coercitif soumettra à une expérience commune les individus

destinés à y vivre. L'effet de ces expériences transcendera clairement les différences culturelles qui distingueront les colonies les unes des autres. Le « monde créole » doit donc se définir préalablement à partir du contexte historique qui l'a fait naître. (Des Rosiers 2004 : 28)

Il ressort de cette analyse que ce serait l'expérience historique du passé colonial et esclavagiste qui rassemble et serait le fondement de ces sociétés et cultures – le « monde créole » –, notamment par le biais de connaissances et de vécus partagés. La présence d'une langue reconnue comme créole ne serait donc pas une condition nécessaire pour envisager l'étude de phénomènes culturels présentant des conditions similaires de déploiement et d'altérations dans des îles, territoires ou pays différents⁸⁹. Cet *oikoumenê* pourrait à mon avis expliquer les affinités⁹⁰ entre cultures et certaines musiques issues de ces contextes similaires et qui s'expriment aujourd'hui notamment par la revendication d'une identité pan-africaine au sein des diasporas et du continent africains. Somme toute, les musiques dites créoles peuvent d'abord être pensées en termes d'éléments culturels caractéristiques du « monde créole ».

Si les sociétés créoles partagent un bon nombre de points communs, plusieurs anthropologues, dont le spécialiste des sociétés créoles Jean-Luc Bonniol, ne sont pas sans rappeler « l'extrême variété culturelle » (1980 : 317) de chacune des îles. Aussi, comme le souligne également Jean Benoist (1978 : 1871), « le pluralisme de toute société aussi hétérogène prend-il des formes propres à chaque île ». D'où la pertinence d'ethnographies et de recherches empiriques afin de comprendre et documenter les différentes réalités qui y sont vécues – l'expérience locale de la créolité – incluant les expressions culturelles que les habitants qualifient de « créoles » et, par conséquent, les diverses manières de concevoir le monde.

⁸⁹ Il est intéressant de constater que les études sur le monde créole se restreignent encore aujourd'hui principalement aux milieux insulaires de la Caraïbe ou de l'océan Indien, tandis qu'elles pourraient dialoguer davantage avec les recherches effectuées dans les îles et aires créoles lusophones, par exemple.

⁹⁰ Par affinités, j'entends ici autant le partage de valeurs communes associées à des musiques – se rattachant à un imaginaire ou des symboles, par exemple – que les similarités et possibilités de transferts esthétiques et techniques entre ces musiques.

Les « études créoles » : une approche interdisciplinaire et inclusive de la créolisation

Le champ des « études créoles » se caractérise par différents ancrages épistémologiques et disciplinaires. Les premières recherches scientifiques menées dans les aires créoles concernaient surtout la linguistique et les langues créoles⁹¹. Dans un article publié en 1984, le linguiste Alain Kihm relate les difficiles débuts des études créoles en France, qu'il situe autour de la période 1870-1920. Il y rappelle que les langues créoles (et j'ajouterais ici les différents éléments culturels) n'étaient alors pas considérées avec beaucoup d'intérêt de la part de la communauté scientifique française, puisqu'elles n'avaient pas acquis le statut d'objets autonomes et demeuraient perçues comme des langues mixtes ou encore des « substrats ». Il n'est pas étonnant que ces idées dominantes de l'époque aient influencé la manière dont les Créoles eux-mêmes appréhendaient leur propre langue, culture et identité. Aussi, les « études créoles » se développeront parallèlement à un mouvement de revendication identitaire et politique de la part des Créoles – exprimé particulièrement par le biais d'une littérature d'émancipation ou anticoloniale. Elles interpellent ainsi particulièrement le chercheur à faire preuve de réflexivité et à réfléchir aux conditions postcoloniales. Aussi, l'étude des processus menant aux changements et à l'adaptation à de nouveaux contextes, des rapports de pouvoir et des dynamiques sociales qui président à la créativité culturelle, des enjeux de la gestion de la diversité culturelle ou encore de la cohabitation culturelle⁹² et, plus généralement, des situations postcoloniales, allaient de plus en plus intéresser les chercheurs en sciences humaines et sociales au fil du temps.

Anthropologie dynamique des changements et contacts culturels

Les recherches anthropologiques s'intéressant aux contacts des cultures et aux changements qui y sont liés peuvent être ici considérées en tant que prémisses des « études

⁹¹ Jusqu'à la mise en place du Comité International des Études Créoles (CIEC – j'y reviendrai), en 1976, et de la revue *Études créoles*, en 1978, les études créoles concernaient surtout la linguistique.

⁹² Dominique Wolton, directeur de l'Institut des sciences de la communication du CNRS, définit la cohabitation culturelle comme « le dispositif politique qui permet de gérer pacifiquement les relations conflictuelles entre identité, culture et communication » (2008 : 201).

créoles ». Les premières investigations sur l'acculturation, que nous pouvons envisager comme des approches pionnières de l'interculturel dans le sillage de la décolonisation, furent menées notamment par des anthropologues américains, dont Melville Herskovits, Ralph Linton et Robert Redfield (1936), ou encore par Ruth Benedict et sa théorie de l'intégration des cultures (2005 [1934])⁹³. En anthropologie culturelle, l'acculturation se définit comme l'ensemble des phénomènes de contacts et d'interpénétration entre différentes cultures.

Cette notion sera critiquée, car souvent appréhendée comme la jonction d'ensembles culturels purs et homogènes. Or, il est depuis tenu pour acquis que les « cultures » doivent être comprises en tant qu'entités ouvertes, contre toute idée de cloisonnement ou d'étanchéité. Des intellectuels tels que Jean-Loup Amselle ou encore Serge Gruzinski (voir *supra*) figurent parmi les grands défenseurs de l'allégorie du « métissage »⁹⁴ des sociétés, insistant tous les deux sur le fait que le mélange et l'hybridation ont toujours existé et privilégiant ainsi une approche « continuiste », en opposition au multiculturalisme (au sens de la coexistence de plusieurs cultures au sein d'une société). À partir des années 1990, plusieurs anthropologues, dont François Laplantine et Alexis Nouss, ont théorisé le métissage en sciences humaines pour en faire une dynamique relationnelle, selon laquelle la négociation des transferts d'une entité à l'autre et leur constitution réciproque construisent l'identité. Ainsi, l'historien Laurier Turgeon écrit que « le métissage est devenu une métaphore pour dire le monde postmoderne » (2004 : 59). Pour Laplantine et Nouss, le métissage « n'est autre que la reconnaissance de la pluralité de l'être dans son devenir » (1997 : 71). Il a toutefois été reproché au concept de métissage – en sciences humaines et sociales – son arrière-plan trop biologique, qui suppose là encore des entités préalablement pures. Pour répondre à cette réalité, Amselle propose de recourir à la métaphore électrique ou informatique du « branchement » (2001), plus précisément à « celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires », et de « mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité » (*ibid.* : 7). Cette idée se rapproche à

⁹³ Ces chercheurs s'étaient inspirés des travaux des sociologues de l'école de Chicago, qui utilisaient le concept d'acculturation pour expliquer le processus d'assimilation des Noirs et des immigrants aux États-Unis dès le début du XX^e siècle.

⁹⁴ Amselle réfutera plus tard cette catégorie, comme nous le verrons un peu plus loin, pour lui substituer celle de « branchements ».

mon sens du « *third space* » (Homi Bhabha 1994), cet espace tiers, hybride, au sein duquel une pensée interstitielle peut se développer suite à des interactions entre cultures différentes. C'est là que nous rejoignons le concept de « culture créole » – du moins tel que je l'entends dans ce travail –, en tant que produit issu d'un processus de créolisation (j'y reviendrai) qui favorise la création d'une nouvelle pensée ou culture, de nouvelles pratiques et/ou formes d'expression.

Parmi les chercheurs français, l'anthropologue Roger Bastide fut l'un des précurseurs d'une anthropologie des sociétés créoles (Pourchez 2013 : 61), proposant une anthropologie dynamique se penchant sur la fluidité. Il écrivait, en 1951, que :

[...] Le folklore brésilien, au contraire de l'europpéen, n'est pas encore cristallisé : il se présente avec une extraordinaire fluidité et même en admettant que l'absence de documents d'archives ne constitue pas nécessairement une absence de réalité historique, il n'en reste pas moins que la plupart des danses dramatiques folkloriques n'ont été introduites au Brésil que tardivement. C'est pourquoi ce folklore est essentiellement mobile, se décomposant et se recréant avec de nouvelles formes à chaque instant, changeant de dates ou passant d'un groupe social à un autre, ce qui constitue, pour le sociologue, une source de difficulté. (Bastide 1951 : 47, cité dans Pourchez 2013 : 161-162).

Longtemps comprise comme possédant des attributs particuliers – souvent déterminés par des recherches ethnographiques –, la culture apparaissait généralement statique dans le temps et dans l'espace. De nombreuses études ont depuis démontré qu'il n'en est rien et que nous ne pouvons faire abstraction de la mouvance des idées et des pratiques, que ce soit à l'intérieur même d'une culture ou lorsque celle-ci est en contact avec d'autres. Dans les sociétés créoles, jeunes et mouvantes, une telle conception de la culture s'impose, comme le suggérait Bastide face aux phénomènes culturels observés au Brésil.

Chez les Anglo-Saxons, la notion de métissage se traduit par *hybridity*. Ainsi, dans son étude sur la société jamaïcaine, l'historien Kamau Brathwaite annonçait en quelque sorte la « thèse de la créolisation », qu'il considère comme une dynamique dans laquelle rien n'est fixe et monolithique, mais amalgame d'orientations socio-culturelles inter-reliées et entrelacées (Brathwaite 1971). À la notion d'acculturation – alors communément comprise comme la domination d'une culture sur une autre –, il ajoutait celle d'interculturalité, qui se rapporte à la

relation d'osmose non planifiée résultant de cette domination. Bratwhaite venait ainsi contester le modèle de société plurielle (*plural society*) proposé auparavant par l'anthropologue M.G. Smith (1965), en insistant sur les relations et les dynamiques sociales. Pour les anthropologues Sidney W. Mintz et Richard Price (1976), la prise en considération des conditions historiques plus précises de l'établissement des Africains dans le Nouveau Monde, en comparaison avec celles des colons européens, était nécessaire pour mieux comprendre la constitution des cultures afro-américaines. De plus, ils considéraient l'émergence de nouvelles formes sociales en termes de relations interindividuelles – entre maîtres et esclaves, entre Africains provenant de différentes régions du continent africain, dans différentes sphères de la société – qui permettaient les échanges culturels.

L'apport de la linguistique aux études créoles demeure fondamental dans le développement théorique autour de ces relations. S'appuyant sur des travaux élaborés en linguistique créole pour développer un modèle d'analyse des cultures et identités ethniques, ainsi que sur une recherche menée en Guyane, l'anthropologue Lee Drummond (1980) a conclu que les cultures ne sont pas des structures ni des amalgames pluriels, mais un *continuum* ou un ensemble d'intersystèmes. Ainsi, les individus peuvent être conscients des multiples possibilités de valeurs, de croyances et de comportements qui pénètrent le *continuum*, bien qu'ils puissent se situer dans un segment limité de celui-ci, c'est-à-dire sans pour autant contrôler les deux extrêmes dans leurs modes d'expression. Je retiens l'idée du *continuum*, qui sera d'ailleurs reprise plus tard par des anthropologues et ethnomusicologues, comme nous le verrons. Celle-ci s'applique bien aux Seychellois et à leurs pratiques expressives, qu'il s'agisse, par exemple, des variantes de créole parlé (Leclerc 2016) ou encore des différentes musiques locales qui s'entremêlent.

Nous nous éloignons alors d'une conception fixe et invariable de la culture. Pourtant, en 2001, l'anthropologue Oscar Salemink déplorait encore le fait qu'« une fois qu'une culture traditionnelle a été décrite et authentifiée par les recherches ethnographiques, tout changement social et culturel est alors considéré comme un amoindrissement de son authenticité et de sa tradition » (2001 : 197). Tel que je l'ai déjà défendu, selon cette conception, peu de place est laissée à l'être humain. Ce dernier est toutefois omniprésent dans toute élaboration et manifestation culturelle et musicale. La musique, à l'instar de toute expression culturelle, doit être comprise comme une construction humaine et ne possède pas d'attributs permanents, elle

est une reconstruction constante, dans une volonté dynamique de continuité et de changement en interférence avec l'environnement (Parent 2010 : 138).

Un tel entendement de la notion de culture se rapproche de la conception mouvante, labile et processuelle des notions d'identité et de culture formulée par les *Cultural Studies* – dont les sociologues Paul Gilroy et Stuart Hall figurent parmi les principaux représentants – à partir des années 2000. D'une visée transdisciplinaire, les *Cultural Studies* s'intéressent aux liens entre les pratiques culturelles et les relations de pouvoir à l'intérieur de phénomènes sociaux spécifiques. Cette approche me semble complémentaire, voire essentielle, à celle de l'étude de phénomènes culturels dans les sociétés créoles.

Les études créoles dans le sillage de la décolonisation

Nous pouvons positionner le début des études créoles – dans leur acception interdisciplinaire sur le plan scientifique et en tant que mouvement social et intellectuel né dans les îles créoles – au début des années 1970, concrétisé, chez les francophones, par la mise en place du Comité International des Études Créoles (CIEC), fondé en 1976⁹⁵. L'un des chercheurs à la base de cette initiative n'est autre que le linguiste Robert Chaudenson qui, depuis la fin des années 1960, a publié plusieurs écrits sur les langues et cultures créoles de l'île de la Réunion et, plus généralement, des îles de l'océan Indien.

Premières recherches sur les identités et phénomènes culturels « créoles »

Parmi les spécialistes des sociétés créoles, il m'apparaît que les anthropologues Jean Benoist et Jean-Luc Bonniol, ainsi que l'ethnomusicologue Monique Desroches ont fait figure de défricheurs dans la compréhension des sociétés et cultures antillaises françaises⁹⁶ en contribuant aux réflexions sur les processus de créolisation et la créolité. C'est pourquoi leurs

⁹⁵ Le champ des « études créoles » est porté principalement, du moins dans la Francophonie, par le Comité International des Études Créoles et la revue *Études créoles*. Malgré le fait que ceux-ci prônent « la nature interdisciplinaire de la revue et des activités impulsées par le CIEC » (Kriegel et Daniel 2015 : 2), ce champ d'étude demeure encore aujourd'hui largement représenté par des linguistes et, dans un second temps, des anthropologues.

⁹⁶ Jean Benoist et Monique Desroches ont également effectué des recherches sur l'île de La Réunion, dans l'océan Indien.

apports scientifiques sont allégués à plusieurs reprises au cours de ce chapitre et servent de bases théoriques à ce travail et pour certaines analyses. De manière générale, les spécialistes francophones des sociétés créoles – qu’il s’agisse de linguistes, d’anthropologues, de sociologues, d’historiens ou de géographes, parmi d’autres – ont enrichi leurs idées et théories à travers un dialogue avec les intellectuels et littéraires antillais qui, au même moment, développaient leur propre conception de la créolité (j’y reviendrai dans la prochaine section). Ce mouvement né dans les Antilles françaises a sans doute stimulé les écrits scientifiques sur la créolité, qui concernaient d’abord surtout la zone Caraïbe.

Depuis, des anthropologues et ethnomusicologues ont discuté, à différents niveaux, de la créolité dans l’océan Indien (Boswell 2006, Des Rosiers 2004, Desroches & Samson 2002, Lagarde 2007 et 2012, Peghini 2012 et 2016, Pourchez 2013, Samson 2006 et 2013, Servan-Schreiber 2010 et 2014, etc.). Se pencher sur la créolité permet notamment de mieux comprendre les relations ethniques et les différentes conceptions de l’« unité dans la diversité » propres à chaque île. Comme l’écrit l’anthropologue Catherine Servan-Schreiber, « [a]u sein du débat académique sur les musiques océanindiennes, le jeu entre “ l’identité culturelle”, “l’unité nationale” et “la parenté des formes” est mis en valeur. » (2010 : 331). C’est dans cette perspective que se situe mon étude, c’est-à-dire que l’examen et la compréhension des phénomènes (de créolisation) à l’œuvre dans la production et la réception des musiques révèlent les dynamiques sociales et les valeurs prônées dans la société seychelloise.

Les premières recherches sur la créolisation dans les Caraïbes anglophones ont débuté, selon le sociologue Nigel Bolland, au cours des années 1970, « *when the analysis of the origins of a common culture in a creole community became part of the process of nation-building* » (2006 : 1). Les travaux énumérés dans la section précédente s’inscrivent dans cette foulée et la plupart de ceux-ci ont été effectués par des chercheurs non natifs des îles⁹⁷. Eu égard à la remarque de Bolland citée ci-dessus, l’expérience seychelloise – du moins sur le plan des politiques culturelles et, conséquemment, sur les développements musicaux – se rapproche peut-être davantage de celles des îles non françaises.

⁹⁷ Parmi les chercheurs dont il a ici été question, seul Brathwaite est né à la Barbade et a effectué des recherches principalement en Jamaïque.

Comme nous l'avons vu, la plupart des études sur la créolisation aux Seychelles se sont déroulées autour de la langue créole seychelloise qui fut documentée à partir de la fin des années 1970 par des linguistes seychellois et internationaux. Ce travail avait pour objectif un « redressement » du statut de la langue créole (D'Offay de Rieux et Lionnet 1984 : 46) et la documentation des pratiques de tradition orale comme les contes, par exemple, qui, selon les linguistes allemandes Annegret Bollée et Ingrid Neumann, n'étaient déjà presque plus transmis à la fin des années 1970 (1984 : 76). La défunte Seychelloise Danielle Jorre de Saint-Jorre, enseignante, linguiste et femme politique, est aujourd'hui reconnue comme une pionnière de la promotion de la langue créole aux Seychelles⁹⁸ et l'instigatrice de l'Institut Kreol, dans les années 1980. Cette période a marqué de nombreuses initiatives dans le monde créole, dont la formation du CIEC (voir *supra*) et du comité *Bannzil Kreol*. Rappelons que ce dernier vise à défendre la langue créole dans les pays membres respectifs, ainsi qu'à réfléchir à la problématique identitaire commune. Durant cette période, les Seychelles se sont affirmées en tant que leader dans le monde créole, grâce à leur implication et leur dynamisme dans ce comité et en étant le premier pays à adopter le créole en tant que langue officielle, en 1981.

Si le contexte socio-politique encourageait alors les recherches sur la langue créole en recourant à des spécialistes tant locaux qu'internationaux, il semble que la documentation des autres éléments de la culture de tradition orale créole n'ait pas connu un aussi grand intérêt, à moins que – et c'est peut-être le cas – la plupart des recherches ne soient pas parvenues jusqu'à nous. Les écrits (et enregistrements) du chercheur français Bernard Koechlin (1981 et 1984), de passage aux Seychelles lors d'une mission dans l'océan Indien (Mission Seychelles-Maldives pour Radio-France Internationale, en 1981), sont d'une valeur inestimable offrant une profondeur historique essentielle dans l'étude des changements musicaux, mais elles n'abordent aucunement les questions autour de la créolité et de la créolisation telles que nous les concevons aujourd'hui, soit en lien avec les valeurs individuelles et sociales des populations et les questions identitaires propres au monde créole. De plus, Koechlin ne fait nullement allusion à la

⁹⁸ Danielle Jorre de Saint-Jorre a été honorée lors de la 30^e édition du Festival Kreol des Seychelles, en octobre 2015, lors du dévoilement d'un buste sculpté par l'artiste seychellois Egbert Marday, pour son apport dans le développement et la reconnaissance de la langue créole sur les plans linguistique, culturel et politique. Différentes références, soit en tant qu'auteure ou pour parler de la personne, la présentent en tant que Madame de Saint-Jorre, Jorre de Saint Jorre, D'Offay ou D'Offay de Rieux.

créolisation dans la description des musiques et ne parle en aucun cas de « musiques créoles ». Il souligne toutefois, dès la première phrase d'introduction à son travail, la difficulté de recenser les musiques seychelloises de façon « ordonnée » : « Il n'est pas aisé de donner une vue d'ensemble tant soit peu ordonnée de l'activité musicale traditionnelle des Seychelles, pour la bonne raison qu'à l'image de la société seychelloise jusqu'à ces dernières décennies, elle apparaît hétérogène et parcellisée » (Kœchlin 1981 : 1). Les descriptions et catégorisations de Kœchlin semblent avoir posé les balises servant à définir la variété des pratiques musicales aux Seychelles au moment de la transition vers l'indépendance. Les chercheurs seychellois Jean-Claude Mahoune et Guy Lionnet, dans leurs articles publiés dans les journaux locaux entre 1979 et 1989, ont présenté divers éléments de la culture seychelloise. Tandis que Mahoune optait pour des articles traitant des différents genres musicaux traditionnels seychellois, Lionnet proposait une série intitulée « Regard sur la Tradition Populaire Créole ». Son premier article débute ainsi, insistant sur l'aspect « créole » de la culture seychelloise :

On ne peut nier que la tradition populaire aux Séchelles⁹⁹ soit créole, donc métisse, née sous les tropiques principalement d'apports européens, surtout français, africains et malgaches. Apports qui à travers deux siècles se sont intégrés.

La langue créole, qui est la langue la plus usitée aux Séchelles, bien que de base lexicale française, contient, entre autres, des apports africains ou malgaches.

Dans le domaine des musiques, chants et danses, il y a également des traditions venues de France, de l'Afrique et de Madagascar qui avec le temps se sont rapprochées en se créolisant.

Et il en est de même dans le domaine de la tradition orale où contes, proverbes, jeux de mots et devinettes sont comme des échos de la France, du continent africain et de la Grand Ile ou Madagascar.

C'est ce métissage qui donne à la tradition séchelloise sa couleur, son parfum, son charme... (Lionnet 1989 : 7).

Il semble ainsi que les études créoles aux Seychelles soient d'abord passées, au cours des années 1980, par la documentation, l'éducation et la sensibilisation du public aux différents

⁹⁹ Tel que spécifié au chapitre précédent, Séchelles était l'ancienne orthographe pour Seychelles.

aspects de la culture de tradition orale locale ainsi qu'à leur revalorisation, en concordance avec la politique du gouvernement seychellois durant cette période. Le désir de comprendre et de vivre pleinement la créolité aux Seychelles est donc né non pas de la population subalterne qui revendiquait son identité ou le droit de s'exprimer dans son propre langage culturel, mais d'une élite intellectuelle et politique qui souhaitait voir éclore une culture nationale à la fois riche, diverse et homogène dans un pays uni, laissant ici derrière les inégalités et injustices de l'époque coloniale pour faire place à une culture créole « par et pour tous ».

Cette situation laisse entrevoir un certain tiraillement chez les chercheurs locaux – dont l'apport scientifique demeure néanmoins essentiel – qui souhaitent à la fois contribuer au développement social et culturel de leur pays par le biais de leurs recherches et de leurs actions, mais qui demeuraient, bien malgré eux, enfermés dans une certaine idéologie, dans le dessein de la décolonisation. En ce sens, ceux-ci peuvent, voire doivent être considérés comme des acteurs de la créolisation culturelle aux Seychelles. Pendant ce temps, une force se déployait auprès des intellectuels et artistes créoles des îles créoles françaises.

Mouvements littéraires, Créolité et Créolie : la créolisation d'un point de vue émique

Parallèlement aux recherches académiques en sciences humaines et sociales et à la construction des identités nationales dans les contextes postcoloniaux, les années 1980 ont vu naître une littérature engagée au sein de certaines îles créoles, dont particulièrement la Martinique et La Réunion.

L'emphase sur l'originalité des cultures créoles – et donc une volonté de valoriser le métissage – a émergé lors d'une période significative dans un contexte de décolonisation idéologique qui s'est manifestée quelque peu différemment dans les aires francophones et anglophones. Ceci pourrait s'expliquer entre autres par le fait que plusieurs des îles créoles dans lesquelles est né le mouvement de revendication de la créolité sont des DROM (Départements ou régions d'Outre-Mer) français qui souhaitent exprimer leur positionnement par rapport à la métropole et au « Blanc » colonisateur, tandis que certaines autres îles et pays créoles ont davantage vu le mouvement de la créolité au service de la construction d'une identité

nationale¹⁰⁰, comme ce fut le cas aux Seychelles. Dans la première configuration, la créolité marquait plutôt une différence avec l'Autre, pendant que, dans la seconde, elle visait à créer une certaine unité (généralement nationale). Dans les deux cas, le mouvement était anticolonial et visait, du moins idéologiquement et officiellement, à redonner le pouvoir et la voix¹⁰¹ à la population des îles.

Les concepts d'antillanité, puis de créolité, ont pris racine au sein de la littérature antillaise francophone, en réaction à la vision monolithique de la négritude qui s'était développée dans les années 1930 et dont le Martiniquais Aimé Césaire était l'un des principaux porte-paroles au sein des îles créoles. Des écrits tels que le manifeste *Éloge de la Créolité* (Bernabé, Chamoiseau & Confiant 1989) ont posé les balises d'une nouvelle vision positive du métissage, de l'identité créole et de sa relation à l'esthétique. La Créolité¹⁰² ainsi perçue porte le dessein d'une quête et d'une revendication identitaire, se détachant totalement de son étymologie et des références à celles-ci (*ibid.* : 61). Plus tard, le littéraire Édouard Glissant – un autre grand penseur et défenseur de la Créolité – a défini l'identité « comme un rhizome, [...] non plus comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines » (1996 : 23). Somme toute, le mouvement littéraire antillais de la Créolité déploie de riches réflexions sur le plan émique et celles-ci contribuent certainement à alimenter les thèses et observations des chercheurs académiciens qui s'intéressent aux sociétés et cultures créoles.

Un peu moins connue que le mouvement de la Créolité, la Créolie est un concept développé par les écrivains et intellectuels à l'Île de la Réunion. Le terme viendrait du poète Jean Albany et aurait été repris ensuite par Gilbert Aubry, évêque, poète et chanteur réunionnais, pour signifier « cette quête culturelle de l'identité réunionnaise, en vue de favoriser des solidarités réunionnaises en fonction de l'unité de la population et d'une conscience collective

¹⁰⁰ Il ne s'agit pas pour autant d'une règle applicable à tous les contextes postcoloniaux des îles ou pays qui ont acquis leur indépendance. Pensons à l'exemple de l'Île Maurice, parmi d'autres, où un pluralisme ethnique reconnu constitutionnellement n'a pas laissé place à la formation d'une mémoire et d'une identité collectives au plan national (Boudet et Peghini 2008 : 13).

¹⁰¹ Par « redonner la voix », je fais allusion à l'un des articles phares des études subalternes et postcoloniales de la chercheuse indienne Gayatri Chakravorty Spivak « *Can the Subaltern Speak ?* » (1988).

¹⁰² Dans *Éloge de la Créolité* (1989), ouvrage mythique posant les balises de ce mouvement d'abord littéraire puis politique, les écrivains martiniquais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ont choisi d'apposer un « c » majuscule au terme Créolité, sans doute pour marquer le nouvel usage de cette notion qui allait dorénavant participer à leur autodéfinition et auto-identification. Dans ce travail, Créolité se réfère au mouvement spécifique mis de l'avant par les Créolistes – c'est-à-dire les défenseurs de la Créolité, tandis que créolité concerne l'état plus général qui touche le monde créole et que créoliste signifie un spécialiste de ce dernier.

(Aubry 1980 : 130). La Créolie, tout comme la Créolité, se veut en quelque sorte synonyme d'identité créole et renvoie à une identité de groupe, partagée par un ensemble d'individus. Dans ce sens, je conviens que les individus, les pratiques culturelles ou encore les langues n'acquièrent une identité – qu'elle soit créole ou autre – qu'à partir du moment où celle-ci est socialement reconnue.

Aux Seychelles, bien que quelques artistes et écrivains aient adopté la thématique de la créolité pour certaines de leurs œuvres, il n'en a pas résulté un mouvement de revendication à proprement dit, si ce n'est l'élan mis en œuvre par quelques intellectuels issus d'une élite. Encore aujourd'hui, les écrivains antillais ne semblent que très rarement être une référence pour les Seychellois. Les artistes avec lesquels j'en ai discuté ignoraient le contenu de ce mouvement littéraire et identitaire de la Créolité, tout en étant conscient qu'ils partagent une « créolité » évidente avec les habitants des autres îles créoles. Certains intellectuels affichent cependant une familiarité avec la théorie et les écrits sur la Créolité¹⁰³. Le Festival Kreol, fondé en 1986 à l'initiative du gouvernement seychellois, a sans doute bien rempli sa mission visant à créer un sentiment d'appartenance auprès de l'ensemble de la population des Seychelles – et aussi auprès des Créoles à travers la planète – à un monde créole dépassant les frontières du pays.

Critiques et limites des usages des concepts de « créolité » et de « créolisation »

Le mouvement de pan-créolité, né chez les intellectuels créoles et défini récemment par le journaliste martiniquais Rodolf Etienne comme étant une « dynamique invariante des peuples créoles mis en relation » (Etienne 2010), viendra corrélativement s'affirmer en tant que matrice d'une identité créole globale. Le discours sur la pan-créolité véhiculé dans les milieux créoles sous forme de promotion culturelle « d'unité dans la diversité » rejoindra alors les préoccupations scientifiques concernant la définition du « monde créole » et les limites de celui-ci.

Si le dialogue entre académiciens francophones et Créolistes s'avère riche et essentiel, d'autres chercheurs y voient des limites claires. Dans un article datant de 1997, les anthropologues américains et spécialistes des Caraïbes Richard et Sally Price faisaient

¹⁰³ C'est le cas, par exemple, de Madame Penda Choppy – directrice de l'Institut Kreol – qui, lors de nos entretiens, faisait régulièrement référence aux écrivains antillais, aux idées préconisées dans leurs textes ou encore à des réalités et phénomènes « créoles » d'autres îles, telles que l'île Maurice ou Trinidad, par exemple.

remarquer « *the créolistes' lack of pan-Caribbean perspective, in any but a superficial programmatic sense, combined with a (French-inspired) notion that one nation normally equals one culture, leads them to be genuinely intrigued when they discover that, in the French Antilles, things are different* » (Price & Price 1997 : 11). Ces chercheurs associent les références, les discours des Créolistes et « l'éloge de la Créolité » à une forme d'essentialisme, voire même de sexisme – entretenant un rapport de supériorité de l'homme envers la femme dans les représentations qu'on en fait (*ibid.* : 16-23) –, qui s'inscrit en quelque sorte dans la continuité d'une perspective française impérialiste. Les Créolistes sont non seulement des Créoles francophones (dont la langue créole est à base lexicale française), mais, du moins pour la plupart, sont des Créoles Français. Ceci ne peut qu'influencer la vision du concept de Créolité qui ne met alors pas autant l'accent sur le métissage ou la diversité des référents, mais qui se base sur une autodéfinition d'une culture créole francophone. Turgeon critique à son tour le concept tel qu'il est utilisé par les Créolistes en soulignant la dimension essentialiste :

« L'éloge de la créolité » n'est pas celui du métissage culturel, mais celui d'une culture créole francophone qui, bien que née de multiples métissages, valorise ses caractères essentiels au moyen d'une patrimonialisation du passé, passé réécrit parfois au moyen du déni sélectif de certaines composantes dans le processus de la créolisation (la part des Noirs marrons par exemple). Dans cette optique, la créolité ne relève pas de la valorisation d'un processus de métissage, mais bel et bien d'un nouvel essentialisme. (Turgeon 2004 : 66).

Il s'agit ici d'une vision bien spécifique de la créolité, qui ne peut en aucun cas être assimilée à l'ensemble des études créoles, bien qu'elle en soit l'une des inspirations. Parallèlement à cette vision de la créolité propre au « monde créole », une conscience que les déplacements des hommes, des informations et des cultures devenaient de plus en plus fréquents, voire la règle – et donc que l'échelle du monde changeait – se développait chez plusieurs anthropologues et nécessitait l'élaboration de nouveaux outils conceptuels. Avec son article « *The World in Creolization* » (1987), l'anthropologue Ulf Hannerz ouvrait la voie à d'autres prolongements – anthropologiques, sociologiques, philosophiques ou encore en sciences politiques – de la créolisation. Depuis, de nombreux chercheurs sont tentés de qualifier

de « créolisation » les processus culturels et sociaux provoqués par les rencontres accélérées entre peuples et entre traditions, tant à l'extérieur des sociétés créoles qu'à l'intérieur de ces dernières. Tous ne s'entendent pas quant à l'utilisation – ou non – du paradigme de la créolité pour aborder les phénomènes de fusions et de changements culturels actuels. Il est pertinent de se demander, comme l'a fait Jean Benoist dans un article écrit en 1999,

si les mondes créoles n'ont pas esquissé lors de leur émergence la préfiguration des chocs autrement puissants qui remettent en question les fondements de nos sociétés [et si] les processus sociaux qui s'y sont déroulés ne contiennent [...] pas des enseignements pour comprendre ceux qui se profilent de nos jours. (Benoist 1999 : 9).

Les réflexions théoriques autour du concept de créolisation peuvent effectivement alimenter les discussions sur des enjeux cruciaux dans nos sociétés actuelles, comme le multiculturalisme, la transculturalité, le transnationalisme ou encore la diversité culturelle. La perspective de la « créolisation du monde », prônée d'abord par Hannerz (1987, 1992), puis par l'écrivain et militant antillais Édouard Glissant (1997) pourrait constituer une voie intéressante permettant de mettre en valeur les cultures créoles et particulièrement les concepts théoriques découlant des recherches les concernant. Toutefois, il est pertinent de considérer les critiques exprimées par l'anthropologue Jean-Loup Amselle (2010) face à cette « créolisation du monde », qu'il considère trop souvent formulée en termes d'opposition entre cultures créoles ou composites et « cultures ataviques » – expression qui insinue l'absence préalable de mélanges et de contacts, ou encore par rapport à la dichotomie de la racine et du rhizome empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980).

De plus, une telle avenue pose également certaines limites et engendre une confusion quant à la dimension identitaire dont le terme créole est porteur. Comme le rappelle Benoist, « il y a une immense différence entre ce qui se passe dans la genèse et le développement des mondes créoles par le processus de créolisation et ce qu'on nous décrit comme “créolisation” dans la thématique de la post-modernité » (1999 : 102). Il me semble – et c'est également le point de vue de plusieurs spécialistes des milieux créoles dont Roger D. Abrahams (2011), Jean Benoist (1996, 1999, 2012), Jean-Luc Bonniol (2001), Stephen Palmié (2006, 2007) et Guillaume Samson (2006 : 20) – qu'une généralisation du concept de créolisation hors de son champ

originel (qui renvoie au contexte socio-historique de la colonisation européenne dans le Nouveau Monde et à ses constructions culturelles inhérentes), au profit d'une acception plus large et voisine des notions d'acculturation, de métissage, d'hybridité et de syncrétisme, discrédite – ou du moins brouille – une approche scientifique des faits culturels créoles. En effet, une telle généralisation ignore à la fois les spécificités socioculturelles et historiques et la référence à un « état », à une identité revendiquée par ceux qui s'identifient comme créoles.

Néanmoins, cette tendance à se référer à la « créolisation » et aux théories qui en découlent afin d'analyser des phénomènes observés dans d'autres aires culturelles a la qualité d'attirer l'attention et de contribuer à une pleine reconnaissance de l'anthropologie et l'ethnomusicologie « créolistes » au sein de nos disciplines. À cet effet, nous ne pouvons que souligner, comme l'a fait Benoist, le « curieux renversement que celui qui fait passer les sociétés créoles de l'état de marges imparfaites à celui de précurseurs de la post-modernité » (1996 : 54) ...

Pour une valorisation des études créoles

Au-delà des limites exprimées quant à l'utilisation des notions de « créole » et « créolisation » pour l'ensemble des phénomènes culturels postmodernes, il va sans dire que l'étude des sociétés et pratiques culturelles créoles, encore assez marginale, mérite davantage d'attention de la part des chercheurs.

En 1995, Chaudenson déplorait le fait qu'encore trop peu de recherches sur les sociétés et cultures créoles aient été réalisées et que celles-ci concernaient particulièrement les langues créoles (1995 : 103). Plus récemment, l'anthropologue Pourchez regrettait une « non reconnaissance des recherches menées sur les cultures présentes au sein des sociétés créoles » (2013 : 157) de la part du monde académique et notamment des anthropologues – particulièrement français – qui qualifiaient souvent ces sociétés « d'inintéressante[s], d'acculturée[s] » (*ibid.* : 158). Tel que la chercheuse le souligne, et j'abonde également dans ce sens, « les apports fournis à la discipline par les anthropologues [et ethnomusicologues] créolistes se situent à la pointe des avancées théoriques sur l'évolution des sociétés » (*ibid.* : 159). Elle écrit justement, à propos des recherches en milieux créoles :

Par les questions méthodologiques que suscite la spécificité de leurs recherches, [les anthropologues créolistes] interrogent l'anthropologie des mondes contemporains. En outre, les interrogations soulevées par leur positionnement en tant que chercheurs enrichissent l'épistémologie de la discipline, notamment les recherches consacrées à la réflexivité, plaçant la compréhension culturelle des sociétés créoles à l'avant-garde des réflexions de l'anthropologie (*ibid.*).

En effet, en plus de questionner des problématiques qu'ont en commun l'ensemble des sociétés actuelles – dont les changements et les métissages dans les pratiques culturelles, tel que nous l'avons vu précédemment –, les études créoles s'inscrivent, en raison des caractéristiques propres à leurs terrains, au cœur des préoccupations des études postcoloniales et subalternes. La présence du chercheur sur de tels terrains, marqués depuis le début de la colonisation et du peuplement de ces territoires par des relations de pouvoir complexes, mérite à ce titre d'être questionnée et analysée, notamment sous l'angle de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie réflexives.

Se pencher sur la créolité à l'heure actuelle permet de mieux comprendre les dynamiques sociales à l'œuvre au sein d'une société et dans l'élaboration des pratiques artistiques. J'abonde dans le même sens que Knörr lorsqu'elle écrit que la manière dont la culture et l'identité créole sont définies dans une société reflète certaines classifications sociales à l'intérieur de celle-ci et laisse entrevoir ses idéologies relatives aux enjeux patrimoniaux, raciaux et culturels : « *The criteria used to define creole culture and identity in a given society reflect certain social classifications practiced in that society and yield insight into its ideologies concerning heritage, race and culture.* » (2008 : 8). La créolisation, comprise comme un processus culturel, est dotée d'une charge identitaire et peut être hautement consciente, ce qui lui donne un fort potentiel politique et esthétique (Bonniol 2013, Swed 2003). Ainsi, les pratiques culturelles et musicales contemporaines qu'exercent les artistes d'une communauté culturelle résultent de choix qu'ils effectuent et témoignent de goûts musicaux exprimés et véhiculés par cette communauté (Desroches 1992). J'ajouterai que ces choix sont généralement marqués par des contraintes sociales, politiques et économiques, tel que j'ai pu l'observer aux Seychelles. Une communauté artistique ou encore des artistes individuels peuvent donc exprimer leur identité en fonction de choix, guidés par des facteurs externes, dont les politiques culturelles et les lois de l'industrie

(ici musicale et touristique), et influencés par les discours publics, qu'ils proviennent des politiciens ou des médias.

La présente recherche vise dans cette foulée à éclairer les mécanismes et développements des pratiques musicales considérées « créoles », en incluant ces facteurs externes au sein du processus de créolisation actuel. En effet, si ce ne sont plus les violences fondatrices ou l'esclavage qui stimulent la créativité des Seychellois (bien qu'elles ne puissent non plus être totalement oubliées), d'autres forces et contraintes contemporaines entrent en jeu lorsqu'il est question de s'exprimer artistiquement. Ainsi, les processus de créolisation sont actualisés et leur examen demeure tout à fait pertinent encore aujourd'hui. C'est sans doute pour cette raison que plusieurs chercheurs s'en préoccupent. L'ouvrage *Creolization as Cultural Creativity*, dirigé par Robert Baron et Ana C. Cara (2011), le livre *Créolité, créolisation : Regards croisés* (2013), dirigé par Laurence Pourchez et publié à la suite de l'Université d'été « La créolité dans tous ses états / Tous les états de la créolité » qui s'est tenue à Saint-Denis de la Réunion du 4 au 9 juillet 2010, le numéro 3-4 de la Revue *Archipélices*, coordonnée par Gerry L'Étang et intitulé « De la créolisation culturelle » (L'Étang, 2012), ainsi qu'un numéro récent de la Revue *L'Homme* (2013), sous-titré « Un miracle créole ? », témoignent de ce regain d'intérêt récent pour les processus de créolisation.

Sur le plan proprement musicologique, la compréhension des systèmes de pensée musicale, des modes de production et de diffusion en contextes créoles s'avère essentielle à plusieurs niveaux. Qu'il s'agisse de questions liées à la transmission et à la « sauvegarde » des pratiques musicales en vue de contribuer à la « diversité culturelle », de la formulation de politiques culturelles à l'échelle nationale ou internationale, ou encore de législation sur le droit d'auteur – objets qui intéressent non seulement les chercheurs, mais surtout la population concernée –, une meilleure compréhension des procédés à l'œuvre dans le processus créatif et des valeurs esthétiques des musiques et danses est essentielle. Nous verrons, par exemple, comment l'emprunt à d'autres musiques – que ce soit des paroles, des mélodies ou des éléments rythmiques, entre autres – est inhérent aux processus créatifs autour des musiques dites « traditionnelles » seychelloises (et également, de façon plus globale, de plusieurs sociétés créoles), ce qui n'est pas sans causer de difficultés, par exemple, dans l'application de la loi sur la propriété intellectuelle dans de tels contextes.

Par ailleurs, la musique peut aisément être appréhendée comme un domaine privilégié du

métissage et des fusions, et ce particulièrement à l'heure actuelle où l'esthétique de l'hétérogène est souvent prônée dans les contextes postcoloniaux multiculturels (Turgeon 2003) à la fois par les institutions publiques (qui subventionnent ou encouragent certaines tendances musicales) et par les consommateurs de musique. Si les ethnomusicologues ont commencé assez tardivement à adopter ces thématiques (Samson 2006 : 27), il existe aujourd'hui somme toute une littérature se penchant sur l'étude des créolisations musicales et celle-ci mérite un détour afin de préciser l'orientation de ce travail.

La créolisation musicale

Cette recherche s'inscrit en grande partie dans une « ethnomusicologie créoliste », s'intéressant aux musiques d'un milieu insulaire créole.

La notion de créolisation musicale implique le changement, bien que toute transformation dans les pratiques et phénomènes culturels et musicaux ne soit pas assimilable au processus de créolisation. Ce dernier est souvent défini aujourd'hui en tant que « *cultural creativity* » (Baron & Cara 2011). Afin de mieux comprendre les dynamiques à l'œuvre et de pouvoir les nommer à partir de la théorie et de la terminologie établies, je propose ici un retour sur celles-ci.

Selon l'ethnomusicologue Bruno Nettl, l'étude des changements musicaux est progressivement devenue la préoccupation de plusieurs ethnomusicologues depuis les années 1980 (2005 [1983] : 284). De manière globale, les changements musicaux apparaissent comme une caractéristique musicale généralisée, voire universelle, et les « musiques qui changent » ne peuvent en aucun cas constituer une catégorie à part. Effectivement, les modifications dans les pratiques musicales à travers le temps, les espaces et les contextes n'ont rien de propre aux Seychelles, ni aux musiques des sociétés créoles. Se pencher sur les modalités de changements ainsi que les valeurs esthétiques et éthiques qui y sont reliées dans un cas précis permet d'accéder à une meilleure compréhension des pratiques musicales actuelles et des enjeux qu'elles sous-tendent.

Changements, acculturation et syncrétisme en ethnomusicologie

Comme en anthropologie, ce sont d'abord les notions d'acculturation, de syncrétisme et de changements qui ont constitué le sujet d'étude des ethnomusicologues. À une époque où les sociétés et cultures étaient généralement présentées comme statiques et atemporelles – si l'on se reporte du moins à l'ethnomusicologie française –, l'anthropologue américain Alan Merriam a joué un rôle de précurseur en consacrant un chapitre au changement musical dans son ouvrage *The Anthropology of Music* (1964). Il y distingue les « facteurs externes » des « facteurs internes » de changements : « *Change can [...] be viewed as it originates from within a culture, or internally, as opposed to change which comes from outside a culture, or externally. Internal change is usually called “innovation” while external change is associated with the processes of acculturation* » (1964 : 303). Nous verrons que la créolisation résulte à la fois de ces deux types de facteurs, mais leur distinction s'avère pertinente au moment des analyses. Notons toutefois que la réalité du monde postmoderne, des déplacements et des diasporas rend ces catégories de plus en plus difficiles à discerner et que, tel que l'écrit Nettl, « *[s]o many musics have been affected by external contact to a really significant degree that one can hardly find examples of undisturbed “internal” change* » (2005 [1983] : 287). Penchons-nous d'abord sur les éventuelles conséquences liées aux « facteurs externes » de changement.

Une musique ayant subi un processus d'acculturation, c'est-à-dire une situation de contact culturel ou, pour utiliser les termes de Melville Herskovits, « *cultural transmission in process* » (1948 : 525), résulte en un amalgame dans lequel il est toujours possible d'identifier l'influence dominante, mais également des caractéristiques propres à une ou plusieurs autres culture(s) musicale(s). Pour l'ethnomusicologue Guillaume Samson, « les musiques que l'on définit communément comme étant acculturées, renvoient bien plus à un moment, une étape, où les facteurs “externes”, c'est-à-dire les contacts culturels, sont particulièrement déstabilisants et imposent un remaniement massif du matériel musical et contextuel » (2006 : 32). Dans l'article « *The use of music in the study of acculturation* » publié en 1955, Merriam suggère que, lors de contacts culturels, les interférences et échanges entre systèmes se font de manière beaucoup plus assidue si les cultures partagent, au départ, des caractéristiques communes. Ainsi, ce serait en quelque sorte la proximité structurelle des systèmes en contact – celui de la musique occidentale étant généralement considéré comme le plus influent – qui serait la condition de leur fusion.

Plus tard, Bruno Nettl s'intéresse également aux conditions du changement musical en proposant une sorte de typologie des relations musicales entre les cultures et propose différents types d'interactions avec les musiques occidentales (1978). Il en ressort onze types de réactions possibles :

- 1) l'abandon de traditions entières ;
- 2) l'appauvrissement des traditions par la perte d'éléments ;
- 3) la préservation dans un contexte artificiel (tel un musée ou un spectacle touristique, par exemple) ;
- 4) la diversification par combinaison ou la juxtaposition de styles régionaux dans un contexte moderne (comme dans le cinéma Bollywood) ;
- 5) la consolidation des répertoires dans le contexte de la création d'États-nations lors des indépendances des anciennes colonies ;
- 6) la réintroduction de musiques ayant « voyagé » et évolué au contact d'autres musiques ;
- 7) l'exagération de traits pour répondre à des attentes « exotiques » d'un public occidental ;
- 8) la « satire » par juxtaposition humoristique d'éléments musicaux occidentaux et non-occidentaux ;
- 9) le syncrétisme par fusion ou hybridation de styles musicaux d'origines différentes ;
- 10) l'occidentalisation en adoptant des caractéristiques propres à la musique occidentale (types d'harmonie, cadres métriques, etc.) ;
- 11) la modernisation par des phénomènes tels que les ajustements scalaires, la mise en scène, l'utilisation de la notation musicale, etc.

Bien que certaines assomptions pourraient aujourd'hui être discutées, ces « réactions » constituent sans hésitation une base solide pour l'examen des changements musicaux, qui ne sont pas pour autant nécessairement exclusifs et peuvent très bien se chevaucher. Il ne fait aucun doute que la plupart des musiques dites « traditionnelles seychelloises »¹⁰⁴ sont passées par

¹⁰⁴ Le prochain chapitre viendra justifier l'utilisation et spécifier le sens donné à l'expression « musiques traditionnelles seychelloises ».

plusieurs de ces processus, comme nous le verrons. Samson souligne adéquatement, au sujet de la typologie suggérée par Nettl, que

L'intérêt d'une telle démarche est justement de centrer l'analyse sur les processus, sans que ceux-ci ne deviennent pour autant garants d'une identité musicale particulière : si les syncrétismes musicaux sont une des modalités de réactions possibles du contact culturel, au même titre que la modernisation ou l'abandon de pratiques traditionnelles, les musiques concernées par ces processus ne constituent pas une catégorie particulière, autonome, à part. (2006 : 30).

Nous ne parlons donc pas encore ici du processus de créolisation tel qu'il a été vécu dans les îles créoles et qui a mené à la naissance de nouvelles musiques, mais plutôt de phénomènes qui s'appliquent à l'ensemble des musiques en processus de changement. La notion d'acculturation a largement été critiquée par Margaret Kartomi qui suggère que les synthèses musicales interculturelles ne sont pas des exceptions mais bien la règle (1981 : 230) et qu'elles auraient toujours existé. Nous rejoignons ici les propos d'Amselle et de Gruzinski (voir *supra*) qui critiquent une conception des cultures – et des phénomènes culturels – comme étant homogènes, stables et localisées. De plus, Kartomi interroge la pertinence et les limites de l'étude de l'acculturation musicale, comprise comme une addition d'attributs – censés se rapporter respectivement à une musique spécifique (africaine ou européenne, par exemple) – pour mieux comprendre et définir les pratiques musicales. Une étude ethnomusicologique ne peut se satisfaire uniquement d'une observation des altérations et transformations dans les musiques au fil du temps (en tentant de retrouver, par exemple, les « origines » d'une musique), car celle-ci n'ouvre aucune perspective sur la compréhension du fonctionnement synchronique des musiques et sur les raisons et significations des changements encourus. Or, ces aspects sont essentiels pour démontrer une cohérence entre le musical et le social.

À cet effet, le concept de syncrétisme semble répondre, du moins en théorie et lorsqu'il s'applique globalement aux phénomènes culturels, aux critiques formulées par Kartomi, en tant que l'une des réactions possibles aux contacts ou confrontations de cultures, puisqu'il s'opère à la fois au sein des dimensions symboliques et des formes culturelles. Merriam en parle ainsi :

The greatest amount of theoretical attention has been focused upon one aspect of the process of music change in the acculturation situation; this is syncretism, which is defined as one aspect of reinterpretation. Reinterpretation refers to “the process by which old meanings are ascribed to new elements or by which new values change the cultural significance of old forms” (Herskovits 1948: 553), and syncretism is specifically the process through which elements of two or more cultures are blended together; this involves both of value and form. (1964 : 314)

Élaborée initialement pour traiter des différents développements issus des cultures africaines dans les Amériques Noires, l'idée de syncrétisme¹⁰⁵ se réfère à des zones de convergence entre les systèmes culturels en relation. Pour les ethnomusicologues Merriam et Nettl, entre autres, la fusion d'éléments musicaux dépend de la *compatibilité* des traits qui rendrait alors possible une forme d'assemblage des structures respectives à chaque musique.

Il convient de rappeler que « la notion de compatibilité telle que présentée par Nettl, c'est-à-dire comme emboîtement de structures musicales distinctes mais complémentaires, doit en fait davantage être repensée en termes de *convergence* de traits » (Samson 2006 : 33) (c'est moi qui souligne)¹⁰⁶. En effet, deux critiques majeures peuvent être adressées à cette idée de compatibilité. Tout d'abord, un point doit être éclairci quant à l'origine de ces traits distinctifs des différentes musiques à la base des syncrétismes et mérite un bref détour. Au-delà du fait que des musiques « pures », exemptes de toute influence (« externe ») n'existent pas à mon avis¹⁰⁷, il faut démentir certaines idées généralisées selon lesquelles les musiques de la diaspora africaine ont hérité directement de certains traits paramétriques issus des musiques africaines, tels que la forme responsoriale, l'association de la musique avec la danse ou encore les rythmes

¹⁰⁵ À l'origine, cette notion a été initiée dans le cadre de l'anthropologie religieuse dans les Amériques Noires. Son entendement anthropologique est plus complexe et dépasse celui qui lui est généralement accordé en ethnomusicologie et dont il est ici question. Aussi, je ne m'attarde pas spécifiquement ici à la notion de métissage, qui semble globalement synonyme de syncrétisme en ethnomusicologie (et non pas en anthropologie). Voir à cet effet Samson 2006 : 37-38.

¹⁰⁶ Dans le même sens, l'anthropologue et historien de l'art Daniel J. Crowley avait proposé, dès 1957, en lien avec son étude réalisée à Trinidad, le concept de « *differential acculturation* » pour décrire le processus de créolisation en tant qu'acceptation ou rejet sélectif d'aspects provenant d'une autre culture. Cette conception rejoint celle de plusieurs chercheurs contemporains, dont celle que l'ethnomusicologue Michael Naylor a nommé « *affinities* » (1997) dans sa recherche sur la créolisation dans les musiques seychelloises.

¹⁰⁷ L'ethnomusicologue Edmund John Collins faisait remarquer, dans un article publié en 2004, que des syncrétismes artistiques avaient cours en Afrique avant la colonisation européenne (2004 : 1, cité dans Emielu 2011 : 373). Ceci rejoint la thèse prônée par l'anthropologue Jean-Loup Amselle dans son livre *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures* (2001).

syncopés. Bien que ces éléments puissent effectivement être présents dans certaines musiques du continent africain, il a été démontré – d’abord par le musicologue Philip Tagg (2009 [1989], puis par d’autres chercheurs dont Monique Desroches (2012) et Denis-Constant Martin (1991) – que l’origine présumée africaine de certaines caractéristiques musicales puisse être remise en cause par des études plus approfondies et comparatives. Ainsi, dans un article publié pour la première fois en 1989, Tagg écrit que

[L]orsque les termes musique « noire » ou « afro-américaine » sont utilisés implicitement ou explicitement en opposition à musique « blanche » ou « européenne », quelques traits musicaux « typiquement noirs » ou « africains » sont occasionnellement mentionnés. Les caractéristiques musicales les plus fréquemment citées sont : (1) les *blue notes*, (2) les techniques d’appel et réponse, (3) la syncope et (4) l’improvisation. (2009 [1989] : 143).

Il démontre ensuite en quoi ces traits ne sont pas exclusifs aux musiques « noires » ou « africaines », à l’aide d’exemples concrets. Ainsi, il explique, à partir de ses expériences musicales et observations personnelles des musiques de Scandinavie et de Grande-Bretagne, que les *blue notes*¹⁰⁸ ne peuvent en aucun cas être uniquement reliées à l’Afrique. Il rappelle également que l’appel-réponse est courant depuis au moins deux mille ans dans le Moyen-Orient et en Europe, notamment au sein des congrégations religieuses (*ibid.* : 145). Sur le plan rythmique, Tagg suggère que les polyrythmies complexes puissent bien être une caractéristique de certaines musiques africaines, mais celles-ci n’ont pas accompagné les déplacements des musiques vers la diaspora africaine. De plus, il souligne que le terme « syncope », qui présuppose un cadre métrique et rythmique et s’applique à des changements d’hémiole est très discuté et insiste sur la présence de ce qu’il nomme pratiques birythmiques en Europe (*idem* : 146). Le musicologue défend ensuite l’idée selon laquelle l’improvisation se retrouve autant dans la tradition de la musique classique occidentale, dans les musiques de tradition orale européenne, que dans les musiques du continent africain. Ces arguments, auxquels d’autres

¹⁰⁸ « Les *blue notes*, telles qu’utilisées dans le blues et le jazz, peuvent être soit des glissandos [*sic*] (ou ports de voix) entre ce que la théorie musicale de la tradition classique européenne appelle intervalle mineur à majeur à l’intérieur d’une gamme (surtout la 3^{ce} et la 7^e, dans certaines variantes aussi de la 5^{te} diminuée à la 5^{te} juste) ou encore le positionnement d’une note sans port de voix quelque part entre ces intervalles » (Tagg 2009[1989] : 143).

pourraient s'ajouter, suffisent à relativiser la question de l'origine de traits musicaux spécifiques identifiés dans les musiques du Nouveau Monde.

La seconde critique que nous pouvons adresser à l'idée de « compatibilité » des musiques a été formulée par Kartomi en termes de nécessité d'aller au-delà d'un syncrétisme compris comme uniquement systémique. L'ethnomusicologue s'inspire alors des recherches en linguistique pour tenter d'expliquer les forces à l'œuvre dans les processus de fusion des musiques :

The parallel between language and music may offer a clue. It is commonplace that music, like language, is conceived of not only as sound pure and simple but also as a symbolic expression of culture, as the result of which wider connotations are attached to its sound components. Because of these and other similarities between music and languages, it is conceivable that the early stages of musical transculturation may resemble the initial stages of linguistic syncretism. In the early days of contact adjustment, the music and language of one, usually the more dynamic power, generally predominates over the other and contributes by far the larger amount of ideas to the newly emerging musical and linguistic syntheses. The conflicts begin to be resolved by unequal compromise between the interacting groups. (Kartomi 1981 : 241-242).

Kartomi invite ainsi à considérer le cadre sociologique et idéologique dans lequel se déploient les syncrétismes musicaux qui acquièrent ainsi une signification. Nous rejoignons ici les préoccupations de nombreux ethnomusicologues contemporains, dont Desroches (1996), et parmi lesquels je me positionne. Se penchant sur les parallèles entre le développement des musiques et des langues (créoles et pidgins), Kartomi opte pour le terme « transculturation » – que je rapproche ici de ma compréhension du processus de créolisation – et conclut que celle-ci ne survient que lorsqu'un groupe d'individus choisit d'adopter l'ensemble des nouveaux principes organisationnels, conceptuels ou idéologiques (musicaux et extra-musicaux), et non seulement certaines caractéristiques, parfois même à peine perceptibles (1981 : 244). Enfin, elle dresse une courte liste des motivations qui poussent vers de tels résultats :

The motivation to adopt new, broad music principles, such as equal temperament or harmony, may be (1) the halo of dominant culture prestige in colonial situation; (2) the need for artistic communication among groups lacking a common culture; or (3) material

or political advantage, or the forces of commercialism. The initial and sustaining impulse and impetus for musical transculturation is normally extramusical (Kartomi 1981: 244-245).

Somme toute, à la lumière de l'ensemble de ces commentaires, il ressort qu'il n'est pas pertinent d'identifier une origine unique aux traits qui subsistent dans les nouvelles musiques, mais plutôt de considérer leurs conditions d'émergence et de comprendre les dynamiques sociales et politiques auxquelles ces musiques répondent. Ceci ne signifie pas pour autant de nier toute filiation musicale ou d'en faire abstraction – rappelons au passage les défis que pose la recherche des origines dans les sociétés post-esclavagistes –, mais de valoriser l'étude de ces musiques pour ce qu'elles sont et les significations qui leur sont propres. C'est à ce niveau, à mon sens, que l'étude des « facteurs internes » de changement devient accessible et pertinente scientifiquement, car elle touche à une approche émique et interne des perceptions et des choix culturels.

De la question de l'autonomie au continuum pour qualifier les musiques « créoles »

Pour l'ethnomusicologue Monique Desroches, « la créolisation ne peut être seulement un objet et un processus, elle est aussi un enjeu dont la portée est à la fois de nature musicale, sociale, politique et esthétique » (2012 : 140). La créolisation fait appel à des choix individuels et de société, s'observe à travers les discours et modes d'expressions divers d'une société, d'un groupe ou d'individus et fournit des informations précieuses relatives à la manière dont ces derniers se conçoivent. Ainsi, une analyse de la créolisation en musique comporte à la fois un examen de la dimension « syntaxique » de la musique, ainsi qu'une observation des valeurs et significations qui accompagnent les changements musicaux, comme nous le verrons au cours des prochaines pages.

Comme le rappelle Desroches, la créolisation musicale a d'abord été perçue, dans la littérature musicale des années 1950 et 1960, comme « un processus ou une modalité d'adaptation d'un élément d'origine africaine ou européenne » (*ibid.*: 133). Cette vision binaire

de la culture créole, bien qu'intéressante d'un point de vue historique, pose les différents problèmes abordés précédemment – dont particulièrement ceux de l'origine unique – et, comme le poursuit l'auteure, « ramène par surcroît à un produit dérivé, voire à une sous-culture d'une culture dominante » (*ibid.* : 134).

L'ethnomusicologue a, dans un premier temps, proposé de concevoir la créolisation musicale comme la résultante des processus de transformation subis par les musiques mises en contacts lors de la colonisation des Antilles (Desroches 1992 : 42). Ce processus correspond à mon sens à celui de « créolisation historique », tel qu'entendu par David Khatile (2011). En partant des pratiques d'origine, la chercheuse a mis en exergue quatre processus de transformation possibles en prenant pour exemples quatre genres musicaux représentatifs de la Martinique. La créolisation musicale pourrait ainsi se réaliser (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 ; ou encore (4) par une création entièrement nouvelle (1992 : 42-43). Ainsi, la créolisation apparaît comme un « processus d'autonomisation d'une musique par rapport à ses sources d'origine » (Samson 2006 : 39). Cette autonomisation peut se réaliser tant au niveau musical que conceptuel (*ibid.*). Mais comment une culture, une musique « créole » devient-elle « autonome » ? À partir de quand, par rapport à quoi et selon quels procédés une musique devient-elle « une autre musique » ? Selon Guillaume Samson, « une musique semble être qualifiée de créole à partir du moment où elle dégage au moins une spécificité par rapport à ses sources d'origine » (*ibid.* : 40). Toutefois, si cette notion d'autonomie semble venir résoudre la définition de « musiques créoles », ces dernières restent souvent présentées à partir de la dimension « influence ethnique dominante », que l'on peut généralement traduire par les pôles africain et européen.

Plus récemment, Desroches (2012, 2014) a suggéré de comprendre la créolisation comme un point de départ, c'est-à-dire en tant que phénomène qui s'ancre dans une territorialité insulaire et qui reconnaît pleinement l'apport créatif local. Cette démarche implique de se pencher sur l'ensemble des réactions engendrées par les différents contacts musicaux, qu'ils soient fusionnels ou non. Ces mécanismes se rapprochent de la « créolisation dynamique », telle qu'entendue par Khatile (2011). Ce qui nous intéresse alors, ce sont les raisons des changements (et/ou des continuités).

Ma démarche dans ce travail consiste à reconnaître la « créolisation historique », pour reprendre les termes de Khatile (*ibid.*), tout en m'attardant particulièrement à la « créolisation dynamique » (*ibid.*) qui s'y superpose, observable sur le terrain. Il va sans dire que l'identification des « pratiques d'origine » pose un défi plus ou moins grand en fonction des traces et de la documentation disponible ; l'orientation épistémologique suggérée par Desroches offre alors une piste fertile sur les terrains créoles, pour lesquels les pratiques musicales du passé sont souvent peu documentées de façon rigoureuse. Pour Desroches (2012) – et je me positionne dans le même sens –, l'examen de la créolisation vise à éclairer les spécificités musicales des musiques dites « créoles », à partir d'une analyse de la « performance » qui considère à la fois les éléments de l'objet musical mis en acte, de façon synchronique, et des données sur ceux et celles qui le produisent et le transmettent, ainsi que ceux et celles qui l'écoutent, l'apprécient et l'évaluent.

Si les Seychellois parlent des musiques insulaires en termes d'ethnicité – en rattachant certaines musiques soit à l'héritage africain ou à celui européen –, ils se définissent plutôt en tant que Créoles et leur conception globale des pratiques musicales insulaires tend à réunir ces dernières sous l'appellation de « musiques créoles seychelloises », car elles se situent « quelque part » entre l'Afrique et l'Europe. Bien qu'il existe peu de descriptions détaillées des musiques des premiers habitants des Seychelles¹⁰⁹, il est possible, à partir de traces plus récentes – comme les enregistrements musicaux de Bernard Koechlin qui datent de la fin des années 1970 ainsi que quelques autres recherches qui ont été présentées précédemment – de constater diverses trajectoires des musiques qui, au fil du temps et en fonction des différents contextes, ont subi des altérations et des mutations.

Dans son étude sur les musiques seychelloises, Koechlin propose, que « les influences les plus notoires proviennent de Madagascar et de la France » (1981 : 1). Il distingue assez clairement les musiques dont « nombre d'éléments musicaux – les instruments en particulier – [sont] les héritiers de traditions de la “Grande Île” » de celles de souche européenne (*ibid.* : 2). De son côté, Robert Chaudenson remarque la présence de « deux traditions musicales » dans les îles créoles de l'océan Indien :

¹⁰⁹ Le chapitre 6 traite plus en détail du développement – dans une perspective historique – des diverses pratiques musicales aux Seychelles et dans l'océan Indien, dont particulièrement le *moutya*.

Le point intéressant pour le système culturel que constitue la musique créole est que se sont maintenues, en dépit de multiples échanges et interférences, deux traditions musicales : l'une à dominante européenne, celle des Blancs ou plus précisément celle des classes dominantes, mulâtres compris car le clivage n'est pas seulement ethnique, l'autre à dominante non européenne, généralement celle des Noirs. L'illustration la plus remarquable de cette dualité se trouve sans doute à l'île Rodrigues où la population est pourtant exclusivement noire ou mulâtre. L'opposition précédemment évoquée s'y manifeste dans l'existence de deux formes principales de musique : le "quadrille", issu de la tradition européenne, et le "séga tambour", africain, homologue du maloya réunionnais ou du moutya seychellois. (Chaudenson 1995 : 114).

Les Seychelles partageant plusieurs caractéristiques avec l'île Rodrigues – que ce soit notamment sur le plan historique ou ethnique –, il n'est pas surprenant que nous puissions y observer non seulement des similitudes entre les pratiques musicales des deux territoires, mais également une appropriation réciproque des musiques « de l'Autre » (de l'Européen ou de l'Africain) pour les faire siennes, sans pour autant que celles-ci ne se retrouvent totalement transformées. Ainsi, il n'existe pas, ou sinon peu, de partage des pratiques musicales en fonction de l'apparence ethnique des individus aux Seychelles.

Comment toutefois expliquer qu'une nouvelle langue – le créole *seselwa* – se soit développée au contact de la langue française et des langues africaines tandis que, parallèlement, différentes musiques se sont côtoyées sans toutefois perdre totalement leur identité musicale ? Pour Chaudenson, le processus de créolisation mis en évidence pour les langues n'est pas forcément valide pour l'ensemble des systèmes culturels. Ainsi, « dans certains systèmes culturels comme la musique, la pression sociale et la force du modèle européen sont beaucoup plus réduites. Si l'usage des langues africaines a toujours été interdit dans les sociétés coloniales esclavagistes, on a, au contraire, marqué beaucoup de tolérance pour les expressions musicales ou les danses » (1995 : 104). Il constate que « [d]ans tous les territoires créoles, on observe, avec des modes divers, une forme de maintien des deux traditions, européenne et non européenne » (*ibid.* : 106). À partir d'un modèle théorique basé sur la linguistique, l'auteur suggère que le contact entre ces traditions se traduit en termes d'interférences à l'intérieur d'un système bipolaire. Cette conception nous éloigne de la notion d'autonomie des musiques, car la créolisation ne se manifeste pas ici par la disparition des sources de référence. Les musiques créoles constitueraient donc, selon cette vision suggérée par Chaudenson, un système culturel à

part entière, qui intègre à la fois les formes musicales d'origines africaine et européenne, ainsi que les variétés mixtes auxquelles leur rencontre et leurs « interférences » ont pu donner naissance (*ibid.* : 114). Roger Bastide exprime une position différente dans *Les Amériques noires*, ouvrage publié en 1967. Le sociologue situe ce qu'il nomme le « folklore nègre ou créole » entre les survivances « folkloriques » africaines et européennes. Chez Bastide, la créolisation culturelle désigne l'ensemble des processus créateurs qui, à partir d'un mélange des sources, aboutit à de nouveaux produits et pratiques qui sont nés au Nouveau Monde et fonctionnent de manière autonome (1996 [1967] : 174-196).

La conception des musiques créoles aux Seychelles, telle que je l'ai décrite précédemment, correspond davantage à la situation observée et décrite par Chaudenson, à partir de l'exemple des catégories musicales de l'île Rodrigues qu'il fournit (1995 : 114, voir *supra*), puisque des traditions musicales issues de l'héritage européen d'un côté et de celui africain de l'autre sont identifiées par les Seychellois. Toutefois, la plupart de ces derniers sont bien conscients du processus de créolisation qui fait des musiques seychelloises des musiques créoles, propres au territoire et à la culture seychellois.

À partir de leurs observations sur le terrain, Chaudenson et Bastide expriment deux conceptions différentes de la créolisation, ce qui démontre que la définition des musiques créoles à partir du critère de l'autonomie ne fait pas consensus. Il en ressort toutefois un point commun pouvant servir de cadre théorique dans l'analyse et la compréhension des musiques créoles : la présence d'un *continuum* qui représente un éventail de possibilités à l'intérieur d'un espace de tension entre deux pôles, et dans lequel les individus puisent. Jean-Luc Bonniol résume bien le concept de *continuum* en situation créole :

Le fait remarquable de toute situation créole réside ainsi dans la capacité des individus de donner un sens global à ce qui peut apparaître à l'observateur extérieur comme un assemblage disparate de matériaux hétéroclites, la société intégrant comme ses multiples constituants ce qui peut être ailleurs vécu comme éléments allogènes ou forces de fragmentation. *La diversité s'inscrit dans un continuum culturel* [c'est moi qui souligne], bien symbolisé par la co-présence de diverses variétés langagières, dont chacune ne peut être en aucune manière assignée à l'un des groupes en présence. Ce continuum relie les différents secteurs de la société, quelle que soit la conscience subsistante de l'origine des différents traits. (2013 : 265).

Ainsi, les individus ont la possibilité d’user de procédés et de tactiques complexes face à la diversité qui leur est proposée, à l’intérieur de ces « *in-between zones where creolization processes have free reign* » (Abrahams 2011 : 287). Bien que la société impose ses normes, cloisonnements et contraintes, les individus usent de leurs compétences, voire de ruses¹¹⁰, pour faire leur place et « s’arranger »¹¹¹. Ces considérations nous mènent à concevoir la diversité non pas comme la juxtaposition d’éléments hétérogènes propres à des groupes ethniques ou sociaux spécifiques, mais bien en tant que faculté acquise sur la base d’expériences et de vécus culturels ou musicaux. C’est dans ce sens que Bonniol s’exprime lorsqu’il écrit que

[l]a diversité, le pluralisme ne sont pas ceux de groupes sociaux, mais ceux d’un répertoire de références fourni aux individus, qui peuvent y choisir en fonction de leur apparence physique, de leur âge, de leur trajectoire sociale, des circonstances particulières qu’ils traversent, de leurs choix idéologiques (2006 : 55).

Le modèle de *continuum* me servira de différentes façons pour illustrer les pratiques musicales aux Seychelles. Il doit être pensé non seulement comme des espaces de tensions situés entre deux pôles, mais également en tant que « réceptacle » d’éléments disparates qui peuvent soudainement s’intégrer et acquérir une nouvelle signification. Les deux pôles, généralement compris en termes d’ethnicité – héritage africain et héritage européen – peuvent représenter d’autres enjeux, comme ceux de la « tradition » par rapport à la commercialisation ou la mise en scène, par exemple. Je fais ici un rapprochement avec le concept d’« inter-appartenance » suggéré par Pourchez (voir *supra*) pour définir les identités créoles et suggère d’utiliser ce dernier pour discuter de l’identité des musiques seychelloises.

Enfin, ce détour par des considérations davantage anthropologiques qu’ethnomusicologiques permet de mieux appréhender la pensée musicale en milieu créole. Les

¹¹⁰ Monique Desroches souligne certaines caractéristiques souvent associées aux Créoles ou descendants d’esclaves dans son article sur la performance des contes créoles. Elle écrit : « Gardel (1977) et Césaire (1993) se sont particulièrement intéressés aux contes antillais. Ils soulignent entre autres que ce genre oral place au cœur du récit la ruse, la fourberie, l’audace et l’initiative, traits de caractère sans lesquels l’esclave ne pouvait gravir l’échelle sociale » (2008 : 106).

¹¹¹ Pour plus de détails sur les stratégies utilisées par les musiciens au sein de la société seychelloise pour développer leur carrière musicale, voir Parent 2013.

pages précédentes, de même que celles qui suivent, démontrent qu'il est difficile, voire impossible, d'aborder la créolisation musicale sans recourir aux diverses théories en sciences humaines et sociales.

La créolisation en tant que « créativité culturelle »

Dans leur ouvrage *Creolization as Cultural Creativity*, publié en 2011, les créolistes Robert Baron et Ana C. Cara proposent, à partir de réflexions ancrées sur des recherches approfondies sur plusieurs années par différents chercheurs et des ethnographies plus récentes, une définition ouverte et inclusive de la créolisation :

Creolization is cultural creativity in process. When cultures come into contact, expressive forms and performances emerge from their encounter, embodying the sources that shape them yet constituting new and different entities. Fluid in their adaptation to changing circumstances and open to multiple meanings, Creole forms are expressions of culture in transition and transformation. Even as these emergent forms persist and become institutionalized after initial culture contact, they continue to embody multiplicity, render multivocality, and negotiate contestation while also serving as means of national identity and creative expression (2011 : 3).

Ces précisions sur la créolisation apportent de nouveaux éléments qui viennent suggérer des caractéristiques propres aux formes culturelles créoles, dont la fluidité dans leur adaptation aux contextes changeants et l'ouverture vers des significations multiples. Certains paradoxes en ressortent également : les formes créoles portent en elles une multiplicité de référents, expriment différentes voix et sont porteuses de controverses et de contradictions, tout en étant souvent associées à une identité nationale (homogénéisée en quelque sorte) ou encore servant de base à une expression créative fertile. Je distinguerai ici deux dimensions (généralement interdépendantes) contenues dans la créolisation en tant que créativité culturelle : une dimension identitaire, sociale et politique, puis une autre davantage axée sur les moyens d'expression culturels et artistiques.

Gestion de la diversité culturelle

Car les Antilles ne montraient qu'exceptionnellement de "petites unités sociales indépendantes" [...]. Partout ailleurs, le continuum l'emportait sur les discontinuités, la mobilité sur la stabilité, la diversité sur l'homogénéité.

Jean Benoist (1996 : 17)

La notion de créolisation culturelle est complexe et « dotée d'un potentiel sémantique positif proche de la notion de "syncrétisme créatif" » (Samson 2006 : 42). Elle contient une dimension identitaire et politique essentielle qui établit la spécificité de ce terme, car l'identité créole doit être comprise comme une expérience, une histoire, voire une réalité empirique et circonscrite. Les formes expressives créoles incarnent la résistance aux relations de pouvoir asymétriques et à la domination (Abrahams 2011 ; Baron et Cara 2011 ; Bonniol 2013) et leur étude permet d'envisager de manière critique l'émergence de phénomènes culturels nés de la négociation des différences culturelles et de la résistance à l'hégémonie. Pour citer Baron et Cara, « [t]oday, in the post-colonial world, "Creole" has become a powerful marker of identity » (2011 : 4). L'identité, nous le savons, est à la fois individuelle et collective. La créolisation se caractérise à la fois par une conciliation de la diversité des sources originelles et « la construction d'un édifice culturel en partie commun aux différentes composantes de la société, progressivement mis en place à partir de ces divers apports » (Bonniol 2013 : 264). Cette idée ramène au *continuum*, évoqué précédemment, et suppose que l'individu, considéré dans sa pleine capacité d'agir (*agency*¹¹²), puisse s'approprier sa propre culture de manière singulière, à partir de fondements partagés par l'ensemble de la société. Cet ajustement constant de la part de l'acteur face aux différentes situations – souvent ambiguës ou incertaines – peut être rapproché du concept d'« ambivalence socialisée » suggéré par Herskovits (1937). Bonniol résume bien les fondements « conflictuels » de la gestion de la diversité à l'intérieur du continuum « créole » :

¹¹² Pour l'anthropologue Aisha Khan (2007), la notion d'« *agency* », comprise comme « une énergie créative, entre intention consciente et habitus incarné » (Bonniol 2013 : 267), représente la dimension clé du concept de créolisation.

Les faits culturels apparaissent ainsi manipulés par les contradictions à l'œuvre dans cet ensemble social. Cette gestion de la diversité, de la part de chaque sujet, ne correspond pas à l'idée de mélange, qui suppose une homogénéisation culturelle progressive : elle s'inscrit plutôt dans la veine métaphorique de l'oscillation, de la fluctuation et de l'alternance (2013 : 264).

Ainsi nous voyons apparaître des termes qui reviennent régulièrement dans l'étude des phénomènes culturels créoles : créativité, mais également variabilité, fluctuation, alternance, variabilité, etc. Bien que chaque individu soit doté d'une capacité de faire des choix et d'affirmer ses propres valeurs, il n'en demeure pas moins qu'on ne peut aucunement le dissocier du contexte social et culturel dans lequel il évolue. Je citerai à nouveau les propos de Bonniol pour préciser certaines particularités des situations créoles :

Le fait remarquable de toute situation créole réside ainsi dans la capacité des individus de donner un sens global à ce qui peut apparaître à l'observateur extérieur comme un assemblage disparate de matériaux hétéroclites, la société intégrant comme ses multiples constituants ce qui peut être ailleurs vécu comme éléments allogènes ou forces de fragmentation. La diversité s'inscrit dans un continuum culturel, bien symbolisé par la co-présence de diverses variétés langagières, dont chacune ne peut être en aucune manière assignée à l'un des groupes en présence (Bonniol 2013 : 265).

Tout se passe alors comme s'il y avait convergence de traits culturels qui mènent à de nouveaux moyens d'expression. Les relations de pouvoir et les distinctions sociales ne sont toutefois pas exclues de ces processus : « C'est dans de telles persistances hiérarchiques que peuvent être replacées, au cœur même de la fabrication de l'objet créole, des notions comme le mimétisme, la copie, la duplication » (Bonniol 2013 : 266). Rappelons-le, les formes créoles sont nées d'emprunts, d'échanges au sein des rencontres car, pour reprendre les termes de l'anthropologue Benjamin Lagarde, « chacun a appris très tôt à considérer l'Autre en société créole, à observer ses pratiques [...] » (2012 : 26). La créolisation apparaît ainsi comme le moteur de la relation, processus continu, en mouvement constant, qui ne saurait se figer dans

des absolus identitaires et qui produit de l'inattendu (Glissant 1997). Cette part d'imprévisibilité qui accompagne ce processus contribue à distinguer la créolisation des autres modalités de changements.

Il s'avère cependant que d'autres mécanismes accompagnent les processus de créolisation tels qu'ils sont ici décrits. Ceux-ci relèvent particulièrement des relations de pouvoir et des dynamiques sociales et identitaires propres à chaque contexte. Les mouvements nationalistes créoles (les « pionniers créoles » [Anderson 1996 : chapitre 3]) mis de l'avant par les élites sociales qui ont combattu pour l'indépendance des colonies à partir du XIX^e siècle ont également eu un impact sur les représentations de la créolité sur les plans nationaux et locaux. Ainsi, l'État seychellois postcolonial a souhaité inscrire l'identité nationale dans l'unité de la nation et la valorisation de la « diversité culturelle », qui s'expriment dans la « célébration multiculturelle » (Bonniol 2013 : 278) de l'« unité dans la diversité » ou encore dans l'expression « *Koste Seselwa !* » (Unissons-nous, Seychellois !), qui a donné son nom à l'hymne national en 1996. Il en est de même des États contemporains qui proclament leur diversité sous l'égide du multiculturalisme ou de la créolité au profit d'une représentation de la nation où, au final, seuls certains signes et images ont accès à une réelle visibilité. Ces choix sociaux et politiques ont un réel effet performatif sur les pratiques culturelles et musicales, particulièrement dans des contextes où la majorité des lieux et contextes de diffusion relèvent d'institutions politiques officielles en matière de culture et de tourisme, comme c'est le cas aux Seychelles¹¹³.

Si la créolisation et la créolité sont généralement comprises en termes de créativité, de fluidité ou d'ouverture, elles peuvent aussi signifier le rejet ou la fermeture, notamment lorsqu'elles sont abordées d'un point de vue politique et identitaire. Plusieurs anthropologues ont relevé une tendance à une fixation ou un repli identitaires dans les sociétés créoles (Benoist 2012, Bonniol 2013, Collier & Fleischmann 2003, etc.). Guillaume Samson a constaté, à l'Île de la Réunion, que la créolisation, « comme mise en avant catégorielle de la créolité, et non comme procès [...] génère aussi l'exclusion, la fermeture, la recherche de pureté, le repli sur soi et la déconnexion... » (2006 : 43). La distinction établie par Samson est essentielle à mes

¹¹³ Pour plus de détails sur les représentations publiques de la diversité culturelle aux Seychelles depuis l'indépendance du pays, voir Parent 2015. Cet article examine celles-ci principalement à travers les médias et les discours officiels lors de deux grands événements culturels annuels : le Festival Kreol et le Carnaval International de Victoria.

yeux, car les limites posées aux processus de créolisation en tant que créativité culturelle proviennent essentiellement des revendications identitaires portées par les individus et les groupes.

Rosalind Shaw et Charles Stewart (1994) ont noté que certains individus et groupes créoles aspirent à la défense des frontières. Ils nomment cette force conflictuelle l'« anti-syncretisme ». La créolisation s'avère également problématique pour les tenants des théories de la continuité ou des survivances, d'inspiration afrocentrique, qui défendent une « structure africaine profonde » (Alleyne 1988) ou encore simplement pour ceux qui se rattachent à un passé africain (Stewart 2007). Pour le sociologue haïtien Jean Casimir, l'accent mis sur l'harmonie et l'unité lorsque la culture locale est qualifiée de « créole » dissimule les tensions et les conflits inhérents à cette créolité (cité dans Allen 1998 : 49). J'abonde ici dans le sens de Bonniol pour qui « [d]e telles positions s'inscrivent dans le prolongement du mouvement de la "conscience noire", qui a tendance à prendre aujourd'hui, grâce aux nouveaux moyens de communication, une ampleur transnationale » (2013 : 277).

De manière antagonique, les défenseurs des cultures créoles tendent parfois également à les fixer et à les refermer sur elles-mêmes afin de les « sauvegarder ». Car si les formes culturelles créoles cherchent naturellement à être inclusives et sont ainsi propices aux changements, leur pleine reconnaissance, à un moment donné, implique nécessairement d'en fixer un minimum de caractéristiques qui permettent alors de distinguer ce qui relève ou non d'une pratique reconnue et nommée comme telle. Dans un article récent, Benoist écrit à cet effet :

Ce que le mélange a construit n'a chance de durer que si le mélange est un jour freiné, et, ce jour-là, les portes se ferment. La créolité elle-même ne se met-elle pas à définir son orthodoxie ? Des crispations identitaires font refuser que se poursuivent les mélanges originels, qui semblent la menacer s'ils se poursuivaient (Benoist 2012 : 28-29).

La perspective évoquée ici par Benoist aborde un questionnement pertinent face à des situations rencontrées sur le terrain seychellois. Pourquoi certaines pratiques musicales dites créoles sont-elles à la fois aussi fluides et figées en fonction des différents contextes

d'exécution ? Dans cette situation paradoxale, tout se passe comme si une tension entre la nature instable de ces musiques et le besoin de les fixer pour en faire ressortir les traits musicaux qui lui sont singuliers faisait son œuvre. Benoist poursuit sa réflexion en disant :

[M]ême si l'ouverture se poursuit dans certains domaines, elle est accompagnée ou suivie de fermeture par un de ces effets de balancier dont l'histoire nous offre bien des cas. Les peuples d'émigrants, une fois installés, freinent l'arrivée d'autres migrants, les religions syncrétiques se replient dans l'opposition à leurs voisines. Et c'est alors qu'on recherche des racines, qu'on construit un mythe d'origine et que l'on écarte ce qui nuirait à l'homogénéité que fonde ce mythe (Benoist 2012 : 27-28).

Somme toute, l'auteur en vient à la conclusion que « *le produit des mélanges tend à se durcir en pureté identitaire* » (*ibid.* : 27) (c'est lui qui souligne). Cette éventualité semble en effet se concrétiser dans plusieurs cas et mérite, à mon avis, une attention particulière non seulement dans le cas des cultures « créoles », mais à la lumière de la conjoncture internationale actuelle, particulièrement au niveau des politiques culturelles (dont celles de l'Unesco concernant le patrimoine culturel immatériel [Convention de 2003] et la diversité culturelle [Convention de 2005]).

Ces prédispositions des formes culturelles créoles à se mélanger, à se transformer en permanence et à ne pas se référer à un processus achevé semblent donc avoir certaines limites. Mais n'est-ce pas là le lot des formes créoles, à l'image de l'esclave marron – ce fugitif devant se cacher pour survivre – que de devoir contourner les systèmes en place pour subsister ? Cette hypothèse me paraît une piste pertinente pour expliquer les développements et la trajectoire qu'a connus le *moutya* pour nous parvenir à ce jour, non sans avoir subi le rejet et certaines transformations. Les formes créoles sont souvent qualifiées d'anti-hégémoniques dans leur manière de défier la domination culturelle (Baron et Cara 2011 : 4) et possèdent ainsi un pouvoir de subversion que je considère inhérent à leur existence et à leur essence, même s'il n'est pas forcément toujours mis en avant. Leur force demeure dans leur caractère implicite.

Somme toute, s'attarder sur les processus de créolisation nécessite une prise en compte de « l'émergence des consciences "créoles", qu'elles soient nationales, ethniques ou de classe –

lesquelles consciences peuvent elles-mêmes être multiples et contradictoires en termes d'ouverture ou de fermeture sur le monde, de mélanges ou de retour aux sources » (Samson 2006 : 43).

Parallèlement à ces préoccupations d'ordre socio-anthropologique, se pose la question de savoir de quelle manière, ou par quels procédés, se manifeste la créolisation en tant que créativité culturelle.

Vers une typologie des techniques de créolisation

Au-delà des catégorisations des processus de changements musicaux présentées précédemment (voir Nettl 1978 et Desroches 1992), il semble bien que les formes culturelles créoles aient une propension à s'exprimer par le biais de certains mécanismes spécifiques que je nommerai ici « techniques de créolisation », expression que j'emprunte au chercheur américain Lee Haring (2011). Celles-ci sont observables dans la mise en acte des pratiques issues de la tradition orale dans des situations dites créoles.

Les expressions culturelles créoles ne sont jamais statiques (Baron et Cara 2011 : 4). Elles peuvent en quelque sorte se rapprocher de ce que Umberto Eco a qualifié d'« œuvres ouvertes » (1965), pour lesquelles une pluralité d'organisations est possible et les interprètes, tout comme les auditeurs, sont invités à inventer de nouvelles interprétations en fonction de leur vision du monde.

Les « performances¹¹⁴ » créoles expriment des comportements musicaux marqués par des logiques propres au contexte socio-culturel qui les ont vu naître et que l'on peut, à mon avis, qualifier de « créoles ». Ceci n'enlève rien à la singularité des pratiques musicales d'un groupe ou d'un individu, qui révèle quant à elle des situations davantage ciblées et des enjeux locaux, à l'échelle « micro » et qui s'inscrivent dans une temporalité spécifique. Tout comme le suggèrent Monique Desroches (2008) et Marie-Hélène Pichette (2011a, 2011b), il m'apparaît que la prise en compte des éléments de la performance est essentielle pour comprendre la

¹¹⁴ Tel que le souligne Desroches, le concept de performance est polysémique (2014 : 290). Je l'entends ici dans le même sens que cette dernière, c'est-à-dire en tant que relation indissociable et dynamique entre l'objet sonore, les stratégies de production, les conduites d'attentes et d'écoute, les contextes et les agents humains, faisant de la musique une pratique et un événement (Desroches 2008).

stylistique d'une pratique culturelle comme la musique. Je reviendrai toutefois plus en détails sur cet aspect important plus tard, lors des analyses musicales, car il m'éloignerait ici de mon propos.

Dans un article publié en 2008, Desroches propose de nous intéresser aux « procédés performanciers ». L'auteure s'appuie alors sur un conte réalisé ou « performé » à la Martinique. Pour l'ethnomusicologue, ces procédés « sont une dimension intrinsèque de [la] tradition orale et musicale, étant à la fois attendus de l'auditoire et servant à qualifier le conteur de bon ou de mauvais » (2008 : 107). Le conte devient alors un lieu privilégié de la performance, voire de la signature performancière du conteur, et la chercheuse relève cinq procédés utilisés par le conteur pour capter l'attention de son auditoire : 1) le recours à des onomatopées auxquelles le public répond ; 2) l'affirmation de l'autorité du conteur qui ramène à l'ordre toute personne qui irait à l'encontre de ses volontés durant la performance ; 3) l'utilisation des calypos ou interludes chantés repris immédiatement par l'auditoire ; 4) la répétition et l'inversion phonétique ; et 5) la virtuosité de l'élocution. Ces procédés ne sont pas ici présentés comme étant « typiquement créoles » et la chercheuse n'aspire pas à proposer une catégorisation s'appliquant au-delà de la performance singulière qui fait l'objet de l'article. Il serait toutefois intéressant d'observer dans quelle mesure des conduites semblables se sont développées et/ou sont pratiquées dans l'ensemble des aires créoles afin d'en dégager de nouvelles significations. Certains procédés observés par Desroches ne sont pas sans rappeler la « tradition de l'éloquence créole » et les écrits du spécialiste des Antilles Roger D. Abrahams sur les « performances verbales » publiés sous la forme de chapitres dans *The Man-of-Words in the West Indies* (1983). Ces pratiques s'expriment par le biais de stratégies d'appel, d'éloge, voire d'éblouissement qui se manifestent par l'incarnation de la connaissance et de la sagesse et qui ont pour objectif d'attirer l'attention et de susciter la réaction du public (Abrahams 1970 : 524-527).

S'intéressant à la littérature orale créole, Lee Haring suggère à son tour que les techniques utilisées lors des performances des conteurs ne sont pas inconnues de la plupart des romanciers ou nouvellistes, mais qu'elles acquièrent une force particulière en situation créole (2011 : 181). Pour le chercheur, l'histoire a forcé une réalisation matérielle de l'intertextualité, « *the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position* » (Kristeva 1984 : 59-60, cité dans Haring *ibid.*). De par son essence, la créolisation est dialogique. Dans sa thèse d'anthropologie présentée à

l'Université de l'Iowa en 2011, Jerry Lowell Wever soutient que l'intertextualité, en tant qu'étude des relations dialogiques des textes (Bakhtin 1981), pourrait être un ajout précieux aux théories de la créolisation, mais qu'elle n'a pas encore atteint son plein potentiel (Wever 2011 : 74). Ici encore, l'intertextualité n'est pas propre aux musiques créoles, mais il semble bien que certains contextes y accordent davantage de valeur que d'autres. C'est ce que défend Wever, bien qu'explicitement, lorsqu'il écrit :

Much African diasporic music has no stigma against intertextuality and even promotes this aspect in alignment with creativity and renewal, rather than at odds with creativity. Instead of being seen as a copy in the sense of not being unique, there is an emphasis instead on the "resourcefulness" to recognize "resources" and use them artfully, creatively, uniquely, and expressively; each use then is seen as involving a gesture of acknowledgement. (2011 : 80).

Michael Naylor utilise de son côté l'expression « *affinity transfer* » pour décrire le processus par lequel des caractéristiques existantes dans un type d'expression peuvent être transférées vers une autre (1997 : ix). L'ethnomusicologue a par ailleurs observé, durant ses recherches aux Seychelles au cours des années 1990, qu'une valeur positive importante était accordée aux échanges interculturels (*ibid.* : x). Les recherches menées dans le cadre de cette thèse révèlent de plus que la poursuite de l'innovation est profondément ancrée dans cette culture¹¹⁵, bien qu'il existe également et parallèlement une volonté de mettre un frein aux processus de créolisation afin de « préserver » certains domaines, dont celui des « musiques traditionnelles » et du « folklore » seychellois, et les valeurs qui les accompagnent.

L'apport particulier de Haring demeure dans l'identification de « techniques de créolisation » appliquées aux contes créoles et observées dans différents milieux, contextes et périodes. Ces techniques peuvent être observées dans la performance et la singularité de l'artiste, tel que proposé par Desroches (2008), mais elles semblent également, chez Haring, résider dans un processus créateur plus ou moins conscient et qui repose sur l'*habitus*, au sens de Bourdieu (1980). Bien que les techniques de créolisation proposées par Haring (2011 : 182-195) aient été

¹¹⁵ L'ethnomusicologue Monika Stern a fait le même constat lors de ses recherches au Vanuatu (2000), territoire insulaire qui, comme les Seychelles, a pourtant la réputation d'avoir été épargné des influences modernes.

examinées dans la pratique du conte, elles me paraissent, à quelques nuances et adaptations près, tout à fait transférables aux phénomènes musicaux. La plupart d'entre elles s'appliquent effectivement au *moutya*, comme nous le verrons.

Le premier mécanisme dont Haring fait part consiste à encadrer une histoire dans une autre (« *framing* »). Il distingue ensuite ce qu'il nomme « *referential content* », c'est-à-dire que l'histoire est recontextualisée dans un nouveau lieu ou contexte en utilisant, par exemple, le nom d'endroits locaux. À l'intérieur de cette catégorie, Haring discerne trois processus d'adaptation aux nouveaux contextes ou conditions, soit la réduction de la durée, l'allusion à des références connues de l'auditoire et l'augmentation par des commentaires personnels, des réflexions ou des souvenirs. D'autres techniques jouent littéralement sur les mots : « *language-mixing* », « *lexical mixes* » et « *mixing the narrative lexicon* ». Il n'est pas rare de les retrouver dans les paroles de chansons créoles, mais nous pourrions aussi les transposer à la syntaxe musicale, comprise comme l'articulation entre les entités sonores. Haring propose ensuite que la créolisation puisse s'effectuer par un mélange des différents canaux permettant l'expression, comme le chant, la voix parlée, l'écriture, etc., un processus qu'il nomme « *mixing channels* ». La parodie (*parody*) s'avère une autre technique couramment utilisée dans la création de formes d'expression créoles. Le dialogue, ou le discours rapporté (*reported speech*), constitue par ailleurs la base des contes créoles, mais se retrouve également dans plusieurs chansons. Enfin, le chercheur considère que les « *folklore collectors* » constituent des agents de la créolisation en tant que médiateurs. Il considère ainsi, par exemple, que le programme de publication de l'Institut Créole des Seychelles est une « *creolizing influence* ». La présente recherche prendrait ainsi part aux nombreux processus de créolisation constamment à l'œuvre lors de chaque renouvellement d'une création, d'une composition ou d'une nouvelle performance... Somme toute, l'ensemble des mécanismes cités par Haring – dont plusieurs me paraissent appropriés pour expliquer certains procédés contenus dans la création musicale aux Seychelles – pourrait constituer une base au développement d'une typologie des techniques de créolisation, également applicables aux musiques « créoles ». Je reviendrai donc sur cette typologie lors des analyses des performances et des pièces musicales. L'objectif n'est pas pour autant de classer l'ensemble des processus afin d'en extraire un mémento qui viendrait documenter les pratiques musicales de manière prescriptive, mais bien de dégager les logiques à l'œuvre dans ces modalités d'expression.

Conclusion. De la permanence du changement dans les formes expressives créoles

Ce bilan historique et transdisciplinaire autour de la créolité et de la créolisation, illustré de quelques applications à partir de mon terrain, laisse entrevoir des notions très complexes et mouvantes. La prise en compte de la « permanence du changement » (Stern 2000), de l'instabilité et de la variabilité en tant que caractéristiques dynamiques inhérentes à la créolisation et aux objets qualifiés de créoles peut, à mon avis, contribuer à la construction des savoirs musicaux. Reconnaître la diversité des processus et les différentes perspectives, expériences ou voix peut également s'avérer productif sur le plan théorique.

Si la créolisation en tant que paradigme pourrait sembler manquer de précision et de rigueur scientifique aux yeux de certains chercheurs, c'est paradoxalement l'aspect désordonné et non fixe de l'ensemble du concept de « créole » qui en fait sa force et sa puissance. La créolisation renvoie à différentes réalités qui ont trait aux modalités de changement musical et comporte son lot de difficultés – et je dirais même de « flou » – méthodologiques. Là où la convention serait de distinguer et d'opposer des catégories – le blanc et le noir, la tradition et la modernité, le public et le privé, etc. – et d'explicitier la cohérence, le terrain nous ramène à des situations inclassables, qui se situent dans des entre-deux, des « situations créoles ». Les anthropologues François Laplantine et Alexis Nouss exposent ainsi cette tension à laquelle nous sommes tous confrontés :

Les sociétés qui se sont qualifiées de « rationnelles » supportent avec difficulté l'ambiguïté et l'ambivalence du devenir métis. Elles se défient de la pluralité et cherchent à imposer des conduites dominantes exclusives, une vision unique du monde orientant toutes les sphères de la vie sociale (2001 : 74).

Ces défis épistémologiques ne devraient pas nous inciter à abandonner la compréhension des cultures et phénomènes culturels créoles et post-modernes. Au contraire, ils peuvent

permettre d'élargir la vision du monde et de fournir de nouveaux outils de pensée pour appréhender les cultures de demain.

CHAPITRE 3

Des « musiques traditionnelles » aux Seychelles

À la lumière du contexte historique du développement des Seychelles en tant que société et des particularités culturelles des processus de créolisation culturelle, nous pouvons deviner la richesse et la diversité des musiques présentes sur le territoire seychellois. Ce chapitre a pour objectif de dresser un portrait des musiques reconnues localement comme « traditionnelles ». À cet effet, il consiste en une présentation et une description des pratiques musicales et des instruments de musique endogènes des Seychelles, à partir principalement de la documentation existante, mais également de quelques observations de terrain.

L'usage de l'expression « musiques traditionnelles seychelloises »¹¹⁶ dans ce texte renvoie ainsi aux musiques que les Seychellois qualifient généralement de « folkloriques » ou « traditionnelles seychelloises » (*lanmizik e ladans tradisyonel Sesel*)¹¹⁷. L'expression désigne les musiques et danses établies comme venant d'un certain passé – souvent difficile à positionner dans le temps, mais dont l'ancienneté est présumée – et qui auraient subi peu de changements par rapport à un modèle institué en « tradition »¹¹⁸, dans leurs modalités d'expression et leur stylistique. Ces musiques et danses ont été officiellement reconnues par le ministère de l'Éducation et de l'Information, dont relevait alors la culture, lors du courant local appelé

¹¹⁶ J'abonde dans le sens de l'ethnomusicologue Laurent Aubert pour qui le terme générique de musiques traditionnelles « paraît impropre à définir son objet du fait du caractère exclusif et de l'impossibilité de tracer des frontières claires entre ce qui procéderait d'une tradition et ce qui s'en écarterait » (2007 : 40). Toutefois, j'utilise dans ce chapitre la terminologie vernaculaire « musiques traditionnelles » pour désigner cet ensemble de pratiques musicales reconnues comme telles à partir des années qui ont suivi la Révolution de 1977. Nous verrons que celles-ci ne correspondent pas aux « traditions musicales » telles qu'entendues par Aubert, c'est-à-dire qui désignent « les cultures musicales dans leur dimension synchronique » (*ibid.*) et dont il sera question plus loin.

¹¹⁷ À cet effet, le « folklore », qui désigne notamment en France des expressions figées, passéistes, immuables, opposées à la créativité et à la modernité, fonde ici l'idée de nation (Bromberger 1996 : 14) et sert à la construction de l'identité nationale seychelloise. L'expression « musiques traditionnelles » doit ici être comprise dans le même sens.

¹¹⁸ Tel que l'écrit Gérard Lenclud, il n'est pas rare de considérer la tradition comme étant « l'absence de changement dans un contexte de changement » (1987 : 114). C'est dans cette perspective que nous devons comprendre les « musiques traditionnelles seychelloises ». L'anthropologue nous rappelle toutefois que la tradition est un « dépôt culturel sélectionné » et « ne transmettrait pas l'intégralité du passé ; il s'opérerait à travers un filtrage » (*ibid.* : 113).

Renaissance culturelle (*Reenesans Kiltirel*), à partir de 1977, après que les coutumes musicales significatives présentes sur le territoire seychellois ont été recensées et documentées par des fonctionnaires du ministère¹¹⁹, puis mises en scène à des fins de reconnaissance et de mise en valeur. À ce titre, les « musiques traditionnelles » ou « folkloriques » font partie d'un ensemble plus grand : le *folklor kreol seselwa*¹²⁰ (folklore créole seychellois). À ces « musiques traditionnelles », j'ajoute – à la suite de Bernard Kœchlin (1981) – une catégorie de musiques locales, incluant le *sega* moderne et les chansons créoles, qui se sont développées à partir des années 1950, dans la foulée de l'âge d'or des enregistrements en studio.

Afin de mieux comprendre les enjeux et le développement actuel des musiques seychelloises, il est essentiel d'évoquer ces pratiques musicales. Il ne s'agit pas d'envisager une rétrospective exhaustive – travail qui nécessiterait plusieurs années de recherche et des recoupements avec des travaux de divers chercheurs et disciplines (dont l'objet d'étude peut se situer au-delà des Seychelles) –, mais plutôt d'exposer les conceptions générales de ces musiques. Je présenterai ici les instruments de musique « locaux »¹²¹ au fur et à mesure que les genres musicaux seront introduits plutôt que de manière autonome, cela afin d'éviter des redondances.

Au cours des années 1970 et 1980, les intellectuels seychellois Guy Lionnet et Jean-Claude Mahoune et le chercheur français Bernard Kœchlin¹²² ont présenté les musiques traditionnelles des Seychelles selon deux catégories heuristiques : les musiques issues de

¹¹⁹ Cette période coïncide également avec les recherches effectuées par le chercheur français Bernard Kœchlin, dont les travaux influencent jusqu'à aujourd'hui la conception et la compréhension des « musiques traditionnelles seychelloises ». Je reviendrai par ailleurs sur cette importante période pour comprendre le développement des musiques seychelloises au chapitre 6.

¹²⁰ En plus des discours de différents informateurs, ces catégories étaient ainsi présentées sur l'ancien site web de l'Institut créole des Seychelles : <http://www.creoleinstitute.sc/>. Il semble toutefois que l'Institut créole n'ait plus de site web depuis qu'il a été refondu en Institut créole international.

¹²¹ J'ai choisi d'omettre ici la présentation des instruments venus de l'Occident en raison du fait qu'ils sont généralement mieux connus de la communauté scientifique et également parce qu'ils ne sont habituellement pas considérés comme des instruments « locaux » ou « endogènes » des Seychelles (voir, par exemple, le document préparé par Jean-Claude Mahoune [s.d.-a]). Le critère d'« endogénéité » peut par ailleurs être discuté, puisque les instruments issus de « l'héritage africain » – incluant ici les influences asiatiques et moyen-orientales tout au long de l'histoire – se retrouvent tous, avec quelques légères différences, dans d'autres pays d'Afrique, de la diaspora africaine, d'Asie ou du Moyen-Orient.

¹²² Les écrits de ces chercheurs concernant les pratiques musicales et instruments de musique sont détaillés dans la revue de la littérature proposée en introduction.

l'héritage africain et celles d'origine européenne¹²³. Tout comme les ethnomusicologues Michael Naylor (1997) et Monique Desroches (1992, 2012) qui se sont penchés sur les musiques créoles, et eu égard au cadre théorique présenté au chapitre précédent, je considère que les musiques seychelloises ne sont ni « africaines », ni « européennes », mais bien le produit de processus de créolisation qui les renouvellent constamment. Toutefois, l'usage de la dichotomie « musique africaine / musique européenne » permet de contenir – à l'intérieur d'un continuum (voir chapitre précédent) – les multiples variations des traits expressifs d'une culture et facilite la portée de mon discours. Ainsi, j'introduirai les genres musicaux tel que les Seychellois eux-mêmes le font, c'est-à-dire en divisant leur propre culture par les catégorisations dualistes établies au cours de la période coloniale (Naylor 1997 : 46). Effectivement, les Seychellois ont encore tendance à présenter leur patrimoine musical, particulièrement lorsqu'ils tentent d'en faire des catégories, en parlant d'héritage européen – la musique et la danse de salon (*lanmizik ek ladans salon*) – et africain – danses en extérieur (*bann danse oplenner*), lorsqu'ils n'utilisent pas le terme péjoratif de danses « dans la poussière » ou « dans la terre » (*danse lapousyer*). L'ethnomusicologue Fanie Précourt a choisi de décrire les musiques et instruments seychellois dans le livret accompagnant le disque et DVD *Ton Pat', memwar lamizik seselwa* (2009) en séparant « l'héritage européen » de l'« héritage africain ». Selon cette approche, une description des genres musicaux seychellois se lirait comme suit :

Musiques issues de l'héritage européen

Elles consistent surtout dans les danses de salon (*ladans salon*), introduites aux Seychelles principalement par les colons français dès les débuts de la colonisation. Elles représentent une catégorie que nous pourrions qualifier de générale, qui a pris aux Seychelles le nom de *kanmtole*, terme dont l'origine serait inconnue selon Chaudenson (1995 : 108)¹²⁴. À ces musiques de danse

¹²³ Rappelons également que, plus récemment, le linguiste Robert Chaudenson notait le maintien de « deux traditions musicales » (1995 : 114) à l'île Rodrigues (dont le contexte est similaire à celui des Seychelles). Le chercheur souligne cependant les « manifestes influences réciproques des deux traditions musicales » (*ibid.* : 109).

¹²⁴ Le musiciens seychellois Thomas Alexis (1996 : 1-2) suggère que les termes *kanmtole* et *bal bobes* (bal bobèche) auraient été créés pour désigner les bals traditionnels mis en place dans les maisons familiales et où l'on s'éclairait

s'ajoutent des chants issus de la tradition française généralement nommés *romans* (romances), ainsi que les musiques instrumentales qui accompagnaient traditionnellement les marches (*laserenad* et les marches militaires).

Le *kanmtole*

Les Seychellois racontent que les danses de salon se pratiquaient lors de bals organisés, d'abord par et chez les Grands Blancs et les familles pionnières du début des établissements, puis que la pratique s'est graduellement répandue et transmise au sein de différentes familles, ce qui fait qu'aujourd'hui ces musiques et danses ne sont pas davantage l'apanage de la population à la peau claire que de celle d'origine africaine. Le *kanmtole*, qui incorpore nécessairement musique et danse, inclut à son tour deux sous-catégories : les musiques et danses dirigées vocalement par un « commandeur » (*konmander*) et qui sont appelées contredanses (*kontredans*) ; et les danses accompagnées de musiques instrumentales généralement dénommées *kanmtole* ou « les danses simples » (*ladans senp*) (Valentin 2004 : 3), sans commandement.

L'orchestration accompagnant les danses était originellement composée de deux violons (*vyolon*), d'une mandoline (*mandolin*), d'un triangle (*triyang*), d'une grosse caisse (*gros kes*¹²⁵) (Kœchlin 1981 : 25). Le musicien seychellois Thomas Alexis mentionne la même instrumentation, à laquelle il ajoute le *tanbour d'bas*¹²⁶ (1996 : 1). Les Seychellois ont

avec un fanal – en opposition aux bals organisés dans les salles communautaires où les instruments électriques étaient graduellement incorporés. Selon lui, le mot *kanmtole* aurait été introduit par Guy Ah-Yave et les membres de son groupe qui aimaient bien « aller *kanmtole* dans le bois » (*al kanmtole dan bwa*) (*ibid.*).

¹²⁵ D'après le dictionnaire créole seychellois-français (D'Offay et Lionnet 1982), le *tanbour gro kes* serait semblable au *tanbour sega* et se définit comme un « tambour fait d'un tronc d'arbre, servant à rythmer la danse du *sega* ». Alexis fournit quant à lui une information particulièrement intéressante ; il écrit : « Le tambour grosse caisse ressemblait à une barrique. On le suspendait (autour du cou?) avec une corde et le frappait avec 2 baguettes. À partir de 1950, ce tambour s'est raréfié pour ensuite être interdit autour de 1953 » (1996 : 1). (Ma traduction du texte original : « *Gro kes ti parey en barik. Zot ti met li anpandan avek an lakord e tap li avek 2 baget. A partir 1950 i ti konmans disparet e ver lannen 1953 i ti ganny enterdi* ».) Dans l'illustration du *band-kamtole* proposée par Kœchlin (1981 : 23) tel qu'il l'a observé à la fin des années 1970, il semble bien ce type de tambour était dès lors remplacé par une grosse caisse de batterie (que plusieurs Seychellois ont continué de nommer *gros kes*, selon Alexis [*ibid.*]), à laquelle s'ajoutait – lorsque le groupe jouait dans un endroit fixe et non durant les marches – une ou des cymbale(s) et une pédale Charleston.

¹²⁶ Il m'est difficile de décrire ce tambour dont je n'ai pas entendu parler sur le terrain. Toutefois, D'Offay et Lionnet (*ibid.*) le définissent comme une sorte de tambourin et Thomas Alexis précise que ce tambour devait parfois

rapidement enrichi cette formation en y ajoutant des instruments comme l'accordéon (*lakordeon*) et le banjo (*benndyo*) (Alexis 1996 : 1). Après la Seconde Guerre mondiale, tandis que des soldats seychellois rentraient au pays avec de nouveaux instruments et de nouvelles références musicales, la batterie et la guitare, ainsi que de nouvelles formes musicales (comme la musique et la danse que les Seychellois nomment « jazz » et qui font aujourd'hui partie de l'ensemble des danses traditionnelles du *kanmtole*) sont devenues partie intégrante des musiques de danses de salon. Avec l'arrivée des instruments électriques (basse, clavier et guitare, principalement) à partir de la fin des années 1960, les plus jeunes générations se sont davantage tournées vers les bals organisés dans les salles avec un son amplifié, au détriment des pratiques en famille et entre amis.

Selon mes observations sur le terrain, le *kanmtole* est aujourd'hui pratiqué lors d'événements organisés, particulièrement durant le Festival Kreol, sous la forme de représentations publiques (lors du *Pilipili* – démonstration des danses traditionnelles dans la rue par les jeunes Seychellois – ou de prestations sur scène et dans les restaurants et hôtels [figure 3]), d'événements participatifs (le *bal asosye* – un bal organisé auquel la population peut participer et qui a lieu chaque année lors de la fermeture du Festival Kreol [figure 4]) ou encore dans le cadre de cours s'adressant aux jeunes ou aux adultes.



Figure 3. *Pilipili*, Festival Kreol, Victoria. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent

être chauffé (1996 : 1). J'en conclus qu'il s'agit d'un type de tambour sur cadre cylindrique avec peau, peut-être proche du *tanbour moutya*, sur lequel je reviendrai. Un rapprochement pourrait peut-être se faire avec le *tanbou dibass* martiniquais, utilisé dans la haute-taille.



Figure 4. *Bal asosye*, Festival Kreol, Anse-aux-Pins. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent

Le *kanmtole* ou *ladans senp*

Les danses appelées « simples » (*ladans senp*) sont accompagnées d'une musique instrumentale et suivent habituellement un ordre préétabli. Elles comprennent la valse (*vals*), la scottish (*kotis*) – simple, double ou en glissant (*senp*, *doub* ou *an glisan*), la *polka*, la mazaruka (*mazok*), la berlinoise (*berlin*), l'écossaise (*kosez*) et le pas de quatre (*pad kat*). Elles s'exécutent en couple, soit un cavalier et sa dame (*en kavalye avek en danm*). Ce sont certainement les musiques seychelloises qui ont retenu le plus l'attention des musiciens seychellois prenant part aux processus de transmission des musiques locales par le biais des institutions officielles, dont principalement le *National Conservatoire of Performing Arts*. Les musiciens et professeurs de musique Thomas Alexis et David André, ayant tous les deux étudié la musique (classique) occidentale à l'étranger, ont contribué à recenser des musiques et à les transcrire sous forme de partitions dans des cahiers pédagogiques qu'ils ont préparés (Alexis 1996 et André 1988). Leurs transcriptions témoignent, entre autres, des ambiguïtés sur le plan rythmique et soulignent les différentes manières d'interpréter ou de ressentir ces musiques. À titre d'exemple, le *kotis* « *Madanm Karozen* », bien connu aux Seychelles, est transcrit en 6/8 chez Thomas Alexis (figure 5), tandis qu'il l'est en 2/4 chez David André (figure 6). L'écoute d'un *kotis* enregistré par Bernard Koechlin le 12 janvier 1977 à Anse Boileau (Mahé) laisse entendre une superposition de rythmes binaires et ternaires (audio 1).

KOTIS MADANM KAROZEN

Allto
♩. = 108

Figure 5. Transcription de Thomas Alexis (Alexis 1996 : 10)

Kotis
(Madam Karozen)

Moderato ♩ = 100

Arr. by DAVID ANDRÉ
for Guitar Trio

©1988 by David André

Figure 6. Transcription de David André (André 1988 : 12)

Depuis les années 1980, ces danses sont enseignées dans les districts et parfois dans les écoles. Nous pouvons observer une démonstration de *kanmtole* par des élèves lors du *Pilipili* dans le centre de la capitale Victoria, durant le Festival Kreol 2011 dans l'exemple vidéo 1.

La *kontredans*

Ces musiques de danses, passées dans le domaine français sous le terme de quadrille, étaient très populaires en Europe – particulièrement en Angleterre, en France et aux Pays-Bas – à partir de la fin du XVIII^e siècle¹²⁷. Selon Bernard Kœchlin, le terme « contredanse » proviendrait de l'anglais « *country dance* » (danse campagnarde, champêtre), élément qui expliquerait aussi pourquoi les thèmes mélodiques des *kanmtole* sont souvent issus des folklores anglais, irlandais ou écossais ; les thèmes français n'ayant pas eu le temps de s'insérer dans les contredanses avant leur arrivée aux Seychelles (1978 : 4).

La *kontredans* se distingue, entre autres, par la présence d'un *konmander* qui dirige la danse en annonçant les mouvements. Dans sa méthode de danse *kanmtole*, Kevin Valentin distingue huit mouvements de *kontredans*, qui reviennent généralement dans un ordre constant, bien que chaque danse (considérée ici comme une série de mouvements) soit légèrement différente : 1) *Frap vo men* (frappez des mains) ; 2) *Demi ron* (demi-tour) ; 3) *Senn Anglez / Senn Fransez* (chaîne anglaise / chaîne française) ; 4) *Senn de Dam* (chaîne des dames) ; 5) *Balanse* (balancez) ; 6) *Ron Salon* (ronde) ; 7) *May may agos/drwat* (croisez les bras gauches/droits) et 8) *Pronmnad Galo* (Promenade Galop) (Valentin 2004 : 6-8). Le *konmander* crée la cadence par ses appels chantés, ses *maloumbo* (cris d'encouragements pour animer la danse) et en battant le triangle¹²⁸. Il existe différentes *kontredans* selon Kevin Valentin (2004 :

¹²⁷ La référence absolue en ce domaine est le travail fondateur et magistral de Jean-Michel Guilcher : *La contredanse et les renouvellements de la danse française* (1969), réédité sous le titre *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* (2004). Il existe depuis un consensus de la part des chercheurs qui retracent l'origine des contredanses dans l'Angleterre du XVI^e siècle, d'où elles auraient traversé la Manche pour ensuite être adoptées et popularisées en France et aux Pays-Bas (Chaudenson 1992 : 195, 2000 : 211, Kœchlin 1978, Manuel 2009 : 4). De plus en plus populaires en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle, les contredanses sont devenues associées essentiellement à la France, au moment où l'élite française devenait le modèle pour une grande partie de l'Europe.

¹²⁸ Dans son rapport sur les musiques seychelloises, Kœchlin précise qu'il existerait une « autre forme de *kamtole* dit *tambole-kamtole* où le rôle du “commandeur” est tenu par un joueur de tambour et non par un joueur de triangle » (1981 : 29).

9-14) : *San Delase, Avan De, Avan Trwa, Avan Kat, Galo* et *Final*. Toutefois, la plupart des Seychellois aujourd’hui ne distinguent plus ces danses ni ces rythmes, malgré le fait que les jeunes apprennent toujours les rudiments du *kanmtole* à l’école...¹²⁹ La *kontredans* nécessite la présence de deux couples pour pouvoir effectuer les figures de danse. La vidéo 2 montre un exemple de jeunes qui exécutent une contredanse dans le cadre du *Pilipili*, Festival Kreol (octobre 2011).

Les romances et les chants

Les romances (*romans*) sont généralement des chansons d’amour de tradition française, chantées *a cappella* et dans un tempo lent. Longtemps considérées comme des musiques de mariage, elles ont graduellement intégré d’autres contextes. Bernard Kœchlin précise que la chanson *Vous avez la beauté qui grise*, qu’il a enregistrée en janvier 1977 à La Digue (audio 2), fait partie du répertoire de l’après-midi du banquet. Selon le musicien seychellois Giovanni Ally, ces chansons seraient demeurées relativement populaires jusqu’aux années 1980, puis auraient disparu pour enfin connaître un regain d’intérêt depuis quelques années (communication personnelle, février 2012).



Figure 7. Groupe de dames chantant des romances dans le cadre du projet mené par Anne Merlin et Hugo Labattut. Victoria, Mahé. 19 mars 2012. Photo : M.-C. Parent

¹²⁹ Certains enseignants dans les écoles primaires et secondaires m’ont fait part des difficultés à enseigner les musiques traditionnelles seychelloises dans leur classe, car ils ne considèrent pas bien les connaître ou affirment ne pas posséder les outils pour bien les transmettre.

Monsieur Ally travaillait, au moment de ma recherche, sur un recueil de *romans*, un genre musical qu'il apprécie particulièrement. Certaines personnes âgées se souviennent encore très bien des chansons et des paroles, comme en attestent des enregistrements que j'ai réalisés lors d'un projet de documentation organisé par l'Alliance française des Seychelles¹³⁰ (audio 3 et figure 7). Certains Seychellois disent que les romances inspirent aujourd'hui des chansons d'amour populaires.

Les marches et *laserenad*

Parmi les genres musicaux hérités de l'Europe, on compte les marches militaires, legs de la période coloniale anglaise qui, semble-t-il (je n'ai pas pu l'observer sur le terrain), sont parfois jouées dans le cadre de défilés. Par ailleurs, *laserenad* consiste en un répertoire de musique de mariage interprété par un petit orchestre – composé d'une grosse caisse, d'un ou deux violon(s) et/ou d'un accordéon, d'un triangle et parfois d'une guitare – qui, du moins dans le passé, accompagnait les mariés et leurs invités à la sortie de l'église dans un cortège vers la « salle verte », le lieu de réception¹³¹. Selon le musicien praslinois Charles Davidson Lesperans (figure 8), les sérénades sont aujourd'hui beaucoup plus courtes que dans le passé, mais il faut jouer au moins cinq chansons pour qu'une sérénade soit complète (entretien réalisé le 6 février 2012). Il explique que la marche se fait en plein soleil, que les gens transpirent et que, pour cette raison, on préfère aujourd'hui utiliser un transport car c'est moins fatigant et ça évite d'arriver à la réception en nage... (*idem.*).

Laserenad fait également partie chaque année de la programmation du Festival Kreol. Au cours de la cérémonie d'ouverture du festival, les jeunes et moins jeunes défilent, parés de vêtements qu'ils pourraient porter lors d'un mariage ou encore évoquant les mariages à l'ancienne, au son de la musique. Lors de l'événement observé durant mon deuxième terrain (octobre 2011), *laserenad* était accompagné de musiques enregistrées diffusées par des

¹³⁰ Les instigateurs du projet sont les Français Anne Merlin et Hugo Labattut, tous deux travailleurs à l'Alliance française des Seychelles au moment de mes recherches.

¹³¹ Au moment où la population seychelloise délaisse presque complètement cette tradition, le Ministère du Tourisme et de la Culture opte pour une mise en tourisme des « mariages créoles » en tant que moyen de sauvegarde du patrimoine culturel et musical. J'ai présenté une conférence sur ce sujet et les enjeux d'une telle initiative lors de la 11^e Rencontre internationale des Jeunes Chercheurs en patrimoine, « Le spectacle du patrimoine », à l'*Universidade Estadual de Campinas* (UNICAMP, Brésil), 15 novembre 2015.

enceintes. Les styles musicaux variaient considérablement, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait vidéo 3. Nous y entendons une valse instrumentale, suivie de la chanson populaire seychelloise *Boom Boom*, composée par Stanley Beaufond, reprise et interprétée ici par l'artiste Jean-Marc Volcy.



Figure 8. Les musiciens Charles Davidson Lesperans (violon) et Georges Albert (guitare) accompagnent des mariages depuis plusieurs années sur l'île de Praslin. Praslin, 5 février 2012.
Photo : M.-C. Parent

Musiques issues de l'héritage africain

Si l'origine et les débuts des musiques issues de « l'héritage européen » dans la nouvelle colonie semblent relativement faciles à retracer en raison des faits historiques documentés du côté des colonisateurs, il n'en est pas de même des musiques connues pour provenir de l'« Afrique ». Effectivement, l'absence d'informations précises sur l'origine des esclaves et la présence d'une hétérogénéité ethnique parmi ceux-ci rendent l'identification difficile, voire impossible. Somme toute, la plupart des chercheurs s'entendent sur le fait que les influences dans les pratiques musicales proviendraient particulièrement de Madagascar et d'Afrique orientale, avec quelques emprunts aux musiques et pratiques de l'Afrique de l'Ouest. J'insiste, quant à moi, sur les relations, du début de la colonisation jusqu'à aujourd'hui et particulièrement pour ces musiques « héritées de l'Afrique », avec les autres îles créoles de l'océan Indien. Nous verrons à cet effet, à partir du chapitre 6, que les mobilités et échanges régionaux ne peuvent en

aucun cas être ignorés dans l'étude de la construction et du développement des musiques seychelloises.

Ces pratiques musicales se caractérisent généralement, du moins dans leur forme plus « traditionnelle » ou ancienne, par l'utilisation d'instruments non occidentaux ou encore par la prédominance des tambours locaux¹³², par l'emploi du créole et/ou d'expressions issues de dialectes africains dans les paroles des chansons, ainsi que par le fait que plusieurs d'entre elles étaient avant tout « des musiques à danser » (Koechlin 1981 : 3, Mahoune 2004 : 287). La plupart de ces musiques constituaient, dans le passé, le divertissement des travailleurs sur les îles éloignées.

Instruments rares ou désuets

La littérature mentionne quelques instruments de musique qui sont reconnus comme faisant partie de l'héritage musical des Seychelles, mais qui sont aujourd'hui, soit disparus, soit très rares. Il n'existe pas de documentation exhaustive à leur sujet, notamment par rapport aux techniques de jeu, aux contextes dans lesquels ils étaient pratiqués et le type de musique qu'ils accompagnaient. Ces instruments méritent tout de même un bref détour, puisque, comme pour le *makalapo* dont il sera ici question, il n'est pas exclu que ces instruments connaissent un nouvel engouement ou deviennent l'objet d'une réappropriation de la part des musiciens seychellois.

Le *makalapo* est une harpe en terre – et non un arc en terre, tel qu'il est souvent présenté¹³³ – dont le fonctionnement est basé sur une corde (métallique ou en nylon ;

¹³² Ceux-ci seront décrits un peu plus loin.

¹³³ Dans un article datant de 2012, Susanne Fürniss explique que le terme « arc-en-terre » s'est installé dans la littérature scientifique pour décrire ce type de cordophone dont le dispositif d'amplification est un trou dans la terre suite à l'importante publication d'André Schaeffner *Origine des instruments de musique* (1968 [1936]), qui avait lui-même suivi la proposition de Sachs qui avait auparavant nommé cet instrument *erdbogen*, soit « arc-en-terre » (1929 : 60, cité dans Fürniss 2012 : 4). Toutefois, tel que le rapporte Fürniss, « Geneviève Dournon [...] pousse la rigueur scientifique plus loin » en posant, au-delà de la question « qu'est-ce qui vibre ? », celle de savoir « quelle est la disposition des cordes par rapport à la structure de l'instrument ? » (2012 : 4). On conclut ainsi que « le trou dans la terre n'est pas un simple résonateur, mais une véritable caisse de résonance dotée d'une table d'harmonie » et qu'« il ne s'agit pas d'une corde tendue entre les deux extrémités d'un arc, mais entre une caisse de résonance et un manche courbe », ce qui fait de l'objet une harpe. Fürniss précise alors que c'est dans la catégorie des harpes qu'il apparaît chez Dournon : « 331.2 : Manche relié à une fosse résonateur ou “ harpe en terre ” (monocorde) » (Dournon 1996 : 121, cité dans Fürniss 2012 : 5). Ainsi, la qualification du *makalapo* en tant qu'« arc-en-terre » relève probablement de l'« habitude », pour suivre l'argument défendu par Fürniss dans l'article en question.

traditionnellement en raphia ou en sisal), tendue entre l'extrémité d'une branche arquée (*bwa zozo*) ancrée dans le sol et le centre d'un réceptacle en tôle qui fait office de caisse de résonance sous la terre. Le son est produit en pinçant la corde d'une main, tandis que l'autre main en fait varier la tension en pliant le manche flexible pour en altérer les sons¹³⁴. Patrick Prosper (Ton Pat') serait le seul musicien sur Mahé à savoir comment le fabriquer. Lors d'un entretien, il insista sur la difficulté de présenter cet instrument sur scène ou en ateliers étant donné qu'il doit être mis en terre à chaque fois. Pour pallier à la situation, il a imaginé et conçu un *makalapo* transportable, qui peut même avoir plus d'une corde : le *makaloumpo* (figure 9). Le *makalapo* n'est pas courant aux Seychelles et il est par ailleurs associé à des éléments surnaturels, notamment par son « enracinement » dans le sol où les morts sont enterrés (d'où la chanson pour *makalapo* « *Anba later i annan dimoun* » [il y a des gens sous terre] à laquelle Mahoune se réfère [s.d.-a : 5]).



Figure 9. Shujatta Chettiar à la guitare et Ton Pat' au *makaloumpo*. Festival Kreol, Victoria, octobre 2011. Photo : M.-C. Parent

Il est parfois question, dans la littérature essentiellement, de deux autres instruments qui, eux, auraient complètement disparu. Selon Fanie Précourt (2009 : 46), les Seychellois utilisaient auparavant une conque évidée d'un coquillage (*lambis*), nommée *lansiv*, dans laquelle le

¹³⁴ Le CD-DVD *Ton Pat' memwar lanmizik seselwa* (Takamba, Pôle Régional des Musiques Actuelles, Runmuzik, Saint-Denis de La Réunion, 2009) fournit de plus amples détails sur la fabrication et les techniques de jeu du *makalapo*.

musicien souffle comme dans une trompe. On retrouve ce type d'instrument, qui a également une fonction signalétique (appels ou transmission de messages) dans d'autres îles de l'océan Indien (répondant aussi à l'appellation *lansiv* à l'île Maurice et à La Réunion), de même qu'aux Antilles. Le son percutant de la *conque de lambi* sert, notamment de nos jours, à annoncer le retour quotidien des pêcheurs aux Antilles françaises (Desroches 1989). À ma connaissance, aucun usage de ce type n'est actuellement en vigueur aux Seychelles. Par ailleurs, Mahoune fait référence à un autre instrument dont nous ne savons que peu de choses : la *piano grann ter*, ou *zoulofonn*, une sorte de xylophone d'origine africaine ou malgache qui n'existe plus du tout aujourd'hui (Mahoune 2004 : 293).

Les chants

Au-delà des romances dont il a déjà été question, il existait, dans le passé, différents types de répertoires vocaux généralement associés à des contextes particuliers. En 1989, le Seychellois Guy Lionnet écrit que ces chants tendaient déjà à disparaître du répertoire musical et se faisaient de plus en plus rares. Il parle des chants de piroguiers (*sanson pirog*), des chansons à boire, des chansons de ronde (*ronn*) et des berceuses traditionnelles (*bersez*). Si certains de ces chants pouvaient être exécutés *a cappella*, d'autres étaient accompagnés d'instruments de musique fabriqués localement, le *bonm* et le *zez*¹³⁵, et dont l'origine serait malgache (Kœchlin 1981 : 4). Ils sont communément appelés *sanson bonm* (chansons pour *bonm*) et *sanson zez* (chansons *zez*). Kœchlin associe les musiques pour *bonm* et celles pour *zez*, car « l'une et l'autre requièrent la même formation instrumentale (arc [*bonm*] ou cithare [*zez*], hochet et voix d'homme), ont la même source d'inspiration et le même mode d'expression musicale (mélodies, airs à danser) (*ibid.*). Lors de ses observations sur le terrain, en 1976-1977, Kœchlin note que le musicien qui joue le *bonm* ou le *zez*¹³⁶ cumule généralement trois rôles : 1) celui de joueur de cithare ou d'arc ; 2) celui de percussionniste, car il utilise également un hochet (*kaskavel*) et 3) celui de chanteur (*ibid.*).

Le *zez* (figure 10) est une cithare monocorde sur bâton à résonateur annexe. Il est semblable aux cithares que l'on retrouve à Madagascar (sous différentes appellations en

¹³⁵ Ces instruments sont présentés plus bas.

¹³⁶ Pour plus d'informations sur les techniques de jeu du *bonm* et du *zez*, voir Kœchlin (1981 : 5-9).

fonction des régions, mais généralement nommées *jejo* [Randriany 2008 : 8]), en Afrique centrale et de l'Est (Nketia 1974 : 103), ainsi qu'en République centrale du Congo sous le nom de *luzenze* (Précourt 2009 : 41). Composé d'un manche en bois rigide muni d'une série de trois créneaux à deux rangées symétriques, le *zez* possède une corde en nylon attachée aux deux extrémités du manche, servant également de support au résonateur. Ce dernier est habituellement unealebasse à laquelle est jointe un *soundar*, c'est-à-dire un tiers de noix de coco qui recouvre le tiers de laalebasse et qui est fixé au manche. Le musicien accole par alternance le résonateur à son corps afin d'amplifier les sons produits. La corde est mise en vibration par pincements effectués par les doigts de la main droite (pour un droitier), tandis que la main gauche joue les notes sur les créneaux. La main droite secoue en même temps un petit hochet nommé *kaskavel*. Celui est traditionnellement constitué d'une enveloppe végétale, fermée et résonnant par l'effet de grenailles¹³⁷ contenues à l'intérieur. Les doigts de la main tenant l'arc au niveau du résonateur peuvent également jouer sur la tension de la corde, modifiant ainsi la hauteur des sons produits. On raconte que Tonpa (Jacob Marie, 1908-1994), l'un des musiciens de sa génération les plus connus des Seychelles¹³⁸, particulièrement en tant que joueur de *zez*, aurait appris la technique instrumentale du *zez* par l'une de ses ancêtres malgaches.

Le *bonm* (voir figure 10) est un arc musical monocorde à résonateur annexe. La corde, autrefois végétale mais aujourd'hui généralement en nylon ou en acier, est tendue entre les deux extrémités du manche en bois flexible (le bois *zozo* ou *var* selon mes informateurs, mais Kœchlin parle du bois *takamaka* – *Calophyllum iniphyllum* [1981 : 5]) auquel un résonateur (généralement unealebasse ou une noix de coco évidée et coupée aux deux tiers) est attaché par un anneau faisant le tour de l'arc et de la corde. Cet anneau permet de tendre la corde et de

¹³⁷ Kœchlin précise que « les graines de [...] réglisse placées à l'intérieur du hochet, ne sont autres que les graines de la liane *Abrus precatorius*, bien connues d'une foule de populations pour leurs propriétés ésotériques » (1981 : 4) (C'est l'auteur qui souligne). Dans un entretien réalisé en 1994 et diffusé sur les ondes de la SBC (Seychelles Broadcasting Corporation), Violet Marie – la fille de Tonpa – confirme qu'il s'agissait bien de graines de réglisse (« *lagrenn lagati* », ce dernier étant l'arbre à réglisse). Dans un document non daté, Jean-Claude Mahoune suggère que les composantes de ce hochet s'adaptaient aux matières disponibles : « *It was usually a whole coconut ridden of its kernel and filled with "reglisse" or "kaspayant" seeds... substituted by recycled bottles of "baby lotion" in more recent times!* » (s.d.-a: 6).

¹³⁸ Au-delà des Seychelles, Tonpa s'est rendu jusqu'en France pour y performer en compagnie de Ton Boboy (Marius Camille), en 1978. Ce dernier (1898-1981) est connu comme étant le joueur de *bonm* le plus populaire de l'histoire des Seychelles.

bouger le résonateur, mobile, et ainsi d'accorder l'instrument. Pour « *bat bonm* » (jouer du *bonm*), le musicien rapproche ou éloigne le résonateur, en alternance, de son abdomen. Avec la main droite, il frappe sur la corde avec une fine baguette en bois, tout en secouant en même temps un *kaskavel*, hochet qu'il tient aussi dans sa main droite, et qui a été décrit précédemment. Le *bonm* s'apparente ainsi au *berimbau* brésilien, et aux arcs musicaux que nous retrouvons également sur d'autres îles de l'océan Indien : le *bob* à La Réunion, le *bom* à l'Île Maurice et à l'Île Rodrigues, ainsi que le *dzendze lava* à Mayotte. Précourt prétend que son origine pourrait être malgache, où il se nomme *jejilava* (ou *jejo lava* selon Randrianary 2008 : 10), mais précise également que ce type d'arc musical se rencontre aussi au Mozambique sous les appellations de *chitende*, *chiqueane* (au Sud de Rio Save) ou *N'thundao* et *chimatende* (dans la province du Sofala) (2009 : 39).



Figure 10. Ton Pat' au zez (à gauche) et au bonm (à droite), février 2011, NCPA, Mont-Fleuri.
Photo : M.-C. Parent

La facture du *bonm* s'est modifiée depuis son arrivée dans les îles créoles de l'océan Indien et les Seychellois ne craignaient pas d'y apporter des changements créatifs lorsque nécessaire. Lors de mes séjours, quelques personnes – particulièrement des étudiants du NCPA (*National Conservatoire of Performing Arts*) – me disaient que le *bonm* était devenu rare aux Seychelles en raison du fait qu'il n'y a plus de calebasse dans le pays. Pourtant, nul autre que Tonpa pouvait

se présenter avec des instruments tant de facture traditionnelle qu'innovatrice, faisant ressortir le côté « débrouillard », voire ingénieux, des Seychellois de son époque. L'ethnomusicologue Michael Naylor raconte, dans sa thèse, sa rencontre avec Tonpa :

Ton-Pa had disappeared briefly to retrieve the instrument he would use. He returned instead with two. One looked quite battered but “traditional” by all standards. It included a large calabash (hollowed-out gourd) resonator attached to the middle section of the bow to amplify the single string. The other instrument – the one Ton-Pa instinctively reached for first – was basically the same except that the calabash resonator had been replaced with a large yellow plastic kerosene can that had its bottom cut away. (Naylor 1997 : xii).

Cette anecdote démontre que les Calebasses se faisaient déjà rares dans le pays au cours des années 1980 et 1990, mais surtout que Tonpa n'hésitait pas à innover, voire valorisait le changement, l'évolution et l'adaptation. Je n'ai vu aucun instrument de ce type durant mes séjours aux Seychelles. De nos jours, seuls quelques musiciens savent jouer du *bonm* et du *zez*.

Le NCPA organise des classes afin de transmettre les savoir-faire reliés tant à sa fabrication qu'à ses techniques de jeu. Ton Pat' (Patrick Prosper) joue différents instruments traditionnels et était responsable de ces cours au moment de ma recherche. Son élève Shujatta Chettiar (figure 7), également violoniste et multi-instrumentiste, a appris les rudiments de ces instruments et enseigne aujourd'hui au NCPA. Elle est probablement la première femme seychelloise à maîtriser ces instruments qui ont longtemps relevé exclusivement du domaine masculin¹³⁹.

Les chansons pour *zez* et *bonm* semblent aujourd'hui avoir disparu du quotidien et il n'en reste que quelques enregistrements (voir, par exemple, un chant de piroguiers interprété par Jacob Marie qui s'accompagne au *zez*, enregistré par Bernard Kœchlin en 1977, audio 4). Elles

¹³⁹ Mahoune note toutefois à ce sujet que « *most of the musical instruments were played by men but it was not at all unusual to have the women doing the same and at times in their own groups* » (2004 : 288). J'ai quant à moi observé un phénomène intéressant : tandis que les habitants de Mahé déplorent la difficulté d'inclure une ou plusieurs femmes dans les groupes qui se consacrent au *moutya*, les Diguaises se plaignent du peu d'engagement des hommes dans les pratiques musicales traditionnelles. Les principales représentantes de la scène musicale traditionnelle diguaise sont les femmes de la famille Ladouce (filles de Fernande Ladouce), initiatrices du groupe *Masezarin*. Elles demeurent toutefois accompagnées de musiciens.

réapparaissent parfois sous une forme plus moderne dans des enregistrements d'artistes seychellois¹⁴⁰. Il n'est pas rare par ailleurs de retrouver des références à ces instruments (l'échelle musicale, le timbre, etc.) dans des chansons populaires.

Le sokwe

Le *sokwe* s'avère très rare de nos jours et je n'ai pas pu l'observer durant mes séjours aux Seychelles. Les origines de cette pratique demeurent obscures, mais il semble qu'elle soit parvenue aux Seychelles assez tardivement, soit vers le début du XX^e siècle, en provenance d'Afrique de l'Ouest¹⁴¹. Les Seychellois décrivent généralement les costumes associés au *sokwe* comme des feuilles de bananiers qui couvrent intégralement le corps des acteurs. C'est, selon plusieurs d'entre eux, l'inconfort de cet habillement qui les aurait menés à abandonner graduellement cette pratique. Kœchlin propose une description un peu plus exhaustive de ces déguisements à partir de ses observations en 1976-77 (1981 : 33) : « *la-paille* » ou « *liane sans fin* » recouvre tout le corps des acteurs qui portent un masque au fond noir et dont les yeux et la bouche sont cernés de rouge, avec une barbe faite de lichen, en plus de deux coques de noix de coco placées entre les jambes et qui symbolisent des testicules difformes. On souhaite ainsi cacher l'identité des acteurs mais aussi les transformer en entités surréelles. Si les danses avec masques sont souvent considérées comme étant liées à un aspect religieux ou spirituel, des chercheurs s'accordent pour dire que le *sokwe* se veut davantage une « mascarade » (Précourt 2009 : 38) ou une « *commedia dell'arte* » (Kœchlin 1981 : 35) qu'un rituel religieux. La description qu'en dresse Kœchlin rapproche le *sokwe* d'une forme de théâtre musical :

La partie musicale comprend des chants avec accompagnements pour arc musical [*bonm*] et cithare sur bâton [*zez*] (aujourd'hui remplacée par des guitares de

¹⁴⁰ Le chant en question enregistré par Kœchlin, *Ding Ding Kololo*, a été repris et arrangé par les artistes seychellois Jenny Letourdie (Album *Lekstazm*, 2010) (audio 5) et Brian Matombé (Album *Lanbyans Tropik*, 2004) (audio 6).

¹⁴¹ Kœchlin (1981 : 33), par ailleurs peu convaincu, fait allusion aux notes prises par l'historien anglais A.W.T. Webb qui émet des hypothèses quant à l'origine du *sokwe* dans un document intitulé « *Note on the Soquet Dance* » (notons qu'à une certaine période, l'on semblait utiliser invariablement les termes *soquet* et *sokwe*). De mon côté, j'ai pu obtenir un document inédit – pour lequel ni l'auteur, ni la date ne sont précisés – intitulé « *Soquet Dance* » aux archives de La Bastille (Mahé, Seychelles) qui retrace les mêmes propos : on y prétend, d'un côté, que King Prempeh, accompagné de quelques autres captifs venus du Ghana lors de leur exil vers les Seychelles en 1900, seraient à l'origine des débuts de cette pratique en terre seychelloise ; par ailleurs, un autre informateur, créole marin dans l'armée britannique, aurait révélé à l'auteur du document qu'il aurait vu des troupes de Sénégalais pratiquer ces danses à Madagascar.

fortunes) et des percussions réalisées avec deux baguettes et une boîte de fer blanc [*lasinyal*, voir détails plus loin]. Le spectacle comporte une alternance de parties dansées et de parties dialoguées d'un grand comique. [...] Tout le monde y compris le roi danse, mais au bout d'un instant le roi tombe en syncope à terre. Intervient alors le docteur qui ausculte avec son stéthoscope, fait une ordonnance, administre une piqûre, donne à boire une potion qu'il sort d'une fiole, etc., tout cela traité sur le mode burlesque. Le roi se relève plein d'une nouvelle vigueur et dialogues et danses se poursuivent jusqu'à la fin du spectacle. (1981 : 35).

L'accompagnement musical du *sokwe* semble variable : on y utilise le *bonm*, le *zez*, mais parfois aussi le *mouloumba* (Précourt 2009 : 45, Mahoune s.d.-a). Aujourd'hui, des chansons issues du répertoire de *sokwe* peuvent être accompagnées de divers instruments : Ton Pat' propose une version de la chanson *Dalambwe* interprétée avec le *makalapo* sur le disque du coffret *Ton Pat', memwar lamizik seselwa* (2009) (audio 7).

Le *mouloumba* est une cithare tubulaire d'écorce, composée d'une section de bambou autour de laquelle les « cordes » sont découpées (du corps même du bambou), mais laissées attachées à leurs extrémités et surélevées par des chevalets. Ces cordes ne servent qu'à enrichir le souffle de l'instrumentiste – qui provient de sa bouche accolée à l'une des extrémités de l'instrument – de vibrations caractéristiques. Elles peuvent aussi être frappées d'une baguette de bois. Cet instrument ne se trouve plus de nos jours aux Seychelles. Se basant sur une ou des performance(s) de Tonpa (Jacob Marie), Kœchlin propose une description intéressante du jeu de cet instrument (1981 : 32) qui faisait généralement partie intégrante des « *zistwar lontan* » (vieilles histoires, contes, etc.) dont les paroles, souvent incompréhensibles, faisaient appel à plusieurs langues (dont principalement le malgache, mais aussi quelques dialectes africains en plus du créole seychellois).

Enfin, les « percussions » auxquelles Kœchlin fait allusion dans la description précédente semblent correspondre à l'instrument que les Seychellois nomment *lasinyal*. Il s'agit d'un idiophone dont la matière est mise en vibration par frappement du corps vibrant par un percuteur (ici deux baguettes) sur un corps creux (traditionnellement en bambou). Mahoune décrit cet instrument en disant que « *any piece of hollow material could be used but the bamboo stem was ideal and mastered easily by women and children* » (s.d.-a : 7). J'ai par ailleurs observé, sur l'île de la Digue, un instrument dont les techniques de jeu s'apparentent à celles décrites pour cet idiophone et que l'on nomme également *lasinyal*, mais pour lequel le corps creux est remplacé

par un bout de tôle fixé sur un support en bois (figure 11), ce qui a pour effet un changement considérable du timbre qui se veut alors davantage métallique.



Figure 11. Musiciens du groupe *Masezarin*, L'Orangerie, La Digue, mars 2013. Photo : M.-C. Parent

Le *tsinge*

L'origine du *tsinge* (parfois écrit *tinge*) n'est pas claire, mais plusieurs prétendent qu'on y perçoit l'influence de danses de l'Afrique de l'Est et disent que les paroles des chants qui sont associés à cette pratique étaient en *swahili* ou en *zulu* dans le passé. Jean-Claude Mahoune soutient que cette forme d'expression serait l'héritage de luttes guerrières provenant d'Afrique et qu'elle s'apparente ainsi à la *capoeira* du Brésil (communication personnelle, février 2011), et donc probablement aussi au *danmyé* de la Martinique et au *moring* de La Réunion. Ce dernier pourrait provenir d'une pratique nommée *moraingy* à Madagascar. Toutefois, les quelques descriptions qu'on m'en a faites, de même que la littérature, décrivent la pratique seychelloise comme étant assez différente de ces dernières. Le Seychellois Henri Dauban propose une description du *tsinge* dans son article publié dans un recueil édité par Kœchlin en 1984 :

*Le tsinge est une ancienne danse de guerre africaine pratiquée uniquement par des hommes, mais les femmes peuvent faire partie de l'assistance. Deux hommes dansent face à face. [...] J'étais incapable de suivre le déroulement de la danse tant les pas se faisaient à une vitesse fulgurante. Vous aviez là des gens tout autour des deux hommes qui « faisaient la guerre », ils donnaient le tempo par des claquements de mains accompagnés de chants. Si sur un temps du rythme un des protagonistes a son pied droit à terre au moment où l'autre a son pied gauche à terre, il s'agit d'un *vis-à-vis* et l'adversaire est tué ; dans le cas d'un « croisé », les pieds droits des deux partenaires doivent être à terre au même instant.*

L'assistance est là pour témoigner sur l'arbitrage fait par un ou deux spécialistes qui statuent sur la disqualification ; un peu comme à l'arrivée d'une course à pied disputée, le résultat tient dans une fraction de seconde. Il y avait à Silhouette, un vieux qui « tuait » tout le monde en un rien de temps ! Ce n'est pas une danse d'amusement mais d'habileté, de tour de force et, à l'origine, celui qui perdait était tué. (1984 : 171)

Kœchlin apporte davantage de précisions quant à la partie musicale du *tsinge*. Il écrit :

Les chants sont interprétés d'une façon alternée : un directeur de chant (cavalier) émet une phrase ou un élément de phrase chantée et un chœur d'hommes lui donne la réponse. L'accompagnement rythmique est réalisé par des claquements de mains et comprend une sorte de contrepoint (rythmes décalés par groupes) comme on retrouve dans la musique de danse malgache. (1981 : 31).

Ici aussi, les paroles des chants sont quasi intraduisibles et correspondent, selon Kœchlin, à « un mélange de langues malgache et africaines et de créole seychellois » (*idem.*). Le *tsinge* n'est pas une pratique très dynamique de nos jours, bien que quelques personnes soient considérées comme des références. Gaétan Landry, vivant sur l'île de Silhouette, serait l'une des seules personnes encore vivantes qui connaît bien les règles et codes du *tsinge* (entretien avec Penda Choppy, novembre 2011).

Dans un tout autre registre, Jean-Claude Mahoune m'a mise en contact avec des jeunes Seychellois qui ont tenté de remettre le *tsinge* au goût du jour, s'inspirant de vidéos de *capoeira* qu'ils peuvent visionner en ligne via Internet. Leur démarche a connu un certain succès et intérêt de la part des autorités en matière de culture (Mahoune, précisément), mais ne semble toutefois pas s'être perpétuée¹⁴². Enfin, c'est dans un cadre familial et non formel que la famille de Norville Ernesta a interprété à mon attention un pot-pourri de chansons connues du répertoire

¹⁴² Le leader du groupe m'a appris, lors d'une conversation personnelle au début 2013, qu'il a arrêté cette pratique depuis qu'il est devenu musulman. Au moment de mes recherches, j'ai rencontré quelques Seychellois dans la vingtaine ou la trentaine qui se sont convertis à l'islam ou se sont, comme ils le disent eux-mêmes, « mariés musulmans ». La conversion se fait en échange d'une certaine somme d'argent et parfois d'opportunités d'affaires dans les pays islamiques. D'après mes observations aux Seychelles, certains convertis adoptent un style de vie tout à fait différent se basant sur le dogme selon lequel les divertissements comme la musique et la danse ne devraient pas faire partie de la vie d'un « bon musulman », tandis que d'autres semblent ne changer leur style de vie qu'au minimum.

de *tsinge* (vidéo 4). Les mélodies sont constituées de courtes phrases répétées en recourant à la structure appel-réponse, généralement entre le chanteur principal et le reste des participants. Au plan rythmique, il s'agit clairement d'un rythme binaire appuyé par les frappements des mains et des pieds des joueurs/danseurs. Selon Mahoune (s.d.-b), le *tsinge* était habituellement performé par les hommes lors de leurs moments de socialisation dans les petits bars de la classe ouvrière nommés « *baka house* », ou *lankanbiz* en créole. Les enfants et les femmes n'y participaient pas, mais pouvaient accompagner le jeu en chantant et en frappant des mains (Mahoune 2004 : 288).

Madilo ou kaloupilon

Le *madilo*, également appelé *kaloupilon*, *ladans baton* ou encore *madelon*, est généralement associé à l'île de La Digue et, selon l'information que l'on m'a fournie, est pratiqué presque essentiellement par les membres de la famille Ladouce (groupe *Masezarin*), dont il a brièvement été question précédemment. Il semble, d'après un entretien réalisé par Jacques Maunick pour l'émission « Contacts Inter-Îles Océan Indien » (Radio France Internationale, Paris, 1980, cité dans Kœchlin 1981 : 36), que cette pratique ait été presque complètement oubliée avant d'être « remise en honneur ». Dans cette interview, Jean-Claude Mahoune établit une différence entre le *madilo* et le *kaloupilon* :

Pour le « *kalopilon* », deux joueurs sont séparés par un mortier et tout en dansant, ils se repassent un morceau de bâton, le « *kalopilon* ». Dans le « *kalopilon* » réservé aux femmes, appelé encore « *madilo* » ou « *madelon* », on tient deux morceaux de bois. « On dansait en troquant, on dansait, on chantait en troquant les femmes, ... en troquant les pieds sur les morceaux de bâton... ». Pour le « *madilo* », les deux bâtons n'étaient pas disposés en forme de X, mais étaient parallèles (cité dans Kœchlin 1981 : 36).

Il semble que cette pratique ait toujours cours aujourd'hui, quoique je n'aie pas eu l'occasion de l'observer.

Sega otantik ou sega tranble

A priori, le *sega otantik* (*sega* authentique), également nommé *sega tranble*, ne doit pas être confondu avec le *sega* seychellois moderne, ni avec le « *sega primitif* » dont parle le Réunionnais Jean-Pierre La Selve (1984). Ce dernier terme est inspiré des témoignages tirés des récits d'époque et désigne un phénomène musical et dansé, accompagné de tambours, appartenant à la communauté des esclaves dans l'ensemble des îles de l'océan Indien à partir du XIX^e siècle¹⁴³. Le *sega otantik*, ou *sega tranble*, consiste néanmoins en une musique chantée, dansée et tambourinée issue de l'héritage africain et afro-malgache (Mahoune s.d.-b) et présente, selon certains Seychellois et quelques chercheurs (dont Kœchlin 1981 : 15), des affinités évidentes avec le *moutya*.

Il semble que ce soient principalement l'instrumentation et le tempo qui distinguent le *sega otantik* du *moutya*. Selon Kœchlin, le *sega otantik* serait accompagné de chorals mixtes, de tambours, de hochets et de racleurs ; tandis que le *moutya* consisterait en un duo vocal masculin, accompagné de chorals alternés et de deux gros « tambourins », selon ses propres termes (1981 : 15). Kœchlin précise également que « le *moutia* s'est mieux conservé sous sa forme originale (spectacle de plein-air, danses de groupe), tandis que le *sega* est entré depuis longtemps dans les dancings de la capitale tout en se muant en danses pour couples » (*ibid.*). Cette phrase pose quelques défis quant à la définition du *sega otantik* qui, déjà à la fin des années 1970, apparaît « transformé » – ou dont la pratique était déjà révolue (les explications qu'en donne Kœchlin [1981 : 17] sont écrites au passé) – et pour lequel il n'existe, du moins à ma connaissance, aucun enregistrement audio ou audio-visuel. Aussi, de manière générale, les Seychellois – musiciens ou non – s'entendent pour dire que le tempo du *sega* est plus rapide que celui du *moutya*. Enfin, Mahoune spécifie que le *sega otantik* n'était pas chanté en créole, mais dans des langues (africaines ?) incompréhensibles par les acteurs (s.d.-b). Il présente également le tambour *sega* comme des « *hollowed-out coconut trunks with a goat's skin tied over one end* » (s.d.-b).

J'ai pu observer ce membranophone au *National School of Performing Arts*, dans la classe de Ton Pat' (figure 12). Il s'agit d'un tambour conique (un tronc de cocotier évidé, d'une

¹⁴³ Le chapitre 6 traite davantage en profondeur du développement des musiques issues de l'héritage principalement africain et malgache dans la zone océan Indien et positionne le *moutya* dans la lignée de ce *sega* primitif.

longueur de « 60 à 90 centimètres » [Kœchlin 1981 : 17] ou « *two to three feet high* » [Mahoune 1979]) à une membrane (une peau de cabri ou de bœuf, collée ou cloutée sur l'extrémité la plus grande du tronc). Selon l'illustration fournie par Mahoune (s.d.-a), l'accompagnement du *sega otantik* devait se faire à partir de trois tambours (*high pitched, low pitched* et *medium pitched*). On y ajoute parfois une bandoulière pour pouvoir en jouer debout et le son est produit par le frappement de la membrane avec les mains et, selon certains informateurs, parfois avec des petites baguettes. D'autres informateurs soutiennent que les musiciens s'asseyaient sur le *tanbour sega*, tenu entre les jambes pour en jouer.



Figure 12. *Tanbour sega* des Seychelles à peau collée. NCPA, Mont-Fleuri. Février 2011.
Photo : M.-C. Parent

Mahoune affirme que des groupes culturels à La Digue exécuteraient toujours le *sega otantik*, mais avec des paroles en créole (s.d.-b). J'ai pu observer, parmi les musiques produites lors des spectacles pour les touristes par le groupe Masezarin, une pratique qui correspond en partie à la description généralement faite du *sega otantik* : musique de percussions à tempo très rapide, petits pas et mouvements rapides des hanches et voix chantées masculines et féminines en alternance (vidéo 5). L'instrumentation – la même pour tout le répertoire présenté durant la soirée – est ici composée de deux tambours *djembés*, d'un triangle et de *lasinyal*. La musique de cette vidéo évoque certains *sega tanbour* de l'île Rodrigues, dont ceux enregistrés par Brigitte Desrosiers lors de sa recherche doctorale à la fin des années 1990 (Des Rosiers 2000).

Le moutya

Le *moutya* – au cœur de cette recherche et dont il sera question plus en détail au cours des prochains chapitres – est généralement défini au passé ou en tant que « musique des esclaves ». La littérature, de même que les discours généraux des Seychellois, en parlent comme d'une pratique chantée (en créole, par un ou deux homme(s) accompagné(s) en alternance par des chœurs de femmes), tambourinée (sur des tambours sur cadre à une membrane nommés *tanbour moutya*) et dansée (par des hommes et des femmes). Nous voyons bien ici le rapprochement possible avec le *sega otantik*. Mahoune décrit ainsi le *moutya* :

Traditionally, in Seychelles, a séance of Moutia dance consisted of a gathering at night, usually on a Saturday after work, around a bonfire made out of coconut leaves. As the drums were warmed, the male members of the crowd would call out various "themes" to which the female dancers responded with very high-pitched voices. These were usually social commentaries, which could feature the day's events, scandals between spouses and... many lamentations. Moutia dancing, accompanied by the improvised songs, were creations of the most downtrodden members of the community (s.d-b : 2).

Koechlin distingue quant à lui deux phases dans le développement d'une chanson *moutya* : une phase préparatoire lors de laquelle deux hommes improvisent et mettent en place un thème pendant que les tambourineurs chauffent les tambours pour obtenir une peau tendue qui permettra de produire le son désiré (figure 13) ; et une phase dansée à partir de laquelle on invite les hommes et les femmes à danser et les musiciens à tambouriner (1981 : 18-19). J'ai pour ma part observé, mais dans de rares occasions, la chauffe des tambours, mais jamais les improvisations chantées censées l'accompagner. Quant à la deuxième phase, je n'ai pas perçu d'invitation claire, mais les participants pouvaient danser selon leur gré. Certains codes énoncés par le chanteur principal convoquent encore parfois les tambours aujourd'hui. Il en sera question plus en détail à partir du chapitre 6.



Figure 13. Les musiciens Brian Matombe et Jourdan Julie chauffent les *tanbour moutya* pour obtenir le son désiré. La Bastille, English River, 12 avril 2011. Photo : M.-C. Parent.

Les paroles du *moutya* sont l'élément qui a retenu le plus d'attention de la part des chercheurs seychellois. Pour Marvelle Estralle, le *moutya* est « une forme de critique anonyme de la société » (« *en form kritik anonim lo lasosyete* ») (2007 : 5). Il traite du quotidien des travailleurs, rapportant souvent des faits vécus, les relations avec les supérieurs, la vie conjugale et les infidélités. Penda Choppy décrit le *moutya* à la fois comme « *theatre, historical record, and the most enduring form of entertainment of the slaves upon whose backs the economy of the Seychelles islands was built* » (2006 : 1). Elle classe les « intrigues » du *moutya*, c'est-à-dire les thématiques abordées dans les paroles des chansons, selon trois catégories : les documents historiques sur l'esclavage et la vie sur les plantations (dans lesquels les chanteurs expriment leurs souffrance, leur colère ou leur dégoût face au système d'exploitation humaine en place) ; la désapprobation sociale (les paroles peuvent désapprouver le comportement inacceptable d'un ou de plusieurs membre(s) de la communauté, par exemple) ; et l'héritage social et la satire (à partir du système de valeurs hérités de l'époque coloniale) (*ibid.*).

Depuis quelques années, le *moutya* tend à s'afficher en tant que musique représentative de l'identité seychelloise contemporaine¹⁴⁴, du moins lorsqu'il est question de se présenter devant l'Autre, ou sur la scène internationale. Le *moutya* est aujourd'hui mis en scène lors d'événements publics et/ou touristiques.



Figure 14. *Moutya* en bord de mer. Image récente fréquemment utilisée dans les médias seychellois ou sur les sites web de promotion touristique. Photo : Gérard Larose, *Seychelles News Agency*.

Le sega moderne et les chansons créoles

Cette catégorie musicale est inspirée des travaux de Koechlin – qui consacre quelques pages aux « chansons à succès des années 1950-1970 » dans son rapport (1981 : 9) – et d'observations sur le terrain, car elle ne figure pas à proprement dit parmi les genres musicaux constituant « les musiques traditionnelles des Seychelles », ou son « folklore ». La majeure partie de la production musicale seychelloise actuelle entrerait pourtant, à mon avis, dans cette catégorie, si une telle classification s'imposait. Comme l'a souligné Kœchlin, les musiques des années 1950-1970 s'inscrivent dans le développement des différentes musiques dont il a été question jusqu'à présent, que ce soit par les thèmes traités ou les rythmes utilisés, mais l'effectif

¹⁴⁴ Le désir du ministère de la Culture de voir le *moutya* reconnu en tant que PCI auprès de l'Unesco en témoigne, de même que les récentes initiatives de la part d'individus et musiciens qui visent à le rendre davantage présent et dynamique sur la place publique.

des musiciens augmente – incluant alors souvent deux chanteurs (un de chaque sexe), la guitare électrique et une batterie – et l’amplification devient la norme (*ibid.*). Rappelons que plusieurs instruments « occidentaux » sont arrivés aux Seychelles après la Deuxième Guerre mondiale, tandis que plusieurs soldats seychellois rentraient au pays avec des enregistrements et instruments de musique transmis et cédés, entre autres, par leurs confrères soldats anglais.

Les chansons créoles peuvent reposer tant sur des rythmes locaux qu’internationaux et sont chantées surtout en créole *seselwa*, mais aussi parfois en anglais et en français. Ce sont les premières musiques, avec le *sega* moderne que j’inclurais dans cette catégorie, à être enregistrées en studio¹⁴⁵. À partir de la fin des années 1960 et du début des années 1970, plusieurs artistes performaient dans les hôtels de Mahé et parfois aussi à la télévision locale. C’est le cas, par exemple, du fameux duo Ken (Accouche) et Pâquerette (Labrosse) (audio 8¹⁴⁶). De nombreuses chansons composées depuis les années 1980 par des artistes seychellois comme David André, Patrick Victor, John Wirtz ou Despilly Williams, entre autres, s’inscrivent dans la continuité de ce courant créatif.

Si les chansons créoles n’ont pas toutes vocation à faire danser, les Seychellois bougent volontiers sur les chansons *sega*, souvent appelées *sega* moderne. Les origines de ce dernier, dont les musiques et danses sont parmi les plus populaires à ce jour aux Seychelles, demeurent controversées pour les Seychellois. Certains affirment qu’il s’agit du développement des musiques seychelloises locales vers des musiques davantage populaires¹⁴⁷ et commerciales.

¹⁴⁵ Le premier Seychellois à enregistrer sa musique en studio serait Stanley Beaufond, avec la chanson *Manman, Tobruk in’ arive* (Maman, Tobrouk – nom donné aux soldats qui revenaient d’Égypte, faisant référence à la ville portuaire de la côte libyenne, près de la frontière avec l’Égypte – est revenu). Cet enregistrement a été réalisé au Kenya, tandis que le chanteur y vivait, en 1949 (Communication personnelle de Norbert Salomon, 1^{er} mars 2012). C’est au cours des années 1960-1970 que les enregistrements musicaux des chansons d’artistes seychellois sont devenus plus fréquents, souvent en collaboration avec Radio Seychelles, le service national de la radiodiffusion et des télécommunications de l’époque.

¹⁴⁶ Cet enregistrement de la chanson *Boner zanmen fini* provient de l’album *Sounds of Seychelles, 1965-1975*, publié sous forme de disque compact en 1995 par Tim Currell suite à l’initiative du *National Audio Visual Center* dans le cadre du 10^e Festival Kreol des Seychelles et rassemble une douzaine d’enregistrements réalisés pour la plupart par *Radio & Television Seychelles* entre 1965 et 1975. Le même enregistrement figure également sur la compilation *Musiques populaires des îles Seychelles / Music from the Seychelles*, parue sur le label Buda Records en 2002 et proposant des chansons créoles seychelloises de la même période.

¹⁴⁷ Le terme « populaire » est ici utilisé pour désigner les musiques seychelloises enregistrées et diffusées en vue d’une commercialisation locale et, éventuellement, internationale. Antoine Hennion fait ressortir les deux sens du terme « populaire », qui s’applique bien au *sega* moderne : « Appliqué à la musique moderne, le double-sens du mot populaire, avec ses connotations mi-ethnologiques, mi-commerciales, est précisément ce qui fait son attrait : la musique comme réalité partagée du groupe, sorte d’expression miraculeuse d’une identité collective, d’un côté ;

Pour d'autres, il s'agit du résultat d'un processus de créolisation entre certaines musiques de danses provenant de « l'héritage européen » et d'autres de « l'héritage africain ». Dans sa thèse, Naylor rapporte que, pour l'historien seychellois Marcel Rosalie, le *sega* (moderne) seychellois est né de la rencontre et des échanges entre les colonisateurs français et les esclaves africains et marque un nouveau départ :

Sure we go back... the slaves would try to imitate the French dances... while you wouldn't see, on the other side the French trying to imitate the slave dances. To them it was degrading... to move in that direction. You'll find that with time, the slaves...you'll remember the French dances were the kamtole and contredanse... in time we did something that both slaves and French could dance and felt a common identity to. At this point they could feel Seychellois. No longer a slave, no longer French. I think that is when we got the sega dance. Not the traditional sega, the sega Seselois... the kotis Anglisan was a key to this change (M. Rosalie, 1994, cité dans Naylor 1997 : 176).

C'est particulièrement sur le plan rythmique que se distingue le *sega* moderne dans l'ensemble des chansons créoles : il se rapproche effectivement du *kotis anglissan*, l'une des danses issues du *kanmtole*, dont la métrique est en 12/8. L'analyse proposée par Naylor (1997 : 158 et 175-181) démontre une influence mutuelle entre le *sega* et le *kotis anglisan* : en alternant les pulsations binaires et ternaires créant ainsi des hémioles ou en les superposant, produisant alors une polyrythmie.

Enfin, pour certains Seychellois, dont l'artiste Patrick Victor (communication personnelle, mars 2011), le *sega* moderne « n'est pas vraiment seychellois, mais serait plutôt mauricien ». Cette phrase mérite de plus amples explications – que j'ai pu obtenir en questionnant l'artiste vers la fin de mes recherches – et ouvre la porte à une conception des musiques seychelloises en relation permanente avec les musiques des Mascareignes¹⁴⁸. Suite à ses recherches au cours des années 1980-1990, Naylor en vient à concevoir le *sega* moderne seychellois comme étant « *the most popular dance in Seychelles, similar to the kotis, highly*

mais tout autant la musique comme objet médiatisé, qui nous fait face désormais, sortant des haut-parleurs, c'est-à-dire de la matière où nous avons su la fixer, pour séduire des générations entières sans plus avoir à se soucier d'aucune inscription dans les différences locales » (Hennion 1998 : 10-11).

¹⁴⁸ Il sera question de ces relations de manière plus approfondie à partir du chapitre 6.

influenced by the mutia and likely a bi-product of numerous exchanges with nearly every island and island group in the Indian Ocean » (1997 : 158).

En plus d'être une musique de danse, le *sega* moderne, qui s'est affirmé, voire imposé, grâce à l'enregistrement en studio – à partir des années 1960 aux Seychelles –, est devenu une musique à écouter. Pour le musicologue seychellois Norbert Salomon, le *sega* moderne, tel qu'on le connaît aujourd'hui, est en fait né au cours des années 1970 (communication personnelle, 1^{er} mars 2012). Celui-ci se caractérise aux Seychelles, selon Salomon, par la forte influence des musiques *country & western* nord-américaines, très populaires vers la fin de l'époque coloniale – soit au cours des années 1960-1970 – notamment auprès des Anglais (*ibid.*). Cette influence est également notable dans les chansons populaires créoles de l'époque (audio 9, par exemple).

Des musiques qui tendent à se confondre

Cette présentation des « musiques traditionnelles seychelloises » montre déjà une certaine difficulté à établir une catégorisation aux contours très nets. Le *sega* et le *moutya* apparaissent comme étant particulièrement complexes à définir, en raison des changements permanents tant dans leur définition que dans leur pratique. Pour Naylor, « *we see kreolité in the flexible evolution of the mutia and sega* » (1997 : 156). Ceci rejoint un des arguments que je défends dans cette thèse, à savoir la permanence du changement dans les musiques seychelloises, ainsi que la perméabilité entre les genres musicaux.

Ce chapitre expose un patrimoine musical riche et diversifié. Voyons maintenant dans quelle mesure celui-ci est accessible et comment il est vécu et compris par les Seychellois eux-mêmes. Dans cette optique, le chapitre suivant propose, à partir de mon expérience, de mes rencontres sur le terrain, une ethnographie globale du *moutya* au moment de ma recherche.

CHAPITRE 4

Le terrain comme laboratoire : démarches et méthodes

En plus du contexte doctoral dans lequel s'est inscrite ma recherche, un autre cadre est venu guider celle-ci : celui d'un partenariat avec le ministère de la Culture. Ce cadre spécifique a influencé certains choix que j'ai faits quant à ma méthodologie sur le terrain. Ma démarche devait en effet prendre en compte la demande émise préalablement par les autorités locales et les discussions que j'ai eues avec les membres du comité de supervision de la recherche, au ministère (*infra* « comité » ou « comité de supervision »). Ainsi, une partie de ma méthodologie a répondu, comme en écho, en partie du moins, à des besoins exprimés par les locaux. Je parlerai alors d'« implication du chercheur sur le terrain »¹⁴⁹. Cette conjoncture a forcément eu un impact sur mon positionnement sur le terrain en tant que chercheuse et personne-ressource, ainsi qu'influencé mon approche du terrain et des phénomènes musicaux. Elle a, de plus, largement orienté le choix de mon sujet d'étude et à ma manière de l'aborder, pour les raisons évoquées précédemment. Ce contexte m'a offert un regard multiple et privilégié, en me donnant accès à la fois aux points de vue des différents acteurs du *moutya*, mais aussi de ceux des décideurs publics au ministère et dans les institutions culturelles qui en dépendent. Dans cette foulée je considère le ministère de la Culture, incluant les individus au sein de l'institution, comme un acteur à part entière dans le processus d'investigation, ayant un impact sur le déroulement, l'objet et les questions sous-jacentes à mon étude.

Ayant pour objectif de comprendre le *moutya* en tant qu'objet, processus et enjeu (Desroches et DesRosiers 1995, Desroches et Guertin 2003), j'ai repéré des collaborateurs et informateurs « privilégiés » issus de différents milieux et sur lesquels je reviendrai, puis j'ai constitué deux grandes catégories de corpus – l'une constituée à partir de données matérielles

¹⁴⁹ Pour plus de détails sur cette implication, les formes qu'elle a prises, son positionnement d'un point de vue théorique et son impact sur les résultats de ma recherche, voir Parent 2016a et 2016b.

préexistantes et ayant été mises à ma disposition une fois aux Seychelles ; et l'autre, élaborée à partir de mon enquête de terrain – que je présenterai ici. Aussi, les sources d'information mobilisées sont plurielles : il s'agit principalement de discours, de performances et d'enregistrements phonographiques.

Mon approche consiste à effectuer des opérations de triangulation des méthodes de collecte, c'est-à-dire la combinaison de méthodes dans l'étude du même phénomène, soit, le *moutya*. Cette triangulation vise à réduire les biais et augmenter la fiabilité de ma recherche. De plus, elle s'opère également sur le plan des différents types de données, données également recoupées avec celles issues d'autres sources que mes propres recherches. Enfin, le dernier niveau de triangulation s'effectue par une problématisation et confrontation des analyses au regard d'autres disciplines connexes à l'ethnomusicologie. Le tableau ci-dessous résume l'ensemble des opérations de triangulation.

Triangulation	Opérations de recherche et de conceptualisation	Objectifs
Pôle méthodologique de recueil	<ul style="list-style-type: none"> • Observation participante + discussions informelles • Enquête qualitative par entretiens • Enregistrement audio-vidéo de performances • « Implication » : groupes de discussion, organisation d'activités de formation • Apprentissage de la danse et du tambour / des musiques locales 	Compréhension de l'environnement, analyse des contenus discursifs et des performances, validation d'hypothèses, ressenti physique des musiques (<i>embodiment</i>)
Pôle analytique	<ul style="list-style-type: none"> • Mise en perspective des données recueillies avant et pendant les terrains, des données issues des analyses des entretiens, des performances et autres méthodes • Mise en perspective comparée avec d'autres recherches aux Seychelles et dans l'océan Indien 	Recoupement des différents types de données Recoupement avec d'autres sources de données
Pôle comparatif et interdisciplinaire	<ul style="list-style-type: none"> • Problématisation et confrontation des analyses au regard des contributions sociologiques, anthropologiques, historiques, etc. 	Articuler différents niveaux d'analyse

Tableau I. Les opérations de triangulation articulées

À la rencontre de collaborateurs et d'informateurs

Mes séjours de recherche aux Seychelles se sont déroulés entre janvier 2011 et février 2014¹⁵⁰, pour une durée totale de près de treize mois. J'habitais alors sur l'île de Mahé, où j'ai conduit la plus grande partie de mes recherches. J'ai également effectué trois courts séjours sur l'île de Praslin (l'un pour accompagner [et jouer avec] des musiciens à l'Hôtel Constance Lemuria, situé à Anse Kerlan, à la fin décembre 2011, puis deux autres en février 2012 et en février 2013) et deux sur l'île de La Digue (en mars 2012 et avril 2013)¹⁵¹. J'y ai vu, entendu et filmé des prestations musicales (presque essentiellement dans les hôtels), rencontré certaines personnes suite à des recommandations (musiciens ou individus renommés pour avoir une expérience pertinente pour mes recherches) et enfin, j'ai réalisé des entretiens.

Mon intégration dans la communauté d'accueil s'est faite au fur et à mesure que je comprenais les enjeux sociaux et que j'acquerrais des connaissances (musicales, historiques, sociales, etc.) auxquelles, par exemple, nous pouvions faire appel lors de discussions et entretiens. Mes premiers échanges se sont déroulés en anglais, langue de l'administration locale, maîtrisée par la plupart des Seychellois. Lors de mon arrivée aux Seychelles, je n'avais aucune connaissance de la langue créole seychelloise, le *seselwa*¹⁵². Son apprentissage m'apparaissait une priorité, car elle est parlée par l'ensemble de la population¹⁵³. Toutefois, il semblait plus logique pour les Seychellois de me parler en français ou en anglais, langues que nous maîtrisions

¹⁵⁰ Les dates exactes de mes quatre séjours de recherche vont ainsi : 1) 10 janvier au 20 avril 2011 ; 2) 10 octobre 2011 au 12 mars 2012 ; 3) 27 janvier au 20 avril 2013 et 4) 15 janvier 2014 au 1^{er} mars 2014.

¹⁵¹ Voir la carte de l'archipel, au chapitre 1.

¹⁵² Aucune méthode d'apprentissage du créole seychellois n'était alors disponible à partir de l'étranger et je n'avais pas réussi à établir de contacts avec des Seychellois vivant à Montréal.

¹⁵³ Bien que des cours de « créole langue étrangère » existaient officiellement, il y avait très peu de demande en ce sens. J'ai effectué des démarches auprès du ministère de l'Éducation et j'ai été mise sur une liste d'attente, espérant qu'un groupe se forme et qu'une classe s'ouvre. Parallèlement, Gabriel Essack, membre du comité de supervision et chercheur-anthropologue au ministère de la Culture, m'a mise en contact avec une enseignante en alphabétisation pour adultes. Son cours s'adressait à des locuteurs du *seselwa* qui souhaitaient apprendre à lire et écrire. Il s'agissait donc essentiellement de personnes d'un certain âge, puisque les plus jeunes l'ont appris à l'école. Bien que ne répondant pas parfaitement à mes besoins – la lecture ne constituant aucunement un obstacle pour moi, francophone, mais l'expression et la compréhension orale demeuraient encore impraticables –, j'ai profité de ces cours pour me faire l'oreille, m'appuyant sur les écrits étudiés en classe, saisir les mécanismes de base de la langue et avoir mes premières conversations simples avec les participants au cours qui eux, contrairement aux individus rencontrés au ministère et au sein de la famille chez laquelle je logeais, ne s'exprimaient avec moi qu'en créole. C'est ensuite de façon autodidacte, à partir de la méthode *Fasil fasil*, en lisant les journaux locaux, en retranscrivant des paroles de chansons *moutya*, puis en participant de plus en plus aux échanges en créole que j'ai peaufiné mon vocabulaire et commencé graduellement à maîtriser la langue.

tous bien, à différents niveaux, et qui permettaient de réels débats et explications. Mes communications avec les Seychellois se sont donc déroulées d'abord en anglais – particulièrement au sein du ministère –, quelquefois en français – essentiellement avec des informateurs plus âgés et ayant reçu une certaine éducation –, puis progressivement en créole avec l'ensemble des Seychellois. J'étais convaincue qu'il était impossible de faire des recherches sur la culture locale sans en apprendre la langue vernaculaire, le créole, ne serait-ce que pour comprendre les paroles des musiques chantées ou encore pour participer aux discussions des musiciens après les concerts. Apprendre une langue, la partager au quotidien représente beaucoup plus qu'un moyen de communication, et permet d'accéder à une part autrement inaccessible de l'imaginaire d'un groupe de personnes. Au-delà de l'utilité pour les recherches, l'apprentissage du créole était pour moi un signe de respect et une façon de mettre en valeur la culture locale, ce qui allait dans le sens de mes recherches sur une base générale.

Partenaires et collaborateurs institutionnels

Ayant eu la chance d'être impliquée dès le départ dans les activités d'institutions culturelles seychelloises par le biais du partenariat avec le ministère, j'aurais pu choisir de faire une ethnographie des institutions culturelles et proposer un raisonnement « *top-down* », c'est-à-dire qui évalue le fonctionnement d'une organisation, ses éventuelles transformations, ou encore pose la question de savoir « ce qui se pense » dans l'institution (Abélès 1995). La seule mention de mon intérêt pour les politiques culturelles a causé une inquiétude lors d'une rencontre avec ce comité au début de mon deuxième terrain et certains membres ont aussitôt proposé de renégocier un nouveau protocole de recherche, considérant que mon nouveau plan d'enquête ne correspondait plus à la recherche proposée initialement¹⁵⁴. J'ai rapidement compris le malaise avec le mot « politique » et j'ai alors reformulé mes intentions en m'attardant sur mon désir de comprendre les motivations, les objectifs et les actions menées pour une « sauvegarde du *moutya* » et une éventuelle nomination auprès de l'Unesco, ce qui m'a semblé rassurer

¹⁵⁴ Le projet initial de recherche visait à fournir une étude ethnomusicologique du *moutya*, dans une relation dynamique avec le *sega* seychellois. Étant donné la rareté de la pratique et la difficulté à rendre compte de ses paramètres performanciers et musicaux en contexte de patrimoine vivant, mon étude s'est élargie, dès mon deuxième séjour, à l'univers du *moutya*, incluant alors ses relations non seulement avec les autres musiques présentes sur le territoire, mais aussi avec le social, le politique, voire l'économique.

l'ensemble des personnes présentes à cette rencontre. Aussi, l'un des membres du comité a suggéré que j'assiste à certaines réunions du ministère afin de mieux comprendre les enjeux et son fonctionnement bureaucratique, mais cette demande a été refusée¹⁵⁵. De plus, en restant dans les discours et les formes « institutionnalisées », je risquais de m'éloigner de mon objectif premier qui consistait à documenter le *moutya* dans la diversité de ses expressions, sans compter qu'il me semblait peu pertinent de comprendre et de construire du savoir à partir seulement des actions et manières de penser des institutions, sans connaître la réalité et les enjeux rencontrés du côté des musiciens et des porteurs de la culture.

Au demeurant, ma position permettait de découvrir une partie de l'univers du *moutya* – celle de l'institution, des politiques culturelles – à laquelle j'aurais difficilement pu avoir accès sans cette porte d'entrée par le ministère de la Culture. Par le fait même, je ne peux en aucun cas faire abstraction des données produites dans ce cadre. Comme le rappelle l'anthropologue Marc Abélès (1995), toute institution est travaillée par des tensions entre des points de vue hétérogènes et l'homogénéité. Ce constat que je partage nous ramène à l'importance des individus au sein des institutions.

Le ministère de la Culture chapeaute les principales institutions culturelles du pays, dont le *National Conservatoire of Performing Arts (infra NCPA)* et le *National Arts Council (NAC)*. Au sein de l'ensemble de ces institutions, j'ai rencontré des personnes – décideurs publics, administrateurs, chercheurs, enseignants et artistes – qui occupent des positions leur donnant un regard particulier sur le développement culturel aux Seychelles. Plusieurs d'entre elles ont accepté de collaborer à mes recherches, dont certains membres du comité qui ont bien voulu m'accorder un ou des entretien(s). Il ne m'est pas possible de les énumérer toutes ici tant elles sont nombreuses, mais j'en présenterai brièvement trois qui ont joué un rôle important durant l'ensemble de mes séjours.

Marcel Rosalie, personne en charge du comité de supervision durant mes recherches, est directeur de la section Culture du ministère du Tourisme et de la Culture¹⁵⁶. Originaire de La

¹⁵⁵ Au final, je n'ai assisté qu'aux réunions organisées par le comité de supervision des recherches et qui visaient à faire des suivis concernant ma propre recherche. Ces rencontres m'ont toutefois permis d'identifier certains enjeux et d'établir une relation avec les membres du comité, que j'ai pu ensuite rencontrer individuellement ou dans d'autres contextes.

¹⁵⁶ C'était du moins la position qu'il occupait à la fin de mon dernier séjour aux Seychelles, en février 2014.

Digue, *Msyé* Rosalie travaille en tant que chercheur et spécialiste de la culture depuis les débuts de la Seconde République. Il possède ainsi une bonne connaissance de la culture seychelloise, de même que des politiques culturelles locales. Son support tout au long de mes recherches, notamment en m'accordant du temps pour des entretiens dans son emploi du temps déjà bien chargé, fut essentiel pour me permettre de mieux saisir les initiatives sur le plan des politiques culturelles depuis la Révolution seychelloise.

J'ai rencontré Pierre Joseph à la fin de mon premier séjour aux Seychelles, à la fin mars 2011. Récemment de retour au pays après un séjour de plusieurs mois au Royaume-Uni, il allait devenir le nouveau directeur du *NCPA*. Graphiste de formation, photographe par passion et gestionnaire de profession, *Sir Pierre*¹⁵⁷ souhaite contribuer au développement culturel de son pays et n'hésite pas à tenter d'innover et d'expérimenter différentes façons de faire au sein de l'école. Nos nombreuses discussions informelles furent fondamentales à ma compréhension du fonctionnement des institutions culturelles aux Seychelles, ainsi que des enjeux liés à la transmission des musiques de tradition orale, tout comme ceux liés à la professionnalisation des musiciens dans le contexte seychellois.

Enfin, Norbert Salomon, qui se définit comme « ethnomusicologue créole », travaille aux Archives Nationales du ministère de la Culture, du côté des enregistrements audio et vidéo. Passionné des cultures créoles du monde, il en possède également une connaissance et une expérience impressionnantes. Il voyage assez régulièrement à l'étranger afin de mieux connaître et comprendre les cultures créoles – incluant leurs musiques –, notamment à l'Île Maurice, à la Martinique et en Louisiane. Il m'a accueilli dans son bureau plusieurs fois afin que nous discutions et écoutions diverses musiques. C'est lui qui m'a fourni une bonne partie des enregistrements musicaux commerciaux datant des années 1980 à 2000, corpus qui m'a permis d'avoir une certaine profondeur historique du terrain.

Repérage des musiciens et « experts »

Durant la négociation du protocole de recherche avec les membres du comité dès les premières semaines de ma présence aux Seychelles (janvier-février 2011), ces derniers ont

¹⁵⁷ Il s'agit de l'appellation la plus courante que j'aie entendue au sein de *NCPA*.

commencé à me présenter à quelques musiciens et potentiels informateurs pour ma recherche – souvent désignés localement comme des « experts¹⁵⁸ » –, lorsque nous les croisions dans les bureaux ou autour de la Bibliothèque Nationale, où siègent le ministère de la Culture et les Archives Nationales. J'étais effectivement souvent présente dans ce bâtiment depuis mon arrivée aux Seychelles, en raison de mon partenariat avec le ministère, mais aussi parce que je souhaitais rencontrer et discuter avec plusieurs des employés pour leur parler de ma recherche et obtenir des pistes d'investigation. Le *moutya* représente un intérêt certain dans cet environnement et y est présent dans les discours, notamment en lien avec le projet de mise en candidature du *moutya* en tant que PCI à l'Unesco. C'est de cette manière que j'ai rencontré mes premiers informateurs.

Parmi ces individus qui possèdent des connaissances sur le *moutya*, les « experts », il y a donc plusieurs personnes qui travaillent, ou ont travaillé dans le passé, au sein du ministère de la Culture ou de l'une des institutions qui en dépendent. Leurs connaissances découlent soit d'une expérience directe du *moutya* et/ou d'une démarche de recherche auprès de Seychellois aujourd'hui âgés de plus de soixante-dix ans ou disparus, ainsi que dans les archives de la section *Heritage* du ministère¹⁵⁹.

Bien que ce cercle d'informateurs – d'abord composé essentiellement d'individus relevant du ministère ou travaillant en proche collaboration avec celui-ci – ait été en mesure de me fournir une quantité considérable de renseignements pour ma recherche, je n'avais toujours pas accès aux pratiques musicales et je souhaitais élargir mon réseau vers des individus en dehors des circuits officiels. Je suis convaincue que seule une approche polyphonique – métaphore musicale empruntée au linguiste et philosophe russe Mikhail Bakhtin et qui se réfère à la coexistence et à la diversité des représentations – permet la saisie d'un phénomène complexe dans ses dimensions plurielles.

Tel qu'expliqué précédemment, j'ai dû d'abord me tourner vers les hôtels touristiques pour identifier des musiciens. Parallèlement à ma recherche de la pratique du *moutya* sous toutes ses formes contemporaines (d'abord essentiellement dans les hôtels, puis dans les événements

¹⁵⁸ L'utilisation du mot « expert » par les Seychellois désigne toute personne qui possède une expérience et/ou un savoir-faire spécifique en lien avec la culture ou, plus précisément ici, le *moutya*.

¹⁵⁹ Une liste des principaux informateurs et collaborateurs à cette recherche est fournie en annexe 4.

officiels ou non), j'ai commencé à repérer puis à rencontrer des personnes qui possédaient des connaissances sur le *moutya* ou encore qui avaient vécu, ou vivaient encore aujourd'hui, le *moutya* dans sa version communautaire, c'est-à-dire en tant que patrimoine culturel vivant¹⁶⁰. Avec le temps et au gré de mes rencontres, les références que l'on me donnait se précisaient : on me parlait de personnes connues pour avoir pratiqué le *moutya*, soit en tant que *konpozer* (chanteur-improvisateur), *tambourye* (joueur de tambour), *madanm ki reponn* (femme qui chante les réponses), *danser* (danseur/danseuse), voire même *organizater* (celui ou celle qui organisait des soirées *moutya*). Plusieurs d'entre elles sont aujourd'hui décédées, mais j'ai eu l'occasion d'en rencontrer quelques-unes. Ainsi, dès mon premier terrain, je suis entrée en contact, généralement par téléphone, avec un bassin potentiel d'informateurs et collaborateurs dans le but de mener des entretiens, plus ou moins officiels selon les personnes. J'ai obtenu la plupart des contacts de bouche-à-oreille, une rencontre avec une personne me permettant de me mettre en contact avec un ou plusieurs nouveaux noms et numéros de téléphone.

Mais ce n'est qu'à la fin de mon deuxième terrain, soit en mars 2012, que j'ai croisé la personne que je pourrais qualifier de collaborateur privilégié, dans le cadre d'une formation de type *workshop* pour batteurs et percussionnistes que j'avais organisée en collaboration avec le ministère de la Culture et Pierre Joseph, directeur du *NCPA*. Il s'agit du musicien Mervin Nibourette, dont on m'avait souvent parlé, mais que je n'ai finalement rencontré qu'assez tardivement, notamment parce que son profil de musicien ne semblait pas répondre aux priorités que j'avais établies dans le cadre de mes recherches. Batteur, percussionniste, arrangeur et programmeur né en 1974, Mervin fait partie des rares musiciens seychellois à vivre, bien que modestement, de ses activités musicales. Autodidacte, il a commencé à jouer de la batterie lorsqu'il était enfant en imitant d'autres batteurs, s'asseyant derrière eux de manière à voir leurs gestes, sur son île natale de La Digue. Sur scène, il a accompagné de nombreux artistes seychellois parmi les plus connus, dont Patrick Victor, Jean-Marc Volcy, David André et Jany de Letourdie, parmi d'autres, aux Seychelles et à l'étranger. En tant que musicien de studio, il a contribué à la plupart des enregistrements de disques de ces musiciens et aussi d'autres artistes

¹⁶⁰ Dans le cadre de cette thèse, j'utiliserai cette expression pour distinguer les pratiques non institutionnalisées de celles que l'on retrouve sur scène, sous forme de représentation pour un public local ou non, ou encore des pratiques d'enregistrement musical.

seychellois. Depuis 2010, Mervin, accompagné de collègues musiciens dont Tony Julie et Belinda Moncherry, a fondé le groupe *Metis Sesel*. Ils se produisent principalement dans différents hôtels et restaurants de l'île de Mahé et au Casino de Victoria. En raison de son âge, de sa polyvalence, de sa curiosité et, surtout, de sa passion pour la musique, Mervin possède une expérience musicale intergénérationnelle et allait ainsi devenir un collaborateur précieux.

Je dois énormément à Mervin, car il a consacré beaucoup de temps et d'énergie à m'appuyer dans ma recherche en me fournissant son expertise, en m'ouvrant à son réseau professionnel, mais aussi et peut-être surtout en devenant un ami et en me soutenant moralement. Il m'a introduite auprès de personnes qui venaient apporter un point de vue différent de celui des informateurs que j'avais préalablement identifiés. Grâce à lui, j'ai pu accéder à certains studios d'enregistrement, assister – et parfois aussi participer – à des moments musicaux informels. Si j'avais débuté mes recherches en m'attardant davantage sur des individus reconnus pour avoir pratiqué ou avoir été en contact avec le *moutya*, l'arrivée et l'appui de Mervin dans ma démarche de recherche me mena davantage vers les pratiques musicales actuelles, dont l'observation et une meilleure compréhension des façons de faire et des enjeux m'auront fourni des éléments essentiels pour aborder la question du *moutya* aujourd'hui.

Par ailleurs, aller à la rencontre de personnes âgées qui ont vécu le *moutya* ou même de musiciens d'un certain âge qui sont aujourd'hui plus ou moins actifs sur la scène musicale actuelle nécessitait que je sois guidée vers ces personnes. Mervin m'a non seulement emmenée vers quelques-unes d'entre elles, mais il a également participé à certains entretiens. La dynamique n'était dans ce cas-là plus exactement la même que lorsque j'étais seule à discuter avec un informateur. Ce dernier osait davantage faire référence à des éléments de la culture seychelloise, à des événements particuliers auxquels Mervin aurait pu assister ou du moins avoir entendu parler, etc. Connaissant l'objectif de ma recherche, Mervin questionnait également durant les entretiens, qui devenaient alors plutôt des discussions informelles. Il me paraissait intéressant d'observer l'interaction et le type de sujets qui pouvait ressortir de son intervention. Je laissais généralement la discussion aller, en questionnant parfois pour mieux me situer (en demandant, par exemple, de quelles années nous parlions) ou attendant la fin de l'entretien pour le revoir ensuite avec Mervin et lui demander des explications ou son interprétation de certains passages. Je m'assurais par ailleurs, lors des rencontres, que nous ne nous éloignions pas trop

du thème de ma recherche. Mervin m'a avoué bénéficier de cette expérience d'entretiens, qu'il trouvait enrichissante sur le plan personnel, mais aussi professionnel. Par ailleurs, l'attitude des personnes rencontrées me porte à croire qu'ils étaient fiers de partager leur expérience auprès non seulement d'une chercheuse canadienne, mais aussi d'un musicien local qui, lui, a davantage la possibilité d'assurer une certaine continuité, de faire le pont entre l'ancienne et la nouvelle génération, dans le développement musical local.

Vu la rareté des individus qui ont une connaissance approfondie du *moutya*, que ce soit sur le plan des savoir-faire des acteurs (musiciens ou danseurs notamment) ou encore de son histoire et de ses significations, je n'ai pas procédé à une sélection d'informateurs proprement dits. J'étais prête à entendre et/ou écouter tous ceux et celles qui avaient un intérêt pour le *moutya*, qu'il s'agisse de musiciens ou non.

Je me suis d'abord tournée vers des individus jugés incontournables de la part de plusieurs Seychellois, c'est-à-dire des « références absolues », avec lesquels j'ai eu des échanges très riches, mais parfois limités, et ce pour différentes raisons. Ces personnes sont des membres actifs de la communauté musicale seychelloise, mais ne figurent pas tous parmi les artistes les plus en vogue auprès de la population locale. Au contraire, certains sont plutôt effacés et sont peu présents dans les médias. Je pense particulièrement ici à Andréix Rosalie, à Brian Matombe et à la famille Ladouce, à La Digue. Bien que parfois considérés comme « professionnels », ces individus occupent tous un emploi autre que celui de musicien. Parmi les musiciens professionnels reconnus, mon attention s'est tournée vers ceux qui accordent une place privilégiée aux musiques traditionnelles seychelloises – et particulièrement au *moutya* – dans leur répertoire. Ce sont les Patrick Victor, Jean-Marc Volcy, Norville Ernesta, Jany de Letourdie, Ralf Amesbury, David André, Joseph Sinon, pour n'en citer que quelques-uns. D'autres musiciens professionnels sont peu actifs sur la scène locale – en raison essentiellement du peu d'opportunités qui s'offrent à eux –, mais constituent des références et se produisent régulièrement devant un public composé de touristes, comme Keven Valentin et John Vital. Des musiciens-enseignants du *NCPA*, dont Jerry Souris, Giovanni Ally et Michel Farabeau, ou encore Patrick Prosper, responsable de la classe de « musiques traditionnelles » dans la même institution lors de mon premier séjour (janvier à avril 2011), m'ont également fourni des pistes et informations pertinentes pour ma recherche. Il en est ainsi des danseurs et enseignants au

NCPA Alain Jules et Marietta Matombe. J'ai également inclus parmi mes informateurs des jeunes musiciens qui pratiquent le *moutya* et sont actifs sur la scène musicale locale, dont Channel Kilindo et Davis Barbe.

J'ai par ailleurs échangé avec des individus qui ont pratiqué le *moutya* dans le passé, mais qui sont aujourd'hui en dehors des circuits musicaux. Ce sont particulièrement des personnes plus âgées, qui ont aujourd'hui plus de 55 ans. France Oredy¹⁶¹, Rona Barbe, Jessie Fréminot, Jeannette Marie et Rolly Niol, entre autres, font partie de ce groupe d'informateurs. Durant mes entretiens avec ceux-ci, j'ai cherché à comprendre les pratiques musicales d'autrefois – leur forme, mais aussi les liens entre les différentes pratiques, leur place dans la société, etc. – et aussi ce qu'elles pensent des pratiques actuelles.

Tout compte fait, ces rencontres et discussions m'ont menée à aborder le *moutya* d'une manière globale, c'est-à-dire en l'inscrivant à la fois dans le champ musical seychellois et régional, de même que dans le contexte socio-culturel, historique et politique dans lequel il s'est développé jusqu'à aujourd'hui.



Figure 15. Mervin Nibourette et Rona Barbe, 20 février 2013, Mont-Buxton (à gauche) et Mervin et France Oredy, 26 mars 2013, Pointe Larue (à droite), Mahé. Photos : M.-C. Parent

Outils méthodologiques de recherche

Telles qu'abordées brièvement dans les pages précédentes, les stratégies de communication des Seychellois fonctionnent beaucoup par le biais de « non-dits ». J'estime

¹⁶¹ France Oredy nous a malheureusement quittés le 22 juillet 2014.

qu'il s'agit là d'un trait culturel hérité de l'époque coloniale, puis de la période autoritaire, lors desquelles les esclaves puis la classe prolétaire devaient user de ruses pour passer certains messages ou encore tout simplement éviter d'aborder certains sujets en présence de la classe dominante. Ceci a laissé place à une créativité parfois hors du commun pour manifester certaines idées ou concepts. Ces « non-dits » s'expriment à la fois par des *zedmo*¹⁶² (jeux de mots) ou encore par le biais de contenu(s) tacite(s) qui nécessitent une certaine interprétation de la part du récepteur. À son tour, cette interprétation nécessite une bonne connaissance, une écoute et une observation attentives de la part du chercheur, qui puise à la fois dans les concepts théoriques issus de l'herméneutique et de la phénoménologie. Afin de me rapprocher de cet objectif, j'ai sollicité plusieurs méthodes et techniques de recherche.

De l'observation participante à l'implication

D'une observation des faits, d'une « ethnographie du *moutya* », telle qu'elle sera présentée au chapitre suivant, je suis graduellement passée à une observation participante, c'est-à-dire à une réelle interaction avec les différents acteurs du *moutya*. Étant donné mon mode d'entrée sur le terrain, c'est-à-dire le contexte de coopération et de partenariat avec le ministère de la Culture, mes séjours de recherche sur le terrain furent non seulement l'occasion de pratiquer l'observation participante au sens classique du terme, mais également de m'impliquer concrètement dans le milieu musical seychellois, soit en tant qu'ethnomusicologue-formatrice, coordonnatrice de projets locaux ou même parfois musicienne. En conséquence, j'ai glissé assez rapidement vers ce que certains anthropologues (Lassiter 2004, 2005, Tedlock 1991, etc.) et sociologues (Pfadenhauer 2005, Soulé 2007, etc.) appellent la participation observante, justifiant cette terminologie par la primauté de l'implication interactionnelle et intersubjective sur la prétention à l'observation objective.

¹⁶² Les *zedmo*, en créole seychellois, ou jeux de mots en français, font partie de la richesse de la langue créole seychelloise. Sur le site web de l'institut créole, on définit le jeu de mots comme étant un jeu avec des mots, objets ou croyances, une pratique culturelle qui existe depuis longtemps (les ancêtres l'avaient adopté comme passe-temps parmi d'autres) et qui occupe toujours une place dans les activités culturelles contemporaines. Pour voir quelques exemples (en créole seychellois), consulter la page de l'Institut créole : <http://www.creoleinstitute.sc/index.php/apropo/initeresers/kontenilalang/zedmo> (dernière consultation le 6 mars 2014).

L'anthropologue américaine Barbara Tedlock résume bien cette participation observante qu'elle présente comme l'observation de la participation :

Dans l'observation de la participation [...], les ethnographes utilisent leurs compétences sociales quotidiennes simultanément pour expérimenter et observer les interactions, les leurs comme celles des autres, au sein de configurations sociales diverses. (Tedlock 1992 : 13, citée dans Soulé 2007 : 131).

En ce qui me concerne, je préfère parler d'« implication réflexive », pour reprendre l'expression utilisée par les anthropologues Gérard Althabe et Valeria A. Hernandez (2004), dans laquelle le chercheur tend à se placer dans une position d'observateur, tout en étant conscient que ses interlocuteurs le construisent comme acteur de l'événement. Épousant cette proposition, ma posture épistémologique est allée jusqu'à inclure mes différentes implications sur le terrain et permet alors d'en extraire des données qui peuvent ensuite être prises en compte dans l'analyse et la construction des savoirs. Ainsi, l'observation, plus ou moins participante, était essentielle pour comprendre et mieux définir les pratiques musicales rencontrées, de même que plusieurs des enjeux qui en découlent. Les performances musicales n'ont pas seulement été « observées », mais souvent filmées (enregistrements audio-vidéo), cela afin de permettre à la fois de constituer un corpus d'analyse pour la présente recherche, ainsi que de fournir des données de références pour des recherches ultérieures¹⁶³.

Mon implication, quant à elle, s'avérait nécessaire non seulement dans le cadre de ce partenariat, mais aussi afin d'accéder à différents points de vue émiques et d'expérimenter certains aspects de la pratique musicale aux Seychelles de façon globale, et aussi de celle du *moutya*, de manière plus spécifique. Cette implication peut être décuplée en plusieurs méthodes que je nomme ici « intermittentes », en raison du fait qu'elles sont intervenues dans le processus de recherche pour répondre à des situations ou besoins spécifiques, voire même pour

¹⁶³ À cette fin, une copie des enregistrements musicaux a été remise au Comité de supervision des recherches du ministère de la Culture des Seychelles afin que ceux-ci puissent être déposés aux Archives Nationales et rendus accessibles pour fins de recherche. Une autre copie est déposée au LEO (Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie : <http://leo.oicrm.org/fr/>) de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

« expérimenter¹⁶⁴ » certaines façons de faire de manière à susciter des réactions et des discours, et qu'elles n'ont pas nécessairement fait l'objet d'un suivi du début à la fin de la recherche. J'intègre la plupart de mes interventions dans le cadre du partenariat, ou implications, parmi ces méthodes « intermittentes », dont l'organisation d'activités précises¹⁶⁵ (figures 16 et 17), mes enseignements au *NCPA* et la mise en place d'un comité pour l'enseignement des musiques traditionnelles au sein de cette même institution (figure 18), etc. Ce dernier exemple a pris la forme d'un groupe de discussion portant sur les éléments essentiels du *moutya* et les possibilités de mettre en œuvre son enseignement. Conjointement à ces activités, je poursuivais mon implication au *NCPA*, où je rencontrais des musiciens et étudiants en musique et où je n'hésitais pas à questionner sur le *moutya*. Sur le terrain, c'est bien l'ensemble de ma personnalité et de mes compétences qui furent mises de l'avant et non seulement ma position de chercheuse.



Figure 16. *Workshop* « Production musicale en studio ». 10 janvier 2012. *Studio Kasamba*, Mont-Buxton. Photo : M.-C. Parent

¹⁶⁴ J'abonde dans le sens de l'ethnomusicologue Nathalie Fernando lorsqu'elle écrit que « quelques soient les procédures imaginées par le chercheur, elles devront nécessairement reposer sur la collaboration active des musiciens. Expérimenter dans le domaine musical exige en effet un dialogue et une interactivité permanentes entre musiciens et chercheur » (2004 : 287). Je ne me situe toutefois pas ici dans la perspective cognitiviste, ni expérimentale.

¹⁶⁵ À titre d'exemple, des formations intensives (*workshops*) ont été mises en place en janvier 2012, après avoir identifié des besoins au sein de la communauté musicale locale. Un atelier en « production musicale en studio » a eu lieu au *Studio Kasamba* (Mont-Buxton, Mahé) en collaboration avec le *National Arts Council*, tandis qu'une formation en « créativité pour batteurs et percussionnistes » a été dispensée au *National Conservatoire of Performing Arts*. J'avais pour l'occasion fait venir un formateur, Abéna Atangana – musicien professionnel et réalisateur d'origine camerounaise et formé en France. Le tout a été réalisé grâce à l'appui du *NAC* et du *NCPA*, avec l'approbation du ministère de la Culture.



Figure 17. Atelier de créativité pour batteurs et percussionnistes. Musiciens et représentants du ministère de la Culture. *National Conservatoire of Performing Arts*, Mont-Fleuri. 19 janvier 2012. Photo : M.-C. Parent



Figure 18. Rencontre du comité « *Memwar Lanmizik Sesel* ». *NCPA*, Mont-Fleuri. Février 2012. Photo : Pierre Joseph

De plus, la pratique instrumentale ou de la danse, qu'il s'agisse de la danse et du tambour *moutya* ou encore du piano ou du saxophone – mes instruments principaux – dans différents contextes (soirée – représentation *moutya*, participation à divers ateliers et cours au NCPA ou encore intégrer un groupe en tant que musicienne pour jouer dans un hôtel) a certainement permis un rapprochement et un partage avec les musiciens, sans compter mon intégration, mon « incorporation » au sein de certaines musiques locales. Ces activités n'étaient toutefois pas régulières et pensées *a priori* en tant que méthodes de recherche, bien que j'étais consciente qu'elles pouvaient consolider certaines relations, m'aider à mieux saisir les musiques endogènes

et les façons de me les approprier, puis de me permettre d'incarner¹⁶⁶ ces musiques. Cette démarche, qui s'inscrit dans mes méthodes « intermittentes », appuie particulièrement ma compréhension des rythmes seychellois et a servi à provoquer des discours et réactions par rapport à la danse du *moutya*, ce qui peut se rapprocher d'une certaine forme de *feedback* (Stone 1981). En effet, faute de ne pouvoir observer des danseurs issus des *moutya* non mis en scène¹⁶⁷, en raison de l'absence d'un patrimoine vivant spontané, je reprenais parfois moi-même certains mouvements observés, en m'inspirant aussi des descriptions que l'on me faisait. J'espérais alors susciter une réaction chez les musiciens, particulièrement ceux plus âgés, dans le but qu'ils me fournissent des indices sur les codes du *moutya*, que ce soit au niveau de la danse ou encore de la communication entre les tambours et la danse. Bien que cette façon de faire ait pu confirmer certaines impressions que j'avais ou certaines informations obtenues par ailleurs, je n'oserais pas la décrire ici en tant que méthode de recherche proprement dite, mais plutôt comme un outil favorisant la communication et la vérification d'hypothèses de manière ponctuelle. Cette approche pose toutefois des limites sur le plan de sa fiabilité. Aussi, mon expérience m'a démontré que les Seychellois ne sont pas facilement enclins à critiquer ou à corriger, particulièrement lorsqu'il peut s'agir d'une personne en situation « d'autorité¹⁶⁸ », convenance que j'ai pu remarquer notamment lors de mon apprentissage de la langue créole durant lequel j'ai dû insister auprès d'amis proches pour qu'ils soulèvent mes erreurs. Toutefois, au-delà de cet aspect bienséant, il faut également considérer la nature créole¹⁶⁹ des Seychellois et de leurs pratiques expressives, qui par défaut se veut inclusive et donc encline à intégrer et à comprendre

¹⁶⁶ Je rejoins ici la proposition d'« ethnomusicologie incarnée » de Monique Desroches (2011 et 2014).

¹⁶⁷ Lors de soirées ou événements *moutya*, les gens dansent parfois, mais plusieurs collaborateurs insistaient sur le fait qu'on ne connaît plus les codes, et qu'on danse maintenant « n'importe comment ». Je pouvais effectivement parfois identifier des mouvements provenant des danses urbaines, particulièrement de la scène *ragga dancehall* jamaïcaine dont les musiques sont consommées par la majorité des jeunes Seychellois, qui visionnent des vidéoclips sur *YouTube*, et sont diffusées en discothèques. Toutefois, il ne faudrait pas simplement réduire les danses seychelloises à cette influence, car les Seychellois possèdent souvent la base des codes locaux et intègrent généralement parfaitement les rythmes locaux à leurs mouvements. Par ailleurs, le *sega* mauricien est sans doute l'influence majeure tant du côté de la danse que de la rythmique (incluant le tempo, les frappes de tambour et les cellules rythmiques reproduites) du *sega* et du *moutya* seychellois.

¹⁶⁸ Je mets le terme « autorité » entre guillemets, car je ne peux pas prétendre que j'avais un statut d'autorité dans l'ensemble de mes terrains. Toutefois, je ne peux non plus nier le fait qu'être « Blanche » nord-américaine et doctorante ait pu instaurer chez certaines personnes et dans un premier temps une relation d'autorité. Il faut aussi rappeler le contexte de société postcoloniale, ainsi que la réalité selon laquelle l'économie du pays repose en grande partie sur le tourisme. Le touriste, ou l'étranger, occupe donc une position souvent privilégiée ou du moins que l'on n'ose pas contredire ou contester.

¹⁶⁹ Je renvoie le lecteur au chapitre 2 sur la créolité et la créolisation.

différentes façons de dire ou de faire, sans que cela ne pose problème. Ainsi, on voit ici les limites de ce type d'exploration en milieu créole, urbain ou tout autre environnement où les règles et codes ne sont pas fixes, mais mouvants.

De l'enquête qualitative par entretiens au dialogue et à la collaboration

Au-delà de l'observation et de la participation, ma méthode comporte la réalisation et l'enregistrement d'entretiens, plus ou moins structurés selon les cas, avec plusieurs individus possédant des connaissances et/ou expériences variées par rapport au *moutya*, et souvent aux musiques seychelloises dans leur ensemble.

Au tout début de mes enquêtes, j'optais surtout pour l'approche biographique en lien avec l'expérience musicale des individus, puisque j'avais encore trop peu d'informations à la fois sur les musiques seychelloises, leur développement dans le contexte seychellois et, surtout, les personnes que j'interrogeais pour plonger dans des questions déjà spécifiques. Mon questionnaire-type comportait ainsi une première catégorie de questions qui portait sur l'expérience individuelle en lien avec la musique et éventuellement la production artistique de la personne. Ensuite, j'interrogeais mes interlocuteurs sur l'ensemble des musiques seychelloises et puis plus particulièrement sur le *moutya*. Enfin, selon les personnes, leur expérience et leurs compétences, je pouvais orienter la discussion vers la mise en scène des musiques dans le cadre touristique, la production de disques, les particularités musicales du *moutya* et du *sega*, les politiques culturelles, la transmission du *moutya*, etc. La plupart des entretiens formels ont été enregistrés (audio) et parfois filmés (audio-vidéo)¹⁷⁰, particulièrement lorsque nous abordions des sujets comme les techniques de jeu, par exemple. Plusieurs entretiens ont eu lieu au domicile ou au lieu de travail des personnes concernées, tandis que les autres rencontres avaient lieu dans la ville de Victoria, soit dans les locaux de la *National Library*, du *National Arts Council* ou encore de l'Alliance française des Seychelles. Quelques

¹⁷⁰ Lors de ma première rencontre avec mes informateurs-collaborateurs, j'expliquais mon projet de recherche, ce à quoi il servirait et ce que je ferais des enregistrements des entretiens, comme des performances musicales. J'ai parfois fait signer le formulaire de consentement requis par le comité plurifacultaire d'éthique de la recherche (CPÉR) de l'Université de Montréal dès la première rencontre, lorsque je jugeais que la personne devant moi était prête et apte à comprendre ledit formulaire. Sinon, j'attendais quelques rencontres. J'expliquais le formulaire en entier, en laissant une copie et suggérais, notamment aux personnes plus âgées, de le revoir en détail avec un membre de leur famille et que nous pourrions ensuite en discuter lors d'une rencontre subséquente.

entretiens ont été réalisés en plein air, particulièrement sur les îles de La Digue et Praslin. Il était rare que je procède aux enregistrements dès la première rencontre, mais quelques interlocuteurs ont insisté pour que cela se fasse. Je laissais toujours mes coordonnées aux personnes rencontrées, afin qu'ils puissent notamment m'aviser de la tenue d'un *moutya*¹⁷¹, ou tout simplement me faire part de quelque idée supplémentaire dont nous devrions discuter et dont il n'avait pas été question dans nos échanges.

Il est difficile d'évaluer le nombre exact d'entretiens réalisés lors de ma recherche¹⁷², puisque, avec le temps, ceux-ci ont pris une forme de plus en plus informelle et avaient souvent lieu de manière spontanée : lorsque je croisais par exemple des musiciens lors de spectacles, ou encore qu'un musicien me visitait et que nous discussions « musique » (ou d'une problématique spécifique du milieu musical seychellois) ou encore, suite à une performance dans un hôtel à laquelle j'avais assisté. Bien que j'aie continué à contacter de nouvelles personnes jusqu'à mon dernier terrain et à aller rencontrer des artistes pour poser des questions plus précises, mes activités régulières me menaient naturellement vers les musiciens et autres collaborateurs à ma recherche. Un catalogue des principaux informateurs est disponible en annexe 4. Ainsi, je me suis rapprochée de plus en plus de la production de connaissances à partir du dialogue (Bakhtin 1981, Brandão 1981, etc.) et je rejoins dans ce sens, la posture réflexive, dialogique et collaborative de plusieurs ethnomusicologues, tels que Steven Feld (1990), Gregory Barz et Timothy J. Cooley (2008) ou encore Samuel Araújo (2006 et 2008).

Constitution d'un corpus de recherche

Cette section a pour but de présenter le corpus de recherche, ou mes « sources ». Je ne fais aucunement allusion ici à la littérature, dont il a été question en introduction, mais à l'ensemble des données recueillies et produites sur le terrain.

¹⁷¹ En effet, au moins cinq à sept personnes rencontrées ont proposé d'organiser un *moutya* avant mon départ et souhaitent m'inviter. Lorsque nous nous reparlions ou revoyions, ces personnes s'excusaient du manque de temps. J'en ai déduit que, bien que l'intention et l'envie d'organiser un *moutya* et de partager leur culture soient présentes, les *moutya* n'ont finalement pas lieu très régulièrement.

¹⁷² Durant mon premier terrain, j'ai compté 14 entretiens filmés (audio-vidéo) et/ou enregistrés (audio) avec 13 informateurs différents. Dans quelques rares cas, les informateurs ont préféré soit ne pas être filmés, soit demeurer anonymes, pour des raisons qui leur sont personnelles.

Ce corpus est ici présenté en fonction : 1) de données matérielles préexistantes, ou archives produites et conservées aux Seychelles, auxquelles j'ai eu accès sur le terrain et qui contribuent à une reconstitution historique du *moutya* et à la compréhension de l'évolution de sa stylistique ; 2) de données issues de mon enquête ethnographique matérialisées par mes propres enregistrements audio ou audio-vidéos ici constituées en inventaire, ainsi que mes diverses prises de notes tout au long de ma recherche.

Dépouillement des archives en lien avec le *moutya* mises à ma disposition sur le terrain

Durant mes séjours aux Seychelles, j'ai fréquenté les endroits susceptibles de fournir des informations supplémentaires en lien avec mon sujet de recherche. Jean-Claude Mahoune, anthropologue au ministère de la Culture, m'a d'abord introduite auprès du directeur des Archives Nationales (situées à la Bibliothèque Nationale), Alain Lucas, de même qu'auprès du personnel des Archives, qui, elles, contiennent des données écrites, sonores et audio-visuelles.

Données écrites : articles de journaux, textes de chansons moutya

Aux Archives et à la Bibliothèque Nationale, j'ai pu retracer quelques articles de journaux locaux pertinents pour mes recherches, dont certaines publications du chercheur seychellois Guy Lionnet, des manuels d'histoire des Seychelles et quelques écrits sur la culture locale.

À la section *Heritage* du département Culture située à la Bastille, j'ai aussi eu accès à quelques recueils et rapports de recherche, dont trois portent sur le *moutya*. C'est le danseur Alain Jules qui m'a offert une copie d'un recueil de chansons *moutya*¹⁷³, issu d'une collecte réalisée au début des années 1980 par des travailleurs du futur Ministère de la Culture¹⁷⁴, document également disponible à la Bastille.

J'ai également consulté les archives de l'Institut créole des Seychelles, à Anse-aux-Pins, Mahé. La directrice de l'Institut, Penda Choppy, m'y a fait connaître les recherches effectuées par la chercheuse seychelloise Marvelle Estralle, à l'occasion de la préparation de la Journée de l'Afrique 2003. Estralle a alors enregistré des chansons *moutya* auprès de quelques femmes et

¹⁷³ Division de la Culture - Section tradition orale, Ministère de l'Éducation et de l'Information (1981).

¹⁷⁴ Le chapitre 6 expose les détails de cette collecte, dans le cadre du mouvement de mise en valeur de la culture seychelloise et de la mise en place d'infrastructures culturelles au début de la Deuxième République.

groupes reconnus en tant que porteurs de la tradition et transcrit les paroles qui faisaient l'objet d'affiches sur les murs lors de la Journée de l'Afrique 2003. Quant aux enregistrements, ils auraient été faits sur cassettes et nous n'avions pas de lecteur cassettes lors de cette visite. À l'occasion de mon séjour suivant aux Seychelles, j'ai pris soin d'apporter un baladeur cassette (*walkman*) afin de pouvoir entendre ces enregistrements, mais ces derniers n'ont pas pu être retracés.

La question des enregistrements musicaux non accessibles et peu mis en avant dans les différentes institutions, ainsi que l'intérêt prédominant accordé aux paroles des chansons démontrent à la fois l'intérêt principal des chercheurs locaux pour l'analyse littéraire du *moutya* en tant que source de connaissance du passé¹⁷⁵, mais également le peu d'importance accordé jusqu'à présent aux aspects liés à la musique et à la danse¹⁷⁶.

Données audio et audio-vidéo : enregistrements d'archives et enregistrements commerciaux

De manière générale, le *moutya* a fait l'objet de peu d'enregistrements, qu'il s'agisse d'enregistrements ethnographiques ou commerciaux. Auprès de Norbert Salomon, ethnomusicologue local et responsable des archives sonores et audio-visuelles des Archives Nationales, j'ai pu obtenir, tel que spécifié en début de ce chapitre, des enregistrements musicaux locaux essentiellement commerciaux, et parfois aussi mauriciens ou d'autres régions « créoles ». Ces enregistrements, de même que les pistes indiquées par Msye Salomon, m'ont fourni des informations quant à l'histoire et au développement des musiques aux Seychelles et m'ont permis de repérer différentes caractéristiques de genres musicaux variés. Toutefois, je n'ai obtenu aucun enregistrement de terrain de *moutya*. Par ailleurs, le *moutya* n'ayant fait l'objet d'enregistrements musicaux commerciaux qu'à partir des années 1990, j'ai fort heureusement eu accès aux premiers enregistrements commerciaux de musiques locales réalisés aux Seychelles, à partir des années autour de 1965.

¹⁷⁵ C'est l'un des propos tenus notamment par Penda Choppy, lors d'une présentation publique organisée par le Département de la Culture le 15 décembre 2010. Je souhaite remercier Peter Pierre-Louis, directeur du Département Culture au moment de mon premier terrain aux Seychelles, qui m'a confié une copie de l'enregistrement réalisé lors de cet événement.

¹⁷⁶ Il faut toutefois mentionner une exception dans le travail de Marie-Thérèse Choppy (2004) sur le *moutya* en tant que prototype de théâtre et performance, cité par Penda Choppy (2006).

Les archives de la Bastille comportent une section audio et audio-vidéo. J'ai pu accéder, grâce au soutien de Gabriel Essack, responsable du secteur recherche lors de mes premiers séjours aux Seychelles, à un extrait d'enregistrement audio de *moutya* d'une durée de sept minutes, mais dont nous ignorons les détails du contexte (incluant la date et le lieu) d'enregistrement. Selon plusieurs collaborateurs, incluant *Msyé* Essack, d'autres enregistrements ont été effectués, notamment lors des collectes du début des années 1980, mais ceux-ci n'ont pas pu être mis à ma disposition pour différentes raisons.

Parmi les archives sonores retracées, je mentionnerai un don offert par l'ethnomusicologue réunionnais Jean-Pierre La Selve rencontré à La Réunion¹⁷⁷. Ce corpus qu'il a partagé comprenait des bandes analogiques récupérées par son collègue Roger Serre lors d'un séjour aux Seychelles à la fin des années 1970. Une partie des bandes¹⁷⁸ ont été nettoyées puis numérisées au secteur électroacoustique de la Faculté de musique de l'Université de Montréal grâce à la collaboration du LEO (Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie), un laboratoire aujourd'hui membre de l'OICRM – Université de Montréal¹⁷⁹. Les bandes originales ont été déposées aux archives du LEO et une copie des musiques numérisées a été remise au comité Protocole des recherches scientifiques et culturelles du Ministère de la Culture des Seychelles afin de compléter les archives locales.

Je me dois de remercier Pierre Joseph, directeur du NCPA, grâce à qui j'ai pu rencontrer, puis effectuer un entretien auprès d'Antoine Onésime, directeur général de la *Seychelles*

¹⁷⁷ Il s'agit d'une rencontre qui a eu lieu lors des Journées d'études internationales du réseau CARGO (Confluence des Anthropologues en Recherche sur la Gestuelle et l'Oralité sonores – Caraïbes, Océan Indien) intitulées Patrimonialisation et identités musicales et qui ont eu lieu les 14, 15 et 16 mai 2012 à Saint-Denis, île de La Réunion. Ces journées étaient organisées par les laboratoires auxquels je suis associée, soit le LEO (Laboratoire d'Ethnomusicologie et d'Organologie de l'Université de Montréal) et le LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés) de l'Université de Nice-Sophia-Antipolis, en partenariat avec le CIRIEF (Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France).

¹⁷⁸ Seule une partie des bandes a pu être numérisée en raison du mauvais état de certaines d'entre elles. Aussi, une première écoute des bandes sur un dispositif sur place au secteur électroacoustique a permis de faire des choix et d'établir des priorités, vu les coûts importants engendrés par l'opération de nettoyage et de numération. Les bandes contenaient des émissions de radio qui ont été diffusées sur les ondes de Radio Seychelles vers la fin des années 1970. À cette époque, les émissions produites localement n'occupaient que quelques heures par semaine sur les ondes, des programmes provenant de l'étranger (notamment de l'Europe) étant diffusés le reste du temps. Les bandes affichant des émissions produites localement ont été priorisées. On y retrouve quelques enregistrements de *moutya* qui, aux dires de certains informateurs à qui j'ai fait écouter les extraits, proviendraient d'une certaine soirée *moutya* organisée à Praslin à la fin des années 1970.

¹⁷⁹ LEO : <http://leo.oicrm.org/fr/> ; OICRM (Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique) : <http://oicrm.org>.

Broadcasting Corporation (SBC), qui m'a ensuite accordé une permission officielle pour accéder aux archives de la station. Pierre et *Msyé* Onésime m'ont ensuite introduite auprès de Catherine Belmont, responsable des archives de la SBC qui a mis en place une banque de données remarquable concernant le matériel enregistré à la section télévision de la SBC. En plus de produire et de diffuser des émissions de télévision et des reportages, SBC participe également à la production de vidéoclips de la plupart des artistes seychellois. J'ai ainsi pu visionner quelques vidéoclips, surtout de musiques commerciales, et reportages et me procurer des copies d'un *moutya* datant du début de la Deuxième République (vers 1977-1980), ainsi qu'un reportage sur le *moutya*.

Depuis les débuts de ma recherche, plusieurs vidéoclips d'artistes seychellois ainsi que des enregistrements vidéo réalisés notamment par la *SBC* ont été mis en ligne sur Internet, par des individus ou organisations comme *KozKreole Mizik*¹⁸⁰, par exemple. Je recours parfois à ces vidéos pour illustrer mes propos.

Enfin, j'inclus dans les données audio et audio-vidéo les principaux enregistrements musicaux commerciaux en lien avec le *moutya*. La liste ne prétend pas être exhaustive, mais s'avère assez représentative des enregistrements de *moutya* depuis les années 1990. Par ailleurs, puisque les limites du genre ne sont généralement pas bien définies, j'intégrerai également des exemples de *sega*, *sega-moutya* ou d'autres genres dérivés pour mieux illustrer mes propos tout au long de ce travail. L'annexe 5 propose une synthèse des documents sonores et audio-vidéo sur le *moutya* mobilisés pour cette recherche.

Inventaire des données issues de l'enquête ethnographique

La plupart des données relatives à mes analyses proviennent de l'enquête ethnographique, telle qu'elle a été décrite précédemment. L'acte de production des données résulte de choix et de priorités du chercheur et ainsi, comme l'a si bien écrit Daniel Fabre, « est bien inséparable de celui qui construit l'objet de connaissance » (1986 : 3). Mon intention étant de documenter le *moutya* sous ses diverses formes et à partir des différentes conceptions et usages que l'on en

¹⁸⁰ *KozKreol Mizik* est une chaîne *YouTube* gérée à partir du Royaume-Uni par des Seychellois qui vivent là-bas et qui se sont donné pour mission de faire la promotion de la musique et de la culture seychelloise.

fait, j'ai choisi d'aller à la rencontre de plusieurs personnes et musiciens dans le but de mieux cerner l'état et l'identité du *moutya* actuel.

Enregistrements audio et audio-vidéo d'entretiens : les discours sur le moutya

Si j'ai rencontré et discuté avec plusieurs personnes sur le terrain, mes entretiens n'ont pas mobilisé les connaissances, expériences et opinions de tous sur le même plan. Par exemple, avec les travailleurs des différentes institutions culturelles, j'ai discuté de leur expérience du *moutya*, des connaissances qu'ils en ont, des structures en place concernant le développement ou l'enseignement du *moutya*, ou encore des politiques culturelles. Mes échanges avec les musiciens étaient davantage orientés vers leurs expériences musicales, la présence du *moutya* dans leur répertoire personnel et dans leur pratique.

Pour résumer, l'ensemble de mes données d'entrevues propose différents niveaux de discours, ou différents regards sur le *moutya*. Je m'inspire ici de la terminologie employée par l'ethnomusicologue Owe Ronström (2001), bien que ce dernier l'applique à un contexte de festivalisation des musiques folkloriques suédoises, pour catégoriser ces discours. Ainsi, il ressort trois principaux niveaux de discours :

- 1) Ceux des « *knowers* » (ceux qui approchent la musique dans une perspective de connaissance; il s'agit ici des discours des chercheurs locaux, de quelques universitaires sur la scène internationale, des personnes reconnues comme des experts sur le plan local) ;
- 2) Ceux des « *doers* » (ceux qui font la musique, la mettent en acte; ce sont ici les musiciens et danseurs actuels, mais aussi ceux qui ont pratiqué le *moutya* dans le passé) ; et
- 3) Ceux des « *makers* » (ceux qui organisent et produisent la musique; j'inclus dans cette catégorie le Ministère de la culture, l'association de musiciens Seymas, les institutions locales, les industries touristiques musicales, ainsi que les *managers* de groupes musicaux et les *organizater* (organisateur) de *moutya*).

Ces niveaux de discours ne sont toutefois pas exclusifs, puisqu'il n'est pas rare, par exemple, de rencontrer un musicien ayant intégré des éléments du *moutya* dans ses créations musicales qui présente un discours à la fois en tant que « *knower* » et « *doer* ». Le cas, non pas unique mais tout de même exceptionnel, de l'artiste Keven Valentin, auquel une importante partie du chapitre 10 est consacrée, relève de ces trois catégories de discours.

Je fais ainsi appel aux données et informations provenant des différents entretiens réalisés tout au long de cette thèse.

Enregistrements vidéo de performances musicales du moutya

En plus des entretiens, les données produites sur le terrain concernent des enregistrements de performances musicales du *moutya* dans des contextes variés. La plupart proviennent de différentes scènes (enregistrements réalisés dans les hôtels ou lors des grands événements culturels), de *moutya* organisés à des fins touristiques ou encore lors d'une fête communautaire organisée par le *Parti Lepep*¹⁸¹, tandis que les autres ont été filmés dans des contextes de répétition ou de prestation informelle. Les enregistrements vidéo de performances musicales du *moutya* illustrent mes propos au cours de ce travail et sont répertoriés dans la table des exemples vidéo.

À ces performances de *moutya* filmées dans des contextes variés de représentations s'ajoutent quelques vidéos de musiciens expliquant les techniques de jeu du *tanbour moutya*. Les musiciens Brian Matombe, Andreix Rosalie et « Gaza » (Christopher Rose) se sont prêtés à cet exercice.

Notes de terrain

Des notes de terrain sont venues compléter les enregistrements des discours des Seychellois et des performances observées. Celles-ci ont pris différentes formes : notes relatives à des observations, à des discussions informelles, à des réflexions, etc. Pour des raisons pratiques, les notes personnelles tout autant que celles relatives à des points bien précis de ma recherche ont été prises sur un cahier (en réalité trois cahiers de terrain en tout, puisqu'un seul

¹⁸¹ Le *Parti Lepep* est le parti politique au pouvoir depuis de 1977. Voir le chapitre 1 pour plus de détails sur l'histoire socio-politique des Seychelles.

n'aurait pas suffi), que je portais toujours sur moi sur le terrain, mais souvent également durant les périodes entre les terrains. Y figurent donc également des notes prises lors de conférences auxquelles j'ai assisté, de colloques auxquels j'ai participé, de rencontres avec mes directeurs de recherche, de séminaires universitaires, etc., entre mes séjours aux Seychelles. Ainsi, je pouvais relire certaines idées et pistes théoriques, par exemple, afin de stimuler ma réflexion sur le terrain et m'assurer d'atteindre mes objectifs.

DEUXIÈME PARTIE

Développement et modes d'expression du *moutya*

Cette seconde partie a pour objectif d'appréhender l'univers du *moutya*, en tant qu'espace indissociable, perméable et dans une relation dynamique d'inter-influences avec la société seychelloise globale. Pour ce faire, il me semble indispensable de proposer une description dense (Geertz 1973) des faits et du terrain observés, en prenant en compte le point de vue de différents acteurs. Comprendre le *moutya* et ce qu'il représente pour l'ensemble des membres de la société seychelloise nécessite d'observer et de discuter avec le plus grand nombre de personnes possible, issues de différentes générations, dans des espaces sociaux (Bourdieu 1979), contextes et lieux variés. Le chapitre 5 propose dans ce sens une ethnographie générale du *moutya* au moment de ma recherche.

Définir le *moutya* à partir d'observations sur le terrain implique de l'aborder sous au moins deux dimensions : celle de l'organisation des éléments musicaux et celle du symbolique, ou des représentations sociales. Afin de déchiffrer le *moutya* à la fois en tant que performance musicale et objet de discours¹⁸², il me semble impossible de l'étudier de manière isolée, sans prendre en compte, d'un côté, la naissance et le développement des autres genres musicaux présents dans l'archipel – voire la zone océan Indien – et, de l'autre, le contexte historique, social, politique et économique qui accompagne l'émergence et le déploiement du *moutya*. C'est ce à quoi nous nous intéresserons dans le chapitre 6. Nous y verrons le développement de ce que les Seychellois nomment couramment le *moutya otantik* (authentique), puis tenterons de le définir musicalement au cours des chapitres 7 et 8.

¹⁸² Comme le précise Jean-Jacques Nattiez, « Le discours sur la musique constitue [...] une forme symbolique particulière. Il n'est pas la musique, il ne la reflète que par l'intermédiaire de structures linguistiques spécifiques, il ne traduit pas nécessairement la pensée sur la musique. Il est la forme qui véhicule cette pensée : c'est profondément différent » (1981 : 51). Au cours de ma recherche, j'ai pu recueillir des témoignages sur le *moutya* (notamment le *moutya lontan*, le *moutya* du passé) dans un cadre complètement distinct de celui des représentations ou performances musicales. Je discerne donc clairement le *moutya* en tant qu'objet de discours du *moutya* en tant que pratique musicale.

CHAPITRE 5

***Le moutya* dans le paysage musical seychellois actuel**

Au-delà des descriptions générales des musiques livrées au chapitre 3, les bases d'une étude ethnomusicologique de ces musiques ne sauraient être complètes sans en présenter la place qui leur est aujourd'hui accordée dans la société et les contextes dans lesquels elles évoluent. En tant qu'ethnomusicologue, il va de soi que la découverte du milieu musical, des lieux de diffusion, des institutions et des musiciens constitue l'un des premiers objectifs dans le déroulement de ma recherche. Ce chapitre propose donc essentiellement une ethnographie des pratiques musicales telles qu'observées sur le terrain, qui s'est étalé entre janvier 2011 et février 2014. J'insiste particulièrement dans ce chapitre sur mon investigation du *moutya*, tout en n'ignorant pas ses multiples relations avec d'autres musiques et l'environnement dans lequel les musiques seychelloises se créent et se recréent. Celle-ci sera complétée par une description plus dense des événements sélectionnés au sein de différents espaces de diffusion dans lesquels le *moutya* est présent, à partir d'études de cas spécifiques d'artistes et musiciens seychellois (partie 3).

Ma démarche consista d'abord à mieux connaître et à comprendre les activités musicales comme les habitudes d'écoute des Seychellois. Tel que précisé en introduction, les prestations de « musiques traditionnelles seychelloises » sont rares, et ce particulièrement dans les lieux fréquentés par les Seychellois. Ainsi, lors de mon premier séjour aux Seychelles, le *moutya*, tout comme l'ensemble des musiques locales dites traditionnelles et communément appelées « folklore », me paraissaient peu considérés, tant par la population locale que par les instances institutionnelles. Seul le ministère de la Culture semblait s'y intéresser¹⁸³, en raison notamment du projet de soumission de candidature du *moutya* en tant que PCI à l'Unesco, mais aussi car on

¹⁸³ De façon globale, la gestion du patrimoine culturel et musical aux Seychelles est marquée par l'influence, voire l'emprise des institutions culturelles gouvernementales, dont principalement le ministère de la Culture. Cette thèse vise toutefois à aller au-delà des conceptions « officielles » en s'intéressant au vécu et à l'expérience des individus qui composent la société.

craint l'oubli des répertoires et des savoir-faire liés aux musiques traditionnelles. Pourtant, parallèlement, plusieurs musiciens et autres individus reprochaient au gouvernement seychellois de ne rien faire pour « préserver la culture seychelloise » et ainsi, indirectement, de contribuer à la « perte de ce qui reste » des musiques traditionnelles locales. Il n'existait par ailleurs que très peu d'activités populaires autour des musiques, plus ou moins traditionnelles, locales.

À la recherche du *moutya*

Au cours de mon premier terrain, j'ai dans un premier temps, « cherché le *moutya* » sous forme de performance (mise en acte, *in situ*), plus ou moins spontanée, dans les sphères tant publiques que privées, sur l'ensemble de l'île de Mahé¹⁸⁴. J'ai demandé à plusieurs personnes où je pouvais trouver des gens qui pratiquaient le *moutya* ou une manifestation qui y était liée d'une manière quelconque. La plupart des Seychellois à qui j'ai posé cette question – dans des contextes, environnements et milieux sociaux aussi divers que possible – n'en avaient aucune idée et plusieurs semblaient surpris de mon intérêt pour le *moutya*. À maintes reprises, on m'a même répondu : « Le *moutya*, ce n'est pas ton genre, il me semble... », en faisant référence à la vulgarité, aux connotations sexuelles et à l'abus d'alcool censés l'accompagner. Ce type de commentaires laissait augurer la valeur accordée encore aujourd'hui au *moutya* par plusieurs Seychellois. Certains me répétaient « tu ne trouveras pas ce que tu cherches ». Cette phrase me semblait particulièrement révélatrice d'un malaise : pourquoi insinuait-on que je ne rencontrerais pas le *moutya*, ou du moins l'image que j'aurais dû en avoir? J'avais effectivement certaines attentes ; je m'étais fait une idée du *moutya* conformément au dépouillement d'une littérature très limitée¹⁸⁵ ainsi qu'aux descriptions que les Seychellois que je rencontrais m'en faisaient, tant du côté des institutions officielles que de la population. Je « cherchais » alors une pratique musicale chantée, tambourinée et dansée exécutée en plein air et correspondant à certains codes (voir la description dans le chapitre 3), sans toutefois pouvoir observer le

¹⁸⁴ Je rappelle que Mahé est l'île principale de l'archipel des Seychelles et que 90% des habitants du pays y habitent. Mon budget pour ce premier terrain ne me permettait malheureusement pas encore d'aller vers d'autres îles. J'ai toutefois poursuivi mes recherches vers les îles de Praslin et de La Digue, les deux principales autres îles habitées, dès mon deuxième terrain.

¹⁸⁵ J'ai défini cette littérature en introduction et précisé les connaissances acquises au cours des chapitres précédents.

phénomène social et musical qu'on me décrivait.

Par ailleurs, deux phrases revenaient presque systématiquement dans les discours : « Le *moutya*, c'est la musique des esclaves seychellois », ou encore « Le *moutya*, c'est le cœur qui bat des Seychellois ». Je sentais chez certains, une pointe de nostalgie, de déception, et, en même temps, une grande réserve lorsque j'évoquais les questions autour du changement, voire de l'éventuelle « disparition » du *moutya*. Chez d'autres, c'est un sentiment de fierté qui l'emportait et on refusait de reconnaître que le *moutya* puisse un jour ne plus exister. J'ai rapidement compris que le *moutya* occupait une place significative dans la mémoire, l'imaginaire et l'identité seychelloises, mais la pratique musicale restait difficile à saisir dans le concret.

Quelle était la raison de cet écart entre les discours et la pratique? Le *moutya* en tant que pratique sociale et communautaire était-il toujours en vigueur? La pratique que l'on me décrivait relevait-elle davantage d'un mythe? Sinon, comment le *moutya* se présentait-il? Sa forme avait-elle changé au point que je ne pouvais pas le reconnaître dans les musiques observées? En quoi et comment ces musiques mises en scène différaient-elles de celles issues de l'ancien contexte qu'on me décrivait souvent? Est-ce que le *moutya* s'adressait désormais davantage aux touristes, aux foules venues le regarder et l'entendre sur scène? Ou n'avais-je simplement pas encore trouvé les lieux et espaces de sa pratique dans les communautés? Enfin, quand et comment se seraient produits les différents changements dans la pratique et la signification du *moutya*?

Chose certaine, le *moutya* avait subi suffisamment d'altérations pour qu'il soit défini, la plupart du temps, au passé (voir la définition proposée par Jean-Claude Mahoune dans le chapitre 3). Il est en de même pour la plupart des musiques traditionnelles, souvent considérées aujourd'hui comme du folklore ou encore des « musiques pour touristes ». Puis, mon expérience d'enseignement au *National Conservatoire of Performing Arts*¹⁸⁶ a fait ressortir à quel point les jeunes – et parfois les moins jeunes – Seychellois se tournaient systématiquement vers les archives et ce qui venait du passé lorsque nous abordions le patrimoine musical seychellois. « Aujourd'hui, me précisait-on, plus rien n'est comme avant ».

¹⁸⁶ Tel que mentionné précédemment, il a été convenu, lors de la négociation du protocole avec le comité des recherches du Ministère de la culture, que je m'implique concrètement auprès de la communauté musicale seychelloise afin de « redonner en retour de ce que je venais chercher ». L'enseignement d'un cours d'introduction à l'ethnomusicologie et à la gestion du patrimoine culturel faisait partie de ces implications.

La présence du *moutya* dans le quotidien des Seychellois

Ma rencontre avec le *moutya* s'est d'abord profilée dans le discours des Seychellois, en échangeant avec eux, voire en les questionnant autour de la pratique musicale. Parler du *moutya* ne se fait pas de façon automatique chez les Seychellois – musiciens ou non – lorsqu'ils rencontrent un chercheur ou expert étranger intéressé par la musique locale¹⁸⁷. Par ailleurs, l'observation et la compréhension des paramètres musicaux et expressifs de la pratique musicale et sociale nécessita, quant à elle, du temps, en raison notamment des rares prestations auxquelles j'ai pu assister, mais aussi d'une certaine ambiguïté dans le *moutya*.

Lors de mon premier terrain (janvier à mars 2011), les rares performances musicales auxquelles j'ai pu assister se sont déroulées presque essentiellement dans les hôtels touristiques ou encore dans le cadre du Carnaval international de Victoria, qui en était alors à sa première édition. Durant cet événement, j'ai pu voir et entendre quelques musiciens seychellois sur scène, mais il s'agissait presque essentiellement de répertoires internationaux¹⁸⁸. C'est suite aux recommandations des Seychellois eux-mêmes que je me suis rendue dans les lieux touristiques – où ne vont que très rarement les Seychellois (mis à part ceux qui travaillent dans l'hôtellerie ou encore les artistes qui y jouent de la musique). Dans les hôtels, les répertoires varient : musiques internationales et locales, mais le *tanbour moutya*, que j'avais préalablement identifié comme étant un indice me permettant de reconnaître le *moutya* au sein des différentes musiques présentées, était aussi rare, voire absent la plupart du temps.

Il m'est arrivé une fois, lors de ce premier séjour aux Seychelles, que des gens m'invitent à une fête sur la plage en fin d'après-midi, en me disant qu'il y aurait un *moutya*¹⁸⁹. Lors de cette

¹⁸⁷ Durant l'un de mes séjours aux Seychelles, j'ai eu l'occasion de rencontrer et de discuter brièvement avec un consultant de l'Unesco venu pour y développer un plan stratégique lié aux industries culturelles. Nous sommes restés en contact et, lors d'une discussion, je lui ai demandé si on lui avait parlé du *moutya*. Il n'en avait jamais entendu parler. Ceci révèle le statut du *moutya*, encore souvent considéré comme « folklore » et n'ayant pas accédé à un statut de genre musical à part entière.

¹⁸⁸ Avec des participants venus du monde entier, le Carnaval se voulait une rencontre, un « *melting pot* » de cultures – pour utiliser le thème de cette première édition – et les musiques locales n'étaient pas particulièrement mises en avant, mis à part pour les chansons thèmes du Carnaval, composées et interprétées par des artistes Seychellois. Voir également Parent 2015a pour plus de détails sur les manières de représenter la diversité musicale et culturelle aux Seychelles dans le cadre du Festival Kreol et du Carnaval international de Victoria.

¹⁸⁹ En plus d'être un genre musical, un *moutya* peut être un événement musical avec chants et instruments de percussions – incluant parfois aussi d'autres types d'instruments comme la guitare, par exemple –, lors duquel le public participe en dansant, en chantant et en battant des mains.

occasion, un homme a sorti sa guitare et d'autres individus se sont mis à chanter avec lui. Quelques personnes frappaient des mains, dont des femmes qui marquaient la pulsation en frappant le sol avec leurs pieds, tout en gardant les genoux légèrement fléchis et en balançant les hanches d'un côté puis de l'autre. Était-ce du *moutya*? Je posais la question à des Seychellois qui ne semblaient pas en mesure de me répondre ou alors répondaient de façon floue, mais qui paraissaient bien apprécier le divertissement musical. Au moment où je sentais que l'ambiance s'intensifiait, que de plus en plus de gens chantaient et dansaient, l'alcool aidant, les personnes qui m'accompagnaient insistèrent pour partir, afin de me « protéger »¹⁹⁰.

À cette période, il m'apparaissait difficile d'identifier du *moutya*, la principale raison étant que je n'étais pas encore familière avec l'ensemble des musiques seychelloises, et encore moins avec la manière dont elles se présentent aujourd'hui. Je n'avais pas encore acquis les compétences, soit les connaissances et expériences sur le terrain, pour repérer les contours stylistiques représentatifs du *moutya*, comme sa formule rythmique répétitive typique¹⁹¹, ou encore les contours mélodiques ou recours à des paroles spécifiques des chansons *moutya*. Par ailleurs, l'ambiguïté entre le *sega* et le *moutya* était omniprésente, tant dans les musiques que j'entendais, que dans les discours des Seychellois, musiciens ou non. Lorsque je questionnais les musiciens à ce sujet, on me répondait souvent que « le *moutya* est plus lent que le *sega* ». Cette unique caractéristique pour distinguer les deux genres musicaux me paraissait bien limitée, d'autant plus que les tempos sont relatifs d'un contexte ou d'une personne à l'autre. À mes oreilles, les musiques que j'entendais n'étaient ni particulièrement lentes, ni rapides. Rappelons enfin, comme l'ont écrit plusieurs ethnomusicologues ayant travaillé dans la zone de l'océan Indien, que le terme *sega*, que l'on retrouve sur l'ensemble des îles des Mascareignes et aux Seychelles, est plurisémanique (voir notamment Des Rosiers 2004 : 257, Samson 2006 : 149, etc.) et qu'il se réfère ainsi à plusieurs réalités musicales. J'espérais donc que mes recherches

¹⁹⁰ Cette notion de « protection » ou de « danger » est revenue à plusieurs reprises, particulièrement lors de mes deux premiers terrains. Plusieurs Seychellois ne se sentaient clairement pas à l'aise d'exposer une jeune femme « blanche et étrangère » aux éventuels déboires pouvant être liés au *moutya* ou à toute autre pratique non contrôlée. Par ailleurs, le « danger » ne concernait pas que moi ; un employé du ministère de la Culture m'a avoué que les travailleurs en charge de la recherche – plusieurs étant des femmes – n'assistaient pas à ces « événements arrosés, ayant lieu la nuit dans des endroits reculés », car cela comportait des risques.

¹⁹¹ Les chapitres 7 et 8 seront consacrés à des analyses musicales du *moutya*. Nous y verrons toutefois que cette formule rythmique est mouvante et peut être interprétée de différentes manières.

sur le terrain puissent faire le point sur ces aspects et favoriseraient ainsi une meilleure compréhension de ce qu'est le *moutya*.

Ayant eu la chance d'être intégrée à la famille Marday¹⁹², j'ai pu participer à des rencontres familiales et amicales avec elle et observer la place faite à la musique lors de ces occasions. Avec le temps, mon cercle de connaissances et d'amis s'est élargi. Je n'hésitais jamais à participer à tout événement où il y aurait potentiellement de la musique. Les rassemblements en famille ou entre amis sont propices à l'écoute de musiques variées et parfois aussi à la danse.

Des répertoires particuliers, comme les musiques et danses de *kanmtole* accompagnent généralement, et ce depuis les temps de la colonisation, les réceptions de mariage. Aujourd'hui, d'autres musiques peuvent y être entendues, dont le *moutya*, alors plutôt sous une forme dite « moderne », c'est-à-dire dont l'arrangement musical fait appel à des instruments comme la basse, la guitare électrique et la batterie. On m'a souvent dit qu'on invitait des musiciens à jouer des « musiques traditionnelles seychelloises » pour faire plaisir aux aînés qui, eux, apprécient ces musiques qui leur rappellent « le bon vieux temps » et qui sont associées à des valeurs liées à la vie communautaire. Toutefois, dès les premières notes d'un *moutya*, tout le monde – y compris les plus jeunes – se lève pour danser. Nous voyons déjà quelques-uns des paradoxes, mais aussi l'enthousiasme que soulève cette musique au sein des communautés.

Un *moutya* public organisé par le *Parti Lepep*

Par ailleurs, des événements musicaux en plein air s'adressant à un large public sont parfois organisés. C'est le cas d'un *moutya* mis en place pour la communauté de Grande-Anse, Mahé, dont j'avais entendu l'annonce de la tenue à la télévision locale. Il n'est pas rare que de tels événements soient annoncés par la *Seychelles Broadcasting Corporation* (SBC), l'unique chaîne de télévision seychelloise. À mon arrivée sur place, durant l'après-midi du 27 février 2011, certaines personnes m'ont fait comprendre qu'il s'agissait d'un *moutya* « officiel », organisé par le *Parti Lepep*, parti au pouvoir depuis la Révolution. Des représentants, arborant

¹⁹² Durant mes deux premiers séjours aux Seychelles, j'ai loué un appartement chez Josiane et Egbert Marday, à la Misère, et j'ai partagé de nombreux moments en leur compagnie. Je les considère comme ma famille aux Seychelles.

la couleur rouge – celle du parti – y étaient présents. Nous y trouvions des kiosques avec de la nourriture et des boissons et quelques personnes étaient occupées à installer une discothèque mobile pour la suite de l'événement. J'ai repéré des musiciens qui chantaient, s'accompagnant d'une guitare et de percussions (*djembé*, triangle et *tanbour moutya*) (figure 19). Peu de temps après, un joueur de maravane¹⁹³ est venu se joindre au groupe (vidéo 6).



Figure 19. *Moutya* organisé par le *Parti Lepep*, Grande-Anse, Mahé. 27 février 2011. Photo : M.-C. Parent

Sur la base des musiques déjà entendues dans les hôtels ou sur des enregistrements, je pouvais reconnaître quelques mélodies et paroles dans cette performance. Certaines chansons qui y ont été interprétées sont connues comme de vieux *moutya*¹⁹⁴ (tel que *Zil mon bourzwa*), tandis que d'autres sont issues du répertoire de « *sega-moutya*¹⁹⁵ » populaire du groupe seychellois *Fek Arive*. À la différence des musiques que j'avais pu entendre au cours de la fête sur la plage, il y avait ici la présence de percussions, dont deux *tanbour moutya* (le troisième tambour similaire

¹⁹³ La maravane est un idiophone par secouement qui revêt la forme d'un hochet en radeau et dont l'utilisation aux Seychelles serait relativement récente. Non seulement aucun des documents d'archives n'en fait état, mais quelques musiciens m'ont ouvertement dit, dans d'autres contextes, qu'il s'agit d'un instrument emprunté à l'île Maurice, où ce dernier porte également le nom de maravane (*maravan*, en créole mauricien), ou encore à l'île de La Réunion, où il est appelé *kayamb*. Dans ces deux îles, cet instrument accompagne généralement le *sega* et le *maloya*. Les instruments utilisés dans le *moutya* seront par ailleurs présentés et détaillés au chapitre 8.

¹⁹⁴ Ici, le mot *moutya* se réfère non seulement à un genre musical, mais plus spécifiquement à des chansons du répertoire.

¹⁹⁵ Cette catégorie musicale sera l'objet de plus amples détails au cours des chapitres suivants.

est un tambour avec membrane de plastique, qui n'a pas besoin d'être chauffé), et d'un feu qui permet de chauffer et ainsi de tendre la peau des tambours. La prestation ne comprenait que quelques morceaux. J'ai néanmoins observé et noté dans mon carnet de bord que « durant le quatrième ou cinquième morceau, on pouvait entendre le son de la discothèque mobile de plus en plus fort, puis, à la fin du morceau, les musiciens ont éteint le feu, rangé leurs instruments et sont partis. »

À la fin de la performance, j'ai croisé le musicien Brian Matombé, reconnu comme étant une référence en matière de *moutya* – et de musiques traditionnelles seychelloises de manière plus générale – et avec lequel j'avais auparavant réalisé un entretien¹⁹⁶. J'en ai profité pour recueillir son avis concernant le *moutya* qui avait eu lieu. Il n'avait pas assisté à l'ensemble de la présentation, mais il m'a dit, à voix basse : « Ce n'est pas du *moutya*, ça. » Je lui ai demandé pourquoi et il m'a répondu discrètement « Pas ici », exprimant en même temps que ce n'était pas l'endroit pour en parler. Il a ensuite renchéri en disant : « Le bois est trop vert, ça ne brûle pas... On ne peut pas faire un *moutya* avec un feu comme ça. ». Cette phrase de Brian peut être interprétée de plusieurs façons¹⁹⁷, un peu à la manière des paroles de chansons *moutya* qui renferment plusieurs significations simultanées.

Le moutya du Bazar Labrinn

J'ai enfin assisté à un autre *moutya* en plein air, le 24 mars 2011, cette fois-ci en soirée. Le « *moutya* » du *Bazar Labrinn*, à Beau-Vallon (Mahé), qui se déroule en principe un mercredi sur deux¹⁹⁸, constitue l'un des événements populaires pour découvrir le *moutya* ou venir partager un moment musical avec des amis ou voisins. Le *Bazar* se déroule chaque mercredi, en fin de

¹⁹⁶ À ma grande déception, ce fut le seul entretien formel que j'ai pu avoir avec Brian Matombé. Il a ensuite eu tendance à éviter d'autres rencontres formelles, tout en demeurant très courtois, tout comme il le fait régulièrement lorsqu'il est sollicité pour ses compétences de musicien par les institutions officielles, comme le *National Conservatoire of Performing Arts*, par exemple. Il n'est pas le seul musicien à réagir ainsi et, selon certains d'entre eux, il s'agit d'une manière d'exprimer le manque de reconnaissance qu'il leur est généralement accordé en tant que musicien. En plus d'être un excellent musicien, Brian Matombé enseigne dans une école d'agriculture.

¹⁹⁷ Faisait-il réellement référence au bois qui brûlait ? Y avait-il une allusion au parti de l'opposition, représenté par la couleur verte ? Trouvait-il que le jeu des musiciens n'était pas « mûr » ? Toutes ces pistes, et bien d'autres, peuvent être plausibles.

¹⁹⁸ Pour différentes raisons, qui varient des conditions climatiques au calendrier religieux, ces événements ont finalement lieu en moyenne une fois par mois ou encore toutes les trois semaines.

journée, et représente l'une des rares occasions pour les touristes de se mélanger à la population seychelloise et de découvrir les traditions culinaires locales dans un cadre convivial. Des Seychellois y vendent des poissons grillés et autres produits alimentaires, des boissons (y compris du *kalou*, un alcool de vin de palme local), des fruits et légumes, ainsi que de l'artisanat. Ce n'est qu'à la toute fin de mon premier séjour que des informateurs m'ont fait part de la tenue de *moutya* lors de certains *Bazars*. J'y suis allée, accompagnée d'un membre de la famille chez laquelle j'habitais à cette période. Au moment de notre arrivée, l'ambiance était visiblement à la fête et l'alcool coulait à flots. Il s'agissait de la première fois, mis à part lors du Carnaval International de Victoria – dont j'ai parlé précédemment et lors duquel je n'avais entendu que très peu de musiques locales –, où je pouvais observer un événement musical auquel participaient des Seychellois et aussi quelques touristes. Bien que la scène ne concordait pas exactement avec les descriptions « officielles » et académiques du *moutya* auxquelles j'avais eu accès, ni avec les explications fournies dans le discours des Seychellois de manière générale, certains éléments (présence de tambours, le répertoire chanté, le rythme, etc.) semblaient correspondre à certaines caractéristiques du *moutya*.

L'homme qui m'accompagnait était dans la cinquantaine et avait vécu en Europe pendant près de trente ans. Il émit des commentaires négatifs tant sur les jeunes musiciens que sur la musique elle-même. Ce n'était pas la première fois que j'entendais des remarques dégradantes à propos du *moutya* et je savais qu'une minorité de Seychellois avait tendance à rejeter certains pans de la culture populaire locale. Nous avons quitté les lieux assez rapidement, encore une fois sous prétexte de potentiels « dangers », mais j'y suis revenue dès le séjour suivant (à partir d'octobre 2011) ; j'ai alors pris le temps de tenter de mieux comprendre ce qui s'y passait. À cette fin, j'ai suivi le groupe qui anime ces soirées de manière régulière jusqu'à la fin de ma recherche. J'allais apprendre après quelques semaines que ces *moutya*, que presque tous – Seychellois, touristes et étrangers installés aux Seychelles – croient spontanés et le fruit de « voisins ¹⁹⁹ » qui se rencontrent pour jouer de la musique, sont dans les faits aujourd'hui commandités par l'Office du Tourisme des Seychelles (communication personnelle de Chanel

¹⁹⁹ Chanel Kilindo, le *leader* du groupe, m'a expliqué, dans un entretien réalisé à Mare Anglaise le 17 avril 2013, que les membres du groupe, qui existe depuis « 5 à 10 ans », ont décidé de s'appeler « *Vwazen* » (voisin, en créole), en raison du fait qu'ils habitent tous aux alentours de Beau-Vallon et que leur rencontre au Bazar évoque en quelque sorte une rencontre musicale entre voisins.

Kilindo, février 2012).

Une photo prise lors d'un séjour subséquent (octobre 2011 à mars 2012) (figure 20) montre que les musiciens présents au *Bazar Labrinn* sont relativement jeunes : ils ont en moyenne trente ans. Ils ont tous appris à jouer des instruments et à chanter le répertoire dans un contexte informel, généralement familial ou avec des proches. Ils se servent d'instruments variés, dont un tambour ravane²⁰⁰ mauricien avec membrane de plastique, qui fait ici office de *tanbour moutya*, trois *djembés* tenus entre les jambes et sur lesquels les musiciens s'assoient comme on le faisait auparavant avec le *tanbour sega* (voir chapitre 3), un triangle et une maravane. Les musiciens peuvent toutefois aussi s'asseoir sur des troncs d'arbres et jouer le *djembé* en le plaçant entre les jambes, de la même manière que les percussionnistes d'Afrique de l'Ouest par exemple, comme nous pouvons le voir dans la vidéo 7. Je reviendrai plus en détails sur les performances de ce groupe au chapitre 9.



Figure 20. *Moutya* au *Bazar Labrinn* de Beau-Vallon, Mahé. 1er mars 2012. Photo : M.-C. Parent

²⁰⁰ D'après le linguiste mauricien Vinesh Hookoomsing, les mots ravane et maravane doivent être écrits avec un seul « n » en français, tandis que leur orthographe en créole mauricien serait plutôt *ravann* et *maravann* (échange courriel du 15 décembre 2016). Une autre source (Pan Yan 2008 : 425) suggère toutefois que l'orthographe française mauricienne accepterait autant l'usage de « ravanne » que « ravane ». J'ai opté, dans cette thèse, pour l'orthographe ravane et maravane en français et j'utilise les mots créoles *ravann* et *maravann* particulièrement lorsque je me réfère aux instruments et genres propres à l'île Maurice.

« Organiser un *moutya* » : une activité de plus en plus rare ?

Somme toute, je demeurais attentive à tout indice me laissant croire que je pourrais voir ou entendre du *moutya* quelque part. Durant mes deux premiers séjours (janvier à avril 2011, puis octobre 2011 à mars 2012), des personnes m'ont dit qu'elles organisaient parfois des *moutya* et qu'elles me tiendraient au courant si une telle activité avait lieu. Je les relançais de temps à autre par téléphone ou leur glissais un mot lorsque je les croisais par hasard, afin que l'on ne m'oublie pas. La plupart d'entre elles se sont rendues à l'évidence, en discutant avec moi tandis que j'en étais à mes troisième et quatrième années de recherche (séjours de janvier à avril 2013, puis de janvier à mars 2014) que le dernier *moutya* qu'elles avaient organisé remontait à plusieurs années, soit bien avant notre première rencontre. Aussi, durant mes séjours, il arrivait que l'on annonce la tenue d'un *moutya*, ou d'autres types de rassemblements, à la radio et la télévision. Cependant, du moins à cette période, il était fréquent que les événements annoncés n'aient finalement pas lieu. Je me souviens très bien de mes préparatifs pour assister à un *moutya* qui devait avoir lieu au bord de la mer, près de l'hôtel *Fisherman's Cove* à Beau-Vallon, en compagnie de deux Seychellois, dont Andréix Rosalie – une autre des rares personnes reconnues aux Seychelles comme étant une autorité en matière de *moutya* – qui avait gentiment accepté de m'accompagner et me servir de guide durant l'événement. Nous nous étions même procuré du *baka*²⁰¹ chez Guy Adonis (figure 21) – le meilleur de Mahé selon Andréix –, ce dernier souhaitant partager avec moi quelques aspects liés, du moins « traditionnellement », à la préparation d'un *moutya*. Nous avons parcouru Beau-Vallon une bonne partie de la soirée à la recherche de ce *moutya* et tendant l'oreille pour tenter d'entendre un tambour qui résonne quelque part, mais n'avons malheureusement rien trouvé.



Figure 21. Fabrication et vente du *baka* chez *msye* Guy Adonis. Mahé. 28 mars 2011. Photo : M.-C. Parent

²⁰¹ Le *baka* est un alcool de canne à sucre local qui, traditionnellement du moins, accompagnait les soirées *moutya*.

Un *moutya* organisé par des travailleurs culturels du ministère de la Culture et de l'Institut Créole : la poursuite du « *moutya otantik* »

À la fin de mon premier séjour aux Seychelles, au début d'avril 2011, lors d'un entretien avec Penda Choppy, directrice de l'Institut Créole, je procédai à un résumé de mes observations : j'avais entendu et vu ce que certaines personnes nomment *moutya* dans les hôtels – bien qu'il s'agissait visiblement de versions mises en scène et adaptées –, j'avais assisté à un « *moutya* » organisé par le *Parti Lepep* à Grande-Anse (Mahé) et j'avais pris connaissance d'une pratique potentiellement intéressante au *Bazar Labrinn* à Beau-Vallon. Finalement, je m'étais rendue sur certains lieux où l'on annonçait la tenue de *moutya*, mais je n'y avais rien trouvé. Madame Choppy me dit alors qu'elle ne pouvait pas « me laisser repartir comme ça » et qu'elle organiserait « quelque chose » avant mon départ, afin que je puisse observer un « vrai » *moutya*.

C'est ainsi que le vendredi 1^{er} avril, fut organisé, derrière le bâtiment de la Bastille (édifice relevant du ministère de la Culture), un *moutya* pour me montrer, selon ses dires, « ce que j'aurais dû observer ». Ainsi, ce *moutya*, présenté par quelques personnes reconnues comme des autorités en matière de *moutya*, ainsi que des membres du personnel du ministère de la Culture ou des institutions officielles²⁰², est considéré comme se rapprochant du « *moutya otantik* » (*moutya* authentique)²⁰³ (vidéo 8). Ce dernier me semblait bien inatteignable, puisque la définition qui en est généralement faite le positionne dans un contexte communautaire et où la spontanéité règne, mais constituait peut-être un idéal vers lequel tendre. Lors de mon retour sur le terrain quelques mois plus tard, lors d'un entretien avec Andréix Rosalie, qui avait pris part à ce *moutya*, celui-ci me dit : « L'autre fois, ce qu'on a fait pour vous à La Bastille, c'était une représentation. Ce n'était pas dans sa façon crue... » (entretien du 11 novembre 2011). Andréix avait utilisé le terme « représentation », que j'avais déjà en tête depuis un moment : pour moi, les rares *moutya* que j'ai pu observer constituaient des représentations, au sens de la

²⁰² Ont pris part à ce *moutya* le chanteur Hubert Poirer, les *tanbourye* (tambourineurs) Jourdan Julie, Brian Matombe et Andréix Rosalie et les « danseurs-chanteurs-membres du public » Penda Choppy, Norbert Salomon et Jessie Fréminot. J'en profite ici pour les remercier de s'être déplacés et d'avoir pris ce temps pour contribuer à la présente recherche.

²⁰³ L'expression « *moutya otantik* » (*moutya* authentique) est celle des Seychellois et fait référence, d'après la description que l'on m'en a généralement donnée, à un idéal – basé sur un *moutya* issu d'un certain passé – plus ou moins loin de la réalité des pratiques. Je reviendrai sur la construction de ce concept et ses implications au chapitre 6 et en conclusion.

« reproduction, restitution des traits fondamentaux de quelque chose » tel que défini dans le dictionnaire du CNRTL (CNRS), voire comme « l'action de rendre quelque chose présent à quelqu'un en montrant, en faisant savoir », ou encore de « donner, offrir le spectacle de » (*ibid.*)²⁰⁴.

D'autres commentaires ont surgi sur place également, évoquant le fait que ce *moutya* n'était pas tout à fait « authentique ». Ainsi, « normalement », un *moutya* se déroule plutôt en soirée, avec un plus grand nombre de danseuses et de danseurs (et donc de chanteuses pour « répondre »), etc. Les chansons qu'on y a interprétées étaient issues du « répertoire ²⁰⁵ » et non pas « *konpoze* », c'est-à-dire improvisées, tel qu'on le faisait dans le passé. Penda Choppy m'expliqua alors : « On n'improvise plus maintenant, on chante des chansons issues du répertoire. Mais il faut les connaître en entier ! Pour qu'un *moutya* soit "chaud", il ne faut surtout pas s'arrêter au milieu d'une chanson parce qu'on a oublié les paroles ! Ça casse l'ambiance ! » Aussi, poursuit-elle, un *moutya* se déroule normalement sans restriction d'alcool, qui contribue à instaurer un rythme soutenu et à créer l'atmosphère désirée, à « *met laganm* » (mettre l'ambiance). À cette occasion, nous avons acheté du *baka* (chez Adonis) et quelques bières. Toutefois, tel qu'on peut l'entendre sur la vidéo 8 (7'40'' environ), certaines personnes n'osaient pas boire, ou même simplement se laisser emporter par la musique, car nous étions un vendredi, en plein Carême, et elles souhaitaient participer au Chemin de Croix de 4 heures (16 h). Ainsi, après seulement quelques morceaux, nous nous sommes quittés pour partir chacun de notre côté. En remerciant les participants, je pouvais percevoir chez plusieurs d'entre eux la satisfaction d'avoir pu partager avec moi certains aspects du *moutya*, mais aussi la déception d'être restés à un niveau « *fre* » (froid), tel que certains participants l'ont exprimé à ce moment, c'est-à-dire de ne pas avoir créé l'ambiance appropriée.

Cette prestation de *moutya* est la seule à laquelle j'ai pu assister durant l'ensemble de ma recherche. À cette occasion, il y avait trois *tanbour moutya* avec peau animale joués par trois *tanbourye* (tambourineurs).

²⁰⁴ Je mets ici volontairement de côté la question des représentations sociales en anthropologie, voire en psychologie sociale, mais il va de soi que de telles approches pourraient ici être pertinentes.

²⁰⁵ Je reviendrai sur la constitution du répertoire de chansons *moutya* au chapitre 6.

L'enregistrement vidéo de ce *moutya* (vidéo 8) allait donc devenir mon « *moutya* de référence » suite à ce premier terrain. Il servirait de base et d'élément comparatif pour la description du *moutya otantik* aux chapitres 7 et 8.

Ainsi, considérant la rareté, sinon l'absence, du *moutya* dans sa forme « traditionnelle » ou « *otantik* », mais aussi le peu de musiciens spécialisés²⁰⁶, j'ai reformulé ma question initiale – qui concernait la recherche du *moutya* – de manière plus large et j'ai commencé à demander où je pouvais voir jouer et chanter des musiciens seychellois. En rencontrant divers musiciens et acteurs, j'espérais ainsi mieux comprendre l'environnement social et musical dans lequel les musiques seychelloises évoluent. J'appréhendais désormais le *moutya* d'un point de vue plus global et dans une relation dynamique avec les autres musiques seychelloises.



Figure 22. *Moutya* à la Bastille, English River, Mahé. 1er avril 2011. De gauche à droite : Jessie Fréminot, Hubert Poiret, Jourdan Julie, Brian Matombe et Andréix Rosalie. Capture d'écran à partir d'une vidéo filmée par M.-C. Parent



Figure 23. Préparation du feu pour chauffer les *tanbour moutya*, avec Andréix Rosalie et Brian Matombe. La Bastille, English River, Mahé. 1er avril 2011. Photo : M.-C. Parent

²⁰⁶ Ma liste d'informateurs à la fin de mon premier séjour comportait 11 musiciens susceptibles de me fournir des informations, dont seulement 2 que j'avais pu voir en spectacle et 2 autres qui m'avaient accordé des entretiens lors desquels ils avaient présenté le *tanbour moutya*. Dans tous les cas, ces musiciens se présentaient comme jouant des « musiques seychelloises » et non seulement du *moutya*.

Être musicien et mélomane aux Seychelles

Un aperçu de la scène musicale seychelloise laisse entrevoir les conditions d'existence des musiciens seychellois. En dehors des périodes de grands événements culturels, comme le Festival Kreol ou le Carnaval international de Victoria, il y a peu d'opportunités pour les Seychellois d'entendre des artistes locaux.

La capitale des Seychelles, Victoria, lieu de convergence où tous les Seychellois sont appelés à se rendre pour faire des courses ou recourir à des services particuliers (professionnels, administratifs), n'offre pas la possibilité aux musiciens et mélomanes de jouer ou d'écouter de la musique dans des lieux spécifiques²⁰⁷. À part le célèbre *Pirates Arms*²⁰⁸, restaurant-bar au cœur de Victoria, qui accueille parfois des musiciens, il n'existe aucun endroit où la population seychelloise se rassemble pour entendre des musiciens dans une ambiance décontractée tout au long de l'année. Deux salles de spectacles publiques, le *Teat Nasyonal* (Théâtre National), situé à Mont-Fleuri et pouvant accueillir 162 personnes (Mahoune, Servina & Etienne 2001 : 254), ainsi que la « Maison du Peuple », à Victoria et comptant 624 sièges (*ibid.*), accueillent différents types de spectacles. Peu de musiciens s'y produisent, sauf dans le cadre des grands événements culturels. Lors de discussions, plusieurs musiciens m'ont fait part de leur regret de la destruction de l'ancien stade de la musique, au cœur de Victoria, qui permettait d'accueillir de plus grandes foules et d'organiser des concerts²⁰⁹.

Il n'existe aucun autre lieu de diffusion privé ou semi-privé, mis à part quelques restaurants qui accueillent, occasionnellement, des musiciens. Cette situation risque toutefois de

²⁰⁷ Ce ne fut pas toujours le cas, d'après plusieurs informateurs. Ceux-ci m'ont raconté qu'avant la Révolution de 1977, certains emplacements dont la rue Hangar au centre-ville de Victoria, étaient le lieu de rassemblements de musiciens de tous genres. Les Seychellois pouvaient aller y boire un verre ou danser.

²⁰⁸ Le *Pirates Arms* est une institution aux Seychelles. Selon une enquête menée par le journal *Today in Seychelles* (<https://www.facebook.com/todayinsey>, consulté le 26 février 2014), le bâtiment original de l'hôtel *Pirates Arms*, qui portait alors le nom *Empire Hotel*, aurait été construit en 1938, puis démoli en 1969. Le bâtiment actuel du *Pirates Arms* daterait de 1971. Plusieurs musiciens et Seychellois m'ont raconté que, durant l'époque coloniale, les musiciens seychellois allaient y jouer du jazz pour les Anglais. Au moment de ma recherche, le lieu accueillait autant les locaux que les touristes pour un repas ou un verre, parfois accompagné de musiques d'ambiance. Il s'agissait du seul lieu de ce genre dans la capitale seychelloise. Le bâtiment abritant le *Pirates Arms* a été démoli au printemps 2016, mais une reconstruction prochaine est prévue.

²⁰⁹ Après plusieurs années d'attente de la part de la communauté artistique seychelloise et de pression auprès du Ministère de la culture, un nouveau projet de stade de la musique a été annoncé par le Ministère du Tourisme et de la Culture (voir leur page Internet : <http://www.pfsr.org/news/travay-lo-en-nouvo-stad-lanmizik-pou-konmanse-byento/> [dernière consultation le 15 septembre 2016]).

changer car la pratique de jeu dans ces espaces publics tend d'ailleurs à se développer, grâce à l'initiative de certains musiciens – dont ceux du groupe *Metis Sesel*²¹⁰ – qui font des démarches, particulièrement depuis 2013, pour trouver des contrats dans le secteur privé et se produire dans des lieux fréquentés par les Seychellois, tels que le *Casino de Victoria* et *La Fontaine Restaurant & Pizzeria*, à Beau-Vallon. Ce dernier lieu, étant situé dans une zone touristique de Mahé (la Baie de Beau-Vallon), attire un public partagé entre locaux et touristes. Le répertoire que *Metis Sesel* y présente s'apparente à celui des grands hôtels (voir *infra*), à la différence qu'on y soustrait souvent les musiques *kanmtole*, considérées par certains musiciens comme des « musiques pour les touristes ». On peut donc y entendre surtout des musiques internationales et quelques chansons créoles et *sega* mauriciens et/ou seychellois. Enfin, ces récentes prestations dans des lieux populaires auprès des Seychellois demeurent à l'état d'expérimentation, car si certains propriétaires de restaurants m'ont dit accueillir des musiciens parce qu'ils aiment la musique et souhaitent encourager les musiciens locaux, ils doivent réussir à le faire sans causer de préjudices financiers à leur entreprise, ce qui *a priori* n'est pas évident. La présence de musiciens ne semble pas forcément apporter une plus-value, aux yeux de plusieurs restaurateurs et clients seychellois, qui justifierait une augmentation des prix des repas, déjà chers pour la plupart des Seychellois, voire inaccessibles pour certains.

La scène musicale touristique

Souvent qualifiées de destination de rêve, les Seychelles ont longtemps misé sur un tourisme de luxe, proposant ce que le sociologue et spécialiste du tourisme Rachid Amirou nomme une bulle touristique²¹¹ (1995, 2008), laissant peu de place aux contacts avec les locaux. La stratégie économique et politique liée au développement touristique des Seychelles repose principalement sur la richesse de leur faune et de leur flore, ainsi que le calme et le retrait que procure l'insularité. Ce n'est qu'en 2010 que la *Seychelles Brand* est lancée. Celle-ci vise à

²¹⁰ Le groupe *Metis Sesel* est composé, depuis 2014, des musiciens Belinda Moncherry, Mervin Nibourette, Tony Julie et Vivian Amelie.

²¹¹ La bulle touristique représente un état d'esprit, la rencontre de l'imaginaire, d'un « nous » et de l'espace touristique.

développer un tourisme qui allie le charme naturel, avec l'hospitalité de ses habitants et la sérénité et la stabilité dont jouit le pays. La dimension humaine et la rencontre des cultures ne s'inscrivent donc que depuis récemment dans la volonté des dirigeants de l'industrie (qui sont également, pour la plupart, les dirigeants de l'État). Aussi voit-on, avec la récente fusion du ministère du Tourisme avec celui de la Culture²¹², la culture de plus en plus présente au sein de la stratégie marketing de l'industrie touristique seychelloise. De plus, le tourisme représente aujourd'hui la première industrie du pays²¹³, ce qui n'est pas sans conséquence sur la constitution des patrimoines musicaux.

La mise en tourisme des traditions musicales existe néanmoins aux Seychelles 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 lors de la Renaissance culturelle, a eu pour conséquence la mise en scène des différentes pratiques culturelles du pays. 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 sixième édition en 2016. L'espace touristique mérite une attention particulière puisqu'il semble avoir joué un certain rôle de conservatoire des musiques traditionnelles²¹⁴.

Le contexte touristique demeure néanmoins propice aux musiques d'ambiance ou encore à la mise en scène des « musiques traditionnelles », à laquelle le *moutya* n'échappe pas. Je distingue deux types de spectacles musicaux dans les hôtels : les musiques d'ambiance et les spectacles de type cabaret. Les deux accompagnent la période des repas. La formation instrumentale de ces deux types de spectacles est relativement identique : un ou deux chanteur(s)

²¹² 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.

²¹³ Voir Parent 2015b 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.

²¹⁴ Il s'agit d'une façon de voir les choses. Certains musiciens considèrent plutôt que la mise en scène des musiques traditionnelles locales a sonné le glas de ces pratiques musicales telles qu'elles étaient pratiquées dans les communautés.

ou chanteuse(s), un claviériste, un guitariste, un bassiste et un batteur, voire parfois un percussionniste. Les différences majeures concernent la présence de danseurs et de danseuses (le plus souvent entre deux et quatre) et l'importance accordée aux costumes pour les spectacles « *kabare* » (cabarets), de même que dans le type de répertoire interprété.

Les spectacles de type *kabare* sont généralement construits à partir de répertoires locaux, voire de répertoires composés par l'artiste ou le groupe qui se donne en spectacle. La vidéo 9 montre l'exemple du Groupe *Sokwe* (figure 24), sous la direction artistique de Keven Valentin²¹⁵. Nous pouvons y entendre différentes musiques, accompagnées de danseurs qui contribuent à l'animation en invitant parfois le public à participer. Les prestations de « musique d'ambiance », qui ne doivent pas être considérées comme une sous-catégorie, proposent des musiques variées puisées dans les répertoires locaux, régionaux et internationaux. Les performances du groupe *Metis Sesel* (figure 25) à l'hôtel Berjaya Beau-Vallon Bay (Mahé) (vidéo 10) représentent bien ce type de spectacle, où les musiciens doivent apporter une touche musicale sans que celle-ci ne soit le centre de l'attention. D'ailleurs, les musiciens sont souvent peu éclairés et un peu en retrait, comme on peut le voir sur la vidéo. Enfin, d'autres groupes présentent des formules que je qualifierais « d'intermédiaires », comme le trio de John Vital qui propose des musiques créoles à partir d'une petite formation, parfois même acoustique, incluant – en alternance – accordéon, guitare, violon, banjo, petites percussions et voix des musiciens (vidéo 11 et figure 26). Les spectacles musicaux des hôtels et restaurants s'adressent généralement uniquement aux touristes.

En effet, les Seychellois ne fréquentent que très peu ces endroits. Ce ne fut pas toujours le cas ; certains informateurs m'ont raconté que, jusqu'à la fin des années 1980, les Seychellois allaient régulièrement danser dans les endroits touristiques aux côtés des touristes. Puis, graduellement, la population locale a été mise à l'écart des lieux touristiques – souvent privatisés et gérés par des étrangers – notamment afin de préserver le calme des lieux désormais réservés à une clientèle consommatrice d'un tourisme « haut de gamme » ou « de luxe ». Encore aujourd'hui, les prix exorbitants des consommations pour la population locale a pour effet de faire un tri parmi les Seychellois en mesure ou non de fréquenter les hôtels ou restaurants. Tel qu'indiqué auparavant, certains restaurants populaires accueillent parfois des musiciens qui

²¹⁵ Je reviendrai sur cette vidéo qui servira de base à une partie de mes analyses au chapitre 10.

peuvent alors jouer aussi pour les Seychellois. Toutefois, les prestations de plus grande envergure, impliquant des danseurs et des costumes comme pour les spectacles de type *kabare*, ne se prêtent pas à ce contexte.



Figure 24. Prestation du groupe *Sokwe*, Hôtel *Fisherman's Cove*, Beau-Vallon, Mahé. 3 février 2014. Photo : M.-C. Parent



Figure 25. Groupe *Metis Sesel* au *La Fontaine Restaurant & Pizzeria*, Beau-Vallon. 14 février 2014. Photo : M.-C. Parent



Figure 26. Trio *John Vital*. Hôtel *Coral Strand*, Beau-Vallon. 14 février 2014. Photo : M.-C. Parent

En ce qui a trait aux grands évènements culturels seychellois, comme le *Festival Kreol* ou le Carnaval international de Victoria, les répertoires varient légèrement par rapport à ce que nous pouvons entendre dans les hôtels, mais les formations musicales demeurent semblables. Les grands évènements présentent des artistes reconnus, comme Patrick Victor, Jean-Marc Volcy, Janny de Letourdie, ou encore la plus jeune génération d'artistes dont font partie Sandra, Ion Kid, Elijah ou Mercenaire, pour n'en citer que quelques-uns.

Somme toute, c'est lors de ces événements, et particulièrement du *Festival Kreol*, que nous pouvons entendre et voir le « folklore » musical seychellois. Je n'ai jamais pu observer la Troupe Nationale qui, par ailleurs, offre des prestations à l'étranger essentiellement à des fins de promotion touristique pour les Seychelles. Cet ensemble se veut à géométrie variable dans le temps et selon les contextes²¹⁶, les danseurs étant généralement au centre des spectacles. J'ai toutefois pu entendre plusieurs musiciens de la Troupe, un peu par hasard, lors de la journée d'ouverture du Festival Kreol, en 2011, à Anse-Royale, Mahé. Ce sont des musiciens locaux rencontrés sur place qui ont attiré mon attention vers un petit orchestre de musiciens (2 violons, 2 banjo, guitare, batterie, triangle), un peu à l'écart et au sol (et non sur scène), entouré de gens. Bien que le son du groupe (voix et instruments) était amplifié, celui des autres scènes surélevées les couvrait totalement à partir du lieu où nous étions auparavant. « Ça, ce sont des musiques créoles ! », m'a dit l'un d'entre eux, insistant pour que je prenne des photos et que je filme (vidéo 12). En l'espace de quelques minutes, les gens se sont attroupés autour des musiciens (figure 27). À la question à savoir pourquoi ces musiques étaient créoles, la réponse fut : « Les instruments, le style... ». J'ai alors demandé pourquoi ces « musiques créoles » n'étaient pas davantage mises en avant dans le cadre du Festival Kreol. D'un air désabusé, on me répondit : « *Sesel sa...* » (C'est comme ça aux Seychelles...). J'avais l'habitude de cette réponse, mais je demandais souvent des précisions. De manière générale, les musiciens disaient que le problème venait du fait que les organisateurs, ceux qui prennent les décisions et font des choix

²¹⁶ La première Troupe Nationale des Seychelles a été créée en 1981, tandis que l'artiste et musicien Patrick Victor en assurait la direction artistique. Depuis, la troupe s'est dissoute à maintes reprises. La troupe actuelle date de 2012, bien que les membres qui en font partie varient parfois.

« artistiques », ne connaissaient pas la musique²¹⁷. Nous retrouverons l'importance de cet énoncé lors de l'analyse.



Figure 27. Musiciens jouant des « musiques créoles ». Festival Kreol 2011, Anse-Royale, Mahé. Photo : M.-C. Parent

Une petite industrie musicale locale

S'il n'était pas évident de rencontrer des « musiques traditionnelles locales » sous forme de performances *in situ*, je pouvais entendre une grande diversité de musiques « populaires » (au sens de Hennion, voir *supra*) ou à vocation carrément « commerciale ». Chacune d'entre elles évolue dans des créneaux qui se côtoient plus ou moins régulièrement. Ainsi, la musique est souvent présente sous forme d'enregistrements dans le quotidien des Seychellois. Ces derniers peuvent se procurer des disques compacts (originaux ou piratés, alors souvent sous forme de mp3) des artistes locaux dans quelques boutiques en ville (la principale étant *Ray's Music Room*, propriété de Paul Chow) ou encore vendus directement par les artistes au *Bazar* (le grand marché de Victoria), le samedi matin.

L'industrie de la musique aux Seychelles s'est développée, nous l'avons vu au chapitre

²¹⁷ Certains allaient jusqu'à dire qu'une des raisons pour lesquelles le milieu musical manque de dynamisme et d'originalité et l'industrie musicale se développe aussi lentement aux Seychelles serait le népotisme qui sévit au sein des instances décisionnelles en matière de culture.

précédent, principalement à partir des années 1960-1970, au moment où des groupes comme les *Sidonie & The Nightingales* ou encore *Mickey & the Buccaneers* connaissaient un vif succès, tant auprès des Seychellois que des étrangers de passage. Ce n'est toutefois qu'au début des années 1990 qu'un studio majeur a été construit, dans la capitale Victoria²¹⁸. Plusieurs artistes seychellois, mais également en provenance des autres pays de l'océan Indien, ont enregistré dans ce studio, le *Veuve Studio*, qui dépendait de la *SPPF Youth League* et était géré par Francis Savy. Le premier disque compact produit dans ce studio serait l'album *Samba Kreol* de Joennise Juliette, en 2000 ; les productions précédentes se concrétisaient sous forme de cassettes audio²¹⁹. Le studio était équipé d'un magnétophone 24 pistes et d'une console 40 voix « *in line* »²²⁰. Le *Veuve Studio* a complètement été détruit dans le tsunami de 2004. Des individus comme Remi Maria, Paul Chow, Bala et Georges Payet sont également connus pour avoir opéré des studios d'enregistrement avant les années 2000 (communication personnelle de Mervin Nibourette, 16 février 2013).

Aujourd'hui, il existerait au moins une dizaine de studios d'enregistrements sur Mahé²²¹ et quelques-uns à Praslin. Il y a quelques années, les musiciens enregistraient à Mahé et toutes les étapes suivantes de la production d'un album se réalisaient à l'étranger, souvent en Grande-Bretagne et par des Seychellois issus de la diaspora – vivant en Europe, en Australie ou au Canada – ou encore par des amis ou connaissances œuvrant dans le milieu musical en Europe. Les musiciens aux Seychelles devaient attendre le retour du « producteur » avec les disques et dépendaient de lui pour obtenir des copies supplémentaires, par exemple. Aujourd'hui, l'ensemble de la production d'un album – de l'enregistrement au mixage, en passant par la pochette du disque – peut se faire aux Seychelles, mais il n'est pas rare que des partenariats hors-Seychelles s'établissent. Selon certains musiciens, il est possible de faire le *mastering* aux

²¹⁸ Celui-ci était situé sur les lieux de l'actuel Jardin des Enfants (*Zarden zanfān*), face à la Bibliothèque Nationale.

²¹⁹ Information transmise par courriel par l'ingénieur de son français Thierry Roussel, qui a travaillé au *Veuve Studio* durant 6 mois en 1992.

²²⁰ Information également transmise par courriel par Thierry Roussel.

²²¹ Lors d'une communication personnelle, Mervin Nibourette m'a parlé des studios suivants : *BacktoBack Studio*, propriété de Patrick Victor, situé à Bel-Ombre ; *Relation Studio*, Eddy Telemaque, La Misère ; *Seysound Studio*, Peter Jules, Anse-aux-Pins, *TJ Studio*, Tony Julie, Mont-Buxton ; *ENR Studio*, Ricky Fred, Petit Paris ; *Music Cottage Studio*, Gilles Lionnet, Mare Anglaise ; *Kasanba Studio*, Basile Bouchereau, Mont-Buxton ; studios de Joseph Sinon et Ion Kid, Mont-Buxton. Par rapport aux standards internationaux, plusieurs de ces studios seraient toutefois qualifiés de « *home studio* ».

Seychelles, mais l'on n'obtient pas la qualité d'un tel travail fait à l'étranger, en raison des limites de l'équipement disponible, et aussi de « l'attitude » des travailleurs de studio²²². Enfin, les studios ne paient aucun impôt, ni taxe, puisqu'ils ne sont pas enregistrés en tant qu'entreprises aux Seychelles. En conséquence, ils ne bénéficient d'aucune aide gouvernementale ou de crédit d'impôt, mais les producteurs peuvent recourir à leur réseau de contacts pour obtenir un soutien financier de la part d'institutions gouvernementales ou d'entreprises privées.



Figure 28. Studio *Kasanba*, Mont-Buxton, propriété de Basile Bouchereau (au centre). Photo prise lors de l'atelier de production musicale, janvier 2012. Photo : M.-C. Parent



Figure 29. *BacktoBack* Studio, Bel-Ombre, propriété de Patrick Victor. Mars 2014. Photo : M. C. Parent

²²² Cette « attitude », parfois nommée « manque de professionnalisme » par les musiciens seychellois eux-mêmes, doit être comprise non pas en termes de capacités des techniciens et gestionnaires de studio, mais plutôt par rapport aux choix qui sont faits. Suite à une formation en « production musicale » que j'ai moi-même organisée en collaboration avec le *National Arts Council*, le formateur, Abéna Atangana, a souligné le fait que la plupart des participants favorisaient le travail en quantité plutôt qu'en qualité. En d'autres termes, au lieu de chercher des solutions et améliorations afin de rendre un produit fini de meilleure qualité, on opterait plutôt pour la répétition d'une façon de faire qui permet un résultat « satisfaisant » au niveau national. Les travailleurs de studio soutiennent qu'ils agissent ainsi faute de moyens financiers, « parce qu'ils sont contraints de faire le travail pour trop peu d'argent ». Par ailleurs, il n'existe pas de formation professionnelle pour devenir gestionnaire ou technicien de scène ou de studio aux Seychelles. Les travailleurs du secteur apprennent en observant leurs collègues et en expérimentant.

À l'heure actuelle, il y a peu de producteurs²²³ aux Seychelles et plusieurs musiciens optent pour l'autoproduction. Les artistes qui produisent eux-mêmes leur album doivent déboursier une somme considérable. À titre d'exemple, l'artiste et musicien Norville Ernesta a investi SR 6000 (environ 600\$CA) pour son dernier album (entretien, février 2013), une somme d'argent importante pour la plupart des Seychellois²²⁴. Celle-ci a servi principalement à rémunérer le réalisateur, qui par ailleurs a fourni son studio, ainsi qu'à la fabrication des CD. Les musiciens peuvent parfois compter sur l'appui du *National Arts Council*, comme pour la préparation de la pochette du disque, par exemple. Le saxophoniste Jean Quatre a bénéficié de l'appui de cette institution pour son album *Ballades Seychelloises en Sax*, dans lequel il reprend les plus grands succès commerciaux des ballades seychelloises.

Afin de réduire les coûts de production, mais aussi par intérêt pour la technologie et par goût pour les effets audio, beaucoup d'artistes s'orientent de plus en plus vers des musiques programmées et assistées par ordinateur. Ces enregistrements musicaux – particulièrement populaires chez les moins de 40 ans – sont construits à partir de séquenceurs, puis le son est manipulé avec l'aide de logiciels de musique qui permettent d'en faire l'édition et d'ajouter des effets. C'est dans cet environnement que plusieurs jeunes chanteurs ont également repris des succès récents des musiques jamaïcaines et les ont chantés en créole seychellois²²⁵. Ces musiques commerciales – aux influences très diverses, mais puisant principalement dans le *reggae* et de *ragga-dancehall* jamaïcain, ainsi que dans le *sega* mauricien – sont produites localement et sont présentes un peu partout : dans les rues de Victoria, dans les halls des hôtels,

²²³ Selon Mervin Nibourette (conversation personnelle du 16 février 2013), ce que les Seychellois nomment *realizater* serait dans les faits un producteur. Paul Chow, France Bonte, David Philoé et Bala seraient parmi les rares producteurs aux Seychelles.

²²⁴ Tel que mentionné au chapitre 1, le salaire minimum mensuel était de 4050 roupies seychelloises, soit moins de 400\$ US par mois, au moment de mes recherches.

²²⁵ Cette démarche artistique allant à l'encontre de la propriété intellectuelle – puisqu'aucune redevance n'a été payée aux ayants-droit, ni permission n'a été adressée aux titulaires des droits des versions initiales en Jamaïque – commençait à être dénoncée, particulièrement à partir de 2012, tandis qu'un consultant de l'Unesco, de surcroît Jamaïcain et spécialiste en droit du divertissement, se trouvait aux Seychelles. La *SBC* fut alors forcée de retirer ces adaptations de ses ondes. Il est intéressant ici de noter que cette façon de faire s'inscrit toutefois dans les processus de créolisation culturels tel que vécus aux Seychelles et qui consistent à « emprunter » des éléments d'autres musiques et à en faire un « bricolage ». Cet aspect du droit d'auteur semble ainsi problématique en situation créole, car il vient questionner des façons de faire locales sur lesquelles résident une grande part de la créativité seychelloise et les oppose à une législation universelle, quoique essentielle.

lors de rassemblements familiaux ou entre amis et dans les médias locaux. Le métier de *DJ*²²⁶, bien qu'existant depuis quelques décennies aux Seychelles, se serait développé très rapidement, selon plusieurs informateurs, au cours des quinze dernières années. L'accès aux nouvelles technologies (ordinateurs portables et enceintes) permet à un seul individu d'animer des soirées dansantes, au lieu de recourir à un groupe de musiciens. La formule est très populaire auprès des Seychellois qui organisent des événements, car beaucoup moins coûteuse, mais également dans les lieux touristiques comme les grands hôtels, au grand détriment des musiciens seychellois. La présence de musiciens dans des fêtes familiales, comme les baptêmes et les mariages, semble se faire de plus en plus rare, bien que certains individus – souvent les plus âgés, tel que mentionné précédemment – tiennent encore à la présence de musiciens pour animer leurs rassemblements.

Les contenus des musiques enregistrées varient, en partie selon l'âge des musiciens et artistes. À travers le temps, les musiciens et auditeurs ont intégré dans la musique locale des rythmes, éléments esthétiques, instruments et techniques de jeu, etc., empruntés aux nombreuses musiques dites exogènes, c'est-à-dire qui ne se sont pas d'abord développées sur le territoire seychellois. Ainsi, des musiques telles que la *country* américaine – très populaire aux Seychelles durant les années 1960-1970 –, certaines musiques afro-américaines (particulièrement celles qui correspondent en Amérique au mouvement *Black Power* et, aux Seychelles, à la période de la « *Revolisyon* » [la Révolution] ou de la décolonisation) et les musiques des îles des Caraïbes (*zouk*, *reggae*, *kompa*) ont beaucoup influencé les musiques seychelloises. Les années 1990 ont vu naître le *mouggae*, un mélange de *moutya* et de *reggae*, popularisé par le producteur *El Manager* (Gilles Lionnet)²²⁷. Cette fusion musicale s'inscrit dans un mouvement esthétique et identitaire semblable à celui du *seggae* mauricien, qui lui fusionne le séga local mauricien et le *reggae* symbolisant le retour à l'Afrique (Samson 2001 : 172). Plus récemment, Nelson Constance, alias Daddy Cool, né à la Digue, a de son côté développé le *moutya-rap* (audio 10). Les locaux issus des plus jeunes générations produisent aujourd'hui presque essentiellement des

²²⁶ Un *DJ* (*disc jockey*) ou platiniste est une personne qui sélectionne et diffuse de la musique à destination d'un public, dans un contexte d'émission radiophonique, dans une discothèque ou encore lors d'un événement spécial.

²²⁷ Nous pouvons voir un extrait vidéo d'une émission diffusée sur les ondes de la chaîne de télévision Réunion 1^{ère}, mise en ligne sur *Youtube* par *seggaeman974R*, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=Y2YS6sDa32o>. Le groupe *Footsteps*, dirigé par Gilles Lionnet, y interprète *Sa nou mouggae* (Ceci est notre *mouggae*).

musiques influencées par les musiques urbaines des Caraïbes (*reggae, ragga dancehall, reggaeton*, etc.) et des Mascareignes (surtout le *sega* populaire), genres musicaux également très populaires dans les îles voisines que sont La Réunion et l'Île Maurice. On y chante en anglais et en créole seychellois, empruntant également parfois aux *patwa* jamaïcains. Une étude plus approfondie des courants musicaux récents pourrait toutefois, à mon avis, faire ressortir la singularité seychelloise dans ces musiques, ainsi qu'une certaine familiarité rythmique avec le *sega* et le *moutya* seychellois.

Enfin, mes expériences musicales au cours de mes séjours sur le terrain m'ont fait prendre conscience que plusieurs Seychellois accordent autant de valeur aux musiques « métissées », enregistrées et aux technologies de pointe qu'à leur culture dite traditionnelle. Dans cette foulée, le contexte actuel semble davantage propice à une expression musicale inclusive, qui intègre les technologies.

La transmission et la relève

Nous comprenons bien, suite à ce qui est ici exposé, que les jeunes – et même les moins jeunes – générations sont peu, sinon pas du tout, exposées aux musiques traditionnelles seychelloises, mis à part les rares représentations lors d'événements spéciaux. L'artiste Jean-Marc Volcy a déploré cette situation dans un entretien qu'il m'a accordé en mars 2013. Pour lui, les jeunes n'ont pas eu accès à une éducation culturelle et sont pris dans le tourbillon des musiques commerciales internationales, sans compter que les « musiques culturelles²²⁸» ne font presque plus partie de leur quotidien, ce qui oblige les Seychellois à assister aux spectacles touristiques dans les hôtels pour voir comment se danse le *sega* (entretien du 15 mars 2013). Comme plusieurs Seychellois rencontrés, il s'inquiète du futur des musiques locales, dans un environnement de plus en plus marqué par les forces de l'industrie musicale internationale.

²²⁸ Les Seychellois nomment *lanmizik kiltirel* (la musique culturelle) les musiques ancrées dans la réalité locale et inspirées des musiques dites traditionnelles ou folkloriques. Ils opposent généralement cette catégorie à celle de musique commerciale. Ainsi, bien qu'inspirées des musiques issues d'un certain passé, elles sont généralement bien ancrées dans le présent. Cette catégorie émique correspond, à mon sens, à ce que Laurent Aubert nomme les « traditions musicales » (2004 : 40, voir *supra*).

La transmission dans un cadre institutionnel

Le « problème de la transmission » préoccupe beaucoup les autorités en matière de culture, qui souhaiteraient voir un programme officiel au *National Conservatoire of Performing Arts (NCPA)* – seule institution publique d’enseignement de la musique et de la danse aux Seychelles –, ainsi que davantage d’initiatives au sein des districts administratifs, où certains membres du personnel du *NCPA* et ministère de la Culture organiseraient parfois des ateliers de musiques et danses traditionnelles. Il semble, selon plusieurs informateurs, que ces activités étaient plus courantes dans le passé. Je n’ai vu aucune activité du genre durant mes séjours sur le terrain. C’est dans un tel contexte qu’une prise en charge institutionnelle se dessine depuis au moins une dizaine d’années et que l’on tente de mettre en place un programme d’enseignement des musiques traditionnelles au sein du *NCPA*. Une telle démarche fait toutefois face à de nombreux défis, comme nous le verrons tout au long de cette thèse.

Le programme de musique du *NCPA* est basé sur la pédagogie musicale inspirée des grandes écoles de musique occidentales. Les élèves y apprennent la théorie et l’interprétation de la « musique classique occidentale » en premier lieu et sont évalués par des examens et un comité-jury de l’*ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music)*, une organisation basée à Londres. L’enseignement est dispensé par des professeurs seychellois ayant étudié à l’étranger (principalement en France, au cours des années 1980) ou encore des professeurs provenant de l’étranger. À ce titre, la Chine fournit gracieusement des professeurs d’instruments, qui viennent enseigner aux Seychelles pour une période limitée généralement à deux ans dans le cadre de partenariats entre les deux pays, ainsi que des instruments – souvent de piètre qualité, mais appréciés dans un contexte où les instruments sont très rares et chers – comme des violons. Parmi les professeurs seychellois formés en France, certains ont étudié le jazz. C’est le cas du directeur pédagogique de l’école de musique, Jerry Souris, qui a intégré des cours de jazz dans le cursus des étudiants. Quant à la danse, l’intérêt de la plupart des enseignants de cette institution – du moins les plus jeunes – était beaucoup plus porté vers les danses contemporaines ou urbaines, voire le ballet classique, disciplines étudiées lors de leur formation à l’étranger (généralement au Royaume-Uni). À part quelques ateliers sporadiques autour des musiques et danses traditionnelles, celles-ci n’étaient pas intégrées aux programmes du *NCPA* lors de mes terrains, malgré quelques tentatives au cours des dernières années. Toutefois, lors

des spectacles de fin de session, par exemple, il n'est pas rare de chorégraphier un *sega*. Ayant moi-même participé à l'un de ces spectacles, je croyais pouvoir assister à une séance de transmission d'une danse locale, mais il n'en fut rien. On s'attend à ce que le *sega* et le *moutya* s'apprennent sur le terrain. Lorsque je questionnais pour m'assurer que mes mouvements étaient justes ou que j'exprimais ma volonté de « bien apprendre dans le style », les professeures me répondaient simplement « *ou deza konn danse* » (tu sais déjà danser).

La page dédiée à cette institution sur le site web actuel du ministère du Tourisme et de la Culture²²⁹ spécifie toutefois qu'un programme éducatif basé sur les musiques et danses locales est offert au *NCPA*. Mes premières observations sur le terrain révèlent que la classe de « musiques traditionnelles » du samedi matin est complètement en marge des autres activités d'enseignement de la musique de l'école, projetant un avenir proche incertain car personne ne semblait vouloir en assurer la relève. Le responsable de cette classe, Patrick Prosper, souvent appelé *Ton Pat*²³⁰, a insisté sur ce point dès notre première rencontre, en janvier 2011, m'indiquant que « le Conservatoire n'est pas ouvert à l'enseignement des musiques et danses traditionnelles au sein de l'institution ». Mes observations et discussions avec le personnel du *NCPA* tout au long de ma recherche me portent à croire que la situation est beaucoup plus complexe et problématique et dépasse largement l'institution. Ainsi, du côté du personnel dirigeant du *NCPA*, on m'a souvent répété combien il est difficile de convaincre les musiciens qui pratiquent les musiques traditionnelles et populaires de venir enseigner à l'école, ou encore que ces musiciens manquent de discipline et d'organisation pour le faire.

²²⁹ Voir : <http://www.pfsr.org/institutions-sections/conservatoire-of-performing-arts/>. Dernière consultation le 5 juillet 2017.

²³⁰ Patrick Prosper est décédé en février 2016. Il aurait été remplacé par le musicien John Witz au sein du *NCPA*.



Figure 30. *Ton Pat'* (Patrick Prosper) et ses élèves de la classe de musiques traditionnelles du samedi matin. *National Conservatoire of Performing Arts*, Mont-Fleuri. 12 février 2011. Photo : M.-C. Parent

J'apprendrai également au fur et à mesure de mes recherches que le *NCPA* souffre également d'un manque de reconnaissance auprès de la communauté musicale, qui considère généralement que ce qui s'y fait est déconnecté de la culture et de la réalité locales. À ce titre, un musicien me disait, plus tard au cours de ma recherche :

Si j'ai besoin de danseurs ou danseuses pour mes spectacles, je ne vais pas aller au *NCPA* ! On y fait de la technique et du ballet ! Je dois trouver des gens qui dansent dans la cour... puis je les forme moi-même. On ne va pas danser du ballet et du jazz pour les touristes ! Le problème, c'est que les professeurs sont formés à l'étranger, puis enseignent ce qu'ils y ont appris lorsqu'ils reviennent. Plusieurs personnes croient encore que ce qui vient d'ailleurs est supérieur à notre culture... (conversation personnelle avec un musicien anonyme, mars 2012).

Il ressort de ce commentaire, et de la situation globale ici décrite, une forme de résistance face à l'institutionnalisation de la culture populaire. Aussi, la grande majorité des musiciens rencontrés n'ont pas fréquenté le *NCPA* et ont appris de façon autodidacte et par imitation.

Documentation, accès et transmission

Dans un contexte où les « musiques traditionnelles » disparaissent du quotidien, le recours à des enregistrements d'archives, par exemple, sert parfois de relais²³¹. Le projet de « centre de documentation », mentionné dans mon avant-propos, s'inscrit également dans cette volonté de « transmettre », au sens où des archives portant sur la musique et la culture seychelloises seraient rendues accessibles à la population. Toutefois, il ne m'a suffi que de quelques semaines pour comprendre que plusieurs institutions – dont les Archives Nationales à la Bibliothèque Nationale, le centre d'archives de La Bastille, *NCPA*, *SBC* – souhaitaient s'approprier le projet et qu'aucune d'entre elles ne collaboraient réellement à la mise en place d'un centre de documentation commun, centralisé et dont une partie du contenu pourrait être accessible, par exemple, de façon numérique au sein de chacune de ces institutions.

Au moment de mes recherches, l'accès à des archives sonores et audio-visuelles demeurait limité et contrôlé dans l'ensemble des institutions précitées. Les conditions d'accès varient de l'obtention d'un permis spécifique à des contacts personnels sur place. La difficulté d'accès aux archives a également été soulignée par plusieurs de mes étudiants du *NCPA* qui ont tenté de les consulter, sans succès. La principale raison évoquée résidait habituellement dans l'absence d'infrastructures permettant de répondre aux demandes.

Il en demeure que les pratiques musicales « traditionnelles » sont, globalement, peu documentées et qu'une bonne partie du savoir et du savoir-faire qui leur sont liés réside dans l'expérience de Seychellois aujourd'hui âgés de plus de 55-60 ans. C'est dans ce cadre que nous avons organisé une rencontre intitulée *Memwar lanmizik Sesel* (Mémoires des musiques seychelloises)²³², afin de discuter de la manière dont les musiques et danses traditionnelles – et particulièrement le *moutya* –, incluant les valeurs qui y sont associées, pourraient être transmises aux plus jeunes générations, ainsi que de songer à des moyens de s'en enquérir avant que les porteurs de la tradition – les « experts » pour utiliser le terme des Seychellois – ne soient tous disparus.

²³¹ Le linguiste américain Walter J. Ong parle alors d'« oralité secondaire » (1982).

²³² Cette rencontre, à laquelle des représentants du ministère de la Culture – dont le directeur général Marcel Rosalie – et du *NCPA*, ainsi que des « experts » préalablement identifiés au sein de la population ont pris part, se veut en quelque sorte l'aboutissement d'un projet que j'ai souhaité mettre en place avec Pierre Joseph, directeur du *NCPA*, afin de rassembler des représentants des institutions, des porteurs de « la tradition » et, éventuellement des étudiants du *NCPA*, dans un objectif d'échange des connaissances sur le *moutya*.

Médias et diffusion musicale

Maintenant que nous avons une idée plus précise des musiques produites aux Seychelles, nous sommes en droit de nous demander quelles musiques sont consommées par les Seychellois et par quels moyens, ou médias.

De manière générale, la population seychelloise écoute la radio et regarde beaucoup la télévision, surtout la SBC (*Seychelles Broadcasting Corporation*, station de radio et télévision nationale, institution semi-privée), qui produit et diffuse également des vidéoclips d'artistes locaux²³³. Au moment de mon arrivée aux Seychelles en 2011, à défaut d'avoir le câble, les Seychellois captaient seulement deux chaînes de télévision, soit la SBC et TV5. Du côté des stations de radio, il n'y en avait guère davantage. Depuis, la radio privée *Pure FM* a été lancée le 30 août 2013. Toutefois, cette réalité change très rapidement, notamment avec l'arrivée d'Internet et des stations de radio en ligne, à partir des Seychelles et de l'étranger²³⁴. La radio de SBC, *Paradise FM*, diffuse des musiques locales, régionales et internationales (principalement créoles de l'océan Indien, anglo-saxonnes, françaises, antillaises et caribéennes). Selon Antoine Onésime, directeur général de la SBC, 50 à 60% du contenu musical serait en créole, suivi de musiques en français et en anglais (entretien réalisé le 15 février 2013). La musique régionale doit cependant être aussi considérée dans ces pourcentages. Selon mes observations, entendre un *moutya* à la radio ou à la télévision en 2011 relevait de l'exception et il s'agissait alors de « *moutya o gou modern*²³⁵ » (*moutya* au goût moderne), comme, par exemples, les chansons *Kidosa* ou *Lula* (audio 11) de Joseph Sinon²³⁶.

Par ailleurs, les plus jeunes Seychellois, âgés de moins de 35 ans en moyenne, consomment presque uniquement du *reggae* et du *ragga dancehall* jamaïcains, locaux et en

²³³ Tel que nous l'a rappelé Antoine Onésime, directeur général de SBC, dans un entretien mené le 15 février 2013 en compagnie de Pierre Joseph (directeur du *NCPA*), SBC produit des vidéoclips, mais ne fait pas de production musicale (enregistrements audio d'artistes).

²³⁴ Par exemple, Radiosesel.com (<http://radiosesel.com/about> ; dernière consultation le 5 juillet 2017) est une radio en ligne créée par des Seychellois, dont Tony Julie et Elvis Joubert, ce dernier résidant aujourd'hui au Royaume-Uni, lieu où est basée la station. Radiosesel.com est née en mai 2013 et se consacre essentiellement à la diffusion des musiques seychelloises.

²³⁵ Les Seychellois nomment « *moutya o gou modern* » les musiques qui comportent habituellement le rythme, les paroles et/ou les mélodies caractéristiques du *moutya*, mais dont l'arrangement musical se rapproche des musiques populaires commerciales par l'ajout d'un accompagnement d'instruments comme la basse, la batterie, la guitare et le clavier et un tempo plus rapide.

²³⁶ Ces titres proviennent fort probablement d'un album sorti peu de temps avant mon premier séjour aux Seychelles, mais je n'ai pas pu obtenir les détails de celui-ci.

provenance de l'île de La Réunion et de l'île Maurice. Ils écoutent peu la radio, mais regardent les vidéoclips à la télévision et consomment des musiques sous forme principalement de mp3 échangés entre amis et, de plus en plus, à partir d'Internet. Ils assistent également à des concerts d'artistes populaires seychellois, comme Elijah, Mercenaire, Jakim, etc.

Chaque génération de Seychellois a ses goûts, ses habitudes d'écoute et de consommation de musiques, en fonction notamment des types de musiques auxquelles elle a été exposée.

Tendances professionnelles en musique

Comme nous l'avons vu, de nombreux artistes, dont particulièrement les plus jeunes, s'orientent graduellement vers des musiques dites commerciales, souvent programmées par ordinateur, et c'est d'ailleurs surtout ces musiques que les jeunes Seychellois entendent au quotidien. C'est davantage dans cette direction que plusieurs jeunes musiciens, rêvant d'une carrière internationale, voient d'éventuels débouchés professionnels. La maîtrise d'un instrument de musique, qui nécessite un investissement considérable en temps et en énergie, les limiterait, selon plusieurs d'entre eux, à « jouer pour les touristes ». Aussi, l'avènement d'Internet²³⁷ ouvre de nouveaux horizons, jamais imaginés par les générations précédentes de musiciens²³⁸.

Et le *moutya* dans tout ça ?

Ce détour par une présentation de l'ensemble du paysage musical actuel aux Seychelles laisse entrevoir la place accordée au *moutya* dans le quotidien des Seychellois et plus globalement, au sein de la société seychelloise. Un premier constat s'impose : l'expression des musiques locales seychelloises est limitée et paraît peu valorisée. Le *moutya* subit le même sort, en plus d'avoir été l'objet de persécutions et de dévalorisation pendant plusieurs décennies.

²³⁷ La population seychelloise a un plus grand accès à Internet depuis l'arrivée de la fibre optique dans le pays en 2012. Toutefois, le coût de connexion et des téléchargements demeurent très élevés pour la plupart des Seychellois. Le transfert et le téléchargement de fichiers musicaux ne fait ainsi pas encore partie de leurs habitudes, mais tend à se développer.

²³⁸ Si c'est le cas partout dans l'ensemble des sociétés actuelles, l'ouverture sur le monde que procure Internet s'avère particulièrement significative et porteuse de changements pour les Seychellois, vu le degré d'isolement – géographique, mais aussi social – vécu jusqu'à récemment.

Comme ce fut le cas pour la plupart des musiques traditionnelles, l'univers du *moutya* auquel j'ai eu accès se limitait presque essentiellement aux prestations touristiques et publiques lors des grands événements officiels. Dans ces contextes, le *moutya* côtoie d'autres musiques, dont il se dissocie parfois à peine. Il peut également être mis en scène, avec l'aide de costumes et d'un scénario simple intégré à la chorégraphie des danseurs, par exemple. Le *moutya* se retrouve ainsi souvent dans une structure adaptée à l'environnement touristique et vise la représentation de soi à l'Autre.

Quelques exceptions en dehors de l'espace essentiellement touristique méritent toutefois d'être soulignées. Les *moutya* du *Bazar Labrinn* à Beau-Vallon, dont il a été ici brièvement question, se déroulent dans un espace ouvert à la population seychelloise et aux touristes dans un cadre, du moins *a priori*, plutôt informel. Un événement particulier consacré au *moutya* – dans un sens cependant très inclusif sur le plan musical²³⁹ – est né durant mes séjours de recherche : le *Dimans moutya* (*moutya* du dimanche). Ce rassemblement d'envergure, qui allait ensuite se répéter et s'officialiser – par le biais d'une reconnaissance de la part du ministère du Tourisme et de la Culture – à partir de juillet 2014, s'adresse à la fois à la population et aux touristes qui souhaitent s'y mélanger et propose quelques heures d'animation musicale en plein air. Par ailleurs, la pratique du *moutya* dans la sphère privée m'est apparue bien rare. J'ai rencontré, au cours de mon troisième séjour de recherche en mars 2013, sur les hauteurs de Glacis²⁴⁰, des gens qui pratiquent encore aujourd'hui un *moutya* informel, au sein de leur communauté. Je reviendrai sur ces événements et la manière dont le *moutya* s'y manifeste au chapitre 9.

Enfin, le *moutya* a fait une (timide) entrée dans les studios d'enregistrement au cours des années 1990. Si certains musiciens, comme nous l'avons vu, ont opté pour une fusion entre le *moutya* et d'autres genres musicaux populaires (comme c'est le cas pour le *mouggae*), d'autres ont souhaité faire ressortir certaines caractéristiques du *moutya* en proposant des arrangements plus « modernes » et populaires qui toucheraient toutes les générations. C'est ainsi que des

²³⁹ C'est-à-dire que les musiques qui y sont performées dépassent ce qui est généralement présenté comme du *moutya* et englobe des caractéristiques musicales du *sega*, des musiques populaires seychelloises, ainsi que des musiques de l'océan Indien, dont particulièrement le *sega* mauricien.

²⁴⁰ Glacis est le district situé le plus nord de l'île de Mahé. Il couvre 7 km² et compte autour de 3800 habitants.

artistes comme Jean-Marc Volcy²⁴¹, puis Brian Matombe²⁴² et Jany Deletourdie²⁴³, parmi d'autres, incluront des chansons *moutya* dans leurs albums. On parlera alors de « *moutya o gou modern* ».

En résumé, selon mes observations de terrain, le *moutya* se déploie sous diverses formes, dans une relation dynamique avec différentes musiques – seychelloises ou non – dont il s'inspire parfois ou encore pour lesquelles il peut constituer une référence (comme dans le *mouggae*, par exemple). Le *moutya*, qui auparavant relevait davantage de la sphère intime et communautaire, tel que nous le verrons, évolue aujourd'hui davantage sur la place publique. Toutefois, les prestations de « musiques traditionnelles seychelloises » ou de « folklore seychellois » dites « *otantik* » (authentiques), y compris celles de *moutya*, en plus d'être présentes dans des contextes souvent officiels et touristiques, relèvent principalement des autorités en matière culturelle. Finalement, le *moutya* demeure marginal dans l'ensemble du champ musical seychellois. C'est peut-être d'ailleurs cette marginalité qui nécessite sa prise en charge institutionnelle, dimension qui sera abordée lors de l'analyse.

²⁴¹ Les albums *Gou Kreol* (1994), *Leko Bake* (1997), *Bel koud kannon* (2002), *Bon Bon* (2005), *Sove Lavi* (2006) et *Lanmizik I mazik* (2011) de Jean-Marc Volcy proposent quelques pistes inspirées du *moutya*. Nous pouvons visualiser le vidéoclip de la chanson *Bake Yaya* (album *Leko Bake*, 1997, page 4, reprise dans l'album *Bon Bon*, 2005, page 6) en ligne à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=TE8IXahosP8> (dernière consultation le 6 juillet 2017).

²⁴² Les disques *Kas Pake !* (2001) et *Lanbyans Tropik* (2004) de Brian Matombe comportent des arrangements de chansons *moutya*.

²⁴³ Dans son album *Lekstaz* (2010), Jany Deletourdie inclut un pot-pourri *moutya* de plus de huit minutes.

CHAPITRE 6

De la nécessité d'une profondeur historique pour comprendre le *moutya*

Pourquoi retourner dans le passé pour comprendre des pratiques musicales actuelles, d'autant plus que ces dernières semblent souvent le reflet ou la représentation de traditions (ré)-inventées et inscrites dans des logiques tout à fait contemporaines et propres à certains espaces²⁴⁴? L'observation et l'analyse des musiques issues du passé et recrées dans des contextes actuels différents, à la suite notamment de processus de revivalisme, de folklorisation ou de patrimonialisation, fournissent des informations précieuses sur la relation qu'entretiennent les individus qui les portent avec le passé – et éventuellement avec leur présent et leur futur.

Plusieurs questions ont fait surface durant mes conversations autour du *moutya* avec les Seychellois. Le *moutya* observé sur le terrain est-il réellement issu de l'esclavage et des débuts de l'époque coloniale comme le prétend le discours populaire? Ce *moutya* relève-t-il de l'« invention de traditions ²⁴⁵» (Hobsbawm & Ranger, 1983)? Certains Seychellois espéraient même que je puisse retracer leurs propres origines grâce à mon étude sur le *moutya*... C'est dire à quel point le sujet fascine le milieu local, tout en demeurant en même temps mystérieux et obscur.

C'est en articulant les moments de l'histoire seychelloise avec l'émergence d'une créativité musicale au sein des îles habitées de l'archipel que j'aborderai l'apparition et la transformation du *moutya*, en relation dynamique avec les autres pratiques musicales locales.

²⁴⁴ À cet effet, Monique Desroches nous rappelle qu'« une scène artistique est un espace construit qui répond à des logiques opérationnelles et contextuelles qui lui 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 » (2011 : 61-62). Aussi, de façon plus générale, les logiques revivalistes et patrimoniales nous obligent également à élargir notre approche des phénomènes musicaux.

²⁴⁵ Pour les historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger, l'« invention des traditions » renvoie à une conception des traditions comprises à partir du présent, ancrées dans des processus de formalisation et de ritualisation contemporains et qui tendent à inculquer certaines valeurs et codes par la répétition. Ces traditions inventées impliquent toutefois automatiquement une continuité avec le passé.

Cette perspective ne peut toutefois pas ignorer les développements parallèles dans ce domaine sur les îles voisines créoles de l’océan Indien. Si encore trop peu de recherches systématiques ont été conduites aux Seychelles et que très peu d’archives sont disponibles pour en retracer une véritable historicité musicale, le recours à la rare littérature sur les musiques des Mascareignes offre la possibilité de mieux comprendre et positionner le *moutya* – non seulement en tant que phénomène social et musical, mais aussi comme enjeu identitaire, politique, économique et patrimonial – parmi les pratiques musicales insulaires créoles. Il faut ainsi à mon avis repositionner la pratique du *moutya* dans un cadre géographique et mémoriel plus large et plus flexible, dans un « fonds commun régional » (Des Rosiers 2003 : 347). Nous ne pouvons en aucun cas sous-estimer les multiples mobilités humaines dans cette région depuis sa colonisation ainsi que le fait que ces îles partagent une partie d’histoire commune. Ainsi, les recherches effectuées à ce jour dans l’ensemble des îles de l’océan Indien viendront-elles combler certaines lacunes et compléter les informations recueillies sur le terrain, notamment au niveau des espaces temps que Timothy Rice nomme les courte et moyenne durées (2005 : 138). La « moyenne durée » considère davantage les rencontres et rapports entre les îles et archipels, tandis que les données concernant la « courte durée » proviendront davantage des informations fournies sur le terrain, dont les documents d’archives – incluant écrits et enregistrements. Les discours des Seychellois viennent, quant à eux, « raconter le *moutya* », offrant un regard plus personnel sur le phénomène musical et son expérience.

Le plan de ce chapitre va comme suit. Une première partie vise d’abord à apporter des éclaircissements sur les débuts et les origines de la pratique. Nous nous pencherons ensuite sur le *moutya* autour de la fin de l’époque coloniale, principalement à partir des discours de Seychellois recueillis sur le terrain. Une autre section sera consacrée à une période importante dans l’histoire des Seychelles – celle de la Révolution de 1977 et des années qui ont suivi – et à l’impact des initiatives du gouvernement de l’époque sur le *moutya*. Nous effleurerons par la suite le mouvement de réappropriation artistique du *moutya* par des artistes locaux – sujet dont

il sera plus longuement question au cours de la troisième partie de cette thèse –, avant de conclure sur une brève analyse du concept de « *moutya otantik* » (*moutya* authentique)²⁴⁶.

Nous verrons à ce titre comment ce dernier s'est construit et de quelle manière il peut nous renseigner sur les représentations que les Seychellois se font de leur histoire à partir du *moutya*, ainsi que sur les significations qu'on y rattache afin d'en faire un emblème, un patrimoine²⁴⁷. Car si le *moutya* semble en voie de devenir l'emblème des Seychelles, il n'en a pas toujours été ainsi²⁴⁸.

Enfin, une analyse du *moutya* dans une perspective diachronique permettra notamment de démontrer le rôle de ce dernier dans le processus de décolonisation et l'appropriation du concept de créolité par les insulaires, comme l'avait déjà fait remarquer Naylor (1997 : 159). Mon étude va toutefois plus loin que celle de Naylor, en accordant une plus grande importance aux changements et initiatives socio-politiques qui ont suivi la Révolution seychelloise, faisant ainsi ressortir les différents types d'appropriation du *moutya* depuis cette période – tant de la part des autorités gouvernementales que des artistes – et l'impact de ces initiatives sur la pratique actuelle.

Contexte socio-historique de l'émergence et du développement du « fait musical noir » aux Seychelles et dans les Mascareignes

Bien que le *moutya* n'ait jamais fait l'objet d'une étude approfondie avant celle-ci, les spécialistes des langues et cultures des îles de l'océan Indien s'entendent pour dire qu'il s'apparente, dans sa forme poétique, musicale et chorégraphique, aux musiques et danses issues de l'héritage africain présentes sur les autres îles de la zone (Chaudenson 1995, Desrosiers 1992, La Selve 1984, Lee 1990, Naylor 1997, etc.). Norbert Salomon, musicologue en poste aux

²⁴⁶ Le *moutya otantik* sera également au centre du travail de « caractérisation musicale » (Arom 2007 : 61) qui fera l'objet du chapitre suivant.

²⁴⁷ Ce sujet étant très vaste et complexe, il ne sera abordé que brièvement dans ce chapitre. Il en sera toutefois question de nouveau lors des analyses.

²⁴⁸ Le *kanmtole* et les contredanses jouissaient d'une plus grande popularité et reconnaissance avant la Révolution. À ce titre, un certain B. Jacques a publié un article dans *Seychelles Bulletin* en 1971 dans lequel il écrit clairement que la contredanse était alors la danse nationale (document d'archives retracé à la Bastille, English River, Mahé, Seychelles, F 12.14 vol XIV).

Archives Nationales des Seychelles, partage également ce point de vue, qu’il n’hésite pas à compléter en incluant des musiques antillaises, comme le *gwoka* guadeloupéen et le *bèlè* martiniquais (communication personnelle, 21 novembre 2011). La directrice de l’Institut créole, Penda Choppy, définit quant à elle le *moutya* comme un héritage de la société esclavagiste qu’étaient les Seychelles et, à ce titre, il entre, à ses yeux, dans la même catégorie que le *calypso*, le *maloya*, le *sega*, la *soca*, etc. « C’est une musique de lamentation, dans laquelle la population marginalisée s’exprime, non seulement en termes de souffrance, mais aussi sur le quotidien » (entretien réalisé en février 2011). Que ce soit par rapport aux thèmes abordés dans les paroles chantées, aux composantes essentielles de ces pratiques – la voix chantée, les percussions et la danse –, ou encore à l’esthétique de ces dernières, il ne fait pas de doute que le *moutya* se situe parmi les musiques « traditionnelles néo-africaines » (Manuel 1988 : 25), nées dans les colonies où des esclaves africains ont été emmenés.

Dans la mémoire collective²⁴⁹, le *moutya* renvoie à l’esclavage²⁵⁰ : « c’est la musique des esclaves, par laquelle ils exprimaient leur souffrance », m’a-t-on plusieurs fois répété. En raison de ses origines et des conditions auxquelles il fait référence, il est souvent perçu comme le stigmate de l’esclavage. Il est toutefois difficile, voire impossible, de démontrer que ce sont les esclaves venus aux Seychelles qui ont développé cette pratique musicale dès leur arrivée sur le territoire et que cette dernière se transmet depuis ce moment, comme le veut la mythologie populaire. Selon Jean-Claude Mahoune, les musiques d’origine européenne auraient mieux été préservées et pratiquées sur une plus longue durée dans le temps que celles d’origine africaine (2004 : 286), sans doute en raison des interdictions et des préjudices subis par ces dernières. La

²⁴⁹ La notion de mémoire collective est complexe et mériterait de plus amples explications. Entendons là ici comme une construction et une représentation du passé, conception partagée par plusieurs ethnomusicologues et anthropologues (Aubert et Charles-Dominique 2009, Candau 1998, Desroches 2009, Shelemay 2006, etc.), qui s’inscrivent dans la suite des travaux du sociologue Maurice Halbwachs (2002 [1925]).

²⁵⁰ Tel que souligné par Marvelle Estralle, le mot esclavage fait référence à plusieurs réalités aux Seychelles : « *Dan kiltir Seselwa, lesklavaz i servi pour fer referans avek (i) lepok ki ti annan konmers imen pour travay pour bann met dan plantasyon, (ii) letan en dimoun i abiz lo en lot pour swa travay pour nanryen pour en saler tre pov, oubyen menm dan laform en lekspresyon, “Mon pa lesklav”, pour eksprim desatisfaksyon avek reminerasyon pour en travay* » (2007 : 2) (« Dans la culture seychelloise, le terme esclavage renvoie à (i) la période durant laquelle des êtres humains étaient vendus à des maîtres pour qu’ils travaillent dans les plantations [la traite négrière], (ii) une situation dans laquelle un individu abuse de quelqu’un en le faisant travailler soit pour rien ou pour peu, ou encore l’expression “Je ne suis pas un esclave”, pour exprimer un état d’insatisfaction avec la rémunération offerte pour un travail. »)

présente étude révèle par ailleurs les changements de forme et de statut dans le *moutya* depuis la fin des années 1970.

Quant au critère d'ancienneté, des recherches positionnent les débuts des pratiques musicales reconnues en tant qu'héritage africain dans les îles de l'océan Indien comme étant postérieures à celles des musiques emmenées par les colons, telles que les contredanses et le *kamtole* aux Seychelles qui étaient pratiquées lors de soirées, de « bals », et auxquelles pouvaient aussi parfois participer lesdits esclaves, notamment en tant que musiciens²⁵¹. Comme le rappelle l'anthropologue Benjamin Lagarde dans ses travaux sur le *maloya* réunionnais (2007 : 28, 2012 : 89), Chaudenson a souligné le caractère actualisé et politiquement instrumentalisé des « [...] formes les plus évidemment non-européennes des musiques et danses des aires créolophones [...] [qui] ont toutes chances d'être, non pas, comme certains l'imaginent volontiers, les formes musicales les plus anciennes, mais au contraire les plus récentes. [...] Ce point souligne l'erreur probable de ceux qui [...] veulent à toutes forces faire croire à une transmission séculaire des musiques africaines inchangées » (Chaudenson 1992 : 200-201)²⁵². D'après ce linguiste, ce serait vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle que seraient apparues, parmi les esclaves, des danses « où figurent des hommes et des femmes et que caractérisent, aux yeux des observateurs, tous les signes de la lubricité » (1995 : 106)²⁵³. Il pourrait s'agir là des premières expressions de ce qui sera nommé « *sega* », cette « musique et danse des Noirs » que l'on retrouvera ensuite sous des formes légèrement variées et, en tant que pratiques musicales autonomes métisses, sur l'ensemble des îles créoles de l'océan Indien²⁵⁴.

²⁵¹ La participation des esclaves aux pratiques musicales des colons semble avoir été courante dans les colonies. L'ethnomusicologue Jocelyne Guibault écrit à cet effet, concernant les colonies françaises et anglaises des Caraïbes : « [...] *black musicians were pressed by the white masters to play for their ballroom parties. Learning their masters' musical language, black musicians not only heard the music but were also told about the moral and aesthetic values associated with the European traditions* » (1984 : 148).

²⁵² Nous pouvons voir là une quête d'origine qui se confond dans les ambiguïtés identitaires ou les idéologies et dans lesquelles peuvent s'exprimer plusieurs allégeances, qu'elles soient ethniques ou politiques, par exemple.

²⁵³ Il est précisé dans le même texte que les hommes et les femmes dansaient auparavant dans des contextes ou répertoires distincts.

²⁵⁴ D'autres auteurs comme Chaudenson (1992 et 1995), La Selve (1984) et Samson (2007) ont déjà discuté largement du discours colonial sur la musique et des pratiques musicales des « Noirs » avant l'abolition de l'esclavage à la Réunion et à l'Île Maurice, à partir particulièrement des récits de voyage. Je renvoie le lecteur à ces ouvrages plutôt que de reprendre ici leurs propos. Par ailleurs, il est difficile de retracer des informations sur les pratiques musicales aux Seychelles à cette période, notamment en raison du fait que ces îles ne constituaient pas une colonie en soi avant leur séparation de l'Île Maurice en 1903 et qu'elles ont souffert d'un manque d'intérêt général de la part des administrations coloniales.

L'ethnomusicologue Guillaume Samson a identifié des paramètres musicaux fondamentaux communs aux musiques des esclaves des Mascareignes à la fin du XVIII^e siècle, soit l'utilisation d'instruments spécifiques (l'arc, les tambours et la cithare tubulaire), le chant en alternance responsoriale et l'improvisation des paroles et des mélodies (2008 : 18-20). Ces traits musicaux apparaissent également dans les musiques seychelloises dites traditionnelles et d'origine « africaine ». L'emploi du terme *sega* – polysémique en fonction des périodes et des territoires²⁵⁵ – aurait, quant à lui, d'abord été utilisé dans le discours colonial du XIX^e siècle pour désigner les musiques des esclaves et des engagés d'origines africaine et malgache dans les îles de l'océan Indien (Samson 2013 : 223)²⁵⁶.

Origine et développement du *moutya*

À la lumière de ce qui vient d'être exposé, est-il possible de déterminer quand et comment ce *sega*, à l'origine du *moutya*, serait parvenu aux Seychelles ? Il semble difficile d'établir avec exactitude l'origine géographique du phénomène musical qui a dû s'adapter au contexte seychellois, puisqu'on ne connaît pas avec précision l'origine des esclaves qui se trouvent aux Seychelles durant la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, bien que la majorité semble malgache (Chaudenson 2012 : 17). Il nous est toutefois possible de postuler, à partir des connaissances historiques produites à ce jour, que, tout comme la langue créole seychelloise, le *moutya* – dans son expression initiale – s'est développé dans la foulée des pratiques musicales des esclaves au sein de l'océan Indien – alors en plein déploiement à partir de la fin du XVIII^e siècle – s'étant déplacées avec les premiers esclaves et habitants venus aux Seychelles. Ceux-

²⁵⁵ Aux Seychelles, le *sega* se réfère soit au *sega tranble* ou *sega otantik* (désuet, voir chapitre 3), ou encore au *sega modern*, qui – mis à part les caractéristiques musicales et dansées empruntées ou influencées du *moutya* – ne relève pas directement du « *sega primitif* ». De manière générale, dans l'océan Indien, le « *sega* », présumé d'origine africaine, est devenu une des danses du quadrille (Chaudenson 1995 : 111). À l'île Rodrigues, on distingue le *segakordeon* (*sega* à l'accordéon, joué dans le quadrille), du *sega tanbour* (*sega* au tambour, d'origine « africaine ») et du *sega plant zariko* (*sega* pour planter les haricots, liés travaux des champs) (Samson 2001 : 166). Sur l'île de La Réunion, l'appellation *sega* concerne principalement aujourd'hui – du moins dans les discours dominants et la production phonographique à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, car il n'en a pas toujours été ainsi – la chanson créole moderne (Samson 2013 : 223). Du côté de l'île Maurice, on parlera de *sega* typique, de *sega engagé* et, plus récemment, de *sega Bollywood* (Servan-Schreiber 2010).

²⁵⁶ Pour des précisions sur l'étymologie du terme *sega*, voir Chaudenson 1992 : 192-193 et 1995 : 111-112.

ci provenaient d'abord de l'île Maurice, ainsi que de l'île de La Réunion²⁵⁷, puis principalement de Madagascar et du Mozambique (voir chapitre 1). Dans ces conditions et selon toute vraisemblance, les formes premières du *moutya* seychellois se seraient construites au début du XIX^e siècle, à partir d'éléments musicaux communs à ce qui allait devenir le *sega* mauricien et le *maloya* réunionnais²⁵⁸, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, des pratiques des esclaves venus principalement de Madagascar et de l'est du continent africain.

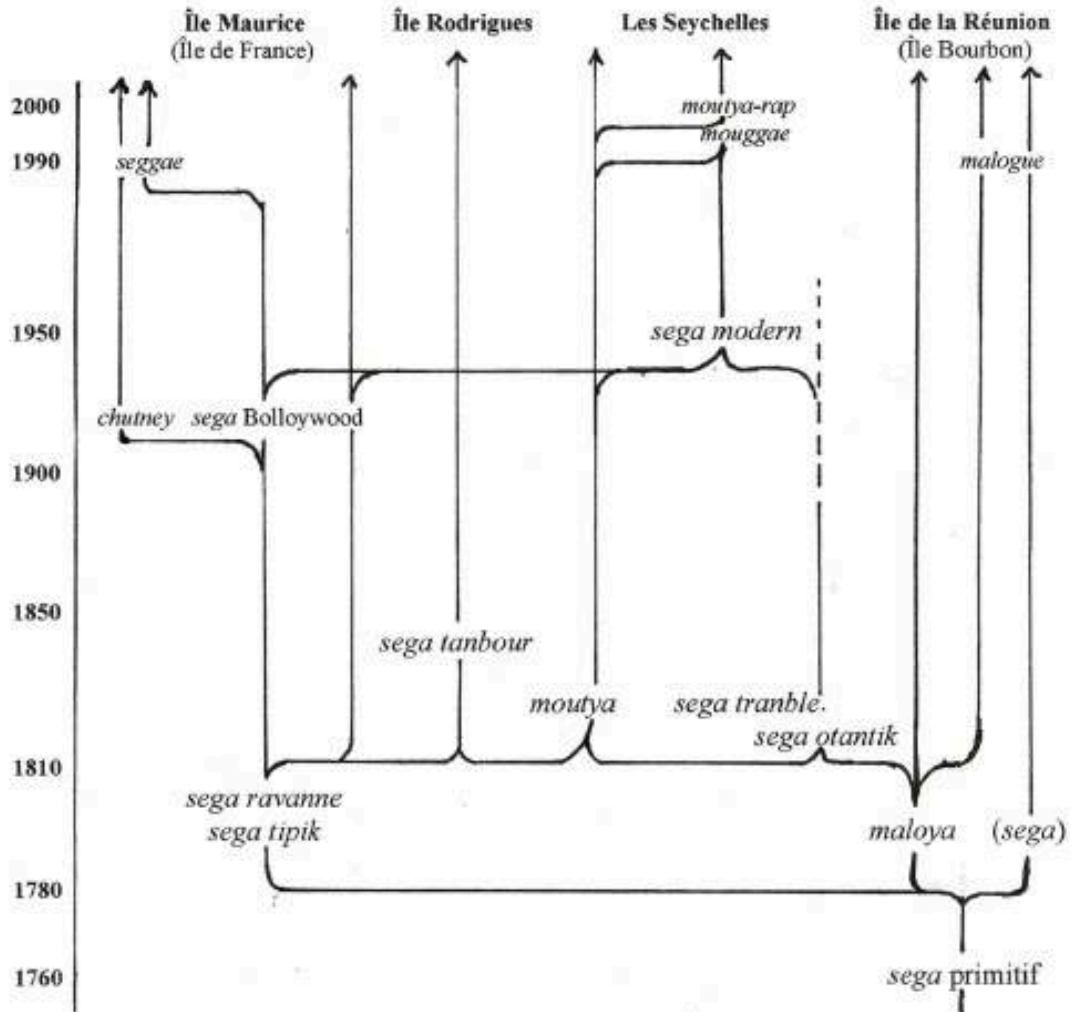
En somme, tout comme le *sega ravann* (parfois nommé *sega tipik*) de l'Île Maurice, le *maloya* de l'Île de la Réunion et le *sega tanbour* de l'île Rodrigues, le *moutya* s'inscrit dans la lignée du « *sega primitif* », pour reprendre le terme suggéré par La Selve (1984) et s'est déployé dans une constante relation avec ces musiques au fil du temps (voir figure 31).

²⁵⁷ Par ailleurs, le peuplement des Mascareignes s'était largement fait à partir de Madagascar – mais aussi de la côte est africaine – et la Grande Île servait encore souvent de relais pour les bateaux en provenance d'Europe et d'Afrique en direction des Mascareignes et des Seychelles à la fin du XVIII^e siècle.

²⁵⁸ Les appellations diverses pour désigner les « musiques à caractère nettement africain » dans les îles créoles de l'océan Indien, alors que « les danses sont quasi identiques » confirmerait, selon Chaudenson, « l'apparition tardives de ces mots dans les différents créoles » (1995 : 112-113).

**Développement et relations entre les musiques de l'océan Indien
(Mascareignes – Seychelles)**

(musiques issues de l'héritage dit « africain »)



* Ce tableau indique les débuts des pratiques ayant mené aux genres musicaux dont il est ici question, mais les appellations et formes contemporaines de ces musiques sont plus récentes. Aussi, dans une volonté de simplification du schéma et afin d'illustrer clairement les relations entre les musiques issues de « l'héritage africain » de la zone océan Indien, il ne considère aucunement les apports européens ou autres.

Figure 31. Développement et relations entre les musiques de l'océan Indien. Schéma : Marie-Christine Parent.

Si certaines de ces pratiques sont réputées pour leur aspect spirituel²⁵⁹, le *moutya*, pour lequel certains ont apposé un caractère sacré dans le passé²⁶⁰, est désormais connu de tous comme étant une musique profane. Seul l'artiste Patrick Victor fait allusion à un potentiel côté mystique du *moutya* lors d'un entretien :

Les esclaves ont créé cet instrument, cette danse... Moi je pense que ce n'était pas seulement une danse, c'était une cérémonie rituelle, c'était le moyen de communiquer avec quelque chose... À une époque, on avait interdit cette danse, cette cérémonie rituelle, car c'était assez puissant ! (entretien réalisé en février 2011).

Sur le plan étymologique, l'origine du terme « *moutya* » demeure à ce jour obscure. Dans un texte dans lequel il présente les musiques seychelloises sur le site web du ministère de la Culture, Mahoune suggère que le terme « *moutya* » ou « *moutia* » est dérivé du mot bantou « *mutcira* », qui serait une danse pratiquée dans la province de Nampula, au Mozambique (Bollée 1993 : 333, citée dans Mahoune s.d.-b)²⁶¹. Je me permets d'émettre quelques réserves face à cette hypothèse, puisque l'utilisation du terme *moutya* avant le XX^e siècle n'a pas été sérieusement démontrée²⁶². À cet effet, aucune recherche historique ou linguistique à ce jour n'a permis d'identifier à quand exactement remontent les premières utilisations du terme *moutya* aux Seychelles. Celui-ci apparaît dans des paroles de « chansons *moutya* » souvent perçues

²⁵⁹ Pensons particulièrement au *maloya* souvent décrit comme un rituel d'hommage aux ancêtres malgaches et africains à travers ses *sévis* (Lagarde 2007, 2008 et 2012).

²⁶⁰ Koechlin postule un caractère originel sacré au *moutya* et au *sega* seychellois, les associant au *maloya* réunionnais : « À l'origine, les musiques pour le *moutia* et le *sega*, vraisemblablement de souche malgache, devaient servir de catalyseurs, lors de séances de possession, pour entrer en transe et communiquer avec ancêtres et divinités » (1981 : 2).

²⁶¹ J'ai discuté de cette hypothèse avec l'ethnomusicologue mozambicain Eduardo Lichuge. Ne réfutant pas totalement celle-ci, le chercheur n'a pas pu me la confirmer, puisqu'il ne connaissait pas ce terme, ni ne pouvait le connecter à un vocable semblable. Il a par ailleurs consulté à ce sujet une connaissance qui habite la province de Nampula, qui ne connaissait pas non plus ce mot (échange Facebook, 27 avril 2014). Il se pourrait également que le terme *mutcira* soit aujourd'hui obsolète. De plus amples recherches historiques et linguistiques dans la région pourraient nous éclairer davantage.

²⁶² Voir également la note 214. De plus, il me semble pertinent de poser l'hypothèse selon laquelle le terme serait né aussi tardivement qu'au XX^e siècle. C'est également le cas avec l'utilisation du mot *maloya* à La Réunion, qui ne serait apparu que dans les années 1930 chez le chanteur et musicien Georges Fourcade (Lagarde 2007 : 30).

comme étant très anciennes, mais qui, d'après les résultats de ma recherche²⁶³, auraient été composées aux alentours des années 1960²⁶⁴. Par exemple, la phrase « *Ou a met moutya lo leren sa marimba* » (s'adressant au *tambourye* et qui pourrait se traduire ainsi : « Tu vas mettre le *moutya* dans la région lombaire de cette jeune fille ») revient régulièrement dans les paroles de chansons datant de cette période. Par ailleurs, le document historique le plus ancien faisant référence au *moutya* serait un écrit datant de 1940 de John Thomas Bradley qui décrit la pratique comme « *a primitive romp with African overtones performed in the open air to the beating of drums* » (1940 : 46, cité dans Naylor 1997 : 159). La description est peu flatteuse, mais reflète les mœurs toujours en vigueur à l'époque, dénigrant les pratiques culturelles issues majoritairement de l'héritage africain.

L'époque coloniale : le « *moutya lontan* »

Quelques informateurs âgés m'ont raconté leurs souvenirs de la pratique du *moutya* de la fin des années 1950 jusqu'aux années 1970, soit avant la Révolution seychelloise. La juxtaposition des discours – soit les récits personnels des expériences musicales et les descriptions plus générales de la pratique musicale – m'ont permis de rapprocher le concept de *moutya lontan* (*moutya* d'autrefois, d'il y a longtemps) – utilisé par les Seychellois sans toutefois spécifier exactement à quand et à quel contexte il se réfère – à cette période.

Ainsi, selon plusieurs Seychellois avec lesquels j'ai discuté, le *moutya lontan* renvoie à une pratique révolue. Ceux-ci ne l'expriment pas directement, mais plutôt en utilisant des phrases telles que « tu ne trouveras pas ce que tu cherches... », ou encore « le *moutya*, ce n'est plus comme avant, maintenant on le fait dans les hôtels ! ». Le *moutya lontan* est souvent

²⁶³ Plusieurs Seychellois âgés de plus de plus de 65 ans m'ont confirmé, lors d'entretiens plus ou moins formels que les chansons *moutya* reconnues aujourd'hui comme faisant partie du répertoire dateraient environ des années 1960. La chercheuse seychelloise Marvelle Estralle pose une hypothèse semblable, se fiant quant à elle au niveau de langage utilisé (2007 : 4).

²⁶⁴ Je me permets d'indiquer, ne serait-ce que pour l'étonnement que cette remarque suscite, que le terme *moutia* est mentionné dans un *sega planté* rodriguais, recueilli par North Coombes (1971 : 279, cité dans Samson 2003 : 281-282). Ce fait pourrait soit indiquer que le terme était déjà connu des Rodriguais dans le courant des années 1960, ou encore faire ressortir la circulation des individus et des pratiques culturelles entre les îles de la zone.

idéalisé, car en adéquation avec la description de la pratique musicale telle qu'elle est habituellement véhiculée (et qui s'est consolidée, tel que nous le verrons, au début des années 1980). Il concorde également avec un système de valeurs construit sur les bases de la société seychelloise (et donc du système esclavagiste, puis colonial et des relations de pouvoir qui en découlent) et constitue ainsi une trace d'un passé lourd et difficile qu'on ne veut pas oublier. Ainsi, l'expression *moutya lontan* signifie, pour les Seychellois, la pratique sociale et musicale du *moutya* précédant l'indépendance du pays, c'est-à-dire durant l'époque coloniale²⁶⁵. Les descriptions qui en sont faites se rapprochent de celles du *sega* présent dans les Mascareignes, comme nous le verrons.

Une pratique sociale et musicale taboue qui soulève les passions

En raison de sa marginalité, des persécutions autour de sa pratique et des préjugés qui se sont développés à son égard durant l'époque coloniale, le *moutya* fut exclu de l'histoire officielle du pays avant son indépendance. C'est ce qui explique le peu de documentation à son sujet et le fait que nous connaissons relativement peu de choses sur sa pratique et son développement. Dans le texte de Bradley mentionné précédemment, rédigé en 1940, celui-ci offre une brève description du *moutya* : « [...] *men and women dance in pairs back to back turning to face each other occasionally and making signs of sexual significance...[it] was no longer permitted in Victoria (capital of Mahé) after 9 p.m.* » (Bradley 1940 : 46, cité dans Naylor 1997 : 159). L'impact du jugement colonial sur la culture africaine et la perception négative qui accompagnait cette dernière ont effectivement impulsé la mise en place d'une législation, dont

²⁶⁵ L'expression renvoie aussi parfois à un passé lointain « imaginé », telles que les « pratiques des esclaves ». Les informations que j'ai pu recueillir sur le terrain ne remontent pas plus loin qu'aux années 1950. Il existe toutefois, dans la tradition orale populaire, des anecdotes plus anciennes qui racontent des événements marquants liés au *moutya*. Marvelle Estrale (2007) fournit l'exemple de l'histoire du Père Jérémie : « [...] *serten zabitan Cascade i rakonte ki mannyer Per Jérémie Lusier, ki ti kire Cascade depi lannen 1940 a 1946, ti desann aswar pour vin fwet bann dimoun ki ti pe dans moutya avek sa lakord ki per i anmar otour zot leren. I menm annan en lezann atase avek sa. Aparaman, ti annan en bann dimoun ki ti zour li. Dapre plizyer dimoun, Per Jérémie ti donn zot malediksyon. An rezilta move labous sa per, sa bann dimoun ti ganny en ta lagratel lo zot lipye; ti menm annan enn ki dokter ti bezwen koup son lazann.* » (Certains habitants de Cascade racontent comment le père Jérémie Lussier, curé de Cascade entre 1940 et 1946, était un soir descendu et avait fouetté des gens qui dansaient le *moutya* avec la corde attachée autour de sa taille. Il existe même une légende à ce sujet. Apparemment, certains individus auraient blasphémé contre lui. Selon plusieurs personnes, Père Jérémie leur aurait jeté une malédiction. En conséquence, ceux-ci ont contracté des démangeaisons aux pieds, au point que l'un d'entre eux a dû se faire couper une jambe) (2007 : 2).

les conséquences sont encore perceptibles aujourd'hui²⁶⁶. Suite à sa mission aux Seychelles en 1976-1977, Kœchlin a également noté les restrictions liées à la pratique du *moutya*. Il écrit :

Il faudrait plutôt parler de musique opprimée que de musique oubliée ; en effet, lors de notre séjour aux Seychelles, cette expression musicale n'était tolérée que les jours fériés, du coucher du soleil à 21h, sous le prétexte que cette musique provoquait des danses impudiques ; or, bien que la chorégraphie puisse rappeler le *tamboure* polynésien, elle est loin d'en être aussi suggestive. C'est une musique de plein air qui débute toujours par une improvisation pour deux voix d'homme (faire composition, en créole seychellois) pendant laquelle deux joueurs de tambours accordent, à la flamme d'un foyer, la tension de la peau de leur instrument (d'où les percussions aléatoires que supportent mal nos oreilles accoutumées à des plaisirs esthétiques). Les paroles sont simples et impromptues. (Pochette du disque *Musiques oubliées des Îles*, Ocora / Radio-France, 2002. Texte de Bernard Kœchlin).

Banni par les autorités administratives et religieuses, catholiques et protestantes, durant l'époque coloniale, le *moutya* s'est raréfié, mais a continué d'être pratiqué dans des endroits reculés comme les montagnes de Mahé ou encore les îles éloignées, où plusieurs hommes étaient envoyés dans les plantations. Il remplissait alors une fonction sociale de divertissement et de communication au sein des communautés, que ce soit en tant que passe-temps et moyen d'expression des travailleurs lorsqu'ils étaient séparés de leur famille ou encore comme élément rassembleur lors duquel des critiques sociales étaient formulées, des conflits personnels évoqués, ou encore des événements marquants racontés et ce, par le biais du chant improvisé (*konpoze*, en créole).

Voyons maintenant de plus près, à partir de témoignages et de récits de Seychellois, comment était vécu le *moutya* vers la fin de la période coloniale.

Le *moutya* sur l'île de Mahé

D'après plusieurs informateurs, le *moutya* était davantage restreint sur l'île de Mahé, en raison d'une plus grande présence d'administrateurs coloniaux et d'autorités religieuses. Selon toute vraisemblance, les expressions initiales du *moutya* se seraient déroulées près des

²⁶⁶ Je reviendrai plus loin dans ce chapitre sur la conjoncture législative actuelle qui tend encore aujourd'hui à limiter la pratique du *moutya*.

établissements, sur le littoral, mais les nombreuses réprimandes auxquelles elles donnaient lieu les ont vite menées vers des endroits davantage occultés, comme les hauteurs des montagnes de Mahé, où les esclaves marrons s'enfuyaient et, plus tard, où certaines familles se sont établies (conversation personnelle avec Myrna Bonnelame et Keven Valentin, mars 2014). Ce n'est que bien plus tard que le *moutya* deviendra une pratique musicale exécutée en bord de mer²⁶⁷. Celle-ci sera davantage organisée et prendra la forme de représentations, s'adressant à la fois aux Seychellois, mais également aux touristes à partir des années 1970.

La vitalité du *moutya* sur Mahé vers la fin de l'époque coloniale est confirmée par certains informateurs, tandis que d'autres, comme l'artiste Patrick Victor, considèrent qu'« à l'indépendance, en 1976, le *moutya* était oublié » (entretien réalisé en février 2011). Nul ne doute que le mépris et les interdictions à son égard ont certainement freiné cette pratique, particulièrement sur la place publique et autour de la capitale. Toutefois, le *moutya* a persisté malgré la censure, tel que nous le raconte une informatrice :

Presque tous les samedis, dans les districts, il y avait du *moutya*... mais c'était contre la loi. Chez nous, c'était surtout les voisins dans le petit village [Beau-Vallon], dans les cantons [endroits reculés], qui en organisaient. C'était plutôt les samedis soirs. Le chant *moutya* était spontané, mais l'événement, lui, était organisé. Le répertoire se créait sur place, à partir des événements autour. Quelqu'un venait parler d'un vêtement déchiré, d'un vieux chapeau, par exemple... ça créait un dialogue. C'était toujours des cancons, un dialogue un peu vulgaire avec des paroles concernant les hommes, les femmes, tout ce qui pouvait arriver dans une communauté. Puis on reprenait parfois les histoires d'un village à l'autre. Pendant le *moutya*, il n'y avait pas trop de problèmes, mais après... (entretien avec Jessie Fréminot, 21 novembre 2011).

D'après *madanm* Fréminot, le *moutya* était particulièrement dynamique dans les districts de Port-Glaud, Mont-Buxton et Anse-aux-Pins. Plusieurs Seychellois racontent que Matyende a chanté le *moutya* à Capucins, près d'Anse-aux-Pins, jusqu'à ses derniers jours. Le chanteur et musicien David André se souvient des *moutya* à Mont-Buxton, tandis qu'il était adolescent :

²⁶⁷ Ce seraient deux hommes provenant du district de Beau-Vallon qui auraient initié ce mouvement pour ramener le *moutya* sur la plage et en faire un rassemblement ouvert à tous. Cette information, fournie lors d'une conversation personnelle avec une dame, mérite d'être confirmée et approfondie dans des recherches ultérieures.

C'était une danse pour les plus âgés... la jeunesse était plutôt du côté des spectateurs. Ça se déroulait dehors, là où les gens se rencontraient. Je me souviens de Rona [Barbe ?] qui jouait le tambour et de Madame Morin qui chantait. C'était festif, mais avec beaucoup de controverses. Les chants *moutya* parlaient des événements ; les paroles étaient improvisées. Le rythme du *moutya* est assez répétitif. C'est très spécial... L'esthétique du chant fait un peu penser au chant flamenco ; la voix est toujours un peu nasillarde et assez aigüe, surtout pour les femmes. Et ça traîne à la fin des phrases... (entretien du 11 novembre 2011).

Plusieurs individus rapportent que le *moutya* ne concernait que les personnes d'un certain âge ou, du moins, adultes. Les jeunes filles n'en faisaient pas partie et on les gardait à l'écart en les laissant prendre soin des enfants à la maison, par exemple. Vers la fin des années 1960 et jusqu'aux années 1980, si un homme considéré comme un bon parti apprenait qu'une jeune femme allait danser le *moutya*, c'était suffisant pour qu'il rompe ou qu'il refuse de la fréquenter, affirme Penda Choppy (entretien réalisé en février 2011). Ceci démontre le statut inférieur accordé au *moutya* vers la fin de l'époque coloniale.

Malgré cela, jusqu'à environ cinquante personnes pouvaient venir se joindre à un *moutya*, selon quelques informateurs. Il s'agissait principalement de la « basse classe de la société », c'est-à-dire des Noirs. D'après David André, les Blancs ne participaient – ne serait-ce qu'en regardant – et ne dansaient que rarement lors d'une séance de *moutya* (entretien du 11 novembre 2011).

Le *moutya* sur les îles de Praslin et La Digue

Selon Marcel Rosalie, directeur de la division Culture du ministère, les îles éloignées²⁶⁸, mais aussi Praslin, La Digue et Silhouette, ont permis de préserver une grande partie de patrimoine culturel de tradition orale – y compris le *moutya* – durant la période coloniale, puisque les mesures de contrôle y étaient moins drastiques que sur l'île de Mahé (entretien du 1^{er} février 2012). Par ailleurs, plusieurs Seychellois m'ont indiqué que le *moutya* provient de La Digue. Cette affirmation m'apparaît difficilement vérifiable, mais on peut supposer que la

²⁶⁸ Tel que mentionné au chapitre 1, les îles éloignées sont celles où les prolétaires seychellois partaient travailler jusqu'à la fin des années 1970.

pratique à La Digue se distinguait de celle des autres îles, notamment par l'influence prédominante des exilés réunionnais, les premiers habitants de l'île à venir s'y établir en 1798. Aussi, certains Diguois – dont particulièrement la famille Ladouce, composée de Fernande et ses filles, connue sur l'île en tant que porteuse de la tradition – revendiquent un droit de paternité de plusieurs chansons *moutya*²⁶⁹. Dans l'ensemble, les descriptions que l'on m'en a faites se rapprochent de celles entendues sur Mahé, quoique les souvenirs semblent un peu moins lointains et l'explication des interactions entre les acteurs du *moutya*²⁷⁰, plus précise.

Dans un entretien réalisé en avril 2013 avec les Diguois Molly Ladouce et Ansley Constance, ce dernier raconte son expérience au cours des années 1970 :

À cette époque, il y avait encore des soirées *moutya* dans le haut des montagnes de Bellevue, chez Ton Joachim [Franchette]. Chaque fois qu'il y avait un *moutya*, nous montions la colline... J'adore cette danse ! À cette époque, c'était composé [improvisé]. On y disait ce qu'on ne pouvait pas dire directement aux Blancs... Le *moutya* amenait la joie de vivre dans la communauté. C'était un amusement, tous les samedis. Il y en avait à plusieurs endroits ; chez Ton Joachim Franchette à Bellevue, chez Ton Rolly et Olive Niol, à Machabée et à Anse Fourmis. Il y avait aussi des *kanmtole* qui étaient organisés, mais tout le monde pouvait venir au *moutya*. Les organisateurs, eux, s'assuraient qu'il y ait une certaine discipline. Le *moutya* était populaire, mais avant que les danseurs et les tambourineurs ne « sautent » dans le *moutya*, ils devaient savoir ce qu'ils faisaient.

[...] Dans ce temps-là, les femmes portaient un *pengnwar* (sorte de chemise portée autrefois par les femmes) ou un *kazak* (blouse à manches courtes), une grande jupe et un foulard sur la tête, car il y avait beaucoup de poussière. Parfois les hommes en portaient aussi, mais c'était pour ne pas que la sueur ne tombe sur les tambours et abîme la peau pendant qu'ils jouaient. Les organisateurs préparaient leur *baka* et souvent en vendaient aux participants. Du *baka* et du *kalou*... Plutôt du *baka* fait à partir de canne à sucre, tandis qu'aujourd'hui on fait du *baka* avec des fruits... Chez Ton Joachim, il y avait de la canne à sucre. À cette époque, c'était pour le plaisir, les musiciens n'étaient pas rémunérés.

Il y avait deux ou trois personnes qui savaient fabriquer les tambours : Ton Joachim, Ton Tony (à Praslin) et Ton Olive. On se servait de la peau de cabri et du bois *zozo* ou encore de l'écorce de tamarin. Dans le *moutya*, il y avait plus ou moins trois tambours...

²⁶⁹ Celui-ci a été exprimé lors d'une conversation personnelle avec Molly Ladouce en mars 2012, à La Digue, par une préoccupation par rapport aux droits liés à la propriété intellectuelle, ainsi qu'en déplorant le peu d'opportunités artistiques offertes aux gens de La Digue par rapport aux artistes et musiciens de Mahé. Molly insiste sur le fait que le *moutya* est transmis de génération en génération dans sa famille, contrairement à ce qui se passe lorsque des artistes s'approprient le *moutya*.

²⁷⁰ Celles-ci seront détaillées au chapitre suivant.

Le musicien et activiste culturel Andréix Rosalie décrit de façon semblable, dans un entretien réalisé le 11 novembre 2011, son souvenir des *moutya* de cette même période, durant son enfance et son adolescence à La Digue. Entre trente et quarante personnes au maximum, précise-t-il, participaient à un *moutya*, car il ne fallait pas que l'événement attire trop d'attention et que les forces coloniales viennent empêcher son déroulement²⁷¹. Le *moutya* débutait avec le coucher du soleil, soit vers 17h-17h30. Les participants avaient en moyenne quarante à cinquante ans, tandis que les jeunes, eux, observaient la scène. Andréix souligne également la présence de boissons alcoolisées, le *baka* et le *kalou* – alcools traditionnels à base respectivement de canne à sucre et de sève de palmier, servis dans des *kafoul* (coques de noix de coco)²⁷², précisant que l'on pouvait également boire de l'eau dans ces récipients –, tandis qu'on ne servait jamais de nourriture. Il détaille enfin la tenue vestimentaire des participants :

Pour habillement, les femmes portaient de grandes jupes avec des volants et des blouses avec volants aussi, ainsi qu'une serviette à la tête. Parfois, elles portaient une serviette aussi sur la jupe pour mettre en évidence le balancement, le mouvement des hanches. Les hommes portaient toujours un chapeau et une chemise à manches roulées. Les hommes plus âgés portaient une ceinture, une grosse ceinture, et le pantalon « *demi bwa* » (trois quarts). C'était une danse au sol, avec la poussière. On ne portait jamais de chaussures, c'était toujours pieds nus. (entretien avec Andréix Rosalie le 11 novembre 2011).

Andréix rappelle également le rôle social du *moutya* dans les communautés, bien que davantage en termes de gestion de l'entre-soi et de communications. Les chanteurs de *moutya*²⁷³ devaient faire preuve d'observation et de mémoire²⁷⁴, puis pratiquer la narration, car leur rôle consistait à remarquer des événements durant la semaine et à les rapporter le samedi soir durant le *moutya*, en venant « *konpoze* », c'est-à-dire raconter de façon spontanée l'événement en

²⁷¹ Lors d'un entretien téléphonique, le 26 mars 2012, le Praslinois Victorin Laboudalon, reconnu en tant que chanteur de *moutya*, me précisait que si le *moutya* devait être rapidement interrompu, en cas de feu, de l'arrivée d'un bateau ou autre – le mot d'ordre consistait à crier « *Aylombo* », sorte de code qui mettait fin aux activités afin d'éviter des représailles.

²⁷² D'autres informateurs ont spécifié la présence de *lapire*, un autre alcool local à base de fruits fermentés. Voir aussi Estralle 2007 : 2.

²⁷³ Tandis que les chanteurs de *sega* sont appelés ségatières à l'Île Maurice, les chanteurs de *moutya* ne portent aucune appellation particulière autres que celles de *konpozer* (chanteur improvisateur) ou *santer moutya* (chanteur de *moutya*).

²⁷⁴ Les participants aux *moutya lontan* étant essentiellement analphabètes, il n'était pas question de prendre des notes ou de se référer à quelque écrit que ce soit.

question par le biais du chant, tout en respectant certains codes et en maintenant l'intrigue. En d'autres termes, le chanteur *moutya*, par sa voix, s'affichait en tant qu'autorité sociale pendant une soirée *moutya*.

Le *moutya* sur les îles éloignées

Rona Barbe est né et a grandi à Mahé et il a commencé à jouer du tambour dès l'âge de douze ans, sur l'île Desroches. « Mon grand-père faisait le *baka* et moi je volais son *baka* et jouais du tambour ! », raconte-t-il dans un entretien (20 février 2013). *Msyé* Rona a vécu sur les îles Coëtivy, Desroches, Saint-Pierre, Diego²⁷⁵, Fregate et Felicite. Il raconte ainsi la vie sur les îles :

Il y avait du *moutya* le samedi. Avant midi, on travaillait. Ensuite, on avait notre ration de nourriture, puis on allait se laver au puits. Parfois on mangeait le midi, mais souvent il n'y avait rien. Quelquefois, on allait à la pêche. À six heures, on avait fini de manger et on jouait aux dominos durant la semaine. [...]. Le samedi, c'était le *moutya* toute la nuit ! Les hommes et les femmes buvaient du *baka*. De nos jours, tout le monde chante les chansons *moutya*, mais, avant, ce n'était que deux hommes, puis les femmes répondaient. Parfois, ça causait des problèmes... Les hommes adultes jouaient le tambour toute la nuit. Il y avait plusieurs joueurs de tambour, au moins 4 ou 5... C'était vraiment agréable ! Jusqu'au matin... (entretien du 20 février 2013).

Plusieurs Seychellois sont partis travailler à l'île Diego à un moment de leur vie, comme ce fut le cas pour *msye* Rona et pour le chanteur et musicien France Oredy. Là-bas, ils se mêlaient, m'ont-ils tous deux confirmé, principalement aux Mauriciens lors de leurs soirées musicales. *Msyé* Rona relate que sur l'île Diego, les soirées s'animaient autour d'une guitare et de deux à cinq *tanbour moutya*. « Il devait y en avoir au moins deux ; l'un pour *pile*, l'autre pour *vannen*²⁷⁶. On jouait comme les Mauriciens... Joe Bonne²⁷⁷ dit que je joue comme un Mauricien ! » (entretien du 20 février 2013). Il insiste aussi sur l'aspect provoquant des paroles composées (improvisées), qui menaient souvent à des disputes (*lager dan moutya*) lors

²⁷⁵ Les Seychellois nomment couramment « *lil* Diego » (l'île Diego) l'île principale de l'atoll de Diego Garcia, où plusieurs travailleurs seychellois et mauriciens, entre autres, étaient envoyés.

²⁷⁶ Je reviendrai sur la signification de ces termes aux chapitres 7 et 8.

²⁷⁷ Joe Bonne est également un joueur de *tanbour moutya* résidant depuis plusieurs années, tout comme *msye* Rona, à Mont-Buxton, Mahé.

desquelles des hommes pouvaient jusqu'à tomber dans le feu. Selon lui, cette situation était problématique sur les îles, et était due en partie au fait que les hommes célibataires (les *kok maron*, comme on les appelait, et dont certains fréquentaient plusieurs femmes à la fois dans la communauté) essayaient de « s'approprier une femme » parmi les rares présentes sur l'île.

Le *moutya lontan* : le passé dans le présent

Bien que le *moutya lontan* renvoie à l'époque coloniale et à une pratique révolue, il est également une référence pour le présent. Encore aujourd'hui, le *moutya* est presque toujours défini au passé, soit en se basant sur le *moutya lontan*, souvent conçu comme *la* tradition. Il suffit de lire la description proposée par l'anthropologue Jean-Claude Mahoune sur le site web de la République des Seychelles pour le constater²⁷⁸. De façon plus générale, les descriptions du *moutya* par les personnes plus âgées s'effectuent sous forme d'allers-retours entre le présent et le passé. Tout se passe comme si les plus récents développements du *moutya* depuis la Révolution seychelloise (1977) étaient occultés et peu considérés pour une définition du *moutya* actuel.

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

²⁷⁸ Cette définition apparaît au chapitre 3 de cette thèse.

Par les thèmes qui y sont abordés, tirés du quotidien de ceux qui le pratiquaient, le *moutya* se veut une musique de résistance, de revendication sociale et de gestion de l'entre-soi. Sa pratique était nécessaire au maintien de la vie communautaire, au sein de laquelle elle veillait en quelque sorte à préserver une certaine morale et des valeurs partagées par un groupe de personnes. Il n'était pas rare de critiquer l'adultère d'une femme, les différents types d'abus des « *reziser* » (régisseurs d'une propriété agricole), ou quelque action jugée inopportune. De plus, comme pour d'autres musiques issues de l'héritage africain et du contexte esclavagiste, puis colonial, non seulement dans la zone océan Indien, mais aussi aux États-Unis, aux Antilles et dans les Caraïbes, voire en Amérique du Sud, la structure lyrique du genre musical constitue un discours à double sens (*double meaning* ou *koze kontrer* en créole seychellois). Ainsi, les adeptes du *moutya* tiraient une certaine fierté et s'amusaient du fait que les paroles – ou du moins certains sens qu'elles pouvaient avoir – étaient incompréhensibles pour les non-Seychellois, voire les individus non familiers avec la pratique, qui ne pouvaient saisir l'ensemble des sous-entendus. C'est en effet dans le *moutya* que l'on se permettait de critiquer les autorités administratives, les « *reziser* », entre autres. Jacques Lee écrit à ce sujet, parlant du *sega* mauricien : « *the Mauritian took a special delight in knowing that only they, and not foreigners or repressors, were likely to understand the full implication of the lyrics* » (1990 : 31). Quelques références abstraites, expressions et mots désuets rendent les paroles de certaines chansons *moutya* qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui indéchiffrables, particulièrement pour les plus jeunes Seychellois, mais également pour les plus âgés, voire les experts et les chercheurs. À cet effet, le *moutya* peut être conçu comme une pratique de la transgression, dont une partie de l'essence demeure dans l'habileté à dissimuler ou à déguiser le blâme ou la remontrance qui n'apparaît pas nécessairement au premier degré.

Tenter de définir de manière plus précise les composantes et la mise en acte du *moutya*, en tant que pratique musicale, durant la période coloniale relèverait à mon avis de la spéculation²⁷⁹. Les quelques écrits historiques, tels que des récits de voyage, qui font allusion

²⁷⁹ Les documents audio les plus anciens auxquels j'ai eu accès sont les enregistrements réalisés par Bernard Koechlin dans l'année entre l'indépendance et la Révolution. Une brève analyse d'un « *moutya lontan* » se basera sur un des enregistrements issus de la compilation qui a résulté de ces recherches menées en 1976-1977. Toutefois, nous devons prendre en considération que cet enregistrement ne peut en aucun cas représenter la pratique telle qu'elle a été exécutée jusqu'à presque deux cents ans en arrière.

aux pratiques musicales, en parlent d'un point de vue ethnocentrique, comme d'une danse des esclaves accompagnée de tamtams. Ces informations approximatives montrent qu'il existait bien une pratique chantée, dansée et tambourinée, sans toutefois nous fournir des détails, par exemple, sur l'organologie ou encore l'esthétique du chant ou de la danse. Il en demeure que la tradition orale, que ce soit par le biais de la performance musicale ou les discours qui l'entourent, possède une fonction historique (Charles-Dominique 2009, Rice 2005, Shelemay 1980 et 2006, etc.) et constitue des traces qui permettent une certaine reconstruction du passé.

La juxtaposition des discours sur le *moutya* – se référant la plupart du temps au *moutya lontan* – et de la mise en acte actuelle de la pratique – s'appuyant sur l'ethnographie effectuée – révèle toutefois un hiatus. Que s'est-il passé pour que le *moutya* devienne davantage une pratique scénique – dans le milieu touristique et lors des grands événements culturels – qu'un patrimoine vivant au sein des communautés? N'est-ce pas à l'antipode de sa « véritable nature », ou du moins de ce qu'il représentait pour la population durant la période coloniale? Au vu et au su de sa marginalité et sa clandestinité au tournant de l'indépendance du pays, comment expliquer que ce discours généralisé et construit décrivant le *moutya lontan* nous soit parvenu jusqu'à aujourd'hui? Les changements politiques et sociaux que connurent les Seychelles autour d'une période importante de son histoire, soit à partir de l'indépendance, puis plus particulièrement de la Révolution, firent basculer le *moutya* dans une nouvelle phase de son existence. Pour exister en tant que tel, le *moutya* dut s'inscrire dans « la modernité », dans un contexte de consolidation du nouvel État.

La Révolution seychelloise et l'institutionnalisation du *moutya*

À partir de la fin des années 1960, le dessein d'indépendance se manifestait par la prise en charge progressive du politique par les locaux ainsi que par une volonté de rassembler le peuple seychellois autour d'un projet de société²⁸⁰. Durant cette période importante dans l'histoire des Seychelles, la mobilisation des traditions et pratiques culturelles de l'ensemble de la population seychelloise a pris la forme d'un réel mouvement social, tel que défini par Eyerman & Jamison :

²⁸⁰ Pour plus de détails sur cette période, voir le chapitre 1.

By combining culture and politics, social movements serve to reconstitute both, providing a broader political and historical context for cultural expression, and offering, in turn, the resources of culture – traditions, music, artistic expression – to the action repertoires of political struggles. Cultural traditions are mobilized and reformulated in social movements, and this mobilization and reconstruction of tradition is central, we contend, to what social movements are, and to what they signify for social and cultural change. (1998 : 7).

Dans un contexte de décolonisation, on aspirait à une refonte des relations de pouvoir. La reconnaissance et la liberté de pratique des différentes traditions musicales²⁸¹ au sein des diverses couches de la société ont contribué à cette impulsion. Estralle écrit que « [...] c'est en 1976, l'année de l'indépendance des Seychelles, que la population a de nouveau eu le droit de danser le *moutya* librement et sans persécution²⁸² » (2007 : 2). Plusieurs Seychellois m'ont raconté le nouveau dynamisme culturel qui a suivi l'indépendance. Quelques-uns affirment qu'on pouvait entendre, observer ou participer au *moutya* dans le centre-ville de Victoria, sur la rue Hangar, tous les samedis soir. On raconte aussi qu'à cette époque il y avait plusieurs endroits, principalement à Victoria, où l'on pouvait entendre des musiciens.

Le mouvement culturel a toutefois été repris par le politique peu après la mise en place de la Deuxième République, soit autour de 1978-1979, par le biais d'un programme visant à encadrer le développement culturel en vue de consolider l'unité de la nation, ainsi que de créer et de forger une identité nationale « créole seychelloise », tel que nous l'avons vu au chapitre 1. L'un des objectifs visait, selon Marcel Rosalie, directeur de la division Culture au ministère durant mes recherches, à démentir la croyance populaire selon laquelle « le peuple seychellois n'a pas de culture » et que seuls les colonisateurs sont dignes de présenter leurs attributs culturels. Beaucoup de Seychellois adhéraient malgré eux au discours colonial selon lequel tout ce qui était africain était « sauvage » et ne s'identifiaient pas à cet héritage. « Même les Noirs disaient que ce qui venait d'Afrique n'était pas bon, pas digne d'intérêt. On préférait les danses de salon ; le *moutya*, c'était la danse dans la poussière » (entretien avec Marcel Rosalie, 1^{er} février 2012).

²⁸¹ Au sens de « cultures musicales dans leur dimension synchronique » (Aubert 2007 : 40).

²⁸² « [...], ti an 1976, lannen ki Sesel ti ganny lendepandans ki dimoun ti reganny drwa pour dans moutya libreman e san okenn persekisyon ».

Msye Rosalie a qualifié cette « Révolution culturelle » de « *Reenesans kiltirel* » (Renaissance culturelle)²⁸³. L'approche prônée consistait alors à « *al fer kiltir* » (aller faire de la culture)²⁸⁴, c'est-à-dire à développer des programmes d'animation culturelle, à encourager des porteurs de traditions à créer des groupes qui seront ensuite mis en scène, à mettre sur pied des projets, particulièrement dans les districts. Ainsi, on souhaitait décentraliser et assurer la transmission, la production et la diffusion au sein des districts, tous équipés d'un lieu à caractère social et culturel, mais servant surtout aux desseins politiques. On invitait les gens issus de toutes les classes sociales à venir s'exprimer par le biais de la musique, de la danse, du théâtre, etc. On accueillait, voire on allait chercher, des pratiquants du *moutya* afin de travailler avec eux sur ce mode d'expression, le mettre au même niveau que les autres genres musicaux issus de l'héritage occidental.

Sur le plan institutionnel, le ministère de l'Éducation et de l'Information s'est doté, en 1980, d'un bureau des Affaires Culturelles (*Cultural Affairs*), avec une section « tradition orale ». Une équipe y était en charge de collecter la « culture traditionnelle » (« *tou sa ki annan afer avek tradisyon* », c'est-à-dire tout ce qui est lié à la tradition) – de différents types de chansons aux contes, en passant par la médecine traditionnelle – dans l'espoir d'en revivifier certains aspects (entretien avec Marcel Rosalie, 1^{er} février 2012). Ainsi, les autorités en matière de culture se sont d'abord intéressées à la culture de tradition orale. S'ajouteront plus tard une section dédiée à la gestion des sites culturels ainsi qu'une autre concernant la propriété intellectuelle.

Voyons maintenant de plus près de quelle manière s'est concrétisé ce projet par le biais de quelques initiatives qui ont eu un impact sur le développement du *moutya* au cours des années qui ont suivi, voire jusqu'à aujourd'hui.

²⁸³ Je suppose que l'appellation « Révolution culturelle » était celle utilisée au moment où celle-ci s'est réalisée pour deux raisons. Tout d'abord, j'ai remarqué que les mots « *Revolisyon Kiltirel* » apparaissent sur le mur derrière des musiciens dans une vidéo filmée durant cette période. Ensuite, le mot « *reenesans* » en créole n'existe pas dans le dictionnaire D'Offay / Lionnet, qui date de 1982. Ceci me porte à croire que l'appellation « Renaissance culturelle » est probablement survenue récemment, dans la foulée des programmes du gouvernement qui étaient promus durant mes séjours aux Seychelles, comme la « *Reenesans sosyal* » (Renaissance sociale), par exemple.

²⁸⁴ Les informations contenues dans ce paragraphe proviennent essentiellement des entretiens réalisés avec Marcel Rosalie les 1^{er} et 27 février 2012.

La mise en scène du *moutya* et son entrée dans l'espace public seychellois

Dans la foulée des festivités liées à la « libération » des Seychelles, comme certains l'appellent, le gouvernement de la Deuxième République n'a pas attendu pour mettre en place des activités de diffusion et de promotion d'éléments de la culture locale, désormais devenue « nationale ».

Le festival culturel de 1978

Dès 1978, un important festival culturel a été organisé par le gouvernement sur les îles de Mahé, Praslin et La Digue. Il avait pour objectif de faire connaître et de mettre en valeur les pratiques artistiques et musicales de l'ensemble des Seychellois, provenant de différentes régions. Cette diversité culturelle allait être mise au service de la nation dans ce qui deviendra plus tard, la « créolité seychelloise » (voir chapitre 2). Cet événement a marqué l'entrée du *moutya* dans l'espace public seychellois. Pour la première fois, le *moutya* est montré sur scène, aux côtés des autres musiques reconnues, dont le *kanmtole*, le *sokwe*, le *tsinge*, etc., ainsi que d'autres pratiques culturelles et artistiques. Andréix Rosalie raconte son expérience à Victoria, Mahé :

Les chants, les danses... tout ce qui concerne notre culture et qui était bafoué, on l'a fait descendre en ville. J'avais 13 ans. À l'école, à La Digue, on avait fait un groupe et on est venu participer à ce festival. On a commencé à Mahé, puis on est allé à Praslin, puis à la Digue. Il y avait un coin où on faisait du *moutya*, un autre, du *sega*, du *kanmtole*, la cuisine, la peinture, l'orchestre électrique ou avec des cuivres... C'était plus spontané [que le Festival Kreol]... Ça faisait longtemps qu'on n'avait pas vu autant d'animation ! (entretien du 11 novembre 2011).

Si certains Seychellois, comme Andréix, ont été marqués positivement par ce grand événement, d'autres ne semblent pas avoir vécu cette expérience avec autant d'enthousiasme, tel qu'en témoigne un commentaire d'un autre informateur, qui était encore enfant au moment de la Révolution : « Je ne me souviens plus trop de ces événements, mais il me semble que nous, la population, n'aimions pas ces *moutya* sur la scène organisés par le gouvernement... ».

Un certain nombre d'individus avec lesquels j'ai discuté considèrent aujourd'hui que ces

initiatives ont en quelque sorte sonné le glas de la pratique dans les communautés. David André explique sa vision dans un entretien qu'il m'a accordé le 11 novembre 2011 :

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

M.-C. P. : Après le coup d'État, on limitait les manifestations publiques spontanées ?

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

Les Seychellois ont une mentalité un peu spéciale... Disons que j'ai l'habitude de rencontrer mes amis à la plage pour faire du *moutya*. Si on nous dit d'aller plutôt au centre communautaire, certains ne voudront pas. Ce n'est pas l'ambiance dont ils ont envie. Ils ne seront plus intéressés. C'est comme pour les pêcheurs ! On leur dit de ne pas vendre le poisson au bord de la route, les autorités leur demandent d'aller dans un petit marché, mais ils ne veulent pas ! C'est une mentalité... Le *moutya*, c'est un peu ça. Si on enlève le côté spontané, le côté fun, ça perd beaucoup.

La loi à laquelle *msye* André se réfère a été évoquée sans trop de précision par plusieurs personnes avec lesquelles j'ai discuté. Nous avons vu que la pratique était bannie des autorités coloniales jusqu'en 1976, quoique tolérée les jours de congé, à partir du coucher du soleil jusqu'à 21 heures (Bradley 1940 : 46, cité dans Naylor 1997 : 159 ; Estralle 2007 : 2 ; Koechlin 1981 : 17). En principe, cette loi aurait dû être révoquée après l'indépendance du pays. Toutefois, une recherche un peu plus poussée dans les lois seychelloises montre qu'il existe, jusqu'à aujourd'hui, des ambiguïtés suffisantes pour restreindre la pratique du *moutya*. Le Code Pénal actuel, qui date de 1935, inclut toujours une section intitulée « *Drums Regulations* », dans laquelle il est stipulé qu'il est interdit de jouer des tambours le soir dans les zones

résidentielles²⁸⁵. De plus, selon le « *Public Order Act* » (2013), les organisateurs de rassemblements publics – c'est-à-dire de 10 personnes et plus sur la place publique – doivent présenter une demande écrite d'intention, au moins six jours ouvrables avant la date dudit rassemblement, afin de recevoir une autorisation du commissaire de police²⁸⁶. Dans ces circonstances, un musicien connu m'a avoué qu'il n'osait pas, jusqu'à aujourd'hui, sortir son tambour *moutya* et jouer dans sa cour, par crainte de représailles. Les chances d'obtention de telles autorisations dépendent en réalité beaucoup du réseau de contact des individus, de leur position dans la société et plusieurs craignent toujours les autorités. Somme toute, et pour revenir aux années postrévolutionnaires, tout se passe comme si le gouvernement souhaitait alors faire du *moutya* un « folklore national », le mettre en valeur et le dynamiser, tout en évitant les potentiels débordements et en assurant un certain contrôle. Le *moutya* s'est alors retrouvé dans un format épuré, adapté à la représentation publique et, éventuellement, touristique.

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

Création de la Troupe Nationale

En 1981, la Troupe Nationale fut créée, à l'initiative du ministère de l'Information et de l'Éducation²⁸⁷. Sa mission pouvait être qualifiée de patrimoniale en ce sens qu'elle visait, tout

²⁸⁵ À plusieurs reprises, en 2015, le Ministre du Tourisme et de la Culture Alain St-Ange a confirmé qu'un processus pour abolir cette loi devait bientôt débiter. Voir, par exemple, Nation 2015 (dernière consultation le 16 février 2016).

²⁸⁶ Selon un article de journal (Uranie 2015), la Cour constitutionnelle des Seychelles aurait déclaré, en 2015, les actes 22 et 23 du *Public Order Act* de 2013, qui concernent les points ici mentionnés, comme étant « inconstitutionnels ».

²⁸⁷ La Troupe Nationale n'a pas existé de façon continue depuis 1981. Suite à des arrêts d'activités de durées variables, elle s'est reconstituée à plusieurs reprises, soit avec les mêmes musiciens ou encore avec des nouveaux membres. Lors de mon arrivée aux Seychelles en 2011, il n'y avait plus de Troupe, mais une Troupe a été reformée dès 2012.

comme c'était le cas pour d'autres formations nationales (Djebbari 2011, Qashu 2011, etc.), à promouvoir toutes les musiques et danses de la population du pays. Selon les dires de plusieurs Seychellois, la Troupe a toujours davantage présenté du *kanmtole* que du *moutya*, du *sokwe* ou du *tsinge*. Il faut dire que, malgré toute la campagne de promotion des différentes musiques et danses, le *kanmtole* demeurait encore plus populaire. La volonté d'établir une forme de synthèse culturelle représentative de la nation, puisant dans la diversité des expressions musicales et chorégraphiques, avec un groupe restreint de musiciens et de danseurs qui doivent nécessairement pouvoir s'adapter aux différents styles, représentait un défi. De plus, le *kanmtole* a fait l'objet, durant cette même période, d'une « standardisation » – pour reprendre le terme utilisé par les Seychellois –, c'est-à-dire qu'on a documenté l'ensemble des musiques et des danses pour en faire ressortir des modèles conformes à ce qui serait dorénavant enseigné et évalué lors de compétitions. Ainsi, les membres de la Troupe avaient généralement davantage de repères pour interpréter ces musiques que lorsqu'il s'agissait de jouer et de danser, par exemple, un *moutya* dans un contexte officiel²⁸⁸. Ce dernier subira des ajustements considérables – par rapport au *moutya lontan* – afin de s'adapter à la scène.

C'est à l'artiste Patrick Victor qu'est revenue la charge de la direction artistique de la Troupe Nationale lors de sa création. Celle-ci était composée de musiciens et danseurs provenant de différents secteurs de Mahé. Plusieurs musiciens rencontrés durant mes recherches en ont fait partie, sur des durées plus ou moins longues, ce qui leur a permis à la fois de prendre une expérience professionnelle considérable avant de développer leur propre carrière, pour plusieurs d'entre eux, et de voyager à l'extérieur de l'archipel. En effet, la Troupe Nationale avait – et a toujours d'ailleurs – pour mission d'offrir des prestations de musiques et de danses dites traditionnelles ou folkloriques seychelloises, lors d'événements spéciaux, devant les touristes ou dans des foires internationales afin d'y faire la promotion touristique des Seychelles. Quelques musiciens déplorent les conditions dans lesquelles ils étaient envoyés à l'étranger, insistant sur le fait qu'ils étaient très peu rémunérés et bénéficiaient de peu de liberté. Un informateur, qui a souhaité demeurer anonyme, raconte :

²⁸⁸ Nous verrons un peu plus loin que le *moutya* a aussi été documenté, mais essentiellement dans sa forme « littéraire », comme certains Seychellois la nomment, soit par la recension et l'écriture des paroles des chansons.

Pour nous, avoir l'opportunité de sortir du pays représentait déjà un privilège. On nous disait que nous devions être fiers d'être les représentants de la nation et que ça valait plus que l'argent. Mais avec du recul, on se faisait avoir. [...] L'idée, c'était d'attirer les touristes chez nous pour qu'ensuite on puisse travailler ici, mais ça n'a pas trop fonctionné. Les touristes sont venus, mais c'est toujours la misère pour la plupart des musiciens ! (communication personnelle, février 2013).

Pour plusieurs artistes seychellois, cette présence de la Troupe Nationale à l'étranger jusqu'à aujourd'hui n'est pas conséquente. Marietta Matombe, danseuse, professeure de danse et actuelle responsable des danseurs dans la Troupe, résume ce que plusieurs musiciens ont exprimé : « On fait la promotion avec les danses traditionnelles. On va à l'étranger, on danse, puis lorsque les touristes viennent ici, ils ne trouvent pas ce qu'on leur a montré. Les artistes sont là, mais les hôtels ne veulent pas payer... » (entretien du 9 février 2011). En plus de souligner le peu d'opportunités pour la Troupe aux Seychelles, cette phrase en dit long sur le statut des musiques et danses locales qui s'adressent dorénavant, et ce depuis la Révolution, davantage aux touristes qu'aux Seychellois. Elle laisse aussi comprendre que les musiciens ne jouent plus que pour le plaisir, mais en échange d'une rémunération. En effet, le passage des musiques de la communauté vers la scène a entraîné une professionnalisation progressive des musiciens²⁸⁹, un élément alors nouveau aux Seychelles.

Les « *group kiltirel* » dans les districts

Dans la foulée de ces musiques et danses mises en scène par la Troupe Nationale, des groupes culturels, appelés *group kiltirel*²⁹⁰ en créole, ont été mis en place dans les districts.

²⁸⁹ La notion de professionnalisation est ici conçue en tant que processus ou passage, pour le musicien, d'un statut à un autre, celui de musicien professionnel. S'y attarder nécessiterait à mon sens de considérer le mobile de cette transition, ainsi que son impact sur l'objet musical et dans le quotidien des musiciens. Doivent alors être considérés non seulement le parcours ou l'apport individuel de l'artiste, mais aussi l'influence du contexte et la société qui l'entoure. C'est ce que Flavia Gervasi (2012) nomme la « biographie » et le « foyer » de l'artiste dans le modèle d'analyse qu'elle propose. Les portraits d'artistes présentés dans la troisième partie de cette thèse vont dans ce sens, bien qu'ils ne prétendent pas faire une étude exhaustive de la professionnalisation de ces musiciens.

²⁹⁰ Il est intéressant de noter que des *group kiltirel* ont aussi été mis en place à l'île Maurice et à La Réunion à partir des années 1970. L'expression aurait d'ailleurs été popularisée à l'île Maurice (Barnat 2005 : 44). À La Réunion du moins, les *group kiltirel* se caractérisaient par l'ajout des instruments électriques aux rythmes des percussions du *maloya*, le *rouler* et le *kayamb* (La Selve 1995 : 196). L'ajout d'instruments électriques aux musiques « traditionnelles seychelloises » est survenu à partir des années 1980 ; particulièrement dans le cadre des activités musicales liées au *National Youth Service (NYS)*. On a par ailleurs conservé la version « *otantik* » du *moutya*, aux côtés de ses autres développements.

Chacun d'eux dispose d'une salle communautaire qui, durant la période autocratique, servait essentiellement à des activités de propagande politique. Ces locaux sont aujourd'hui des lieux de rassemblements communautaires, sociaux et culturels. Il ressort des nombreuses discussions avec des Seychellois que l'État n'a pas imposé des formes d'expression précises, mais, comme l'a également observé l'ethnomusicologue Ana Hofman en ex-Yougoslavie socialiste (2010), qu'il offrait plutôt une opportunité intéressante pour plusieurs individus intéressés à s'engager dans des activités culturelles et, éventuellement, à développer une carrière en animation culturelle ou comme artiste. Les participants se produisaient ensuite dans des événements publics et des concours. Toutefois, l'ensemble du contenu créatif des prestations devait alors être approuvé par un comité mis en place par le gouvernement avant d'être présenté devant un public.

L'artiste Keven Valentin, sur lequel nous reviendrons au chapitre 10, fait partie de ceux qui ont participé activement à l'organisation des troupes et à la formation des animateurs. En tant qu'instructeur pour les danseurs de la Troupe Nationale, Keven a participé à une mission, accompagné d'un consultant de l'UNESCO²⁹¹, qui visait à former des animateurs culturels dans chacun des districts, afin qu'ils puissent, entre autres, transmettre l'héritage culturel seychellois aux plus jeunes. Keven raconte à ce sujet :

Le gouvernement à cette époque a fait une révolution culturelle. Tout était en train de changer... Un consultant de l'Unesco est venu et nous sommes allés former des animateurs et appuyer la mise en place de troupes dans les districts. À cette période, les gens chantaient surtout. Tout ce que nous chantions, nous le mimions. Par exemple, si on chantait "toucher le nez", on touchait le nez. À cette époque, nous croyions que c'était nécessaire de faire de cette façon. Le consultant nous a expliqué la scène et comment ça fonctionne. Avec l'interprétation, le public se crée une image en fonction de ce qui est chanté ou à partir d'un film, il crée sa propre situation. On a appris sur la scénographie (*stage craft*) : comment se comporter sur scène, pourquoi nous venons sur scène, qu'est-

²⁹¹ Quelques consultants de l'UNESCO sont venus aux Seychelles au début des années 1980, mais les informations fournies par les Seychellois demeurent généralement vagues à ce sujet et les rapports, non disponibles sur place. Selon les descriptifs concernant la mission dont il est ici question, il me semble probable qu'il s'agisse de celle menée par Fabio Pacchioni entre juillet et septembre 1983. Mes recherches m'ont permis de retracer un rapport, aujourd'hui disponible en ligne à l'adresse <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000596/059629fo.pdf> (dernière consultation le 15 octobre 2015). Metteur en scène italien reconnu, Fabio Pacchioni était spécialiste des liens entre théâtre, éducation et société dans les pays en voie de développement. Sa principale mission, auprès de l'Unesco, a eu lieu en Équateur et avait pour objectif la mise en place d'un théâtre national.

ce que la scène, etc. Le but était de faire comprendre aux gens comment harmoniser le tout. Parce qu'à partir de là, tout devait être chorégraphié (entretien du 5 février 2014).

C'est donc durant les premières années de la Révolution que les concepts de « scène » et de « spectacle » ont fait leur apparition aux Seychelles, du moins en ce qui concerne les traditions musicales. À partir de ce moment, la forme plus spontanée du *moutya* – qui par ailleurs possédait des attributs théâtraux, puisque les improvisations des chanteurs d'autrefois devaient maintenir l'attention de l'assemblée à travers l'intrigue racontée – a été remplacée par une mise en scène dans laquelle, par exemple, la danse était complètement chorégraphiée et les paroles, composées.

Un peu comme pour la Troupe Nationale, les troupes des districts fonctionnent de façon sporadique depuis la Révolution, certaines étant davantage dynamiques que d'autres. Toutefois, aucun groupe ne semblait actif durant mes séjours aux Seychelles, bien que l'on m'ait parlé de la troupe d'Anse-Étoile (nord-est de Mahé) qui aurait poursuivi ses activités, selon les dires de plusieurs, jusqu'à tout récemment. Une vidéo du groupe culturel de Port-Glaud a été retracée via le web²⁹². Bien qu'elle ne soit malheureusement pas datée, elle permet de visualiser la représentation d'un *moutya*, dans une version proche de celle qui est souvent décrite comme le « *moutya otantik* » (*moutya* authentique, voir *infra*). Cette vidéo sera utilisée pour fins d'analyse et présentée au chapitre suivant.

C'est également dans le contexte socio-politique qui a suivi la Révolution, que quelques « *moutya* de propagande²⁹³ » visant à faire l'éloge du nouvel État et de sa « libération » ont vu le jour. Bien que ces chansons ne soient pas passées à la postérité, l'impact de cette appropriation par le politique ne doit pas être sous-estimé. Un extrait vidéo²⁹⁴ (vidéo 13 et figures 32 et 33²⁹⁵)

²⁹² Cette vidéo provient de la chaîne Youtube *KozKreole Mizik* : <https://www.youtube.com/watch?v=g10YcYm9mQ>, et a été mise en ligne le 28 février 2016 (dernière consultation le 4 février 2017).

²⁹³ Seules deux personnes ont mentionné clairement la présence de ces « *moutya* de propagande » durant cette période, un peu comme s'il s'agissait d'un pan de l'histoire du *moutya* qu'on ne souhaite pas dévoiler, tant du côté du ministère de la Culture que des Seychellois de manière générale.

²⁹⁴ Je remercie Catherine Belmont, responsable des archives à la *Seychelles Broadcasting Corporation (SBC)*, sans qui je n'aurais pas pu avoir accès à cette vidéo.

²⁹⁵ Les droits d'accès et d'utilisation des archives de la SBC m'ont été octroyés par Antoine Onésime, directeur général, le 15 février 2013.

d'une chanson *moutya* composée dans ce contexte témoigne de cette adaptation de la pratique à la situation sociale et politique lors de la Renaissance culturelle.

Sans entrer dans une analyse exhaustive de cette vidéo, arrêtons-nous sur quelques aspects qui caractérisent ce *moutya*. La scène semble se dérouler dans une salle de district. On y aperçoit un chœur féminin à gauche et un chœur masculin à droite (quelques femmes figurent également de ce côté, peut-être en raison de leur nombre supérieur à celui des hommes dans le groupe) disposé en une rangée qui prend la forme d'un demi-cercle, un peu comme si les acteurs faisaient face à un public. Deux *tanbourye* (avec *tanbour moutya*) se trouvent au centre. Le thème est entonné sur un tempo lent par le chœur masculin *a cappella* et le chœur féminin y répond. Quelques frappes de tambour se font entendre à la fin des phrases. La forme de la structure est claire : deux vers constituent l'appel (chanté par les hommes) et deux autres forment la réponse (chantée par les femmes), constituant une alternance responsoriale. Chaque intervention se termine sur une note tenue, suivie d'un silence. En aucun cas il n'y a effet de tuilage. Les voix sont homorythmiques et forment, à plusieurs moments, des mouvements parallèles en tierces. Une fois les paroles présentées, durant lesquelles les chanteurs demeurent sur place, immobiles et ne font que quelques gestes des bras pour accompagner les propos qu'ils chantent (figure 32), on attaque une seconde partie lors de laquelle les tambours battent un rythme régulier, les chanteurs entonnent les « *olae olae otilae lae lae* »²⁹⁶ – toujours sur la même mélodie – s'avancant vers le centre en dansant (figure 33).

L'élément marquant dans ce *moutya* repose, à mon avis, dans les paroles. Celles-ci ne s'inscrivent aucunement dans le style habituel des chansons *moutya* qui sont passées à la postérité, mais font plutôt l'éloge du nouveau gouvernement. Il m'est impossible de transcrire ici l'ensemble des paroles en raison de la mauvaise qualité de l'enregistrement auquel j'ai eu accès, mais quelques extraits suffiront pour donner le ton.

²⁹⁶ Ces onomatopées sont caractéristiques du *moutya*, mais également du *sega* mauricien. J'y reviendrai au cours du chapitre 7.

Chanson *moutya* post-Révolution

[...] *Nou piti ti dan lanmizer*
Ledikasyon pa ti ganny [...]

[...] Nos enfants étaient dans la misère
Ils ne recevaient pas d'éducation [...]

Le 5 zen '77
Radio Sesel in anonse
Radio Sesel in anonse
La delivrans nou pei

Le 5 juin 1977
Radio Seychelles a annoncé
Radio Seychelles a annoncé
La délivrance de notre pays

Tou militan ti kontan
Tou militan ti kriye
Tou militan ti kriye
Nou pei in ganny libere !

Tous les militants étaient contents
Tous les militants criaient
Tous les militants criaient
Notre pays est libre !

[...] *Pep seselwa pe selebre*
Liberasyon son pei

[...] Le peuple seychellois célèbre
La libération de son pays

[...] *Dan la mer kapitalis*
Seselwa in vin socialis

[...] Dans la mer capitaliste
Les Seychellois sont devenus socialistes



Figure 32. *Moutya* post-Révolution. Chœur de femmes. Photo captée à partir de la vidéo appartenant à la SBC.



Figure 33. *Moutya* « de propagande » pour le parti au pouvoir après la Révolution. Photo captée à partir de la vidéo appartenant à la SBC.

Le *National Youth Service* et l'enseignement de la « culture créole seychelloise »

Pour plusieurs Seychellois, dont l'âge tourne autour de la quarantaine et de la cinquantaine, le *moutya* est une musique purement seychelloise qui vaut la peine d'être valorisée. En demandant à certains informateurs de cette tranche d'âge où ils ont entendu, vu ou appris le *moutya*, plusieurs d'entre eux m'ont répondu que c'était durant leurs années passées au *National Youth Service (NYS)*, un programme d'éducation implanté en 1981. D'abord obligatoire, puis optionnel, le *NYS* incluait un curriculum d'éducation traditionnelle, d'éducation politique et un entraînement paramilitaire. Les étudiants logeaient sur place et n'avaient droit qu'à de rares visites de leur famille. Programme très critiqué, il a cessé d'exister depuis 1998. Il a toutefois marqué toute une génération de Seychellois. Durant les deux années passées là-bas, ils devaient se familiariser avec la « culture créole seychelloise traditionnelle ». Ainsi, une forme de culture officielle leur était inculquée. Les propos de Luc Charles-Dominique prennent ici tout leur sens :

Dans de nombreuses sociétés, le niveau de contrainte sociale et politique est tel que le musicien ne peut s'en affranchir. Dans ce cas, c'est une grande partie du champ mémoriel « officiel » qui est préservée pour être perpétuée. On attend du musicien (ou du chanteur) qu'il reproduise tels quels un certain nombre de modèles et qu'il les retransmette tels qu'il les a pratiqués. (2008 : 24).

Sur la toile de fond ici présentée, il est intelligible de concevoir qu'une certaine standardisation du *moutya* se soit produite, ne serait-ce que pour l'adapter aux nouveaux contextes dans lesquels il était exécuté et performé, résultant en une folklorisation²⁹⁷ du genre. Tout compte fait, on assistait alors à la première forme de transmission institutionnalisée du *moutya*, et plus globalement de la culture populaire, au sein du *NYS* et, dans une moindre mesure, dans les districts. Mais sur quoi était alors basée cette transmission, étant donné le peu de connaissances acquises sur la pratique ? La réponse à cette question nous ramène à une étape

²⁹⁷ Au sens précisé au chapitre 3, c'est-à-dire qui se rattache à l'idée de nation, à la construction d'une identité nationale.

essentielle dans l'entreprise patrimoniale qui a mené les diverses pratiques musicales à s'inscrire dorénavant en tant que « folklore » ou « musiques traditionnelles seychelloises » : la collecte et la documentation.

Création et perpétuation d'un répertoire de chansons *moutya*

Dans le cadre de la Renaissance culturelle, une équipe de la *Research Section* du ministère de l'Éducation et de l'Information, dont la Culture relevait à l'époque, a réalisé une collecte de données sur le terrain. Des chercheurs et travailleurs de la Section tradition orale de la Division de la Culture du ministère ont ainsi documenté les différentes pratiques et les objets culturels, au tout début des années 1980. Parmi ceux-ci, on compte les instruments de musique présentés au chapitre 3, les danses et les divers répertoires chantés, qui tendaient déjà, depuis la fin des années 1970 et le début des années 1980, à se raréfier ou à être mis en veilleuse par les musiciens seychellois au profit d'instruments modernes (guitare électrique, basse électrique, clavier, batterie) et de musiques internationales et commerciales. La reconnaissance des « musiques et danses traditionnelles des Seychelles » (généralement appelées, en créole, *lanmizik e ladans tradisyonel Sesel*) s'est donc effectuée suite à un recensement des pratiques musicales significatives présentes sur le territoire seychellois.

Environ 35 chansons *moutya* ont été collectées dans tout le pays et leurs paroles ont ensuite été transcrites. Celles-ci ont fait l'objet d'un recueil de textes de chansons *moutya* (*Seksyon Resers Divizyon Kiltir, Minister Ledikasyon ek Lenformasyon* 1982)²⁹⁸ qui ont dès lors acquis un statut de documents historiques. Elles relatent « *lavi lontan* » (la vie d'autrefois) sur les îles éloignées et renvoient aux conditions de l'esclavage et à quelques anecdotes ou faits courants lors de la période coloniale, inspirés surtout des relations interpersonnelles, en insistant particulièrement sur les misères de la vie de la population subalterne avant la Révolution. Le contenu de ces chansons *moutya* semble toutefois être passé sous le filtre de la Renaissance culturelle, c'est-à-dire que les paroles jugées trop vulgaires ou indésirables dans un contexte de collecte par les institutions gouvernementales, particulièrement durant cette période contrôlée,

²⁹⁸ Je tiens à remercier le danseur Alain Jules qui m'a fourni une copie de ce document dès mon premier séjour aux Seychelles, en 2011.

pourraient avoir été omises ou retirées. En somme, ces paroles constituent aujourd'hui un véritable répertoire de chansons *moutya*, reprises ou dans lesquelles on puise lors de tous les événements dignes de cette appellation.

Les paroles des chansons *moutya* sont toujours en créole. Le type de langage utilisé dans l'ensemble des textes s'apparenterait au créole parlé contemporain (Estralle 2007 : 4). Il est toutefois également courant de puiser dans un vocabulaire considéré « archaïque » par les Seychellois, comme pour démontrer l'ancienneté du phénomène, ainsi que d'utiliser des vocables, voire des mots codés propres au *moutya*.

Par le biais des paroles recensées, le *moutya* s'impose comme genre littéraire et comme gardien de mémoire. Ainsi, lors d'une conférence prononcée le 15 décembre 2010 à la Bibliothèque Nationale des Seychelles, Penda Choppy décrivait le *moutya* en tant que genre littéraire appelé lamentation, le comparant particulièrement au *maloya* réunionnais, et faisait part d'un projet d'enseignement du *moutya* au sein des programmes de littérature²⁹⁹.

Effets de la prise en charge par le politique

Tous ces efforts de la part du gouvernement après la révolution de 1977 visaient à consolider la construction d'une identité collective basée sur la culture de tradition orale, mais tout particulièrement sur l'héritage multi-ethnique souvent bafoué dans le passé colonial. Le virage amorcé se voulait à la fois politique, mais surtout idéologique. Le *moutya* est passé, en l'espace d'une génération, du mépris au rang d'emblème identitaire. La prise en charge institutionnelle a contribué à légitimer la pratique du *moutya*, entré dans le patrimoine officiel et reconnu en tant qu'élément singulier de l'identité seychelloise. Selon Marcel Rosalie, un changement dans l'attitude des Seychellois, toutes catégories sociales confondues, s'est fait sentir dès les premières initiatives du gouvernement visant la reconnaissance d'un pays multi-ethnique et des différents modes d'expression issus des diverses origines de la population seychelloise. C'est à partir de ce moment que le *moutya* est devenu un réel marqueur d'identité aux Seychelles. « C'est une volonté politique, tout ça c'est le fruit d'une décision qui a été

²⁹⁹ Je remercie Peter Pierre-Louis, alors analyste principal des politiques au ministère, de m'avoir confié un enregistrement audio de cette conférence.

prise », affirme-t-il (entretien du 27 février 2012). Pour ces raisons, la prise en charge institutionnelle du *moutya* suite à la Révolution répond sans aucun doute à des logiques patrimoniales.

Même si le changement est notoire quant à l'acceptation et à la popularisation de la pratique du *moutya*, il faudra du temps avant que l'ensemble des Seychellois s'y identifie. « Grâce à cette initiative, l'appui d'une partie de la population, la volonté politique, on a réussi à créer un fort sentiment identitaire par rapport au *moutya* chez les Seychellois, mais on n'a pas atteint l'objectif de lui redonner vie dans son état original », confie *Msye* Rosalie (*ibid.*). Autrement dit, si la majorité des Seychellois reconnaît finalement le *moutya* comme un héritage culturel commun à l'ensemble des membres de la société suite aux efforts de valorisation mis en place par le gouvernement durant les années 1980, la pratique du *moutya* telle qu'elle s'exerçait durant l'époque coloniale, quant à elle, s'est vu modifiée et a perdu de sa spontanéité. De plus, le rapport des Seychellois au genre est changé. De nos jours, bien que plusieurs Seychellois de moins de quarante ans s'identifient au *moutya* et en soient fiers, très peu en connaissent réellement les codes et participent à des événements qui y sont liés.

Matérialisation de l'immatériel

La reconnaissance de la diversité des traditions musicales des Seychelles s'est effectuée par le biais de leur institutionnalisation et d'une « matérialisation de l'immatériel », pour reprendre l'expression chère à l'ethnomusicologue Jessica Roda (2012, 2014). Celles-ci se sont réalisées notamment par la documentation écrite, la transcription ou l'enregistrement des répertoires, des instruments de musique et des pas de danse. Roda insiste sur le fait que la patrimonialisation musicale est souvent suivie de la matérialisation des pratiques –généralement considérées « immatérielles » car éphémères –, par le biais d'enregistrements, de transcriptions ou encore par une institutionnalisation au sein d'organisations publiques ou privées (*ibid.*).

Dans le cas du *moutya*, c'est un répertoire de chansons, de textes, qui constitue aujourd'hui la principale trace matérielle de la pratique issue du passé. Devrait-on en conclure que seul cet aspect était considéré, au moment de la Révolution, digne de « passer à l'histoire » ? Qu'en est-il des frappes de tambour, des pas de danse, de la manière de chanter, bref, de tout ce qui concerne la mise en acte du *moutya* ? Il semble que l'aspect littéraire du genre soit celui qui occupait la première place dans la hiérarchie des valeurs de l'époque et c'est ce qui explique

que ce soit d'abord et avant tout sur l'analyse des paroles des chansons *moutya* que la plupart des chercheurs locaux se soient penchés³⁰⁰. Il s'agit aussi probablement du paramètre qui était alors le plus accessible pour les chercheurs en charge de la collecte, puisque l'ensemble des Seychellois parlait alors le créole, bien que différents niveaux de langages étaient reconnus. Enfin, il existe fort probablement des enregistrements du *moutya* de cette époque, auxquels je n'ai pas eu accès, aux Archives Nationales ou quelque part ailleurs. Lors d'un entretien, l'artiste Keven Valentin raconte : « Lorsque nous nous sommes civilisés [la civilisation renvoyant à la Révolution], on a enregistré le *moutya* puis on l'a conservé dans les archives... c'est devenu autre chose ! » (entretien du 5 février 2014). Son témoignage prouve bien que l'on aurait également tenté de « fixer » le *moutya*, afin d'en conserver des traces, en l'enregistrant.

En définitive, le passage de l'oral vers l'écrit aura, dans le cas des paroles de chansons *moutya*, un impact décisif sur le processus créateur et, plus globalement, l'essence de la pratique.

Un nouveau statut pour la pratique et pour les musiciens

Le passage de la pratique du *moutya* au sein de la communauté, dans « *lakour* » (dans la cour, sur des terrains avoisinant les habitations des travailleurs), vers la scène a entraîné des changements dans la pratique en elle-même, mais également par rapport au statut des acteurs du *moutya*. La mise en scène a particulièrement contribué à l'abandon de la spontanéité dans la pratique et, progressivement à la perte de l'habileté à composer, à « créer sur place » des paroles de chansons. Par ailleurs, le statut des acteurs du *moutya* s'est vu transformé parallèlement aux contextes d'exécution de ce dernier. Les représentations sur scène, s'adressant tant aux Seychellois qu'aux touristes, ont entraîné une certaine professionnalisation des acteurs. Ces derniers n'étaient d'ailleurs plus forcément les mêmes individus qui pratiquaient le *moutya* au sein des communautés. Il s'agissait dorénavant d'un nouveau type de musiciens et d'artistes professionnels – ou plutôt en voie de professionnalisation – rattachés à des organisations gouvernementales, comme la Troupe Nationale ou encore les programmes d'animation culturelle des districts. Ainsi, la Révolution, en tant que « construction nationale », peut être conçue aux Seychelles comme un « facteur de professionnalisation musicale », tel que l'ethnomusicologue Hugo Ferran l'a observé en Éthiopie (2012).

³⁰⁰ Voir notamment les travaux de Choppy 2006 et Estralle 2007.

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

	<i>Moutya lontan</i>	<i>Moutya post-Révolution</i>
Filiation identitaire	« Moyen d'expression des esclaves », exutoire social pour la population subalterne	Entrée dans la modernité ; Créolité seychelloise
Espaces	Au sein des communautés, dans <i>lakour</i>	Sur scène lors d'événements officiels ou pour les touristes
Signature	Marginale Répétition du geste ancestral	Nationale Professionnalisme des danseurs et musiciens
Instrumentation	<i>Tanbour moutya</i> (ou parfois des barriques), chant	(3) <i>tanbour moutya</i> , chant
Autres paramètres	Danse, alcool local	Danse, costumes
Statut des acteurs	Autorité sociale au sein d'une communauté (chanteur), membres de la communauté	Musiciens et danseurs professionnels ou semi-professionnels
Paroles des chansons	Improvisées (<i>kompoze</i>)	Issues du répertoire ou compositions approuvées par le gouvernement
Langage utilisé	Langue créole, mots et expressions désuets, vocabulaire codé et double sens (<i>koze kontrer</i>)	Langue créole, vocabulaire codé restreint
Principales caractéristiques expressives³⁰¹	Tempo lent, style mélodée et longues tenues vocales du soliste, hétérophonie	Tempo plus rapide, introduction de la diaphonie dans le chœur féminin, arrangements musicaux et chorégraphies

Tableau II. Synthèse des changements principaux dans le passage du *moutya lontan* vers le *moutya* post-Révolution

³⁰¹ Nous reviendrons sur les caractéristiques expressives au prochain chapitre, lorsque nous tenterons de définir le *moutya otantik* dans sa mise en acte.

Entrée dans l'histoire officielle ; sortie de l'histoire vivante ?

Les pratiques culturelles de tradition orale sont souvent délaissées de l'histoire officielle, comme c'était le cas pour le *moutya*. Elles fournissent toutefois des informations pertinentes, voire essentielles auxquelles les chercheurs s'intéressent de plus en plus et qui permettent de restituer des pans oubliés de l'histoire. La reconnaissance patrimoniale permet à ces pratiques de tradition orale d'intégrer l'histoire officielle, mais elles s'en retrouvent généralement « normalisées », c'est-à-dire dépouillées des aspects pouvant être gênants. L'anthropologue Chiarra Bortolotto parle alors d'une « normalisation culturelle », d'une « objectivation patrimoniale qui accompagne l'incorporation à la culture officielle qui implique un effet de normalisation édulcorant » (2011 : 30). Ainsi, on assiste à une régularisation des aspects subversifs d'une communauté, comme c'est le cas avec la suppression de la consommation d'alcools locaux artisanaux lors de représentations ou encore la censure de certaines paroles dans les chansons *moutya*.

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

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

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

Une réappropriation artistique du *moutya* à partir des années 1990

Bien qu'il soit changé, le *moutya* se retrouve désormais sur scène et fera également l'objet d'enregistrements musicaux par certains artistes seychellois, à partir des années 1990, tel que nous l'avons mentionné au chapitre précédent. Ces *moutya* enregistrés en studio font

généralement l'objet d'un arrangement musical avec des instruments électriques (une section rythmique composée d'une batterie, d'une basse, d'une guitare et/ou d'un clavier électrique et, plus rarement, des instruments mélodiques). Plusieurs musiciens seychellois nomment ce type de *moutya*, dont les arrangements musicaux recourent aux instruments électriques, « *moutya o gou modern* » (*moutya* au goût moderne). À partir des années 1980, c'est ce *moutya* qui sera le plus courant, sur la scène touristique, tout comme dans le quotidien des Seychellois. Le *moutya* « en plein air, avec les tambours » deviendra un événement spécial, présenté, par exemple, lors du Festival Kreol.

Le *moutya* prendra ensuite les multiples formes qu'on lui connaît aujourd'hui, et sur lesquelles je reviendrai au cours des chapitres suivants. Certains artistes seychellois, dont Keven Valentin, Patrick Victor et Jean-Marc Volcy, ont ressenti le désir et le besoin de « retourner aux sources », d'aller questionner les personnes âgées et d'essayer de comprendre le *moutya* en tant que musique du passé, avant qu'elle ne se retrouve sur scène. Ils se sont ensuite réapproprié certains aspects – paroles, vocabulaire, mélodies, rythmes, etc. –, sélectionnés en fonction des valeurs qu'ils souhaitaient donner à « leur » *moutya*. Leur objectif n'était pas forcément de refaire les choses comme avant, mais plutôt de mieux saisir les caractéristiques musicales et extra-musicales de la pratique issue du passé, en quête d'une plus grande « authenticité ». Le mot est lancé. Qu'est-ce donc qu'un *moutya otantik* (*moutya* authentique) pour les Seychellois?

Le concept de « *moutya otantik* »

La question de l'authenticité d'un *moutya* est relative, contextuelle et a certes varié dans le temps. Les critères d'authenticité reposent sur des jugements de valeurs. Ainsi, l'authenticité ne saurait être la même dans toutes les situations, ni pour tous les individus. Toutefois, le concept de « *moutya otantik* » mérite quelques lignes puisqu'il semble bien renvoyer à un ensemble de caractéristiques précises pour un grand nombre de Seychellois.

À cet effet, il importe, à mon sens, de distinguer le « *moutya otantik* », que je tenterai de définir ici, et l'authenticité d'une interprétation d'une chanson *moutya*. Cette dernière relève davantage de la singularité d'un artiste ou d'un groupe, en relation avec son public et le contexte dans lequel s'inscrit l'interprétation, et les critères d'évaluation varient. En d'autres termes, il ne faut pas confondre ce que je nommerai authenticité artistique ou musicale – qui renverrait

davantage à un geste artistique conscient de la part du musicien et du public – et authenticité sociale – qui se référerait davantage aux modèles et aux valeurs partagés par un groupe social.

Les descriptions entendues et les références au *moutya otantik* renvoient la plupart du temps au *moutya lontan*. Cette conception de l’authenticité, voire de la réalité, semble être propre aux « modernes » qui, selon Dean MacCannell, conçoivent ces dernières comme étant autre part, soit dans d’autres périodes historiques ou dans d’autres styles de vie plus « purs » et plus « simples » (MacCannell 1976 : 12). C’est dans ce sens que j’écrivais précédemment que le *moutya otantik* semble être un idéal inatteignable, puisque les conditions dans lesquelles il s’exécutait n’existent plus et le portrait qu’on en donne – rassemblant un ensemble de caractéristiques précises, dont la présence des trois *tanbour moutya*, d’une voix masculine qui improvise et d’un chœur féminin qui répond, etc.³⁰² – apparaît rare, sinon inexistant, dans le présent comme dans le passé.

De plus, nous ne pouvons le renier, le *moutya lontan* est passé par le filtre de la Renaissance culturelle, qui a nécessairement laissé des traces sur la manière de le pratiquer, mais aussi de le concevoir. Ainsi, tout se passe comme si le *moutya* avait basculé d’un « régime d’authenticité » (Morisset 2009)³⁰³ à un autre aux lendemains de la Révolution. Ce concept de « régime d’authenticité » – qui concerne « la qualification reçue, par un objet patrimonial, d’être “vrai” par rapport à une source » (*ibid.* : 25) – peut d’une certaine manière se rapprocher de celui de « temporalité musicale »³⁰⁴. C’est toutefois dans l’idée de « basculement » que le premier répond spécifiquement aux conditions du *moutya*. Il implique non seulement une option, une succession simple, mais plutôt une translation : « quelque chose bascule dans quelque chose d’autre, de sorte qu’une partie de l’état premier reste, temporairement du moins, incluse dans une partie de l’état second » (Morisset 2009 : 25). Si les Seychellois plus âgés cumulent souvenirs du *moutya lontan* et du *moutya* post-Révolution, la plupart des Seychellois

³⁰² Nous verrons les caractéristiques musicales du *moutya otantik* de façon plus précise au cours des deux prochains chapitres.

³⁰³ Je reprendrai le concept de « régimes d’authenticité » en lien avec le *moutya* et sa construction patrimoniale en conclusion. L’idée est ici simplement effleurée dans le but de contribuer à une définition du concept de *moutya otantik*.

³⁰⁴ Le concept de « temporalité musicale » a été proposé par Monique Desroches (2007, cité dans Desroches et Samson 2002) pour les analyses ethnomusicologiques et s’appuie sur celui de « temporalité sociale » emprunté à l’anthropologie. Il renvoie aux modes de représentation de l’histoire et aux façons d’y recourir ou de s’y référer dans la société contemporaine.

aujourd'hui n'ont pas connu le premier. Ils s'en sont fait une idée, une image, à partir de ce que l'on raconte, des souvenirs et des représentations qui constituent aujourd'hui une sorte de mémoire collective. C'est la somme de ces derniers, des « signes fossilisés au fil des diverses quêtes identitaires » (Andrieux, dans Morisset *ibid.*), des significations investies au fil du temps dans le *moutya*, qui constitue sa « mémoire patrimoniale » (*ibid.*).

Cette dernière semble bien jouer un rôle dans la définition du *moutya otantik*, bien qu'elle ne soit pas fixe, ni absolue. C'est ce qui nous permet d'expliquer que, pour les plus jeunes Seychellois – dont la plupart n'ont non seulement jamais observé de *moutya* en dehors des représentations lors des grands événements culturels, mais n'ont également que rarement entendu parler du *moutya* et de cette pratique dans le passé – un *moutya* « authentique » ne pourra qu'être celui avec lequel ils ont été mis en contact, lors du Festival Kreol ou d'un autre événement public.

Toutefois, les Seychellois reconnus pour avoir une certaine connaissance du *moutya* ne qualifient pas ces prestations de *moutya otantik*. Pour eux, bien qu'ils ne l'explicitent pas, un *moutya otantik* se veut en quelque sorte une reconstruction du *moutya lontan* – qui ne peut qu'être une représentation, une adaptation au contexte actuel – à laquelle se superpose une « nouvelle version de la tradition », construite à partir de la Révolution. Pour certains, d'autres expériences du *moutya* viennent également alimenter leur vision du *moutya otantik*. Les individus ayant pris part activement au mouvement d'institutionnalisation du *moutya* après la Révolution tendent à moins faire la distinction entre « l'avant » et « l'après » Révolution, ce qui porte à croire qu'ils y voient davantage une continuité. Il ne faudrait toutefois pas généraliser, car certaines de ces personnes établissent par ailleurs une différenciation claire entre le *moutya* dans la communauté et le *moutya* sur scène, comme le fait, par exemple, l'artiste Keven Valentin (voir *supra* et *infra*), qui a par ailleurs alimenté sa démarche artistique de lectures sur la culture et sa mise en scène (entretien du 5 février 2014). Ce n'est cependant pas le cas de tous.

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

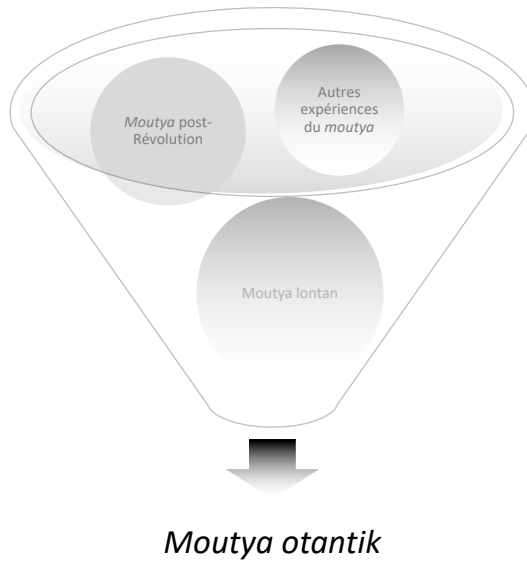


Figure 34. Schéma explicitant la conception du *moutya otantik* par les Seychellois

Tout cela demeure toutefois relativement abstrait et le concept de *moutya otantik* ne saurait être totalement compris sans que nous ne nous penchions sur les composantes musicales de celui-ci, qui est d'ailleurs reconnu comme étant « le » *moutya*. C'est sur celui-ci que la chercheuse que je suis devrait se pencher, selon plusieurs Seychellois. Et c'est sur les composantes musicales et la mise en acte du *moutya (otantik)* que porte le prochain chapitre.

CHAPITRE 7

Appréhender le *moutya otantik* à partir d'une analyse des discours et des performances

Alors que le chapitre précédent était consacré à une meilleure compréhension du rôle et de la place du *moutya* dans la société seychelloise au fil du temps, nous nous pencherons maintenant sur la pratique musicale en tant que telle. Nous avons déjà abordé l'absence sur le terrain du « *moutya otantik* » tel qu'il est généralement décrit dans les documents officiels et d'autres travaux de recherche antérieurs à celui-ci. C'est pourtant ce *moutya otantik* qui est considéré par les Seychellois comme « le vrai *moutya* », les autres formes – enregistrées ou mises en scènes pour les touristes, par exemple – étant conçues un peu comme des versions dérivées ou des variations de ce dernier.

Je tenterai donc, à partir de l'analyse des discours des informateurs, à partir également des rares enregistrements musicaux et d'écrits existants, ainsi que d'éléments audio-visuels enregistrés sur le terrain, de confronter ces différents types de données pour mieux comprendre ce qui est considéré comme le *moutya otantik*, tant dans sa structure sonore que dans ses éléments extra-musicaux. Il s'agit en quelque sorte de mettre en commun des informations provenant de diverses sources et des exemples musicaux performés – souvent hors contexte et partiels. Ce travail se fera donc sous forme d'allers et retours entre le passé et le présent, pour lesquels une distinction n'est pas toujours faite dans les discours des Seychellois.

Cette tâche est préalable et essentielle à celle de la caractérisation musicale du *moutya otantik*, abordé ici et qui sera complété au chapitre suivant. J'essaierai ainsi de voir le rapport entre, d'une part, l'usage de la dénomination « *moutya* » et, d'autre part, les catégorisations que nous pouvons ensuite établir sur la base de l'analyse musicale et extra-musicale. Cette étape passera par des tentatives de modélisation du rythme et des frappes des tambours – éléments qui ressortent le plus souvent comme étant la principale propriété distincte du *moutya* –, un examen de la structure formelle et mélodico-rythmique des mélodies, ainsi qu'une analyse de la mise en

acte des composantes musicales et de la danse, de même que des relations entre ces dernières. En d'autres termes, les observations et les analyses du présent chapitre ont pour objectif de familiariser le lecteur avec le *moutya otantik* – particulièrement avec ses composantes formelles et ses codes, c'est-à-dire ses modalités d'exécution – qui contribuent à sa modélisation.

Cette façon de faire répond à mon désir de dépasser une analyse purement sonore du matériau et de tendre vers une étude de la performance musicale de façon plus globale (Béhague 1984, Desroches 2008 et 2014, Keil et Feld 2005 [1994], Qureshi 1986, etc.). Je chercherai à faire ressortir une définition stylistique et esthétique du *moutya*. J'entrevois ici la performance en tant que processus *in situ* « par lequel tout un événement musical se crée » (Pichette 2011a : 313), ainsi que « processus de construction qui mobilise à la fois des éléments d'ordre musical et des éléments d'autres natures : d'ordre chorégraphique, linguistique, symbolique ou social » (Mifune 2011 : 298). Ce chapitre tend dans cette direction.

Une étude de la performance musicale se réalise en effet à partir de performances *in situ*, lors desquelles l'ethnomusicologue peut observer les gestes et comportements des différents acteurs et percevoir les dynamiques et les conduites qui animent à la performance. Dans le cas qui nous concerne, les prestations spontanées de *moutya otantik* se sont avérées inexistantes, mais il nous est possible de travailler à partir de matériaux qui, selon les Seychellois, se rapprochent de ce dernier³⁰⁵. J'examinerai donc quelques *moutya* sous la forme d'enregistrements audio et vidéo, ne serait-ce que pour obtenir un minimum de profondeur historique et pour illustrer les propos et descriptions obtenues durant les entretiens sur le terrain. Cette étape est d'autant plus nécessaire qu'elle participe à notre compréhension de ce que les Seychellois nomment le *moutya otantik*. Les critères à la base de l'« *otantik* » relèvent-ils davantage de la structure musicale en soi, du contexte d'exécution, d'éléments performanciers précis ? Aussi, qu'est-ce qui fait qu'un *moutya* est « réussi » ou, pour utiliser le terme des Seychellois, qu'il est « *so* » (chaud) ? Les éléments contenus dans ce chapitre permettront notamment d'amorcer des réponses à ces questions.

³⁰⁵ Je suis consciente qu'une telle approche pose toutefois des limites par rapport aux modèles proposés par les ethnomusicologues cités un peu plus haut, le problème principal étant la difficulté d'entrevoir le *moutya* en tant que médiation et communication, alors que celui-ci se veut une pratique participative. Nous verrons de quelle manière le problème « se résout » dans les cas observés sur le terrain (partie 3), tandis que les conduites d'écoutes du public se multiplient.

Ce chapitre se divise en deux parties complémentaires. La première examine la structure et le déroulement du *moutya otantik* à partir d'analyses d'extraits musicaux et vidéo, basées à la fois sur mes observations et sur les informations fournies par des informateurs. La seconde partie propose de décrire et d'expliquer le *moutya*, son déroulement et les relations entre ses composantes musicales et dansées, à partir des discours recueillis sur le terrain³⁰⁶.

Structure et déroulement d'un *moutya otantik*

Dans sa forme « *otantik* », le *moutya* comporte des règles et des codes qui tendent aujourd'hui, du moins selon mes observations et les discours recueillis sur le terrain, à disparaître, à être oubliés ou encore à se renouveler. J'ai abordé, au chapitre précédent, les contextes sociaux dans lesquels le *moutya* se déroulait dans le passé. Nous verrons maintenant plus en détail les modalités de mise en acte du *moutya*, soit « les postures, les techniques et modalités de jeu, les mouvements » (Desroches 2014 : 287). Il s'agit de mettre en lumière la façon dont se déroule un *moutya otantik*, incluant à la fois ses paramètres musicaux et extra-musicaux, y compris le « co-texte », c'est-à-dire « tous les éléments qui ne sont pas inclus dans les éléments syntaxiques ou formels du texte » (Desroches 2008 : 113).

Je procéderai d'abord à une description de la structure musicale de deux *moutya lontan*, référence absolue du *moutya otantik*, pour lesquels je fournirai à la fois des informations connues à ce jour concernant le contexte des performances et leur déroulement, complétées par des informations ou commentaires fournis par des informateurs. J'analyserai ensuite des extraits de la représentation du *moutya* qui a été organisé par des fonctionnaires des institutions culturelles locales, à la Bastille, Mahé. J'apporterai, au fur et à mesure, des éléments d'explication permettant de mieux comprendre « ce qui se passe ».

³⁰⁶ En plus des discours recueillis sur le terrain, je me référerai à l'occasion à quelques écrits de Seychellois qui m'ont été fournis et qui n'ont pas été publiés. Toutes les citations qui proviennent de ces travaux seront clairement indiquées.

La structure sonore et la forme musicale du *moutya lontan*

Étant donné que les *moutya* observés sur le terrain répondent à de nouvelles logiques (mise en scène ou en tourisme, principalement) qui ne correspondent pas à ce que la plupart des Seychellois nomment « *otantik* », je mobiliserai maintenant des sources issues du passé pour tenter une modélisation de la structure sonore et de la forme musicale du *moutya lontan*. L'analyse de la performance sera ici limitée, n'ayant accès qu'à des documents audio. Toutefois, un examen de ces enregistrements permettra de faire un constat concernant quelques continuités et changements dans la pratique.

Description du prélude d'un *moutya* à partir d'un enregistrement d'archives (Kœchlin, 1976-1977)

Les enregistrements réalisés par Bernard Kœchlin, entre novembre 1976 et janvier 1977 sur l'île de La Digue, constituent, selon mes recherches, l'une des seules références accessibles qui permettent de révéler ou de mettre à jour les diverses composantes musicales du *moutya* d'avant la Révolution.

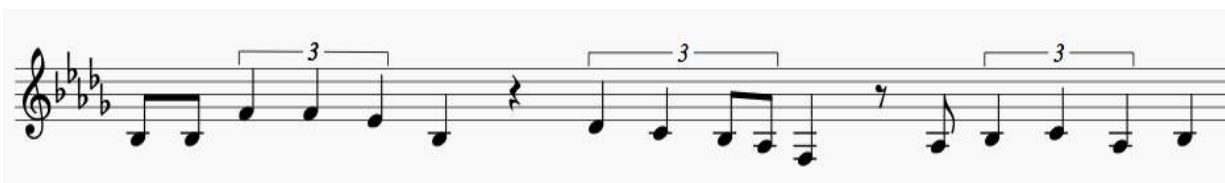
Une écoute attentive de *Mon Moulin Pas Moulin A Coprah* (titre indiqué par Kœchlin lui-même, mais cette chanson est aujourd'hui connue sous le titre *Tilanbwe*), sans entrer dans une analyse exhaustive, donne un aperçu de la forme et de l'esthétique d'une chanson *moutya* durant cette période (audio 12). Une mise en garde toutefois : le morceau ne se développe pas entièrement dans l'enregistrement et reste au niveau de ce que l'on pourrait nommer prélude (qui correspond dans les faits à la phase 1 décrite par Kœchlin, voir chapitre 3), presque toujours absent aujourd'hui, et qui se caractérise par une mélodie interprétée par un ou deux hommes, accompagnée de battements de tambour sporadiques.

Le morceau débute avec deux voix masculines qui introduisent une vocalise interprétée de façon *rubato*, avec un timbre nasalisé. Selon certains informateurs, une telle introduction sert à la fois d'échauffement pour les voix et aussi parfois à annoncer la mélodie du chant qui sera exécuté. Les voix sont rugueuses et rauques, présentant un timbre chargé³⁰⁷, duquel le souffle

³⁰⁷ La description des techniques vocales est inspirée de la classification proposée par Gilles Léothaud (2007 [2005]). Par « timbre chargé », Léothaud se réfère à la présence et l'importance d'éléments bruyants au sein du spectre (*ibid.* : 813).

est pratiquement absent. C'est du moins le cas de la voix prédominante, qui se veut projetée et nasillarde. La seconde voix suit la première et se positionne clairement derrière celle-ci en termes d'intensité, la première étant fortement projetée « avec volonté manifestée d'être entendue et d'agir sur autrui » (Léothaud (2007 [2005] : 818). Dans cette introduction, aucune battue n'est matérialisée et les durées ici indiquées ne sont qu'approximatives.

Introduction chantée de la chanson *Tilambwe*



À la fin des phrases chantées, avant que le son des voix ne s'éteigne, un tambour *moutya*, préalablement chauffé et accordé, vient indiquer qu'il est prêt en répondant par quelques frappes. Celles-ci pourraient être transcrites ainsi en notation solfégique³⁰⁸, considérant qu'au moins deux sons distincts sont produits, dont la hauteur se situe à environ une quinte d'intervalle et que le son plus aigu correspond à une frappe claquée ouverte – donc plus fortement accentuée – tandis que le son plus grave semble coïncider avec une frappe tonique.

Rythme d'introduction au tambour (chanson *Tilambwe*)



Tandis que le *tambourye* (tambourineur) réitère des battements selon une figure rythmique semblable à celle ici décrite et la répète en boucle, les voix reprennent et s'ajustent au rythme des tambours, toujours dans un tempo lent, qui donne presque l'impression de traîner. Des paroles sont maintenant chantées. Elles vont comme suit :

³⁰⁸ Cette notation est bien entendu incomplète dans la mesure où elle n'indique que le rythme approximatif, sans préciser les positions de frappe. Celles-ci seront détaillées ultérieurement, avec vidéos et images à l'appui.

Traduction française³⁰⁹

Tilanbwe i ale (3 fois)
I a kit Makanbo deryer

Tilanbwe part (3 fois)
Il laisse Mankanbo derrière lui

Mon ti al get moutya lao Lafore Nwanr
Mon ti al get moutya lao laba
Mon ti al get moutya lao laba
Ou'n fer lisyen mesan tay ek mwan

Je suis allé au *moutya* à la Forêt Noire (La Digue)
Je suis allé au *moutya* là-bas, dans les montagnes
Je suis allé au *moutya* là-bas, dans les montagnes
Tu as laissé le méchant chien me chasser

Sa dilo ki pe koul anba mon kas (3 fois)
Sa menm dilo konsol malere

Cette eau qui coule de sous mon chapeau (3 fois)
Cette même eau console les pauvres

Etc.

Etc.

Cet extrait des paroles suffit pour comprendre qu'une forme s'installe : chaque strophe ne comprend que deux énoncés³¹⁰, le premier étant répété trois fois et le second amenant une forme de résolution. La raison de cette forme peut être interprétée d'au moins deux manières. Tout d'abord, elle permettait, à l'époque, au *kompozer* (nom donné au chanteur *moutya* qui improvisait) de réfléchir à la phrase suivante pendant qu'il répétait la première. Ensuite, du point de vue de l'audience, elle créait une forme de suspense. Ces paroles s'apposent à un air aux contours mélodiques et rythmiques toujours reconnaissables, mais qui peuvent varier légèrement. Ici, chaque strophe de la chanson *Tilanbwe* se superpose à cette mélodie, dans laquelle on peut également reconnaître l'introduction vocale *a cappella* :

Patron mélodique de la chanson *Tilanbwe*



³⁰⁹ Toutes les traductions – du créole vers le français – des paroles de chansons contenues dans cette thèse sont les miennes. Les textes sont ici traduits littéralement, mais les chansons *moutya* sont constamment porteuses de multiples significations dont il est impossible de rendre compte ici.

³¹⁰ Ceux-ci peuvent être formulés de manière légèrement différente de manière à ce que le rythme des paroles puisse bien s'insérer dans le patron mélodico-rythmique, comme c'est le cas ici dans la deuxième strophe. Le sens de la formule demeure toutefois le même.

Dans cette introduction, le tambour ne joue pas de façon constante ; il s'insère plutôt, comme en réponse, à la fin des phrases chantées. Il est ici évident que la première voix mène et que la deuxième la suit, formant ainsi une sorte d'hétérophonie³¹¹. En effet, les sons émis par la seconde voix le sont souvent une fraction de seconde après ceux de la première voix, pour ensuite rejoindre cette dernière et terminer chaque phrase en même temps qu'elle sur une note étirée, à l'unisson, jusqu'à ce que les chanteurs aient épuisé leur souffle. Aussi, le deuxième chanteur capte ou reconnaît les paroles et peut ainsi suivre le chanteur principal, mais il se limite parfois à l'accompagner en supportant la mélodie à l'aide d'onomatopées simples, comme « la, la, la ».

À quelques occasions, la seconde voix se détache de l'unisson, particulièrement au début de chaque patron mélodique (voir ci-dessus), donnant alors parfois une nouvelle couleur harmonique en insinuant une substitution d'accord dans une harmonie tonale sous-entendue³¹². À la fin des phrases, il n'est pas rare que la dernière note, chantée à l'unisson, s'affaisse, créant une sorte de petit glissando descendant.

Je m'arrêterai ici pour le moment, puisque cet extrait n'entre pas dans la phase dansée du *moutya* – la phase 2 selon Kœchlin –, celle où le(s) tambour(s) installe(nt) un rythme soutenu de façon ininterrompue. Il semble bien, tel que l'avait également noté Naylor (1997 : 164), que, déjà au moment de cet enregistrement – qui date, rappelons-le, de la période se situant entre l'indépendance et la Révolution –, l'élément de spontanéité dans la création des paroles n'était plus présent et que l'on tendait à coller à des structures canoniques ou identifiables. Par contre, le contexte d'enregistrement, ainsi que la date relativement tardive de celui-ci (fort probablement peu représentatif des pratiques qui ont eu cours durant la majeure partie de l'histoire coloniale), pourraient expliquer cette tendance.

³¹¹ L'hétérophonie peut être définie comme étant l'« exécution simultanée, mais *variée*, d'une même mélodie, par deux ou plusieurs voix ou instruments » (Arom et Fernando 2007 : 409).

³¹² Bien qu'aucun instrument ou indications quelconques ne viennent préciser des harmonies, nous pouvons déduire de la mélodie une progression d'accords sous-jacente à celle-ci. Le chanteur et ethnomusicologue Gino Sitson m'a fait part de cette même caractéristique observée dans les chansons *gwoka* en Guadeloupe (conversation téléphonique, le 10 juin 2017).

Paramètres de base du *moutya lontan* à partir d'un enregistrement audio de type « terrain » (La Selve-Serres, années 1970)

J'ai par ailleurs déjà mentionné le don de bandes sonores³¹³ sur lesquelles figuraient quelques *moutya*, dont les enregistrements se situeraient vers la fin des années 1970. Sur ces derniers, la forme des musiques semble moins définie, plus floue, et l'ensemble des paramètres sonores est plus difficile à identifier (audio 13). L'enregistrement semble avoir capté principalement les tambours, mais nous y entendons clairement une alternance de voix masculines et féminines, souvent avec effet de tuilage. L'ambiance est bruyante : on entend parler, crier, etc. Parmi les variations exécutées au tambour³¹⁴, un ostinato ressort et se reproduit constamment, l'organisation rythmique pouvant alors être qualifiée de cyclique.

Tentons de modéliser ce rythme cyclique³¹⁵. L'un des tambours marque nettement la pulsation d'une frappe basse³¹⁶ assez forte (a), précédée d'une frappe touchée ouverte (c) qui semble rebondir sur la basse, provoquant ce « pou-poum » semblable au battement de cœur dont certains Seychellois m'ont parlé pour indiquer le rythme du *moutya*. Celui-ci s'accompagne d'une frappe accentuée et au timbre plus aigu et résonnant qui marque le contretemps (b).

Rythme cyclique principal du *moutya* (*Moutya lontan*, enregistrement La Selve / Serres)

(a) frappe basse (b) frappe accentuée au timbre plus aigu (c) frappe touchée ouverte

³¹³ Il s'agit des bandes qui m'ont été offertes par les Réunionnais Jean-Pierre La Selve et Roger Serres (voir chapitre 4).

³¹⁴ Entendons ici par « variation » une modification de timbre, de frappe, voire de rythme qui n'altère toutefois pas le cycle rythmique des tambours.

³¹⁵ Il s'agit ici à peine de relever les battements de tambour qui ressortent le plus à l'écoute, vu la difficulté d'analyser les frappes de tambour et le jeu spécifique de chacun d'entre eux à partir seulement de l'enregistrement.

³¹⁶ La frappe basse s'effectue à partir de la paume de la main et se joue vers le centre de la peau. Je reviendrai plus tard sur les différents types de frappes.

J'ai fait entendre cet enregistrement à quelques Seychellois, musiciens et amateurs de *moutya*, qui, bien qu'ils reconnaissaient qu'il s'agit d'un *moutya* – évoquant principalement la présence des tambours et le rythme –, n'ont pas pu saisir l'intégralité des codes. Par exemple, après une écoute attentive, une informatrice – âgée d'environ 65 ans – m'a dit : « Je ne comprends pas un mot de ce qu'ils chantent ! ». Par ailleurs, un musicien, dans la cinquantaine, a commenté : « Tu sais, dans ce temps-là, les gens jouaient... Ce n'était pas des vrais musiciens, des professionnels... On ne peut pas parler de ces musiques dans les mêmes termes et critères [d'évaluation] que nous, musiciens avec une éducation musicale, utiliserions³¹⁷ » (communication personnelle, février 2013). Le musicien portait ici également un jugement de valeur esthétique par rapport au fait que la musique « n'était pas organisée et propre, ne comportait pas d'arrangement musical » (*ibid.*). Il s'agit d'un point de vue et d'autres musiciens auraient pu en avoir un différent. En somme, ces enregistrements n'ont pas été encensés par mes informateurs, contrairement à ce à quoi je m'attendais, étant donné que le *moutya lontan* est constamment évoqué en tant que référence du *moutya otantik*. J'en déduis que ce ne sont pas tous les aspects du *moutya lontan* que l'on – c'est-à-dire les Seychellois de manière globale, incluant les décideurs publics tout comme les individus – souhaite voir attribuer au *moutya otantik* ou à un *moutya* reconnu en tant que patrimoine. Un tri, une sélection s'effectuent³¹⁸. Nous pouvons aussi comprendre, à partir de ces quelques échanges, que les paroles, dans lesquelles repose l'énigme, sont essentielles pour l'appréciation d'un *moutya*. Le musicien, quant à lui, n'a pas su m'expliquer clairement ses réticences : « Je ne sais pas trop, il faudrait demander à des musiciens plus âgés ce qu'ils en pensent... ». Doit-on conclure pour autant qu'il s'agissait d'un mauvais *moutya* ? L'ambiance d'amusement général perceptible sur l'enregistrement – par le biais de cris, de frappes de mains, de sifflements, de rires, etc. – me porte plutôt à croire que les participants appréciaient l'ambiance, du moins au moment de la performance.

³¹⁷ Ce genre de commentaires faisant la distinction entre les musiciens « amateurs » et « professionnels » a été formulé à quelques reprises par des musiciens se considérant professionnels ou encore possédant une formation musicale. Il vise, à mon avis, à établir une certaine hiérarchie entre les différents types de musiciens, mais peut-être avant tout à consolider leur statut social en tant qu'artiste.

³¹⁸ Ce tri ou cette sélection de paramètres est le propre de la tradition, qui se reconstruit constamment à partir de valeurs du présent. Voir à ce sujet Lenclud 1987, entre autres.

***Moutya* post-Révolution par le *Group kiltirel* de Port-Glaud**

Au chapitre précédent, il a brièvement été question des *group kiltirel* (groupes culturels) mis en place dans les différents districts lors de la Renaissance culturelle. Nous examinerons maintenant un extrait vidéo du groupe du district de Port-Glaud, filmé par la télévision nationale, la *SBC*³¹⁹, puis mis en ligne sur la chaîne *Youtube* de *KozKreole Mizik* le 28 février 2016 (vidéo 14).

La scène se déroule en extérieur et un feu est allumé. Tous les hommes sont vêtus de blanc, portant un chapeau de paille, un chemisier et un pantalon « trois quarts ». Les femmes portent une grande jupe évasée blanche, ou avec des motifs dans les teintes de rouge et vert, et d'un chemisier « *kazak* » jaune ou de couleur vive. Un foulard couvre leur tête³²⁰. Tous les participants à l'événement sont pieds nus.

Un homme entonne d'abord le thème de la chanson *Miyonn* (Mignonne), accompagné d'un tambour³²¹. Il tient la main droite près de sa joue droite lorsqu'il chante (figure 35), comme l'avait remarqué Kœchlin – à l'exception que les chanteurs semblaient alors utiliser la main gauche – (1981 : 18). Nous ne connaissons pas la signification de ce geste à ce jour, mais il pourrait tout simplement s'agir d'une stylisation de la position classique de la main, droite ou gauche, en porte-voix. Certains Seychellois l'associent à l'acte de réfléchir pour créer. Le chanteur s'adresse ensuite à l'assemblée qui, pour le moment, est disposée autour de la scène. Tous les hommes sont d'un côté (à gauche lorsque nous regardons la vidéo), une partie des femmes se situe à droite, tandis que les autres femmes se trouvent derrière le chanteur, formant ainsi un demi-cercle. Le chanteur, le *tanbourye* et le feu se situent au centre de l'espace. Fait intéressant, ce *tanbourye* est ici une femme³²². Elle est vêtue de la même manière que les autres

³¹⁹ Bien que cette vidéo ne soit pas datée, le logo de la *SBC* (*Seychelles Broadcasting Corporation*) qui y apparaît dans le coin en haut à droite nous indique qu'elle ne peut pas être plus ancienne que 1992. En effet, la station de télévision *SBC* est née le 1^{er} mai 1992, remplaçant alors l'ancienne télévision d'État, dirigée par le ministère de l'Éducation et de l'Information, *RTS* (*Radio Television Seychelles*). Il ne m'a malheureusement pas été possible de retracer d'autres vidéos ou traces de *moutya* entre les débuts de la Révolution et cette date.

³²⁰ On m'a expliqué que la danse du *moutya* soulevait la poussière et que les dames portaient un foulard pour protéger leurs cheveux, afin d'éviter de devoir à chaque fois aller se faire coiffer.

³²¹ Le commencement soudain, en plein milieu d'une phrase, sur la vidéo, me porte à croire, à la lumière des informations recueillies auprès de différents informateurs et aussi dans la littérature, qu'un prélude chanté par un homme, *a cappella*, aurait préalablement introduit la pièce.

³²² Bien que dans la plupart des descriptions que l'on m'a fournies, les *tanbourye* sont toujours des hommes, quelques informateurs ont spécifié qu'il arrivait qu'une femme joue du tambour. Pour ma part, j'ai pu observer des

personnes du même sexe. Le *tanbour moutya* utilisé doit faire environ 40 centimètres de diamètre et son cadre est assez large (autour de 8 à 10 centimètres) (voir figure 36).



Figure 35. *Miyonn*. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par *KozKreole Mizik*



Figure 36. *Tanbour moutya* seychellois. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par *KozKreole Mizik*



Figure 37. Geste du sifflement. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par *KozKreole Mizik*.

jeunes filles du *NCPA*, élèves de Ton Pat' (Patrick Prosper) dans la classe de musiques traditionnelles, battre le tambour. Aussi, dans certains spectacles du groupe *Sokwe* (sous la direction artistique de Keven Valentin), l'une des danseuses, Rhonda Labrosse, joue quelques frappes, bien qu'il s'agisse davantage d'un tambour ayant l'intention « d'imiter » le *tanbour moutya*.

Les battements de tambour se caractérisent par une pulsation bien marquée par une frappe tonique dans le registre grave. Sur le plan métrique, certains diront qu'il s'agit de subdivisions ternaires, tandis que d'autres les percevront comme étant binaires³²³. Bien que la plupart des Seychellois affirmeraient que nous devons compter en six temps³²⁴, le rythme perçu se rapproche davantage d'une notation binaire. Une autre interprétation pourrait tendre vers le ternaire, comme nous le verrons³²⁵.

Miyonn. Cycle du battement de tambour au début du morceau.

Sur le plan de la structure mélodique et formelle, la pièce se base sur deux motifs musicaux se répondant l'un à l'autre selon la forme appel-réponse (voir page suivante). L'appel est émis par une ligne mélodique ascendante qui garde l'auditeur dans une sorte d'attente de la suite, tant au niveau des paroles que de la ligne mélodique (s'arrêtant sur la tierce de l'accord de tonique sous-entendu ; ici un ré sur un accord de si bémol majeur). Il est suivi d'un silence de la voix, comblé par le tambour, puis le chanteur termine sa phrase en reprenant la même mélodie et les

³²³ J'utilise les notions de binaires et ternaires en tant que « valeurs opérationnelles minimales » à l'égard des subdivisions d'une pulsation, tel que proposé par Simha Arom (1985 : 410). Dans *Theory of African Music*, Gerhard Kubik considère ces valeurs comme des unités isochrones deux ou trois fois plus rapides que la pulsation (1994 : 42-46). Ces deux approches reviennent au même et justifient mon utilisation de ces termes dans ce sens. Par ailleurs, l'ambiguïté rythmique dont il est ici question ressortira en tant qu'élément caractéristique du battement du tambour *moutya*, comme nous le verrons au prochain chapitre.

³²⁴ Les Seychellois comptent les *moutya* et les *sega* en « six temps ». Les musiciens indiquent généralement le tempo avant de commencer en comptant 4 temps (ou pulsations) ternaires, comme s'il s'agissait finalement d'une mesure chiffrée en 12/8. Je reviendrai plus en détail sur cet aspect au prochain chapitre.

³²⁵ Afin de conserver les 4 pulsations marquées par la frappe basse par mesure (comme dans un 12/8), il aurait été préférable de transcrire les versions dites binaires en utilisant la croche comme unité minimale de temps (et donc d'illustrer le battement de base en tant que « croche-deux croches », plutôt que « noire-deux croches »). J'ai toutefois souhaité ici faire correspondre un cycle du battement de tambour (qui comprend habituellement 6 impulsions) à une mesure.

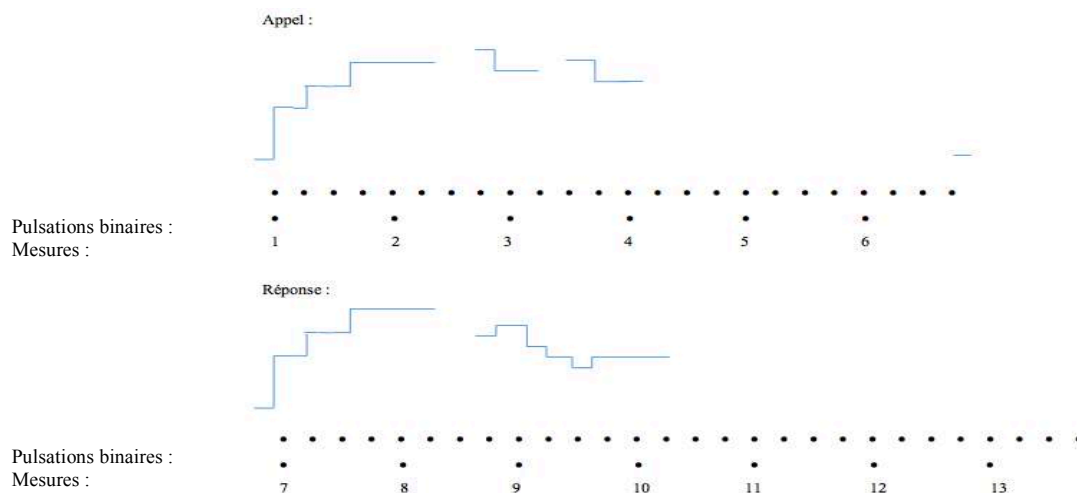
mêmes paroles qu'au début de l'appel, mais en apportant une résolution tant dans la mélodie (un enchaînement harmonique V-I étant sous-entendu), que dans le propos. Les paroles ici sélectionnées dans l'enregistrement pourraient se traduire ainsi : « Balancez [ce terme signifiant notamment se mouvoir en cadence] mignonne, balancez, balancez, balancez ! Balancez mignonne, balancez, balancez jusqu'au petit matin ! », rappelant alors aux participants qu'ils sont appelés à danser jusqu'à l'aube. L'appel et la réponse constituent une sorte de couplet, constamment répété jusqu'à la fin du morceau, auquel des nouvelles paroles sont apposées. Ainsi, la structure mélodico-rythmique peut varier légèrement d'un couplet à l'autre, s'adaptant au texte.

Miyonn. Mélodie et paroles

Balan - se miyonn Balan se - Balan - se Balan - se Balan -

se mi-yonn - Balan - se Balan - se zis-ka bon-ma - ten

Miyonn. Structure mélodique et formelle



L'étendue métrique d'une période s'étend sur 13 mesures³²⁶, l'appel se développant sur les 6 premières mesures et la réponse, sur les 7 suivantes. En réalité, la partie chantée est symétrique, mais ce sont les moments de silence, pendant lesquels le battement du tambour se poursuit, qui varient. La transition vers un nouveau couplet semble être indiquée par l'ajout d'une mesure de battement (donc 7 mesures au lieu de 6 pour la seconde phrase de la période). À ce moment, le battement de tambour s'affermit, la main gauche du *tanbourye*³²⁷ (elle est ici droite) venant frapper les six impulsions par « mesure » sur le bord du tambour, produisant ainsi un son plus strident et faisant ressortir la subdivision ternaire de chaque pulsation, tel qu'illustré ci-dessous. Cette transition se place toutefois variablement sur les mesures 10 et 11 ou 11 et 12 (voir schéma précédent).

***Miyonn*. Battement de tambour, transition entre les couplets**

The image displays two musical staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Frappe claquée ouverte - main droite, au bord du tambour', shows a sequence of eighth notes with accents and triplets. The bottom staff, labeled 'Frappe tonique basse - main droite, centre bas droite', shows a sequence of eighth notes with accents. A vertical dotted line indicates a transition point between the two phrases.

La voix est projetée et le corps du chanteur accompagne le mouvement en se redressant légèrement vers le haut et vers l'arrière, voire en bombant le torse, tandis que le chanteur a tendance à se replier sur lui-même et à regarder au sol lorsqu'il ne chante pas³²⁸. Ses gestes tendent par ailleurs parfois à mimer les paroles qu'il chante. Pendant ce temps, les danseurs se

³²⁶ Bien que la mesure soit habituellement considérée comme étant propre à la musique occidentale (Chemillier, Pouchelon, André et Nika, 2014, entre autres), la présence d'une « *marque réitérative régulière* » dans la substance sonore (Arom et Péreyre 2007 : 113) justifie ici son emploi. Par ailleurs, le nombre de mesures n'est pas absolu, d'autant plus qu'il pourra varier en fonction des choix effectués lors de la transcription.

³²⁷ Il n'existe pas de mot féminin créole pour *tanbourye*. J'imagine que nous pourrions dire « *en fanm tanbourye* » (une femme tambourineur).

³²⁸ Le geste accompagne ainsi la « projection » de la voix. Celle-ci correspond par ailleurs à la définition que fait Bernard Lortat-Jacob d'une voix « projetée », qui « donne l'impression de se propager dans l'air sans garder trace de son geste d'origine (à la façon d'une pierre qu'on lance). La projection exclut en effet une dissociation de la voix par rapport au geste qui la porte et la lance. » (2006 : 63).

balacent sur place au rythme de la musique, les femmes tenant leur jupe légèrement retroussée avec une main de chaque côté d'elles.

Au moment où le chanteur entonne le refrain, qui débute par les onomatopées « *o lae, o lae lae* », le battement de tambour s'intensifie pour assurer un rythme soutenu. Il s'agit du battement que les Seychellois nomment « *vanne* » (vanner)³²⁹. Celui-ci est joué lorsque le *moutya* commence à « *roule* » (rouler), et c'est à ce moment que les danseurs s'avancent pour prendre part plus activement à l'événement. Les hommes et les femmes sur la droite se rejoignent. Le groupe de femmes derrière demeure sur place ; elles constitueront le chœur féminin. Les hommes battent des mains, des couples se forment et dansent ensemble, sans toutefois se toucher. Les corps sont légèrement penchés vers l'avant, les pieds plats au sol et les danseurs se déplacent au rythme du tambour, chaque pas consistant à poser alternativement les pieds au sol sur chaque pulsation. Les femmes tiennent toujours leur jupe et roulent les hanches en suivant le rythme. Les danseurs forment un cercle autour du feu et du chanteur principal et se déplacent en le suivant. À partir de cette phase, le chanteur lance les appels et le chœur féminin répond par des voix aiguës et projetées, à l'octave et dans un parallélisme tonal en tierces. Le tempo s'accélère graduellement ; la pulsation binaire du début laissant place à une ternaire au fur et à mesure que la vitesse des battements de tambour augmente (voir le schéma de la page suivante).

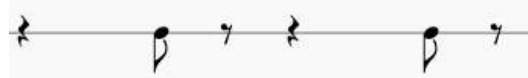
On poursuit la danse et le chant, toujours accompagnés des battements de tambours, mais également parfois de cris et de sifflements (figure 37). Ceux-ci interviennent à des endroits particuliers par rapport aux battements de tambour et au chant : ils ne se manifestent qu'à partir du moment où l'on a su créer un degré d'excitation minimal – qui se traduit principalement par l'accélération du tempo –, comme par exemple durant les « *olae olae lae* » (mais pas essentiellement), et surgissent uniquement sur les contretemps, soit en même temps que les frappes claquées accentuées du tambour.

³²⁹ Cette affirmation est basée sur une comparaison de ce battement avec celui joué par Andréix Rosalie, qu'il a lui-même appelé « *vanne* » (enregistrement audiovisuel réalisé le 1^{er} avril 2011).

Frappes de tambour : passage d'une partition du temps binaire à ternaire

Partition du temps binaire

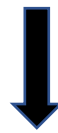
Frappe claquée, main gauche haut du tambour



Frappe touchée ouverte, main droite vers le centre



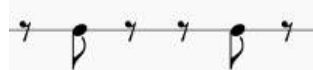
Frappe tonique basse, main droite, centre bas droite



Accélération du tempo

Partition du temps ternaire

Frappe claquée, main gauche haut du tambour



Frappe touchée ouverte, main droite vers le centre



Frappe tonique basse, main droite, centre bas droite



Une représentation d'un *moutya otantik* : le *moutya* organisé à La Bastille

Au chapitre portant sur l'ethnographie générale, il a été brièvement question d'un *moutya* organisé par les travailleurs culturels du ministère de la Culture et de l'Institut Créole. Nous avons alors abordé le contexte dans lequel celui-ci avait été mis en place et exécuté et mentionné le désir des participants d'offrir une représentation se rapprochant du « *moutya otantik* ». Ainsi, tel que précisé antérieurement, l'enregistrement vidéo d'extraits de ce *moutya* (vidéo 8) nous servira ici de « référence » ou de modèle quant à la pratique actuelle du *moutya*, dont j'examinerai maintenant plus en détail les composantes musicales – incluant la danse –, et extra-musicales.

La vidéo, d'une durée de onze minutes, présente trois chansons distinctes. Je m'attarderai particulièrement sur les deux premières en ce qui concerne l'analyse de la performance et de la forme musicales du *moutya*, tandis que la troisième pièce sera utile pour examiner les mouvements dansés propres à ces musiques.

Il m'apparaît pertinent de spécifier d'abord qui sont les participants à ce *moutya*. Les trois *tanbourye* présents sont reconnus aux Seychelles comme faisant partie de ceux qui maîtrisent la « tradition ». C'est particulièrement le cas de Brian Matombe (habituellement positionné au centre) et d'Andréix Rosalie (à droite, portant un foulard rose au poignet). Le premier vient d'une famille de musiciens et de danseurs reconnus dans tout le pays, tandis qu'Andréix fait partie des individus qui se sont investis dans le travail de revitalisation du *moutya* au cours de la Révolution culturelle. Le troisième *tanbourye* est Jourdan Julie, un peu moins connu que les deux autres, mais présent dans la plupart des *moutya* organisés avec plus d'un tambour et reconnu pour y « *met laganm* » (mettre l'ambiance, le rythme). Selon les paroles mêmes de Brian Matombe, « Jourdan est toujours en train d'apprendre. Il ne maîtrise pas tout du *tanbour moutya*. Par exemple, parfois il ne fait pas les accents au bon moment... Mais il est bien motivé et a une bonne attitude » (conversation personnelle, avril 2012)³³⁰. Jourdan est également un très bon danseur de *kanmtole*, qu'il pratique depuis sa jeunesse, et est réputé comme étant un ardent défenseur de la culture créole³³¹. Le chanteur principal est Hubert Poiret, également actif sur la scène du *moutya* depuis de nombreuses années. Les deux dames ici présentes participent à la fois aux chœurs et à la danse. Il s'agit de Penda Choppy, directrice de l'Institut Créole des Seychelles et instigatrice de cet événement, ainsi que de Jessie Fréminot, ancienne responsable de district et fervente adepte des musiques et danses traditionnelles seychelloises, qu'elle pratique depuis son enfance au sein de sa famille. Enfin, Norbert Salomon, musicologue et archiviste aux Archives Nationales, s'est joint à nous en tant que danseur.

³³⁰ Jourdan Julie nous a malheureusement quittés brusquement en août 2012.

³³¹ Par exemple, lors du *bal asoye* – cet événement qui clôture chaque année le Festival Kreol – en octobre 2011, Jourdan était fier de me faire visiter la « *kwizin* » (cuisine) derrière le bâtiment principal de l'Institut Créole – où avait lieu l'événement –, et de me faire goûter la traditionnel soupe, « *lasoup so* » (la soupe chaude), qu'il avait préparée lui-même et qui était servie à tous les participants à la soirée.

Exposé de la structure chantée

Un « événement *moutya* » se compose de plusieurs « chansons *moutya* », comme c'est ici le cas. Observons maintenant de plus près les deux premières chansons de la vidéo afin d'en faire ressortir la structure et la forme musicales, ainsi que d'examiner brièvement le contenu des textes.

Lors de l'écoute, nous remarquons que les mélodies des chansons sont relativement simples et répétitives. Elles sont accompagnées de frappes de tambours, dont le motif rythmique cyclique est comparable à celui présenté précédemment (voir les frappes de tambour, en page 261) et qui sera détaillé lors de l'analyse de la performance. En ce qui concerne la structure mélodique, nous retrouvons également l'appel-réponse dont il a été question dans l'analyse précédente et qui est illustrée ci-dessous. La forme métrique est aussi semblable, bien qu'elle soit ici davantage symétrique : chaque phrase est d'une longueur égale, cette fois-ci sans l'ajout d'une mesure de silence supplémentaire.

Mélodie de la chanson *Si ou'n fatigue war mwan*



Chaque phrase musicale correspondant à deux vers textuels ; une strophe – ou un couplet – comprend ainsi quatre vers. Il est fréquent que ces quatre vers soient constitués de trois vers identiques – ou du moins ayant le même contenu sémantique – suivis d'un nouveau, qui sera ensuite repris au début du couplet suivant, et ainsi de suite (voir paroles, *infra*). Cette forme n'est pas absolue, bien qu'elle soit fréquente³³².

³³² La chanson *Tilambwe* dont il a été question un peu plus tôt se présente aussi sous cette forme.

De plus, une tentative d'identification de ces chansons, à partir des différents recueils de chanson *moutya* existants³³³, démontre que les paroles de chansons ne sont pas nécessairement mobilisées dans leur entièreté lors de l'interprétation, mais que les chanteurs recourent à des phrases provenant du répertoire et les agencent ensuite de manière à créer une certaine continuité dans le chant. Celui-ci est donc créé et recréé lors de chaque interprétation³³⁴ et c'est là que réside une partie du plaisir, puisqu'une histoire racontée à de multiples reprises peut soudainement présenter un nouveau dénouement. Il n'est pas rare de suivre une chanson durant une, deux ou trois strophes, par exemple, puis de passer à une autre chanson³³⁵ sans toutefois changer de structure mélodico-rythmique.

Ainsi, la première pièce interprétée sur l'enregistrement présente des paroles qui ont été recueillies en 2007 par Marvelle Estralle et qui se trouvent à la fois dans la chanson *War Mwan* chantée par *madanm* Cecilia Louise, de Port-Glaud, ainsi que dans une autre, semblable, intitulée *Si ou'n fatigue war mwan* (Si tu es fatigué de me voir), collectée auprès de *madanm* Jeannette Marie, également de Port-Glaud, et qui apparaissent dans le même recueil (2007). Dans ce cas-ci, les deux chansons étant assez similaires, nous pourrions considérer qu'il s'agit simplement de deux versions différentes de la même chanson. Une écoute attentive du morceau sur la vidéo révèle que la plupart des paroles sont les mêmes, qu'on y change parfois quelques mots et qu'on peut inverser l'ordre des couplets, comme on le fait ici, à condition que l'histoire conserve tout – ou au moins une partie de – son sens. Les paroles ici chantées vont comme suit :

Si ou'n fatigue war mwan

Si ou'n fatigue war mwan
Si ou'n fatigue war mwan
Si ou'n fatigue war mwan
Ou a zet mwan andeor brizan

Si tu es fatigué de me voir
 Si tu es fatigué de me voir
 Si tu es fatigué de me voir
 Tu vas me jeter dans les brisants (coraux)

³³³ Je renvoie ici le lecteur au document *Sanson Moutya*, préparé par la section recherche du ministère de l'Éducation et de l'Information (1982), ainsi qu'au recueil de chansons préparé par Marvelle Estralle (2007). Aucun de ces deux documents n'a été publié.

³³⁴ Plusieurs interprétations récentes de chansons *moutya* tendent cependant à reprendre le même agencement de phrases d'une prestation à l'autre, se rapprochant ainsi de la forme « fermée » des chansons populaires, c'est-à-dire fixées – par écrit ou par un enregistrement musical – et reprises intégralement lors de chaque nouvelle performance.

³³⁵ Je propose alors que le concept de « chanson *moutya* » soit questionné, à la lumière de ces informations. Aurait-il été créé de façon à répondre aux besoins de la collecte des paroles et de leur classement dans des formes fixes?

*Ou a zet mwan deryer brizan
Ou a zet mwan deryer brizan
Ou a zet mwan deryer brizan
Reken blan i a pase i a manz mwan.*

*Si to³³⁶ kontan mwan mon mari o
Si to kontan mwan mon dada o
Si to kontan mwan mon mari o
Ou aste en loto ou a donn mwan*

*Ou aste en loto ou a donn mwan
Ou aste en loto ou a donn mwan
Ou aste en loto ou a donn mwan
Kan lapli a tonbe pour mwan taye*

*Kan lapli a tonbe pour mwan taye
Kan lapli a tonbe pour mwan taye
Kan lapli a tonbe pour mwan taye
De ki soley i tape mon a marse*

*De ki soley tape mon a marse
De ki soley tape mon a marse
De ki soley tape mon a marse
Zozo ki pas anler i a get mwan*

*Zozo ki pas anler i a get mwan
Zozo ki pas anler i a get mwan
Zozo ki pas anler i a get mwan
Mon rob saten brode i a klate*

*Mon rob saten brode i a klate
Mon rob saten brode i a klate
Mon rob saten brode i a klate*

...

Tu vas me jeter dans les brisants
Tu vas me jeter dans les brisants
Tu vas me jeter dans les brisants
Un requin blanc va passer et me manger

Si tu m'aimes, mon mari
Si tu m'aimes, mon chéri
Si tu m'aimes, mon mari
Tu achètes une voiture et me l'offres

Tu achètes une voiture et me l'offres
Tu achètes une voiture et me l'offres
Tu achètes une voiture et me l'offres
Je la conduirai quand il pleuvra

Je la conduirai quand il pleuvra
Je la conduirai quand il pleuvra
Je la conduirai quand il pleuvra
Dès que le soleil plombera, je marcherai

Dès que le soleil plombera, je marcherai
Dès que le soleil plombera, je marcherai
Dès que le soleil plombera, je marcherai
Les oiseaux, du ciel, vont me regarder

Les oiseaux, du ciel, vont me regarder
Les oiseaux, du ciel, vont me regarder
Les oiseaux, du ciel, vont me regarder
Ma robe de satin brodé va briller

Ma robe de satin brodé va briller
Ma robe de satin brodé va briller
Ma robe de satin brodé va briller

...

Nous pouvons constater la forme selon laquelle un vers est répété trois fois, puis un nouveau est créé en conclusion, dont il a été question précédemment. Les paroles suivent un air, dont le contour mélodico-rythmique, bien qu'il soit différent, n'est pas sans rappeler celui de la chanson *Miyonn* (voir *supra*).

À la différence des silences allongés à la fin des phrases dans la chanson *Miyonn*, les fins de phrases sont ici davantage écourtées, ne laissant souvent pas le temps de terminer la dernière

³³⁶ L'emploi du pronom personnel « *to* » (tu) me semble ici emprunté au créole mauricien, ce qui est plutôt étonnant étant donné que la plupart du répertoire, cette chanson y compris, utilise généralement le pronom personnel de la deuxième personne du singulier « *ou* » en créole seychellois.

« mesure » avant de reprendre le thème, créant ainsi un effet de tuilage, comme nous pouvions l'entendre dans l'enregistrement audio du *moutya lontan* analysé précédemment (audio 13).

Je reviendrai plus tard sur la mise en acte de ce morceau, mais voyons déjà de quelle manière se présente la seconde chanson.

L'auditeur attentif reconnaîtra la mélodie du « *moutya* de propagande » présenté au chapitre précédent (vidéo 13). Il n'est pas rare que plusieurs chansons *moutya* soient composées à partir du même cadre mélodique. Ceci permet également d'emprunter facilement des textes provenant d'une autre « chanson » ou, dans le passé, d'un autre événement.

Mélodie de la chanson *Dan mon douz an katorz an*



Cette mélodie est également caractéristique de certaines phrases typiques dans le *moutya*, comme celles-ci :

Bat sa tanbour la tanbourye

Bat sa tanbour la

Bat sa tanbour la

*Ou a met moutya lo leren sa marimba*³³⁷

Bats ce tambour, *tanbourye*

Bats ce tambour

Bats ce tambour

Tu vas mettre le *moutya* dans les reins (région lombarie) de cette jeune femme.

Ces formules textuelles se retrouvent, à titre d'exemple, dans les chansons inventoriées par Marvelle Estralle (2007) intitulées *Sen Zean* (chantée par Rose Marie Cadeau, de Maldive),

³³⁷ Il arrive que le mot *marimba* soit remplacé, en fonction de la situation décrite, de la personne dont on parle et de son statut par exemple, par le terme créole « *bordel* », qui renvoie à une prostituée.

Elenn et *La Weneta i rantré* (interprétées par Virgillia Jeanne, de Beau-Vallon). Selon Penda Choppy, ce refrain est employé par les chanteurs à un moment des chansons où on atteint une certaine fébrilité, pour indiquer aux *tanbourye* de maintenir le rythme afin de contribuer à l'ivresse qui se crée et inspirer les *konpozer* (les chanteurs solistes) (2006 : 2).

Les paroles du deuxième morceau renvoient à plusieurs thèmes, ou anecdotes, contenus dans différentes chansons recensées dans le répertoire. Elles débutent par une strophe tirée de la chanson *Dan mon douz an katorz an* (Quand j'avais douze ou quatorze ans), dans laquelle l'exploitant d'une plantation dit au travailleur qu'il ne va pas le payer maintenant, mais qu'il doit revenir le lendemain matin à 9 heures (voir paroles ci-dessous). S'ensuivent deux couplets (qui n'apparaissent pas dans les textes recensés) au cours desquels on fait référence à la réalité des plantations durant l'époque coloniale : l'île de l'Assomption, la police anglaise, l'interdiction de jouer des tambours après 21 heures, etc. C'est alors que surgissent les paroles s'adressant au *tanbourye* (*bat sa tanbour la tanbourye...*), à la suite desquelles les onomatopées « *o ti le olae lae* » sont chantées. On poursuit avec des variations des paroles de *Dan mon douz an katorz an*.

Dan mon douz an katorz an

(paroles recueillies par Marvelle Estralle [2007 : 61], auprès de *Madanm* Cecilia Louise, Port-Glaud)

<p><i>Dan mon dou zan katorz an</i> <i>Pti mon manman dan mon lebra</i> <i>Nou al plis koko Lasonmsyon</i></p>	<p>Quand j'avais douze ou quatorze ans Le petit de ma mère dans mes bras Nous allions éplucher des noix de coco à l'Assomption Nous allions recueillir du guano à Saint-Brandon³³⁸</p>
<p><i>Dan mon douzan katorz an</i> <i>Pti mon manman dan mon lebra</i> <i>Mon al plis koko lil Alfons</i> <i>Mon al tir gouano Lasonmsyon</i></p>	<p>Lorsque j'avais douze ou quatorze ans Le petit de ma mère dans mes bras J'allais éplucher des noix de coco à l'île Alphonse J'allais recueillir du guano à l'Assomption</p>
<p><i>Kan Zipowa i arive</i> <i>Mon deparke lo lasose</i> <i>Mon lapo ledò in ize</i> <i>Msye Marsel pe riye</i></p>	<p>Lorsque Zipowa est arrivé Je suis descendu(e) sur le quai La peau de mon dos était usée Monsieur Marcel riait</p>

³³⁸ Saint-Brandon est le nom d'une île faisant partie de l'archipel qui porte le même nom et qui regroupe une trentaine d'îlots. L'archipel est une dépendance de la République de Maurice et se situe à 390 km au nord-est de l'île Maurice.

*Mon pa pou peye ozordi
Vin demen dezer bomaten
Vin demen nef er bomaten
Ou lapey en boutey diven*

Je ne vais pas payer aujourd'hui
Viens demain deux heures du matin
Viens demain neuf heures du matin
Tu auras une bouteille de vin

*Vir mwan par isi Alibaba
Vir mwan par laba
Vir mwan par isi Alibaba
Fer atansyon ou a kas mon leren*

Tourne-moi par ici Alibaba
Tourne-moi par là
Tourne-moi par ici Alibaba
Fais attention, tu vas me casser le dos

*Lo lili bato Alibaba
Pa kapa dormi
Pa kapa dormi
I a pe balans mwan kanman balanswar
Vir mwan par isi Alibaba
Vir mwan par laba
Vir mwan par isi
Fer atansyon ou kas mon leren*

Sur le lit dans le bateau, Alibaba
Je ne peux pas dormir
Je ne peux pas dormir
Ça balance, comme une balançoire
Tourne-moi par ici, Alibaba
Tourne-moi par là-bas
Tourne-moi par ici
Fais attention, tu vas me casser le dos

*O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae*

O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae

Cette chanson fait clairement référence aux conditions des travailleurs durant l'époque coloniale, tandis que le morceau précédent traite de la vie quotidienne et des relations entre hommes et femmes. Nous pouvons y déceler une pointe de sarcasme, voire de vulgarité (selon les dires des Seychellois eux-mêmes) dissimulée sous forme de jeu, caractéristique des paroles de chansons *moutya*, comme nous le verrons plus loin.

Cette analyse de la structure mélodico-rythmique et du contenu des textes de ces deux chansons *moutya*, bien que limitée, renseigne déjà sur certaines caractéristiques formelles, sur la manière selon laquelle un *moutya* se « pense » ou se « crée » – tant musicalement que textuellement –, sur les sujets qui y sont abordés et sur la façon de le faire. Déjà, l'intervention d'explications tirées de la littérature locale ou des commentaires d'informateurs sur le terrain ont permis de mieux saisir certains aspects qui, autrement, seraient restés incompréhensibles. Toutefois, bien des questions demeurent toujours en suspens. Il faut donc aller au-delà du sonore pour comprendre le phénomène musical.

Analyse de la performance musicale

Un examen de la performance musicale permettra maintenant d'aller encore plus loin dans notre analyse et ce, même si nous sommes dans un contexte de représentation et que certains codes liés à l'expression spontanée n'existent plus.

Revenons donc au tout début de la vidéo (vidéo 8). Nous voyons les *tambourye* chauffer leur tambour au-dessus du feu, puis battre quelques coups afin de vérifier si les tambours sont bien accordés. Rapidement, le chanteur principal, ici Andréix, entonne le chant, tandis que les *tambourye* s'approchent d'un petit tabouret en bois – posé sur le côté – autour duquel ils se positionnent formant un demi-cercle et sur lequel ils viennent poser la jambe gauche, qui servira d'appui à leur tambour (figure 38). Il y a trois *tanbour moutya*³³⁹ dont le diamètre varie légèrement : le tambour de Brian mesure environ 45 centimètres de diamètre ; celui d'Andréix, autour de 40 centimètres ; et celui de Jourdan fait à peu près 38 centimètres. L'ensemble des participants se joint rapidement à Andréix formant un chœur et chantant deux phrases, dont l'air et les paroles sont visiblement connus de tous :

Mon ti degaz degaze tanbourye, degaz degaze tanbourye
Degaz degaze tanbourye, ou a tap ou lanmen lo la pa large,

et qui pourraient être traduites ainsi:

Allons, dépêchez-vous *tanbourye*, dépêchez-vous *tanbourye*
Dépêchez-vous *tanbourye*, vous allez y frappez vos mains sans relâche.

Les *tanbourye* s'installent, posant le *tanbour* sur leur cuisse gauche, leur poignet gauche servant d'accotoir au *tanbour*, tandis que l'arcade palmaire de la main du même côté demeure flexible et sera sollicitée, en plus des doigts, pour effectuer des frappes que je qualifie de « claquées ouvertes » sur le bord du tambour. La région de l'avant-bras droit située près du poignet constitue un autre point d'appui du tambour. La main droite est ainsi dégagée et peut

³³⁹ Celui-ci sera défini plus en profondeur au prochain chapitre.

produire différents types de frappes, dont particulièrement celle qui marque la pulsation par une frappe basse étouffée précédée d'une autre touchée.

Pulsations marquées par la main droite sur le tambour

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Frappe touchée' and the bottom staff is labeled 'Frappe basse'. Both are in 12/8 time. The top staff contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note with a bar line through it, a quarter rest, a quarter note with a bar line through it, a quarter rest, a quarter note with a bar line through it, a quarter rest, and a quarter note with a bar line through it. Below the bottom staff, the text 'Pulsations : X' is written under each of the four quarter notes.



Figure 38. Position de jeu des tambours. *Moutya* à La Bastille, 1er avril 2011.

C'est Andréix, qui mène ici le chant, qui produit les premières frappes de tambours, immédiatement suivi de Brian. Andréix donne le tempo (autour de 92 battements par minute ici), uniquement de sa main droite et sur le bord du tambour, puis Brian vient battre un rythme qui n'est pas celui qu'il répétera ensuite tout au long du morceau, mais plutôt une cellule rythmique plus « aérée », c'est-à-dire contenant moins de frappes et n'accentuant pas la seconde

subdivision de chaque pulsation. C'est plutôt la pulsation qui est ici soulignée. Ce battement pourrait être noté, en solfège rythmique, de la manière suivante :

Battement d'introduction par Brian Matombe
Moutya à la Bastille, 1^{er} avril 2011

Frappe claquée près du cadre du tambour, main gauche	
Frappe touchée ouverte, main droite	
Frappe basse, main droite	

Encore une fois, la transcription est ici beaucoup plus fidèle à ce que l'on entend réellement lorsque le rythme est ramené en binaire plutôt qu'en ternaire. Ce battement se rapproche rythmiquement de celui entendu au début de la chanson *Miyonn*, interprétée par le groupe culturel de Port-Glaud (voir *supra*), bien que les frappes ne soient pas les mêmes.

Brian change ensuite rapidement ce battement pour adopter celui qu'il maintiendra durant toute la durée du morceau, à quelques nuances près³⁴⁰. Les frappes exécutées par Andréix correspondent ici à celles entendues et notées précédemment concernant la chanson *Miyonn*. Il s'agit du battement de base qui souligne chacune des six croches. De son côté, Brian appuie la pulsation par un battement semblable à celui joué par Andréix. Il omet toutefois la frappe touchée qui correspond à la 6^e croche et ajoute presque systématiquement une brève frappe de la main gauche qui s'intercale en tant qu'appoggiature liée à la frappe de la première pulsation, l'accentuant alors d'autant plus. Andréix et Jourdan marquent davantage la deuxième subdivision de chaque temps. Par ailleurs, nous observons la même tendance du binaire à devenir subtilement ternaire au moment où le *moutya* commence à « rouler » (rouler), c'est-à-

³⁴⁰ À certains moments, nous pouvons observer qu'il indique à Jourdan où placer certains accents lui montrant par l'exemple. Les regards échangés par les musiciens à certains instants sont significatifs.

dire à s'installer dans un rythme cyclique répétitif soutenu. Celui-ci survient au moment où un refrain avec les onomatopées « *ole lae...* » débute. Le comportement de *madanm* Fréminot à cet instant est révélateur : elle semble écouter attentivement les tambours, puis elle montre sa satisfaction en commençant à marquer le rythme de son corps – bougeant d'abord la tête, jusqu'à ce que le mouvement descende jusqu'aux hanches –, se tournant vers la caméra en souriant et effectuant quelques déplacements sur elle-même marqués par un léger roulement de hanches.

Au-delà du rythme et du type de frappe (claquée, touchée ou étouffée, voir figure 39), l'aire de frappe sur la peau du tambour constitue un autre critère ayant un impact sur le son produit. Le schéma ci-dessous, ainsi que les captures d'écran à partir de la vidéo, tentent de modéliser les trois impulsions qui composent le battement de base du *moutya*.

Modélisation du battement de base, *moutya* à La Bastille, 1^{er} avril 2011

Frappe claquée près du cadre, main gauche



Frappe touchée ouverte, main droite



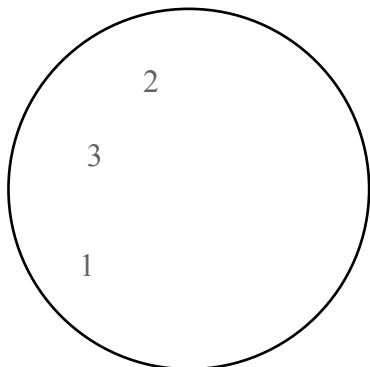
Frappe basse étouffée, main droite



Aires de frappes correspondantes :

1 2 3 1 2 3

Principales aires de frappe sur la peau du *tambour moutya*



1 : Main droite, frappe basse étouffée

2 : Main gauche, frappe claquée avec les doigts

3 : Main droite, frappe touchée



Figure 39. Trois impulsions à la base du battement de base du *moutya*

Si les trois *tambourye* semblent *a priori* jouer la même chose, une écoute et un examen plus attentifs, conjugués aux informations livrées sur le terrain, permettent de mieux comprendre le rôle de chacun d'entre eux. Ici, Andréix s'impose en tant que *leader*, en initiant le chant. Il indique le moment de débiter (lorsqu'il ne chante pas lui-même) et joue le battement de base, couramment nommé *vannen*. Andréix porte un foulard noué au poignet gauche, pour éviter de se blesser m'a-t-il dit³⁴¹. Il utilise la main droite complète pour frapper sur la peau (la paume et les doigts légèrement écartés les uns des autres). Il utilise les doigts de sa main droite pour frapper le rebord du tambour puis la paume de la main entière pour la frappe basse. La technique de Brian varie : ce sont plutôt ses doigts qui frappent la peau du tambour. Son rôle est ici d'appuyer le rythme de base, en insistant sur les frappes basses. Jourdan vient quant à lui ponctuer le rythme en accentuant certaines frappes, particulièrement à la fin des phrases chantées ou encore durant les moments les plus intenses. Ces coups accentués sont joués par la main droite et insistent particulièrement sur chaque pulsation « impaire », c'est-à-dire sur la 4^e des 6 impulsions qui composent le battement rythmique et cyclique de base.

³⁴¹ Le port d'un foulard autour du poignet positionné sur le dessus du tambour était courant dans le passé et encore parfois aujourd'hui. Les *tambourye* portaient aussi parfois un foulard autour de leur tête, qui passait sur leur front. Selon Keven Valentin, cette pratique visait à éponger la sueur produite par la transpiration des *tambourye* lors du jeu afin d'éviter qu'elle ne touche la peau du tambour, ce qui aurait pour effet d'entraîner sa déchirure (entretien du 5 février 2014).

Battement du *tanbour moutya* avec accents

Frappe claquée ouverte près du cadre, main droite

Frappe claquée près du cadre, main gauche

Frappe touchée ouverte, main droite

Frappe basse étouffée, main droite



Au-delà de la main du *tanbourye*, son bras entier est sollicité lorsqu'il joue cette frappe. L'accentuation dans ce cas-ci n'est pas qu'audible, elle est aussi visible. Tandis que les *tanbourye* demeurent dans une position relativement semblable et peu changeante, Jourdan anime son jeu en utilisant parfois tout son corps pour marquer ces frappes accentuées, un peu comme s'il insistait sur le rebondissement qui suit la frappe. Lorsque Brian joue cette formule, son bras droit se dégage également rapidement de son corps après avoir frappé le rebord du tambour, comme pour laisser l'espace pour que la vibration prenne place au maximum.

Aires de frappes, 4^e impulsion accentuée

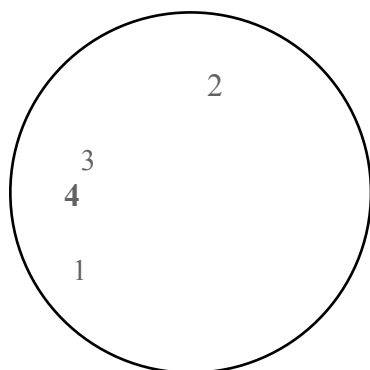


Figure 40. Frappe claquée accentuée de la main droite sur le rebord du tambour



Figure 41. Geste du *tanbourye* accompagnant une frappe de tambour accentuée

Ainsi, les trois tambours jouent le même rythme, mais celui-ci est articulé différemment, c'est-à-dire avec diverses dynamiques sonores, en fonction du rôle de chacun. Enfin, la taille du tambour a également une incidence sur le son : plus le diamètre de la peau est grand, plus le son sera grave.

À partir de ce que nous avons observé, conjugué aux informations recueillies lors d'entretiens, il est possible de conclure que Brian joue ici le tambour « basse », celui qui « *pile* », pour utiliser le terme local. Andréix, bat le rythme de base, généralement présenté par les Seychellois comme « *vannen* ». Il appuie le tambour « basse ». Jourdan contribue à mettre l'ambiance (*met laganm*, comme diraient les Seychellois) en ponctuant le discours par une série de frappes semi-improvisées³⁴². Son jeu ressort davantage par rapport à celui des deux autres musiciens. Certains informateurs ont nommé cette action du *tanbourye* « *denote* » ou encore « *dekoke* »³⁴³. Bien qu'il ne soit pas évident d'établir une hiérarchie des *tanbourye* uniquement

³⁴² Selon certains informateurs, un tambour jouerait « la basse », tandis que les deux autres improviseraient (entretien avec Brian Matombe, 9 février 2011, conversation personnelle avec Jerry Souris, mars 2012). Il existe toutefois des règles qui encadrent cette improvisation et les frappes accentuées ne doivent survenir qu'à certains endroits dans la forme musicale globale, de même que dans la cellule rythmique cyclique.

³⁴³ Pour Keven Valentin, il semble clair que les trois tambours ont respectivement pour rôle de « *pile* », « *vanne* » et « *dekoke* » (entretien du 5 février 2014). Certaines autres personnes ont utilisé les termes « *denote* » pour parler de l'accompagnement. Pour Ansley Constance, de la Digue, « *denote* » est utilisé dans le même sens que « *roule* » le *moutya* (entretien du 2 avril 2013). Ces quelques exemples démontrent que, bien qu'un certain vocabulaire spécifique au *moutya* ait été conservé, sa signification ne fait pas consensus. Ceci pourrait être interprété en termes de différences régionales ou tout simplement l'oubli ou le manque de précision de certains informateurs, d'autant plus que la présence des trois tambours se fait très rare.

à partir de la vidéo, il me semble que Brian soit ici le batteur principal³⁴⁴, rôle qu'il échange parfois avec Andréix. Ce statut serait établi, comme l'a remarqué Brigitte Desrosiers dans le *sega* de l'île Rodrigues (2004 : 245), en fonction de l'ancienneté et de la compétence reconnue du *tanbourye*.

Revenons maintenant au chant. Suite à l'appel entonné par Andréix, dont il a été question précédemment, celui-ci poursuit avec ce que l'on pourrait qualifier de refrain, qui accompagne souvent la phase dansée. Il s'agit d'une strophe entière chantée sur la même mélodie que le reste de la chanson, sur laquelle s'apposent des monosyllabes, « *o-lé-lé-lé-laé-laé* » et ainsi de suite, sans nouveauté textuelle. Ces onomatopées sont courantes dans l'ensemble des *moutya* et surgissent généralement au moment où l'on « *roul* » le *moutya*. Ce n'est que par la suite que les paroles reviendront, un peu comme si la chanson débutait ici par le refrain.

Si la plupart des informateurs ont souligné que le *moutya* se construit sous la forme d'appels-réponses, insistant sur le fait que les hommes « appellent » et les femmes répondent (« *zonm i apele ; fanm i reponn* »), la réalité ne correspond pas toujours à cette règle. Ici, la structure mélodique de chaque strophe est basée, nous l'avons vu, sur une forme d'appel-réponse, mais son interprétation n'est pas aussi clairement définie. La plupart du temps, une personne débute une phrase et les autres participants se joignent à elle rapidement. Ceci peut se faire aujourd'hui, puisque le répertoire est connu des acteurs qui prennent part au *moutya* et que la dimension improvisée n'a plus sa place, mis à part peut-être en ce qui concerne le choix des paroles du couplet suivant. Tel qu'observé précédemment, ces dernières ne suivent pas toujours le même ordre et peuvent puiser dans différentes « chansons ». Les voix suivent une mélodie chantée la plupart du temps à l'unisson, en homorythmie, à laquelle se juxtaposent parfois une ou deux voix située(s) une tierce au-dessus ou au-dessous, formant alors un mouvement parallèle qui dure habituellement quelques notes seulement, particulièrement vers la fin des phrases. La voix du chanteur principal, que ce soit Andréix ou *msye* Poiret, se veut projetée et forte, constamment dans un registre de poitrine (« mécanisme I », selon la terminologie suggérée par Léothaud 2007 : 815), « produit de la voix naturelle des hommes adultes » (*ibid.*). Les autres voix suivent la même technique, mais sont moins perçantes ; le chœur ou la « communauté », qui joue aussi un rôle essentiel, se distinguant clairement du ou des soliste(s).

³⁴⁴ C'était aussi l'impression du percussionniste Kiya Tabassian lorsqu'il a visualisé la vidéo.

À certaines occasions, l'un des chanteurs *lead* entame la phrase suivante avant que le son du chœur ne soit complètement éteint, écourtant ainsi la dernière mesure et créant un bref effet de tuilage. Le déroulement de la pièce est également ponctué d'onomatopées et de mots criés entre les phrases chantées, articulés selon le phrasé instauré par les battements de tambours.

Le premier morceau se termine au moment où l'on semble à court d'inspiration. *Msyé* Poiret reprend alors le refrain (« *o-lé-lé-lé-laé-laé* »), puis indique la fin de la chanson en levant le bras droit. L'on termine alors le cycle mélodique entamé, quoiqu'en accélérant légèrement, sautant même quelque temps par rapport à la métrique installée.

Dès qu'ils arrêtent de jouer, les *tanbourye* se dirigent vers le feu pour chauffer la peau de leur tambour. Pendant ce temps, *msye* Poiret entonne le second morceau d'une voix puissante. Son torse est bombé, la partie supérieure de son corps tend à s'incliner vers l'arrière tandis que sa tête et son regard sont dirigées légèrement le haut lorsqu'il chante, comme pour englober et couvrir l'espace de la performance.



Figure 42. Position du chanteur, corps vers l'arrière et torse bombé, balancement des bras

Ses mains étant libres³⁴⁵, celles-ci balancent de l'avant vers l'arrière, au rythme des pulsations. À un certain moment (autour de 4 : 20 dans la vidéo), il frappe des mains en suivant

³⁴⁵ D'après mes observations sur le terrain, il est aujourd'hui plutôt rare que le chanteur principal ne soit pas également *tanbourye*. Nous pouvons toutefois associer cette réalité à la rareté des individus possédant les compétences à la fois de chanteur et joueur de tambour, ce qui a pour conséquence que plusieurs chanteurs s'accompagnent aujourd'hui eux-mêmes, un peu comme le fait ici Andréix. Il semble par ailleurs que les rôles de chanteur (*konpozer*) et de *tanbourye* étaient clairement distincts dans le passé, si l'on en juge notamment par les illustrations fournies par Koechlin (1981) et les rares enregistrements vidéo plus anciens.

un patron rythmique basé sur trois impulsions d'une durée de deux croches (2+2+2), qui vient créer une hémiole avec le battement des tambours qui, eux, marquent des pulsations ternaires composées de trois croches (3+3).

Rythme des tambours et des frappes de main créant une hémiole 3 : 2

Rythme des tambours



Frappes des mains



Si quelques informateurs ont mentionné que l'intensité d'une chanson se mesurait entre autres par une augmentation graduelle de sa vitesse d'exécution, l'interprétation de ce *moutya* en constitue un bon exemple. Cette dernière débute à un tempo avoisinant 72 battements par minute (bpm ; un battement correspondant ici à une noire pointée) pour progressivement atteindre une vivacité qui s'exprime autour de 116 bpm.

Ce n'est qu'au troisième morceau de l'enregistrement³⁴⁶ qu'un couple de danseurs – un homme et une femme, *msye* Salomon et *madanm* Fréminot – se joignent au *moutya*. *Madanm* Fréminot tient le bas de sa jupe évasée entre ses doigts, de chaque côté d'elle à la hauteur de la taille, tout en effectuant de légers mouvements de bassin qui sont provoqués par des petits pas latéraux (n'éloignant jamais les pieds de plus de 15 centimètres l'un de l'autre), alors que les genoux sont légèrement fléchis. Tandis qu'un pied appuie la pulsation, l'autre est posé au sol quelque part entre les deux croches ternaires, créant un rapport de 2 pas contre 3 frappes (voir *infra*). Les pieds sont posés à plat au sol, le tronc est droit ou légèrement penché vers l'avant. Le haut du corps est pratiquement immobile³⁴⁷. « Le *moutya* est souple ; il ne faut pas bouger la région lombaire rapidement » (entretien avec Jessie Fréminot, le 21 novembre 2011). De temps à autre, elle se sert de ses avant-bras pour créer une sorte de mouvement giratoire avec sa jupe,

³⁴⁶ Les musiciens ont joué cinq ou six morceaux en tout, mais il ne m'a pas été possible de filmer l'ensemble de la prestation pour des raisons techniques.

³⁴⁷ *Madanm* Fréminot a d'ailleurs insisté sur le fait qu'aujourd'hui, les femmes dansent le *moutya* en bougeant les épaules et les bras, mais que ces mouvements étaient auparavant inexistantes ou limités (communication personnelle, 7 décembre 2011).

déplaçant les deux mains parallèlement d'un côté puis de l'autre (voir figure 10). Enfin, vers la fin des phrases chantées, elle fait parfois un tour sur elle-même, tout en conservant la même cadence des pas. *Msyé* Salomon, de son côté, se déplace également par petits pas, mais soulève davantage les jambes du sol à partir des genoux, constamment fléchis (voir figure 43). Ses pas marquent la pulsation, ajoutant parfois un pas plus bref, sous forme de pas chassé, en suivant les tambours. Son tronc demeure flexible, penchant tantôt vers l'arrière, tantôt vers l'avant, participant au mouvement dansé, tandis que ses bras sont en position ouverte et écartée de chaque côté de son corps, un peu comme pour retenir la danseuse, pour ne pas qu'elle lui échappe. Ce mouvement est généralement nommé « *bare* » (barrer) par les Seychellois³⁴⁸. La danse est ludique. Bien que les danseurs soient près l'un de l'autres, ils ne se touchent jamais.

Relations entre les battements de tambours et les pas dansés

Frappe claquée près du cadre, main gauche



Frappe touchée ouverte, main droite



Frappe basse étouffée, main droite



Pas de la danseuse

g* d g d g d g d

Pas du danseur sur chaque pulsation

g d g d

Pas chassés du danseur

g d g d g d

*g : pied gauche / d : pied droit

³⁴⁸ Les Mauriciens utilisent également ce terme dans le *sega* (Servan-Schreiber 2010 : 119).



Figure 43. Position et pas du danseur



Figure 44. Position et mouvement des mains avec la jupe de la danseuse et attitude des danseurs

Reconstitution à partir des discours

S'il est difficile d'observer un *moutya otantik*, plusieurs Seychellois le racontent ou en parlent avec ardeur, ce qui peut s'expliquer par le fait que la pratique ait longtemps été interdite et méprisée de la part des autorités coloniales et religieuses, puis endiguée à partir de la Révolution. Les diverses informations fournies par différents informateurs³⁴⁹ quant à la structure et aux caractéristiques musicales du *moutya* se recourent et se complètent la plupart du temps

³⁴⁹ La plupart des informations contenues dans cette section sont issues d'entretiens réalisés sur l'île de Mahé avec Penda Choppy (le 2 février 2011), Pierre Joseph (le 8 novembre 2011), David André (le 11 novembre 2011), Jessie Fréminot (le 31 mars 2011 et le 21 novembre 2011), Keven Valentin (le 2 mars 2011 et le 5 février 2014) et Patrick Victor (le 17 mars 2011 et le 10 février 2014) et à La Digue avec Ansley Constance et Molly Ladouce (le 2 avril 2013), sauf indication contraire.

et viennent appuyer et préciser ce qui nous est possible d'observer et d'entendre dans les extraits musicaux qui ont été présentés jusqu'à présent. Ainsi, il est possible d'aller encore plus loin dans notre compréhension du phénomène musical en interrogeant les discours autour du *moutya*. Ces derniers permettent notamment de mieux en comprendre les « codes » et de nous immiscer dans l'univers du *moutya* tel qu'il est perçu « émiqument ».

Il se trouve, par ailleurs, que les Seychellois racontent le *moutya* aujourd'hui, à partir du présent, au moment de l'enquête ethnographique. Ceci a parfois pour effet de faire ressortir les différences entre la pratique actuelle et les façons de faire du passé et mène certaines personnes à commenter ces changements, fournissant ainsi des indices sur la manière dont les individus ayant connu le *moutya lontan* conçoivent ce qui se fait aujourd'hui.

La question de la spontanéité dans l'authenticité

Lorsque les Seychellois évoquent le *moutya otantik*, le problème de la spontanéité se manifeste. Celui-ci se situe particulièrement à deux niveaux : celui qui gère l'ensemble de l'événement, et celui qui concerne l'interprétation musicale. Sur le premier plan, il s'oppose à l'idée d'organisation d'un *moutya*, impliquant la préparation, les invitations, etc. Quant au second, il renvoie à l'idée d'improvisation musicale.

Il persiste aux Seychelles une croyance mythique selon laquelle une soirée *moutya* jaillissait dans le passé de manière « naturelle » – au sens de « vraie » et qui échappe aux conventions sociales, comme s'il s'agissait d'un besoin primaire qu'on comblait sans réfléchir – au sein d'une partie de la population seychelloise. Cette idée contribue à une forme de nostalgie du *moutya lontan*. À cet effet, la remarque d'un Seychellois résidant au Royaume-Uni depuis plusieurs années lors d'une conversation personnelle et spontanée au *Bazar Labrinn* de Beau-Vallon, en mars 2013, paraît représentative : « Nous, les Seychellois, avons oublié notre culture... Auparavant, un *moutya* c'était un appel à tous. Le son des tambours nous indiquait qu'il fallait venir sur place. Un *moutya*, ça veut dire un rassemblement ! ». Ce commentaire évoque à la fois la perte de certains codes, voire de l'essence du *moutya*, qui se veut aujourd'hui davantage organisé, reconnu, public et encadré.

Quelques informateurs racontent qu'une soirée *moutya* débutait généralement vers 17 ou 18 heures, au coucher du soleil, souvent après que des individus – des voisins, des amis, des

membres de la famille – s'étaient rencontrés pour, par exemple, effectuer des travaux sur une maison ou encore toute tâche liée à l'entretien d'une propriété ou d'un espace communautaire. Dans un tel contexte, l'aspect spontané du *moutya* se justifiait par la présence de personnes qui vont d'abord boire quelques verres d'alcool, puis sortir les tambours, afin de se divertir après avoir travaillé. Par ailleurs, comme le soulignent certains, il devait bien y avoir une organisation minimale afin de rassembler ces gens, puis les personnes qui « recevaient » devaient s'assurer qu'il y aurait à boire pour la nuit³⁵⁰. Ainsi, tandis que certaines personnes se préparaient pour la performance, d'autres étaient occupées à cuisiner ou à travailler dans la cour, par exemple. Le son des tambours pouvait ensuite attirer des voisins qui se joignaient à l'événement, en apportant eux aussi leur(s) tambour(s) et leur boisson. Sur Mahé, les gens venaient au *moutya* avec des vêtements de tous les jours, mais les femmes devaient toujours porter une jupe longue et évasée qui venait accentuer les mouvements dansés, d'après certains informateurs. Pour d'autres, on pouvait venir danser, peu importe les vêtements que l'on portait, car il arrivait parfois que l'on se retrouve sur place sans même avoir planifié d'aller à un *moutya*. Les hommes comme les femmes dansaient toujours pieds nus. La présence d'alcool accompagnait systématiquement la tenue d'un *moutya*, et ce jusqu'à l'aube.

En plus de renvoyer à une certaine « authenticité » du *moutya*, cette manière de concevoir la pratique telle qu'elle se déroulait dans le passé peut nous ramener à une expression entendue à quelques reprises sur le terrain : celle de *moutya fran*. Le concept de *moutya fran* (*moutya franc*), très proche de celui de *moutya otantik*, suggère l'absence de gêne, d'entrave ou d'oppression dans la pratique, dénuée d'artifices. Cet aspect concerne donc également les « contenus » poétiques, musicaux et chorégraphiques du *moutya*. Or, nous savons que, peu importe l'époque, le *moutya* n'a jamais été totalement dépourvu de telles contraintes, sauf peut-être lorsqu'il se pratiquait à l'intérieur d'une communauté et dans un lieu sûr, loin des autorités. Ce désir de liberté maintes fois évoqué semble intrinsèque au *moutya* et transparait encore aujourd'hui dans la définition que l'on donne de son authenticité. Ainsi, on tend à présenter et à concevoir le *moutya otantik* de façon encore plus spontanée et libre qu'elle ne l'a toujours été,

³⁵⁰ Il s'agissait alors de *baka* et de *kalou* ; la bière ayant été importée plus tard aux Seychelles. Les participants au *moutya* pouvaient se procurer de l'alcool à *lakanbiz*, lieu où l'on fabrique et l'on vend les alcools artisanaux locaux. Certains individus préparaient aussi ces boissons à la maison. Cette pratique existe encore aujourd'hui, de même que la présence de *lakanbiz* dans les différents districts (voir chapitre 4).

ce qui contribue à alimenter une vision romantique du phénomène social et musical. Cette vision du *moutya* contraste certes avec celle des événements aujourd'hui, organisés le plus souvent par des institutions (grands hôtels, parti politique au pouvoir, ministère de la Culture, l'association des musiciens, etc.) et annoncés à la radio et à la télévision parfois jusqu'à plus d'une semaine à l'avance.

Bien qu'une soirée *moutya* était ainsi minimalement organisée, la pratique en soi se voulait davantage spontanée qu'à l'heure actuelle. Il ne faudrait toutefois pas confondre spontanéité et absence de règles. Les participants devaient être attentifs, écouter et avoir l'esprit vif pour répondre justement et au bon moment. « Les gens ne savaient pas lire à l'époque, mais ils pouvaient répliquer, répondre à l'endroit approprié » (entretien avec Jessie Fréminot, le 21 novembre 2011). D'après mes informateurs ayant connu le *moutya lontan*, plusieurs codes et façons de faire ont changé ou se sont perdus depuis la Révolution. À la question de savoir comment le *moutya* s'est transformé musicalement depuis la période coloniale jusqu'à aujourd'hui, *madanm* Fréminot répond :

It is not the way long ago we used to sing. We used to go a bit lantern [slowly]. It was not what we hear today. What I've noticed is that people want to sing, to dance... You can not organize a moutya the way it used to be. As soon as the drum starts, everybody start to sing and join... (entretien du 21 novembre 2011).

Cette explication renvoie au constat effectué par plusieurs porteurs de la tradition : les plus jeunes générations de Seychellois ne connaissent plus les codes du *moutya*. Et pour cause, la grande majorité des Seychellois de moins de 45 ans aujourd'hui n'ont jamais vécu un *moutya* dans un contexte communautaire³⁵¹, dans sa version « *otantik* » – ou du moins qui s'en rapproche. Leur contact avec le *moutya* se limite presque essentiellement aux prestations publiques offertes lors des grands événements culturels officiels. *Madanm* Fréminot voit ainsi ces performances :

³⁵¹ Cette situation a été soulevée lors de la rencontre intitulée *Memwar Lanmizik Sesel* (Mémoires des musiques seychelloises) le 23 février 2012, au NCPA, organisée conjointement avec Pierre Joseph, le directeur de l'institution.

Le *moutya* actuel... C'est encore le *moutya*, mais c'est le *moutya* transformé. Maintenant, les jeunes aiment le *moutya*, mais c'est un peu en désordre. Si on organise un *moutya*, tout le monde va danser, chanter. Avant il y avait des règles. Les femmes répondaient, puis il y a un moment pour danser et seulement les femmes qui participaient à cette danse dansaient. Maintenant tout le monde danse...

Mais quels sont alors ces codes ou règles propres au *moutya* que l'on devrait connaître pour respecter la « tradition » ?

La présence d'un feu

Il existe différentes croyances relatives à la présence d'un feu autour du *moutya*. Nous savons qu'un feu, attisé à proximité des musiciens, permettait de chauffer occasionnellement la peau des tambours afin d'en obtenir le son désiré. À l'heure actuelle, où les musiciens n'ont plus toujours besoin de chauffer les tambours, certains souhaitent conserver le feu qui, disent-ils, servait à éclairer l'espace dans lequel le *moutya* se déroulait. D'autres informateurs insistent sur le fait que, dans le passé, le *moutya* était illuminé par la lumière vive et blanche des soirs de pleine lune et que le feu ne visait aucunement à éclairer les musiciens, comme c'est souvent le cas aujourd'hui. Peu importe le rôle exact que tenait le feu, sa présence est attestée par tous. Il est d'ailleurs encore présent aujourd'hui dans tous les événements *moutya* dignes de ce nom, ce qui n'inclut pas les représentations dans les hôtels et lorsqu'un groupe joue, par exemple, une ou deux chansons *moutya* dans un concert.

Il semble toutefois qu'il ne s'agissait pas d'un feu tel qu'on le connaît aujourd'hui, faisant parfois plus de deux mètres de hauteur. Patrick Victor raconte qu'à une certaine époque, soit durant la première moitié du XX^e siècle, le feu était en réalité intégré au quotidien des Seychellois :

Autrefois, lorsque les personnes âgées jouaient le *moutya*, ils étaient près du feu... mais ce feu était déjà allumé, car il servait à éclairer, à cuisiner. Pendant longtemps, dans la cour des Seychellois, on n'éteignait jamais le feu. Un petit feu, pas un gros... Le réchaud aussi demeurait allumé (entretien du 10 février 2014).

D'autres informateurs insistent également sur la petite taille du feu, même lorsqu'on devait en allumer un pour l'occasion. Jessie Fréminot dit à ce sujet : « Le gros feu de camp, ce n'était pas comme ça ! On apportait des feuilles de cocotier pour le feu qu'on allumait, mais ce n'était pas un gros feu » (entretien du 21 novembre 2011). Plusieurs informateurs ont par ailleurs confirmé que le feu devait être alimenté par des feuilles de cocotiers.

L'alcool : *baka* et *kalou*

J'ai déjà mentionné la présence d'alcool dans les événements *moutya*, tant dans le passé qu'à l'heure actuelle. L'effet désinhibant de l'alcool est recherché : il permet au *konpozer* d'aller au bout de ses idées sans craindre la répression des autorités ou d'autrui, aux *tanbourye* d'entrer dans un état proche de l'extase, aux danseurs de s'exprimer librement. En bref, il contribue à « *met laganm* », à mettre l'ambiance et le rythme.

Pendant longtemps, les participants au *moutya* buvaient l'alcool préparé localement, de façon artisanale. Il s'agissait principalement de *baka*, un alcool fabriqué à partir de la canne à sucre, et de *kalou*, sorte de vin préparé à partir de la sève du palmier. Ce dernier se décline souvent en deux catégories, soit le *kalou for* (*kalou* fort) et le *kalou dou* (*kalou* léger), qui se distinguent selon leur degré de fermentation. On retrouve parfois également *lapire*, cidre conçu à partir de fruits, de lentilles ou de toute autre matière fermentescible et de sucre. On se procure généralement le *baka* et le *kalou* à *lakanbiz* (lieu où ces alcools sont produits et vendus), bien que quelques rares individus les préparent toujours, surtout dans certains lieux reculés, dans un but de consommation personnelle et avec leurs proches³⁵².

L'État s'inquiète d'ailleurs de cette situation et souhaite légiférer sur la production artisanale de boissons alcoolisées, un enjeu sérieux pour la santé publique. Il ne faudrait toutefois pas assimiler les problèmes de consommation trop élevée d'alcool au sein de la

³⁵² Selon un rapport produit par l'Organisation mondiale de la santé en 2004, la consommation de boissons alcoolisées préparées à la maison concernerait surtout les ménages ayant un faible statut socioéconomique : « *Although home brew is consumed only by a minority of the population (mainly of low socioeconomic status), home brew drinkers consumed particularly high amounts of alcohol derived from these homemade beverages. The much lower cost per alcohol unit of home brews than beer or spirits (1:6 ratio) is likely to be an important factor to maintain home brew drinking in segments of the population.* » (World Health Organization 2004 : 2).

population seychelloise à la pratique du *moutya*, comme on le fait trop souvent³⁵³. Il en demeure que la fabrication d'alcool en tant que pratique traditionnelle semble avoir mieux survécu que certaines pratiques musicales en elles-mêmes, sans doute en raison du fait qu'il est plus facile de cacher un baril de *lapire* dans une maison que de « donner un *moutya*³⁵⁴ » dans la cour sans que les autorités policières n'interviennent...

De nos jours, ces alcools sont présents dans les événements *moutya*, mais la bière commerciale locale est aussi populaire. Il n'est toutefois pas rare de voir des gens avec des petites bouteilles de plastique contenant du *baka* ou du *kalou*.

Le déroulement d'un *moutya otantik* d'après des discours d'informateurs

Au-delà des éléments sonores et dansés et des modalités de mise en acte de l'objet musical, dont il a déjà été question et qui seront précisés et synthétisés au prochain chapitre, il est nécessaire de se pencher sur la relation qu'entretiennent les composantes musicales (incluant la danse) entre elles. En d'autres termes, il s'agit de savoir qui peut intervenir et comment, à quel moment, afin d'assurer le bon déroulement du *moutya* et optimiser la communication entre les différents acteurs.

Les extraits vidéo analysés jusqu'à présent fournissent déjà de nombreux indices. Étant donné la rareté des performances auxquelles j'ai pu assister – et surtout les contextes particuliers dans lesquels celles-ci s'inscrivaient³⁵⁵ –, les discours des Seychellois ayant vécu le *moutya lontan* viendront ici compléter les données concernant des éléments qui n'ont pas pu être observés *in situ*. C'est donc en premier lieu par la narration, à partir de plusieurs expériences, que nous examinerons comment devrait se dérouler un *moutya otantik* sur le plan musical et de quelle manière les différentes composantes interagissent entre elles. Ce sera également

³⁵³ L'une des raisons pour laquelle il semble difficile pour les autorités locales de valoriser le *moutya* serait son association avec les excès d'alcool au sein de la population. Cette idée a aussi été évoquée tandis que le journaliste seychellois Pat Mathiot m'interrogeait dans le cadre d'un entretien télévisé qui allait être diffusé sur les ondes de la SBC (*Seychelles Broadcasting Corporation*).

³⁵⁴ L'expression « donner un *moutya* » vient directement du créole et signifie, au-delà de l'organisation, la tenue de l'événement.

³⁵⁵ Le contexte touristique, par exemple, nécessite un formatage des pièces musicales présentées et la plupart des codes et règles qui régissent la pratique dans un contexte de patrimoine vivant y sont alors évacués.

l'occasion de nous familiariser avec la terminologie spécifique employée dans le *moutya*. Je reviendrai plus en profondeur sur chacune de ces composantes au cours du prochain chapitre.

Le *moutya lontan* est connu pour être beaucoup plus lent que celui d'aujourd'hui, tant en termes de tempo que du déroulement des morceaux. Ceux-ci débutent avec une voix masculine *a cappella* qui s'exprime d'abord par des onomatopées ou des monosyllabes – les paroles ne viendront que plus tard – sous la forme d'une « mélopée »³⁵⁶. Les Seychellois disent alors « *zonm i plengnen*³⁵⁷ », littéralement « l'homme se plaint », pour décrire cette introduction qu'ils nomment par ailleurs « *lamentasyon* » (lamentation)³⁵⁸. Cette étape peut durer quelques minutes, tandis que la chanson commence graduellement à prendre forme. Le chanteur principal (le *konpozer*) commence à mettre en place des paroles, des idées, à voix basse. Il y a parfois deux *konpozer*, qui peuvent alors se relayer durant l'événement. Pendant ce temps, les *tanbourye* chauffent la peau des tambours au-dessus d'un feu alimenté par des feuilles de cocotiers jusqu'à l'obtention du son désiré. Les femmes qui se préparent à chanter peuvent également produire quelques sons afin d'échauffer leur voix, action parfois nommée « *aranz lagorz* » (« arranger la gorge »). Le *konpozer* entonne ensuite la mélodie avec les paroles qu'il vient tout juste de créer, relatant un cancan ou toute autre histoire qu'il met alors sur la place publique. Seuls quelques coups de tambours peuvent venir ponctuer son discours ; il n'y a pas de battements ou de rythme continu. Certains disent que le tambour « dénote » (*denote*) durant cette phase. Les *tanbourye* doivent porter attention au chanteur qui, lorsqu'il a terminé de raconter son histoire, invite – ou appelle – les *tanbourye* (d'où l'expression « *zonm i apele* », c'est-à-dire « l'homme appelle »). Cet appel peut se faire en chantant des paroles telles que « *kote ou ete tanbourye ?* » (« où es-tu, *tanbourye ?* »), par exemple. Autrement, les *tanbourye* comprennent que c'est le moment de « *roule* » le *moutya*, c'est-à-dire de commencer à battre l'ostinato rythmique qui lui est propre,

³⁵⁶ Information fournie entre autres par le musicien et producteur Gilles Lionnet lors d'un entretien réalisé à son studio d'enregistrement, à Beau-Vallon, Mahé, le 18 février 2013. Celui-ci se réfère à certains travaux de son père, Guy Lionnet, dans lesquels il aurait décrit le *moutya (lontan)*. Il ne m'a malheureusement pas été possible de retracer cette source exacte.

³⁵⁷ Ou *plenyen*, selon l'orthographe établi en 2006.

³⁵⁸ Plusieurs considèrent aussi, à un niveau plus global, le *moutya* comme faisant partie d'un genre littéraire qu'ils nomment aussi lamentation (présentation de Penda Choppy, ministère de la Culture, 15 décembre 2010). Par lamentation, on renvoie également au passé esclavagiste commun aux îles de l'océan Indien. À ce titre, Penda Choppy compare le *moutya* au *sega* mauricien et au *maloya* réunionnais, précisant que pour certains chercheurs réunionnais, le terme *maloya* signifierait lamentation (*ibid.*). Bien qu'elle ne le précise pas, elle fait sans doute référence aux travaux de Filliol 1993 : 4, La Selve 1995 : 185 et Fuma 2004 : 207, tous cités dans Barnat 2005 : 34-35.

action parfois aussi nommée « dévire » (« *tanbour i devire* »). C'est à ce moment que les danseurs s'avancent et que le chœur « répond ». Tandis que l'intensité augmente graduellement au cours d'une chanson, le *konpozer* encourage parfois les *tanbourye* à poursuivre avec ardeur avec des paroles telles que « *tap sa tanbour la, tanbourye !* » (bats ce tambour, *tanbourye !*).

Pour plusieurs informateurs, l'attribution des rôles est sexuée, d'où la phrase souvent entendue « *zonm i apele ; fanm i reponn* » (« les hommes appellent ; les femmes répondent »). Dans la description qu'il fait du développement d'un *moutya*, Andréix Rosalie attribue une place précise pour chaque acteur, insistant sur le genre des acteurs :

Ceux qui chantent, chantent ; ceux qui dansent, dansent. On ne vient pas interférer. Les femmes qui dansent peuvent venir répondre à l'homme. Dans le langage du *moutya*, c'est l'homme qui chante. Les femmes répondent en chantant, mais dans le langage du *moutya*, c'est l'homme qui chante et les femmes répondent. Pour chanter le *moutya*... c'était spontané, on venait raconter les choses apprises durant la semaine et on improvisait sur place. Pendant qu'on improvise, il ne faut pas que d'autres personnes interfèrent. Pendant que deux personnes improvisent, les femmes écoutent attentivement, puis elles répondent. Quand le *moutya* « roule », les femmes savent quand répondre. Il y a des codes pour les femmes. [...] Les femmes répondent avec une petite voix aiguë (entretien du 11 novembre 2011).

Madanm Fréminot décrit également cette forme selon laquelle les femmes répondent au(x) chanteur(s) et elle y voit une sorte de « compétition entre hommes et femmes » (entretien du 31 mars 2011). Pour d'autres personnes, dont Penda Choppy, il est possible qu'une femme chante – « *konpoz* » ou improvise –, voire même qu'elle joue le tambour, comme nous avons pu l'observer dans l'extrait vidéo du *Group kiltirel* de Port-Glaud, même si c'est plus rare (entretien du 2 février 2011).

Par ailleurs, si plusieurs Seychellois m'ont affirmé que les femmes occupaient souvent à la fois les rôles de danseuse et de chanteuse, Naylor souligne le fait qu'aucune référence aux danseuses impliquées dans le chant n'était faite avant la Révolution (1997 : 166). Cette façon de faire, c'est-à-dire d'inviter les danseuses à chanter, à répondre, serait donc relativement récente et pourrait avoir été introduite lors de la Révolution culturelle, en raison du nombre relativement restreint des participants à une performance. Marietta Matombe, professeure de danses traditionnelles au sein des institutions officielles, affirme que les danseurs ne chantent

habituellement pas, bien qu'ils puissent parfois aussi le faire (discussion lors de la rencontre *Memwar Lanzmizik Sesel*, 23 février 2012). Pour sa part, *madanm* Fréminot raconte que lorsqu'elle était enfant, les femmes qui chantaient dansaient aussi (entretien du 21 novembre 2011). Nous voyons ici que les expériences et les souvenirs varient.

Lors d'un entretien réalisé le 2 avril 2013, le Diguois Ansley Constance explique l'interdépendance entre le(s) *konpozer*, les chanteuses et les *tanbourye*, à la base du phénomène musical :

Le *moutya* était improvisé à partir d'une histoire. C'était très lent. Lorsque le *konpozer* commençait à être inspiré et dans l'ambiance, il appelait les tambours. Les *tanbourye* montraient alors que les tambours étaient « chauds » (prêts) en jouant « *tam tam tadam, tam tadam* ». C'est alors que le *konpozer* « roulait » le *moutya* (commençait à chanter les paroles de la chanson). Ensuite, les femmes répondaient. Celles-ci écoutaient les paroles du *konpozer*. Quand elles sont habituées... Au moment où c'était improvisé, les femmes devaient être attentives afin de trouver les paroles qui correspondent à cette chanson (« *parol ki tomb antraver sa sanson* »), qu'il faut parfois adapter. Si les femmes ne trouvaient pas de paroles pour répondre, elles chantaient « *eeeeee...* » ou « *la, la, la...* ». Ceci indiquait au *konpozer* qu'il devait être un peu plus clair, donner plus d'indices, pour qu'elles puissent trouver les réponses appropriées.

Cet extrait d'entretien vient spécifier un point important concernant le processus cognitif à la base de ce que les Seychellois nomment « *konpoze* » (improviser) dans le *moutya otantik*. Il fait ressortir le fait que non seulement le *konpozer* invente des paroles, mais qu'il doit en plus utiliser certains mots récurrents, faire allusion à une situation ou encore une personne connue afin que les femmes puissent à leur tour puiser dans une sorte de banque implicite de vocabulaire *moutya* qui leur permet de répondre ou de renchérir suite aux paroles chantées par le *konpozer*. Penda Choppy précise que si les chanteurs considèrent quant à eux que les femmes ne répondent pas de la façon appropriée, ils peuvent utiliser des paroles telles que « *Reponn mon lavwa bann madanm !* » (Répondez-moi mesdames !) (entretien du 2 février 2011).

Dans ce *langaz moutya* (langage du *moutya*), plusieurs mots et expressions sont désuets (leur signification échappant même parfois aujourd'hui à ceux qui les utilisent), dénotent de l'impudence, mais sont surtout porteurs de plusieurs significations. Différents informateurs ont insisté sur la présence d'un langage figuré qui permet de passer un message. Certains termes

créoles, bien qu'ils ne soient pas exclusifs du *moutya*, sont régulièrement utilisés pour décrire ce *langaz moutya*. C'est le cas de *koze kontrer* (double sens) ou de *koze mirak* (dire des choses déplaisantes à quelqu'un, faire preuve de sarcasmes). Certaines expressions anciennes sont également conservées dans le *moutya otantik*. Ainsi, on dira « *aroz lagorz* » (littéralement arroser la gorge) lorsqu'une personne a soif ou encore si c'est trop long avant que l'on apporte à boire aux participants d'un *moutya*³⁵⁹. Les onomatopées du type « *ola e, ola e* » ou « *oti le* » sont reconnues par les Seychellois pour être propres au *moutya*, du moins dans le paysage musical insulaire. Presque toutes les chansons *moutya* en usent. Dans le *moutya otantik*, le recours à ces syllabes indiquerait qu'il est temps de changer de chanson, bien que le *konpozer* puisse parfois aussi les vocaliser le temps de réfléchir et de créer un autre couplet ou encore la chanson suivante (présentation de Penda Choppy, ministère de la Culture, décembre 2010).

En ce qui a trait à la danse, nous l'aurons compris, celle-ci s'avère partie intégrante du *moutya otantik*. Plusieurs informateurs l'associent au public et soutiennent que celui-ci est essentiel puisqu'il s'agit d'une danse populaire. « Si les gens ne dansent pas, le *moutya* est « *fre* » (froid) », m'indique-t-on, ce qui signifie que ce n'est pas un bon *moutya*. Paradoxalement, danser le *moutya* dans le patrimoine vivant, voire même lors des grands événements publics, s'avère aujourd'hui très rare et plusieurs codes auraient été oubliés, selon plusieurs informateurs.

Ces derniers précisent que les danseurs doivent respecter certaines normes, tant par rapport au moment du *moutya* auquel ils interviennent – comme nous l'avons vu –, qu'en lien avec l'esthétique de la danse *moutya* – dont il sera question plus en profondeur au chapitre suivant. Ainsi, les danseurs prennent part à la manifestation à partir du moment où les tambours « dévirent » (*tanbour i devire* ; voir *supra*). À la question de savoir si les danseurs écoutent davantage les tambours ou encore le chanteur principal pour les guider dans leurs gestes, *madanm* Fréminot répond qu'ils doivent accorder autant d'importance aux deux, particulièrement si les danseuses doivent « répondre » (entretien du 21 novembre 2011). D'autres personnes signalent également le fait que les paroles chantées inspirent parfois les danseurs dans leurs mimiques. C'est toutefois le son des tambours qui indique aux danseurs

³⁵⁹ Penda Choppy a fourni cet exemple lors de notre entretien réalisé le 2 février 2011. Par ailleurs, tandis que nous discutons du *moutya* et des battements de tambours, Brian Matombe a également utilisé l'expression au moment où nous allions boire un rafraîchissement (entretien du 9 février 2011).

lorsqu'ils doivent « *vire* » et « *roule* ». « *Vire* » signifie tourner sur soi-même, tandis que « *roule* » renvoie au roulement des hanches dans la danse. Par ailleurs, le *konpozer* s'adresse parfois aux danseurs durant la partie dansée, les incitant à bien bouger ou encore en criant certaines onomatopées qui ajoutent à la dimension rythmique du *moutya*.

La position du corps des danseurs, telle que nous l'avons vue dans les extraits vidéo et qui sera détaillée au prochain chapitre, est intimement liée à une sorte de jeu sous-entendu dans la danse. Le *kavalye*, nom donné au danseur de sexe masculin, doit bien « *veye son danm pou byen bare* », c'est à-dire qu'il doit surveiller sa compagne afin qu'elle ne lui échappe pas (Jessie Fréminot, rencontre *Memwar Lanmizik Sesel*, 23 février 2012), d'où la position de ses bras écartés autour d'une danseuse. De plus, si une danseuse tourne sur elle-même avant que son *kavalye* ne le fasse, celui-ci « perd », comme l'explique Norville Ernesta (« *Si danm vire, kavalye i pa'n ankor vire, sa ve dir i perdi. Ou'n fini perdi danse* » ; *ibid.*). La danse, tout comme la musique, se fait graduellement plus intense au fur et à mesure que le morceau avance. Penda Choppy précise que c'est le tambour lui-même qui emmène l'excitation chez les danseurs et danseuses et que ces dernières vont parfois même jusqu'à soulever leur jupe au-dessus de leur tête dans les moments d'exaltation (présentation, ministère de la Culture, décembre 2010 ; information corroborée par *madanm* Fréminot lors de la rencontre *Memwar Lanmizik Sesel*, 23 février 2012).

D'après plusieurs informateurs, une chanson pouvait parfois durer jusqu'à trente minutes dans le passé. On s'arrêtait lorsque les tambours devaient être chauffés ou encore quand les danseurs et/ou chanteurs étaient épuisés. Les chanteurs et tambourineurs pouvaient se relayer, comme l'explique notamment *Msye Rona* (voir chapitre précédent).

Somme toute, pour qu'un *moutya* soit réussi, les *tanbourye* et chanteurs doivent faire preuve de certaines qualités durant la performance, en plus de connaître les différents codes qui viennent d'être évoqués. Un « bon *tanbourye* » sait battre un rythme soutenu sur une assez longue période et mettre l'ambiance, selon la plupart des informateurs. Pour Penda Choppy, un « bon chanteur » doit avoir un timbre de voix distinct³⁶⁰, démontrer une absence d'inhibition et chanter avec passion. Il doit savoir utiliser l'intonation juste pour pouvoir faire rire, pleurer ou

³⁶⁰ Elle n'apporte pas de précision quant à ce timbre en question. Les descriptions et analyses contenues dans ce chapitre permettent de s'en faire une idée plus précise.

exciter les participants (entretien du 2 février 2011). Elle ajoute également que « les bons chanteurs doivent connaître les textes des chansons en entier, car il n’y a rien de pire que d’interrompre une chanson *moutya* en plein milieu parce qu’on a oublié les paroles » (conversation personnelle, 1^{er} avril 2011). Cette dernière remarque concerne évidemment les *moutya* d’après la Révolution, alors que l’improvisation n’a plus cours et que l’on puise désormais dans une banque de chansons reconnues en tant que répertoire.

L’esprit *moutya* à travers les textes

Les paroles des chansons *moutya* proposent un accès exceptionnel et singulier à la culture par le biais de la langue créole seychelloise – à la base de toute création poétique du *moutya*³⁶¹ –, à condition de bien la maîtriser et de pouvoir en saisir les subtilités. Il faut tout d’abord discerner le langage utilisé dans le *moutya* du langage quotidien qui, bien que n’étant pas totalement différent, utilise, nous l’avons vu, des mots et expressions qui ne sont pas ou plus d’usage dans le langage courant. Le créole *seselwa* se veut, en raison des conditions qui l’ont vu naître, figuré, métaphorique, voire coloré. Il sert ainsi la rhétorique à l’œuvre dans le *moutya*, puisqu’il permet de dire les choses de façon occultée ou encore de multiplier les significations d’un seul vers. L’auditeur doit alors interpréter ou crypter le message, que le *konpozè* aura formulé de manière ironique ou comique, souvent en faisant des calembours³⁶².

Les sujets traités et les façons de le faire ont bien sûr évolué, particulièrement lors du passage de l’oralité vers l’écriture. Selon les informateurs plus âgés, le *moutya* « improvisé » inclut davantage de mots qu’ils jugent vulgaires et de sujets tabous, notamment relatifs à la sexualité, à l’infidélité conjugale et à l’ivresse résultant de la forte consommation d’alcool, rapprochant ainsi ce type de *moutya* des chansons grivoises. En effet, le *moutya lontan* – du moins celui pour lequel nous avons quelques traces, c’est-à-dire les chansons créées à peu près

³⁶¹ Lorsque j’ai demandé à mes informateurs si un *moutya* peut être chanté en anglais ou en français, ils ont tous systématiquement répondu que ce n’est pas possible. Il arrive toutefois que l’on insère un mot ou une courte phrase en anglais, soit parce que le terme n’existe pas en créole, soit parce que l’on rapporte les paroles de quelqu’un qui s’exprimerait normalement en anglais, comme le régisseur, par exemple.

³⁶² Claude Dauphin relève également l’utilisation fréquente de calembours dans les textes des chansons populaires en Haïti (2014 : 173). Cette figure de style semble particulièrement appréciée et utilisée dans les milieux créoles.

à partir des années 1960 – étant le divertissement illicite de la classe prolétaire durant la période coloniale, puise ses propos dans les événements de la vie quotidienne. La grande majorité des chants du *moutya lontan* traite des relations conjugales et extra-conjugales. À ce titre, les paroles couvrent l'ensemble du système de valeurs seychellois, tel que l'a démontré Choppy (2007), rappelant à un certain moment la morale liée au statut du mariage, puis décrivant ensuite l'expérience sexuelle au cours d'un adultère³⁶³. Ce dernier est d'ailleurs souvent reproché à une femme, tel que le rappelle Estralle (2007 : 9), mais ceci s'explique simplement par le fait que les *konpozer* sont essentiellement des hommes. Par exemple, un extrait des paroles de la chanson *Dan mon douz an katorz an*, présentées précédemment, fait allusion à l'aventure d'une femme avec le *kok maron*, le « Casanova », de la communauté :

<i>Vir</i> ³⁶⁴ <i>mwan par isi Alibaba</i>	Tourne-moi par ici Alibaba
<i>Vir mwan par laba</i>	Tourne-moi par là
<i>Vir mwan par isi Alibaba</i>	Tourne-moi par ici Alibaba
<i>Fer atansyon ou a kas mon leren</i>	Fais attention, tu vas me casser le dos.

D'autres thèmes, généralement autour des relations interpersonnelles – entre hommes et femmes, mais aussi entre bourgeois et prolétaires, etc. – ressortent également d'un examen attentif des textes de chansons répertoriées plus récemment : querelle ou infidélité conjugale, trahison d'un proche ou d'un voisin, hypocrisie, médisance, etc. Le *moutya* est également le lieu où l'on dénonce ou rapporte des injustices liées aux relations de pouvoir au sein de la société, tandis que l'on fait référence à « *lapolis angle* » (la police anglaise) ou au « *bourzwa* »³⁶⁵ (bourgeois), ou bien l'on utilise « *msye* » (monsieur) en tant que marque de respect pour une

³⁶³ Bien que faisant généralement partie du domaine de la vie privée, la sexualité n'est pas un sujet tabou en soi pour la plupart des Seychellois. Par exemple, le nombre de termes développés en créole *seselwa* pour renvoyer aux organes génitaux masculins et féminins, en fonction notamment de l'âge des individus – et qui m'ont été expliqués par au moins deux dames dans la soixantaine dans des contextes différents –, témoigne de cette facilité à parler de la sexualité. Par ailleurs, lors d'un entretien, Andréix Rosalie n'hésite pas à considérer le sexe en tant que partie intégrante de la culture seychelloise : « Il y a beaucoup de la culture qui est sexuel, mais c'est notre culture. La sexualité, c'est le fondement de la vie de tous les jours. Qu'est-ce qu'on peut faire? » (entretien du 11 novembre 2011).

³⁶⁴ Une autre version connue utilise plutôt le verbe « *roule* » (rouler), ce qui n'implique pas de changement dans l'anecdote à laquelle on se réfère. Ce type d'intervention est courant dans les chansons *moutya* et celles-ci seront alors jugées équivalentes, « la même », par les Seychellois.

³⁶⁵ Estralle précise que le mot « *met* » (maître) était utilisé avant l'abolition de l'esclavage et qu'il a ensuite été remplacé par « *bourzwa* » (bourgeois) (2007 : 8).

personne supérieure dans la hiérarchie, pour ne citer que quelques exemples. L'utilisation de ces termes récurrents est décidément sarcastique la plupart du temps. En ce sens, Choppy écrit : « *The moutya after all, had become a forum for washing dirty linen in public for those who had the skills of composers* » (2006 : 10).

Le *moutya* peut toutefois aussi avoir une portée plus générale et moins personnelle en traitant de situations vécues par les travailleurs – calamités, disettes (alimentaires ou autres), la vie sur les îles éloignées, la séparation, etc. – et d'événements historiques – la Seconde Guerre mondiale, par exemple. Enfin, les paroles de chansons *moutya* nous informent également sur un aspect important de la vie communautaire seychelloise : les relations ethniques et interculturelles entre les descendants d'Européens et d'Africains, mais également avec les « nouveaux arrivants » de l'époque, les Chinois et les Indiens. Ainsi, plusieurs textes laissent entrevoir les préjugés raciaux issus du passé – souvent entretenus jusqu'à aujourd'hui – selon lesquels, par exemple, un type de cheveux (« *seve plat* » – cheveux lisses et droits) serait supérieur à un autre (« *gro seve* » – cheveux crépus et frisés) (Estralle 2007 : 6-7).

Par ailleurs, plusieurs textes nous renseignent sur la manière dont les travailleurs créoles considéraient, ou peut-être méconnaissaient, leurs concitoyens d'origines *sinwan* (chinoise) et *malbar* (indienne). Ces derniers n'avaient d'ailleurs pas tous le même statut, d'après ce que nous disent les textes. Les références aux premiers concernent la plupart du temps un lieu, *laboutik* (la boutique), tenue par des Chinois, et l'on ne fournit peu, sinon pas d'informations sur la manière dont les Créoles perçoivent ces individus. À l'opposé, Estralle fournit un exemple de texte qui témoigne, sinon d'idées préconçues, du moins d'un choc culturel par rapport à la présence des travailleurs d'origine indienne³⁶⁶ aux Seychelles (2007 : 9-10). Dans cette chanson intitulée *Mon pti zozo* (Mon petit oiseau), le texte consiste en une demande à un oiseau de fournir ses ailes pour voler vers Mahé (on comprend alors que le chant est émis à partir de Praslin, *ibid.*), afin d'aller « réprimander » les *Malbars* :

³⁶⁶ On parle ici des engagés, des *coolies*, c'est-à-dire les premiers travailleurs d'origine indienne à s'installer aux Seychelles. Toutefois, dans un contexte actuel, de telles paroles pourraient également renvoyer à la présence des milliers de travailleurs indiens sous contrat temporaire dans le domaine de la construction.

*Pour mwan al bat sa bann Malbar
Mon al bat en bann Malbar
Mon al bat en bann Malbar
Ki a pe met dezord dan pei*

*Zot pe met dezord dan pei
Zot pe met dezord dan pei
Zot pe vann moutay dan lari
Ek zot langouti dan leren*

Pour que j'aïlle frapper (réprimander) ces Malbars
Que j'aïlle frapper (réprimander) ces Malbars
Que j'aïlle frapper (réprimander) ces Malbars
Qui sèment le désordre dans le pays

Ils sèment le désordre dans le pays
Ils sèment le désordre dans le pays
Ils vendent du *moutay*³⁶⁷ dans la rue
Portant leur *langouti*³⁶⁸ à la taille.

Pour résumer, la parole du *moutya* se veut railleuse, indirecte et subversive, et exprime la contrariété et le malaise, tout en étant à la fois l'objet de divertissement, de moquerie et de rires. L'esprit *moutya* ne saurait être complètement saisi sans un examen des textes. Toutefois, ceux-ci à eux seuls ne suffisent pas. Chaque interprétation propose une nouvelle lecture, qui s'inscrit dans un contexte nécessairement différent à chaque fois.

Mais que se passe-t-il lorsque la pratique évolue désormais dans des espaces complètement différents de celui qui l'a vu naître, tels que la scène, le milieu touristique ou encore l'enregistrement phonographique ? La troisième partie de cette thèse tentera de répondre à cette question à partir d'exemples. Nous pouvons toutefois d'ores et déjà observer une tendance à modifier le destinataire du texte. Tandis que l'un des objectifs du *moutya lontan* consistait souvent à critiquer, humilier, persifler un membre de la communauté en particulier – les paroles étant alors dirigées vers cette personne –, les *moutya* plus récents s'adressent davantage à l'ensemble de cette communauté. Quelques musiciens, dont Norville Ernesta (conversation personnelle, 24 décembre 2011) et Keven Valentin (conversations personnelles), insistent sur le fait que le *moutya* doit « transmettre un message ». L'esprit *moutya* est encore aujourd'hui porteur de plusieurs des valeurs dont il a été question dans cette section, dont les aspects subversif et transgressif qui lui sont inhérents, mais prône également une certaine morale qui s'inscrit à la fois dans une continuité avec le passé, mais qui s'adapte aussi à une vision du monde en changement perpétuel.

³⁶⁷ Dessert indien sirupeux à base de farine de riz.

³⁶⁸ Selon le dictionnaire D'Offay-Lionnet : « toile dont se drapent les Indiens, de la taille aux genoux, en guise de pantalon » (1982 : 206).

Conclusion de ce chapitre : le *moutya* en tant que « processus »

Je considère que l'ensemble des informations contenues dans ce chapitre participe à une définition et une caractérisation du *moutya*, qu'il soit « *otantik* » ou non, et ainsi donc à une meilleure compréhension du phénomène musical. En partant d'une analyse sonore, par le biais de l'écoute d'enregistrements musicaux d'archives, pour ensuite élargir notre regard vers les extraits vidéo, j'ai pu démontrer, comme l'ont fait notamment Monique Desroches (2008) et Marie-Hélène Pichette (2011), que les éléments considérés comme externes à l'objet sonore sont en fait essentiels pour comprendre et pénétrer l'univers du *moutya*. Plus encore, les discours des informateurs sont venus préciser de quelle manière le *moutya* est vu et compris par les Seychellois. L'analyse de la performance étant dans ce cas-ci limitée, pour les raisons que j'ai déjà expliquées, ces discours sont venus corroborer certaines intuitions et surtout préciser comment le *moutya* s'exprime (ou devrait s'exprimer) comme « processus » – c'est-à-dire en tant que pratique musicale qui se pense, se crée, se met en acte, se transmet, etc. – ainsi que de quelle manière on le conceptualise.

CHAPITRE 8

Systemes musicaux et chorégraphiques du *moutya otantik*

Ce chapitre a pour objectif de dégager une caractérisation musicale, dans le sens proposé par Simha Arom et qui « définit la singularité de l'objet étudié, ses propriétés distinctives face à d'autres musiques, à d'autres répertoires, à d'autres pièces » (Arom 2007 : 61). Ce travail s'avère complexe dans le cas du *moutya*, polymorphe de nature et qui s'adapte à différents contextes, sans compter le fait que plusieurs de ses éléments caractéristiques auraient été oubliés au fil du temps, selon les dires de plusieurs informateurs. Je me base donc en partie sur les données observations des deux chapitres précédents, qui sont précisées grâce à des analyses des dimensions musicales formelles. Je situe ici mon approche autour du *moutya otantik*, ou du moins de ce qui est considéré comme tel. L'un des objectifs de cette démarche est de pouvoir identifier des éléments propres au *moutya* entendus dans différents contextes sur le terrain³⁶⁹, ainsi que mieux faire ressortir la singularité du *moutya* par rapport aux autres genres musicaux des Seychelles et des Mascareignes. À cet effet, quelques comparaisons avec les musiques observées sont faites tout au long de ce chapitre.

Ce dernier se divise en deux sections. La première présente les instruments de musique que nous retrouvons dans le *moutya*, dont une description organologique complète du *tanbour moutya*, principal élément matériel relié à cette pratique. Je me limite ici aux instruments qui sont utilisés dans ce que les Seychellois considèrent le *moutya otantik*, omettant ainsi ceux qui ont été intégrés dans les arrangements musicaux plus récents. La seconde partie consiste en une tentative de modélisation du *moutya*, notamment son rythme, qui est désigné par plusieurs Seychellois comme l'élément qui en est le plus caractéristique. Le chant et la danse sont également abordés dans leur dimension formelle, bien que nous verrons la nécessité de nous tourner vers leurs modalités de mise en acte pour bien comprendre leurs particularités.

³⁶⁹ La troisième partie de cette thèse présentera d'autres formes que revêt le *moutya* aujourd'hui.

Instruments de musique du *moutya otantik*

La tenue d'un *moutya otantik* requiert un minimum d'éléments musicaux matériels qui sont soit évidents à première vue ou dont la nécessité est soulignée par des informateurs.

Les tambours

Le *tanbour moutya*, selon son appellation vernaculaire, est une composante essentielle d'une séance de *moutya otantik*. Il est traditionnellement spécifique à cette pratique aux Seychelles, c'est-à-dire qu'on n'y a longtemps eu recours que pour le *moutya*. Certains musiciens l'utilisent aujourd'hui dans d'autres contextes et styles musicaux.

Il s'agit d'un tambour sur cadre circulaire équipé de cymbalettes, sur lequel une membrane d'origine animale est collée. On trouve des traces iconographiques du tambour sur cadre circulaire à une membrane dans les plus anciennes civilisations³⁷⁰. Toutefois, l'origine exacte du *tanbour moutya*, de même que l'époque précise de son introduction aux Seychelles ne sont pas établies à ce jour, même si nous pouvons prétendre que les prémisses de la pratique du *moutya* ont été introduits durant la période esclavagiste (voir chapitre 6).

Le tambour sur cadre à une membrane existe aujourd'hui dans de nombreux endroits dans le monde³⁷¹, depuis la région méditerranéenne jusqu'à l'Asie occidentale et centrale (où il porte notamment les noms de *daff*, *daïra* ou *tar*), en passant par l'Inde (*dhyângro*, *kanjira* ou *khanjari*, *dappu*), l'Asie du Sud-Est (*rebana* en Indonésie et en Malaisie) et l'Afrique du Nord (*bendir*, *tar*). Plus près – géographiquement du moins – des Seychelles, il est présent en Afrique de l'Est dans les communautés somalie et swahilie (Picken 1984 : 164) et chez les Thonga (ou Tsonga) de la région du Transvaal au nord de l'Afrique du Sud et dans la région adjacente faisant partie du Mozambique (Kirby 1968 : 41-44, cité dans Picken : *ibid.*). La danse *tufu* (Laffranchini 1997 : 2) y est pratiquée par des femmes musulmanes au rythme du *ad-duf* (Sheldom 2016 :

³⁷⁰ On en posséderait une représentation sur un vase sumérien du III^e millénaire, d'après le Dictionnaire des instruments de musique en ligne d'Encyclopaedia Universalis (Lledo et Lacas, consulté le 31 mars 2017).

³⁷¹ La banque de données de la Bibliothèque nationale de France propose une liste de tambours sur cadre avec des spécifications organologiques et géographiques : <http://data.bnf.fr/narrower-rameau/16593511/page1>. Je me suis ici inspirée de cette liste, qui bien que pertinente, n'est pas exhaustive. Attention, cette page comporte toutefois une erreur : le *davul*, tambour cylindrique à deux peaux, ne devrait pas y figurer. Les informations fournies ici le sont à titre indicatif afin de pouvoir comparer et faire ressortir les spécificités du *tanbour moutya* et non pas, du moins à ce stade-ci, afin de créer des liens historiques ou de parenté quelconque entre ces tambours.

287). Ce type de tambour se trouve également dans quelques îles de l’océan Indien : l’*amponga tapaka* à Madagascar, le *tari* à Mayotte, le *tar* aux Comores, le *tanbour malbar* à La Réunion, la *ravann* à l’île Maurice, le *tanbour* sur l’île Rodrigues et sur l’île d’Agalega.

Au sein des îles de l’océan Indien, ce n’est que sur les îles Maurice, Rodrigues et Agalega que le tambour sur cadre est devenu l’apanage des populations créoles descendantes d’esclaves africains, comme c’est le cas avec le *tanbour moutya* des Seychelles. À Mayotte et aux Comores, il est joué par les communautés islamiques, comme en Afrique de l’Est. À la Réunion, le *tanbour malbar* est originaire du Sud de l’Inde et est relié aux musiques rituelles des plantations des populations dites malbares (Desroches 2000). Il en est ainsi dans les Antilles françaises, où le tambour sur cadre (le *tapou*) est utilisé dans les cérémonies religieuses d’origine hindoue (Desroches 1996). Ainsi, pointe déjà une caractéristique des tambours *moutya* et *ravann*, du fait de la spécificité de la population (créole) qui les utilise et des contextes (laïques, de divertissement) dans lesquels ils sont utilisés.

Bien que tous ces instruments soient des tambours sur cadre cylindrique à une membrane, leurs caractéristiques organologiques varient, que ce soit par rapport à la manière dont la peau est fixée au cadre, à la présence ou non de cymbalettes, ou encore à la position de jeu et aux modalités de frappe sur la peau du tambour. Un examen plus détaillé du mode de fabrication du *tanbour moutya*, de son fonctionnement acoustique et de son organisation sonore, ainsi que de la position et des techniques de jeu fera ressortir les particularités de cet instrument, eu égard aux autres tambours sur cadre présents en milieu créole.

Fabrication du *tanbour moutya*

La structure du cadre du *tanbour moutya* est traditionnellement construite à partir de deux morceaux de bois tendre local (habituellement le *bwa zozo*, parfois le *bwa var*³⁷²), pliés et collés ensemble pour former un cerceau³⁷³. Cependant, la plupart des *tanbour moutya* fabriqués aux Seychelles aujourd’hui le sont à partir de contreplaqué. Tel qu’expliqué par Brian Matombe

³⁷² D’après D’Offay et Lionnet, le *var* est un « arbuste du littoral de la famille des malvacées aux belles fleurs jaunes éphémères » dont l’appellation scientifique serait « *Hibiscus tilliaceous* » (1982 : 401).

³⁷³ Les informations concernant la fabrique du *tanbour moutya* proviennent principalement des explications fournies par Brian Matombe lors d’un entretien réalisé le 9 février 2011 (voir vidéo 15). D’autres propos recueillis par certains informateurs, de même que la vidéo réalisée par le Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) de La Réunion avec Patrick Prosper (Ton Pat’ 2011) viennent entériner ces informations, sauf avis contraire.

(voir vidéo 15), on utilise alors quatre lattes minces, faisant environ 3 millimètres d'épaisseur, qu'on superpose afin d'obtenir un cadre dont l'épaisseur atteint environ 1,25 centimètre. Pour les fixer ensemble, on les colle et on retient le tout avec des serre-joints jusqu'à ce que ce soit bien sec, soit au moins quelques jours, voire idéalement jusqu'à deux semaines. Afin que le bois prenne une belle forme circulaire au moment où il en colle les morceaux, Patrick Prosper suggère de préparer un gabarit à l'aide de clous plantés dans un morceau de bois, puis d'insérer le cadre du tambour à l'intérieur (Ton Pat' 2011).

Pendant ce temps, la peau doit être préparée. Il s'agit habituellement d'une peau de cabri, mais il existe d'autres alternatives³⁷⁴. La première étape vise à la ramollir pour ensuite mieux pouvoir la travailler. Pour ce faire, on la laisse tremper dans l'eau³⁷⁵. Il faut ensuite bien nettoyer la peau pour en enlever les poils et les saletés. Brian Matombe suggère d'étendre la peau et de la recouvrir de sable d'abord, puis de la brosser avec de la fibre de coco (parfois appelée *coir*). Patrick Victor raconte que les anciens nettoyaient aussi la peau avec une éponge de corail et de l'eau de mer (entretien du 10 février 2014).

L'étape suivante consiste à coller la peau sur le cadre. Dans le passé, on utilisait de la colle de riz ou de manioc, mais la colle à bois industrielle est aujourd'hui généralement employée. L'extérieur du cadre, ainsi que le rebord sur lequel la peau sera fixée, doivent en être complètement recouverts. La peau humide, mais sans excès d'eau, est ensuite déposée sur le cadre³⁷⁶ et y sera fixée à l'aide d'une corde que l'on enroule de façon serrée autour du cadre.

Au moins deux tours sont nécessaires, mais il est possible d'en faire un peu plus, avant de faire un nœud pour fixer la corde. Idéalement, la corde devrait se situer davantage du côté du cadre sur lequel la peau est placée, de façon à ce que cette dernière adhère bien tout autour du cadre. Il est possible de pousser la corde dans cette direction, tout en tirant la peau de manière à

³⁷⁴ La plupart de mes informateurs parlent de peau de cabri, mais certains disent que la membrane du tambour peut être également en peau de raie, voire de requin. Koechlin précise quant à lui que la peau de la raie volante « diable de mer » (*mobula diabolus* et *manta birostris*) serait le matériau le plus apprécié pour tous les types de tambour 1981 : 17). Selon *madanm* Arthur Lesperans, âgée de 72 ans (en 2012) et habitant sur l'île de Praslin, on utilisait parfois aussi la peau de gazelle (conversation personnelle, 6 février 2012).

³⁷⁵ D'après les informations recueillies auprès de différents informateurs, il semble que certains nettoient la peau avant de la faire tremper.

³⁷⁶ Dans la vidéo produite par le PRMA (Ton Pat' 2011), Patrick Prosper dispose le côté duquel les poils ont été enlevés à l'intérieur du tambour. À l'opposé, Brian Matombe le met à l'extérieur, du côté sur lequel on frappe le tambour.

bien la tendre sur le cadre. À ce stade, on peut utiliser des pinces pour mieux étendre la peau. Il faut ensuite attendre au moins deux jours, le temps que la peau soit solidement soudée au cadre.



Figure 45. *Tanbour moutya* des Seychelles (sans les cymbalettes), appartenant à Brian Matombe. Grande-Anse, Mahé, 10 février 2011. Photo : M.-C. Parent



Figure 46. Vieux cadre de *tanbour moutya* avec 3 cymbalettes en acier, appartenant à Brian Matombe. Grande-Anse, Mahé, 10 février 2011. Photo : M.-C. Parent

La corde est ensuite retirée et la peau qui dépasse est coupée à l'aide d'une lame tranchante, comme celle d'un couteau à lame rétractable. L'étape finale consiste à faire trois incisions dans le cadre – avec le même outil coupant –, en trois points équidistants, afin d'y insérer des cymbalettes en acier. Les entailles mesurent environ 4 centimètres de largeur et 1,5 centimètre d'épaisseur. Deux petits disques métalliques avec un trou au centre y sont insérés, parallèlement à la peau du tambour. Ils sont fixés à l'aide d'un petit clou planté dans la bordure du cadre et qui les traverse.

Facteurs ayant une influence sur les sons produits

Les cymbalettes s'entrechoquent lorsque l'on frappe le tambour et viennent ainsi en enrichir le son. Autrement, les facteurs qui influencent la sonorité de l'instrument sont de deux ordres. Le premier, abordé au chapitre précédent, est lié aux modalités de jeu. Ce sont les types de frappes (la façon dont on touche le tambour) et les aires de frappe sur la peau du tambour. La

peau est frappée essentiellement avec les mains (les doigts, la paume, etc.) et les aires de frappes se situent plus ou moins près du cadre, mais jamais vers le centre de la peau³⁷⁷.

Le second concerne les caractéristiques physiques du tambour lui-même, qui ont des répercussions directes sur la hauteur et le timbre des sons produits. Le diamètre du tambour et la largeur de son cadre en changeant le son. Un tambour plus grand, par exemple, donnera un son plus grave. La taille d'un *tanbour moutya* varie généralement de 35 à 55 centimètres de diamètre, en fonction du rôle qu'aura le tambour lors de la performance (voir le chapitre précédent). Les rares tambours que j'ai pu observer aux Seychelles – et qui étaient fabriqués sur place – possédaient un cadre dont la largeur (la profondeur) ne dépassait pas 7 centimètres. Il semble toutefois, d'après quelques informateurs, que les *tanbour moutya* étaient munis d'un cadre plus large dans le passé, allant parfois jusqu'à environ 12 centimètres (entretien avec Brian Matombe le 9 février 2011, communication personnelle avec Patrick Victor le 10 février 2014). Cet élément distinguait le *tanbour moutya* du tambour *ravann* mauricien dans le passé, dit-on (*ibid.*). Enfin, le type de peau utilisé, ainsi que son épaisseur³⁷⁸, font varier la résonance.

La chauffe de la peau – généralement au-dessus d'un feu – permet de la tendre jusqu'à l'obtention du son désiré. Ce dernier n'est jamais défini clairement par les informateurs qui disent le reconnaître par « l'habitude ». Il doit toutefois être suffisamment net et défini, afin de bien retentir. Tel que le spécifie Brian Matombe, une peau plus mince prend moins de temps à chauffer qu'une peau épaisse et produira des sons plus clairs et aigus (entretien du 9 février 2011). L'action de chauffer les tambours tend la peau davantage et permet d'en retirer l'humidité, coefficient considérable dans le climat tropical des Seychelles. Cette étape est cruciale pour rendre le son de l'instrument adéquat.

³⁷⁷ Les aires de frappes sont illustrées au chapitre précédent, à partir de l'analyse de la représentation du *moutya* à La Bastille.

³⁷⁸ Celle-ci dépend du type de peau choisi, mais également de la manière dont elle a été nettoyée, tel que l'explique Brian Matombe dans la vidéo 15 (entretien du 9 février 2011).

Position de jeu du *tanbour moutya*



La position de jeu implique que le *tanbourye* bloque le *tanbour moutya* en position verticale en le tenant entre son poignet gauche (pour un droitier) et sa cuisse du même côté lorsqu'il est assis. S'il est en position debout, il doit surélever sa cuisse en posant le pied sur un banc, un tronc d'arbre ou tout autre objet, de manière à ce que sa cuisse se retrouve presque en angle droit avec son corps. L'instrument est alors appuyé sur la cuisse du musicien, près de son corps. Le poignet droit vient offrir un troisième point d'appui au tambour.

Figure 47. Position de jeu du *tanbourye*. Brian Matombe, Grande-Anse, Mahé, 9 février 2011.
Photo : M.-C. Parent

Typologie du *tanbour moutya*

À la lumière des informations ici présentées et de la littérature scientifique existante, nous sommes en mesure de positionner le profil organologique du *tanbour moutya* au sein des îles créoles de l'océan Indien. Le tambour qui en est le plus proche organologiquement est la *ravann*, ce tambour sur cadre circulaire utilisé dans le *sega ravann*, aussi appelé *sega tipik*, de l'île Maurice. Il s'en distingue toutefois par le fait que la peau du *tanbour moutya* est habituellement collée et non clouée au cadre, ainsi que par la présence des cymbalettes qui, selon plusieurs informateurs, sont essentielles. Celles-ci seraient optionnelles sur la *ravann* (Ballgobin et Antoine 2003 : 78-79), mais présentes sur le *tanbour* rodriguais (Samson 1997 : 19). La *ravann* et le *tanbour moutya* partagent d'autre part des modalités d'exécution semblables, tel que le démontrent les deux tableaux suivants.





Critères de typologie retenus		Types de tambours			
		<i>Moutya</i> (Seychelles) 	<i>Sega (otantik)</i> (Seychelles) 	<i>Ravann</i> ³⁷⁹ (Maurice) 	<i>Roulèr</i> (Réunion) 
Caractéristiques physiques	Forme du tambour • Circulaire à une membrane • Tambour conique (lattes de bois) à une membrane • Tronconique à une membrane	X		X	X
	Méthode de fixation de la peau sur le tambour • Laçage • Collage • Clouage	X	X	X	X
	Présence d'accessoires • Cymbalettes	Oui	Non	Parfois	Non
Modalités d'exécution	Modalité de frappe sur la peau des tambours • Mains	X	X	X	X
	Position de jeu • Tambour tenu verticalement sur la cuisse • Tambour couché au sol	X	X	X	X

Tableau III. Typologie des tambours utilisés dans les musiques issues du *sega* primitif (Mascareignes et Seychelles)

Le *tanbour moutya* est l'unique tambour sur cadre aux Seychelles. Il se distingue par ailleurs des autres tambours par sa position de jeu. En effet, avec la *ravann* mauricienne, il fait partie des rares tambours sur cadre à être tenus verticalement sur la cuisse du tambourineur³⁸⁰. Enfin, la façon particulière de fixer la peau sur le cadre, en la collant sans utiliser de clous, lui confère une autre spécificité.

³⁷⁹ Afin d'éviter les redondances, les *tanbour* de Rodrigues et d'Agalega sont ici assimilés à la *ravann*.

³⁸⁰ À ma connaissance, il n'y a que le *tanbou dibas* martiniquais (Desroches 1989 : 41) qui partage cette position de jeu.





Critères de typologie retenus	Types de tambours					
	<i>Moutya</i> (Seychelles) 	<i>Ravann</i> (Maurice) 	<i>Tanbour malbar</i> (Réunion) 	<i>Amponga tapaka</i> (Madagascar)	<i>Tari Tar</i> (Comores) (Mayotte)  ****	
Origine prétendue / Filiation identitaire	Afro-malgache	Afro-malgache	Malbare	Afro-malgache	Arabe	
Nombre de tambours dans un ensemble conventionnel (idéal)	3	3 (Rodrigues : 2 *****)				
Caractéristiques physiques	Taille du tambour • Diamètre • Largeur (bordure) du cadre	35-55 cm 7-12 cm	45-55 cm* 5-7 cm		20-30 cm ***** 5 cm	
	Matériau du cadre	Bois <i>zozo</i> ou <i>var</i>	Bois <i>guyav desinn</i> *	Métal**	Bois ****	
	Méthode de fixation de la peau	Collée	Clouée ou collée et clouée (Rodrigues : collée*****)	Lacée	Clouée*** Lacée**	Chevillée *****
	Présence d'accessoires	Cymbalettes	Cymbalettes parfois	-	-	Cymbalettes **, *****
Modalités d'exécution	Modalité de frappe	Mains	Mains	Baguettes	Mains	
	Position de jeu • Tenu verticalement sur la cuisse • Suspendu à l'épaule • Tenue par une main	X	X	X	X	

Tableau IV. Typologie des tambours sur cadre à une membrane des îles de l'océan Indien³⁸¹

* Ballgobin & Antoine 2003 : 78.

** Live 2006 : 54-55.

*** Banque de données de la Bibliothèque nationale de France :
http://data.bnf.fr/17013142/amponga_tapaka/

**** Randrianary 2008 : 12.

***** Touma & all. 2006 : 5.

***** Des Rosiers 2004 : 238-239.

³⁸¹ Il existe encore trop peu de recherches systémiques concernant les éléments organologiques liés aux instruments dans la zone océan Indien. J'ai préféré ne rien inscrire lorsque je n'ai pas pu retracer l'information exacte pour compléter ce tableau.

Organisation sonore des tambours

La plupart des gens avec lesquels j'ai discuté insistent sur la présence d'au moins trois *tanbour moutya*, chacun étant associé à un « rythme » précis, disent-ils. Pour d'autres, ce n'est pas le nombre de tambours qui fait le *moutya*, mais c'est toujours mieux s'il y en a trois, puisque chacun joue un rôle.

L'utilisation de trois tambours de diamètres différents permet d'étendre leur ambitus sur trois niveaux, qui contrastent par leurs timbres et leur tessiture (grave, médium et aigu)³⁸². Le discours de chaque tambour est ensuite enrichi par la possibilité d'effectuer des frappes plus graves et plus aiguës, ouvertes ou fermées, accentuées ou non.

En réalité, lorsqu'il y a les trois tambours, ceux-ci sont joués en homorythmie³⁸³ et ce sont les « paramètres expressifs » des battements (Desroches 1996 : 10) – la façon de battre le rythme³⁸⁴ – qui varient, produisant ainsi des « marques contrastives », telles que des accentuations, des modifications de timbre et une opposition de durée (Arom 1985 : 330-331)³⁸⁵.

Le battement de base, la « pulsation de la musique seychelloise » pour utiliser les termes de plusieurs informateurs, se joue habituellement sur le tambour de taille moyenne. Cette manière de frapper le tambour se nomme *vannen* (vanner). Le tambour qui « vanne » est appuyé

³⁸² Le recours à trois tambours de registres différents n'est pas sans rappeler d'autres traditions musicales présentes en Afrique et au sein de la diaspora africaine – comme, par exemple, les *longdrums* de République Dominicaine (Davis 1976 et 1987), les tambours des rites *rada* et *kongo* en Haïti (Dauphin 2014 : 52 et 99), l'ensemble de tambours *yuka* et batás de Cuba (Ortiz 1952), les tambours *batá* ou ceux de la *rumba* cubaine (Estival 1996), les tambours utilisés dans le *candomblé* brésilien (Vatin 2005 : 135) ou encore dans le *tambor de crioula* (Cousin 2013) –, bien que le type de tambour utilisé dans ces différentes pratiques soit différent. Encore une fois, cette comparaison ne vise pas à tirer des conclusions hâtives concernant les origines ou influences de l'utilisation des trois *tanbour moutya*, mais plutôt à fournir une piste pour des explorations futures.

³⁸³ L'homorythmie peut être définie comme un « procédé selon lequel toutes les parties superposées d'une pièce musicale progressent selon le même rythme » (« Glossaire » 2004 : 414). Notons que si les tambours et les idiophones, comme nous le verrons, créent une homorythmie, l'ensemble des parties musicales du *moutya* – incluant le chant et, éventuellement d'autres instruments qui s'ajouteront – engendre une polyrythmie dont il sera question un peu plus loin.

³⁸⁴ Le battement doit être ici compris comme la mise en acte d'une figure rythmique. Nous rejoignons ici les préoccupations de Desroches (1996 : 110) concernant la nécessité de prendre en compte l'ensemble des paramètres expressifs du battement de tambour, allant ainsi au-delà de la relation espace-temps, en tant qu'éléments constitutifs d'un « rythme », ce dernier étant aussi entendu ici au sens proposé par François Picard, c'est-à-dire en tant que figure ou *Gestalt* (2000 : 4).

³⁸⁵ Notons en ce sens que, dès 1956, André Hodeir insistait sur le fait que le phénomène rythmique « *is not simply a question of time values; the succession of attacks and intensities is also an important part of it* » (1956 : 96).

par le tambour basse, dont le diamètre est plus grand et le son plus fort et résonnant, qui vient *pile* (piler), c'est-à-dire appuyer les pulsations. Le plus petit tambour, au son plus aigu et clair, joue un rôle d'accompagnement en venant *denote* (dénoter), soit accentuer certaines frappes, « nuancer », en vue d'ajouter du mordant dans le déroulement des morceaux. Toutefois, lorsqu'il y a moins de trois tambours – la plupart du temps selon mes observations – le battement de base (*vannen*) est joué et le même *tanbourye*, ou encore un deuxième, vient *denote* aux moments appropriés.

La rareté des *tanbour moutya* et alternatives

La question de la rareté des *tanbour moutya* mérite un détour. Sur le terrain, non seulement il m'a été difficile d'observer les *tanbour* – et encore plus d'en jouer³⁸⁶ –, mais plusieurs informateurs, surtout les plus jeunes, ont relié la rareté du *moutya* en tant que pratique à celle des *tanbour*. À son tour, l'insuffisance des *tanbour* proviendrait de la pénurie de cabris ou de chèvres dans le pays. Une petite enquête à ce sujet révèle qu'il s'agit davantage d'un manque de motivation et/ou de temps pour aller récupérer des peaux et les préparer, cette dernière tâche consistant en un travail qui peut parfois être ardu. Aussi, de moins en moins d'individus possèdent encore aujourd'hui les connaissances et le savoir-faire lié à la fabrication de ces tambours³⁸⁷.

Un autre motif inciterait les musiciens à délaisser le *tanbour moutya* : depuis qu'ils jouent dans les hôtels – où il est généralement impossible d'allumer un feu pour chauffer les instruments, à moins qu'il s'agisse d'un événement spécial à l'extérieur – ils doivent opter pour d'autres types de tambours et percussions.

Si la présence du *tanbour moutya* ne semble pas nécessaire pour tous les musiciens, certains lui attribuent une valeur particulière, notamment lorsqu'il est question de se présenter

³⁸⁶ J'ai souhaité me procurer (acheter) un *tanbour moutya* de confection locale. Malgré plusieurs tentatives et demandes, je n'ai malheureusement pas réussi à en obtenir un. J'ai pu jouer du tambour dans deux occasions seulement et sur une courte durée. L'une d'elles était durant un entretien réalisé avec Brian Matombe, en février 2011. La seconde a eu lieu au *Bazar Labrinn*, tandis que j'allais régulièrement entendre le groupe *Vwazen* (Voisins) qui s'y produit. L'un des musiciens m'a tendu son tambour et m'a demandé si je voulais jouer. C'était en contexte public, j'ai donc dû m'adapter rapidement et sans explications. En l'absence de *tanbour* supplémentaire, je lui ai rendu le sien après un ou deux morceau(x).

³⁸⁷ J'évalue à une dizaine les personnes en mesure de fabriquer et d'expliquer les étapes de fabrication du *tanbour moutya* dans tout le pays à l'heure actuelle.

en public. Pour Chanel Kilindo, un jeune chanteur et *tanbourye* né en 1986, le *tanbour 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... (entretien avec Chanel Kilindo, le 17 avril 2013).

Chanel ne sait pas comment fabriquer un tambour, mais il aimerait apprendre, m'a-t-il confié lors de cet entretien. Il m'a demandé si je savais comment faire ou si j'avais des informations que je pouvais lui communiquer, car il ne savait pas où apprendre ni où se procurer les informations³⁸⁸. Une autre informatrice, cette fois-ci de la génération qui a connu le *moutya lontan*, regrette la quasi absence du *tanbour moutya* dans la pratique contemporaine : « Maintenant, le problème, c'est que le *tanbour moutya* est rare... On introduit le *djembe*³⁸⁹. Moi, ça, je n'aime pas. Le son n'est pas le même. Il faut la peau cabri chauffée. Le *djembe*, ce n'est pas le même son » (entretien avec Jessie Fréminot, le 21 novembre 2011). Pourtant, la plupart des musiciens rencontrés et observés utilisent d'autres types de tambours.

Afin de « remplacer » le *tanbour moutya*, les musiciens seychellois optent pour diverses alternatives. La première consiste à aller acheter, ou faire ramener par quelqu'un, un tambour *ravann* de l'île Maurice. Ainsi, on peut conserver une sonorité proche de celle du *tanbour moutya*, mais le problème de la chauffe du tambour n'est pas réglé. Pour la seconde, le musicien s'approvisionne également à l'Île Maurice, mais il préfère la *ravann* avec une membrane synthétique, qu'il n'a pas besoin de chauffer. Une troisième option est de jouer sur un autre type de tambour à une membrane en peau d'animal qui n'a pas besoin d'être chauffée, comme le

³⁸⁸ Il n'existe pas, sinon très peu, de formations ou ateliers autour des musiques dites traditionnelles dans le pays – à part les cours pour les enfants – et lorsqu'une activité spéciale est organisée, on invite habituellement par téléphone un nombre limité d'individus à y participer.

³⁸⁹ Le *djembe* est un tambour dont le fût de bois en forme de calice possède une membrane, habituellement en peau de chèvre ou d'antilope, fixée par des cordes synthétiques et des cerceaux en fer. La peau est frappée essentiellement avec les mains.

*djembe*³⁹⁰ par exemple. Ces instruments sont tous importés. Enfin, le *moutya* peut être accompagné à la batterie ou sur un set de percussions. Tout bien considéré, nous nous éloignons ici de plus en plus de la conception du *moutya otantik* qui, d'après tous les Seychellois interrogés, serait joué avec les trois *tanbour moutya*.



Figure 48. *Ravann* avec membrane synthétique. Chanel Kilindo, Bazar Labrinn, Beau-Vallon, Mahé. 29 février 2012. Photo : M.-C. Parent



Figure 49. Tambours *ravann* de l'Île Maurice. *Moutya* organisé par le *Parti Lelep*. Grande-Anse, Mahé, février 2011. Photo : M.-C. Parent

³⁹⁰ Il est intéressant de noter que lorsque certains musiciens jouent du *djembe*, ils optent pour une position de jeu différente de celles des musiciens d'Afrique de l'Ouest – qui le tiennent debout entre leur jambes – et s'assoient à cheval sur l'instrument (voir figure 8), comme on le faisait avec la *tanbour sega* (du *sega otantik* seychellois) dans le passé et à la manière des joueurs de *roulèr* à la Réunion, de *tanbou bèlè* à la Martinique ou encore de *gwoka* à la Guadeloupe (sans toutefois utiliser les pieds).



Figure 50. Musiciens de *moutya* au *Bazar Labrinn* jouant sur des *djembe*. Beau-Vallon, Mahé, 15 février 2012. Photo : M.-C. Parent

Les idiophones

Lorsqu'il est question de *moutya otantik*, aucun idiophone n'est associé. Seuls des battements de mains viennent ponctuer le rythme. Toutefois, presque tous les *moutya* observés sur le terrain recourent à des idiophones pour appuyer le rythme des tambours. Il s'agit bien de soutenir ce dernier, bien que les idiophones utilisés ne viennent en aucun cas battre un patron rythmique de type *time line* (Nketia 1974) ou *phrasing referent* (Agawu 2003 : 73) qui, lui, est souvent joué sur un idiophone³⁹¹. Les idiophones, lorsqu'ils sont présents, s'apposent aux battements des *tanbour moutya*, formant ainsi ce que je qualifierai d'« homorythmie complexe », terme inspiré en partie de celui d'« homorythmie variée » proposé par l'ethnomusicologue Marie Cousin (2013 : 281 et 349) et qui sera développé plus en profondeur au moment de présenter les analyses rythmiques³⁹².

³⁹¹ Il s'agit ici de ce qui est communément appelé la « *clave* », se référant aux musiques afro-cubaines. Kubik et Robotham précisent par ailleurs que ces « *time line patterns* » se retrouvent dans des régions précises du continent africain, desquelles sont exclues celles qui se trouvent en Afrique de l'Est et en Afrique australe : « *Broadly speaking, they are found in those parts of covered by the Kwa and Benue-Congo subgroups of the Niger-Congo group of languages – with the notable exception that they are not found in most areas of East Africa or in southern Africa* » (Kubik et Robotham 2012).

³⁹² Pour Marie Cousin, l'homorythmie variée consiste en des « rythmes joués simultanément par plusieurs percussionnistes, à la fois sur des membranophones et des idiophones, frappés et secoués » (2013 : 281). L'homorythmie complexe, telle que je l'entends, inclut la diversité des timbres et accents, qui influe sur les phrasés et génère parfois un décalage minime – ou du moins une impression de décalage – entre les parties.

Les idiophones utilisés lors des performances sont essentiellement empruntés à d'autres genres musicaux locaux ou encore régionaux. Ils proposent une variété de timbres contrastants, en raison des différents modes de mise en vibration des matières et de la diversité de celles-ci.

Le triangle (*triyang*)

L'un des instruments les plus courants de nos jours dans le *moutya* est le triangle (*triyang*). Comme son nom l'indique, il est constitué d'un triangle en métal (*feray*), dont chaque côté peut atteindre jusqu'à 25 centimètres, frappé à l'intérieur à l'aide d'une petite baguette du même matériau.

Pour en jouer, ou pour « *triyange* » – pour utiliser la terminologie locale –, le musicien tient le triangle en passant son pouce gauche (dans le cas d'un droitier) dans une petite sangle au-dessus du triangle, ce qui permet de tenir le triangle sans en étouffer le son. Le reste de la main, la paume au-dessus de l'instrument, se referme ou non, en fonction du timbre désiré (mat ou résonant). Un petit bâton de métal, tenu par l'autre main, vient percuter le triangle sur le côté situé en bas et le côté le plus éloigné du musicien (figures 51, 52 et 53).



Figure 51. Norville Ernesta au triangle lors d'une répétition en famille. Avril 2011. Mont-Buxton, Mahé. Photo : M.-C. Parent



Figure 52. *Bater triyang* (joueur de triangle) au Domaine de l'Orangerie, La Digue. Mars 2013. Photo : M.-C. Parent



Figure 53. *Bater triyang* (joueur de triangle) au *Bazar Labrinn*, Beau-Valon, Mahé. 29 février 2012. Photo : M.-C. Parent

Les triangles que l'on rencontre aujourd'hui aux Seychelles sont souvent de facture commerciale et importés (notamment d'Europe), mais ce ne fut pas toujours le cas. Keven Valentin nous parle du triangle dans le *moutya* :

Le triangle est venu plus tard... Je ne sais pas quand le triangle s'est retrouvé dans le *moutya*. J'imagine que n'importe qui pouvait prendre un bout de ferraille pour jouer, qu'il trouvait une façon de le plier... Ce n'est que plus tard que les gens ont commencé à faire des triangles de la bonne façon. J'ai un vieux triangle à la maison qui appartenait à mon grand-oncle... il n'a que deux côtés! On voulait juste faire du bruit... (entretien du 5 février 2014).

La question de savoir quand et comment le triangle a intégré le *moutya* demeure sans réponse à ce jour. Les enregistrements les plus anciens que nous possédons (qui datent des années 1970) ne laissent entendre aucun idiophone. Même chose pour certains enregistrements un peu plus récents, datant des années 1980 et 1990. Toutefois, il se peut que les idiophones aient été présents dans le *moutya* déjà à cette période, mais, comme ce fut le cas lors de la représentation du *moutya* à La Bastille, qu'ils n'aient pas été inclus dans les enregistrements où l'on souhaitait mettre en avant un *moutya otantik* (ce dernier n'incluant pas les idiophones dans sa définition initiale).

Aux Seychelles, le triangle est connu pour avoir d'abord été utilisé dans les musiques de *kontredans*, d'origine européenne, qu'il accompagne d'ailleurs toujours. Il pourrait avoir graduellement intégré le *moutya* au moment où le *sega* (moderne) et le *moutya* tendaient parfois à se confondre, étant souvent présentés dans des contextes semblables où une seule et même formation musicale se donnait en spectacle, soit plus ou moins à partir des années 1970 et 1980. Le fait que les musiciens participent à plusieurs pratiques et genres à la fois tend également à ramener les savoir-faire des uns au sein des pratiques des autres sans qu'il n'y ait de conflit esthétique, idéologique ou autre. Des musiciens comme Norville Ernesta et Brian Matombe, pour ne citer que ceux-là, peuvent se joindre à n'importe quel groupe musical aux Seychelles pour venir y chanter et *triyange*, sans aucun problème d'adaptation.

Par ailleurs, le triangle est également utilisé dans d'autres pratiques musicales issues du « *sega primitif* » dans d'autres îles de l'océan Indien. Il est considéré comme partie intégrante du *sega tipik* mauricien (Ballgobin et Antoine 2003 : 80), mais nous n'avons pas plus d'indication quant à savoir depuis quand, ni son importance dans l'accompagnement du *sega*. Nous avons davantage d'informations concernant la présence du triangle dans le *sega tanbour* rodriguais, grâce aux travaux de Samson (1997) et Des Rosiers (2004). Cette dernière suggère que son usage serait d'arrivée récente, soit depuis la deuxième moitié des années soixante-dix,

période qui correspond à la formation des premières troupes de musiques traditionnelles et au début de la mise en spectacle de la pratique (2004 : 241). De son côté, Samson a comparé des instruments musicaux datant de cette période et soulève que les triangles sont absents des musiques de *sega tanbour*, tandis qu'ils sont présents dans les musiques d'accordéon, dans les enregistrements réalisés en 1978 à l'île Rodrigues par Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral, mais qu'ils apparaissent quelques années plus tard dans le disque « Ile Maurice : *Sega ravann* mauricien et *Sega tanbour* de l'Île Rodrigues », enregistré en 1981 et paru chez Ocora en 1983. Enfin, pour ce qui est de La Réunion, le triangle serait utilisé autant dans le *maloya*, le *sega* que dans toute autre forme musicale (La Selve 2004).

Tout compte fait, l'utilisation du triangle dans le *moutya* paraît assez récente et semble avoir suivi une tendance semblable à celle observée dans les îles voisines.

Lasinyal

La présence de cet idiophone n'a été relevée que sur l'île de La Digue et celui-ci n'est d'ailleurs pas propre au *moutya*, mais à l'ensemble des musiques seychelloises présentées par le groupe *Masezarin*, constitué des femmes de la famille Ladouce dont les activités musicales sont connues de la population diguoise depuis au moins trois générations.

Cet idiophone est mis en vibration par frappement, avec deux baguettes, sur un corps creux, traditionnellement en bambou. L'instrument que j'ai moi-même observé à La Digue n'était pas fait de bambou, mais d'un bout de tôle fixé sur un support en bois (figure 54). Ce changement sur le plan organologique a un effet considérable sur le timbre qui se veut alors davantage métallique.

On retrouve un instrument aux caractéristiques organologiques semblables, dont le corps est en bambou, sur l'Île de la Réunion et à Madagascar, où il porte respectivement les noms de *piker* (Lagarde 2007 : 30, La Selve 2004 : 223) et de *tsipetrika* (Emoff 2008 : 128).



Figure 54. Musicien qui joue *lasinyal*. Domaine de l'Orangerie, La Digue. Mars 2013. Photo : M.-C. Parent

La *maravann* ou le *kayamb*

Cet instrument, jamais présenté jusqu'à présent comme étant « seychellois », accompagne pratiquement tous les *moutya* observés lors de mes séjours de terrain, à l'exception des performances sur les îles de La Digue et de Praslin. Il emprunte ses appellations, *maravann* ou *kayamb*, à ce type d'idiophones que l'on retrouve dans le *sega* mauricien et le *maloya* réunionnais. Il n'est pas fabriqué localement, mais provient généralement des îles voisines.

Il s'agit d'un hochet en forme de radeau constitué d'un cadre en bois, « recouvert sur ces deux faces latérales de hampes de canne à sucre ligaturées ou cloutées » (Précourt 2011 : 51). Ce réceptacle contient des grenailles, qui sont habituellement des graines végétales tropicales (*safran*, *marron*, *job*, *conflor*, *reglis*, etc.). Le musicien tient l'instrument de ses deux mains dans le sens de la longueur et le secoue d'un côté à l'autre, créant ainsi le son caractéristique de l'instrument.



Figure 55. Présence du *kayamb* dans une répétition avec la famille de Norville Ernesta. Mont-Buxton, Mahé. Avril 2011. Photo : M.-C. Parent



Figure 56. Joueuse de *kayamb*. *Moutya* informel tenu à Okanbar, Glacis, Mahé. 7 avril 2013. Photo : M.-C. Parent



Figure 57. Présence du *kayamb* au *moutya* du *Bazar Labrinn*, Beau-Vallon, Mahé. 29 février 2012. Photo : M.-C. Parent

Le tambourin

Un dernier idiophone par secouement est parfois présent dans le *moutya*, mais il n'est pas exclusif à cette pratique. On le retrouve dans la plupart des musiques locales. Il s'agit de ce que l'on nomme communément un tambourin – un instrument de type commercial – dont le cadre circulaire de bois ou de plastique, sur lequel sont fixées des cymbalettes, est secoué ou frappé.



Figure 58. Utilisation du tambourin dans un *moutya* au sein de la communauté d'Okanbar, Glacis, Mahé. 7 avril 2013. Photo : M.-C. Parent



Figure 59. Viona Julie, chanteuse et joueuse de tambourin avec la famille de Norville Ernesta. Avril 2011. Photo : M.-C. Parent

Tentative de modélisation

Dans cette seconde partie, nous nous attarderons sur les particularités musicales de ce qui est considéré comme du *moutya*. Nous tenterons ainsi de faire ressortir, au-delà des multiples variations possibles, un « modèle ». Je considère le « modèle » tel que l'a proposé Arom : s'opposant à la variation, le modèle est « une représentation sonore à la fois globale et simplifiée d'une entité musicale ; il en accuse la singularité en ce qu'il condense en une épure, l'ensemble de ses traits pertinents – et eux seuls » (2007 : 411).

Celui-ci nous servira ensuite lors de l'observation des pratiques actuelles (troisième partie de cette thèse), nous permettant de mieux concevoir ce qui peut être transformé – et ce qui ne peut pas l'être – pour qu'une musique soit identifiée comme du *moutya*.

Avant de plonger au cœur des analyses et descriptions, quelques points méritent d'être soulignés afin de mieux comprendre les choix qui les ont orientées, ainsi que la pensée musicale derrière le *moutya*.

Tout d'abord, il existe un paradoxe concernant le langage utilisé lorsque l'on parle de musique locale aux Seychelles. D'un côté, les musiciens de *moutya* – et c'est généralement le cas pour les musiciens dits professionnels, qui jouent des musiques populaires locales – ne connaissent pas, pour la grande majorité, la théorie musicale occidentale et ne savent pas lire la musique. Par ailleurs, l'ensemble des discours sur la musique emprunte à la théorie musicale occidentale. Cette réalité n'est pas surprenante puisque nous sommes en contexte créole, marqué historiquement par les échanges entre les cultures occidentales, africaines et parfois même asiatiques. Aussi, plusieurs musiciens contemporains ont participé à des festivals et événements à l'extérieur des Seychelles, ont discuté et joué avec des musiciens dont les cultures musicales varient. Enfin, tous les professeurs de musique du pays sont formés à la musique classique occidentale et c'est cette tradition musicale qui prime dans l'enseignement de la musique dans le pays. Ainsi, même si un musicien ne possède pas une formation musicale (occidentale) théorique, il est confronté à des notions qui en sont issues. Par exemple, le musicien Mervin Nibourette m'a dit : « Tu sais, à force de jouer avec David André³⁹³, j'apprends... Lui, il met

³⁹³ David André est musicien et pédagogue. Il a étudié la musique en France et au Canada et fut directeur du NCPA. Il enseigne toujours la guitare et poursuit ses projets musicaux qui l'ont mené récemment à visiter plusieurs fois l'île de La Réunion.

des mots, il nomme ce qu'on fait ou ce qu'il veut dans sa musique. Parfois, il nous explique des concepts... » (conversation personnelle).

Au lieu de voir la différence ou un antagonisme dans cette réalité, j'ai choisi d'aller au-delà de ce qui pourrait nous paraître contradictoire, voire acculturant³⁹⁴, et de tenter de comprendre, à partir de ma propre expérience de musicienne, comment la théorie et la pratique se rejoignent. Dans une telle situation, l'ethnomusicologue doit alors se méfier de ses propres repères théoriques et garder l'esprit ouvert à d'autres significations possibles d'un même signifiant³⁹⁵ tout en n'excluant pas la possibilité d'une congruence des idées. En ce sens, il me semble qu'envisager et comprendre des similitudes, « *embracing sameness* » (Agawu 2003 : 168-169), permet une vision interculturelle qui nous permet alors de nous concentrer sur les spécificités des pratiques locales. Pour parvenir à cette fin, il est nécessaire de considérer l'interrelation entre les discours et l'expérience musicale (Fuhr 2011).

En ce qui me concerne, je n'ai pas eu l'opportunité de participer à un *moutya* en tant que musicienne (mis à part les rares occasions déjà mentionnées où j'ai pu tenter quelques frappes de tambour), mais j'ai joué à d'autres occasions avec des Seychellois et j'ai, à plusieurs reprises, dansé sur les musiques locales. Lors de ces moments, je m'efforçais d'observer si mes pas et la position de mon corps correspondaient aux postures et mouvements des danseuses professionnelles lorsqu'elles étaient présentes³⁹⁶ et je comparais ensuite ces gestes à ce que je pouvais observer dans d'autres contextes. J'ai également poursuivi cette démarche à partir de vidéos de terrain, entre mes séjours aux Seychelles, de manière à intégrer physiquement la gestuelle et la manière de « compter » la musique, pour ensuite revenir les valider auprès de Seychellois, dans différents contextes. Cette démarche de feedback (Stone 1981) met le terrain

³⁹⁴ Nous pourrions être tentés de voir ce phénomène comme une acculturation et y examiner les relations de pouvoir sous-tendues. Les musiciens seychellois n'y voient toutefois qu'un élément de professionnalisation. De plus, l'intégration de ce langage théorique semble rarement avoir une incidence, du moins pour le moment, sur la façon de jouer des musiciens.

³⁹⁵ J'ose ici faire le parallèle avec mon expérience de la langue créole seychelloise, dans laquelle on utilise certains mots provenant du français, mais qui ont toutefois acquis une signification différente de celle qu'on lui connaît, ce qui est couramment nommé des « faux-amis ». Par exemple, j'ai compris après un certain temps que l'utilisation du mot « tantôt » ne signifiait pas « dans un proche avenir » ou « dans peu de temps », mais plutôt « en fin de journée, après 18 heures ». Même chose pour le terme « *mole* » (mollet) qui renvoie plutôt à la partie intérieure des cuisses en créole seychellois ancien.

³⁹⁶ Dans les hôtels, les musiciens invitent parfois les touristes à danser sur des musiques locales. Je profitais alors de cette occasion pour « imiter » les mouvements des danseuses, puisqu'il n'existe pas de cours de danses locales. Certains musiciens et danseuses m'ont ainsi remarquée et sont ensuite venus vers moi pour établir un dialogue.

au centre de la discipline ethnomusicologique, questionnant ce que c'est pour un individu – incluant le chercheur – de faire et de connaître la musique en tant qu'expérience vécue (Titon 2008 : 25). Comme l'écrit Jeff T. Titon, « *a phenomenological epistemology for ethnomusicology arises from our experiences of music and fieldwork, from knowing people making music* » (2008 : 33). L'expérience musicale permet ainsi de dégager des connaissances empiriques.

Ces dernières sont ici formulées en partie par des transcriptions à partir de la notation de type solfégique qui, bien que n'étant pas l'outil idéal, me semble justifiée du fait que les chants recourent essentiellement à l'échelle heptatonique de la musique occidentale. Il en est ainsi de l'utilisation du solfège rythmique, qui n'inclut pas l'ensemble des dynamiques à l'œuvre, mais constitue à mon avis la manière la plus exacte d'illustrer la dimension rythmique du *moutya*. Tel que l'écrivent Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler, « [l]a notation des musiques traditionnelles en ethnomusicologie a pour but essentiel de donner un support écrit au travail analytique qui s'en suit nécessairement » (1997 : 3). Globalement, les transcriptions doivent être considérées en tant qu'outil descriptif pour des fins d'analyses. Elles ne sont pas conçues avec l'objectif de jouer ou recréer cette musique et ne sont ainsi aucunement prescriptives³⁹⁷.

Le rythme *moutya*

Le *moutya* n'est pas constitué d'une variété de rythmes pour marquer différentes parties de l'événement, commander une variété de pas de danse ou encore se référer à des divinités, comme c'est parfois le cas dans d'autres musiques³⁹⁸. Il existe un rythme de *moutya*, avec ses variantes, qui se reproduit de façon cyclique tout au long d'un morceau. La modélisation de ce

³⁹⁷ Je considère, m'appuyant notamment sur les écrits de Kofi Agawu (2003 : 64), que le « problème » de la notation n'est pas propre aux « musiques africaines », mais concerne l'ensemble des musiques de tradition orale, puisqu'elle ne peut en aucun cas « contenir » une musique. Agawu écrit : « *Even where it is designed to be descriptive, notation remains prescriptive because it involves the translation of actions, reading of codes, deciphering of signs, and ultimately, subjectivising of meaning. Notation relies importantly on the role of a supplement, a further set of signs set in motion by the process of interpretation. This supplementary knowledge, often carried orally or informally, is in the possession of many carriers of traditions. To load notation with more signs, or to introduce a new sign system altogether in the interests of descriptive precision or exhaustiveness, is, in effect, to attempt to reduce the size of the supplement, perhaps to deny the role of the supplement, and, with that, the creative role of the performer and the interpreter. Description [...] embodies a resistance to the supplement [...]* » (2003 : 64-65).

³⁹⁸ Je n'exclus cependant pas la possibilité selon laquelle ce fut peut-être être le cas dans le passé. Les données obtenues à ce jour ne permettent toutefois pas de poser sérieusement une telle hypothèse.

rythme n'est toutefois pas évidente et soulève notamment le problème de la représentation d'un « *groove* » et les limites de la notation musicale, peu importe le type de notation utilisé.

Précisions théoriques et terminologiques

L'emploi de *mesures* dans ce travail vise à cadrer de façon opératoire la musique sans nécessairement reproduire la hiérarchie accentuelle généralement imposée par les catégories de temps forts et de temps faibles (Arom & Alvarez-Pereyre 2007 : 89), nommées « *inherent stress structure* » chez les anglophones (Agawu 2003 : 65, entre autres). Il s'agit en d'autres termes d'illustrer l'organisation rythmique, sous-tendue par une armature métrique. Cette dernière ne doit pas à mon avis être totalement rejetée lorsqu'il est question de noter une musique « non occidentale », puisque, du moins en ce qui a trait aux musiques seychelloises, la pulsation est presque toujours distinctement indiquée par une frappe basse du *tanbour moutya* et les pas des danseurs s'inscrivent clairement dans des séquences mesurées. À ce titre, je considère, dans le cadre de ce travail, les systèmes métriques « africain » et « non-africain » comme étant complémentaires plutôt que différents³⁹⁹ (Agawu 2003, Temperley 2000 et 2001).

Nous pouvons donc admettre le principe de régularité rythmique dans le *moutya*, fondé sur la présence d'étendues fixes (*fixed time span*), subdivisées en battements égaux nommés *basic pulse* chez Kwabena Nketia (1974) et qui peuvent se définir comme les pulsations élémentaires qui guident implicitement ou explicitement les musiciens et les danseurs. Dans la partie musicale du *moutya*, cette pulsation – que je nommerai également le temps – est exprimée, nous l'avons vu, par une frappe basse de tambour⁴⁰⁰, du moins dans la majorité des cas. Chaque pulsation est constituée de divisions plus denses à l'intérieur du battement de base, couramment appelées les « valeurs opérationnelles minimales » chez Simha Arom (1985 ; 2007 : 90) ou encore les « *density referents* » chez Mantle Hood (1971 : 114) et Kwabena Nketia (1974 : 127). Celles-ci offrent la matière rythmique des battements de tambour et des mélodies du *moutya*.

³⁹⁹ Nous ne pourrions en aucun cas simplifier les systèmes musicaux utilisés en Afrique, comme partout ailleurs, en les présentant comme étant tous homogènes. Ainsi, il ne s'agit pas non plus de nier la spécificité de certains patrons rythmiques singuliers, mais – du moins dans le cas qui nous concerne dans le cadre de cette thèse qui s'intéresse à un phénomène musical dit créole – la distinction laisse place à une nouvelle pensée musicale, qui hérite de différents systèmes.

⁴⁰⁰ Dans les *moutya* « modernes » enregistrés, la pulsation sera éventuellement marquée par la grosse caisse et/ou la basse électrique.

Les patrons rythmiques ainsi formés sont généralement classés selon deux types, soit les *divisive rhythms* (structures rythmiques divisives) ou les *additive rhythms* (structures rythmiques additives) (Sach 1953 et Brandel 1961, cités dans Agawu 2003 : 86). Dans les premiers, une étendue de temps (une mesure, un temps) peut être divisée en plus petites unités rythmiques isochrones. Dans les *additive rhythms*, l'organisation du patron rythmique présente des groupes de durées différentes ou irrégulières – dépassant par exemple les divisions régulières – qui se suivent à l'intérieur d'une mesure. Par exemple, une période de huit pulsations d'un *divisive rhythm* se présenterait sous la forme 2+2+2+2 ou 4+4, tandis qu'elle serait plutôt divisée en 3+3+2 ou en 2+3+3 si elle est pensée en *additive rhythm*.

Ces notions ont leur importance dans ce travail, puisqu'elles sous-tendent des conceptions différentes fondamentales du rythme, notamment lorsque des figures rythmiques sont transcrites (voir aussi Agawu 2003 : 88-89). Ainsi, à la lumière des données fournies et des analyses effectuées jusqu'à présent, nous pouvons soutenir que l'organisation rythmique dans le *moutya* – qui ne diffère pas de celle à la base des autres musiques seychelloises – ne se base pas sur des *additive rhythms* et ne saurait être envisagée par une approche basée sur les unités minimales de temps qui ne reconnaît aucune accentuation au sein d'une période ou d'un battement. Au contraire, les fondations rythmiques sont construites à partir de *divisive rhythms*, qui peuvent suivre des schémas binaires et/ou ternaires, voire combiner les deux pour créer une hémiole.

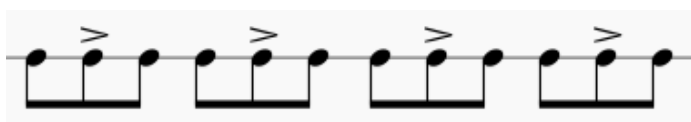
Esthétique et structure rythmique de base du *moutya*

Le rythme du *moutya* présente un caractère polyrythmique qui prend forme dans la superposition des différents éléments musicaux qui le composent : les frappes de tambours, les battements de mains, le chant et la danse. Cette polyrythmie est marquée par la contramétrie, définie par Simha Arom comme « l'occurrence des accents ou des changements de timbre se produisant pour l'essentiel à contretemps » (Arom et Alvarez-Péreyre 2007 : 16).

Les *tanbour moutya* apparaissent, nous l'avons vu, sous la forme d'une homorythmie. Celle-ci est toutefois marquée par des contrastes d'attaques et d'intensités entre les différentes

phrases rythmiques des trois *tanbour*⁴⁰¹. La formule rythmique typique des *tanbour moutya* se caractérise par la répétition d'une courte période⁴⁰² qui se répète tout au long d'un morceau. Celle-ci est habituellement composée d'une ou deux fois six frappes⁴⁰³ qui correspondent *grosso modo* à six croches ternaires, pouvant ainsi être notée dans une mesure 6/8, dans laquelle les contretemps situés sur les deuxième et cinquième subdivisions – ou croches – sont accentués.

Rythme de base du *moutya* sur une période



Il existe de légères variations au rythme de base⁴⁰⁴, qui ne concernent en réalité que l'espace-temps de la dernière croche. Mes analyses en font ressortir trois principales.

La première, que je nommerai simplement « rythme *moutya* ternaire », est constituée uniquement de frappes plus ou moins équidistantes l'une de l'autre en termes de durées⁴⁰⁵. Les frappes basses sont situées sur les temps et les contretemps (sur les 2^e et 5^e croches) sont accentués par une frappe claquée près du cadre du tambour. Il s'agit du battement joué par Andréix dans le *moutya* de la Bastille (voir chapitre précédent). Il en fait également une démonstration dans la vidéo 16. Ce battement correspond au geste qu'il appelle *vannen*. La joueuse de *tanbour* dans la vidéo du *Group Kiltirel* de Port-Glaud (voir chapitre précédent) effectue ce battement la plupart du temps. Au-delà, du battement de tambour, ce rythme ressort aussi lors de l'écoute de plusieurs types de *moutya* plus contemporains, comme par exemple

⁴⁰¹ Voir l'analyse de la performance musicale du *moutya* présenté à la Bastille au chapitre précédent pour plus de détails sur les différences de jeu des trois tambours.

⁴⁰² La période est définie par Arom, d'après Moles 1968, comme « une boucle de temps fondée sur le “retour de semblables à des intervalles semblables” » (1985 : 409). Pour Chemillier et *al.*, les pulsations sont ainsi regroupées en cycles ou périodes qui correspondent, dans la musique africaine, à la répétition des ostinati (2014 : 128).

⁴⁰³ Bien qu'il me semble possible que la période ne s'étale que sur 6 croches d'un 6/8, les Seychellois tendent à marquer davantage la première de douze croches, comme nous le verrons.

⁴⁰⁴ Il ne faut pas confondre ces variations du rythme de base avec les différents types de frappes des trois *tanbours moutya*, telles que nous les avons vues au chapitre précédent. Le rythme de base peut toutefois correspondre au rythme d'un battement préalablement identifié.

⁴⁰⁵ Je reviendrai sur cet aspect au point suivant.

dans la chanson *Nanryen Napa* enregistrée par Keven Valentin (audio 14). Je la transcrirai ainsi en notation solfégique :

Rythme *moutya* ternaire

The musical notation for the 'moutya ternaire' rhythm is presented in three staves. The top staff, labeled 'Frappe claquée près du cadre du tambour', shows a sequence of eighth notes with accents, grouped in pairs. The middle staff, 'Frappe touchée', shows eighth notes with stems, also in pairs. The bottom staff, 'Frappe basse', shows quarter notes with stems. The entire piece is in 6/8 time and consists of two measures.

La seconde variante consiste à repousser la sixième impulsion, de manière à créer un effet « *sote* » (sauté)⁴⁰⁶. Ce modèle rythmique ressort particulièrement lorsque le tempo est lent (conversation personnelle avec Mervin Nibourette, 25 février 2013).

Rythme *moutya* ternaire « *sote* »

The musical notation for the 'moutya ternaire sote' rhythm is presented in three staves. The top staff, labeled 'Frappe claquée près du cadre du tambour', shows eighth notes with accents, where the sixth note is delayed. The middle staff, 'Frappe touchée', shows eighth notes with stems, also with a delayed sixth note. The bottom staff, 'Frappe basse', shows quarter notes with stems. The entire piece is in 6/8 time and consists of two measures.

Enfin, j'identifie une troisième variante qui consiste à ne jouer aucun son sur cette troisième subdivision du deuxième temps et qui produit un effet de suspension. Je le nommerai « rythme *moutya* ternaire suspendu ». On peut entendre ce battement dans les enregistrements

⁴⁰⁶ Lors d'une discussion au sujet de ces rythmes avec le batteur Mervin Nibourette, celui-ci a utilisé le terme « *sote* » en créole, qui peut se traduire en français par « sauté/e » pour définir la particularité de cette frappe qui arrive à la dernière minute et permet de retomber sur le premier temps.

de *moutya* plus anciens, comme par exemple dans un enregistrement réalisé par Koechlin en 1976-1977 (audio 12) et dans celui fourni par La Selve et Serre (audio 13).

Rythme *moutya* ternaire suspendu

The image shows three staves of musical notation for a 6/8 time signature. The top staff, labeled 'Frappe claquée près du cadre du tambour', features a sequence of eighth notes with accents and rests. The middle staff, 'Frappe touchée', includes eighth notes, some with accents, and quarter notes. The bottom staff, 'Frappe basse', consists of eighth notes and rests. Vertical dotted lines separate the notation into measures.

Le battement que Brian Matombe joue dans le *moutya* de la Bastille (vidéo 8), habituellement nommé « basse » ou « *pile* », correspond à une alternance de ces deux dernières variantes rythmiques. La vidéo 17 démontre plus précisément les types de frappes auxquelles il recourt pour les jouer.

Point de vue émique et validation

Ces modèles rythmiques ont été présentés à quelques informateurs⁴⁰⁷, non pas par écrit – puisque la plupart des musiciens avec lesquels j’ai travaillé ne lisent pas la musique –, mais oralement, en comptant à voix haute et en battant la pulsation avec les mains ou les pieds (recourant parfois à la danse), qui m’ont confirmé ou précisé leur pertinence et leur justesse.

Bien que les Seychellois considèrent le *moutya* comme l’héritage musical des esclaves africains, ils n’ont aucun problème à adopter les outils théoriques occidentaux pour représenter sa musique, à l’écrit comme à l’oral⁴⁰⁸. Ainsi, la structure rythmique du *moutya* peut très bien s’adapter à la hiérarchie présente dans le système métrique. Les musiciens seychellois non

⁴⁰⁷ Il s’agit principalement de Mervin Nibourette et Keven Valentin, informateurs que j’ai eu l’occasion de revoir à plusieurs reprises durant ma recherche. J’ai également discuté et validé certaines hypothèses tout au long du processus auprès des musiciens Michel Farabeau, Jerry Souris et John Vital.

⁴⁰⁸ Ceci pourrait démontrer la présence d’une pensée musicale créole ou métisse, qui puise à la fois dans le langage et l’imaginaire « africain » et « européen ». Ce point de vue s’oppose, par exemple, à celui que Jenny Fuhr a rencontré à Madagascar, où les musiciens utilisent le terme 6/8, mais le contestent à la fois en insistant sur le fait que le concept n’est pas approprié pour leur musique (Fuhr 2011 : 56-57).

seulement ne rejettent pas la terminologie « 6/8 » – impliquant l’usage du concept de « mesure » lié à la notation musicale –, mais affirment que « le *moutya* est en 6/8 ». À la question « Est-ce qu’on compte des temps dans un *moutya* et si oui, comment ? », on m’a fréquemment répondu en comptant « 1-2-3-4-5-6, 1-2-3-4-5-6 », en insistant bien sur les 2^e et 5^e temps accentués.

Là où tout se complexifie, c’est que ces six subdivisions ne sont pas toutes égales, et c’est en grande partie ce qui donne le « *swing* » ou « *vital drive* » (Keil 2005 [1994] : 59) au *moutya*. Toutefois, ce « 1-2-3-4-5-6 », avec les légères déviations métronomiques qui lui sont inhérentes, semble tellement être intégré, incorporé chez plusieurs musiciens, qu’ils ne voient aucun problème à compter 6 unités de temps qui ne sont pas tout à fait isochrones. À la limite, j’oserais dire que la plupart des musiciens ne sont pas conscients du fait qu’on ne compte pas le 6/8 dans le *moutya* comme on compte le 6/8 chez Mozart (mais ils pourraient très bien jouer les deux avec le rythme et le phrasé appropriés). Tout se passe comme si on changeait de langue et on adoptait automatiquement un nouvel accent, mais cette théorie ne fonctionne que si cette langue demeure dans l’oralité. J’ai failli m’y faire prendre également, à force d’entendre compter de cette manière. Plus le tempo est rapide, plus cette nuance devient subtile⁴⁰⁹. Je relaterai ici deux événements qui m’incitent à insister sur la notion de « *groove* » et tenter de comprendre celle-ci dans le *moutya*.

Le premier épisode révélateur s’est déroulé au *NCPA*, durant une répétition du *jazz band*, auquel je participais en tant que saxophoniste, en janvier 2012. Le répertoire proposé par le directeur de l’ensemble, Jerry Souris, était généralement constitué de standards jazz. Un jour, *msye* Souris avait préparé un arrangement musical d’un *moutya* pour le *jazz band*. Sans aucune prétention, je crois que ma présence y était pour quelque chose... J’étais très curieuse d’observer, d’un côté, comment ce *moutya* allait être noté sur une partition, puis, de l’autre, de quelle manière les étudiants et musiciens allaient l’interpréter. Les partitions proposaient des chiffres indicateurs de mesures en 6/8. Sans aucune instruction préalable quelconque, nous nous sommes lancés dans une lecture à vue collective. Je me suis arrêtée après quelques mesures afin

⁴⁰⁹ Il pourrait ici s’agir davantage de la perception qu’a l’auditeur à l’écoute et la corrélation mérite d’être vérifiée à partir d’outils plus précis. Par exemple, des études en ce sens ont été menées sur le swing jazz et des chercheurs soulignent une corrélation entre l’augmentation du tempo et un nivellement des rapports de temps (Friberg et Sundström 2002 : 337). Par contre, une étude plus poussée du jeu de plusieurs instrumentistes jazz reconnus réalisée par Fernando Benadon démontre que « *slower tempos do not necessarily yield higher swing ratios* » (Benadon 2006 : 83).

d'écouter ce qui se passait, d'autant plus que je remarquais que je n'étais pas « avec les autres ». Tandis que j'écoutais, je tentais de ne pas laisser transparaître mon insatisfaction et j'échangeais des regards avec *msye* Souris, qui ne semblait pas plus convaincu que moi du résultat. Celui-ci a demandé aux musiciens d'arrêter de jouer et de lui remettre les partitions. J'ai à mon tour suggéré, avant de tout abandonner, que nous nous imaginions les frappes des *tanbour moutya* ou la basse en arrière-plan afin de nous aider à mieux « phraser » la mélodie écrite dans le style *moutya*. J'étais fort probablement, à ce moment, la personne du groupe qui baignait le plus dans le *moutya* en raison des démarches liées à ma recherche. J'ai alors à mon tour compté « 1-2-3-4-5-6, 1-2-3-4-5-6 », en bougeant inconsciemment mon corps (mes pieds marquant les pas et mon corps ondulant légèrement). Au moins deux ou trois musiciens plus âgés, soit vers la fin de la quarantaine ou dans la cinquantaine, ont pu retracer mentalement le schéma rythmique du *moutya*, à partir de ces indications. Nous étions complètement sortis de la partition. Le retour à celle-ci, combiné au défi de la lecture à vue pour plusieurs, ne nous a pas permis de concilier musique écrite et tradition orale.

Nous pouvons tirer plusieurs conclusions, ou du moins avancer des hypothèses, suite à cet événement. Tout d'abord, l'écriture du *moutya* sous forme de notation rythmique représente en soi un défi et, même lorsque nous nous rapprochons du but, la partie écrite nécessite une interprétation « dans le style *moutya* » pour donner le résultat souhaité. De plus, bien que les musiciens aient l'habitude de compter « 1-2-3-4-5-6 » lorsqu'ils entendent ou performant le *moutya*, et suggèrent donc que ce soit du « 6/8 », la congruence entre la pratique dans l'oralité et la notation rythmique n'est pas démontrée.

Dans un tout autre contexte, lors d'une séance de travail avec le musicien et batteur Mervin Nibourette, le 25 février 2013, je lui ai demandé de valider et de compléter quelques analyses rythmiques de *moutya*. Mervin a appris la musique strictement par la tradition orale et lit à peine la musique⁴¹⁰, ce qui ne l'empêche pas d'être l'un des batteurs les plus reconnus des Seychelles. Voici un compte rendu de cette rencontre.

⁴¹⁰ Il a toutefois plusieurs bases théoriques acquises grâce à son expérience de musicien aux Seychelles et à l'extérieur du pays. À sa demande, je lui ai par ailleurs expliqué quelques notions théoriques durant mes séjours. Bien qu'il ne soit pas à l'aise avec la notation musicale, la structure de sa pensée musicale est tout à fait construite à partir de systèmes métriques.

Mervin a accepté de venir à l'endroit où je logeais, à Mare Anglaise, pour une session de travail. Comme à chaque rencontre, il avait son ordinateur portable, à partir duquel nous pouvions trouver de nombreux exemples musicaux sous la forme de *mp3* et il travaille parfois sur des arrangements musicaux à l'aide d'un logiciel. Mon premier objectif était de vérifier si les modélisations rythmiques que j'avais notées correspondaient bien à la manière dont les Seychellois conçoivent le rythme et, particulièrement, de vérifier si j'avais bien compris la structure rythmique et si je battais la pulsation au bon endroit. Jusque-là, nous étions d'accord sur tout. Mervin a lui aussi insisté sur le compte « 1-2-3-4-5-6 », me mettant en garde de ne pas faire comme la plupart des Occidentaux et compter « 1 » sur le « 2 » accentué. Il m'a confirmé que j'avais bien compris, mais je souhaitais ensuite noter cette formule.

Afin de « parler le même langage », nous avons instinctivement commencé à tracer des rectangles séparés par des carrés (six carrés en longueur, représentant les 6 impulsions ; 2 carrés en hauteur, soit l'un pour les frappes basses et un autre pour les frappes claquées ; les autres types de frappes allaient se retrouver quelque part entre les deux)⁴¹¹. Nous avons écouté plusieurs morceaux considérés comme des *moutya*, tant par Mervin que par moi-même, et noté ainsi le rythme de base qui les accompagne. C'est à ce moment que certaines particularités ou variantes sont ressorties, comme la sixième impulsion de type « *sote* », par exemple.



Figure 60. Notation des figures rythmiques. Séance de travail avec Mervin Nibourette. Mare Anglaise, le 23 février 2013.

⁴¹¹ Ce type de notation s'apparente sur plusieurs points à la notation TUBS (*Time Unit Box System*), suggérée par Koetting en 1970, dans laquelle chaque case correspond à la plus petite unité de temps.

Il m'apparaissait alors clair que tout *moutya* repose, rythmiquement, sur cette formule à six impulsions, dans laquelle les 2^e et 5^e sont souvent accentuées. Toutefois, l'irrégularité de ces six impulsions me « dérangeait » un peu. J'ai alors demandé à Mervin s'il était conscient que ces six impulsions n'étaient pas égales ou encore si c'était un effet recherché. Il a d'abord nié le fait qu'elles n'étaient pas égales, répétant « 1-2-3-4-5-6 ». J'ai insisté en lui expliquant que je comprenais que ce qui semblait pertinent pour lui et que la notation dans les cases lui suffisait pour illustrer le rythme du *moutya* parce qu'il est lui-même familier avec celui-ci, mais ces cases ne permettraient pas, par exemple, à quelqu'un qui n'a jamais entendu de *moutya* de s'en faire une idée précise sur le plan musical. J'ai ensuite frappé le battement dans mes mains, insistant sur les contretemps accentués, mais m'efforçant de produire des frappes isochrones. Mervin commençait à comprendre où je voulais en venir...

Avant de le laisser partir, je lui ai proposé que nous fassions un dernier exercice, avec l'aide du logiciel musical sur son ordinateur. Les Seychellois utilisent beaucoup les techniques de musique assistée par ordinateur (MAO) dans les arrangements musicaux commerciaux et parfois aussi pour les musiques locales. Comment réussissent-ils alors à produire l'effet recherché, le *swing* de ces musiques ? Tel que Mervin me l'a précisé à ce moment, on le fait souvent pour le *sega* (seychellois), mais pas vraiment pour le *moutya*. Est-ce dire que le *swing* ou le *groove* du *moutya* est différent de celui du *sega* ? J'ai alors demandé à Mervin de tenter de reproduire un rythme *moutya* à partir de son logiciel. Nous avons d'abord dû ajuster les timbres et hauteurs des sons pour se rapprocher le plus possible de ceux du *tanbour moutya*. Pour ce qui est du rythme, Mervin a utilisé des « blocs » (à défaut de figures rythmiques), comme il le fait généralement pour le *sega*. Ces blocs étaient tous égaux en durée et le résultat, à l'écoute, ne nous a pas du tout satisfaits, ni lui, ni moi. Nous avons auparavant travaillé sur des rythmes *sega* à partir du logiciel et n'avions pas été choqués par un tel décalage entre le rythme généré par l'ordinateur et celui produit par des musiciens. Nous pouvons expliquer cette différence par le fait que les *sega* étant généralement plus rapides que les *moutya*, la subtilité rythmique serait moins perceptible qu'à un tempo lent. Aussi, le *sega* alimente une partie de l'industrie musicale locale depuis les années 1960, contrairement au *moutya* qui demeure somme toute marginal même encore aujourd'hui, et les Seychellois ont maintenant autant, sinon davantage, l'habitude des rythmes *sega* séquencés que de ceux joués par des musiciens « *live* ».

Enfin, pour parvenir à un rythme, un *groove*, qui nous satisfaisait⁴¹², Mervin a dû repousser les 2^e et 5^e impulsions – phénomène qu’il a nommé *swing*⁴¹³ – pour les rapprocher des 3^e et 6^e, ce qui allait en même temps rallonger la durée des impulsions 1 et 4. Ceci venait alors confirmer que, bien que les Seychellois comptent en « 6/8 », les six croches qui le composent ne sont pas exactement isochrones et que la présence du *groove* propre au *moutya* nécessite une certaine souplesse à l’intérieur de chaque pulsation.

À la suite de ce travail, j’ai demandé à Mervin de me laisser une copie audio du modèle de battement construit, en incluant les signaux audibles qui indiquent la structure d’une période (audio 16). Celui-ci débute avec des signaux audibles qui correspondent aux douze plus petites unités de temps (donc deux cycles de 6 croches) qui composent la période, puis le battement débute. Chaque pulsation est marquée d’un son d’idiophone frappé (de type *clave*), tandis que chaque début de période est indiqué par un tintement de cloche.

Rythme du *moutya* sur deux périodes

Plus petites unités de temps

Pulsation

Période

Compte 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Décompte d'intro 1 2 3 4 1 2 3 4

Ambiguïtés rythmiques dans le « 6/8 »

Bien qu’il soit possible de parvenir à une telle modélisation du rythme du *moutya*, les épisodes relatés dans la section précédente viennent bien démontrer que subsiste une ambiguïté

⁴¹² Nous nous sommes principalement basés sur le style de jeu de Brian Matombe.

⁴¹³ Pour être plus précis, plus ces impulsions s’éloignaient de l’endroit où le bloc initial était situé (formant alors des blocs ou des notes isochrones), plus le degré de « *swing* » était élevé.

sur le plan rythmique. Le *moutya* partage avec plusieurs autres musiques⁴¹⁴ un caractère ambivalent au niveau de la pulsation et de ses subdivisions en situation de performance.

Une option consisterait à considérer la possibilité que l'isochronie ne soit pas une contrainte biologique sur le comportement rythmique humain (Polak, London et Jacoby, 2016). La plupart des approches du rythme musical⁴¹⁵ stipulent que la « mesure » doit reposer sur une isochronie à ces deux niveaux (celui de la pulsation et celui des subdivisions). Pourtant, des ethnomusicologues et neuropsychologues affirment, dans une récente publication, que les rythmes qui reposent sur des patrons constitués de durées inégales ou non-isochrones sont prédominants dans les musiques du sud-est européen, de l'Asie du sud-est, de l'Afrique et de la diaspora africaine (*ibid.*). Ainsi, pendant longtemps, les déviations étaient souvent considérées comme des inexactitudes liées au mouvement humain (Polak 2010 : 2). Je considère pour ma part que le geste musical surgit de l'intention, elle-même liée à une conception acquise par l'expérience *in situ* d'une musique, et est donc partie inhérente du rythme. Il en ressort, dans différentes traditions musicales, des variations des durées des subdivisions (*cyclic variation of subpulse durations*), ou un « *feeling* » rythmique, sujet qui n'a pas fait l'objet d'études approfondies jusqu'à tout récemment (*ibid.*).

Il existe plusieurs façons de jouer ou d'articuler le rythme du *moutya*. Il en est de même pour la transcription. J'ai ici opté pour les croches ternaires afin de me rapprocher de la conception émique du rythme, compté en 6/8, mais nous avons vu que le rythme du *moutya* peut également être noté sous une forme binaire, soit en 2/4 ou en 4/4, utilisant alors les figures rythmiques « croches – deux doubles » au lieu de trois croches⁴¹⁶, ce qui fait ressortir l'inégalité des durées entre les trois impulsions contenues dans une pulsation.

Il semble toutefois y avoir une convention qui simplifie la notation et/ou la représentation mentale non seulement du *moutya*, mais aussi de plusieurs musiques de la région, comme le

⁴¹⁴ C'est particulièrement le cas dans certaines musiques « africaines » ou de la diaspora africaine, comme par exemple dans le jazz (Cholakis 1995), les musiques afro-maghrébines (Pouchelon 2015 : 218), les musiques brésiliennes (Gerischer 2006), ainsi que dans les musiques du Moyen-Orient (communication personnelle de Ziya Tabassian, le 7 mars 2017).

⁴¹⁵ Il peut s'agir de la théorie musicale, de la psychologie de la musique ou même des études en neurosciences. Voir Polak, London et Jacoby (2016) pour plus détails.

⁴¹⁶ Ces différentes notations apparaissent d'ailleurs tout au long de ce travail.

sega mauricien et plusieurs musiques malgaches dont la plus connue est sans doute le *salegy*⁴¹⁷, qui fait souvent dire aux musiciens – locaux ou non – qu’il s’agit de « 6/8 ». Nous pouvons faire le parallèle avec la musique jazz⁴¹⁸, dont les croches notées sur les partitions ne sont pas non plus égales, mais « swinguées », c’est-à-dire qu’on y note une « certaine élasticité dans les subdivisions de la pulsation qui complique la définition de cette unité » (Chemillier & all. 2014 : 128). Je me baserai ainsi sur la structure rythmique du 6/8 pour les considérations suivantes.

Généralement, dans le *moutya*, c’est la première croche – ou frappe – qui est d’une durée légèrement plus longue que les autres, ayant pour effet d’abrèger les suivantes puisque la pulsation, elle, ne bouge pas. Le ressenti rythmique d’une telle formule pourrait être identifié selon la configuration rythmique « *LFS* » (*long-flexible-short*) ou « *LFF* » (*long-flexible-flexible*)⁴¹⁹, spécifiant ainsi que nous sommes dans une métrique « 6/8 / *LFS* » ou « 6/8 / *LFF* ». À de plus rares occasions, la frappe la plus longue se situe sur la deuxième croche. Le jeu de Brian Matombe, par exemple, est caractérisé par ce type d’articulation, soit une métrique de type « 6/8 / *SLF* » (voir la vidéo 17), qui, par ailleurs, est plus fréquente dans les anciens *moutya* et me paraît beaucoup plus rare dans les performances contemporaines.

Dans tous les cas, la deuxième croche de chaque pulsation – le contretemps – est accentuée dans le *moutya*, tout comme dans le *sega* seychellois, le *sega* mauricien et le *salegy* malgache, pour ne nommer que ces musiques. D’autres chercheurs ont remarqué cette incidence dans plusieurs musiques issues de diverses régions du continent africain et de Madagascar :

On observe une certaine convergence entre hochet malgache, racleur malien, luth marocain et chants venda : l’accent d’intensité ou l’allongement de durée tombent toujours sur la deuxième croche d’une subdivision ternaire, c’est-à-dire celle qui suit immédiatement la pulsation. (Chemillier et all. 2014 : 127).

⁴¹⁷ Jenny Fuhr nous renseigne sur le fait que le terme « *salegy* » représente à la fois un genre, une danse, un rythme et est souvent utilisé en tant que synonyme d’une métrique 6/8 (2011 : 63). Le mot « *salegy* » partage ainsi également un aspect polysémique avec le terme « *moutya* ».

⁴¹⁸ Je suis loin d’être la première à comparer certains aspects rythmiques du jazz à ceux des « musiques africaines » ; voir, par exemple, Chemillier et all. 2014, Polak 2010, mais surtout Kubik 2003.

⁴¹⁹ Voir Polak 2010 sur ce système de notation et d’analyse.

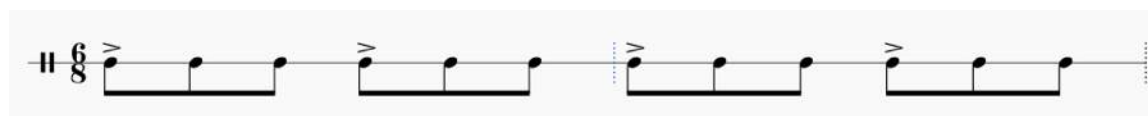
Ces accents sur les contretemps concèdent au *moutya* – et aux autres musiques dont il est ici question – un caractère contramétrique, dans lequel les figures et les accents seraient « en conflit avec la pulsation » (Arom 1985 : 339). Plutôt que de parler de « conflit », je parlerais ici d'une tension, d'un « jeu de miroir où chacun dépend de l'autre et tire de l'autre son assise », tel que l'exprime Luc Charles-Dominique (conversation personnelle, le 16 mai 2017).

Ces propos ne concernent jusqu'à maintenant que le jeu des *tanbour moutya*, qui apparaît, je le répète, sous la forme d'une homorythmie que je nomme « complexe ». En effet, bien que la formule rythmique typique jouée par les *tanbour moutya* puisse être simplifiée par un modèle rythmique, il existe des singularités propres aux individus et à leur « style »⁴²⁰, ainsi qu'à leur rôle dans le groupe – particulièrement dans le cas où plusieurs *tanbour* sont présents –, qui impliquent de légers contrastes lors de la performance, brouillant ainsi parfois la synchronisation.

Rôle des idiophones : le triangle et la maravane

Lorsqu'ils sont présents, le triangle, *lasynial* et la maravane suivent la même formule rythmique que celle des *tanbour*, pouvant être illustrée en notation solfégique par deux fois six croches constituant une période. Toutefois, les accentuations – qui se concrétisent par des sons plus forts et de durée un peu plus longue – appuient ici non pas les contretemps, mais les pulsations, soit les premières et quatrième croches de chaque cycle de six croches.

Rythme de la maravane, de *lasynial* et du triangle



⁴²⁰ Il s'agit exactement du terme utilisé notamment par Mervin Nibourette lorsque nous discutons des variantes dans les battements de tambours.

Afin de produire cette séquence rythmique, la maravane est secouée alternativement de gauche à droite, adoptant souvent un certain angle pour permettre de mieux accentuer les pulsations. Le triangle, quant à lui, est frappé sur les deux premières croches du côté situé en bas tandis que son son est étouffé, avant de rebondir pour percuter le côté situé le plus loin du musicien sur la troisième croche, pendant que la main qui tient le triangle s'ouvre et laisse résonner le son.

Jeu du triangle sur trois croches (Norville Ernesta, décembre 2011)



En ce qui concerne la *sinyal*, j'ai noté – les rares fois où j'ai pu l'observer (essentiellement à La Digue) – que le musicien utilise généralement une main pour frapper (à l'aide d'un bâton) la première croche, puis l'autre main (toujours avec un bâton) pour marquer les deux autres croches⁴²¹.

Le tambourin peut suivre parfois cette même configuration, comme nous pouvons l'observer dans la vidéo 18. La joueuse de tambourin frappe ici l'instrument sur la première des six croches uniquement et le secoue pour marquer les cinq autres croches.

Ces idiophones, récemment ajoutés à l'instrumentarium du *moutya*, ne sont joués qu'avec les articulations rythmiques de type « 6/8 / LFS » ou « 6/8 / LFF », qui me semblent par ailleurs correspondre à un type de phrasé intégré plus récemment dans le *moutya*.

⁴²¹ J'ai observé ce même geste impliquant de jouer la première pulsation d'une main, puis les deux autres frappes de l'autre chez les *tanbourye* qui utilisent le djembé au lieu du *tanbour moutya*.

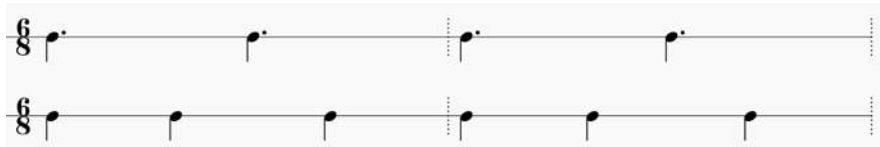
Les battements de mains : introduction de l'hémiole

L'organisation rythmique du *moutya*, dans sa globalité, repose sur l'hémiole. Celle-ci doit être comprise comme la « substitution de valeurs de durées binaires et ternaires sans changement de la pulsation de base » (*Glossaire* 2004 : 413). Elle se manifeste, nous le verrons, dans la superposition des tambours, du chant et de la danse. Elle se concrétise également par les battements de mains des participants au *moutya*. Contrairement aux tambours et autres idiophones, les frappes des mains présentent une division binaire de la pulsation, s'appuyant ainsi sur trois noires dans une mesure 6/8, plutôt que sur deux noires pointées. Il s'agit du patron rythmique parfois nommé [3/4-6/8], également présent en Amérique hispanophone (Plisson 2001 : 8). Michel Plisson explique bien ce type de rapport hémiole :

La proportion isochronique est respectée. Soit 6 noires [ou croches] pour un membre et 6 noires [ou croches] pour l'autre. Chaque mesure binaire et ternaire contient donc une durée de temps équivalente à l'autre. Ce qui change, c'est la structuration rythmique interne. Deux marquages rythmiques dans la première mesure [ici système] et trois dans la seconde (si noire = noire) [si croche = croche] (*ibid.*).

Hémiole typique 3 : 2 du *moutya*

Pulsation ternaire

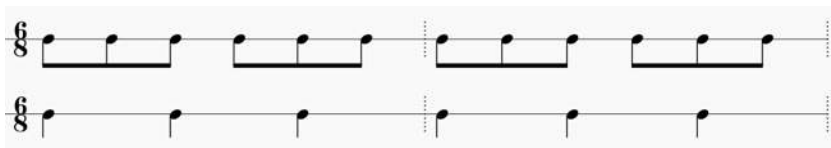


Pulsation binaire



Hémiole – battements des mains

Tambour *moutya*, idiophones



Frappes des mains



Il arrive parfois qu'un idiophone, comme le tambourin par exemple, reproduise le rythme des battements de mains, comme le fait Viona Julie lorsqu'elle accompagne la famille Ernesta (vidéo 19). En plus de marquer trois temps binaires par mesure en frappant le tambourin, le premier temps est souligné en frappant le bas de l'instrument tandis que les deux autres frappes sont situées dans la partie supérieure du tambourin.

Les battements de main pourraient ici avoir une fonction cognitive consistant à « se démarquer volontairement de la pulsation en prenant part à l'organisation contramétrique de la musique » (Chemillier et *all.* : 126). Ici encore, les (3 ou 6) pulsations – ou temps binaires – ne sont pas toujours isochrones, mais s'inscrivent dans un ressenti rythmique souple.

Aspects rythmiques de la mélodie

Le rythme de la mélodie chantée du *moutya* repose sur l'insertion épisodique d'une hémiole et/ou d'un système bimétrique par rapport à l'accompagnement des tambours et idiophones qui, lui, conserve en tout temps une pulsation ternaire ou du moins un patron rythmique qui repose sur trois impulsions par temps.

Insertion de l'hémiole

Dans le premier cas, celui de l'hémiole (voir *supra*), les unités minimales de temps demeurent identiques à celles de la formule rythmique des tambours. Toutefois, leur regroupement varie parfois du ternaire au binaire dans la mélodie – donc sur le plan horizontal – en fonction des paroles et de l'interprétation du chanteur. C'est ce que nous observons dans la chanson *Tilanbwe*. La relation entre les tambours et le chant est alors temporairement hémiole (3 : 2) :

Chanson *Tilanbwe*⁴²²

Binaire Ternaire Binaire Ternaire

Ti-lam-bwe i a-le Ti-lam-bwe i a-le Ti-lam-bwe i a-le kit Ma-kam-bo de-ryer

Enchâssement de deux systèmes métriques : la bimétrie

Il arrive par ailleurs que certaines parties des mélodies chantées du *moutya* apparaissent sous la forme de croches binaires à l'intérieur d'une pulsation ternaire, créant alors un duolet de croches dans la partie rythmique du chant, tandis que les tambours continuent de battre trois « croches » par pulsation⁴²³. Ce type de polyrythmie ainsi créée s'observe, par exemple, dans les transcriptions des chansons *Miyonn*, *Si ou'n fatigue war mwan* et *Dan mon douz an katorz an* qui apparaissent au chapitre précédent. Voici un fragment de cette dernière chanson dans laquelle le duolet de croches est utilisé :

Extrait de la chanson *Dan mon douz an katorz an* avec duolet de croches

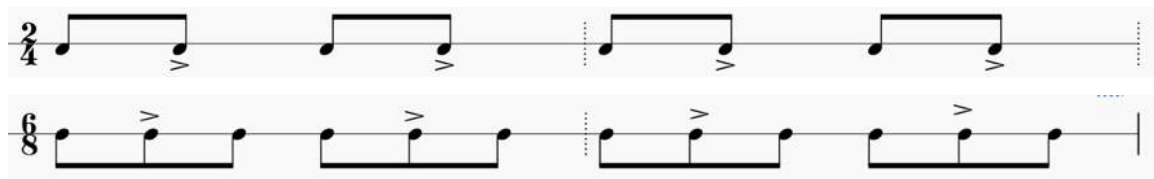
Cette « bimétrie », qui permet de recourir à la fois à des subdivisions binaires et ternaires de la pulsation, crée une tension, à la base de l'expressivité du *moutya*. Ce système rythmique est présent notamment dans les Mascareignes (Des Rosiers 2004⁴²⁴), de même que

⁴²² Les Seychellois utilisent les graphies *Tilanbwe* et *Tilambwe*, comme pour dans d'autres nombreux cas, de façon équivalente.

⁴²³ Lorsque la mélodie suit davantage un rythme binaire, elle peut être transcrite ainsi et nous verrons alors clairement une superposition d'une métrique ternaire (12/8 ou 6/8) à une métrique binaire (4/4 ou 2/4).

⁴²⁴ Dans son étude sur le *sega* rodriguais, Brigitte Des Rosiers ne semble pas établir de distinction entre la bimétrie et l'hémiole, mais l'examen des transcriptions dans son travail confirme la présence d'une bimétrie au sens ici entendu.

dans les Caraïbes et en Amérique du Sud, où Michel Plisson parle de « système *afro-latino* » ou « *afroïde* » (2001 : 18). Il décrit ainsi ce dernier : « [D]ans le système *afro-latino*, 6 croches à 6/8 se raccrochent à deux noires binaires ou quatre croches, c'est-à-dire une mesure à 2/4 » (*ibid.*). À la bimétrie s'ajoute également une accentuation des contretemps :



Cette structure rythmique *afroïde*, pour reprendre le terme utilisé par Michel Plisson, se caractérise par le fait que si les six croches de la mesure 6/8 peuvent être divisées par 2 (pour créer une métrique 3/4, par exemple), elles ne peuvent pas l'être par 4. En d'autres termes, ces deux organisations temporelles sont irréductibles entre elles, ce qui crée une tension rythmique soutenue. Le recours à cette structure rythmique n'est toutefois pas constant dans le *moutya*, puisqu'elle n'est en aucun cas jouée par les tambours et n'est le résultat que de la superposition de la voix avec ceux-ci, du moins en théorie, tel que nous le verrons un peu plus tard.

Autres particularités rythmiques du chant

L'esthétique du chant *moutya* se distingue également par des débuts de phrases sur un contretemps – comme c'est clairement le cas dans ces chansons (*Miyonn*, *Si ou'n fatigue war mwan* et *Dan mon douz an katorz*) –, l'accentuant d'autant plus. Il en demeure globalement que les accents musicaux, créés notamment par les battements de tambours, correspondent souvent aux accents toniques de la langue chantée. Dans la chanson *Tilanbwe*, par exemple et dont la transcription apparaît à la page précédente, l'accent tonique du nom *Tilanbwe* se situe sur la voyelle « *lam* » qui, elle, se trouve en contretemps rythmique. Somme toute, le chanteur jouit d'une certaine marge de manœuvre, puisqu'il peut manier subtilement les durées, de même que les accents, selon les paroles, son désir d'expression et sa singularité.

Relation entre les pas de base de la danse et la musique sur le plan rythmique

Les pas de base de la danse qui accompagne le *moutya* sont relativement simples, mais le danseur doit cependant pouvoir trouver ses repères dans la structure rythmique des tambours et du chant. Plusieurs ethnomusicologues soutiennent que la pulsation est généralement marquée par un appui des danseurs sur le sol (Arom 1998 : 182, Chemillier et *all.* 2014 : 125, entre autres). Cette thèse se confirme pour le *moutya*, mais mérite quelques précisions, puisque certains appuis sont également contramétriques.

Tout d’abord, les pas des hommes et ceux des femmes ne sont pas identiques, tel que nous l’avons observé au chapitre précédent. Chez l’homme, le pas de base marque chacune des pulsations. Chez la femme, le pied dominant – droit ou gauche, celui sur lequel son poids repose davantage et qui mène les déplacements – marque également les pulsations, tandis que l’autre pied touche le sol entre chaque pulsation. Ainsi, ses pas sont (plus ou moins) isochrones, mais pas tous synchronisés avec les pulsations ni avec les unités minimales de temps jouées par les tambours. Ils sont dans un rapport de deux appuis pour trois croches ou impulsions. Nous reconnaissons ici la bimétrie créée également entre la voix et les tambours.

Relation entre les pas des danseuses et les battements de tambours

Pas :

1 2 3 4 1 2 3 4

Pas 1
(pied gauche au sol et poids à gauche) :



Pas 2
(pied droit au sol et poids à droite) :



Pas 3
(pied gauche déplacé et poids à gauche)



Pas 4
(pied droit déplacé et poids à droite)



X Indique les appuis plantaires

Dans le pas de base féminin, la pulsation est marquée par un pied, dans la position des pieds légèrement écartés (1), puis le deuxième pied est posé au sol sur le contretemps binaire (2). Le premier pied vient rejoindre le second sur la pulsation suivante (3), puis le deuxième s'éloigne de nouveau sur le contretemps (4) et ainsi de suite.

Nous pourrions dès lors être tentée de conclure que les tambours et la plupart des idiophones fonctionnent selon une métrique ternaire (6/8 ou 12/8), que le chant oscille entre le ternaire (6/8 ou 12/8) et le binaire (3/4, mais aussi 2/4 ou 4/4) et que la danse – féminine du moins – et les frappes des mains suivent une métrique binaire (la danse en 2/4 ou 4/4 et les mains en 3/4). Sur le plan phénoménologique, ce n'est toutefois pas d'une manière aussi rationnelle que les musiciens eux-mêmes décrivent, pensent et jouent leur musique, mais plutôt d'une façon intuitive qui relève de l'empirisme.

Chevauchement du 6/8 et du 4/4 : la multiplication des possibles

The result is a unique sort of polyrhythm, which at times seems to conform properly neither to Western 6/8 nor 4/4, but rather to lie somewhere in between. (Manuel 1988 : 113)

[I]t has a groove or feeling that defies the strict duple or triple subdivisions of Western notation. (Naylor 1997 : 165)

La polyrythmie du *moutya* – formée par l'intrication des battements de tambour, des frappes des mains, du chant et, éventuellement d'autres instruments qui viendront s'ajouter aux versions plus « modernes » du genre – demeure difficile à définir et à transcrire avec exactitude. Nous pouvons nous questionner sur la pertinence d'aller plus loin dans les analyses avec les outils présentés jusqu'ici. Ce n'est pas un hasard, et encore moins un manque de rigueur scientifique, si les transcriptions fournies jusqu'à présent sont établies sur une pulsation reposant sur une division du temps en trois croches ternaires (en 6/8 ou en 12/8) ou encore sur une pulsation binaire s'appuyant sur une division du temps en deux croches égales (en 2/4 ou 4/4). Tout se passe comme si le *moutya* oscillait entre ces diverses possibilités.

L'esthétique du *moutya* est chargée de tensions sur le plan rythmique, provoquées soit par des contretemps accentués ou encore par cette forme de bimétrie décrite précédemment. C'est là que réside son *groove*. D'un côté, la confrontation de deux *stimuli*, soit la frappe accentuée sur le contretemps – ou comme nous le verrons dans le *moutya* contemporain un coup de cymbale *charleston* ou de *hi-hat* – et le changement harmonique qui survient en même temps que la pulsation – l'ajout de la basse dans les versions dites modernes le démontrera – présente une sorte de résistance. De l'autre, le chant, les frappes de mains et les pas des danseuses viennent ponctuer ce rythme régulier en ajoutant un second niveau de complexité rythmique.

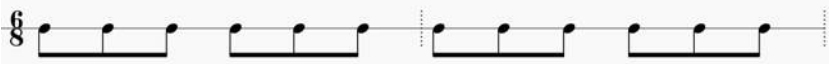
En ce sens, le *moutya* – et il en est ainsi pour la plupart des musiques seychelloises, mais à différents degrés – s'apparente d'une certaine manière à l'ensemble des musiques malgaches, dans lesquelles le rythme (6/8) est soit en 2, mais pensé en 3, ou encore en 3, mais pensé en 2 (Rakotomalala 2003 : 43-44). Mon expérience et mes discussions avec les musiciens me portent plutôt à poser l'hypothèse selon laquelle les musiciens et acteurs (danseurs, participants aux événements) des musiques seychelloises conçoivent le flux rythmique non pas en termes de dichotomie ou d'opposition entre des structures binaires ou ternaires, mais davantage comme un ressenti rythmique, un *feeling*. Il m'apparaît que la structure du « rythme 6/8 », dans les cas qui nous concernent ici, doit dépasser l'idée de chevauchement du binaire et du ternaire et plutôt être envisagée en tant qu'impulsions corporelles intrinsèques comme référence entre chaque pulsation, cette « *inner dance* » dont parle Jenny Fuhr à propos de la conception rythmique des musiques malgaches (2011 : 69). J'emprunte également à cette ethnomusicologue son concept de « *constant opportunity* », soit l'idée selon laquelle « *there is a constant opportunity for musicians to play with and put accents on both, binaries and ternaries* » (*ibid.*), que j'applique au *moutya*.


En effet, tout se passe comme si l'ensemble des subdivisions binaires et ternaires, avec leurs diverses fluctuations, s'inscrit dans une fluidité constante formant ainsi un tout – un *groove* – et constitue les multiples possibilités auxquelles les musiciens ont accès. Ainsi, bien que le tout s'inscrive à l'intérieur du modèle rythmique présenté précédemment – cette trame rythmique hémioïque de l'accompagnement –, la voix – ou d'autres instruments – sélectionne parmi les subdivisions disponibles et se raccroche à cette trame tout en étant suffisamment autonome pour se détacher de l'accompagnement instrumental. Ce dernier oscille entre un

ressenti binaire et ternaire et adhère à une pensée musicale davantage horizontale⁴²⁵ et circulaire. Selon cette manière d’appréhender le rythme, ce dernier *est* mouvement – et nous rejoignons ici l’« *inner dance* » de Jenny Fuhr (voir *supra*) – dans laquelle l’aspect cyclique du rythme est marqué par le retour d’une formule répétée. Ce mouvement, réel ou imaginé, est orienté dans l’espace de manière indirecte, c’est-à-dire non pas en ligne droite, mais plutôt de façon sinueuse ou en courbe⁴²⁶.

Ce type de pensée musicale, dans laquelle les subdivisions entre les pulsations peuvent varier, peut parfois laisser place à des variantes, à des tendances, souvent inconscientes, liées à des transformations au cours de l’histoire ou encore à l’environnement musical actuel prédominant. Par exemple, si les danseurs de *moutya* sur la scène touristique battent souvent des mains sur trois noires dans un 6/8 (formant ainsi ce que nous pourrions nommer un 3/4), un subtil glissement s’effectue dans d’autres contextes où plusieurs Seychellois – qui sont par ailleurs davantage entourés de musiques binaires au quotidien – marquent plutôt le rythme *tresillo* (parfois appelé *clave*, voir ci-dessous), au-dessus des battements de tambours qui tendent également à se « binariser », comme le démontre le second exemple ci-dessous.

Battements de mains 2-2-2 en ternaire

Tambours : 

Mains : 

Battements de main « tresillo » en binaire

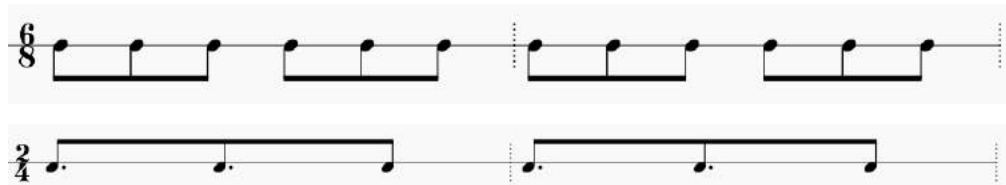
Tambours : 

Mains (*tresillo*) : 

⁴²⁵ L’horizontalité doit être comprise ici non pas au sens habituel suivant la lecture d’une partition ou ce qui relève de la mélodie, mais d’une impulsion menant d’un point à l’autre et entre lesquels il existe un monde de possibilités.

⁴²⁶ Il est intéressant de noter que les mouvements dansés du *moutya* vont également dans ce sens, puisqu’ils sont souples, ondulants et non saccadés.

Il arrive cependant que les tambours soient plus près d'un ressenti ternaire et que l'on y superpose la formule rythmique du *tresillo*, par habitude :



Dans ces cas, la tension est palpable en raison de la contradiction entre ces deux systèmes rythmiques irréductibles.

Le paradigme du *tresillo* est caractéristique, entre autres, des musiques des Caraïbes et l'Amérique du Sud (Orea 2015, Plisson 2001, Sandroni 2001a et b, etc.). Celui-ci pourrait être né, en Amérique, de la rencontre des systèmes binaires et ternaires dans laquelle l'influence de la contredanse européenne, à partir du début du XVIII^e siècle serait considérable (selon la théorie prônée par Alejo Carpentier, voir Plisson 2001 : 18). Aussi, certains auteurs, dont Pérez Fernandez (1987) et Ramon y Rivera (1971) (cités dans Plisson, *ibid.*), soutiennent que le ternaire africain se serait binarisé. Peut-on imaginer un processus semblable à des milliers de kilomètres de ces terres, de l'autre côté du continent africain ? L'absence d'une profondeur historique et de données sur les musiques du passé ne nous permet pas de démontrer un tel développement. De plus, le peuplement des îles de l'océan Indien est survenu plus tardivement que dans les Amériques et certaines recherches prétendent que les musiques d'origine européenne, dont la contredanse, auraient été introduites avant celles provenant d'Afrique (voir chapitre 6). S'il est difficile de déterminer quand et comment l'utilisation du *tresillo* est apparu aux Seychelles, nous pouvons plus facilement identifier des influences musicales récentes et actuelles à travers les habitudes d'écoute des plus jeunes générations qui, nous l'avons vu, se tournent principalement vers les musiques commerciales d'origine jamaïcaine. L'un des genres les plus populaires est le *dancehall* dont les bases rythmiques reposent sur le *tresillo*.

Somme toute, cette conception ouverte du rythme, selon laquelle les possibilités offertes se multiplient et les musiciens puisent parmi celles-ci pour créer le *groove* souhaité, constitue, en quelque sorte, la synthèse des habiletés des musiciens sychellois à s'adapter à différents contextes musicaux et types de musiques. Souvenons-nous de ce que certains musiciens

affirment : « Nous, Seychellois, pouvons jouer toutes les musiques de partout ! Tout ça, c'est en nous ! »⁴²⁷ ...

La voix chantée : processus créateur et esthétique

Bien que le rythme et les *tanbour moutya* soient souvent présentés par les Seychellois comme les éléments musicaux les plus importants du *moutya*, la voix chantée s'avère essentielle dans la mesure où, du moins dans le *moutya otantik*, c'est le chanteur qui mène l'événement. C'est également dans le chant, ou plus précisément dans le texte chanté, que résident les intrigues, les anecdotes. La mélodie et le chant – en tant qu'acte de chanter – servent ici les textes qui, quant à eux, constituent pour plusieurs Seychellois la pierre angulaire du *moutya*. Je me pencherai maintenant sur le processus de création et d'expression des chansons *moutya* et leur esthétique musicale.

« *Konpoze* » un *moutya*

Le processus de composition des chansons *moutya* doit être pris en considération dans la caractérisation des mélodies qui en sont issues. Celui-ci s'est transformé avec le temps, passant de l'improvisation *in situ* à la composition, de nos jours, de textes fixes, souvent écrits. J'associe l'acte de « *kompoze* » (littéralement, composer), propre au *moutya lontan*, à une improvisation spontanée, dont la définition se rapproche de celle de « création en mouvement » (Dehoux 1987 : 68), ou encore de l'« art du jaillissement » tel que conçu par Denis Laborde (2005 : 91 et 2007 : 285-286). La chercheuse seychelloise Marvel Estralle décrit ainsi cet acte :

Le *moutya* était composé sur place. La personne visée par les paroles malveillantes était nécessairement présente à ce moment et pouvait, grâce à ce même type de langage, répondre ou se défendre des accusations du chanteur. Une chanson se déroulait ainsi : le

⁴²⁷ Le musicien Mervin Nibourette m'a dit cette phrase littéralement en créole, après un concert dans un hôtel de Beau-Vallon, en février 2013. Plusieurs musiciens ont tenu des propos allant dans le même sens tout au long de ma recherche.

chanteur accuse quelqu'un, puis l'accusé vient répondre. Et ça continue, chacun insulte l'autre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à dire sur le sujet (2007 : 5)⁴²⁸.

Ainsi, l'inventivité, l'imagination des *konpozer* (chanteurs) apparaît dans le chant, voire plus particulièrement dans leur maîtrise des différents niveaux de la langue créole – d'où émerge l'histoire ou le fait rapporté, mais aussi dans lequel un second degré de compréhension est souvent implicite – et leur connaissance d'un répertoire de mélodies et du vocabulaire du *moutya* (les « codes »).

Raconter un événement à partir d'un répertoire de mélodies

Une chanson *moutya* se construit généralement à partir d'une mélodie déjà existante qu'on emprunte pour venir raconter un événement ou déplorer une situation. Les airs sont parfois légèrement modifiés pour les besoins du texte. Il est également possible de combiner deux – et plus rarement plusieurs – mélodies pour en faire une nouvelle chanson. Ces techniques de composition peuvent être observées dans d'autres îles créoles de l'océan Indien, comme par exemple dans le *sega tanbour* de l'île Rodrigues (Des Rosiers 2004 : 265-273), mais aussi dans plusieurs musiques de tradition orale dans le monde, tel que Alan P. Merriam le démontre, à partir de quelques exemples seulement, dans son chapitre *The Process of Composition* (1964 : 177-178). Ainsi, bien que ce processus compositionnel soit fréquent en milieu créole (voir Herskovits 1947 : 277, Des Rosiers *ibid.*, Cousin 2013, etc.), il n'y est pas exclusif.

Étant donné cette particularité du processus de création, il n'est donc pas rare que les contours mélodiques de plusieurs chansons *moutya* soient très similaires, comme c'est le cas par exemple avec le *moutya* post-révolution chanté par le *Group Kiltirel* de Port-Glaud (vidéo 13) et la chanson *Dan mon douz an katorz an* (vidéo 8), dont il a été question au chapitre précédent. Aussi, la mélodie de la chanson populaire *Jean-Baptiste XXI*, enregistrée par l'artiste Keven Valentin (audio 17), correspond à celle de la chanson *Miyonn* (vidéo 14). Comme l'écrit

⁴²⁸ *Moutya ti ganny konpoze sirplas. Lobze sa koze mirak ti toultan prezan, e i ti lib pour li osi, atraver koze mirak donn en larepons oubyen leksplikasyon pour lakizasyon santer. En sanson ti dan sa fason: santer i akiz kelken, sa akize i reponn. E sa i kontinyen, sakenn i ensilte lot ziska ler zot in nepli annan nanryen pour dir lo sa size* (Estralle 2007 : 5).

Brigitte Des Rosiers à propos du *sega tanbour* rodriguais, « toute mélodie est interchangeable si elle sert bien le texte » (Des Rosiers 2004 : 263). Ainsi, bien que la mélodie soit essentielle, elle est secondaire par rapport au texte auquel elle doit s'adapter pour le bien le mettre en valeur.

À la question de savoir parmi combien de mélodies il est possible de puiser, Andréix Rosalie répond : « Environ une dizaine... il y en a peut-être même plus. » (entretien du 11 novembre 2011). Le nombre de thèmes mélodiques qui constituent une sorte de répertoire, à l'heure actuelle, est difficile à évaluer avec exactitude. À partir des *moutya* enregistrés sur le terrain et des rares enregistrements commerciaux du genre, j'évaluerais le nombre de mélodies qui circulent à l'heure actuelle plutôt à une vingtaine, voire une trentaine, mais pas plus⁴²⁹.

L'usage des onomatopées « o la é, o ti le laé »

La plupart des chansons *moutya* recourt à des monosyllabes chantées telles que « o la é, o ti lé, lo laé ». Celles-ci sont reconnues par les Seychellois pour être propres au *moutya* au sein du champ musical insulaire. Elles apparaissent souvent après quelques strophes d'un texte chanté et accompagnent la partie dansée du *moutya*. Toutefois, il arrive qu'un chanteur décide de débiter un morceau par ces onomatopées, comme nous l'observons dans le troisième morceau de l'enregistrement du *moutya* qui s'est déroulé à La Bastille.

L'origine de l'utilisation de ces monosyllabes demeure indéterminée, mais Bernard Koechlin leur attribue une résonance érotique en renvoyant à leur signification en langue malgache⁴³⁰. Aucun informateur sur le terrain n'a toutefois évoqué cette potentialité étymologique.

L'usage de ces onomatopées se retrouve également dans le *sega* mauricien, parfois appelé « *sega é-la-é* » ou « *sega-laé* » (Déodat 2011, Ricaud 1993, Servan-Schreiber 2010). Dans ce dernier, c'est lors de la *roulad* (roulade), c'est-à-dire la troisième partie du *sega* – qui suit l'appel

⁴²⁹ Ce nombre n'inclut pas les œuvres plus récentes inspirées du *moutya*, comme les pièces du groupe *Fek Arive*, par exemple. Cependant, certains grands succès sont repris de plus en plus par d'autres musiciens lors d'« événements *moutya* » et tendent ainsi à être intégrés dans le « répertoire ». C'était le cas lors du *moutya* organisé par le *Parti Lepep* à Grande-Anse [Mahé], le 27 février 2011, lors duquel les musiciens ont interprété la pièce *Dibwa Pwent* (album *Madeleenn*, 2006).

⁴³⁰ Koechlin précise la traduction française de ces mots malgaches : *lahi* (mâle), *lele* ou *mi-lele* (faire l'amour) et *lela* (langue) (1981 : 20). La signification du terme *milele* a été confirmée par Jessica Tonon à partir du *Dictionnaire malgache dialectal-français, dialecte tandroy* (Rajaonarimanana et Fee 1996 : 159).

des tambours et le *rezime* ou la *tradiksyon* (le chant du *konpozèr*) – qu'on a recours aux onomatopées pour attirer une danseuse (Ballgobin et Antoine 2003 : 78). Cette succession de parties n'est pas sans rappeler le déroulement d'un *moutya otantik* (voir chapitre précédent).

Structure et caractéristiques musicales des mélodies

Les sources des mélodies qui composent le répertoire de chansons *moutya* ne sont pas clairement définies, mais ces dernières présentent des caractéristiques qui peuvent être attribuées à des origines autant européennes qu'africaines, dont l'hémiole et les modes utilisés, par exemple. De plus, une certaine homogénéité stylistique dans les mélodies, résultant des processus de créolisation, rend l'identification de modèles d'origines difficile – voire peut-être non pertinente – et me poussent à privilégier davantage le contexte qui a vu naître ces musiques⁴³¹. M'appuyant ici sur les recherches effectuées par Brigitte Des Rosiers à l'île Rodrigues (République de Maurice), je suggère que les mélodies du *moutya* ont pu avoir été inspirées des musiques présentes aux Seychelles à différents moments de leur histoire – dont les chants liturgiques, les mélodies traditionnelles de la monodie populaire occidentale et les airs de danses et chansons tonales (2004 : 282-290) – jusqu'à la « fixation » de modèles mélodiques et, un peu plus récemment, des textes.

Les chansons *moutya* sont généralement cycliques. Elles sont construites à partir de la répétition d'un schéma mélodique composé sur quatre vers. Elles suivent donc une forme strophique, c'est-à-dire que différentes strophes se succèdent les unes après les autres. Leur organisation textuelle varie, mais la plus répandue consiste à répéter trois fois le même vers (dont les mots peuvent parfois varier, mais dont le sens demeure le même), puis à formuler une résolution qui servira à son tour de point de départ à la strophe suivante. C'est ce que nous avons pu observer dans la chanson *Si ou'n fatigue war mwan*, dont une partie des paroles est ici reprise :

Si ou'n fatigue war mwan
Si ou'n fatigue war mwan
Si ou'n fatigue war mwan
Ou a zet mwan andeor brizan

Si tu es fatigué de me voir
Si tu es fatigué de me voir
Si tu es fatigué de me voir
Tu vas me jeter dans les brisants (coraux)

⁴³¹ Je renvoie ici le lecteur à la section portant sur la créolisation musicale, au chapitre 2, et particulièrement aux références aux écrits de Philip Tagg (2009 [1989]), de Monique Desroches (1992) et de Denis-Constant Martin (1991).

*Ou a zet mwan deryer brizan
 Ou a zet mwan deryer brizan
 Ou a zet mwan deryer brizan
 Reken blan i a pase i a manz mwan.*

Tu vas me jeter dans les brisants
 Tu vas me jeter dans les brisants
 Tu vas me jeter dans les brisants
 Un requin blanc va passer et me manger

La structure mélodique repose sur deux phrases musicales comprenant deux vers textuels chacune, tel que le démontre cette transcription :

Chanson *War Mwan*

Si les strophes comportent généralement quatre vers, ceux-ci n'apparaissent pas forcément toujours de la même manière. La chanson *Amelya*, telle qu'elle m'a été chantée par *Madanm* Arthur Lesperans⁴³² sur l'île de Praslin le 6 février 2012 (audio 18), propose différents agencements que je présenterai ainsi (chaque lettre correspondant à un nouveau vers) :

- A *Amelya mon bon kanmarad*
- A' *Amelya mon zanmi lekol*
- B *Amelya ou pran mon mari*
- C *Sa mari la pa ti pour ou*
- D *Sa mari la ti pour la konpagnen*
- E *Amelya ou konn tou mon martir*
- E' *Amelya ou konn tou mon douler*

⁴³² Au moment de la collecte du chant, *Madanm* Lesperans était âgée de 72 ans.

Ainsi, la première strophe est composée des vers A-B-A-B ; la seconde présente les vers C-C-C-D ; la troisième est constituée des phrases A'-B-B-C et la dernière conclut avec A-B'-B'-A.

Amelya

(d'après la version chantée par *Madanm* Arthur Lesperans, le 6 février 2012, Baie-Ste-Anne, Praslin)

(Femme)	<i>Amelya mon bon kanmarad Amelya ou pran mon mari Amelya mon bon kanmarad Amelya ou pran mon mari.</i>	Amelya ma bonne amie Amelya tu as pris mon mari Amelya ma bonne amie Amelya tu as pris mon mari.
(Hommes)	<i>Sa mari la pa ti pour ou Sa mari la pa ti pour ou Sa mari la pa ti pour ou Mari la ti pour la konpagnen.</i>	Ce mari n'était pas pour toi Ce mari n'était pas pour toi Ce mari n'était pas pour toi Ce mari était pour la compagne.
(Femme)	<i>Amelya mon zanmi lekol Amelya ou konn tou mon martir Amelya ou konn tou mon martir Amelya ou'n pran mon mari.</i>	Amelya ma camarade d'école Amelya tu connais mon tourment Amelya tu connais mon tourment Amelya tu as pris mon mari.
(Femme)	<i>Amelya mon bon kamarad Amelya ou konn tou mon douler Amelya ou konn tou mon douler Amelya mon bon kanmarad.</i>	Amelya ma bonne amie Amelya tu connais ma douleur Amelya tu connais ma douleur Amelya ma bonne amie.

L'alternance soliste / chœur

Pour l'ensemble des Seychellois interrogés, la forme d'une chanson *moutya* repose sur un « système d'appel-réponse », soit une alternance responsoriale entre un soliste (le *konpozer*) et un chœur féminin généralement monophonique. Une écoute et un examen attentif des *moutya* qui constituent mon corpus d'étude démontre toutefois que la forme des chansons *moutya* ne suit pas toujours des règles fixes et unitaires répondant à un modèle musical précis et isolé, mais plutôt que certains types de structures peuvent en être dégagés. L'éclatement de la forme est lié à plusieurs facteurs : l'absence ou le peu de femmes qui prennent part activement aux événements, les emprunts à différents genres musicaux, les arrangements musicaux, la nécessité d'adapter les formats pour répondre aux besoins de l'industrie musicale ou touristique, etc.

Les interprétations actuelles des chansons de type *moutya* n'offrent pas toujours un contraste clair d'alternance soliste / chœur. Il suffit de revoir la vidéo du *moutya* de la Bastille pour constater qu'un *leader* débute chaque strophe, mais que les participants se joignent à lui dès qu'ils ont reconnu les paroles chantées. Tous les *moutya* observés sur le terrain répondent davantage à cette forme. Quant aux chansons *moutya* enregistrées en studio, nous le verrons, elles sont généralement interprétées par un seul chanteur, à moins que l'arrangement musical ne prévoie une voix ou un chœur féminin.

Lorsqu'il y a alternance entre un soliste et un chœur, le premier chante habituellement les deux premiers vers d'une strophe, puis le second répond en enchaînant les deux vers suivants. Il s'agit alors d'une alternance responsoriale, dans laquelle le chœur complète l'énoncé du soliste (Arom 1988 : 6). La vidéo du *Group Kiltirel* de Port-Glaud montre ce type d'échange (à partir de 1'38''). Dans d'autres cas, le chœur répète l'énoncé du soliste sans y ajouter de nouveaux éléments. Il s'agit alors d'une alternance de type antiphonale (*ibid.*), que nous pouvons entendre notamment dans la chanson *Semen bwa blan* (Chemin Bois-Blanc), enregistrée par Brian Matombe en 2001 (audio 19). Dans la chanson *Amelya*, dont il a été question précédemment (voir les paroles en page précédente et écouter audio 18), la structure est encore différente : la soliste chante une strophe complète, tandis que le chœur masculin répond avec la strophe suivante, et ainsi de suite.

Si le soliste – ou le *konpozer* – est généralement réputé pour être un homme, certaines chansons laissent entrevoir le fait que ce rôle puisse aussi être tenu par une femme, si l'on en juge par la teneur des propos. C'est le cas de la chanson *Si ou'n fatigue war mwan* dans laquelle une femme s'adresse littéralement à son mari (*Si ou kontan mwan mon mari o* [Si tu m'aimes mon mari...]) ou encore de la chanson *Amelya*. Cette information est confirmée dans le bref échange qui suit le chant de *Madanm Lesperans* et pourrait se traduire ainsi :

- Ensuite on répète *sa mari la pa ti pour ou, sa mari la ti pour la konpagnen*
- Mais ce chant, il est chanté seulement par des femmes ?
- Les femmes chantent et les hommes répondent !
- Ok... *Sa mari la pa ti pou ou*, ce sont les hommes qui chantent ça ?
- Oui. *Sa mari la pa ti ou pou, sa mari la ti pou la konpagnen*. C'est ça.

Ainsi, bien que le principe d'alternance entre les voix est souvent présenté simplement par la phrase « *Zonm i apele, fanm i reponn* » (les hommes appellent, les femmes répondent), nous voyons qu'il peut revêtir différentes formes.

Échelles, modes et ambitus

Les mélodies *moutya* utilisent l'échelle⁴³³ musicale diatonique (heptatonique), d'une manière semblable à ce qui se fait dans la musique occidentale. Aussi, l'analyse de celles-ci permet d'identifier facilement la tonique et la dominante, et donc une hiérarchie entre les degrés, ce qui nous autorise à parler de mode. Le mode de Do (ionien) est sans doute le plus fréquent, mais on rencontre aussi le mode de La (aéolien), comme dans les morceaux *Tilanbwe* (audio 12) et *Karmenn Ek Derozer* (audio 20), tiré de l'album *Lanbyans Tropik* de Brian Matombe (2004). De manière globale, les mélodies sont construites sur des degrés conjoints, voire répétés, ou sinon à partir des degrés qui constituent les accords de tonique et parfois de dominante. Dans tous les cas, l'utilisation du septième degré est rare et, lorsqu'on le retrouve, il joue essentiellement un rôle de sensible qui se résout sur la tonique finale de la mélodie.

L'ambitus des chansons *moutya* est généralement restreint à un maximum d'une octave. Toutefois, deux registres – grave et aigu – peuvent clairement être identifiés lorsque des voix féminines et masculines sont présentes. Dans ce cas, les premières chantent habituellement la mélodie à l'octave supérieure.

⁴³³ Le terme « échelle » est utilisé au sens défini par Nathalie Fernando : « L'échelle correspond à la segmentation du continuum sonore en unités discrètes qui s'opposent les unes aux autres. Elle s'inscrit à l'intérieur d'un intervalle cadre – généralement l'octave – au-delà duquel elle se reproduit identique à elle-même. L'échelle contient un potentiel intervallique et renvoie à un inventaire fini, à un réservoir clos de tous les degrés – délimitant la nature et le nombre d'intervalles – à partir desquels sont élaborés les différents modes. Quelles que soient les cultures et les théories en usage, le mode consiste en une sélection des degrés de l'échelle » (2007 : 946).

Autres particularités des mélodies de chansons moutya

D'autres éléments formels issus des processus de créolisation se distinguent par l'application d'idiomes stylistiques spécifiquement locaux, voire parfois régionaux. Observons-en quelques-uns.

L'utilisation de l'hémiole ou de la bimétrie

L'une des principales caractéristiques de l'aspect mélodique des chansons *moutya* réside dans l'application de l'hémiole. Les chansons sont formées sur des groupes de mots qui utilisent à la fois des subdivisions rythmiques binaires et ternaires. Je renvoie le lecteur à la section portant sur les aspects rythmiques de la mélodie, plus tôt dans ce chapitre, pour plus de détails.

Style mélodique et répétition de notes

Les chansons *moutya* sont basées sur un style syllabique, c'est-à-dire qu'une syllabe d'un mot correspond à un son émis, contrairement à ce qui se passe dans le style mélismatique. Le continuum sonore se situe quelque part entre le parlé et le chanté, le débit demeurant proche de la langue parlée. L'examen des mélodies démontre l'utilisation récurrente de notes répétées, d'une façon de chanter parfois proche du *recto tono*, comme nous pouvons l'observer dans l'ensemble des transcriptions, dont un extrait est ici fourni.

Exemple de répétition de notes (Tiré de la chanson *Dan mon douz an katorz an*)



Un autre trait présent dans plusieurs chansons *moutya* consiste dans la répétition de la tonique à la fin des morceaux, comme dans l'exemple ci-dessus. Cette particularité est

également observée par Brigitte Des Rosiers dans le *sega* rodriguais et on la retrouverait, selon elle, dans toutes les musiques des îles voisines (2004 : 309).

Esthétique et registres vocaux

L'interprétation des chansons *moutya* est souvent conçue par les Seychellois comme un appel-réponse entre une ou des voix masculine(s) et un chœur féminin, bien que ce ne soit pas toujours le cas dans la pratique. L'effet recherché serait, selon plusieurs informateurs, de créer un contraste entre les voix d'hommes et de femmes, dont les tessitures sont ici bien distinctes, afin de faire ressortir l'échange, la rivalité et la démarcation entre les deux sexes. L'absence de femmes dans la plupart des événements *moutya*⁴³⁴ tend à faire perdre cette dynamique et oblige souvent un seul chanteur à exécuter l'ensemble du chant.

L'esthétique vocale dans le moutya otantik

Selon l'esthétique vocale du *moutya otantik*, le chant masculin se situe en registre de poitrine (mécanisme I), alimenté par un souffle – absent du son produit – qui provient d'un puissant travail abdominal. La voix, qui s'adresse à l'audience, se veut projetée, rugueuse, rauque et nasillarde⁴³⁵. Les hommes ne recourent jamais à la « voix de tête » (mécanisme II), même dans les parties plus aiguës de la mélodie. Dans certains vieux enregistrements, nous entendons une ou quelques voix masculines, qui accompagnent le chanteur principal (audio 12). Celles-ci apparaissent habituellement dans une homorythmie relative, c'est-à-dire que les voix suivent simultanément les mêmes valeurs rythmiques avec des contours mélodiques parfois différents et qui tendent à faire varier légèrement le rythme.

La voix des femmes, quant à elle, est poussée dans l'aigu (parfois extrême) du deuxième registre. La partie chantée par le chœur est généralement considérée à l'unisson par les Seychellois – bien que la notion d'hétérophonie serait peut-être ici davantage adaptée –, mais

⁴³⁴ Celle-ci s'expliquerait, selon quelques informateurs, par les préjugés qui persistent autour du *moutya* et le fait que plusieurs hommes refuseraient de voir leur compagne, encore aujourd'hui, au sein de cette pratique. Pour le jeune chanteur et *tanbourye* Chanel Kilindo, ce serait plutôt la timidité des femmes et le manque d'énergie nécessaire à l'expression du chant qui serait la cause du peu de participation de la gent féminine.

⁴³⁵ De manière générale, la langue créole *seselwa* recourt à plusieurs sons nasalisés. Ainsi, la nasalisation du chant peut être liée aux particularités de cette langue.

s'agissant de l'amorce du chœur, les chanteuses y entrent souvent à la tierce avant de se rejoindre à l'unisson.

Nous observons parfois également le tuilage entre les voix. C'est le cas dans les enregistrements de Bernard Koechlin (audio 15), où il est perceptible tandis qu'une voix masculine répond à la voix principale. Le tuilage est encore présent aujourd'hui dans certaines interprétations, tel que le démontre la vidéo du groupe *Masezarin* filmé à La Digue en mars 2013 (vidéo 20), bien que le recouvrement des voix soit ici plus bref. Le recours au tuilage pourrait être une singularité du *moutya* seychellois par rapport aux musiques des îles voisines⁴³⁶.

Enfin, notons la présence fréquente d'un glissando descendant sur la note finale de chaque phrase dans les *moutya* plus anciens (audio 20).

Adaptation de l'esthétique et des techniques vocales pour la scène et les enregistrements

Les changements de contextes performatifs du *moutya*, à partir des années qui ont suivi l'indépendance du pays, ont mené les chanteurs et chanteuses à adapter la technique vocale utilisée dans le *moutya lontan* aux besoins, exigences, restrictions et nouvelles possibilités de la scène et du studio. Sur le plan purement acoustique, l'utilisation fréquente des microphones nécessite une nouvelle approche du chant, tandis que du côté esthétique, on tend à « épurer » et travailler davantage la voix de manière à ce qu'elle réponde mieux à sa nouvelle fonction de divertissement, de plaisir⁴³⁷, mais aussi de façon à garantir l'endurance et la puissance vocale nécessaire au chanteur lorsqu'il anime une soirée entière, par exemple. Si l'amplification est aujourd'hui présente dans la plupart des événements, certains d'entre eux sont « acoustiques » – soit sans microphone ni amplification – et le chanteur doit alors développer une technique vocale lui permettant de chanter d'une voix forte durant plusieurs morceaux. Le chanteur et *tanbourye* Chanel Kilindo, qui anime les *moutya* des *Bazar Labrinn* avec son groupe, explique :

⁴³⁶ Guillaume Samson a remarqué cet effet de tuilage dans l'enregistrement du groupe *Masezarin* en question et m'a précisé, lors d'une discussion informelle (le 22 janvier 2016), que les musiques de l'île de La Réunion et de l'Île Maurice présentent une coupure, une séparation plus nette entre les phrases chantées et n'utilisent en aucun cas le tuilage.

⁴³⁷ Particulièrement en ce qui concerne les enregistrements en studio qui ont pour objectif de créer des musiques « à écouter » et pour lesquelles on recherche souvent un son davantage raffiné.

Il faut avoir l'énergie et la voix. Le *moutya*, on le crie presque ! [...] J'ai appris à chanter non pas avec la gorge, mais à partir de la respiration. Avant, le *moutya* était crié, maintenant on travaille la voix pour qu'elle porte, on ne veut pas l'abîmer (entretien du 17 avril 2013).

Chanel insiste sur « la respiration », soit le soutien abdominal. Plus celui-ci est important, plus la voix est puissante, sans pour autant donner une impression d'effort (Léothaud 2007 [2005] : 818). La voix criée dont parle Chanel se rangerait plutôt dans celle caractérisée par un appui sous-glottique, où « l'effort est manifeste, voire manifesté, la voix semble forcée, parfois jusqu'à la sensation de mise en danger de l'organe du chanteur » (*ibid.*).

Somme toute, bien qu'il existe des particularités au style chanté du *moutya*, les procédés performanciers de certains chanteurs et chanteuses dépendent aujourd'hui de plusieurs facteurs – dont le cadre référentiel, le contexte d'exécution et souvent une démarche d'artification (au sens de Heinich et Shapiro 2012) – et s'inscrivent désormais dans des logiques davantage individuelles que collectives, comme nous le verrons en troisième partie.

La danse : un élément essentiel de la performance du *moutya otantik*

La danse constitue un aspect essentiel du *moutya*, qui en fait un divertissement populaire et contribue à la dynamique qui anime la musique. Tel que l'écrit le Seychellois Jean-Claude Mahoune, « les musiques traditionnelles aux Seychelles étaient toujours accompagnées de danse » (2004 : 287), d'où la nécessité d'aborder le phénomène musical, incluant la danse, comme un tout, puisque musique et danse sont intrinsèquement liées. J'abonde dans le sens de John Miller Chernoff qui écrit « *Movement is the key to 'hearing' the music. If the music relinquishes its relation to movement, it abandons its participatory potential* » (1997 : 22). Plus encore, je partage le point de vue selon lequel « *[a] phenomenological study of music must take account of this dimension of corporeality, especially because so many musics are apprehended actively in dance* » (Downey 2002 : 500).

La danse représente probablement l'élément du *moutya otantik* le moins documenté jusqu'à présent et dont la pratique actuelle – lors de grands événements publics par exemple –

ne suit pas l'esthétique traditionnelle racontée par certains Seychellois⁴³⁸ avec rigueur. Pour Madanm Fréminot, les jeunes dansent maintenant le *moutya* « un peu n'importe comment, avec la partie supérieure du corps très mobile » (entretien du 21 novembre 2011). Elle constate que le *moutya* traditionnel ne se danse plus à l'heure actuelle et que tout le monde danse comme dans les *kabare* (cabarets)⁴³⁹ (*ibid.*). De son côté, la diguoise Molly Ladouce, issue d'une famille où la tradition musicale se perpétue depuis plusieurs générations, déplore le fait que les jeunes cherchent davantage à intégrer des mouvements plus spectaculaires, plus « acrobatiques » lorsqu'ils dansent (entretien du 2 avril 2013). Dans un tel contexte où la diversité des pratiques l'emporte sur la « tradition », où le *moutya* est devenu la plupart du temps une « musique à écouter » ou « à regarder » et en l'absence d'archives nous permettant d'observer la pratique à travers le temps, il s'avère difficile de dégager un modèle précis concernant la partie dansée⁴⁴⁰.

Il est toutefois possible et pertinent de se pencher sur le « corps musiquant » en tant qu'« élément révélateur d'esthétique et de stylistique musicales » (Desroches 2014 : 303), à partir des données disponibles. À l'instar de Monique Desroches, je considère que la danse ne fait pas qu'accompagner la musique, mais qu'elle « est » musique ; que « [l]e corps y dessine les contours d'une culture empirique et lui donne sens » (2014 : 302). Ce sont particulièrement les discours, les explications fournies par certains informateurs, ainsi que le rapprochement avec d'autres pratiques musicales et dansées des îles créoles (voir les travaux de Florence Boyer et David Khatile [2012] sur le *maloya* réunionnais, Monique Desroches [2014] sur le *bèlè* martiniquais, Catherine Servan-Schreiber [2010] sur le *sega* mauricien, par exemple) qui m'ont convaincue de la pertinence de cette approche.

⁴³⁸ Faute d'avoir pu observer des danseurs dans un contexte de patrimoine vivant, je dois me tourner vers les descriptions fournies par des informateurs et l'espace scénique qui, bien qu'une part de l'esthétique traditionnelle y réside, présente surtout des chorégraphies.

⁴³⁹ Spectacles touristiques dans lesquels la danse – incluant les costumes – occupe un espace privilégié en raison de l'aspect visuel qui vient compléter et illustrer l'événement musical.

⁴⁴⁰ Cette préoccupation est exprimée également par certains acteurs du milieu qui souhaiteraient effectuer un travail de « standardisation » – pour utiliser leurs propres termes –, comme on l'a fait avec les danses *kanmtole* au cours des années 1980, et pour qui un tel travail représente un défi énorme étant donné la nature du *moutya* et l'état des connaissances et du savoir-faire que nous en avons aujourd'hui. Le danseur et musicien Keven Valentin dit à ce sujet : « Pourquoi nous ne faisons pas de compétition *moutya* [comme nous le faisons pour le *kanmtole*] ? On n'est pas capable de juger... » (entretien du 5 février 2014).

Fondements esthétiques de la danse *moutya*

J'ai examiné de près, au chapitre précédent, les mouvements des danseurs lors du *moutya* qui s'est tenu à La Bastille. Quelques traits caractéristiques de la danse en sont ressortis et je les préciserai ici, posant mon regard non seulement sur cet événement particulier, mais l'étendant à l'ensemble des rares *moutya* dansés observés⁴⁴¹. Encore une fois, les discours et explications fournis par différents informateurs sont pertinents, puisqu'ils permettent de mieux comprendre l'esthétique recherchée, d'un point de vue émique, dans la danse du *moutya*. Ils viennent par ailleurs expliquer ou préciser l'interaction entre les tambours, le chant et la danse, tel que nous l'avons vu.

Les mouvements dansés du *moutya* ne correspondent pas à différents pas de danse associés à des parties spécifiques de l'événement ou encore à des battements de tambours précis. La danse *moutya* doit plutôt être appréhendée en termes d'attitudes, de postures et d'une esthétique corporelle globale, voire d'un « jeu » dans lequel hommes et femmes jouent des rôles différents (voir les propos de Norville Ernesta cités au chapitre précédent). Ainsi, comme le rappelle *madanm* Fréminot, « la danse des hommes est différente de celle des femmes. Les pas sont différents » (entretien du 21 novembre 2011). J'ajouterai que l'attitude et la position corporelles diffèrent également entre les danseurs des deux sexes.

Les danseurs s'exécutent en couple – l'homme en face de la femme – sans toutefois se toucher. Les couples formés ne sont pas fixes durant toute la danse : un homme peut venir voler la partenaire d'un autre. Les danseurs évoluent généralement autour du feu et des musiciens (chanteur et *tanbourye*) ou, lors de mises en scène, en avant-scène.

Chez les femmes, les pieds sont parallèles, espacés à la largeur des hanches et à plat au sol, les genoux relâchés, le tronc droit ou parfois penché légèrement vers l'avant. Les danseuses effectuent de petits pas latéraux en continu pour se déplacer, les pas s'inscrivant dans un rapport de deux pas contre trois frappes de tambours (2 croches contre 3). Bien que les déplacements soient latéraux, les danseuses se meuvent dans l'espace sans ligne précise. Elles accompagnent chaque pas d'un transfert de poids qui appuie un balancement fluide du bassin, souligné par une

⁴⁴¹ Les *moutya* présentés dans des contextes touristiques seront considérés dans une certaine mesure, étant donné la rareté des documents d'archives portant sur la danse mais aussi de la pratique en soi. Je ferai toutefois abstraction, pour le moment, des éléments chorégraphiés ou autres ajouts quelconques qui doivent être considérés au plan de la signature singulière des artistes, sujet qui sera traité en troisième partie de cette thèse.

ondulation de leur jupe tenue entre leurs mains (voir les mouvements de Jessie Fréminot dans le *moutya* de la Bastille). D'un côté, la pulsation est marquée en posant, par exemple, le pied gauche solidement au sol et en déplaçant tout le poids du corps de ce côté – un peu comme pour écraser quelque chose au sol, ce qui provoque un mouvement de la hanche gauche vers l'extérieur. De l'autre, les contretemps sont appuyés à la fois en posant le pied – droit, en l'occurrence –, créant un petit déplacement vers la droite et un balancement visible de la hanche droite vers le haut, toujours de façon parallèle. Ce balancement des hanches, appuyé par le transfert de poids d'une jambe à l'autre, se poursuit également lorsque les danseuses restent immobiles dans l'espace. La danse doit être souple, plutôt langoureuse et seule la région lombaire doit bouger.

Selon la chanteuse Joennise Juliette, les mouvements de hanches ressortent mieux sur une femme d'une certaine corpulence que sur une femme plus mince (entretien du 6 février 2014). La plupart des hommes âgés d'une soixantaine d'années ont également souligné le fait qu'il faut « *en serten groser pour byen roule* » (une certaine grosseur pour bien *roule*)⁴⁴².

Les hommes jouissent d'une plus grande liberté de mouvements de l'ensemble du corps. Ils se déplacent par petits pas, en soulevant parfois les genoux jusqu'à la hauteur de la taille, le mouvement de bassin n'étant pas constant et réduit par rapport à celui des femmes. Leurs bras sont écartés du corps, leurs épaules roulent légèrement et leur tronc se penche vers l'avant lorsqu'ils entourent une danseuse pour « *bare* » (barrer), pour ne pas qu'elle leur échappe. Tel que le précise Keven Valentin, l'homme peut sauter, barrer, tourner sur lui-même, se mettre à genoux, se jeter par terre, *roule* (rouler les hanches), etc. (entretien du 5 février 2014).

À la question de savoir si les femmes peuvent aussi se jeter par terre comme dans le *sega* mauricien, Keven répond clairement que non, que cette façon de faire relève strictement du *sega* (mauricien) et non pas du *moutya* (*ibid.*). Si cet élément vient marquer une différence entre les deux pratiques, ces dernières sont souvent comparées, voire confondues. Elles partagent effectivement de nombreuses caractéristiques. Celles-ci varient également dans le temps, comme le fait remarquer *madanm* Fréminot lorsqu'elle dit que le *moutya* est aujourd'hui dansé plus rapidement, presque comme un *sega* (entretien du 21 novembre 2011).

⁴⁴² Ce critère de jugement esthétique dans la danse doit sans doute être rapproché du modèle de beauté féminine qui tend davantage vers les femmes plus rondes chez les Seychellois.

Peut-on parler d'esthétiques créoles ?

Dans sa forme musicale et chorégraphique, le *moutya* est très proche du *sega* mauricien. Plusieurs aspects liés particulièrement à la danse et à l'esthétique de l'identité créole se retrouvent également dans des pratiques musicales d'autres aires géographiques dites « créoles », comme le *maloya* réunionnais, mais aussi le *bèlè* martiniquais, le *gwoka* guadeloupéen ou même le *tambor de crioula* du Maranhão (nord-est du Brésil) (voir Cousin 2013), etc.

Dès le premier coup d'œil, la tenue vestimentaire des danseurs, et peut-être plus particulièrement des danseuses, affiche une certaine « parenté ». Ainsi, en plus de danser pieds nus, le port d'une jupe longue et évasée – souvent à motifs fleuris et/ou de couleurs éclatantes – qui participe au mouvement dansé et d'un foulard recouvrant les cheveux ne sont que quelques exemples de traits communs à ces pratiques. Cette tenue, souvent considérée aujourd'hui comme « typiquement créole » s'avère dans plusieurs cas être le résultat d'un processus de folklorisation, tel que le constate Marie Cousin dans son étude sur le *tambor de crioula* (2013 : 256). Le *moutya* n'a pas échappé pas à cette tendance, lors de la Renaissance culturelle. En effet, comme le souligne Keven Valentin, « les gens venaient auparavant au *moutya* dans leurs habits de tous les jours... Si tu étais ou arrivais quelque part et qu'il y avait un *moutya*, tu ne retournais pas chez toi te changer ! » (entretien du 5 février 2014). La mise en scène⁴⁴³ du *moutya* s'est accompagnée d'une stylisation des tenues vestimentaires des participants.

L'habillement des danseurs du *moutya otantik* a été décrit par Andréix Rosalie et Ansley Constance (voir chapitre 6). Il s'agit du *pengnwar* (sorte de chemise portée autrefois par les femmes) ou du *kazak* (blouse à manches courtes), d'une grande jupe et d'un foulard ou une serviette sur la tête pour les femmes, tandis que les hommes portaient un chapeau, une chemise dont les manches étaient roulées et un pantalon trois quarts (*demi bwa*). La figure 61, captée à partir de la vidéo du *Group Kiltirel* de Port-Glaud illustre ces tenues. Nous y voyons les femmes qui portent une jupe longue, qui ne va pas jusqu'au sol, et un chemisier ample, ainsi qu'un foulard sur la tête. Ces habits diffèrent de ceux portés par les danseuses *sega* et *maloya* des Mascareignes, chez lesquelles la jupe est un peu plus longue et le ventre est toujours exposé.

⁴⁴³ Par « mise en scène », j'entends ici autant le fait de monter sur une scène de spectacle que les représentations au sol – comme celle du *Group Kiltirel* – ayant pour but de présenter le *moutya* et qui nécessitent, nous le voyons, une certaine forme et le port de vêtements spécifiques pour les participants.

L'examen des performances plus récentes aux Seychelles démontre toutefois une tendance à suivre ce style vestimentaire « régional » lors de prestations scéniques. Dans la figure 62, les danseuses – qui sont également chanteuses – du groupe *Masezarin* de La Digue portent de très longues jupes ou robes. L'une d'entre elles – celle complètement à droite – porte un chemisier dont la coupe se rapproche du *kazak*. La figure 63 illustre, quant à elle, une représentation publique lors du festival *Dimans Moutya* en juillet 2013 et les danseuses qui accompagnent le chanteur Norville Ernesta y adoptent le « style » des Mascareignes, dévoilant le ventre des danseuses.



Figure 61. *Moutya*. Group Kiltirel de Port-Glaud vers les années 1990. Photo captée à partir de la vidéo mise en ligne par *KozKreole Mizik*.



Figure 62. Groupe *Masezarin*, L'orangerie, La Digue. Mars 2013. Photo : M.-C. Parent



Figure 63. Norville Ernesta et ses danseuses au festival *Dimans Moutya*. Mahé. Juillet 2013.
Source : Seychelles Nation. Photo : Roland Laljee.

Les costumes des danseurs de *moutya* varient aujourd’hui en fonction des contextes d’exécution, mais la femme portera nécessairement une grande jupe évasée qui sera intégrée aux mouvements dansés. Les danseurs sont par ailleurs préférablement pieds nus ou portent sinon des chaussures plates.

Les positions et gestes corporels des danseurs présentent aussi des similarités dans les aires créoles : posture ancrée dans le sol, genoux légèrement fléchis, tronc un peu penché vers l’avant, bras souvent étendus de chaque côté souvent en tenant la jupe, etc.⁴⁴⁴. Ces caractéristiques ont été soulignées notamment par Monique Desroches dans le *bèlè* martiniquais (2014) et par Marie Cousin dans le *tambor de crioulla* brésilien (2013).

Dans son ouvrage, Catherine Servan-Schreiber explique ainsi la danse du *sega* mauricien :

Les danseurs se déplacent à petits pas latéraux en se déhanchant. Ils dansent par couples, l’homme en face de la femme. Parfois, il tourne autour d’elle, parfois il s’en éloigne jusqu’à donner l’impression qu’il l’a perdue. Puis le couple se rapproche, se frôle, mais ne se touche jamais. Il arrive qu’un tiers passe entre le danseur et sa partenaire : on dit qu’il « coupe ». C’est avec lui, désormais, que la femme dansera, jusqu’à être « coupée » à son tour. Pour éviter la coupe, le premier danseur devra « barrer » sa partenaire en écartant les bras. De temps en temps, les deux danseurs s’accroupissent l’un en face de

⁴⁴⁴ Yvonne Daniel, spécialiste des danses des Caraïbes, suggère que les mouvements dansés y intègrent « *soft or flexed knees, a gentle, forward-tilted back, polyrhythmic body-part articulation, and a cool or controlled approach within an extensive range of dynamics* » (2011 : 14-15).

l'autre, tout en continuant de « bouger les reins », le buste de l'un va se pencher sur le buste de l'autre ; celui-ci (homme ou femme) se renverse en arrière, puis se redresse pour se pencher à son tour sur son (sa) partenaire. La figure finale intitulée « en bas en bas » mime la phase amoureuse où la femme s'offre à son partenaire (Servan-Schreiber 2010 : 119).

Cette description souligne plusieurs points communs entre la danse du *moutya* et du *sega* (mauricien), ce qui démontre encore une fois une grande affinité entre ces deux pratiques. La dimension ludique et le jeu de séduction entre les partenaires féminins et masculins sont toutefois rarement expliqués par les Seychellois, sauf si ce n'est pour renvoyer à l'aspect graveleux et grivois du *moutya*. En réalité, seul Norville Ernesta a évoqué ce jeu dans lequel un des partenaires peut « perdre » si l'autre tourne sur lui-même/elle-même avant lui/elle (rencontre *Memwar Lanmizik Sesel*, 23 février 2012). Aussi, si le principe de « barrer » est parfois mentionné, je n'ai pas entendu le terme « couper » aux Seychelles. Quant aux gestes des danseurs, nous avons vu que les danseuses de *moutya otantik* n'exécutent pas les mouvements au sol comme le font les Mauriciennes, tel que spécifié par Keven Valentin (voir *supra*). Joennise Juliette signale de son côté que pour les danseuses seychelloises, le port d'une grande jupe est essentiel – peu importe sa matière textile –, mais davantage pour une raison esthétique en comparaison avec l'effet visuel produit par le port d'une jupe courte (entretien du 6 février 2014). En effet, selon la chanteuse, les danseuses de *moutya* ne font pas d'aussi grands mouvements avec leur jupe que les danseuses de *sega* et se servent davantage des mouvements de mains (*ibid.*).

Pour plusieurs Seychellois, l'élément qui différencie la danse du *moutya* de celle du *sega* (seychellois et mauricien) réside dans la position des pieds plats au sol. Dans la pratique, cette règle n'est toutefois pas toujours appliquée de façon absolue et les mouvements des pieds des danseurs varient parfois. Il est ici intéressant et pertinent de faire un lien avec les propos de Florence Boyer concernant le *maloya* réunionnais :

Le « de pat atèr » (les pieds à plat au sol) est alors positionné comme l'élément qui permettrait de consacrer la différence avec la danse séga. Il est également le nom que porte l'album d'un autre chanteur de *maloya* : Tiloun. C'est dire si cet adage est connu des Réunionnais pour parler du *maloya*. Pourtant lorsque nous regardons de plus près nous

voyons que cela n'est pas une règle instituée. Le déplacement des pieds en maloya est très diversifié. Mais la récurrence de cet adage montre combien il devient nécessaire pour ceux qui le verbalisent d'affirmer sa différence, de consacrer son identité et ses filiations identitaires en se différenciant (Boyer s.d.).

Ainsi, comme pour le *maloya* réunionnais, l'itération constante de cette référence à la position des pieds plats au sol peut être comprise en termes de positionnement identitaire et de caractérisation du genre par rapport aux autres musiques de l'archipel et de la région.

En définitive, presque tous les Seychellois mentionnent que pour bien danser le moutya, « *fodre ou annan lakadans* » (il faut avoir la cadence, le rythme) et savoir suivre le rythme des tambours, tout en conservant – surtout pour les femmes – une souplesse dans les mouvements.

Au-delà de la syntaxe : De l'importance de la performance et de la mise en contexte dans la compréhension de la stylistique des pratiques musicales

All music has syntax or embodied meaning. Consider, however, the system or style in action – music as a creative act rather than as an object – and remember that outside the West, musical traditional are almost exclusively performance traditions.
(Keil [2005]1994 : 54)

Cette citation de Charles Keil vient nous rappeler qu'il est essentiel d'aller au-delà de la forme et de la syntaxe musicales – ce que Leonard Meyer nomme « *embodied meaning* » (1956) – afin de révéler une part d'expression qui réside en dehors de celles-ci. Définir ou tracer les contours stylistiques d'une pratique musicale uniquement à partir du cadre formel d'analyse – basé sur les dimensions strictement musicales comme le rythme ou les modes par exemple – s'avère non seulement incomplet pour saisir les particularités d'une musique de tradition orale, mais aussi peu significatif pour la majorité des tenants de la culture. Pourtant, les analyses purement musicales du *moutya* en tant qu'« objet » ne sont pas pour autant superflues, comme nous pouvons le constater dans ce chapitre, et viennent préciser certains éléments stylistiques

du *moutya*. Les composantes musicales et dansées abordées dans ce chapitre sont indissociables dans le *moutya otantik* et entrent en relation d'une façon dynamique lors de la performance.

Il m'apparaît alors difficile d'extraire la dimension corporelle, le geste et la corporéité des musiciens et des danseurs des analyses formelles puisqu'ils sont interreliés : sans le musicien, la musique n'est pas, ou, pour reprendre les mots de Alan. P. Merriam, « *without people thinking, acting and creating, music sound cannot exist* » (1964 : viii). Le geste musical ou dansé se situe dans la mise en acte, constitue l'expression d'un processus musical continu (*ongoing musical process*) qui se manifeste au moment de la performance et que Charles Keil synthétise dans le concept de « *engendered feeling* » (2005 : 54). Bien que toutes les musiques impliquent une part de « *embodied meaning* » et aussi de « *engendered feeling* », elles ne présentent pas toutes le même degré d'adhérence à chacun de concepts. Le *moutya*, nous l'avons vu tout au long de cette partie, ne peut être conçu sans recourir à ce que Monique Desroches nomme le « *co-texte* », soit « tous les éléments qui ne sont pas inclus dans les éléments syntaxiques ou formels du texte et qui entourent ce dernier » (2008 : 113). Ce co-texte se penche sur les paramètres jusqu'alors inexistantes et créés lors la performance. Nous rejoignons ici le concept d'*engendered feeling*, proposé par Charles Keil. Je reprendrai ici le tableau récapitulatif proposé par cet auteur, de manière à éclairer mes propos :

<i>Table of contrasts</i>		
	<i>Embodied Meaning</i>	<i>Engendered Feeling</i>
1. <i>Mode of construction</i>	<i>Composed</i>	<i>Improvised</i>
2. <i>Mode of presentation</i>	<i>Repeated performance</i>	<i>Single performance</i>
3. <i>Mode of understanding</i>	<i>Syntactic</i>	<i>Processual</i>
4. <i>Mode of response</i>	<i>Mental</i>	<i>Motor</i>
5. <i>Guiding principles</i>	<i>Architectonic (retentive)</i>	<i>"Vital drive" (cumulative)</i>
6. <i>Technical emphases</i>	<i>Harmony/melody/embellishment (vertical)</i>	<i>Groove/meter/rhythm (horizontal)</i>
7. <i>Basic unit</i>	<i>"sound term" (phrase)</i>	<i>Gesture (phrasing)</i>
8. <i>Communication analogues</i>	<i>Linguistic</i>	<i>Paralinguistic (kinesic, proxemics)</i>
9. <i>Gratifications</i>	<i>Deferred</i>	<i>Immediate</i>
10. <i>Relevant criteria</i>	<i>Coherence</i>	<i>Spontaneity</i>

Tableau V. *Table of contrasts*, d'après Keil (2005 [1994] : 55).

Ainsi, l'*embodied meaning* – ou la dimension formelle – d'une musique ne peut en aucun cas suffire, à elle seule, pour décrire un phénomène musical de tradition orale. Non seulement l'*engendered feeling*, son *co-texte* ou sa mise en acte sont essentiels à la compréhension des codes qui le régissent et de son esthétique, mais le contexte socio-historique dans lequel une musique évolue – dont il a été question au chapitre 6 – s'avère également indispensable à l'entendement d'une musique dans le cadre d'une étude ethnomusicologique.

Un paradoxe demeure et s'exprime dans le fait que la pratique du *moutya otantik* n'a pas été maintenue au sein du patrimoine vivant – mis à part dans de très rares exceptions que nous aborderons dans la partie suivante – alors qu'elle se définit avant tout par l'empirisme, mais que ce sont les souvenirs des Seychellois qui deviennent les principales sources de la connaissance.

Par ailleurs, cette proposition de modélisation du *moutya* fait ressortir le caractère ouvert et accommodant de la création musicale seychelloise, cette propension à « faire avec ». Ceci nous mène à la partie suivante dans laquelle nous observerons de quelle manière le *moutya* se développe et se recrée et comment les artistes se l'approprient à l'heure actuelle.

TROISIÈME PARTIE

Le moutya en tant qu'expérience individuelle et collective

S'il s'avère difficile d'observer le *moutya otantik* de nos jours aux Seychelles, d'autres types de pratiques ont pris le relais et assurent, chacune à leur manière, la continuité du *moutya*. À l'instar de nombreux terrains ethnomusicologiques actuels, celui du *moutya* nous mène au cœur de problématiques contemporaines dont l'enjeu est de mieux comprendre le fait social à partir de la musique, en même temps que de révéler le sens du fait musical au sein de la société. Le mouvement de « réappropriation » du patrimoine musical par les artistes locaux⁴⁴⁵, l'avènement de ce qui est couramment désigné comme les « musiques du monde » ou la « *world music* » et la mise en scène des traditions musicales constituent à la fois des influences et des orientations majeures dans le développement du *moutya*, ainsi que des autres musiques seychelloises, au cours des trente dernières années.

Les artistes seychellois sont aujourd'hui les acteurs visibles du *moutya* sur la place publique. Ils sont ceux qui permettent de le faire vivre au présent. De quelle manière procèdent-ils alors pour mettre en musique ce répertoire *moutya* ? Comment accèdent-ils aux sources et à quelles sources précisément ? Quelle est leur conception du *moutya* ?

Dans cette partie, j'accorde une importance particulière à l'expérience musicale et au vécu de certains individus rencontrés, principalement des musiciens. Les situations observées sur le terrain ainsi que les entretiens réalisés permettent de dégager des parcours de musiciens, mais également des narrations et des témoignages du passé, de même qu'une vision du présent. En

⁴⁴⁵ Au moment où les « musiques folkloriques seychelloises » étaient devenues davantage une « affaire nationale », suite à la Révolution culturelle, quelques artistes ont souhaité effectuer un « retour aux sources » pour ensuite s'exprimer artistiquement à partir de cet héritage culturel. C'est cette démarche que je nomme ici « réappropriation » du patrimoine musical.

tant qu'outils méthodologiques, ces « portraits » d'artistes et d'événements spécifiques font ressortir non seulement les conditions d'existence des musiciens aux Seychelles, mais permettent également de retracer une certaine historicité de leur pratique et des musiques seychelloises, de même que leur relation à ces musiques. Cette démarche s'appuie sur une approche casuistique, une « pensée par cas »⁴⁴⁶ (Passeron et Revel 2005). Les parcours donnent à voir les acteurs et leurs rôles sociaux dans leur complexité, mais ceux-ci ne s'élaborent pas uniquement sur la base d'entretiens, mais également d'une « connaissance approfondie du contexte local et des pratiques, qui détermine la compréhension et l'analyse d'une trajectoire individuelle » (Le Ménestrel *et al.* 2012 : 28). Je partage avec le sociologue Bernard Lahire l'idée que l'étude de cas « nous apprend des choses bien au-delà des cas en question. Et ce pour la raison essentielle que la saisie du singulier passe nécessairement par une compréhension du général » (2004 : 17). Une approche individuelle « nous permet d'observer à la loupe de quelle manière se construisent et se vivent catégories, rapports de domination, réseaux, et en quoi l'expérience personnelle des individus nous informe sur leur rapport aux autres » (Le Ménestrel *et al.* 2012 : 21). Ainsi, les artistes sont porteurs de conflits, de luttes, des transformations des musiques, danses et du milieu artistique qui forment une part de leur monde (*ibid.*). En reconstituant des histoires de vie, des parcours ou des événements musicaux spécifiques, il est possible de saisir la façon dont les Seychellois s'approprient leur patrimoine musical – et particulièrement le *moutya* – et d'en analyser les changements dans les valeurs (sociales, esthétiques, etc.) et le statut, dont ces individus sont à la fois les témoins et la personnification. Enfin, les parcours mettent en lumière, simultanément, les contraintes externes et les capacités d'initiatives et de résistance des individus et des groupes.

L'examen des nouveaux espaces de développement du *moutya*, par le biais de quelques individus qui animent ces sphères, permet d'observer, dans la plupart des cas, le passage d'une pratique collective ou communautaire vers des actions revendiquées comme étant « artistiques ». Nous parlerons alors d'« artification », processus défini par des sociologues de

⁴⁴⁶ Chez Passeron et Revel, la pensée par cas se définit comme « tout raisonnement suivi qui, pour fonder une description, une explication, une interprétation, une évaluation, choisit de procéder par l'exploration et l'approfondissement des propriétés d'une *singularité* accessible à l'observation. Non pour y borner son analyse ou pour statuer sur un cas unique, mais parce qu'on espère en extraire une argumentation de portée plus *générale*, dont les conclusions pourront être réutilisées pour fonder d'autres intelligibilités ou justifier d'autres décisions » (2005 : 9-10).

l'art, Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, comme étant la « transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (2012 : 20).

Les différentes démarches seront présentées à partir des champs de production musicale proposés par Thomas Turino (2008). Ainsi, nous débuterons par les contextes de performance, qui se rapprochent davantage – du moins *a priori* – de la pratique du *moutya otantik*. La performance peut être participante (*participatory performance*), c'est-à-dire qu'elle valorise la contribution de l'ensemble des participants à l'événement. Le chapitre 9 en proposera quelques cas qui, bien qu'appartenant à cette même catégorie, n'ont pas tous les mêmes finalités. Ainsi, un *moutya* informel observé à Okanbar, les *moutya* du *Bazar Labrinn* avec le groupe *Vwazen* et le festival *Dimans moutya* seront observés. La performance peut également être « présentation » (*presentational performance*). Nous aborderons cette catégorie au chapitre 10, au travers des spectacles musicaux touristiques sur les îles de La Digue, Praslin et Mahé, où nous examinerons les prestations d'un groupe de musique reconnu sur chacune de ces îles. Le chapitre suivant traitera du *moutya* dans sa forme enregistrée en studio. Nous nous attarderons aux enregistrements du groupe *Fek Arive* et de Norville Ernesta et y observerons un passage d'un type d'enregistrement se situant près de la réalité de la performance (*high fidelity*) vers d'autres enregistrements de *moutya* plus récents ayant fait l'objet d'arrangements particuliers et pouvant se rapprocher de la catégorie « *studio audio art* ».

CHAPITRE 9

Le *moutya* comme événement participatif

Pour la plupart des Seychellois, le *moutya* est un événement ouvert à tous, auquel l'ensemble de la population peut participer. Toutefois, nous l'avons vu, les regroupements du passé – plus précisément ceux du *moutya lontan*, d'avant la Révolution – rassemblaient rarement plus d'une quarantaine de personnes, ce qui permettait de garder un certain contrôle sur le déroulement du *moutya*. Lorsqu'il est question de *moutya lontan* ou *otantik*, on ne fait pas allusion à un public distinct des participants. En ce sens, le *moutya*, ou du moins certaines de ses formes, répond parfaitement à la définition d'une « *participatory performance* », telle que proposée par Thomas Turino :

Participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role (2008 : 26).

Dans le contexte socio-politique mentionné précédemment⁴⁴⁷, de tels rassemblements peuvent difficilement être organisés sans les accords des autorités officielles. De plus, de moins en moins de Seychellois maîtrisent les codes du *moutya* de manière à en assurer le bon déroulement. Voyons donc de quelle manière ce type d'événements se déroule dans la réalité, à partir de quelques cas pour lesquels cet aspect participatif est revendiqué.

⁴⁴⁷ Voir les restrictions liées entre autres à certaines lois au chapitre 6.

Un *moutya* informel à Okanbar, Glacis

Il s'agit ici du seul événement non officiel, c'est-à-dire qui ne soit pas organisé par le ministère de la Culture ou les institutions qui en relèvent, ni dans un contexte touristique, auquel j'ai participé, au sein d'une communauté.

Au début de mon troisième séjour sur le terrain, en mars 2013, le musicien et professeur au *NCPA* Jerry Souris m'a informée qu'il y avait des gens qui pratiquent encore le *moutya* à Okanbar, un lieu situé en haut des collines, dans un endroit reculé de Glacis (Mahé). *Msye* Souris m'avait expliqué comment m'y rendre par les petites routes qui mènent dans les bois à partir de l'église de Glacis et m'avait indiqué que je devais demander à rencontrer un homme que l'on surnomme *Tou Pikan*, qui est un peu considéré comme un chef de village, et que je le reconnaîtrais car il est en chaise roulante. C'est ainsi que le matin du samedi 30 mars 2013, j'ai entrepris de me rendre à la rencontre de ces habitants d'Okanbar. J'étais partie tôt pour éviter une marche en plein soleil. Ce matin-là, sur ma route, j'ai croisé très peu de gens. J'ai rencontré un jeune garçon d'environ une dizaine d'années à qui j'ai demandé s'il connaissait *Tou Pikan* et si j'étais bien sur le chemin qui conduisait là où il habite. Il m'a regardée d'un air étonné et m'a répondu, en créole : « Vous voulez dire ceux qui font et boivent du *baka*, en haut de la colline ? » J'ai souri – me disant que c'était bien l'endroit que je cherchais – et j'ai répondu oui. Le petit m'a indiqué la route et, une vingtaine de minutes plus tard, je suis arrivée à un endroit où je pouvais apercevoir, à quelques mètres, de petites maisons très modestes, semblables au bâtiment que j'avais devant moi. Celui-ci était, je l'apprendrai le jour-même, une sorte de magasin général non officiel où les habitants de la communauté pouvaient acheter des denrées de consommation courante (comme du lait, du riz et de la bière), se servant eux-mêmes et laissant l'argent dans la petite boîte en fer.

Cette introduction, quelque peu anecdotique, vise à démontrer que, en dehors des gens qui habitent la communauté ou qui y ont des liens familiaux ou amicaux, peu d'individus s'y rendent.



Figure 64. *Moutya* à Okanbar. Musiciennes, *Msye* Theophane et la boutique en arrière-plan. Okanbar, le 7 avril 2013. Photo: M.-C. Parent



Figure 65. *Moutya* à Okanbar. Musiciens (*Ti-Poul* au centre) et vue de l'environnement en arrière-plan. Okanbar, le 7 avril 2013. Photo: M.-C. Parent

La petite et modeste communauté d'Okanbar regroupe environ une trentaine d'individus. *Msye* Theophane Ezemias, alias *Tou Pikan*, y est né et y a grandi. Lors d'un entretien avec lui, le 16 février 2014, il raconte qu'il se souvient des *moutya* à Okanbar depuis son enfance. Depuis 1996, il organise occasionnellement des *moutya*, le plus souvent le samedi, et aussi à Noël. On ne fabrique pas de *tanbour* à Okanbar et on invite habituellement au moins un *bater tanbour* (tambourineur)⁴⁴⁸, qui vient généralement de l'une des municipalités environnantes : Glacis, Beau-Vallon ou Machabée. Les autres participants proviennent de la communauté. Ici, les

⁴⁴⁸ J'apprendrai, après coup, que celui-ci est rémunéré, contrairement à tous les autres participants.

enfants sont les bienvenus, à l'inverse de ce qui se faisait dans le passé. Pour *Msyé Theophane*, c'est important que les plus jeunes puissent vivre l'expérience du *moutya* (*ibid.*). Suite à ma première visite à Okanbar, je suis restée en contact avec *Msyé Theophane* qui m'avait promis d'organiser un *moutya* avant mon départ. Celui-ci a eu lieu le dimanche 7 avril 2013.

À mon arrivée à Okanbar, en début d'après-midi, quelques personnes sont rassemblées, près de la boutique, où elles prennent un verre, discutent et/ou jouent aux dominos. La plupart des adultes boivent de la bière. Quelques personnes – surtout des hommes – ont commencé à consommer du *baka*. Suite à l'arrivée de quelques autres individus, on met graduellement en place l'espace où l'on va jouer de la musique et, plus tard, danser. On possède un certain nombre d'instruments au sein de la collectivité : un *djembe*, un triangle, une maravane et un tambourin, que l'on s'échange tout au long de l'événement⁴⁴⁹. Chacun en joue à sa manière, à tour de rôle. Des enfants monopolisent même parfois des instruments (voir, par exemple, vidéo 21 : 3'28''). Le *tanbourye* invité joue sur son propre tambour qui, lui, n'est pas partagé. Il s'agit d'un *tanbour* mauricien à membrane synthétique. Il n'y a, par ailleurs, aucun *tanbour moutya* au sein même de la communauté. Ce sont principalement les femmes qui initient les chants. Elles sont également celles qui maîtrisent les textes, celles qui en ont un assez bon souvenir pour interpréter une chanson du début à la fin, ou du moins en faire un montage convenable. Les chants sont issus du répertoire que l'on peut entendre dans différents autres contextes.

Cet événement, en raison de son caractère participatif, doit être compris et apprécié à partir des valeurs généralement associées à ce type d'activités. Ainsi, ce n'est pas tant la qualité sonore que le degré et l'intensité de participation de chacun des individus présents qui comptent (Turino 2008 : 33). Il ne s'agit pas de faire valoir des compétences individuelles, mais plutôt de créer des liens sociaux et d'assurer le maintien d'une vie communautaire harmonieuse : « *The values guiding musical performance are part of a more fundamental social style in which egalitarian relations and conflict avoidance are typical* » (Turino 1993, cité dans Turino 2008 : 34). Ceci ne veut pas dire que les participants ne recourent jamais au jugement qualitatif. Au contraire, on sait apprécier les qualités musicales des participants. Au cours de cet événement,

⁴⁴⁹ Plus tard dans l'après-midi, un membre de la communauté viendra se joindre temporairement au groupe avec sa guitare. Son style musical était différent et présentait plutôt des chansons à paroles. Il est connu à Okanbar pour être un « artiste intellectuel ». C'est effectivement l'une des rares personnes avec lesquelles j'ai pu discuter un peu de littérature. Il a aussi participé au *moutya* en accompagnant quelques morceaux.

plusieurs personnes ont vanté les aptitudes musicales remarquables du jeune *tanbourye* surnommé « *Ti-Poul* » (voir vidéo 21 ; 4'). Ce dernier peut assurer le rythme sur une longue durée, avec une bonne intensité, au point – comme c'est arrivé lors de cet après-midi – de s'infliger des blessures. Les gens d'Okanbar affectionnent particulièrement *Ti-Poul* pour son talent musical, mais aussi parce qu'il est en quelque sorte un « produit de la communauté », bien qu'il n'y habite pas. *Ti-Poul* participe régulièrement aux *moutya* d'Okanbar et je ne l'ai vu prendre part à aucun événement dans d'autres lieux. Il est en quelque sorte une fierté pour la communauté.

Musicalement, le rythme *moutya*, tel que défini au chapitre précédent, est tout à fait identifiable et l'ensemble de la prestation tend à présenter une « texture hétérophonique », dont la densité serait propre à ce type d'événement musical participatif (Turino 2008).

Le moutya du Bazar Labrinn

J'ai déjà mentionné la tenue de *moutya* au *Bazar Labrinn*, situé sur la plage de la baie de Beau-Vallon (Mahé). Celui-ci est animé par le groupe *Vwazen* (Voisins), composé de musiciens des environs, âgés en moyenne de trente ans. Le musicien Chanel Kilindo, né en 1986, en est le *leader*, c'est-à-dire celui qui gère les engagements du groupe, mais aussi le chanteur principal et le joueur de *tanbour moutya*.

Lorsqu'un *moutya* est au programme, les musiciens arrivent généralement autour de 19 heures, préparent le feu qui les éclairera la nuit tombée⁴⁵⁰, puis s'installent avec leurs instruments et commencent à chanter et à jouer autour de 20 heures. Les cinq musiciens qui composent le groupe – tous des hommes – proposent généralement un instrumentarium composé d'un *tanbour moutya*, de deux *djembés*, d'une *maravanne* et d'un triangle. Exceptionnellement, un autre instrument pourra être ajouté à l'ensemble, comme c'est le cas dans l'enregistrement vidéo 22, tandis qu'un saxophoniste⁴⁵¹ s'est temporairement joint au groupe pour jouer quelques

⁴⁵⁰ Lors de mes visites plus récentes au *Bazar*, en 2014, les musiciens s'installaient parfois près des kiosques éclairés par de gros projecteurs et n'allumaient alors pas toujours un feu.

⁴⁵¹ Le saxophone est à peine audible sur l'enregistrement, mais bien présent. Étant donné la rareté des instrumentistes et instruments à vent aux Seychelles, j'ai questionné le saxophoniste sur son parcours et sa provenance. Celui-ci est membre de l'armée nationale et fait partie de la troupe militaire. Il m'a avoué que l'armée possédait la plupart des instruments à vent du pays.

notes. Le statut de ces musiciens varie de non-professionnel à professionnel, la plupart se situant quelque part entre les deux.



Figure 66. *Moutya* du Bazar Labrinn avec le groupe *Vwazen*. Le 15 février 2012. Beau-Vallon, Mahé. Photo : M.-C. Parent

Chanel est sans aucun doute le plus connu de tous et tend à obtenir de plus en plus de contrats en dehors du groupe. Tel qu'il le raconte en entretien, il a commencé à jouer en imitant des *tanbourye*, « *bann gran nwar* » (les vieux), lorsqu'il était adolescent, tandis que son grand-oncle Marc Dibyel organisait parfois des *moutya*. Il a ensuite appris et joué avec différents groupes, dont *Fek Arive*⁴⁵² à ses débuts, ainsi qu'avec Piston⁴⁵³, aux alentours de Beau-Vallon (entretien du 17 avril 2013). Plus jeune, il n'a jamais pensé à une carrière professionnelle, mais il remarque qu'on le sollicite de plus en plus, particulièrement depuis quelques années, en tant que *bater tanbour moutya* (joueur de tambour *moutya*) (*ibid.*). Il a ainsi pu voyager dans la région, grâce à ses compétences liées au *tanbour*. Il joue aujourd'hui régulièrement pour les touristes, sur l'île de Mahé, mais aussi à Silhouette.

Le groupe *Vwazen* a 5-10 ans d'existence, raconte Chanel (*ibid.*). Tout a commencé précise-t-il, alors que ce groupe d'amis, de voisins, se réunissait près de la plage de Beau-

⁴⁵² Je reviendrai sur ce groupe phare seychellois au chapitre 11.

⁴⁵³ Piston, de son vrai nom Barney Bertin, est connu en tant que *bater tanbour moutya*, particulièrement dans la région de Beau-Vallon.

Vallon⁴⁵⁴ pour jouer du *moutya*. Au début, il s'agissait plutôt d'un divertissement, puis le groupe a commencé à animer le *Bazar Labrinn* presque tous les mercredis. Constatant leur succès, mais aussi les compromis qu'ils devaient faire par ailleurs pour pouvoir être présents de façon régulière à l'événement et les obligations que cela entraîne (achat et/ou entretien des instruments, coût du transport, etc.), les musiciens ont convenu qu'ils ne pourraient pas continuer longtemps de cette manière sans rémunération. Ils ont alors obtenu une entente avec l'Office du Tourisme des Seychelles (*STM – Seychelles Tourism Board*) qui leur offre de l'argent en échange de leur prestation, un mercredi sur deux et/ou en fonction des conditions météorologiques, puisque le tout se déroule à l'extérieur⁴⁵⁵.

Selon Chanel, ces conditions rendent la tenue régulière de l'événement plus probante et stimule aussi les musiciens. Par contre, il aimerait bien recevoir une somme plus importante afin de pouvoir rémunérer des danseuses, « avec la grande jupe créole », pour contribuer au spectacle. Il m'est arrivé de croiser, lors de ces événements au *Bazar*, des jeunes femmes qui m'ont été présentées comme des danseuses, mais celles-ci refusaient de danser sans rémunération.

Comme pour l'ensemble de la scène musicale et artistique seychelloise, les danseurs et danseuses ne sont rarement, sinon jamais – mis à part les professeurs de danse du *NCPA* –, des professionnels pouvant vivre de la danse. Ils occupent tous un autre emploi à temps plein. De plus, les *band leader* tendent généralement à exiger l'exclusivité des danseuses (plus encore que des danseurs), puisque celles-ci sont souvent mises à « l'avant-scène » et contribuent à l'image d'un groupe en particulier. On ne doit pas les voir « partout », ce qui a nécessairement pour conséquence de limiter les opportunités professionnelles des danseuses dans la plupart des cas.

Dans ce contexte qui tend à la professionnalisation des acteurs, nous pourrions être tentés d'omettre la dimension participative du *moutya* du *Bazar Labrinn*. Toutefois, en raison de la manière dont cet événement est né et aussi de la façon dont il est présenté, nous l'examinerons sous cet angle, tout en étant conscients que celui-ci se situe à la jonction de la participation et

⁴⁵⁴ La plage de Beau-Vallon est réputée à la fois auprès des touristes et des locaux. La construction de grands complexes hôteliers étrangers, particulièrement depuis les années 2010, fait toutefois craindre aux Seychellois la perte d'accès à ces espaces.

⁴⁵⁵ Au moment de l'entretien avec Chanel, quelques complexes hôteliers étrangers de Beau-Vallon exprimaient toutefois le désir d'empêcher la tenue des *moutya* au *Bazar*, sous prétexte que ceux-ci pouvaient gêner les touristes (entretien du 17 avril 2013).

de la présentation. C'est d'ailleurs le cas de la plupart des prestations de *moutya*, lorsqu'elles ne sont pas totalement mises en scène, depuis la Révolution.

Ainsi, l'espace dans lequel se déroule le *moutya* du *Bazar Labrinn* n'est pas distinct de celui dans lequel circulent les individus qui viennent y assister, qu'ils soient locaux ou touristes. Le *moutya* du *Bazar* est un événement festif, dans lequel on consomme de l'alcool : bière, mais aussi *kalou*, en vente dans un kiosque sur place. Bien que le noyau de musiciens qui animent l'événement soit fixe, il n'est pas exclu que d'autres personnes se joignent à l'ensemble. Ce fut le cas du saxophoniste (voir vidéo 22) et tout autre musicien serait fort probablement le bienvenu, quoique, à moins d'être spécialement invité, il ne serait pas rémunéré⁴⁵⁶. Dans ce sens, l'esprit participatif est conservé. Aussi, il n'est pas rare de voir des Seychellois – et parfois aussi des touristes – participer au chant, à la danse ou encore battre des mains. Comme le dit Chanel, « on danse souvent n'importe comment, ce n'est pas le vrai *moutya* » (*ibid.*), mais les gens prennent part plus ou moins activement à l'événement.

Du côté des musiciens, les joueurs de maravane et de triangle⁴⁵⁷ marquent le rythme de manière régulière, tel que présenté au chapitre précédent. Les batteurs de *djembé* reprennent le rôle des *tanbour moutya* : l'un des deux joue le rôle du tambour basse qui « pile », et l'autre « dénote ». Celui qui « pile » – situé à droite dans la vidéo 23 – effectue un battement que nous pourrions rapprocher du rythme *moutya* ternaire suspendu décrit au chapitre précédent bien qu'il soit ici inversé, c'est-à-dire que la suspension se trouve plutôt sur la troisième croche au lieu de la sixième où la frappe basse est remplacée par une frappe claquée ou touchée non accentuée. Le tempo se situe autour de 92 bpm⁴⁵⁸.

Battement « pile » sur djembé – *Moutya Bazar Labrinn*

⁴⁵⁶ Je n'ai toutefois jamais observé la présence d'autres musiciens. J'ai moi-même joué du *tanbour* une fois lors d'une soirée. Par ailleurs, le chanteur François Havelock, malheureusement décédé en juillet 2013 et résidant à Beau-Vallon, venait parfois chanter ou donner des conseils aux musiciens.

⁴⁵⁷ Le joueur de triangle était exceptionnellement absent lors de la soirée durant laquelle la vidéo 23 a été filmée.

⁴⁵⁸ À titre comparatif, le tempo du *moutya* d'Okanbar se situait autour de 92 à 100 bpm.

L'autre joueur de djembé, situé à gauche (voir la vidéo 24), vient « dénoter », un peu comme le faisait Jourdan Julie dans le *moutya* de La Bastille. Ses frappes sont un peu plus libres, car il ajoute des nuances et il marque des transitions. Enfin, Chanel combine les différents battements sur son *tanbour sega* mauricien à peau synthétique. Tel qu'il l'explique lui-même en entrevue, il « *vanne* » et « *pile* » avec son tambour, deux façons différentes de battre le rythme (entretien du 17 avril 2013). Un examen attentif de son jeu fait ressortir qu'il « dénote » également, à certaines occasions.

Chanel est le chanteur principal, celui qui entonne les chants et dont la voix est beaucoup plus forte et se distingue de celles des autres musiciens, qui l'accompagnent à l'unisson. La technique vocale utilisée par Chanel, dont il a également été question au chapitre précédent, est basée sur un soutien abdominal qui permet de projeter sa voix et de chanter durant une longue période. Des individus présents, autres que les musiciens, interviennent également dans le *moutya* enregistré le 20 février 2014 : ceux-ci – encore une fois des hommes – chantent non seulement les paroles, mais ajoutent de nombreux cris et interjections d'une voix particulièrement nasillarde entre les phrases, venant ainsi contribuer à l'ambiance et à ce que je nommerais, à la suite de Thomas Turino, une densité de timbres qui peuvent être caractérisés de « *buzzy* », une autre caractéristique des musiques dites participatives (Turino 2008 : 46).

Le festival *Dimans Moutya*

En juillet 2014, l'ancien ministre du Tourisme et de la Culture des Seychelles annonçait la mise en place officielle d'un nouveau festival dédié au *moutya*. La reconnaissance de l'événement nommé *Dimans Moutya* (*moutya* du dimanche), d'abord initié par l'association de musiciens *Seymas*, s'inscrit dans une volonté de reconnaissance de ce patrimoine musical sur le plan local et international (dont la potentielle reconnaissance du *moutya* en tant que patrimoine culturel immatériel auprès de l'Unesco), ainsi que de positionnement sur la scène régionale.

J'aborderai ici particulièrement le contexte d'émergence du festival, à partir des observations et commentaires recueillis sur le terrain avant sa reconnaissance officielle. Cet événement se distingue de ceux présentés précédemment, dans la mesure où il se veut à la fois participatif, mais aussi organisé de manière formelle. En effet, le désir d'en faire un événement de grande envergure, qui touche l'ensemble de la population ainsi que les touristes de passage,

a rendu nécessaires l'intervention et l'approbation du ministère du Tourisme et de la Culture des Seychelles. En tant qu'événement « semi-touristique », le festival propose le branchement de la représentation du soi pour soi et du soi pour l'autre à partir d'un genre musical spécifique, le *moutya*, aux dépens des autres musiques présentes dans le champ musical seychellois. Je n'aborderai pas ici les enjeux liés à la mise en tourisme et au processus de patrimonialisation dans lequel s'inscrit cette démarche⁴⁵⁹, mais je fournirai des informations qui permettront d'en saisir certains aspects. De plus, je traiterai également de l'origine du festival, c'est-à-dire des événements qui ont précédé sa mise en place et qui en ont posé les assises.

Genèse du festival *Dimans Moutya* : le rôle de l'association de musiciens

Seymas

Si le *moutya* n'en est pas à ses premières mises en scène, la plupart d'entre elles s'adressent aujourd'hui soit à des petits groupes de touristes (sous la forme de forfaits spéciaux « soirée *moutya* » vendus à des coûts relativement élevés par quelques complexes hôteliers) ou encore font partie de spectacles grand public diffusés lors d'événements 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* (dont il sera question au chapitre 11). Outre ces manifestations, le *moutya* n'est communément pas mis 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 représentation, dans une mise en scène visant à « montrer » la vie d'autrefois (*lavi lontan*), comme nous le verrons au chapitre suivant.

Lors d'entretiens avec les Seychellois, plusieurs d'entre eux me disaient regretter l'absence d'événements *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 vers

⁴⁵⁹ Je reviendrai brièvement sur ces enjeux en conclusion. Le lecteur peut également consulter Parent 2016c pour plus de détails dans ce sens.

2006-2007⁴⁶⁰. D'après mes interlocuteurs, l'événement 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 ; voir la carte en page suivante) 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 événements 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 formée⁴⁶¹, 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, auquel environ 10 000 personnes auraient assisté (entretien avec Joennise Juliette, 6 février 2014). Celui-ci rassemblait cette fois-ci des artistes populaires et membres de l'association, dont son président, le musicien et artiste Ralf Amesbury⁴⁶², et les chanteurs Jean-Marc Volcy et Patrick Victor, entre autres. Une scène et une sonorisation avaient été prévues afin que les musiciens puissent être bien vus et entendus du public. 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* tirées du répertoire connu ou encore de leurs propres chansons. D'autres artistes populaires plus jeunes, comme Sandra (deuxième ligne, deuxième colonne dans la figure 68), étaient aussi présents. Étant donné les budgets limités, les organisateurs ont choisi d'inviter des chanteurs qui se sont produits

⁴⁶⁰ Il m'est difficile ici de spécifier la fréquence exacte de ces *moutya* ; certaines personnes parlent d'un événement hebdomadaire régulier tandis que d'autres ont un vague souvenir de « quelques événements ». Il en est de même pour la période exacte à laquelle ils se seraient tenus, ainsi que de leur durée dans le temps.

⁴⁶¹ 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. Étant donné le contexte socio-politique des Seychelles, les associations demeurent à ce jour très rares.

⁴⁶² Ralf Amesbury était président de *Seymas* jusqu'en janvier 2016. Il a ensuite été remplacé par Jean-Marc Volcy, qui occupe cette fonction jusqu'à ce jour.

accompagnés par un seul et même groupe de musiciens. La capture d'écran (figure 68) captée à partir de la page Facebook de l'Association *Seymas* suite à l'événement l'illustre en partie⁴⁶³.

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 local⁴⁶⁴. Elles se sont déroulées non seulement à Anse-Royale, mais aussi à Beau-Vallon. À chaque fois, des musiciens locaux sont invités à partager la scène. D'après quelques 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 événement.

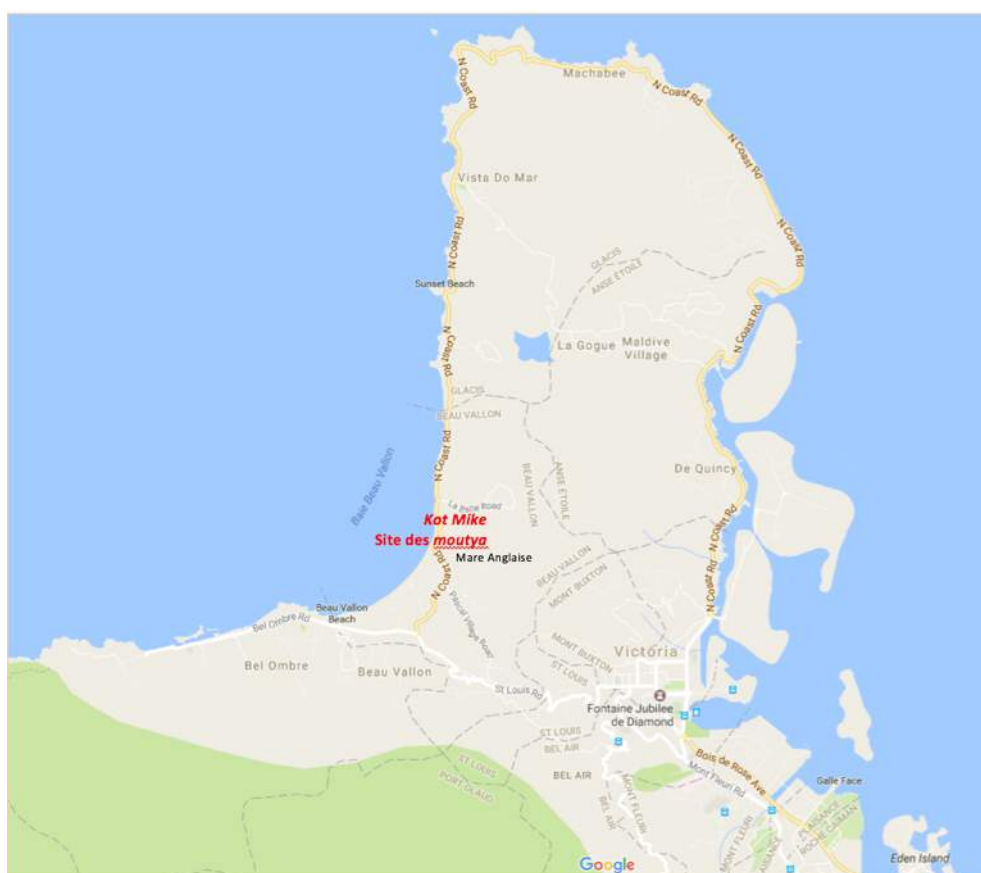


Figure 67. Carte du nord de l'île de Mahé. Source : *Google map*.

⁴⁶³ On peut voir d'autres 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).

⁴⁶⁴ 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 événements dépend des goûts et intérêts des Seychellois.

Dimans moutya

Mis à jour : il y a 4 ans environ

the dream comes true



Figure 68. Photos de l'événement *Dimans moutya* qui s'est tenu en juillet 2013. Source : page Facebook de *Seymas*. Crédits : Roland Laljee.

Vers un renouveau du *moutya*

À la différence de ce que l'on peut jusqu'à maintenant observer dans les autres événements 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, les organisateurs ont décidé d'inviter des artistes provenant de l'Île Maurice et de l'Île Rodrigues à se joindre à eux et à se produire aux côtés d'artistes seychellois, comme c'était le cas lors de l'événement de 2013. Cette posture est toutefois critiquée par certains tenants de la tradition et musiciens locaux, pour lesquels cet événement s'inscrirait trop dans une logique politique et économique et occulterait une partie des acteurs locaux (conversations personnelles avec quelques musiciens, février 2014).

Seymas a également coordonné 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. Lorsque nous connaissons le contexte dans lequel le *moutya* s'est développé, son rapport à l'Église catholique tout au long de l'histoire seychelloise⁴⁶⁵ 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 populaires⁴⁶⁶.

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 rendu presque impossible pour la population locale d'ignorer l'événement. L'ampleur que prend *Dimans moutya* a inévitablement des répercussions sur la manière dont le *moutya* est représenté dans le cadre de cet événement, comme nous le verrons.

⁴⁶⁵ 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.

⁴⁶⁶ 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.

Encourager la participation en tant que moyen de « sauvegarde » d'une pratique musicale dans un contexte dominé par le tourisme

C'est lors du *moutya* qui s'est tenu à Anse Royale, le 6 juillet 2014, que l'ancien 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 îles⁴⁶⁷ ».

De son côté, le musicien Ralf Amesbury, ancien 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 (échange via *Messenger*, novembre 2015).

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 musicaux. La particularité du festival *Dimans moutya*, par rapport aux événements touristiques préexistants aux Seychelles, réside dans le fait qu'il s'adresse d'abord

⁴⁶⁷ 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.travelandtourworld.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.

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 « conversion⁴⁶⁸ » 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).

Notons que nous ne sommes pas ici, dans le cadre du festival, dans une ethnicisation stylistique des performances ou des discours – donc dans une forme de revendication identitaire basée sur un critère d'ethnicité –, comme c'est parfois le cas lorsque le *moutya* est présenté en tant que « musique des descendants d'esclaves africains ». La démarche s'inscrit plutôt dans un esprit rassembleur et démocratique⁴⁶⁹ qui vise à inclure l'ensemble des Seychellois, du moins en tant que spectateurs qui peuvent s'exprimer par la danse, le chant et les cris dans la foule. L'accès à la scène, de même que l'orientation artistique, esthétique, voire idéologique des prestations, demeurent toutefois limités à un groupe restreint de personnes. D'ailleurs, dans la plupart des événements, une enceinte marquée par une banderole délimite l'espace auquel le public a accès. Ceci s'explique, tel que précisé par plusieurs informateurs, par le fait que la plupart des gens ne connaissent pas les codes du *moutya* et viendraient nuire au déroulement de la prestation. Dans ce contexte précis, ces codes ne sont toutefois pas exactement les mêmes que dans le *moutya otantik*.

Entre participation et présentation

Nous le constatons rapidement, le cas du festival *Dimans Moutya* ne s'inscrit pas complètement dans la catégorie des *participatory performance* telles que décrites par Thomas Turino (2008) en raison du cadre de son organisation et du fait qu'il s'agit également d'une

⁴⁶⁸ 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.

⁴⁶⁹ 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.

présentation publique, ce qui nous pousserait à le considérer également en tant que *presentational performance* (*ibid.*). *Dimans moutya* se situe à la croisée de ces deux types de pratiques artistiques. Observons-en les détails.

Tout d'abord, nous l'avons vu, l'ensemble des personnes présentes sont considérées en tant que « participants » à la pratique, bien que seul un petit nombre de musiciens ait accès à la scène et à l'amplification. Contrairement aux deux cas précédents, des artistes – donc des individus reconnus comme tels – s'exécutent sur une scène surélevée, et non au sol. Tous les instruments, y compris les *tanbour moutya*, sont amplifiés. Il en est ainsi de la voix des chanteurs qui utilisent tous des microphones. Ainsi, si le festival « 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 divers participants. À ce titre, les individus mis en 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 Römstrom (2014 : 24) appelle les *knowers*, c'est-à-dire 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 souvent 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).

La présence d'un public d'un côté et d'autres acteurs de l'autre n'est pas nouvelle dans le *moutya*. Nous savons que ce dernier est mis en scène depuis la Renaissance culturelle, au tout début des années 1980. Lors des *Dimans Moutya*, ce ne sont plus des animateurs culturels, comme durant la Révolution, qui interprètent « un folklore » et lui confèrent un sens collectif, mais bien des artistes reconnus qui ajoutent leur touche artistique et expriment ainsi leur singularité par le biais d'un patrimoine reconnu et qui s'adresse à l'ensemble de la population, voire aux touristes.

Dans un entretien réalisé avec la chanteuse Joennise Juliette, membre exécutif de *Seymas*, celle-ci explique la conception qu'elle a du *Dimans Moutya* :

Le *moutya* se déroule sur scène. Les *tanbour moutya* sont amplifiés. On prépare un feu. Vers 16h30, on l'allume. Les musiciens sont des musiciens qui jouent du *moutya*, comme Chanel Kilindo, Andréix Rosalie, Norville Ernesta... Il y a aussi des danseurs et des chanteurs, dont certains forment un chœur. Il y a une interaction avec le public. On chante du répertoire *moutya*, que du *moutya*. On a aussi contacté 2-3 jeunes artistes. Nous avons pris cette initiative d'inviter ces jeunes pour qu'ils viennent fusionner leur musique avec le *moutya*. Nous avons invité Sandra Esparon, Smash Kid, différents artistes... Nous avons mélangé leurs chansons populaires auprès du public [qui jouent régulièrement à la radio] avec le *moutya*. C'était fantastique ! (entretien avec Joennise Juliette, le 6 février 2014).

Ce témoignage traduit une conception élargie du *moutya* en tant que pratique musicale, où celui-ci se mélange aux musiques populaires. Aussi, bien que la chanteuse insiste sur l'interaction avec le public, la place est surtout faite aux artistes dont le répertoire et le talent sont mis en avant, sur scène. Une vidéo mise en ligne par le commanditaire *Cable & Wireless Seychelles* sur sa page Facebook (vidéo 24) permet d'observer la foule et la scène. Les chansons interprétées sont connues du public dont quelques membres, nous pouvons l'entendre dans la vidéo, se joignent aux chanteurs. Par ailleurs, aucun des Seychellois présents ne danse et très peu d'entre eux se balancent au rythme de la musique. Ils sont plutôt immobiles et quelques-uns discutent entre eux, tandis que d'autres sont davantage attentifs à la musique. Ceci pourrait peut-être s'expliquer par le fait qu'il est encore tôt (le soleil n'est pas encore couché) et que l'on n'a pas encore atteint l'ambiance désirée. L'alcool contribuera à désinhiber les participants, dont quelques-uns pourraient éventuellement danser⁴⁷⁰. Il ne s'agira toutefois pas de la danse telle qu'elle a été décrite précédemment, quoique certains mouvements, et peut-être surtout la position du corps, pourraient s'en rapprocher. Il en demeure que la plupart des gens du public peuvent ici difficilement être considérés comme des participants actifs, bien que leur présence soit essentielle pour les musiciens qui animent l'événement. Un *moutya* est inconcevable sans public, sans participants.

⁴⁷⁰ D'après mon expérience et mes observations, il est plutôt rare que des gens « du public » se mettent à danser lors de ce type d'événements.

Sur scène, nous observons une danseuse vêtue d'une longue et ample jupe rouge fleurie, d'un haut sans manche blanc et d'un foulard sur la tête. L'artiste Joseph Sinon y chante son *moutya Kidosa*, chanson popularisée grâce à la radio locale. Son interprétation est parsemée de nombreuses interjections propres au *moutya*, comme « *Koze moutya, mama* » (Parle *moutya*, maman), qui débute toujours sur le contretemps fortement accentué des tambours et en suivent le phrasé. Cette musique est assez lente, autour de 88 bpm.

La deuxième partie de l'enregistrement vidéo nous fait entendre la voix de la chanteuse Jany Deletourdie, l'une des voix féminines les plus connues et appréciées des Seychelles. Elle chante un pot-pourri de *moutya* que l'on retrouve sur son album *Lekstazm*, paru en 2010, et nous y entendons ici un extrait de la chanson *Tilanbwe*. L'arrangement musical diffère de celui sur l'album, en raison notamment des musiciens sur scène qui ne sont pas ceux qui ont participé à l'enregistrement, mais sans doute aussi pour conserver une certaine spontanéité à l'événement. Le clavier occupe une place importante dans l'improvisation ; cette dernière est basée sur la gamme pentatonique anhémitonique et insiste sur une certaine virtuosité du musicien exprimée par la rapidité de son jeu. Le tempo s'accélère graduellement pour atteindre environ 100 bpm et le claviériste n'hésite pas à jouer plus de notes que le nombre de frappes de tambours exécutées, ce qui rend son jeu à la fois dense et fluide. Cette façon de faire se distingue de ce qui se fait dans le *moutya otantik*, dans lequel aucun élément mélodique n'outrepasse le rythme marqué par les tambours.

Le timbre vocal de la chanteuse, unique et reconnaissable par la plupart des Seychellois, se réfère à la fois au chant populaire et jazz, mais aussi – et peut-être surtout – aux gospels noirs (*negro spirituals*) qui se caractérisent par la raucité de la voix, d'où l'association fréquente, par les Seychellois mais aussi par des spécialistes de la zone océan Indien (Lagarde 2012, Servan-Schreiber 2010, etc.), des musiques issues de l'héritage africain au *blues*⁴⁷¹. Le chant de Jany se caractérise ici par une voix de poitrine, avec un soutien abdominal important, dans une nuance *forte*. La chanteuse utilise également des interjections fréquentes, s'exprime à partir du

⁴⁷¹ Ces musiques partagent des caractéristiques socio-historiques et musicales avec le blues nord-américain tel qu'il est reconnu aujourd'hui, ce qui nous permet également de considérer le blues, à la suite de Jean-Luc Bonniol, « non plus africain mais déjà objet créole, dont est "sorti" le jazz, au début du XX^e siècle » (2013 : 270). Ainsi, le chant *moutya* peut être considéré comme une pratique expressive cathartique, élément constitutif du blues (Springer 1999 : 167 sq.).

vocabulaire rythmique du *moutya* (voir chapitre précédent) et use parfois du vibrato, particulièrement en fin de phrases. L'utilisation de ces différentes techniques contraste en quelque sorte : l'usage d'interjections et d'appels stimule la participation de l'ensemble des acteurs présents, tandis que les ornements vocaux relèvent davantage des qualités d'interprétations personnelles, d'une virtuosité individuelle, propres au contexte des performances « présentées » dans lesquelles l'artiste se distingue.

De manière générale, l'aspect visuel de l'événement, dont l'éclairage et les costumes, prend une importance considérable. On privilégie le dynamisme, les couleurs éclatantes et une certaine agitation. *Dimans Moutya* se situe à la croisée des musiques dites « participatives » et des musiques « présentées » (Turino 2008 : 59). Des premières, les musiques interprétées lors de cet événement tirent leur prédisposition à la répétition, aux formes ouvertes, de la constance d'un *groove* et des textures denses. Des secondes, elles exposent une certaine organisation de la forme (avec entre autres un début et une fin précis entre chaque morceau ou prestation d'un artiste), de nombreuses variations par rapport au modèle de base, des contrastes entre les prestations des divers artistes, l'emphase sur la virtuosité individuelle, etc.

De plus, dans ce genre de performance, il n'est pas rare de recourir aux « techniques de créolisation » telles qu'elles ont été présentées au chapitre 2. Encadrer une chanson dans une autre pour l'inclure dans un pot-pourri, faire allusion – dans les paroles – à des références issues du passé ou de l'actualité connues de l'auditoire, emprunter à d'autres types de pratiques musicales ne sont que quelques exemples de ces processus. Plus encore, une telle démarche de médiation – de mise en scène et en tourisme et d'appui à la participation d'un grand nombre dans le contexte spécifique dans lequel elle se réalise (celui de désir de patrimonialisation, entre autres) – contribue à de nouvelles formes de créolisation musicale.

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, cité 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.

La participation : élément essentiel du *moutya* en tant que patrimoine culturel vivant

Ce chapitre a fait l'inventaire des pratiques du *moutya* qui tendent à s'inscrire dans une dynamique qui se rapproche de celle du « patrimoine culturel vivant », tel qu'il a été défini au chapitre 4. Ce dernier est toutefois souvent compris comme devant représenter une musique dans son contexte d'origine, ce qui voudrait dire en ce qui nous concerne avec le *moutya*, au sein des membres d'une communauté. Ainsi, seul le *moutya* d'Okanbar entrerait dans cette catégorie. Le *moutya* du *Bazar Labrinn* ainsi que *Dimans Moutya*, bien qu'étant appuyés par des institutions officielles, proposent une formule dans laquelle les musiciens-organiseurs conservent une liberté dans l'organisation de leur événement et les choix qui s'ensuivent et l'ensemble des participants sont considérés comme faisant partie de la performance et pouvant s'y exprimer, du moins dans une certaine mesure. Il ressort de l'étude de ces trois cas que plus la participation de tous est encouragée et que les hiérarchies s'estompent, plus nous nous rapprochons du *moutya* en tant que patrimoine culturel vivant.

Ce dernier est-il en péril ? Est-il possible de le faire revivre au sein de la population, en tant que pratique musicale qui a une fonction sociale de divertissement ou d'exutoire ? Le lien entre le social – incluant l'histoire et le politique – et la musique prend ici tout son sens. Le contexte socio-politique actuel ne laisserait pas suffisamment d'espace pour le plein épanouissement de ce type de pratique – un patrimoine vivant –, d'après plusieurs informateurs. De plus, les Seychellois ont tendance à se tourner, depuis les trente dernières années, vers d'autres types de pratiques musicales : l'écoute de la radio et de la télévision, la fréquentation de discothèques, la pratique d'autres genres musicaux transnationaux, etc. Pour plusieurs Seychellois, le *moutya* se vit aujourd'hui non plus comme une expérience participative, mais plutôt en tant que représentation dans laquelle ils sont spectateurs plutôt qu'acteurs, tel que nous pouvons l'observer dans les formules où la musique est mise en scène.

L'artiste et musicien Jean-Marc Volcy déplore cette situation dans un entretien accordé en mars 2013. Pour lui, les jeunes n'ont pas eu accès à une éducation culturelle et sont pris dans le tourbillon des musiques commerciales internationales, sans compter que les « musiques culturelles⁴⁷² » ne font presque plus partie de leur quotidien, ce qui oblige les Seychellois à assister aux spectacles touristiques dans les hôtels pour voir comment se danse le *sega*⁴⁷³ (entretien du 15 mars 2013). Des initiatives comme *Dimans Moutya* visent ainsi à donner un accès au plus grand nombre au patrimoine musical local, et constituent une opportunité pour la population de l'expérimenter, de le vivre dans un contexte qui se distingue des représentations purement touristiques.

Si l'aspect participatif du *moutya* ne concerne pas la majeure partie de la population seychelloise, il n'en demeure pas moins que certains individus, des musiciens et artistes principalement, s'en sont approprié le langage et s'expriment à partir de celui-ci dans différents contextes qui seront examinés au cours des chapitres suivants.

⁴⁷² Rappelons que les Seychellois nomment *lanmizik kiltirel* (la musique culturelle) les musiques ancrées dans la réalité locale et inspirées des musiques dites traditionnelles ou folkloriques. Ils opposent généralement cette catégorie à celle de musique commerciale.

⁴⁷³ Jean-Marc Volcy cite ici le *sega* en exemple, mais la suite de ses propos laisse entendre qu'il renvoie à l'ensemble du patrimoine musical seychellois.

CHAPITRE 10

Les spectacles musicaux touristiques : quelle place pour le *moutya* ?

La scène touristique joue, aux Seychelles, un rôle important dans une forme de sauvegarde et dans le développement des musiques locales (voir chapitre 4, de même que Parent 2012, 2015b et 2016c). Le contenu des prestations musicales destinées aux touristes varie toutefois passablement, proposant des succès internationaux autant que des musiques seychelloises. Ce chapitre explore la place qui est faite au *moutya* de façon plus spécifique et la façon dont il est présenté, d'abord dans les hôtels touristiques des îles de La Digue et de Praslin, puis de Mahé.

De façon générale, le *moutya* est encore peu mis en avant dans l'espace touristique. Cette situation tend toutefois à changer, grâce à des initiatives comme le festival *Dimans Moutya*, (dont il a été question au chapitre précédent), et aussi à quelques rares projets mis en place conjointement par les complexes hôteliers et les musiciens locaux. Ceux-ci prennent généralement la forme de forfaits, vendus à un coût élevé, soit plusieurs centaines de dollars, par des agences de voyage privées, incluant une soirée *moutya*, en plein air autour d'un feu, avec des musiciens et des danseurs et danseuses. Je n'ai toutefois jamais pu assister à de tels événements⁴⁷⁴.

Le *moutya* traditionnel suscite la curiosité du touriste, mais ce dernier s'en lasserait assez rapidement, selon plusieurs de mes interlocuteurs, en raison de son rythme lent et répétitif et de ses paroles, dans lesquelles résident les intrigues et qui constituent un élément essentiel au *moutya* et qui sont chantées en créole seychellois⁴⁷⁵. Quelques rares groupes de musiciens

⁴⁷⁴ Des musiciens, dont Joseph Sinon et Achille Luc, m'ont fait part à quelques reprises de l'existence de ces soirées. Celles-ci semblent toutefois rares.

⁴⁷⁵ 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, tel que nous l'avons vu précédemment, dans ses paroles provocantes 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 serait peut-être intéressant d'observer, dans le futur, si l'attention des participants se déplacera vers d'autres paramètres de la pratique, comme les arrangements

offrent toutefois des prestations musicales dans lesquelles le *moutya* occupe une place importante.

Performances musicales touristique sur les îles de La Digue et de Praslin

Il est plus facile pour les touristes de rencontrer le *moutya* sur les îles de Praslin et de La Digue. En effet, des soirées organisées dans les hôtels y sont consacrées au *moutya*, contrairement à ce que nous observons généralement sur l'île de Mahé, où les musiciens jouent habituellement une ou deux chansons *moutya*, aux côtés des autres genres musicaux, comme nous le verrons. Toutefois, le sens donné au terme « *moutya* » dans ces prestations se veut inclusif, intégrant notamment d'autres types de tambours que les *tanbour moutya*, ou encore des chansons tirées des répertoires de *tsinge* et de *sega*⁴⁷⁶.

Les prestations du groupe Masezarin à La Digue

Sur l'île de La Digue, le groupe *Masezarin* propose une formule alliant chant, tambours et percussions dans quelques établissements hôteliers de l'île (voir vidéo 25). Le groupe se compose uniquement de femmes, toutes issues de la famille Ladouce. Leur pratique musicale se transmet depuis quelques générations⁴⁷⁷.

Lors des prestations, les danseuses et chanteuses portent toujours la longue jupe ample, typique (voir figure 69). La plupart des chants du répertoire de cet ensemble musical présentent une alternance responsoriale entre la chanteuse principale et un chœur de femmes.

musicaux et chorégraphiques, qui pourraient être amenés à occuper une place plus importante dans le cas des présentations devant des publics non créolophones.

⁴⁷⁶ Tous les morceaux étant interprétés avec les mêmes instruments et souvent à partir de battements de tambours identiques ou semblables, la seule manière permettant de déterminer de quel « genre musical » il s'agit est alors par la connaissance des différents répertoires. Lors d'un bref échange avec Francis – danseur et directeur du groupe le plus connu à Praslin – suite à une prestation, je lui ai demandé si c'était volontaire ou non de sa part d'intégrer différents répertoires et de les interpréter sous la forme d'un *moutya* et il m'a répondu : « Tout ça, ça reste notre culture, c'est créole... » (conversation du 6 février 2012).

⁴⁷⁷ Tel que mentionné au chapitre 6, la famille Ladouce revendique en ce sens un droit de paternité pour plusieurs chansons *moutya* qui auraient été créées et chantées par ses aïeux.

L'accompagnement rythmique marque un temps sur deux, mais les contretemps – situés à la frontière d'une subdivision binaire et ternaire du temps – sont toujours accentués. Lors d'un entretien réalisé avec Molly Ladouce le 3 avril 2013, celle-ci déplore toutefois l'absence fréquente de ce « *bou-doup, bou-doup* » – cette frappe d'un son grave, souvent nommée « *pile* », qui vient habituellement marquer le temps – dans l'accompagnement rythmique de son groupe, ce qu'elle exprime par la phrase « *sa tanbour i pa pe balanse* » (les tambours ne « balancent » pas). Notons que les musiciens n'utilisent pas des *tanbour moutya*, mais plutôt des *djembés* assez petits avec une peau plutôt mince sur lesquels il paraît difficile de produire un son grave et fort (voir figure 70). Aux tambours s'ajoutent un triangle et *lasinyal*⁴⁷⁸ qui viennent appuyer le rythme. Le résultat sonore ne peut qu'en être modifié. Il en demeure que les musiciens parlent toujours de *moutya* lorsqu'il s'agit de ce répertoire.



Figure 69. Danseuses et chanteuses du groupe *Masezarin*. La Digue, mars 2012. Photo: M.-C. Parent

⁴⁷⁸ Pour plus de détails sur cet instrument, voir les chapitres 3 et 8.



Figure 70. Musiciens du groupe *Masezarin*. La Digue, mars 2012. Photo : M.-C. Parent

Animations et présentation du patrimoine musical à Praslin

À Praslin, l'hôtel *Paradise Sun* propose – c'était du moins le cas lors de mon passage sur l'île – des animations lors desquelles le *moutya* est expliqué aux touristes : on commence par leur servir un verre de *baka*, puis le présentateur – également le chanteur principal – retrace brièvement et de façon un peu fantaisiste l'origine du *moutya*, avant d'inviter le public à chanter avec lui. Le tout se déroule dans une ambiance très conviviale. Le groupe offre ensuite une prestation avec les musiciens et les danseurs, puis l'ensemble des participants – incluant parfois quelques locaux qui se déplacent pour l'événement – sont invités à danser. Un gros feu est allumé et quelques musiciens y chauffent parfois leur tambour (voir figure 71). Le groupe de musiciens est composé de tambourineurs (avec *tanbour* mauriciens avec une peau de cabri ou une membrane synthétique et un *djembé*), d'une joueuse de triangle et d'un chœur formé à la fois des musiciens et des danseurs. Des enfants prennent également part à la manifestation.



Figure 71. Prestation de *moutya* à l'hôtel *Paradise Sun*, Praslin, le 6 février 2012. Photo : M.-C. Parent

Lors d'un échange informel avec l'ethnomusicologue spécialiste des Mascareignes, Guillaume Samson, celui-ci a souligné que cette démarche consistant à expliquer et à proposer une démonstration des danses locales se fait régulièrement dans les hôtels de l'île Maurice (conversation personnelle, le 22 janvier 2016). De plus, le chercheur a relevé une ressemblance particulière entre une performance filmée au Domaine de la Réserve à Praslin (vidéo 26) et les prestations musicales touristiques qu'il a lui-même observées à l'île Rodrigues (République de Maurice), il y a maintenant une vingtaine d'années, particulièrement dans la manière de se présenter, le type d'instruments utilisés et l'habillement des acteurs (*ibid.*). Ces remarques démontrent, une fois de plus, la pertinence de positionner le *moutya* dans une perspective non seulement seychelloise, mais aussi régionale, tel que mentionné à partir du chapitre 6.

Pour le gérant du Domaine de la Réserve, qui est Seychellois – contrairement à plusieurs gérants de complexes hôteliers aux Seychelles qui sont étrangers –, il est important de mettre en valeur le patrimoine musical local, qu'il apprécie et dont il est fier. Pour lui, c'est essentiel de conserver une « saveur locale » dans les grands hôtels qui tendent à présenter des formules similaires partout dans le monde (conversation personnelle, 6 février 2012). Dans son hôtel, les *moutya* se déroulent habituellement en bord de mer, les pieds dans le sable. Lors de mon passage, les musiciens se sont produits à l'intérieur en raison de fortes pluies (figure 72).



Figure 72. Spectacle de *moutya*, Domaine de la Réserve, Praslin, le 6 février 2012. Photo : M. C. Parent

Les danseurs portent pour la plupart des costumes agencés : les hommes sont vêtus d'un pantalon « capri » blanc accompagné d'un chemisier fleuri et les femmes, d'une jupe large arborant les mêmes motifs que la chemise des hommes et d'un chemisier « *kazak* » blanc⁴⁷⁹ (vidéo 26). Les danseurs sont tous pieds nus et ils exécutent la danse les pieds plats au sol. Les femmes tiennent leur jupe de chaque côté d'elles, mais ne font pas de grands mouvements avec. Le chant est ici mené par une femme, qui frappe également sur le triangle. Les autres musiciens sont tous des hommes et ils frappent le rythme sur trois tambours sur cadre provenant de l'île Maurice et un *djembé*. Il est difficile ici de percevoir avec précision les battements effectués par les *tambourye*, qui sont cachés par les danseurs. Toutefois, nous pouvons observer que la main droite du joueur de *djembé* bat le tambour d'une frappe basse (la main ouverte, vers le centre de la peau) d'une manière régulière qui correspond à des croches binaires. Celles-ci créent alors

⁴⁷⁹ Un seul danseur est habillé différemment ; ce dernier joue aussi parfois le *djembé*, dans cet événement, mais aussi dans celui qui le précédait, à l'hôtel *Paradise Sun*. Il s'agit en effet de deux groupes organisés par Francis et plusieurs membres sont les mêmes.

une forme de polyrythmie avec les autres tambours qui battent plutôt des croches ternaires (bien que ces dernières, ici encore, ne soient pas tout à fait isochrones). Pourtant, dans l'ensemble, le rythme du *moutya* demeure ici aussi identifiable.

Des formations musicales acoustiques pour présenter le patrimoine musical local

Ce type de spectacles avec formation musicale acoustique (sans instrument amplifié, ni microphone) serait, du moins d'après mes observations au moment de ma présence sur le terrain, propre aux îles de Praslin et de La Digue⁴⁸⁰. Bien que le répertoire présenté ne soit pas uniquement du *moutya*, celui-ci y occupe une place privilégiée, parmi d'autres musiques locales. Il ne faudrait toutefois pas croire que l'ensemble des hôtels sur ces îles offrent ce type de prestations, puisque plusieurs proposent plutôt du jazz ou des musiques dites internationales. Il en demeure que la formule acoustique s'avère privilégiée pour plusieurs et répond à la fois à la volonté des Seychellois de partager et de faire valoir leur patrimoine musical (conversation avec le gérant du Domaine de la Réserve et communications personnelles avec des musiciens), de même qu'au désir de certains touristes de découvrir, voire de participer à la culture locale en établissant une relation de proximité, favorisée par l'absence d'une scène surélevée et de l'amplification.

Ainsi, même si certaines animations privilégient la participation du public, nous sommes ici dans un type de prestation dans laquelle la musique est une activité et un objet créés par des musiciens pour un public dans une situation d'interaction, dans laquelle le pôle de la production (les artistes) et celui de la réception (les touristes) sont distincts. Ceci correspond à ce que Thomas Turino appelle « *presentational performance* » (2008 : 90).

⁴⁸⁰ Je rappelle que mes recherches se sont effectuées uniquement sur les îles de Mahé, Praslin et La Digue, les trois principales îles habitées de l'archipel des Seychelles. Je ne peux donc aucunement témoigner de pratiques qui pourraient avoir lieu en dehors de celles-ci.

Être « musicien d'hôtel » à Mahé

Si ce type de formation acoustique existe également sur l'île de Mahé, il se veut beaucoup plus rare⁴⁸¹. En effet, dans la plupart des cas observés, les musiciens jouent des musiques d'ambiance, sur des instruments électriques et/ou amplifiés, souvent dans un coin un peu à l'écart dans les halls d'hôtel. La tradition des spectacles de type « *kabare* » (cabarets), bien qu'un peu plus rare aujourd'hui que durant les années 1980 et 1990 d'après quelques informateurs, se poursuit et a pour objet la présentation du patrimoine musical seychellois sous la forme d'un spectacle animé avec musiciens et danseurs.

Afin d'observer ce type de prestation et de constater la place réservée au *moutya*, j'ai choisi de présenter un musicien et son groupe, représentatifs de ce type de performance. En me penchant sur les expériences, le parcours et les productions artistiques de Keven Valentin, et accessoirement de son groupe *Sokwe* – qui existe depuis bientôt 30 ans –, je souhaite faire ressortir quelques aspects de la réalité des musiciens dans le contexte seychellois, ainsi qu'apporter des éléments pour mieux comprendre les processus locaux de création en lien avec la « tradition », dont particulièrement celle du *sega* et du *moutya*. Keven fait partie d'un nombre restreint d'artistes qui ont choisi d'orienter leur démarche et production artistiques à partir des musiques seychelloises dites traditionnelles. Il se considère aujourd'hui comme un musicien autonome⁴⁸², au sens où il ne dépend d'aucune institution officielle pour pratiquer son métier de musicien et gère lui-même tous ses engagements⁴⁸³ et le contenu de ses performances. À cet effet, Keven parle de professionnalisme et de création s'inspirant du « folklore ». La dimension artistique prend un sens particulier pour Keven qui s'approprie à sa manière le patrimoine musical seychellois, dont il a sa propre conception eu égard à son expérience tant professionnelle que personnelle, et lui donne un sens dans son environnement présent où la rencontre touristique et avec l'Autre prime.

⁴⁸¹ Tel que mentionné précédemment, certains musiciens m'ont parlé de tels événements, mais je n'ai en aucun cas pu en observer durant mes séjours sur le terrain.

⁴⁸² Cette « autonomie » dont Keven fait preuve et pour laquelle il a durement travaillé aurait-elle pour effet de le mettre aujourd'hui à l'écart des circuits officiels et de lui limiter l'accès à certaines opportunités ? Bien qu'il soit fier que son groupe existe depuis aussi longtemps, il m'a fait part à quelques reprises de déceptions liées au peu de reconnaissance, particulièrement de la part des institutions officielles en matière de culture.

⁴⁸³ J'ai choisi le terme « engagements », puisque les contrats entre musiciens et diffuseurs sont, du moins au moment de mes recherches, inexistantes aux Seychelles.

Bien qu'il soit impossible de traiter de l'ensemble du travail de Keven, les éléments fournis ici contribueront à une mise en perspective aux côtés des démarches et productions d'autres musiciens, au cours des chapitres suivants.

Keven Valentin et son groupe *Sokwe* : la scénographie des musiques seychelloises et la professionnalisation des musiciens

Âgé de 52 ans (en 2017), Keven s'est d'abord intéressé à la danse, dès son jeune âge lorsqu'il était encore à l'école primaire. Son père, son oncle et ses tantes pratiquaient les danses traditionnelles, dont particulièrement la contredanse (voir chapitre 3 concernant les musiques « traditionnelles seychelloises »). À cette époque, soit pendant les années 1970, des compétitions de danse entre les districts⁴⁸⁴ étaient régulièrement organisées. En 1976, tandis qu'il était écolier, Keven remporte une compétition en représentant son district de Port-Glaud⁴⁸⁵ (nord-ouest de Mahé). C'est ainsi qu'il se fait remarquer et commence à danser avec des artistes, puis se produit dans les hôtels, auprès notamment du musicien seychellois David Scholastique. Il y présente différentes danses traditionnelles, dont particulièrement le *kamtola* et le *moutya*. C'est donc en tant que danseur que Keven fait ses premières armes sur scène. Durant les années 1980, Keven se bâtit une solide expérience de la scène, concept alors relativement nouveau – du moins en ce qui concerne la mise en scène des pratiques culturelles locales – et en plein développement aux Seychelles durant cette période, qui correspond à la Renaissance culturelle mise en place après le coup d'État. En 1981, la Troupe Nationale est créée⁴⁸⁶ et Keven en devient l'instructeur pour les danseurs. C'est à ce moment qu'il participe à la mission de formation des animateurs culturels dans les districts, sous l'égide d'un consultant de l'UNESCO provenant d'Italie. Cette expérience marque Keven, son approche scénique et sa vision du professionnalisme pour les musiciens et danseurs. Il intègre, autour de la même période, le groupe *Bwa Gayak*, sous la direction de Patrick Victor. Ces groupes musicaux permettent à

⁴⁸⁴ Tel que mentionné précédemment, les Seychelles sont composées de 25 districts administratifs.

⁴⁸⁵ Lors de mes entretiens et discussions avec des Seychellois, il est souvent ressorti que le district de Port-Glaud, parmi d'autres, est reconnu en tant que pépinière de danseurs et de chanteurs, ainsi que d'adeptes du *moutya*.

⁴⁸⁶ Voir chapitre 6.

Keven d'aller jouer à l'étranger pour représenter les Seychelles, particulièrement à des fins de promotion touristique du pays.

C'est lors d'un retour d'une tournée en France, à la fin des années 1980, que Keven décide de créer son propre groupe. Tel que rappelé dans un entretien de février 2011, il n'y avait qu'un seul groupe qui existait dans le créneau des « musiques traditionnelles seychelloises » à cette période et c'est ce qui l'a motivé à fonder son groupe *Sokwe*, en 1988. Au départ, il écrit des textes et demande à des musiciens de les mettre en musique, mais « les musiciens n'étaient pas sérieux »⁴⁸⁷, souligne-t-il. Pour remédier à cette situation et favoriser le développement de son groupe, il décide de jouer lui-même les percussions, de chanter et d'animer des soirées et événements avec des musiciens et danseurs qui l'accompagnent. Ainsi, en plus d'être auteur-compositeur-interprète, il est également chorégraphe et *manager* de son groupe *Sokwe*. Ceci implique jusqu'à prendre en charge la confection⁴⁸⁸ et le lavage des costumes de scène, ainsi que le transport des membres du groupe avant et après chaque séance de répétition ou de spectacle⁴⁸⁹. En tant qu'homme d'affaires et musicien actif qui souhaite évoluer dans un environnement professionnel, Keven participe habituellement aux diverses rencontres organisées par le ministère de la Culture, le *National Arts Council* – où il se rend également à l'occasion pour recourir à certains services – ou encore la *Seychelles Authors and Composers Society* (SACS)⁴⁹⁰, dont il est membre. Son implication auprès des institutions s'arrête là, puisqu'il est bien occupé à gérer son groupe, à chercher et à créer des opportunités pour jouer, ainsi qu'à se produire en spectacle dans les hôtels plusieurs soirs par semaine.

La figure 73 montre Keven derrière sa « batterie » originale – où les « toms » sont remplacés par des bongos et le djembé sert de grosse caisse, en plus des deux congas et de la cymbale –, avec une console à ses côtés et un micro pour le chant. Remarquons au passage

⁴⁸⁷ Il était effectivement difficile de rassembler des musiciens pour répéter et ceux-ci n'avaient pas l'habitude des « engagements professionnels » en tant qu'artistes, un concept alors nouveau pour eux.

⁴⁸⁸ La confection des costumes de *Sokwe* est assurée par Brenda, la conjointe de Keven.

⁴⁸⁹ Plusieurs musiciens ne possèdent pas leur propre voiture et utilisent les autobus publics durant la journée. Il est fréquent qu'une ou deux personnes dans un groupe prennent en charge le transport de leurs collègues en soirée.

⁴⁹⁰ La *Seychelles Authors and Composers Society* a été créée en 2005 et constitue le premier organisme de gestion des droits d'auteurs aux Seychelles. Lors de ma présence aux Seychelles, David André, responsable de la SACS, m'a expliqué les nombreux défis auxquels l'organisation est confrontée, tant sur le plan du paiement des royalties par les utilisateurs que pour convaincre les musiciens et artistes des bénéfices de leur adhésion.

l'habillement des musiciens : pour Keven, rien ne doit être laissé au hasard lorsqu'il est question de se présenter sur scène.



Figure 73. Keven Valentin et *Sokwe*. Hôtel Fisherman's Cove, Beau-Vallon, Mahé. 25 mars 2013. Photo : M.-C. Parent

L'effectif du groupe tourne autour de quatre musiciens (lui-même à la batterie-percussions et chanteur principal, un bassiste, un claviériste et un guitariste) et entre deux et quatre danseurs. À l'occasion, les danseuses sont également chanteuses et/ou choristes. Il s'agit du groupe ayant la plus longue durée de vie aux Seychelles jusqu'à présent. Plusieurs musiciens professionnels sont passés par *Sokwe* avant de développer leurs propres projets. Pour Keven, « *Sokwe*, c'est une plate-forme pour les artistes qui souhaitent s'exprimer, faire de la musique une profession. Les musiciens et danseurs sont semi ou professionnels » (entretien réalisé en février 2011).

S'il ne danse plus sur scène lors des spectacles de *Sokwe*, Keven demeure encore aujourd'hui une référence en ce qui concerne les danses traditionnelles seychelloises. En 2004, il publiait un livre portant sur les danses *kanmtole* : *Annou Aprann Dans Kanmtole* (apprenons

à danser le *kanmtole*), grâce au support de l'équipe de *Lenstiti Kreol* (l'Institut créole) et à la participation financière de l'Unesco.

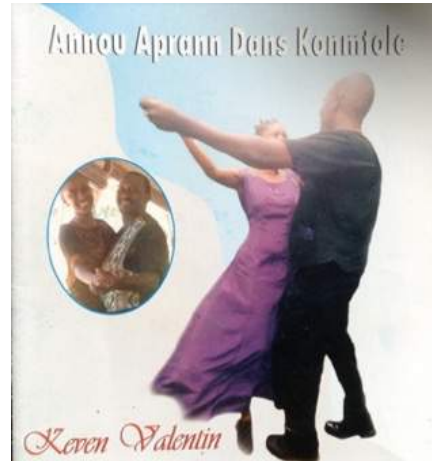


Figure 74. Livre *Annou Aprann Dans Kanmtole*, Keven Valentin. 2004.

Création, inspiration et sources

Keven crée surtout des spectacles pour les touristes, puisque le milieu touristique demeure la principale source de revenus des musiciens seychellois. S'il propose certains avantages, l'espace touristique pose toutefois des limites, notamment sur le plan de la création pour les musiciens et artistes :

« On crée... c'est minime. Qui voit la création ? Les touristes. Et on a différents publics à chaque fois. On peut jouer le [même] morceau pendant 25 ans et le public change toujours. On crée pour le plaisir... mais est-ce que ça va passer dans les hôtels ce qu'on crée ? Le manager [de l'hôtel], lui, il veut toujours le même spectacle... une valeur sûre et pas de surprise » (entretien avec Keven Valentin, février 2011).

Keven rêve de nouveaux projets artistiques ; il me l'a plusieurs fois répété. Un soir avant de monter sur scène, il me dit : « On ne peut pas toujours jouer la même chose ! Il faut que ça évolue ! ». Jouer dans les hôtels représente les plus importantes opportunités professionnelles pour les musiciens, mais ces derniers sont directement dépendants des fluctuations et crises

économiques mondiales : s'il n'y a pas suffisamment de touristes à l'hôtel où ils doivent jouer, le *manager* de l'hôtel annule les prestations musicales sans compensation financière pour les musiciens.

Pour répondre à son besoin de création, et aussi pour atteindre davantage le public seychellois, Keven a réalisé trois albums⁴⁹¹. Plusieurs titres qui y figurent proposent un type de chansons *moutya* que nous pourrions qualifier de « musiques à écouter », qui entreraient dans la catégorie des musiques enregistrées et dont les sons sont manipulés en studio, ce qui renvoie à ce que Thomas Turino nomme « *studio audio art* » (2008 : 27).

De façon générale, la démarche artistique de Keven consiste à créer en s'inspirant des musiques et danses reconnues comme « traditionnelles seychelloises », comme la contredanse, le *kanmtole*, le *moutya*, le *sega* et le *tsinge*. L'artiste a eu l'opportunité de faire des recherches sur les musiques traditionnelles au sein de la section Archives du ministère de la Culture lorsqu'il travaillait en collaboration avec le ministère. Il a alors pu consulter des documents et enregistrements auxquels la plupart des Seychellois n'ont pas accès. Il est toutefois peu explicite, tout comme d'autres Seychellois d'ailleurs, quant aux sources précises qu'il aurait pu se procurer. Ses recherches sont basées principalement sur des lectures, des images et photographies du passé, tel qu'il le rapporte dans un entretien réalisé le 5 février 2014. Lors de cette rencontre, Keven s'est également référé aux écrits du chercheur français Bernard Kœchlin, qui portent sur des faits musicaux observés à la fin des années 1970. Ainsi, au-delà de la pratique, son approche de la musique a rejoint, du moins à une certaine période, la recherche documentaire. Cette démarche lui a permis d'enrichir et d'élargir son expérience socio-musicale et ses connaissances – puisqu'il a également connu des pratiques musicales comme le *kanmtole* et le *moutya* durant son enfance et en a des souvenirs – en s'appuyant sur des faits reconnus officiellement (des rapports de recherche disponibles au ministère de la Culture). Ainsi, lorsqu'il parle du *moutya lontan* ou du *moutya otantik*, par exemple, les propos de Keven sont basés à la fois sur son expérience personnelle ainsi que sur des traces et écrits qui constituent aujourd'hui une forme de mémoire collective officielle. Ces deux niveaux de mémoire semblent toutefois se

⁴⁹¹ *Sa Lepok*, Keven Valentin, Palme International, non daté ; *Moutya o gou moderne*, Keven Valentin, Palme International, non daté ; et *Koze Lapo*, Keven Valentin, produit par Keven Valentin et Werner E J Schulz, 2005.

confondre dans un discours homogène chez Keven, tout comme chez plusieurs Seychellois rencontrés.

Sur le plan technique, que ce soit pour la danse ou pour la musique, Keven est autodidacte et a appris par imitation et de façon intuitive – c’est-à-dire suivant des « *embodied knowledges* », s’appuyant sur une corporéité musicale et sociale (Desroches et *al.* 2014 : 15) acquise par l’expérience musicale et imprégnée dans le corps du musicien –, d’abord dans un contexte familial, puis communautaire dans son district et, enfin, dans un contexte plus global national. Pour passer de la danse au chant et aux percussions, il s’est à peine soucié de l’aspect technique : l’important était de pouvoir poursuivre la pratique et d’en communiquer l’essentiel. Habitué aux sonorités, aux phrasés et aux accentuations des différentes musiques seychelloises en tant que danseur, ce sont ses oreilles et sa manière de sentir la musique qui l’ont guidé lorsqu’il s’est approprié les percussions. L’aspect rythmique est essentiel pour Keven, car c’est lui qui permet de distinguer les genres musicaux. Sa voix, quant à elle, s’est placée naturellement avec le temps. Keven est tout à fait conscient que les musiques jouées sur scène, touristiques ou lors de festivals, ne sont plus les musiques jouées et dansées dans les cours (*lakour* en créole, c’est-à-dire l’espace entourant les domiciles privés) et que seules quelques caractéristiques, telles que le rythme de base et certains éléments stylistiques, permettent aujourd’hui de différencier les pratiques musicales. Il a bien connu et a participé à ce passage des musiques locales vers la scène, au début des années 1980, à cette période où les Seychelles « se sont civilisées et se sont développées », pour reprendre ses propres termes. Pour lui, la mise en tourisme des musiques locales doit passer par une « artification⁴⁹² », ici comprise en tant qu’appropriation et développement artistique, ou encore par l’expression d’une « signature singulière », pour utiliser un concept cher à Monique Desroches (2008, 2011). De plus, toujours selon Keven, la dimension spectaculaire – incluant la mise en scène, les costumes, une vision artistique et l’organisation du programme musical – est essentielle dans l’espace touristique, la principale raison évoquée par Keven étant que les touristes se sont déplacés et paient pour voir et entendre

⁴⁹² Keven n’emploie évidemment pas ce concept, mais ce dernier me semble correspondre à ce que l’artiste décrit lorsqu’il dit « *I bezwen artistik ; i bezwen make sense* » (il faut que ça soit artistique, que ça ait un sens).

ces productions et que, pour cette raison, il ne faut pas leur présenter que de l'ordinaire, mais bien un spectacle organisé, artistique et intelligible.

Dans les hôtels, *Sokwe* joue les compositions de Keven dans une proportion de 90% selon ce dernier⁴⁹³. Par rapport aux prestations destinées aux Seychellois, il avoue aborder les sujets d'une manière différente quand il s'adresse aux touristes. Il écrit des textes engagés, dans lesquels il partage un point de vue critique sur la société et le système seychellois, mais ceci concerne les Seychellois, à son avis. Pour lui, les touristes viennent se reposer, admirer la nature, trouver la paix et découvrir une partie de la culture locale. Keven souhaite ainsi leur faire entendre des musiques traditionnelles et originales, dans une ambiance décontractée, teintée parfois d'humour. Cet humour reste toutefois généralement difficile à percevoir et à comprendre pour les touristes, car l'ensemble du répertoire est chanté principalement en créole seychellois.

Lors de spectacles, Keven présente parfois les morceaux par une brève introduction d'une phrase en anglais, en français ou parfois dans la langue principale d'un groupe de touristes. Avec le temps, Keven a appris les rudiments de plusieurs langues, dont l'espagnol, l'italien et le russe, et peut ainsi saluer et dire quelques mots dans celles-ci. Dans ses présentations, il spécifie soit le genre musical qui sera exposé ou encore résume le sujet abordé dans les textes des chansons. Ces dernières sont la plupart du temps en créole, sauf pour quelques chansons seychelloises ayant été composées originellement en anglais. C'est le cas, par exemple, des pièces désormais classiques du répertoire de « musiques d'hôtels » aux Seychelles que sont *Going back to the Seychelles*⁴⁹⁴ ou encore *Welcome to the Seychelles*⁴⁹⁵. Ces deux chansons ont été composées entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 et l'influence des musiques *country* et *western*, très populaires aux Seychelles à cette période selon plusieurs informateurs, est

⁴⁹³ J'apporte ici une précision selon laquelle les musiciens seychellois ont tendance à s'approprier l'autorité (au sens d'être auteur) d'une musique déjà existante, en tout ou en partie, lorsqu'ils en jouent un arrangement original ou encore en intègrent des parties, plus ou moins importantes, dans leur propre répertoire.

⁴⁹⁴ Composée par Mickey Mancham – frère de l'ancien président James Mancham et musicien très populaire durant les années 1980 –, la chanson *Going back to the Seychelles* a été enregistrée et produite par Chow, Palme Records, en 1978. Une version de cette chanson, interprétée par Patrick Victor, peut être entendue en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=UVS2yOg7JX0> (dernière consultation le 10 octobre 2015).

⁴⁹⁵ *Welcome to the Seychelles* a été composée par le Seychellois Jean Ally au cours des années 1980 et a de nouveau connu la popularité à partir des années 2000. Un vidéoclip récent est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vLITiDdrA3k> (dernière consultation le 10 octobre 2015).

manifeste. Keven n'inclut pas systématiquement ces chansons à ses spectacles, mais il lui arrive de les jouer, notamment lorsque les touristes les lui demandent.

Au-delà de l'humour, de l'ambiance et de la découverte du répertoire local, Keven conçoit son spectacle en prévoyant la participation du public. Celle-ci est parfois rendue difficile selon lui car les *managers* d'hôtels demandent souvent aux groupes musicaux de jouer plus tôt en soirée, pendant les repas plutôt qu'après ceux-ci. Comme Keven l'explique, il est difficile de demander aux touristes de venir danser entre deux bouchées... Toutefois, la plupart des spectacles de *Sokwe* permettent aux touristes d'expérimenter au moins une danse locale, généralement une chorégraphie simple autour d'un *kosez* ou encore d'un *sega*, en compagnie des danseurs du groupe.



Figure 75. Participation du public lors d'un spectacle de *Sokwe*. Hôtel Fisherman's Cove, Beau-Vallon, le 25 mars 2013. Photo : M.-C. Parent

Le tempérament de Keven, créatif et persévérant, sa riche expérience en tant qu'artiste et entrepreneur, son désir de transmettre son expérience de la scène et de contribuer à la professionnalisation des jeunes artistes, ainsi que sa fiabilité et son sens de l'organisation font de lui un artiste respecté au sein de la communauté seychelloise, de même qu'auprès des gestionnaires des complexes hôteliers, souvent non Seychellois. Les scènes de performances de

Sokwe sont d'ailleurs limitées à l'espace touristique, mis à part pour quelques rares opportunités de se produire devant le public seychellois lors des grands festivals et événements.



Figure 76. L'un des rares concerts de *Sokwe* devant un public seychellois, lors du Carnaval international de Victoria, le 10 février 2013. Mise en scène d'un *moutya* montrant "*lavi lontan*".
Photo : M.-C. Parent

Voyons maintenant un peu plus en profondeur comment se déroulent un spectacle touristique présenté par *Sokwe*, ainsi qu'une performance donnée dans le cadre du Carnaval International de Victoria, et observons particulièrement la place faite au *moutya* et la manière dont il est abordé dans ces prestations.

Un spectacle touristique par *Sokwe* : Hôtel Ephelia, Port-Glaud, 19 février 2011

C'est à la mi-février 2011 que l'artiste Keven Valentin m'a contactée pour me faire part de son intérêt à participer à ma recherche, pour me livrer l'essentiel de ses activités musicales, ainsi que pour m'inviter à un spectacle qu'il allait présenter, avec son groupe *Sokwe*, à l'hôtel Ephelia de Port-Glaud, au nord-ouest de l'île de Mahé, quelques jours plus tard. Keven m'avait

alors spécifié que son groupe jouait « toutes les musiques traditionnelles seychelloises ». Je me rendis donc à l'hôtel en cette soirée du 19 février 2011.

À mon arrivée, les musiciens ont déjà commencé à jouer. La scène se situe complètement à l'extérieur⁴⁹⁶. Les touristes mangent autour des tables positionnées face à la mer et au groupe de musiciens. Ces derniers, sur la plage et dos à la mer, sont sur une petite scène basse montée pour l'occasion. Ils portent des vêtements agencés, dont des vestes sans manche que je remarquerai également lors des concerts ultérieurs, et où domine la couleur blanche. Devant la scène, trois petits tambours *moutya* viennent à la fois identifier le groupe (le nom du groupe « *Sokwe* » figure sur l'un des tambours) et apportent un élément de décoration à la scène. Le choix du tambour *moutya* n'est certes pas, à mon sens, anodin, puisque l'objet tend à devenir un symbole de la culture « traditionnelle » seychelloise, un élément de référence. En plus de Keven, animateur, chanteur et percussionniste / batteur, le groupe est composé d'un claviériste, d'un guitariste et d'un bassiste. Le son est amplifié, de manière à ce que le public puisse bien entendre les musiciens parmi les bruits de vagues et les discussions des clients et serveurs. Tous les musiciens participent aux chœurs et par conséquent, chacun d'entre eux a un microphone pour la voix.

S'achève une partie lors de laquelle quelques musiques et danses issues du *kanmtole* sont présentées. Lors des spectacles postérieurs je remarquerai que les danseurs portent un habit différent lorsqu'ils présentent ces danses *kanmtole*, tel que l'illustre la figure 8. Il s'agit généralement d'un costume agencé pour la femme, dont la jupe couvre les jambes au moins jusqu'en bas des genoux et un chemisier, généralement appelé *kazak* (du terme français casaque), avec manches courtes ou trois quarts. Les hommes portent habituellement un pantalon noir et un chemisier blanc, ainsi qu'un chapeau de paille « de ville » (voir figure 77). Les danseurs et danseuses portent des chaussures fermées.

Quelques morceaux sont exécutés, sans les danseurs cette fois-ci. Je comprendrai plus tard qu'il s'agit d'un bref intermède qui permet aux danseurs de prendre une petite pause et aussi de

⁴⁹⁶ Je découvrirai ensuite que les performances à l'extérieur sont plutôt rares dans les hôtels, en raison de la complexité des installations électriques nécessaires et des risques encourus pour les instruments et le matériel en cas de pluie ou de mauvais temps. Les artistes jouent toutefois assez souvent dans des aires ouvertes, mais couvertes, faisant partie des bâtiments de l'hôtel, souvent dans un lieu près de la réception, du bar ou restaurant principal de l'hôtel.

changer leurs habits. À ce moment, Keven ne parle pas encore entre les morceaux. Son animation ne viendra qu'à la fin, après que les spectateurs auront terminé leur repas, et il invitera alors ceux-ci à participer à la danse.



Figure 77. Danseurs de *Sokwe* qui présentent le *kanmtole*, Hôtel Fisherman's Cove, Beau-Vallon, 25 mars 2013. Photo : M.-C. Parent

Les danseurs reviennent pour présenter le *sega* et le *moutya* (vidéo 9). Les trois danseuses portent alors de grandes jupes à motifs très colorés dans les teintes de rouge, accompagnées d'une blouse courte et sans manches ou à manches trois-quarts, qui laissent voir la taille et les hanches des danseuses. Les deux danseurs sont vêtus d'un pantalon trois-quarts (*demi bwa*) et d'un chemisier blanc. Tous les danseurs ont un chapeau de paille (*sapo lapay*), l'un des symboles de la créolité. Les danseurs s'exécutent pieds nus dans le sable.

On joue d'abord la pièce « *Tambour moutya* », composée par l'artiste Patrick Victor et généralement considérée comme un *sega*⁴⁹⁷. Les paroles de la chanson décrivent brièvement un *moutya* tel qu'il était vécu dans le passé :

TAMBOUR MOUTYA

*Tou lanwit ziska bomaten
Tanbour moutya laba dan lwenten
I donn lanvi al bouz leren
Tanbour moutya laba dan lwenten*

*Tou pti dife ti'n rasanble
Fanm i reponn, zonn i apele
Fanm i kabannen ziska leren i le kase
Zonn i tranpire ziska dan lipye*

*Kan nou bezwen en rafresisman
Nou annan nou nou baka zannannan
Ki ti dan bidon plis ki trwa mwan
I annan ki ti anba later plis ki trwa mwan*

*Kat-r-er soley lizour pe leve
Ton Pyer i desann pour al tir dile kabri
Kabri i antann tanbour moutya dan lwenten
I ganny lanvi bouz leren*

(paroles tirées du recueil *Griyo Lepep, En koleksyon sanson* [2007 : 56], Patrick Victor)

Traduction :

Toute la nuit jusqu'au grand matin
Le tambour *moutya* là-bas au loin
Donne envie de bouger les reins (le bassin)
Le tambour *moutya* là-bas au loin

Un petit feu crée un rassemblement
Des femmes qui répondent, des hommes qui appellent
Les femmes se penchent jusqu'à ce que leurs reins cassent
Les hommes transpirent jusque dans leurs pieds

⁴⁹⁷ La version originale de cette chanson, interprétée par Patrick Victor et le groupe *Bwa Gayak* en 1990, est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=paOx7UigmH0> (dernière consultation le 16 décembre 2015).

Lorsque nous avons besoin d'un rafraîchissement
 Nous avons notre *baka*⁴⁹⁸ d'ananas
 Qui a passé plus de trois mois dans un bidon (fût)
 Certains sont restés plus de trois mois sous la terre

Quatre heures du matin le soleil se lève
*Ton*⁴⁹⁹ Pierre descend pour aller traire les chèvres
 Les chèvres entendent le tambour *moutya* au loin
 Qui donne envie de bouger les reins

Tanbour moutya

sega

Patrick Victor

♩ = 132

Am

1. Tou la - nwit zis ka bo - ma - ten Tan -

5

bour mou - tya la ba dan lwen - ten i

9

G Am

donn an - vi Al bouz le - ren Tan -

13

G Am

bour mou - tya la - ba dan lwen - ten

Chaque strophe s'exprime musicalement à partir d'une mélodie, ici en *la* mineur (mode éolien, dans lequel le 6^e degré n'apparaît pas) et dont l'ambitus ne dépasse pas une sixte majeure

⁴⁹⁸ Le *baka* est un alcool traditionnel local à base de canne à sucre. On le prépare parfois également avec des fruits fermentés. On l'appelle alors *pire*.

⁴⁹⁹ *Ton* est le diminutif de tonton et est régulièrement utilisé en créole seychellois pour dénommer les hommes d'un certain âge, peu importe les liens familiaux.

(voir la transcription). Cet air se répète à chaque couplet. Il s'agit donc d'une forme strophique, c'est-à-dire que la même mélodie accompagne des paroles différentes. Chaque strophe ou couplet correspond à un thème musical qui cadre parfaitement dans la forme standard en musiques populaires et en jazz de 16 mesures, comme le démontre la transcription ci-dessous. Sur le plan harmonique, seuls deux accords de trois sons l'accompagnent, soit *la* mineur et *sol* majeur, confirmant ainsi l'aspect modal de cette composition musicale. La transcription en page précédente, bien que représentative de la pièce composée par Patrick Victor, est basée sur la performance fournie par Keven lors de ce spectacle à l'hôtel⁵⁰⁰ et illustre les caractéristiques ici mentionnées. La mélodie est basée sur une subdivision du temps en trois croches, bien que l'intrusion de duolets de croches y apparaisse assez régulièrement. Ainsi, quelques éléments de la structure sonore de ce morceau se retrouvent également dans les caractéristiques du *moutya otantik* présentées au chapitre 8, bien qu'il s'agisse plutôt ici d'un *sega*.

Voyons maintenant comment est interprétée cette pièce par Keven et les musiciens et danseurs de *Sokwe*, puisque c'est dans la performance musicale, dans la mise en acte collective de la musique, que celle-ci se manifeste et se déploie.

Les quatre musiciens accompagnent la danse. Le morceau débute par une très brève introduction mi-parlée-mi-chantée par Keven, accompagnée des instruments qui marquent d'abord la pulsation. Le tempo est assez rapide : la noire pointée équivaut à environ 132 battements par minute. Puis, chaque instrumentiste reprend son rôle afin de produire ce « son⁵⁰¹ » caractéristique du *sega* ou, comme certains le nommeraient, du *sega-moutya*⁵⁰².

Keven bat un rythme qui semble ici *a priori* binaire⁵⁰³ – ce qui d'emblée contraste avec la mélodie ternaire présentée précédemment – sur son ensemble de percussions disposé à la manière d'une batterie, tel qu'il a été décrit précédemment (voir figure 73). Dans ce morceau, il

⁵⁰⁰ Tout comme pour le jazz, l'interprétation et les arrangements musicaux d'une pièce peuvent varier d'un artiste ou d'un contexte à l'autre. Ainsi, les phrasés, certaines figures rythmiques, voire même des notes de la mélodie peuvent différer. La forme globale, dont la structure harmonique, demeure toutefois ici la même.

⁵⁰¹ La notion de « rythme » me semble limitée pour décrire le produit d'un ensemble de sonorités qui caractérisent des musiques comme le *moutya* et le *sega*, je parlerai de « son », au sens d'une combinaison de sonorités et pour laquelle la dimension rythmique est essentielle, mais non unique.

⁵⁰² La confusion et les affinités entre les deux genres musicaux que sont le *sega* et *moutya* a mené plusieurs Seychellois à parler de *sega-moutya*. Je qualifie de mon côté ce morceau de *sega-moutya* puisqu'il répond à des caractéristiques des deux traditions musicales. Par ailleurs, Guillaume Samson a également utilisé ce terme pour parler de cet exemple musical précis.

⁵⁰³ Voir le chapitre 8 au sujet des ambiguïtés rythmiques entre le binaire et le ternaire dans le *moutya*. Le *sega* seychellois porte également en lui-même cette ambivalence rythmique.

indique la pulsation de sa main gauche sur son djembé pour produire la basse (frappe au milieu de la peau avec toute la main en position ouverte ; le djembé lui sert en quelque sorte de grosse caisse), accentue les contretemps – équidistants des battements de la pulsation, formant ainsi une pulsation binaire – en claquant la peau du djembé de sa main droite (ce qui produit un son plus fort et plus aigu) et indique certaines fins de phrases par un coup de cymbale de cette même main. Les instruments harmoniques (clavier et guitare électrique) accompagnent la mélodie notamment en appuyant les contretemps d’une subdivision binaire de la pulsation. La basse, quant à elle, marque la pulsation, y ajoutant parfois des ornements simples s’insérant dans une subdivision ternaire de la pulsation. Un cycle – qui équivaut à un vers – de la pièce *Tambour moutya* telle qu’interprétée ici avec l’ensemble des instruments sans la voix, correspondrait ainsi à ce rythme exprimé sous une forme de solfège rythmique :

Accompagnement rythmique

The musical score is written in 6/8 time and consists of four staves:

- Caisse claire / Main droite de Keven:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, indicating a binary subdivision.
- Grosse caisse / Main gauche de Keven:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, indicating a binary subdivision.
- Clavier et guitare électrique:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, indicating a binary subdivision. The chord *Am* is indicated above the staff.
- Basse électrique:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, indicating a ternary subdivision.

Lorsqu’il chante, Keven superpose la mélodie des couplets, dont il a précédemment été question, à cet assemblage rythmique et harmonique. Les autres musiciens, qui agissent également en tant que choristes, chantent souvent en harmonie avec le chanteur principal, utilisant des notes provenant des accords qui accompagnent le morceau, ce qui crée régulièrement des intervalles harmoniques de quintes en mouvements parallèles. Ils interviennent particulièrement dans la seconde partie de chaque vers, tels qu’ils sont présentés précédemment, créant ainsi un effet de chant responsorial, bien que le chanteur principal participe ici autant à l’appel qu’au répons.

Cette partie chantée du texte est complétée, dès le début du morceau, par des mots et onomatopées courantes dans les *sega* et *moutya*, dont « *bare bare bare* » (barrer)⁵⁰⁴, « *bate bate bate* » (battre)⁵⁰⁵, qui ont une fonction à la fois mélodique et rythmique, s'intercalant sur le contretemps (ici sur la 2^e subdivision ternaire de la pulsation) et le marquant d'un accent à la fois par l'intensité du premier « ba », mais aussi dans la mélodie descendante qui se résout sur le premier temps. Les musiciens choristes répondent immédiatement, presque par tuilage, puisqu'ils reprennent exactement le même énoncé en enchaînant sur la 2^e pulsation du 1^{er} temps sur lequel le chanteur principal s'est arrêté, tel que l'illustre la transcription suivante.

Phrases chantées débutant sur le contretemps

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the solo voice (Keven), with lyrics 'Ba-te ba-te ba - te' and 'Ba - te ba-te ba - te'. The second staff is for the choir, with lyrics 'Ba - te-ba-te - ba - te' and 'Ba - te ba-te ba'. The third staff is for the clear box (Keven's right hand), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is for the large box (Keven's left hand), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fifth staff is for the keyboard and electric guitar, with a chord of Am and a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff is for the electric bass, showing a simple rhythmic pattern of eighth notes.

La formule « *oti le lele* », reconnue comme étant typique du *moutya* seychellois, mais également du *sega tipik* mauricien comme nous l'avons vu, viendra se placer de la même manière, débutant sur le contretemps accentué. Rythmiquement, cette deuxième subdivision

⁵⁰⁴ « *Bare* » renvoie ici à un mouvement des danseurs écartant les bras pour empêcher d'autres danseurs de s'intercaler entre eux et leur partenaire de danse.

⁵⁰⁵ « *Bate* » s'adresse au(x) joueur(s) de tambour au(x)quel(s) on demande de battre le tambour pour faire danser.

ternaire de la pulsation qui est accentuée par le début du chant, ainsi que la deuxième subdivision binaire de la pulsation marquée par la main droite de Keven sur son djembé et les instruments harmoniques, tendent à se rapprocher mutuellement, créant alors une certaine tension.

Cette partie de la performance musicale où des formules typiques sont chantées à contretemps laisse habituellement une plus grande place aux danseurs, qui peuvent de temps à autre battre des mains en dansant. Ces battements de mains viennent ajouter un niveau à la polyrythmie déjà exprimée par le chant et la section rythmique de *Sokwe*. En effet, les voix chantées, la « grosse caisse » (la main gauche de Keven frappant le djembé) et la basse s'appuient sur une division ternaire de la pulsation binaire (2 pulsations par « mesure » : 3+3), tandis que la « caisse claire » (la main droite de Keven) et les instruments harmoniques d'accompagnement se placent dans une division binaire de cette même pulsation binaire (2 pulsations par « mesure » : 2+2). Les frappes des mains se situent à l'intérieur d'une division ternaire des pulsations, mais forment une hémiole avec ces dernières, tel que nous l'avons observé pour le *moutya otantik*. Les deux valeurs de 3 (noires pointées) sur lesquelles repose la pulsation sont ainsi remplacées par trois valeurs de 2 (noires), créant ainsi un rapport 3 : 2. En d'autres termes, le motif 3+3 est doublé d'un motif 2+2+2.

Battements des mains :



La danse débute quant à elle uniquement avec les trois danseuses, qui tiennent leur longue jupe évasée entre leurs doigts de chaque côté d'elles à la hauteur de la taille et accompagnent le balancement des hanches avec les mains en créant un mouvement ample avec la jupe. Leur position et les pas dansés correspondent à ceux du *moutya*, tel qu'ils sont décrits au chapitre 8 et sont repris ci-dessous.

Relation entre les pas des danseuses et les battements effectués par Keven

Pas dansés : 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Pas 1
(pied gauche au sol et poids à gauche) :



Pas 2
(pied droit au sol et poids à droite) :



Pas 3
(pied gauche déplacé et poids à gauche)



Pas 4
(pied droit déplacé et poids à droite)



X

X Indique les appuis plantaires

Puis, les deux danseurs se joignent aux danseuses. Ils s'exécutent à la fois en couple – changeant de partenaire au cours du morceau – et seuls, mais ne se touchent jamais. À l'occasion, un homme et une femme dansent ensemble sur place durant quelques temps et poursuivent leurs mouvement en fléchissant les genoux pour se retrouver un peu plus bas, créant ainsi un espace qui semble plus intime et évoque la séduction ou le jeu. Les danseurs font parfois des tours sur eux-mêmes, souvent à la fin des phrases. Les danseurs masculins frappent parfois des mains selon le motif présenté précédemment, à la fin des phrases également, un peu comme pour marquer une clave. La chorégraphie est assez libre et concerne le déplacement des danseurs dans l'espace. Nous percevons ici plusieurs caractéristiques du *moutya otantik*, mais également quelques autres mouvements qui peuvent être attribués à des emprunts ou des créations de

Keven en tant que chorégraphe, posant ainsi sa signature singulière. C'est la fin de ce premier morceau de *sega-moutya*.

Le groupe poursuit avec un second morceau dans un style semblable, mais qui présente des extraits de différentes chansons. Les musiciens sont passés directement et discrètement à la tonalité de *sol* majeur. Le pot-pourri⁵⁰⁶ débute par une introduction lors de laquelle le chant occupe une place prédominante, un peu à la manière des *moutya lontan* qui commençaient par une mélodie chantée par un homme et à laquelle les tambours s'ajoutaient progressivement, au fur et à mesure qu'on les chauffait pour les accorder, suite aux phrases chantées. Les percussions de Keven imitent ces sons du tambour *moutya* que l'on prépare avant de commencer à battre la cellule rythmique du *moutya*. De longs accords accompagnent la voix et les percussions. La progression d'accords est simple : on oscille entre la tonique et la dominante. Les danseurs sont sur scène, mais attendent visiblement un signal pour débiter la danse. Les hommes battent parfois des mains, à la fin des phrases, toujours selon le motif évoqué pour le morceau précédent (2+2+2). Ils ne sont pas totalement immobiles pour autant : ils se balancent, chantent, se lancent des regards complices et sont conscients du public, sans pour autant s'empêcher de communiquer entre eux, comme pour exprimer un aspect ludique et spontané de la danse. Ceci donne l'impression qu'ils dansent « dans leur cour » et rend la performance plus proche du public et plus accessible, un peu comme si ce dernier rentrait dans la sphère intime des Seychellois. L'appel chanté « *bat sa tanbour la tanbourye!* » (frappe ce tambour, *tanbourye*⁵⁰⁷ !) surgit au moment où les battements de la cellule rythmique (les mêmes que dans le morceau précédent) débutent et les danseurs commencent à danser, tout en restant d'abord sur place. Puis ils se remettent à danser, répétant les mêmes gestes que dans le morceau précédent.

Au-delà du « son » décrit et de la danse qui l'accompagne, un examen attentif des mélodies et des paroles de ce morceau permet d'y reconnaître des formules mélodiques et des paroles que l'on retrouve dans le répertoire de chansons *moutya*⁵⁰⁸. J'apporterai quelques

⁵⁰⁶ Les Seychellois, et les Créoles de façon plus générale, sont friands de pots-pourris musicaux. Cette façon de faire est ancrée dans les processus de création et de composition aux Seychelles.

⁵⁰⁷ *Tanbourye* peut être traduit en français par le terme tambourineur. J'ai remarqué qu'on utilise ce mot aux Seychelles pour désigner particulièrement les joueurs de tambour *moutya* (et, éventuellement, de tambour *sega*, tambour que je n'ai pas observé sur le terrain, mis à part dans la classe de Patrick Prosper, au *NCPA*). On dit plutôt un « *bater tanbour* » pour désigner un batteur qui joue sur un set de batterie.

⁵⁰⁸ Sur la formation d'un répertoire de chansons *moutya*, voir le chapitre 6.

exemples démontrant les mécanismes utilisés par Keven pour créer et interpréter ce *moutya*. Je m'attarderai ensuite à une analyse des mélodies.

Des paroles de la chanson *Dan mon douz an katorz an* ont été collectées par la chercheuse seychelloise Marvelle Estralle (2007), tandis qu'elle travaillait à l'Institut créole des Seychelles et qu'elle préparait des documents pour la Journée de l'Afrique de 2003, auprès de Madame Cecilia Louise de Port Glaud. Ces paroles sont ici retranscrites un peu plus loin. J'ignore si Keven se souvenait de cette chanson, qui apparemment était connue dans le district de Port Glaud, ou s'il a pris connaissance du document⁵⁰⁹. Il en reprend ici trois couplets (voir les paroles en rouge dans la chanson complète ci-dessous). Les paroles traitent de la vie d'une époque passée, racontée par un homme qui était alors adolescent et qui raconte les misères des travailleurs sur les îles éloignées. L'extrait de cette chanson sert en quelque sorte d'introduction du *moutya*, le tempo est mesuré, mais très lent. Keven passe ensuite à d'autres paroles, toujours dans la même ambiance. Je relève ici les paroles du dernier couplet avant de passer à la partie plus rythmée :

*Mon pa pou tarde tanbourye
Si lapo i sofe wa garde
Taler 9er ya sone
Lapolis angle ya tyanbo nou*

Traduction française :

Je ne vais pas tarder *tanbourye*
Si la peau est chauffée, tu la retiens
Il sera bientôt 9 heures
La police anglaise nous attrapera

Je n'ai vu ces paroles nulle part dans les recueils de chansons *moutya*, mais celles-ci font allusion aux mêmes événements et réalités du passé (comme l'interdiction de jouer du tambour après 21h durant la période coloniale britannique) que la chanson *Msye Tanbriye*⁵¹⁰, recensée

⁵⁰⁹ Je n'ai fait le rapprochement entre l'interprétation de Keven et la provenance de la source citée par Marvelle Estralle qu'à la suite de mes séjours aux Seychelles et n'ai donc pas pu demander l'information à Keven.

⁵¹⁰ J'ose croire qu'il s'agit peut-être ici d'une faute d'orthographe en créole et que *Msye Tanbriye* aurait dû être *Msye Tanbourye*. Cela dit, l'orthographe en créole seychellois a beaucoup varié au fil du temps et il est également possible que le terme *tanbriye* ait déjà été utilisé dans le passé. Le dictionnaire créole seychellois-français D'Offay/Lionnet (1982) reconnaît le mot *tanbourye* comme signifiant « celui qui bat du tambour ».

cette fois-ci par l'équipe du ministère de l'Éducation et de l'Information (Diallo et al. 1982, 24), au tout début des années 1980.

C'est à ce moment que Keven invite à la danse en lançant les paroles suivantes :

*Ou a bat sa tambour la tanbourye
Ou a bat sa tambour la
Ou a bat sa tambour la
Ou a met moutya lo leren sa marimba*

Traduction française :

Bats ce tambour *tanbourye*
Bats ce tambour
Bats ce tambour
Tu vas mettre *le moutya* dans les reins (région lombaire) de cette jeune femme

Ces paroles, ou d'autres très semblables, reviennent régulièrement dans le recueil de chansons *moutya* (chansons *Amelya*, *Sen Zean*, *Msyé Komander*, *Elenn*, *La Waneta i rantré*). Keven reprend ensuite les paroles déjà chantées de la chanson *Dan mon douz an katorz an*, puis il introduit un autre couplet, qui n'apparaît pas dans le recueil de chansons, dans lequel il demande pardon pour chanter les misères de l'île de l'Assomption⁵¹¹. Quelques paroles sont reprises de nouveau, puis surgit le nom d'Alibaba, comme dans la chanson recueillie par Marvelle Estralle et chantée par Madame Louise, mais Keven utilise des mots légèrement différents pour l'amener et poursuit avec le couplet tel que chanté par Madame Louise (ci-dessous, en bleu).

DAN MON DOUZ AN KATORZ AN

*Dan mon douzan katorz an
Pti mon manman dan mon lebra
Nou al plis koko Lasonmsyon
Nou al tir gouano Sen Brandon*

⁵¹¹ L'île de l'Assomption fait partie du groupe d'îles d'Aldabra, atolls inhabités situés à environ 1000 kilomètres au sud-ouest de Mahé, où des travailleurs seychellois étaient envoyés pour effectuer diverses tâches manuelles, comme éplucher les noix de coco ou extraire le guano, durant l'époque coloniale et les premières années de l'indépendance.

*Dan mon douzan katorz an
Pti mon manman dan mon lebra
Mon al plis koko lil Alfons
Mon al tir gouano Lasonmsyon*

*Kan Zipowa i arive
Mon deparke lo lasose
Mon lapo ledò in ize
Msye Marsel pe riye*

*Mon pa pou peye ozordi
Vin demen dezer bomaten
Vin demen nef er bomaten
Ou lapey en boutey diven*

*Vir mwan par isi Alibaba
Vir mwan par laba
Vir mwan par isi Alibaba
Fer atansyon ou a kas mon leren*

*Lo lili bato Alibaba
Pa kapa dormi
Pa kapa dormi
I a pe balans mwan kanman balanswar*

*Vir mwan par isi Alibaba
Vir mwan par laba
Vir mwan par isi
Fer atansyon ou kas mon leren*

*O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lar
O ti le lo lae lae lae
O ti le lo lae lae lae*

Source : Madame Cecilia Louise, Port Glaud. Paroles collectées par Marvèlle Estralle en 2003, rassemblées en 2007 (Estralle 2007 : 61). Document consulté à l'Institut créole des Seychelles.

Notons au passage que certaines paroles ne sont pas exclusives à la chanson *Dan mon douz an katorz an* telle que chantée par Madame Louise. La strophe qui traite du lit sur le bateau d'Alibaba (celle qui débute par *Lo lili bato Alibaba*) apparaît, de façon non identique mais très similaire, dans la chanson *Alin mon baba o*, telle que chantée par le groupe *Anba Koko* de

Grande-Anse, Praslin, d'après le recueil de chansons constitué par Marvelle Estralle au début des années 2000.

La chanson se termine par la répétition de la dernière phrase « *ou a kas son leren* » (tu vas lui casser les reins) une quinzaine de fois, à laquelle des interjections mi-chantées, mi-parlées viennent répondre, comme l'illustre la transcription ci-dessous. Ces dernières sont des mots ou onomatopées fréquentes dans les *moutya* et *sega*, comme *pti martir* (petit[e] martyre), *akfer?* (pourquoi?), *ayo* et *ayoyo*, qui sont des exclamations de douleur. C'est à ce moment que la tension monte, les interjections et répétitions aidant, puis le morceau se termine.

Finale du pot-pourri *moutya* de *Sokwe*

Interjection chantée/parlée

Voix principale Keven

Caisse claire / Main droite de Keven

Grosse caisse / Main gauche de Keven

A - yo-yo!

Ou a kas son le - ren Ou a

Il s'agit là de la portion du spectacle consacrée aux musiques et danses créoles seychelloises issues de l'héritage dit « africain ».

Je n'ai pas saisi toutes les particularités de ces musiques et danses, au moment de cette performance, soit après seulement un mois sur le terrain. La possibilité de voir les spectacles de *Sokwe* à plusieurs reprises durant ma recherche et de discuter avec Keven et les artistes, ainsi que de revoir les captations vidéo, ont rendu une telle description possible. En effet, suite à cette soirée, j'ai suivi *Sokwe* à raison d'au moins une visite toutes les deux semaines durant l'ensemble de mes terrains. Keven s'est montré réceptif et coopératif, du début à la fin de mon projet.

Le groupe *Sokwe* au Carnaval international de Victoria

Deux ans plus tard, Keven m'annonce que *Sokwe* jouera enfin sur scène devant un public composé *a priori* de touristes et de Seychellois, lors du Carnaval international de Victoria. J'étais curieuse de voir en quoi le spectacle serait différent de ceux que j'avais pu observer jusque-là. Tout d'abord, le concert était programmé en tout début d'après-midi, tandis que la plupart des Seychellois « descendent en ville » (*desann anvil* en créole, expression couramment utilisée pour signaler qu'on va vers la capitale, Victoria), lors du Carnaval, plutôt en fin de journée pour profiter des festivités jusqu'à tard dans la nuit. La prestation a lieu sur la scène surélevée et montée devant le *National Arts Council (NAC)*, dans le stationnement du stade populaire, au centre-ville de Victoria. Quelques personnes, presque essentiellement des Seychellois, y assistent. Durant le concert, je me déplace entre le public – particulièrement près de la console de son afin d'avoir une bonne vue et écoute d'ensemble –, la scène d'où je peux filmer et prendre des photos, ainsi que l'arrière-scène, qui donne sur les bureaux du *NAC* et à laquelle j'ai accès grâce à mes connaissances dans le milieu culturel seychellois. Ce dernier lieu est particulièrement intéressant pour recueillir les impressions d'autres artistes sur le travail de *Sokwe*, ainsi que pour observer et discuter avec les artistes de *Sokwe* qui ne sont pas constamment sur scène.

Le montage vidéo de ce concert (vidéo 27) servira de base à mon analyse. Il ne comprend pas l'ensemble du spectacle, mais quelques moments clés, particulièrement des extraits de ce que l'on présente et nomme généralement *moutya*. Lors de ce concert, Keven a joué plusieurs titres que j'avais soit déjà entendus dans les hôtels ou encore sur son dernier album *Koze Lapo*.

Examinons de plus près les extraits du montage vidéo. Sur le plan de la scénographie, les musiciens portent tous un costume agencé : une casquette blanche, une chemise vert clair et orange et un pantalon blanc. Les instrumentistes sont placés à peu près de la même manière que dans les hôtels, mais disposent de plus d'espace : on retrouve, de gauche à droite, le bassiste, le claviériste, Keven et sa batterie et le guitariste. Les danseurs viendront s'exécuter devant les musiciens. Le tambour *moutya* identifié *Sokwe Sesel*, placé sur un support à guitare devant la batterie de Keven, identifie le groupe.

Le premier morceau du montage est une chanson traditionnelle, adaptée par Keven et qui figure d'ailleurs sur son dernier album (audio 14). Il s'agit du titre *Nanryen Napa*, dont

l'arrangement musical varie considérablement entre l'album et la scène, ce qui s'explique en partie par le fait que Keven n'est pas accompagné par les mêmes musiciens, mais surtout par les différents contextes de production. Je reviendrai sur la version enregistrée en studio en détail au chapitre 12. Cette chanson, un *moutya* si l'on se fie aux indications fournies à l'intérieur de la jaquette du disque, se veut un dialogue entre mari et femme qui devaient chacun de leur côté ramener des denrées à la maison, mais qui n'ont pratiquement rien pu trouver, d'où le titre *Nanryen napa* (il n'y a rien)⁵¹². Sur scène, les paroles de la chanson sont les mêmes que sur l'album (voir plus bas). Une danseuse et un danseur font une chorégraphie explicitant, voire mimant les paroles. On les voit en quelque sorte « discuter », car on peut lire les paroles de la chanson sur les lèvres des danseurs, tout en bougeant sur le rythme de la musique. Ils sont vêtus simplement : une robe ample et jusqu'en bas des genoux pour la danseuse et des pantalons trois quarts et une veste sans manches pour le danseur, un chapeau de paille sur leur tête, et portent tous les deux des récipients pour faire les courses, soit une cuve et un panier de paille.

Keven entonne la chanson, un peu comme on raconterait une histoire : la voix chantée est posée, plusieurs notes sont répétées dans la mélodie et les paroles posent la base de la thématique de la chanson. Sur le plan mélodique, quatre thèmes (A, B, C et D) peuvent être distingués. Le premier (A) est nommé « *Lamantasyon* » dans les paroles à l'intérieur de la jaquette de l'album *Koze Lapo*. Il pose en quelque sorte l'intrigue, le thème de la chanson : un navire de marchandises arrive au port, y aura-t-il des denrées pour eux ? Le deuxième thème (B) consiste en une série de questions : « D'où arrives-tu mon chéri? Que rapportes-tu? Que cherches-tu? », etc. La section C, identifiée comme étant le refrain dans la jaquette de l'album, propose de rentrer à la maison et de trouver une solution (pour manger). Enfin, le thème D résume la situation, insistant sur les efforts déployés tous les jours pour nourrir la famille. Sur le plan de la forme musicale, chaque thème apparaît comme un appel-réponse, répété à deux reprises de façon non pas nécessairement identique, mais très similaire, tel que l'illustre la transcription de la page suivante. Bien que le rythme soit mesuré, il semble qu'une certaine liberté dans

⁵¹² Trouver des denrées pour nourrir sa famille fut un défi durant plusieurs périodes de l'histoire des Seychelles. Bien que l'on ne connaisse pas le contexte exact de création de cette chanson, elle demeure significative à plusieurs années d'intervalle. La période autour de la crise économique de 2008, qui a durement touché les Seychelles, a vu naître le surnom de « *Napaland* » (le pays où il n'y a pas ou plus), surtout utilisé par les membres du parti de l'opposition, pour désigner le pays où la réponse la plus fréquemment obtenue à la demande d'un produit ou d'une denrée était devenue « *Napa* » (il n'y a pas ou il n'y a plus).

l'interprétation de la forme globale – notamment entre les strophes chantées – laisse entrevoir la possibilité d'une structure non figée. Par exemple, l'ajout d'une mesure supplémentaire entre les thèmes n'apparaît pas de façon systématique, mais de temps à autre.

Nanryen Napa

A (*Lamantasyon*)⁵¹³ :

*Bomaten mon leve mon lev mon lizye mon get o por
Mon lev mon lizye mon get o port navir marsandiz i antre
Ki pasaze anmenen ki pasaze anmenen
Ki pasaze anmenen maleoni ek mazafa*

B (*vers 1*) :

*Kot ou sorti mon cheri - mon sorti abor
Ki provizyon ou anmenen - nanryen ek napa
Kot ou sorti mon darling - mon sorti lo port
Ki provizyon ou anmenen - get dan pers laba oua trouve*

C (*Refren*) :

*Marse marse ase diskite - an arivan la kaz nou ava fer nou desizyon
Marse marse ase fer tapaz - ler nou arive lakour nou ava ganny en solisyon*

D (*vers 2*) :

*Mwan pe tonbe leve tou le zour pou donn ou lavi
Mwan pe tonbe leve tou le zour pou sonny nou zanfan*

(B) (*vers 3*) :

*Ki ou pe serse tou le zour - lavi pli meyer
Kot i ete mon mari - laba kot bann savan i asize*

(*vers 4*) :

*Ki ou pe rode mon dada - sa enn ek sa lot
Ki kantite ou bezwen - azout tou ansanm i vin enn*

⁵¹³ Les termes entre parenthèses sont ceux utilisés pour présenter les paroles de la chanson dans la jaquette de l'album *Koze Lapo*.

Enfin, cette chanson s’inscrit dans la catégorie *moutya* en raison des paroles empruntées à d’autres chansons tirées du répertoire, soit *Navis Soubwanan* et *Sen Zen*, telles qu’elles ont été changées par *madanm* Cecilia Louise de Port-Glaud et recueillies par Marvelle Estralle (2007).

Un accompagnement instrumental vient combler les espaces entre les parties chantées, moments qui donnent l’impulsion aux danseurs. Keven bat à quelques nuances près le même rythme que celui dont il a été question dans la description précédente qui concernait les chansons interprétées à l’Hôtel Ephelia. Mon oreille tend néanmoins à percevoir ce rythme d’accompagnement comme étant ici davantage ternaire que binaire. Une écoute attentive d’un court extrait des deux morceaux (vidéo Ephelia et Carnaval) et de leurs composants rythmiques l’un à la suite de l’autre démontre pourtant qu’il s’agit du même rythme, qui plus est au même tempo. Comment alors expliquer mon intuition me poussant à sentir davantage ce mouvement ternaire dans cette musique ? Plusieurs pistes pourraient tenter de l’expliquer. L’une pourrait résider dans le fait que, entre 2011 et 2013, mon oreille s’est habituée à compter cette polyrythmie comme le font les Seychellois et donc à privilégier l’aspect ternaire du rythme en comptant « 1-2-3-4-5-6 » (voir chapitre 8). Par ailleurs, mon ambivalence peut être également associée à cette sorte d’entre-deux (entre le binaire et le ternaire) dont il a été question en détail au chapitre 8. Effectivement, l’écoute de cette version de *Nanryen Napa* laisse entendre une sorte de rebondissement dans la frappe accentuée par la main droite de Keven (le son de « caisse claire »), un peu comme si celle-ci était doublée et que le deuxième son audible en était son écho. Ainsi, le modèle rythmique exprimé par Keven sur son djembé – qui contient maintenant trois impulsions par pulsation – se situerait quelque part entre ces deux formules binaire et ternaire. Dans les deux cas, la dernière croche est souvent presque inaudible, tandis que celle qui la précède est fortement accentuée.

Battements du rythme au djembé – binaire

Caisse claire - main droite de Keven

Grosse caisse - main gauche de Keven

Battements du rythme au djembé – ternaire

Caisse claire - main droit sur djembé

Grosse caisse - main gauche sur djembé

La séquence rythmique entendue défie en quelque sorte nos outils analytiques occidentaux, tel que nous l'avons observé au chapitre 8. Ici encore, il s'avère nécessaire d'aller au-delà des seules valeurs de temps en considérant notamment les attaques, les intensités et le flux (*the flow*) des sons produits, de même que leur enchaînement.

La chanson *Nanryen Napa* s'enchaîne immédiatement avec le morceau *Koze Lapo*, dont la musique et les paroles ont été créés par Keven et son collègue W. Schulz. Les paramètres musicaux demeurent les mêmes. Deux nouvelles danseuses, vêtues de longues jupes viennent remplacer le danseur. Le mouvement des jupes est au cœur de la chorégraphie et les danseuses se déplacent sur scène de façon libre, occupant tout l'espace disponible.

D'autres morceaux aux influences diverses, majoritairement locales⁵¹⁴, suivent. Les danseurs accompagnent l'ensemble du spectacle. Dans une chorégraphie que nous pouvons observer sur la vidéo, les mouvements des danseurs sont clairement inspirés des paroles chantées :

Zwe lakordeon (Le jeu de l'accordéon)

Bat tanbour moutya (le battement du tambour *moutya*)

Ler nou tann sa son (lorsque nous entendons ce son)

Nou bezwen bouze (nous avons envie de bouger).

⁵¹⁴ Nous pouvons déceler des rythmes et mélodies de *sega* et de *kanmtole*, entre autres, dans les morceaux présentés par *Sokwe*.

Le spectacle se termine par une prestation pour laquelle Keven a invité deux jeunes violonistes, élèves de Patrick Prosper au *National Conservatoire of Performing Arts*, à se joindre à Sokwe pour interpréter une mélodie connue d'un *reel* irlandais, pièce de leur répertoire travaillé avec Monsieur Prosper. Quelques interjections de la part de Keven donnent une touche locale à cette musique. Pour Keven, les jeunes musiciens ne sont pas motivés et valorisés, puisqu'ils n'ont pas l'opportunité de présenter leur travail devant leur famille et amis, et encore moins dans des contextes semi-professionnels ou professionnels. C'est pour cette raison, et avec ce désir de transmettre le goût et l'expérience de la scène, que Keven ose prendre de telles initiatives.

Ainsi, il s'avère que la scène touristique n'est ici en aucun cas accessoire : elle constitue à la fois un lieu d'expression et d'expérimentation musicales pour les musiciens et artistes, ainsi qu'un espace de transmission et devient ainsi une forme de « refuge incubateur » (Coëffe, Pébarthe et Violier 2007 : 93) d'un patrimoine musical sans cesse renouvelé, tout en revendiquant une certaine continuité dans le temps.

Un patrimoine musical touristique?

L'ethnographie des musiques aux Seychelles présentée au chapitre 5 révèle la rareté des prestations musicales – et particulièrement celles axées sur le patrimoine musical local – dans le quotidien des Seychellois. Le chapitre précédent a par ailleurs fait l'objet du *moutya* en tant qu'événement participatif et nous avons observé que, dans la majorité des cas, celui-ci est présenté avec une volonté – ou du moins dans un contexte – de représentation de Soi pour l'Autre (Aubert 2001, Desroches 2011, Parent 2015b, etc.). Souhaitant ici aborder le type de performance que Thomas Turino nomme « *presentational performances* » en lien avec le *moutya*, nous nous retrouvons inévitablement dans le milieu touristique⁵¹⁵. Ceci vient en quelque sorte expliquer pourquoi certains musiciens et quelques-uns de mes anciens étudiants au NCPA parlent des musiques locales comme étant des « musiques pour touristes ». Peut-on

⁵¹⁵ Dans son ouvrage, Thomas Turino n'aborde aucunement les musiques présentées dans un contexte touristique, mais il s'intéresse plutôt globalement aux musiques de scène. Les opérateurs de changements entre la pratique participative (que j'associe au patrimoine vivant ; voir chapitre précédent) et la performance présentée demeurent toutefois semblables : arrangements musicaux, pièces plus courtes, etc.

alors parler d'un patrimoine musical touristique ? Et quelles seraient les particularités d'un tel patrimoine ?

Déjà, parler de tourisme aux Seychelles implique d'en comprendre le développement et du moins quelques caractéristiques spécifiques locales. Sans en faire un historique complet, ni une analyse anthropologique, je rappellerai simplement quelques faits. Le tourisme aux Seychelles a d'abord été initié par les Britanniques, afin que le pays puisse faire face à sa balance de paiements à partir de 1969 (Callimanopulos 1982). Il s'agit donc d'une industrie relativement récente, si nous comparons avec le développement touristique qui s'est effectué en grande partie à partir du début du XX^e siècle dans les Caraïbes (Rommen & Neely 2014), par exemple. Aussi, aux Seychelles, la musique n'a pas fait l'objet d'une stratégie marketing spécifique – du moins jusqu'à tout récemment – comme ce fut le cas sur des îles comme Cuba ou la Jamaïque, pour ne citer que ces exemples, où le sonore a contribué à réinventer l'espace (Neely 2014 : 18) et à lui conférer une identité musicale. Néanmoins, dans tous les cas, le tourisme sur les îles s'est développé dans la foulée des entreprises coloniales et postcoloniales, ce qui l'inscrit d'emblée au cœur des relations de pouvoir déjà présentes sur ces territoires et accrues par le tourisme. Étant donné la place centrale du tourisme dans le développement de l'économie des Seychelles en tant que nation, la présence de cette industrie ne peut qu'avoir des répercussions sur la culture locale, la façon qu'ont les Seychellois de se percevoir par rapport au monde et leur manière d'interagir avec les « étrangers »⁵¹⁶. Ainsi, il m'apparaît clairement que nous pouvons parler d'une « culture touristique » au sens proposé par l'anthropologue Michel Picard (1992), c'est-à-dire qui considère l'indissociabilité de l'identité culturelle seychelloise et du tourisme. Il ne fait alors aucun doute que les « musiques touristiques »⁵¹⁷ participent à l'édification d'une

⁵¹⁶ Je mets ici le mot « étrangers » entre guillemets puisqu'il s'agit bien évidemment d'un terme très global et « homogénéisant ». Il est encore aujourd'hui difficile pour plusieurs Seychellois de concevoir la diversité des réalités de différents individus en dehors du pays, en raison notamment de nombreux clichés véhiculés par les médias, mais aussi du type de tourisme qui a été privilégié dans le pays, soit le tourisme dit « de luxe ». Ici, « l'étranger » semble vivre paisiblement, sans souci (notamment financier) et se faire servir constamment... Par ailleurs, voir l'article rédigé en 1982 par Dominique Callimanopulos pour plus de détails concernant les relations de pouvoir et les effets sur la culture locale dans l'industrie touristique seychelloise du début des années 1980.

⁵¹⁷ Le terme « musique touristique » est employé pour la première fois, du moins à ma connaissance, par Monique Desroches pour parler d'une culture musicale qui répond aux logiques de l'espace touristique (2011 : 62). Timothy Rommen et Daniel T. Neely utilisent le concept de « *music touristisc* » pour cerner les enjeux de leurs enquêtes autour des dynamiques inhérentes aux musiques « *prepared for the purpose of performance or sale within tourist networks and, by extension, on the musicians, audiences, communities, and media involved in these networks* »

identité culturelle (Desroches 2011 : 62), voire d'une « identité touristique »⁵¹⁸ (Parent 2015b). Ces dernières se construisent dans l'expérience du tourisme, incluant la rencontre de l'Autre, mais également l'ensemble des conditions propres à cet univers – « une réalité contemporaine qui répond à des impératifs spécifiques et complexes », pour reprendre les mots de Jessica Roda et Monique Desroches (2016) –, dont quelques-uns ont été mentionnés au cours des pages précédentes. Tel que le souligne également Monique Desroches dans son étude sur les musiques touristiques en Martinique, « la dimension dialogique qui s'installe entre le milieu touristique et la population locale permet une construction incessante de ce patrimoine » (2011 : 73).

Il ne faudrait toutefois pas tomber dans le piège de « l'impact du tourisme » (Doquet 2010), en oblitérant la portée de l'histoire socio-politique des Seychelles dans le développement des musiques locales. Rappelons en ce sens qu'au moment de son indépendance, le pays a pris la voie du socialisme, option qui ne pouvait s'accomplir sans l'émergence d'un sentiment national solide, dont l'un des vecteurs fut la mise en scène des différents pans de la culture dite « traditionnelle » ou « créole seychelloise ». Si Anne Doquet affirme, au sujet de la réalité socio-historique observée au Mali que « l'Occident n'interférait aucunement dans cette mise en scène de l'Afrique authentique relevant de la construction d'une culture nationale malio-malienne » (2010 : 8), la réalité seychelloise offre des similarités mais paraît légèrement différente. Ceci s'explique par le fait que les débuts de l'industrie touristique dans le pays coïncident de près avec son indépendance, mais surtout parce qu'aux Seychelles, le développement touristique s'est d'abord caractérisé par une mainmise étatique. Le fort lien entre l'invention du tourisme et les fondements du nationalisme – ou le sentiment d'appartenance nationale – ont par ailleurs été démontrés par certains chercheurs (Franklin 2004, Cousin 2008). Dès lors, il me semble nécessaire, tout comme le signale également Anne Doquet (2010), d'analyser conjointement les politiques culturelles et les politiques touristiques – dans un sens global, qu'elles soient

(Rommen & Neely 2014 : 7). C'est à mon sens dans ces directions qu'une étude sur les patrimoines musicaux et le tourisme devrait être développée, c'est-à-dire non pas en abordant l'objet musical comme étant inauthentique et superficiel (comme c'était souvent le cas dans les recherches anthropologiques et ethnomusicologiques avant les années 1980 [Roda et Desroches 2016 : 2]), mais plutôt en tant que révélateur de stratégies identitaires (Desroches 2011), de dynamiques sociales et de relations de pouvoir (Rommen & Neely 2014).

⁵¹⁸ J'ai défini ailleurs cette identité touristique comme « un potentiel qu'une personne (ou un groupe de personnes, ou une société) a de se présenter ou d'adapter certains comportements et valeurs dans un contexte spécifique de tourisme » (2015 : 234).

officielles ou non – afin de saisir le sens fondamental des manifestations touristiques pour les identités locales et nationales. Ainsi, sans renier les effets du tourisme sur le développement des musiques seychelloises⁵¹⁹ et plus spécifiquement du *moutya*, il s'avère nécessaire de considérer l'ensemble des facteurs socio-politiques nationaux et internationaux qui les régissent – dans leur dimension synchronique et diachronique – et qui sont propres à chaque situation dans la construction des patrimoines musicaux. À cet effet, le parcours professionnel de Keven Valentin ici exposé est significatif, puisqu'il permet de mieux comprendre sa démarche et l'environnement dans lequel il évolue.

Enfin, dans les quelques cas ici présentés, le spectacle musical touristique implique la sélection de traditions locales présentées aux touristes, qui subissent une transformation en vue de répondre aux impératifs de la mise en spectacle (Le Ménestrel 1999, Desroches 2011, Parent 2015b). Bien que puisant dans une certaine mémoire collective – dont particulièrement les « traditions inventées »⁵²⁰ (Hobsbawm et Ranger 1983) depuis l'indépendance – les performances touristiques renvoient à différents degrés de signatures des artistes créateurs (Desroches 2008, 2011, 2014) et s'inscrivent dans la problématique dynamique de la production artistique (Roda 2014).

Trois îles, trois démarches ; vers une singularisation des approches du patrimoine musical

L'examen de la scène musicale touristique permet d'entrevoir différentes manières de concevoir et de présenter le patrimoine musical, dont le *moutya*. Cependant, quelques constantes s'imposent suite à l'examen des cas ici présentés. Tout d'abord, le *tanbour moutya* – objet matériel principal du *moutya* – n'occupe pas un rôle central dans les représentations touristiques, contrairement à ce que nous pourrions croire, et il est souvent remplacé par d'autres types de

⁵¹⁹ À cet effet, notons que ces conséquences ne sont pas forcément négatives, au contraire. Par exemple, Penda Choppy raconte (2013: 6) que le chanteur et musicien Patrick Victor a eu une illumination lorsqu'il a constaté que les touristes appréciaient le spectacle du duo Ken et Pâquerette (Ken Accouche et Pâquerette Labrosse ; écouter audio 8) – malgré le fait que, selon lui, sa guitare était mieux accordée que celle de Ken – puis que les touristes ont commencé à bailler et à partir lorsqu'est venu son tour de jouer et qu'il a interprété des chansons de Bob Dylan. Cet événement l'a mené à interpréter et à composer des chansons en créole, sur des rythmes locaux.

⁵²⁰ Je pense ici particulièrement aux traditions telles qu'elles ont été reconstruites suite à la Révolution de 1977.

tambours ou encore des tambours sur cadre mauriciens. De plus, nous observons généralement une fluidité entre les genres musicaux, c'est-à-dire que nous pouvons aisément passer d'un *moutya* à un *sega* ou à un *tsinge*, par exemple, sans noter de variation particulière dans l'accompagnement musical ou l'arrangement des voix. Cette façon de faire, qui concerne toutefois surtout les musiques issues principalement de l'héritage africain, démontre que les définitions des genres musicaux et les frontières entre ceux-ci sont à la fois ambiguës et peu pertinentes culturellement.

Par ailleurs, au-delà des similitudes entre les différentes approches se dessine un mouvement vers une appropriation singulière du patrimoine collectif. Cette tendance s'exprime à différents niveaux, mais on parle de moins en moins « des musiques ou du *moutya* seychellois », mais plutôt « du *moutya* de Praslin », du « *moutya* de la famille Ladouce » et du « *moutya* de *Sokwe* ». Bien que les acteurs n'insistent aucunement sur une définition musicale de ces derniers, ils en revendiquent une certaine autorité. Dans le premier cas, cette autorité passe par une signature insulaire⁵²¹ marquée par la participation d'acteurs de la communauté, dont certains musiciens sont âgés de plus de soixante ans et sont reconnus comme musiciens et porteurs de la tradition dans l'ensemble de l'île, et l'intégration de chants composés localement à leur répertoire. Le statut de cette troupe semi-professionnelle joue un rôle dans la relation avec le touriste en lui permettant d'accéder à la culture locale, entrée renforcée par une animation informative et participative. À la Digue, l'autorité est revendiquée par le biais d'une signature familiale, tandis que les femmes de la famille Ladouce souhaitent mettre en valeur un patrimoine hérité des membres de leur famille, dont les chansons *moutya* composées par leur père (conversation personnelle avec Molly Ladouce, mars 2012). Les sœurs se produisent sur scène sous le nom du groupe *Masezarin* sans généralement faire valoir leur lien familial devant les touristes, mais elles sont connues de la population diguoise – et plus globalement seychelloise – pour perpétuer la « tradition musicale » de génération en génération. Enfin, le cas de Keven Valentin et du groupe *Sokwe* à Mahé propose une démarche à partir de sources qui proviennent

⁵²¹ Bien que je me réfère ici au concept de signatures développé par Monique Desroches (2011) autour des musiques touristiques martiniquaises, il ne faudrait pas confondre la signature insulaire aux Seychelles, qui correspond à une île et donc une région des Seychelles, avec la signature insulaire qui concerne l'ensemble de la Martinique. La signature insulaire de Praslin pourrait davantage être comparée à la « signature communale » présentée dans cette contribution de Desroches (2011).

à la fois de l'expérience sociale et musicale de l'artiste et des recherches que celui-ci a effectué dans les archives concernant les musiques et danses « traditionnelles ». Mais le travail de Keven va plus loin, il met en scène une tradition musicale en fonction de la conception qu'il en a et qui s'exprime par le biais d'une dimension esthétique et artistique dans son travail. Ainsi, il appose sa « signature singulière » (Desroches 2011 : 71) en tant que nouveau paradigme expressif. Son discours appuie sa démarche lorsqu'il insiste sur la nécessité de présenter aux touristes un spectacle construit, avec une vision artistique, et qu'il dit « on ne peut pas toujours faire la même chose ! » (voir *supra*). Ainsi assiste-t-on à une forme de « négociation entre la tradition collective et la vision personnelle de l'artiste qui l'interprète » (Desroches 2011 : 63).

Si les cas ici présentés ne permettent pas de les identifier entièrement en tant que processus d'« artification », une certaine logique s'en rapproche et nous pouvons observer quelques opérateurs ou indicateurs de changements de statut du *moutya*. C'est particulièrement le cas pour les prestations touristiques du groupe *Sokwe*, qui présentent des arrangements musicaux originaux et un spectacle chorégraphié, pour ne citer que ces exemples. Le chapitre suivant, qui traitera du *moutya* dans les enregistrements phonographiques, permettra d'exploiter de nouveau ce concept d'« artification » et d'observer la singularisation et la multiplicité des approches du *moutya*.

CHAPITRE 11

Entre « folklore » et industrie : Le cas du groupe *Fek Arive*

Au moment de mes terrains (2011-2014), le groupe *Fek Arive* constituait la référence lorsqu'il était question de « *sega-moutya* »⁵²². C'était du moins vers les musiciens de ce groupe que plusieurs Seychellois, dont particulièrement les plus jeunes, me renvoyaient lorsque je leur demandais s'ils connaissaient des artistes qui interprétaient du *moutya*. Bien que certains Seychellois reprochaient à *Fek Arive* son « manque d'authenticité⁵²³ » et son orientation commerciale, le succès rencontré par le groupe, ainsi que ses initiatives afin de remettre le *sega-moutya* sur la place publique, méritaient que je m'y attarde. À cela s'ajoute l'expérience particulière des musiciens du groupe, qui ont grandi dans des environnements musicaux de trois îles distinctes, soit Mahé et La Digue aux Seychelles et l'Île Maurice. Se pencher sur la production musicale de *Fek Arive* et les discours de ses musiciens revenait donc aussi à considérer la mobilité des individus et des musiques, ainsi que les influences qui en découlaient.

Créé officiellement en 2004⁵²⁴, le groupe était alors composé de Norville Ernesta, Christopher Rose – alias Gaza –, Elvis Seraphin, Bernard Dufrene et André Médina. En 2007, Norville Ernesta, l'aîné d'entre eux, a choisi de faire carrière solo. J'ai donc rencontré *msye* Norville dans un contexte familial, non éloigné de ses projets musicaux du moment, puisqu'il a fondé le groupe *Kanmouflaz*, en 2010, avec ses petits-enfants auxquels il souhaitait alors

⁵²² Ce chapitre fournira quelques analyses afin de mieux comprendre l'un des usages de cette appellation – celle qui concerne les musiques de *Fek Arive* – qui recouvre par ailleurs différentes réalités, aspect sur lequel nous reviendrons en conclusion.

⁵²³ Plusieurs raisons, plus ou moins élaborées, sont évoquées pour tenter d'expliquer ce « manque d'authenticité », dont la prédisposition du groupe à la scène, l'enregistrement de plusieurs disques, la présence d'un *tanbouyre* mauricien et non seychellois, etc.

⁵²⁴ Le groupe a accueilli différents musiciens autour de cette période avant de se consolider dans l'ensemble ici présenté. Les informations concernant la formation et les membres du groupe m'ont été fournies par Christopher Rose, lors d'un entretien réalisé le 8 février 2012.

transmettre des éléments de la culture seychelloise – particulièrement les musiques et danses – dont il a hérité, sur son île natale de La Digue. Quant aux autres membres du groupe *Fek Arive*, ils ont gentiment accepté de me rencontrer en entretien et de jouer quelques morceaux. J’avais auparavant discuté quelques fois avec Christopher, l’actuel leader du groupe, né à l’Île Maurice et installé aux Seychelles depuis vingt ans (en 2017). Ce dernier a d’abord appris à jouer le tambour *sega (ravann)* de l’Île Maurice avant de rejoindre des musiciens seychellois.

Ce chapitre est, dans cet esprit, consacré à l’expérience et au travail musical de ces musiciens, en tant qu’individus et groupes. Nous y verrons plus en détail la place et la conception du *moutya* dans leur musique et le son qui les caractérise, qui touche l’ensemble de la population seychelloise autant que les touristes. En effet, Norville Ernesta et son groupe *Kanmouflaz*, de même que *Fek Arive* se produisent lors des grands événements comme le Festival Kreol ou le Carnaval international de Victoria. Il semble également, du moins selon leurs propres dires, car je n’ai pas eu l’occasion de l’observer, qu’ils soient assez souvent appelés à jouer dans les hôtels. C’est lors du Festival Kreol, en octobre 2011, que j’ai pu les voir et entendre pour la première fois sur scène. Déjà, une subtilité rythmique avait capté mon attention. Au moment du passage d’un morceau vers un autre, il m’a semblé que le rythme de base avait changé. Je n’étais pas encore en mesure d’identifier exactement de quelle manière, mais j’avais fait part de mon observation à l’un des musiciens – un jeune de la famille Ernesta, qui était sur scène à ce moment – qui m’avait répondu qu’il s’agissait toujours du « même rythme ». Un examen plus poussé du répertoire du groupe, à la lumière des analyses présentées en partie 2 de cette thèse, permettra de comprendre que si les battements de tambours semblaient *a priori* « les mêmes », la manière de les articuler à partir de différents ressentis rythmiques pouvait quant à elle varier.

En plus des activités scéniques des musiciens, leur musique est régulièrement diffusée dans certains hôtels de Mahé, de même que sur les ondes de la *Seychelles Broadcasting Corporation*. La diffusion des enregistrements permet au groupe de se faire connaître auprès des Seychellois, qui reconnaissent ensuite les morceaux lors des prestations publiques⁵²⁵. Ainsi, l’ensemble des activités des musiciens s’effectue dans une relation dynamique. En effet, l’expérience de scène, de même que la mémoire de la pratique en tant que patrimoine vivant ou

⁵²⁵ Jusqu’à très récemment, la réalisation d’un ou de plusieurs albums et le fait de jouer à la radio locale marquaient la consécration pour les artistes et groupes de musique seychellois.

moutya otantik, viennent souvent alimenter les choix effectués en studio. En ce sens, plusieurs morceaux du groupe proposent des enregistrements de type « *high fidelity* », pour reprendre encore une fois les termes de Thomas Turino, c'est-à-dire que certains sons musicaux entendus sur les enregistrements renvoient aux performances « *live* » ou *in situ* (2008 : 67). Nous reviendrons sur cet aspect un peu plus loin.

Attardons-nous maintenant sur la rencontre de ces musiciens, sur leur volonté de rendre les musiques locales accessibles à l'ensemble de la population seychelloise, puis plus spécifiquement sur les musiques et ce « son », qui ont marqué l'entrée du groupe dans l'industrie musicale seychelloise⁵²⁶.

***Fek Arive* et le désir de faire revivre le *sega-moutya* sur la place publique**

C'est au tout début des années 2000 que le Seychellois Elvis Seraphin fait la rencontre de Christopher Rose, Mauricien récemment installé aux Seychelles ; les deux hommes se lient vite d'amitié. Christopher possédait un *tanbour ravann*, ramené de l'Île Maurice, et le sortait parfois pour animer des soirées entre amis. C'est à ce moment qu'Elvis s'est intéressé à l'instrument et à son jeu et qu'il a songé à un projet permettant d'incorporer *sega* mauricien et *moutya* seychellois. Ils ont ensuite entendu Norville Ernesta chanter et ont eu l'idée de former un groupe pour mettre en valeur les musiques seychelloises et en faire la promotion (conversation personnelle avec les membres de *Fek Arive*, le 16 février 2014). Le *tanbourye* Barney Bertin – alias Piston – s'est joint au groupe, contribuant ainsi à la « touche seychelloise », puisque ce dernier est l'un des rares musiciens seychellois dont la pratique s'inscrit dans la continuité du *moutya lontan*. Il a toutefois rapidement dû être remplacé. C'est alors que Bernard Dufrene et André Médina se sont joints au groupe en tant que joueurs de maravane et de *djembé*.

Le nom du groupe s'est imposé ensuite, de façon anecdotique, tandis que le groupe allait se produire sur scène et qu'on a demandé aux musiciens de quelle manière on devait les

⁵²⁶ L'industrie de la musique aux Seychelles demeure somme toute modeste étant donné la taille du pays et l'ensemble de la production s'adresse principalement à un public local ou encore issu de la diaspora seychelloise. Pour plus de détails concernant l'industrie musicale aux Seychelles, voir le chapitre 4.

présenter. L'un deux aurait répondu « *Fek Arive* », qui signifie littéralement « qui vient d'arriver », insinuant que le groupe était nouveau et qu'il venait de se mettre en place, puis le nom est resté.

Assez rapidement, *msye* Norville est devenu le leader du groupe, notamment en raison de son expérience et aussi du fait qu'il compose lui-même les chansons, auxquelles les musiciens apposent un accompagnement, surtout rythmique, mais parfois également harmonique dans le cas des arrangements musicaux sur les albums. Bien qu'il ne sache pas écrire, *msye* Norville retient par coeur les paroles qu'il compose et demande parfois à quelqu'un de les noter. L'ensemble du processus de création se situe ainsi globalement dans la tradition orale, chacun contribuant à sa manière à partir de son expérience et de ses aptitudes. La production musicale du groupe est prolifique : trois albums ont été réalisés entre 2005 et 2007, soit *Egeye Nou* (2005) *Madelenn* (2006) et *Kontrol ou lalang* (2007). C'est leur deuxième album qui marquera le succès du groupe.

C'est également autour de ces années (2005-2007) que les musiciens ont initié des événements *moutya* qui avaient lieu vers Mare Anglaise⁵²⁷. Ces grands *moutya* qui rassemblaient des foules ont marqué plusieurs Seychellois qui m'en ont fait part lors de discussions. Pour plusieurs, ces événements ont contribué à redonner ses lettres de noblesse au *moutya* et à le populariser. Barney Bertin (« Piston »), originaire de la Batie (près de Beau-Vallon, Mahé) en était l'un des initiateurs avec les membres de *Fek Arive*. Le *tanbourye* d'origine mauricienne Christopher Rose, alias « Gaza », était particulièrement actif dans ce projet. Plusieurs personnes avec lesquelles j'ai discuté en ont témoigné et soutiennent toutefois que de nombreux Seychellois ne voudront pas avouer qu'un « non-Seychellois »⁵²⁸ puisse avoir contribué à la valorisation du patrimoine musical local. Il en est de même également par rapport au fait que Christopher a sans aucun doute introduit sa façon de jouer le *tanbour ravann* dans le *moutya* et, plus globalement, les musiques seychelloises.

⁵²⁷ Il s'agit des événements populaires dont il a été question au chapitre 9 et qui ont remis le *moutya* sur la place publique, en dehors des grands événements officiels, avant que *Seymas* reprenne le flambeau et crée *Dimans Moutya*.

⁵²⁸ Dans la quarantaine, Christopher vit pourtant aux Seychelles depuis vingt ans et a été marié à une Seychelloise durant plus de quinze ans, avec laquelle il a eu des enfants.

Une influence mauricienne ?

Dans un entretien réalisé le 16 février 2014 (vidéo 28), Christopher m'explique sa conception du *tanbour ravann* mauricien et des types de frappes qui lui sont propres, en tentant de les comparer aux frappes spécifiques du *moutya*. Il admet ne pas maîtriser ces dernières et ce, en raison du fait qu'il a choisi de jouer le *tanbour* tel qu'il l'a appris à l'Île Maurice et ainsi d'apporter « sa couleur » aux musiques seychelloises, mais aussi parce que, selon lui, les Seychellois auraient oublié plusieurs spécificités des frappes du *tanbour moutya*.

Un examen attentif des frappes qu'il effectue démontre que le battement « de base, typiquement mauricien », selon ses propres termes, correspond dans les faits au battement que d'autres informateurs seychellois (dont Andréix Rosalie et Brian Matombe) ont nommé « *vannen* ». Christopher, qui est seul lorsqu'il présente le battement, fait d'ailleurs comme Brian Matombe l'avait fait dans sa démonstration (vidéo 17), c'est-à-dire qu'il frappe de temps à autre le *tanbour* près du cadre, de manière accentuée, sur la 4^e des 6 croches qui composent une demi-période (la période étant constituée de 12 croches, tel que nous l'avons vu au chapitre 8). Ce geste nous ramène à ce que les Seychellois nomment « *dekoke* » ou « *denote* ». Le jeu de Christopher se caractérise toutefois par l'utilisation essentiellement des doigts – et non de la main – lorsqu'il frappe la peau du *tanbour*. Christopher présente ensuite les frappes du *sega ravann* mauricien qui s'appuient sur le même rythme et les mêmes aires de frappes (dans le même ordre) que pour le rythme de base. C'est la manière de frapper la peau du *tanbour* qui varie, alternant clairement les touches ouvertes et fermées, ce qui a pour effet de changer considérablement le résultat sonore, ajoutant une forme d'ondulation dans le phrasé.

Battement de *tanbour ravann* (Île Maurice, d'après Gaza)

The image shows musical notation for the *tanbour ravann* rhythm. It consists of three staves, each with a different type of strike:

- Frappe claquée près du cadre du tambour:** The first staff shows a sequence of notes on a 6/8 time signature. The notes are: quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note. The notes are marked with accents.
- Frappe touchée:** The second staff shows a sequence of notes on a 6/8 time signature. The notes are: quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note. The notes are marked with accents.
- Frappe basse:** The third staff shows a sequence of notes on a 6/8 time signature. The notes are: quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note. The notes are marked with accents.

Below the notation, there is a sequence of symbols: 0 X X X 0 0 0 X X X 0 0. A legend below this sequence indicates: Type de frappe : X fermée 0 ouverte.

Enfin, lorsque Christopher tente de reproduire le battement du *moutya* seychellois, il exécute dans les faits un « rythme *moutya* suspendu » présenté au chapitre 8 (la dernière des 6 croches n'étant pas jouée), bien que les aires de frappes ne soient pas les mêmes que celles jouées par les Seychellois et présentées lors des chapitres précédents. La façon dont Christopher reproduit ce rythme ne me semble pas tellement significative à mon avis, mis à part qu'elle nous renseigne sur ce qui, pour lui, « sonne » davantage comme le *moutya* et non comme un battement de *tanbour* mauricien⁵²⁹. Somme toute, il faut retenir que Christopher considère son jeu non pas comme celui des Seychellois, mais dans le « style mauricien », tel qu'il le dit lui-même (entretien du 16 février 2014).

Le succès de *Fek Arive* aux Seychelles en fait maintenant une référence en ce qui concerne le *moutya*, ou peut-être davantage ce que certains nomment le *sega-moutya*, en raison notamment de l'influence du *sega* mauricien selon les musiciens eux-mêmes. Plusieurs informateurs – dont certains considérés localement comme des « experts » – m'ont confirmé que le groupe joue bel et bien du *moutya*, voire un « style de *moutya* ». Lors d'une conversation personnelle au tout début de mes recherches (le 9 février 2011), Brian Matombé m'a dit : « Ici, aux Seychelles, pour faire le *moutya*, nous copions le *sega* des Mauriciens ». Il ne parlait pas alors spécifiquement du groupe *Fek Arive*, mais bien d'une tendance générale. De nombreux musiciens ont ensuite corroboré cette information⁵³⁰. Il en demeure que les Seychellois sont exposés aux musiques mauriciennes, dont particulièrement le *sega* populaire, qui s'exporte dans l'ensemble de l'océan Indien grâce au développement d'une importante industrie musicale à l'Île Maurice.

⁵²⁹ De même, les informations livrées ici concernant les battements de *tanbour* mauriciens ne peuvent pas être considérées comme absolues, étant donné que Christopher vit aux Seychelles depuis une vingtaine d'années, fréquente des musiciens seychellois et qu'il a pu lui-même subir leur influence dans son jeu. Ils fournissent toutefois une piste à explorer concernant les liens et influences entre les façons de battre le *tanbour* aux Seychelles et à l'Île Maurice.

⁵³⁰ Il resterait maintenant à le démontrer par une étude comparative des battements de *tanbour*, mais les données concernant le jeu des *tanbour sega* à l'Île Maurice – de même qu'aux Chagos ou à Agaléga – ne sont pas encore disponibles à ce jour dans la littérature scientifique.

Des musiciens reconnus pour jouer le *moutya* sur scène

Fek Arive jouit d'une certaine popularité auprès de la population et est reconnu par les autorités nationales en matière de culture pour contribuer au dynamisme des musiques locales et les représenter⁵³¹. Il s'agit sans doute de l'un des groupes les plus présents sur les scènes des grands festivals, comme le Festival Kreol et le Carnaval international de Victoria. Il n'y a pas un événement culturel majeur qui ait lieu sans la présence d'au moins un de ces musiciens. Même à l'heure actuelle, alors que le groupe s'est séparé, nous pouvons voir et entendre la plus récente formation, dirigée par Christopher, sur une scène et celle menée par *msye* Norville sur une autre. Il arrive même que ces musiciens collaborent encore aujourd'hui sur certains projets. Les photos ci-dessous illustrent les prestations des deux groupes dérivés de l'ensemble qui a connu le succès au cours des années 2006-2007, au cours du spectacle de fermeture du Festival Kreol, en octobre 2011.



Figure 78. Danseurs et musiciens du groupe *Kanmouflaz* (Norville Ernesta). Spectacle de fermeture du Festival Kreol. Octobre 2011. Photos : M.-C. Parent

⁵³¹ Cette affirmation est basée à la fois sur les propos de quelques travailleurs culturels, dont Joennise Juliette – chanteuse et coordinatrice au *National Arts Council* (entretien du 6 février 2014) –, mais surtout sur la présence du groupe dans tous les événements culturels majeurs, dont la programmation relève du ministère de la Culture.



Figure 79. Norville Ernesta et sa choriste Viona Julie, accompagnés du groupe *Kanmouflaz*. Spectacle de fermeture du Festival Kreol. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent



Figure 80. Groupe Fek Arive. Spectacle de fermeture du Festival Kreol. Octobre 2011. Photo : M.-C. Parent

Lors de spectacles, ces deux groupes proposent des formules basées sur les tambours, les percussions et le chant. Dans les deux cas ici présentés, l'instrumentarium est presque identique : on retrouve deux *tanbour sega* à membrane synthétique provenant de l'Île Maurice, un *djembé* (dont la position de jeu varie chez le musicien d'un groupe à l'autre) et une maravane. *Msye* Norville y ajoute habituellement le triangle, son instrument de prédilection. Les voix et les instruments sont tous amplifiés et la scène est illuminée par des projecteurs. Les groupes sont accompagnés de danseurs. Ce type de formation contribue à identifier les musiques de *Fek Arive* et de *Kanmouflaz* comme étant du *moutya*, puisqu'elles correspondent à la définition

souvent donnée de la pratique, c'est-à-dire une musique chantée, tambourinée et dansée. L'amplification semble aujourd'hui être la norme sur scène et ne constituerait plus un élément discréditant à propos du *moutya*. Les raisons évoquées par les Seychellois lorsque l'on pose la question de savoir pourquoi il s'agit de *moutya* pour eux s'arrêtent généralement ici.

Observons toutefois de plus près le contenu musical des prestations afin d'en identifier des éléments permettant de qualifier ces musiques de *moutya*. Tout d'abord, le répertoire chanté constitue soit des *moutya* tirés du répertoire reconnu ou, la plupart du temps, des compositions des membres du groupe (les paroles étant généralement composées par *msye* Norville), inspiré des thématiques propres au *moutya o gou modern* (*moutya* « au goût moderne », voir *supra*) : références aux styles de vie et aux valeurs du passé, textes moralisateurs, dénonciation des situations d'injustice, d'infidélité, etc. Les textes sont essentiellement en créole *seselwa*. Les structures mélodiques varient, quoique les chansons demeurent la plupart du temps construites à partir d'une mélodie qui se retrouve modifiée en fonction des paroles. Observons, à titre indicatif, deux exemples de chansons interprétées par les musiciens du groupe *Fek Arive* actuel, puis par les membres de la famille de Norville Ernesta, accompagnés de Viona Julie, la choriste qui les accompagne depuis quelques années.

Regard sur la chanson *Dibwa Pwent* : *Fek Arive* et le développement de son style musical

Le titre *Dibwa Pwent* (l'expression signifie quelque chose qui empêche d'avancer, qui vient retarder) est une composition de style *moutya* qui apparaît sur le deuxième album de *Fek Arive* (dans sa formation précédente, incluant Norville Ernesta), paru en 2006, et qui constitue l'un des plus grands succès du groupe. Les musiciens actuels de *Fek Arive* l'ont interprétée à mon intention, me permettant ainsi de mieux observer et de capter sur vidéo la performance⁵³² (voir vidéo 29). Ils reproduisent ici le morceau tel qu'ils le font en spectacle.

L'interprétation livrée par les quatre musiciens (deux *tanbour sega*, un *djembe* et une maravane) débute par un décompte de 1 à 4, qui indique les 4 noires pointées d'un cycle de douze croches (voir chapitre 8), suivi de quatre périodes d'introduction au *tanbour sega* jouées

⁵³² J'ai également filmé des prestations du groupe sur scène, mais la qualité audio est médiocre étant donné que le son était amplifié et que l'on ne m'a pas permis d'extraire le son directement à partir de la console de son.

par Christopher. Les autres musiciens se joignent à lui et prennent le temps de bien installer le rythme durant 8 périodes.

La phrase chantée débute par une anacrouse de manière à ce que l'accent tonique de « *pwen* » tombe sur le temps, comme l'indique la transcription (ici notée en 6/8, mais qui aurait pu l'être en 12/8). L'ensemble des musiciens chante le refrain (qui débute par *Dibwa Pwent*, partie A dans la partition). Tandis que Christopher et André chantent les paroles des couplets (partie B dans la partition) sur l'air de la chanson, Elvis vient ponctuer la mélodie de sifflements et d'interjections criées sur les contretemps. La forme musicale du morceau repose sur une alternance d'un refrain (A) et de couplets (B), dont les mélodies se ressemblent et peuvent varier légèrement en fonction des paroles. Cette forme se retrouve plus rarement dans les *moutya otantik*, quoiqu'elle n'en soit pas totalement exclue. Nous observons également la présence de la bimétrie (voir chapitre 8), qui permet de recourir à la fois à des subdivisions ternaires et binaires de la pulsation dans la mélodie chantée. Afin d'augmenter l'intensité dans les refrains au fur et à mesure que le morceau se développe, une deuxième voix, plus aiguë, est chantée par Bernard, s'appuyant sur la tonique et la quinte de l'accord de dominante.

Mélodie et forme de la chanson *Dibwa Pwent*, *Fek Arive* et *Norville Ernesta*.

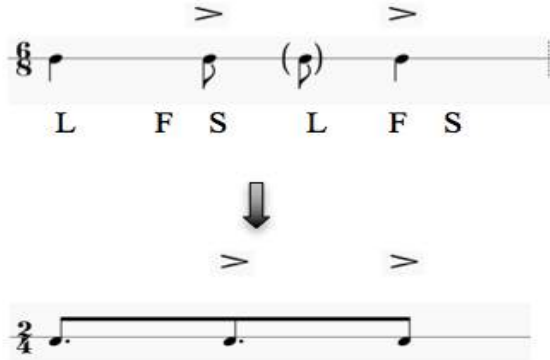
Pour ce qui est des frappes de *tanbour*, Christopher « *vanne* » dans le style mauricien (voir le battement de *tanbour ravann*, *supra*) tout au long du morceau, mis à part dans l'introduction. Il tient ainsi le rythme de façon soutenue. Le jeu d'Elvis propose quant à lui certaines particularités non observées chez les autres musiciens seychellois. Ces caractéristiques peuvent s'expliquer par le fait qu'il a appris à jouer le *tanbour* en autodidacte, en imitant le son (davantage que le geste) qu'il souhaitait produire et qui lui semblait approprié pour contribuer au « son » du groupe. Il crée ainsi sa signature singulière en réinterprétant un battement de *tanbour* associé au *moutya*, mais différent de celui joué par les musiciens plus âgés, par exemple. Ainsi, Elvis opte d'une certaine manière pour une économie de gestes, frappant le *tanbour* sur seulement 4 des 6 croches d'un cycle, omettant les deuxième et sixième, et accentuant davantage la troisième. Sa main droite bat les temps de manière régulière, tandis que sa main gauche, en frappant sur les troisième et cinquième croches, vient en quelque sorte appuyer là où il y aurait battements de main, s'il y avait un public.

Battement de *tanbour* joué par Elvis Seraphin, *Fek Arive*.

Frappe claquée près du cadre du tambour	
Frappe touchée main gauche	
Frappe basse main droite	

Le ressenti rythmique de cette formule s'inscrit quelque part entre le ternaire et le binaire, se rapprochant de la configuration rythmique « *LFS* » (*long-flexible-short* ; voir chapitre 8). Ainsi, la formule rythmique qui ressort du jeu d'Elvis se rapproche, lorsque pensée en binaire, du *tresillo* :

Rythme ternaire *LFS* qui tend vers le *tresillo*



La frappe claquée et accentuée sur l'avant-dernier contretemps (la 5^e subdivision en ternaire ou la 7^e en binaire) n'est pas anodine, puisqu'elle renvoie non seulement à cette frappe accentuée du *moutya*, mais également au coup de caisse claire dans la majorité des styles de *sega* seychellois (conversation personnelle avec Mervin Nibourette, le 25 février 2013), ainsi qu'à une frappe accentuée ou encore un coup de caisse claire dans le *sega* mauricien. Quant à la frappe accentuée se positionnant vers la troisième subdivision du 6/8, elle apparaît plus tardivement que dans les rythmes *moutya* que nous avons auparavant observés (voir chapitre 8), où elle serait positionnée plutôt autour de la seconde subdivision. Ainsi, au lieu d'être tout de suite après le temps, elle se trouve repoussée d'une « croche ». Fait intéressant, ce rythme n'est pas sans rappeler les musiques populaires écoutées et produites par les plus jeunes générations de Seychellois, bien que celles-ci suivent clairement une pulsation binaire. Les titres *Belonie* (audio 22) et *Sugar lover* (audio 23) de Mercenary ou encore *Showtime* (audio 24) de Jakim n'en sont que quelques exemples.

Un peu plus loin dans la vidéo, Elvis vient marquer des transitions en « dénotant »⁵³³. Là encore, sa manière de le faire ne correspond pas exactement à celles présentées dans les analyses du chapitre 8. Il recourt plutôt au rythme communément dénommé *clave* (3 : 2), qui peut s'adapter autant à la métrique binaire que ternaire :

⁵³³ Tel que précisé au chapitre 8, « dénoter » signifie accentuer certaines frappes, « nuancer », en vue d'ajouter du mordant dans le déroulement des morceaux.

Clave binaire 3 : 2



Adaptation de la clave au rythme ternaire



Dans ce cas-ci, l'adaptation de la clave en ternaire nécessite de considérer et de sous-entendre l'inégalité des subdivisions des pulsations, au point que nous pouvons nous demander si le musicien n'en fait pas totalement abstraction. En d'autres termes, la *clave* jouée par Elvis cadre parfaitement dans un rythme binaire.

Enfin, André renforce le rythme de base au djembé, mais y ajoute sa touche, son style, en ajoutant des frappes en doublant le tempo lors de certaines transitions.

En définitive, cette interprétation des musiciens de *Fek Arive* se situe quelque part entre tradition et innovation, utilisant à la fois des éléments propres au *moutya* (les *tanbour ravann* – à défaut de *tanbour moutya* –, une formation acoustique, une chanson basée sur une structure mélodico-rythmique qui partage plusieurs caractéristiques avec les chants *moutya*, etc.) et ajoutant leur touche personnelle (légères variations des rythmes et des frappes, emprunts et influences des musiques populaires de la région et des Caraïbes).

L'interprétation du *moutya Kolinet* avec la famille Ernesta et la transmission aux jeunes générations

C'est dans la cour de la famille de Norville Ernesta, à Mont-Buxton, que les membres de son groupe *Kanmouflaz* – composé de ses petits-enfants et de Viona Julie – ont interprété pour moi quelques morceaux de leur répertoire. Pour *Msyé* Norville, l'expérience de scène est complémentaire au processus de transmission des musiques et danses. Lors de ma visite du 3 décembre 2011 dans la famille Ernesta, il m'a proposé d'assister et de filmer ce qu'il a nommé une répétition (vidéo 30). À certains moments, dans la vidéo, nous pouvons ainsi percevoir que

msye Norville dirige le tout et indique, par exemple, aux *tanbourye* quand commencer à jouer ou encore à Viona, la choriste qui l'accompagne, un changement dans les paroles.

Penchons-nous maintenant sur l'un des morceaux interprétés et présentés comme un *moutya* par *Msye* Norville. Il s'agit d'une version de la chanson *moutya Kolinet*⁵³⁴. Le tout débute par une partie chantée *a cappella* qui consiste en une alternance entre la voix masculine principale de *msye* Norville et la voix féminine de Viona à l'octave supérieure, marquant un contraste entre les registres graves et aigus. Il s'agit d'une alternance antiphonale, dans laquelle la voix féminine répète les paroles et la mélodie de la voix masculine⁵³⁵, qui se résout par une alternance responsoriale, dans laquelle la choriste répond par une conclusion sur le plan des paroles (qui varient par rapport à la phrase chantée par *msye* Norville), puis dans la phrase musicale (qui se résout alors sur la tonique). L'effet de tuilage est présent lors de chaque transition d'une voix à l'autre. Les voix des chanteurs sont nasales et projetées – le souffle étant peu présent – marquées par un soutien abdominal important, produisant un timbre clair et puissant. Quelques frappes de tambours viennent ponctuer la fin des phrases chantées.

On ajoute ensuite l'accompagnement des tambours et des percussions. L'un des joueurs de *djembé* bat les douze subdivisions couvrant une période, accompagné de *msye* Norville au triangle qui indique quatre pulsations, puis l'ensemble des musiciens se joint à eux. Le *tanbourye* effectue le battement de base, « *vanne* », tel qu'il a été observé et décrit auparavant, sur son *tanbour moutya*. Son jeu ressemble souvent à celui de Christopher, décrit précédemment et alternant les touches ouvertes et fermées. Les deux joueurs de *djembé* produisent un battement semblable : ils appuient la pulsation par une frappe au centre de la peau, la main ouverte, l'autre main frappe et accentue ensuite la seconde subdivision du temps près du cadre, puis la première main touche la peau brièvement sur la troisième subdivision avant de rebondir pour jouer la pulsation suivante, et ainsi de suite. Le joueur de maravane marque toutes les subdivisions. Viona bat le tambourin sur le rythme habituellement frappé par les mains, c'est-à-dire créant une hémiole par rapport aux autres instruments et suivant une pulsation binaire (voir chapitre 8), marquant le premier temps en variant le geste.

⁵³⁴ Cette chanson est reconnue comme étant un *moutya* et deux versions de celle-ci figurent dans le répertoire constitué par Marvelle Estralle (2007).

⁵³⁵ La première phrase chantée par *msye* Norville n'a malheureusement pas été captée dans la vidéo, mais la suite du morceau laisse bien entendre cette alternance de voix.

L'alternance des voix se poursuit tout au long du morceau, qui s'achève avec les onomatopées *olae lae* et d'autres interjections (« *roule !* », « *bouze !* », etc.) pendant que les différents battements s'intensifient, en alternance avec le retour du refrain.

La plupart des éléments ici présents sont caractéristiques du *moutya*, tel qu'il a été défini au chapitre 8. Nous ne retrouvons toutefois pas la subtilité des différents battements de *tanbour*, ce qui peut s'expliquer par la diversité des instruments utilisés, mais aussi par le fait que *msye* Norville n'est lui-même pas un *tanbourye*. Pour *msye* Norville, c'est important de transmettre le plus possible les codes, les anciennes façons de faire, de manière à perpétuer la tradition au sein de la famille (conversation personnelle, le 24 décembre 2011). Il se fait d'ailleurs un devoir, de même qu'un plaisir, de faire jouer des musiques locales « traditionnelles » lors des fêtes familiales et d'inviter les membres de la famille à danser, par exemple, comme ce fut le cas lors de ma visite du 24 décembre 2011.

Enfin, si les interprétations observées ici se rapprochent, selon les musiciens, de celles qu'ils présentent sur scène, nous verrons que la plupart des versions enregistrées de ces chansons ne sont pas sans rappeler les performances scéniques ou *in situ*.

L'enregistrement phonographique pour atteindre le grand public

Dans le climat socio-politique des Seychelles depuis la Révolution, l'organisation d'événements grand public demeure, jusqu'à aujourd'hui, complexe et contraignante. Aussi, les opportunités de se produire sur scène restent souvent limitées aux grands événements culturels officiels, tel que mentionné précédemment. Les initiatives visant à organiser des *moutya* sur la plage de Mare Anglaise n'étaient pas sans causer des complications, voire des préjudices aux organisateurs. Parallèlement à ces démarches, les musiciens de *Fek Arive* ont misé sur l'enregistrement de leurs compositions en studio, tout en s'assurant d'établir les bons contacts pour que leur musique puisse être diffusée à l'échelle du pays. Si les performances musicales *live* sont plutôt rares aux Seychelles, la musique est omniprésente dans le quotidien des Seychellois qui l'entendent à partir de la radio à la maison ou dans les lieux publics (boutiques, hôtels, etc.).

Comment la musique de *Fek Arive* est-elle alors adaptée pour les médias ? Si, comme le précise *msye* Norville, le *moutya* demeure au cœur du projet du groupe, comment le transpose-

t-on de la cour ou de la scène vers le disque ? Tout d'abord, l'écoute des différents albums de *Fek Arive*⁵³⁶ fait ressortir une certaine diversité d'arrangements et de styles musicaux qui, bien que variés, laissent percevoir un « son » qui est propre au groupe. Je reviendrai sur ce dernier, après avoir tenté de distinguer la conception du *moutya* au sein de ces musiques.

Lors d'un entretien avec *msye* Norville au sujet des arrangements des chansons des albums de *Fek Arive*, je lui ai demandé quelle part des chansons il considère comme du *moutya* :

- Tout ça, c'est du *moutya* !
- Pouvez-vous alors me rappeler qu'est-ce que le *moutya*, sur le plan musical, pour vous?
- C'est chanté... avec les tambours.
- Que du chant et des tambours?
- Oui...
- Mais j'entends plusieurs autres instruments sur cet album...
- Non... tout ça c'est du *moutya*...
- C'est peut-être du *moutya o gou modern*, comme vous l'appellez?
- Attends, on va écouter...⁵³⁷

Msye Norville prit alors un disque au hasard et le fit jouer. Il s'agissait de l'album *Kontrol ou Lalang*. La première piste, intitulée *La sirenn* (La sirène) commence par une ambiance avec des sons de vagues, accompagnés d'accords de « strings » au synthétiseur, puis débute la voix masculine suivie du tambour. *Msye* Norville semblait persuadé, jusqu'aux premières notes de *benndyo* (banjo), et puis changea de piste, comme pour trouver un exemple plus convaincant. Les pistes suivantes intègrent des instruments (de nouveau le banjo, puis le violon, le synthétiseur et la basse électrique), en plus des percussions. Il se rendit jusqu'à la piste 7, *Barbarons*, et conclut que c'était ce qui se rapproche le plus du *moutya otantik*, en raison de son introduction en mélopée, suivie de l'entrée des tambours. Une analyse plus poussée permettrait d'y reconnaître d'autres caractéristiques souvent associées au *moutya*, comme les interpellations criées et sifflées, la forme appel-réponse, etc. Puis il y eut un bref silence... Loin de là mon

⁵³⁶ Voir les albums cités précédemment (*Egeye Nou* [2005], *Madeleenn* [2006] et *Kontrol ou lalang* [2007]), s'ajoutent ceux enregistrés par *msye* Norville et son groupe *Kanmouflaz* : *Retour de Madeleenn* (2008), *Leko Tanbour* (2009), *Pa Kas Anba* (2010) et *Mon Zil Natal* (2011).

⁵³⁷ Cette conversation avait lieu en créole, pendant que nous préparions la veillée de Noël (en 2011).

intention de le contredire dans son discours, mais j'avais l'impression de l'avoir mis mal à l'aise, un peu comme si je lui faisais prendre conscience que ses morceaux qu'il nomme *moutya* ne répondent peut-être pas aux caractéristiques que lui-même associerait à un *moutya otantik*. Puis il me dit : « Tu sais, quand on va en studio, ils ajoutent des instruments... Peter⁵³⁸ aime ça comme ça... les Seychellois aiment ça comme ça ! ». Je souris et fis un signe de la tête pour démontrer que c'était aussi bien, puis nous avons ri et écouté d'autres musiques.

L'album choisi au hasard par *msye* Norville est le troisième album du groupe. Les deux albums qui l'ont précédé proposent des arrangements basés sur le chant, les tambours et les percussions, ce qui se rapproche davantage du *moutya otantik*⁵³⁹. Un seul morceau fait exception : la pièce *Madeleenn*, qui permettra au groupe d'atteindre le succès dans tout le pays, ainsi que, dans une moindre mesure, dans l'ensemble des Mascareignes. Ce titre marque un tournant majeur dans le développement du style musical de *Fek Arive* qui, bien que ne rejetant pas totalement les arrangements se rapprochant du *moutya otantik*, s'affirmera de plus en plus en tant qu'objet commercial, conçu pour une consommation locale, régionale, voire internationale.

Un regard sur les couvertures des disques de cette période laisse entrevoir une certaine évolution dans le professionnalisme des musiciens, observable notamment par la qualité graphique et des images, mais aussi par une définition de plus en plus précise du positionnement souhaité par les musiciens. Tandis que la pochette de l'album *Madeleenn* (2006) ne communique aucunement le contenu musical – mis à part qu'il indique qui sont les musiciens – celle du disque *Kontrol ou lalang* (2007) expose déjà le type d'instruments utilisés et donne ainsi une vague idée du style. La couverture du disque *Retour de Madeleenn* (2008) marque le début d'une carrière axée davantage sur l'individu pour Norville Ernesta. Enfin, l'aspect visuel de l'album *Mon Zil Natal* souligne un lien avec le *moutya* « traditionnel », tandis que le titre – qui peut se traduire par « Mon île natale » – souligne un retour vers le passé.

⁵³⁸ Peter Jules est le réalisateur de tous les albums de *Fek Arive*, puis de Norville Ernesta. Il a son studio d'enregistrement et de mixage, *SeySound Studio*, à Anse-aux-Pins, Mahé.

⁵³⁹ Je n'ai pas eu accès au premier album, qui n'avait été dupliqué qu'en petite quantité, mais *msye* Norville et d'autres musiciens m'ont confirmé que le style de *Fek Arive* a commencé à changer « à partir de *Madeleenn* ».

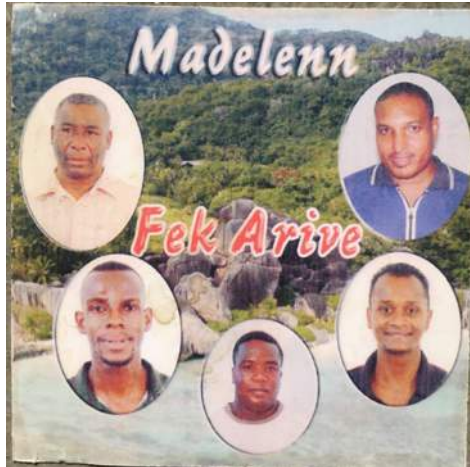


Figure 81. Pochette de l'album *Madelenn*. 2006



Figure 82. Pochette de l'album *Kontrol ou Lalang*. 2007

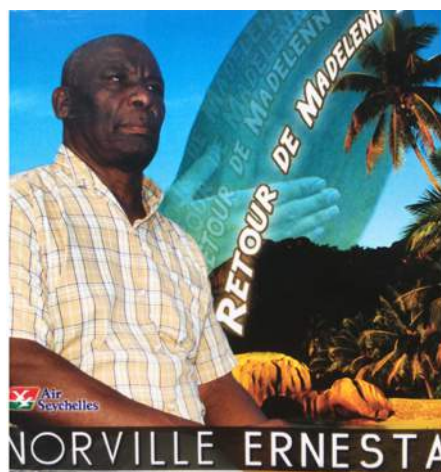


Figure 83. Pochette de l'album *Retour de Madelenn*. 2008

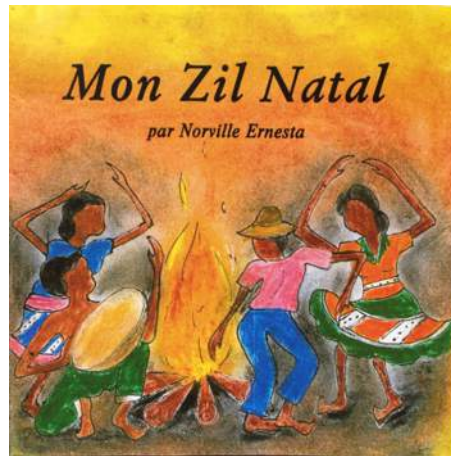


Figure 84. Pochette de l'album *Mon Zil Natal*. 2011. Crédits graphisme : M. Antoinette Robert

L'examen du contenu de l'album *Madeleenn* et de celui intitulé *Kontrol ou Lalang*, réalisés à seulement un an d'intervalle, montre un cheminement graduel vers une conception de plus en plus artistique et singularisée du patrimoine musical. Celle-ci accompagne le processus qui marque le passage entre une musique qui renvoie ou est iconique de la performance en direct avec pour instrumentarium principal, essentiellement les voix et les tambours, vers une musique davantage arrangée et travaillée en studio, à laquelle divers instruments ou sons de synthétiseurs sont ajoutés. On tend alors davantage vers la catégorie de musique enregistrée, le « *studio audio art* » (Turino 2008 : 78), qui ne cherche plus nécessairement à s'inscrire dans une idéologie ou une authenticité liée à la performance *in situ* et dans laquelle le travail de l'ingénieur de son et/ou réalisateur joue un rôle de plus en plus important.

Dès les deux premiers albums, une série de modifications – d'ordre structurel, organologique, rythmique et esthétique – apparaît par rapport au *moutya otantik*. La durée des chansons, qui pouvait atteindre jusqu'à environ trente minutes en contexte de patrimoine vivant, est réduite entre trois et sept minutes. La forme des morceaux est fixée, ne laissant aucune place à l'improvisation, mis à part ce qui concerne les sifflements et interjections. Ceux-ci sont présents dans l'ensemble des albums de *Fek Arive* et de Norville Ernesta, constituant un trait caractéristique de leur « son » marqué par un certain dynamisme et la nécessité des paramètres performanciers pour ce type de musique.

Même si le « rythme *moutya* »⁵⁴⁰ est toujours présent, il s'adapte à des arrangements sensiblement différents. Dans l'album *Madeleenn*, si le deuxième contretemps est toujours marqué (la 5^e subdivision de 6), le premier (la 2^e subdivision de 6) ne l'est pas toujours (comme dans le titre *Dibwa Pwent* – audio 25, par exemple). Aussi, les pulsations sont fortement marquées par un son de basse amplifié. Ces nuances dans le résultat sonore ne sont pas uniquement le fruit du jeu des *tambourye*, mais aussi du travail de l'ingénieur du son. Grâce à la technique de l'enregistrement multipiste⁵⁴¹, chaque élément enregistré peut être ajusté de façon indépendante – que ce soit au moment de la prise de son ou du mixage – en fonction des choix esthétiques prônés par le réalisateur et les musiciens. Le résultat concède ici une place d'importance aux voix, souvent masquées par les tambours et percussions dans les performances en direct, et permet d'insister sur certains éléments rythmiques. Le principal ajout à ce titre consiste dans l'intensification d'un son de basse – qu'il s'agisse d'un son de *bass drum* ou d'une basse électrique – prégnant qui se fond avec les frappes basses des tambours. Ce son s'affirme graduellement d'un album à l'autre, rejoignant les critères esthétiques prisés pour les musiques populaires aux Seychelles.

Le tableau qui suit illustre quelques caractéristiques des différents morceaux sur l'album. Ainsi, nous remarquons que tous les titres débutent par une introduction chantée *a cappella* ou par un décompte au tambour. Cette situation se rapproche des performances en direct. Les finales sont toutefois toutes marquées par un « *fade out* », technique propre au studio pour marquer une fin progressive. Le tempo des morceaux, qui peuvent être associés à un style ou une combinaison de genres musicaux « traditionnels », varie peu, allant de 88 à 104 BPM. L'instrumentarium utilisé et le rythme prédominant – bien que celui-ci varie légèrement d'un style à l'autre – sont sensiblement les mêmes pour l'ensemble de l'album. Enfin, il est intéressant de noter que, dans la morceau *Sounami* (audio 26), il arrive à deux reprises (autour de 2 :00 et 3 :00) que nous ayons une impression que les voix se fourvoient, puisqu'elles ne sont pas coordonnées, un peu comme si nous étions en situation de performance en direct. Ceci peut être associé au désir de « production d'une vivacité » (*production of liveness*) (Turino 2008 :

⁵⁴⁰ Nous avons vu que celui-ci est composé de différents battements et qu'il peut varier légèrement, marquant différents accents et s'inscrivant dans des « *feelings* » variés se situant entre le binaire et le ternaire.

⁵⁴¹ Lors d'une conversation avec Christopher le 16 février 2014, il a souligné l'utilisation de cette technique pour les enregistrements du groupe en studio.

70) dans les enregistrements de type « *high fidelity music* », associée à l'idée que la « vraie » musique demeure liée à la notion de performance *in situ*.

Piste / titre	Style	Introduction	Tempo / BPM	Instrumentarium	Caractéristiques rythmiques	Finale
1. <i>Egeye Nou</i>	<i>Moutya</i>	Chant <i>a cappella</i>	88	Voix masculines, tambours, maravane et <i>bass drum</i>	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i>
2. <i>Madeleenn</i>	<i>Sega-moutya-kontredans</i>	Tambour	100	Voix masculines (chœur et commandeur), tambour, maravane, triangle, basse électrique, banjo	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> Progression harmonique V- I marquée
3. <i>Sounami</i>	<i>Moutya</i>	Chant <i>a cappella</i>	100	Voix masculine (doublée) et chœur, tambours, maravane, triangle	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> sur « <i>olaé laé</i> »
4. <i>Dibwa Pwent</i>	<i>Moutya</i>	Tambour	96	Voix, tambours, maravane	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i>
5. <i>Sega payanke</i>	<i>Moutya</i>	Voix <i>a cappella</i>	92	Voix, tambours, maravane, triangle, basse électrique	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> sur « <i>olaé laé</i> »
6. <i>Zanmen Ganny Konfyans ek Dalon</i>	<i>Moutya</i>	Voix <i>a cappella</i> + quelques frappes de tambour	90-92	Voix, tambours, maravane, triangle, basse électrique	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> sur « <i>olaé laé</i> »
7. <i>Dousman Miyonn</i>	<i>Moutya</i>	Voix <i>a cappella</i> + quelques frappes de tambour	92	Voix masculines, tambours, maravane, triangle, basse électrique	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i>
8. <i>Laport Lanfer</i>	<i>Moutya</i>	Voix <i>a cappella</i> + quelques frappes de tambour	92	Voix masculines, tambours, maravane, triangle, basse électrique	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> sur « <i>olaé laé</i> »
9. <i>Final Lannen</i>	<i>Kontredans-sega</i>	Tambour	104	Voix masculines, tambours, maravane, violon, basse électrique	Basse présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> Progression harmonique V- I marquée

Tableau I. Contenu de l'album *Madeleenn*, 2006

L'album *Madeleenn* amorce toutefois un changement d'esthétique avec la pièce du même nom. Celle-ci propose un amalgame de plusieurs traditions musicales des Seychelles, comme

nous le verrons, et les arrangements incluent des instruments et des sonorités considérés comme « modernes » par les Seychellois (instruments électriques, sons conçus à partir d'un synthétiseur, etc.). Cette formule a atteint un plus large public que celle utilisée sur les albums précédents, ce qui pourrait justifier son usage récurrent dans les albums suivants. Graduellement, ce « son » combinant la « tradition » et la « modernité », basé sur un rythme à la fois local et régional (avec l'influence du *tanbour ravann* mauricien) allait s'imposer en tant que « style » seychellois souvent dénommé « *sega-moutya* », même s'il intègre parfois également d'autres influences – comme c'est le cas dans le titre *Madeleenn*, dont la plupart des éléments de l'arrangement musical se basent sur la contredanse. Nous reviendrons sur ce morceau plus tard dans ce chapitre.

L'album suivant, *Kontrol ou Lalang*, poursuit avec une esthétique plus dense sur le plan de l'instrumentarium, recourant à des instruments – ou des sons d'instruments manipulés par ordinateur – considérés traditionnels par rapport au patrimoine musical local, mais relevant soi-disant de l'héritage européen⁵⁴². Ainsi pouvons-nous entendre du violon et du banjo sur cet album. De plus, les sons de basse, qu'il s'agisse des tambours ou de la basse électrique, s'intensifient par rapport aux productions précédentes. Le rythme de base ne change toutefois pas vraiment, si ce n'est que pour tendre légèrement davantage vers un ressenti binaire. Celui-ci est facilement repérable à l'écoute de la basse dont le rythme joué se base strictement sur la formule rythmique « croche pointée - double croche - noire ». L'ensemble des morceaux présente un tempo plus rapide que sur l'album précédent et les arrangements des introductions et des finales des morceaux présentent un peu plus de variété.

Piste / titre	Style	Introduction	Tempo / BPM	Instrumentarium	Caractéristiques rythmiques	Finale
1. <i>La Sirenn</i>	<i>Sega-moutya</i>	Sons de vagues, accords type « <i>strings</i> », voix	92-96	Voix masculines, tambours, maravane, triangle, accordéon, banjo, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	<i>Fade out</i> sur tambours et interjections
2. <i>Rose May</i>	<i>Sega-Kontredans</i>	Tambour	120	Voix masculines (chœur et commandeur ⁵⁴³),	Basse très présente, accent	V-I

⁵⁴² Rappelons que, malgré le fait que la plupart des Seychellois soient conscients du processus de créolisation ayant donné naissance aux musiques locales, certains instruments ou styles locaux demeurent reconnus en tant qu'héritage européen ou africain (voir à ce sujet le chapitre 3).

⁵⁴³ Chanteur qui mène et commande les pas dans la contredanse.

				tambours, maravane, triangle, banjo, basse électrique	fort sur le « 5 »	
3. <i>3 An Depi Nou Kontan</i>	<i>Sega</i>	Violon et banjo	108	Voix masculine, tambours, maravane, triangle, violon, banjo, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	V-I
4. <i>Mamzel Anna</i>	<i>Sega-Moutya</i>	Tambour	100	Voix masculine, tambours, maravane, triangle, violon, banjo, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	Répétition de la dernière phrase
5. <i>Sega Mizisyen</i>	<i>Sega-moutya</i>	Tambour	108	Voix masculine, tambours, maravane, triangle, violon, banjo, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	Répétition de la dernière phrase
6. <i>Dife</i>	<i>Sega-moutya</i>	Tambour	104	Voix masculine, tambours, maravane, triangle, banjo, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	Répétition de la mélodie
7. <i>Barbarons</i>	<i>Moutya</i>	Voix <i>a cappella</i> + quelques frappes de tambour	88	Voix masculines (alternance), tambours, maravane, triangle, banjo, accordéon, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 ». Premier temps marqué.	Battement de tambour seul et <i>fade out</i>
8. <i>May dan likou</i>	<i>Sega</i>	Tambour	120	Voix masculines (alternance), tambours, maravane, triangle, banjo, accordéon, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	V-I
9. <i>Sega Festival</i>	<i>Sega</i>	Tambour	100	Voix masculines (alternance), tambours, maravane, triangle, banjo, accordéon, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	Répétition de la dernière phrase
10. <i>Ola Ola</i>	<i>Sega</i>	Tambour	108	Voix masculines (alternance), tambours, maravane, triangle, banjo, accordéon, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	Répétition de la dernière phrase
11. <i>Final Lannen</i>	<i>Kontredans</i>	Tambour	108-112	Voix masculines, tambours, maravane, triangle, violon, accordéon, basse électrique	Basse très présente, accent fort sur le « 5 »	V- I

Tableau II. Contenu de l'album *Kontrol ou Lalang* (2007)

Sans faire une analyse exhaustive du contenu de tous les albums du groupe, la tendance

amorcée se poursuit dans les productions suivantes de Norville Ernesta, qui travaille toujours en collaboration avec le réalisateur Peter Jules de *SeySound Studio*. Les arrangements musicaux proposent une formule pouvant être qualifiée de « *moutya o gou modern* » ou de « *sega-moutya* », les deux incluant davantage d'instruments mélodiques et harmoniques, et pour laquelle le tempo est plus rapide que celui du *moutya*. Quelques pistes, dont *Laport Legliz* (album *Retour de Madeleenn*, audio 27), *Gele pokrit* (album *Leko tanbour*, audio 28), *Lestoman pa larmwar* (album *Pa Kas Anba*, audio 29) et *Van Swet* (album *Mon Zil Natal*, audio 30) proposent un *moutya o gou modern*, renvoyant à différentes caractéristiques du *moutya otantik* : des mélodies ou paroles connues, les formules « *olaé laé* », etc., mais presque toujours accompagnées d'autres instruments. Des accords plaqués sur un clavier accentuent les contretemps. La basse est toujours aussi présente, le tempo plus rapide et le ressenti rythmique se rapprochant toujours plus des pulsations binaires. Enfin, la batterie remplace ou appuie parfois les tambours.

En dépit des changements apportés par rapport au *moutya otantik* ou même au *moutya* en contexte de performance *in situ*, les musiques de *Fek Arive* et de Norville Ernesta demeurent considérées comme du *moutya*, du *sega-moutya*, du *moutya o gou modern* ou encore tout simplement « des musiques seychelloises » par la population locale. Le changement et l'innovation constituent des valeurs prônées par les Seychellois (voir aussi Naylor 1997).

Une reconnaissance avec peu d'appui

Malgré la reconnaissance des musiciens à la fois de la part du public et des institutions officielles, en matière de culture, les musiciens se sentent peu appuyés – notamment financièrement – dans l'ensemble de leurs démarches. C'est le constat établi suite à une conversation avec les membres de l'actuel groupe au début de février 2014. D'autres musiciens et groupes ont également fait part de ce problème, qui nuit à leur épanouissement professionnel. Pour les musiciens de *Fek Arive*, le peu d'opportunités de se présenter en public tout au long de l'année, d'aller jouer à l'étranger et de profiter d'échanges interculturels dans la région, par exemple, représente un frein pour leur développement. Ceci, sans compter les difficultés financières auxquelles ils doivent faire face, car, comme ils le rappellent, l'achat et

l'entretien des instruments, ainsi que les frais de transport des musiciens, constituent des coûts que leurs revenus artistiques ne parviennent souvent pas à couvrir.

De même, la production d'albums repose entièrement sur des investissements financiers venant des musiciens. Souvenons-nous des propos de *msye* Norville mentionnés au chapitre 3 selon lesquels il a lui-même financé la production de son dernier album à partir d'épargnes personnelles.

Lors de cette même conversation en février 2014, le musicien Elvis Seraphin mentionne que ce manque de soutien – de la part du ministère de la Culture et des institutions qui en découlent – ne concerne pas uniquement les besoins des membres du groupe, mais qu'il s'étend de manière globale au peu de reconnaissance des *tanbourye*, des personnes plus âgées qui ont une expérience du *moutya* et qu'on n'entend jamais ou presque, car ils ne sont pas mis en avant et leur savoir-faire n'est pas suffisamment valorisé. « On aimerait apprendre d'eux pour s'améliorer, les voir dans l'action, mais c'est compliqué »⁵⁴⁴, disait-il. Ces musiciens sont par ailleurs de plus en plus rares, car la plupart nous ont déjà quittés.

Cette situation ne décourage toutefois pas les musiciens, qui poursuivent leurs projets et alimentent leur création autrement. La mise en commun des expériences musicales respectives de chacun des membres du groupe contribue ainsi à la mise en place d'un « son » nouveau qui puise dans les traditions musicales locales disponibles pour former ce que nous pourrions qualifier de « jeune musique » (Mallet 2009). Voyons de plus près le premier titre qui s'inscrit dans ce sens.

***Madelenn* : un « sega-moutya créole seychellois »**

C'est sans doute la chanson *Madelenn* (audio 31), la pièce-titre du deuxième album de *Fek Arive*, qui fut à la base du succès des musiciens. Norville Ernesta, chanteur principal de ce morceau, se fait d'ailleurs constamment appeler « *Madelenn* » dans les rues de Victoria depuis la sortie de la chanson. Bien que ce titre fut lancé en 2006, je pouvais l'entendre dans différents contextes durant mes séjours aux Seychelles. Dans certaines discothèques diffusant davantage

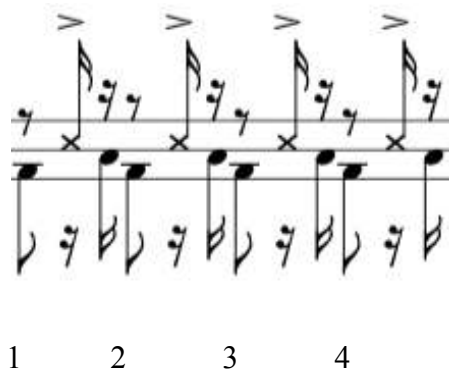
⁵⁴⁴ Ces propos rejoignent par ailleurs une problématique essentielle à cette recherche : la difficulté de voir, d'entendre, de joindre ces musiciens qui possèdent une connaissance empirique approfondie du *moutya*.

de musiques locales-, comme le *Barrel Night Club* – situé à Victoria – par exemple, la piste de danse se remplissait dès que l’on entendait le son du tambour suivi des premiers accords de banjo qui annoncent *Madeleenn*.

Examinons maintenant cette chanson et les éléments musicaux qui ont pu contribuer à sa grande popularité auprès des différentes classes d’âges. Selon Norville Ernesta, *Madeleenn* « était une chanson française durant l’époque de l’esclavage » et il en a fait un arrangement pour qu’elle devienne « à la fois un *sega*, un *moutya*, une contredanse... » (entretien du 29 mars 2011). Nous retrouvons effectivement, dans *Madeleenn*, des composantes musicales empruntées aux différentes traditions musicales seychelloises que sont le *moutya*, le *sega*, les musiques et danses *kanmtole* (dont particulièrement le *kotis an glisan*), de même que les *kontredans*. En effet, si la chanson débute par un refrain chanté par l’ensemble des membres du groupe, il est rapidement ponctué par l’intervention d’un *komander* (commandeur ; celui qui mène la contredanse en indiquant les mouvements dansés).

Sur l’enregistrement commercialisé (audio 31), la pièce débute par une brève introduction de *tanbour moutya*⁵⁴⁵ qui marque quatre pulsations et qui sert à indiquer le tempo. Les subdivisions de celles-ci sont ici davantage binaires que ternaires, ce qui donne un battement de tambour, répété tout au long du morceau, qui se rapprocherait de cette notation :

Rythme des tambours et maravane accompagnant *Madeleenn*



La tendance vers un ressenti binaire se justifie ici par la prédominance de la mélodie

⁵⁴⁵ Il s’agit plutôt en réalité du *tanbour sega* de Christopher.

chantée, clairement inspirée des airs et des appels de contredanse, qui permettent également de danser, pour ceux qui en maîtrisent les codes. Bien qu'il existe des contredanses basées sur une pulsation ternaire, la plupart sont plutôt binaires, comme c'est le cas de *Madeleenn*. En discothèque, la danse est souvent libre, quelquefois inspirée des *sega* seychellois et mauriciens.

Bien qu'il soit difficile de distinguer le jeu de différents tambours sur l'enregistrement, Gaza m'a confié avoir enregistré trois pistes de *tanbour*, avec trois « rythmes »⁵⁴⁶ différents, empruntant aux styles seychellois (*moutya*) et mauricien (*sega*) (entretien du 16 février 2014). C'est selon lui ce qui fait la particularité, la singularité de *Madeleenn* – et, plus généralement, des musiques de *Fek Arive* – par rapport aux autres musiques qualifiées de *moutya* aux Seychelles. Il nomme ces musiques, influencées notamment par le *moutya* seychellois et le *sega* mauricien – deux pratiques musicales *a priori* semblables, voire de souche commune⁵⁴⁷ – « *sega-moutya* » (*ibid.*).

Le banjo⁵⁴⁸ vient ensuite donner la tonalité (on est ici en mi majeur) et marquer le rythme, qui est accompagné du triangle et de la maravane. Dans l'ancienne formation *Fek Arive*, le triangle est toujours assuré par Norville Ernesta qui, même s'il ne renie pas les diverses influences contenues dans l'arrangement de *Madeleenn*, considère le morceau davantage comme une contredanse (entretien du 3 décembre 2011).

Madeleenn débute par un thème principal, chanté par l'ensemble des musiciens-percussionnistes, à l'unisson, et dont la mélodie est doublée par le banjo. Les paroles évoquent le quotidien : « *Annou bwar ek manze, diverti kontan, ozordi nou bezwen travay pou nou pey det ki nou'n fini fer* » (Nous buvons, nous mangeons, nous nous divertissons, mais aujourd'hui nous devons travailler pour payer nos dettes). La structure du morceau se base sur un thème et un refrain qui sont répétés tout au long de celui-ci. Contrairement aux chansons *moutya*

⁵⁴⁶ Par le terme « rythme », mes informateurs se réfèrent plutôt aux battements, aux différentes façons de jouer un rythme.

⁵⁴⁷ Voir le chapitre 6.

⁵⁴⁸ On retrouve des instruments à cordes pincées, de la famille des luths, comme la mandoline et le banjo dans certaines musiques seychelloises, dont les musiques *kanmtole*. Bien qu'aucune précision ne soit fournie sur la pochette du disque *Madeleenn*, nous pouvons supposer que le musicien Eddy Crea – dont le nom figure sur le disque suivant, *Kontrol ou Lalang* (2007) – y joue le banjo. *Msyé* Crea fait partie des rares musiciens qui possèdent un banjo et en maîtrisent le jeu aujourd'hui aux Seychelles. Quant à la mandoline, son usage semble plus récent, mais un examen historique plus poussé pourrait confirmer – ou infirmer – cette affirmation. L'artiste Patrick Victor, par exemple, joue souvent de la mandoline dans ses concerts ou lorsqu'il accompagne des artistes sur scène. Le musicien Cyril Vital inclut également la mandoline dans certains arrangements musicaux ou lorsqu'il se produit en concert avec le Trio John Vital.

caractérisées par les nombreuses hémioles, la mélodie présente ici un rythme binaire (voir la transcription en page suivante), auquel les tambours tendent à s'apposer.

Tout au long de ce thème, le chanteur principal, *Msye* Norville, joue le rôle du « *komander* » qui « commande » les pas de danse d'une voix mi-chantée-mi-parlée au fur et à mesure que la musique se développe, comme dans la *kontredans*. Ici, la voix se place à une hauteur fixe, chaque appel ou « commande » s'effectuant sur une seule note – ou parfois deux –, habituellement la tonique lorsque la mélodie s'accompagne de l'accord de mi majeur (mi) et la tierce sur l'accord de dominante (ré #). Ce sont sur les plans rythmique, du phrasé et des intonations que les interventions du *komander* se distinguent, car même si la mélodie de ces dernières n'est pas très élaborée, nous sentons un élan et une direction dans chaque énoncé. Les « commandes » débutent par une brève anacrouse et viennent appuyer le premier temps, comme dans les exemples ci-dessous.

Ainsi, tandis que les autres musiciens chantent le thème en chœur, *msye* Norville y superpose les commandes de la danse, allant bien au-delà du tuilage puisqu'une grande partie du morceau fait l'objet d'un recouvrement de voix, ce qui permet alors de parler d'un système bivocal. La voix de *msye* Norville se fait de plus en plus présente jusqu'à ce qu'il entame le refrain en solo. Les musiciens enchaînent ensuite de nouveau avec le thème principal accompagné des commandes et répètent la forme en boucle jusqu'à la fin du morceau.

Mélodie de la chanson *Madelenn*

Exemple de « commandes » qui accompagnent le thème principal dans la chanson *Madelenn*



Musical notation for the melody of the song *Madelenn*. The notation is in treble clef, 4/4 time, and G major. It consists of three measures, each with a lyric underneath. The first measure is marked with an accent (>) over the first note. The second and third measures are also marked with an accent (>) over the first note. The lyrics are: "An a - van le kat menm", "A - ryer Devi-re", and "Krwa - ze Sase".

Si la plupart des Seychellois associent globalement le répertoire de *Fek Arive* à du *moutya*, il faut reconnaître qu'un morceau comme *Madelenn* peut difficilement entrer dans cette catégorie si nous nous basons sur les caractéristiques du *moutya* identifiées au chapitre 8. Toutefois, la présence des tambours ainsi que les frappes qui y sont associées – bien qu'elles tendent davantage ici à être « binarisées » – et la formule globale offerte par *Fek Arive* – un instrumentarium fixe dont les composantes sont, du moins sur scène, souvent essentiellement des tambours et des percussions – mènent plusieurs Seychellois à envisager ces musiques comme « un style de *moutya* » ou du « *sega-moutya* ».



Musical notation for the 'Thème principal' and 'Refrain' of the song *Madelenn*. The notation is in treble clef, 4/4 time, and G major. The 'Thème principal' section starts at measure 1 and ends at measure 8. It is marked with a circled 'X' symbol. The 'Refrain' section starts at measure 9 and ends at measure 13. It is marked with a circled 'X' symbol. The notation includes first and second endings for both sections. The first ending of the 'Thème principal' is marked '1. 3.' and the second ending is marked '2.'. The first ending of the 'Refrain' is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The notation ends with 'D.S.' (Da Capo).

Le sega-moutya de *Fek Arive* : un nouveau paradigme du *moutya*

Ainsi, bien que la définition « officielle » du *moutya* nous ramène systématiquement aux caractéristiques du *moutya otantik*, la réalité du terrain et l'expérience, tant des musiciens que du public, voire ici des consommateurs, nous amène à considérer le phénomène musical de manière beaucoup plus ouverte. L'examen de quelques titres de *Fek Arive* parmi les plus populaires permet d'entrevoir la relation entre les différents contextes de production et de diffusion. Si la performance en direct influence la construction de la trame musicale en studio, cette dernière possède à son tour un effet performatif sur les prestations scéniques du groupe.

Sur le plan musical, nous avons vu que l'expérience de chacun des membres du groupe est mise à contribution, sans toutefois qu'il y ait mobilisation de concepts liés à la créolité et/ou à une identité régionale commune. *Fek Arive* demeure, tant pour les artistes que pour la population, un phénomène musical « seychellois », même si Christopher peut aussi revendiquer sa « mauricianité » dans de plus rares occasions, comme il l'a fait lors de notre entretien. Le *sega-moutya* de *Fek Arive* constitue une sorte d'amalgame de diverses traditions musicales des Seychelles et, plus globalement, des Mascareignes (dont surtout l'Île Maurice), en fonction des parcours et expériences des différents membres du groupe. Les composantes musicales de leurs compositions se retrouvent modifiées par rapport au *moutya otantik*, qu'il s'agisse de l'instrumentarium utilisé, de la forme des chansons, du rythme des battements de tambours qui se « binarise » ou se « ternarise » d'un morceau à l'autre, etc. Ce sont ces dernières variantes qui viennent expliquer la sensation de changement rythmique que j'avais perçue lors de la prestation publique durant le Festival Kreol de 2011. Il en résulte un style musical singulier, propre au groupe et qui rejoint un public élargi, toutes générations et classes sociales confondues, seychellois et étrangers, car chacun y retrouve ses repères tout en expérimentant une pointe de différence, voire d'exotisme.

Conclusion

Nous avons vu dans cette thèse que le *moutya* se déploie aujourd'hui sous diverses formes, dans une interrelation dynamique avec différentes musiques – seychelloises ou non –, dont il s'inspire parfois (comme le *sega* mauricien ou le *reggae*, pour ne citer que ces exemples) ou encore pour lesquels il constitue une référence (pensons notamment au *moutya o gou modern* ou encore aux créations musicales contemporaines utilisant des éléments musicaux du *moutya*). Cette réalité nous ramène aux préoccupations annoncées dès l'introduction et le chapitre sur la créolisation (chapitre 2) et rappelle l'importance d'aborder le *moutya* à partir de ses dynamiques relationnelles (Laplantine et Nouss 1997), ses différents « branchements » (Amselle 2001), à l'intérieur d'un continuum ou d'un ensemble d'intersystèmes (Drummond 1980). En tant que forme expressive créole née d'emprunts et d'échanges, le *moutya* ne pourrait en aucun cas être abordé de façon statique et présente une prédisposition aux changements et aux fusions, ce qui a été démontré tout au long de cette thèse et particulièrement dans la troisième partie.

L'attention portée aux pratiques musicales du *moutya* dans l'environnement seychellois actuel (chapitre 5) révèle la rareté du phénomène nommé « *moutya otantik* » – par les Seychellois eux-mêmes – dans leur quotidien, mais également la présence du *moutya* – ou du moins d'éléments qui y sont liés –, sur scène lors des grands événements culturels officiels et dans le milieu touristique, ainsi que dans l'industrie musicale locale. Ainsi, le *moutya* s'exprime dans différents espaces de diffusion et s'adapte en fonction des possibilités. Par ailleurs, les espaces de performance du *moutya* ne sont pas exclusifs, mais agissent de manière interactive les uns sur les autres, comme le démontrent les productions musicales des artistes et musiciens étudiés au cours de la troisième partie de cette thèse. Tel qu'observé, les composantes scéniques (costumes, mises en scène, chorégraphies, etc.) et la plupart des paramètres musicaux (instrumentarium, structure des mélodies, forme, etc.) peuvent alors varier. L'utilisation des techniques de créolisation présentées en introduction (interaction avec le public ou les participants, insertion de paroles ou d'éléments provenant d'autres chansons ou musiques, recontextualisation et adaptation, etc.) est observée lors des performances. Toutefois, le rythme

caractéristique de base et les paroles chantées en créole reviennent constamment dans les discours des musiciens seychellois lorsqu'ils décrivent le *moutya*.

L'analyse de ce « rythme *moutya* » a par ailleurs confirmé, au chapitre 8, que ce dernier est ambigu et peut être articulé de différentes manières, en plus de présenter un caractère ambivalent au niveau de la pulsation et de ses subdivisions en situation de performance. Il se distingue par une esthétique chargée de tensions créées par un chevauchement constant du 6/8 et du 4/4, qui permet aux musiciens de sélectionner parmi les subdivisions disponibles pour s'exprimer.

Bien que de telles conclusions soient pertinentes pour comprendre musicalement le *moutya*, il a bien été démontré, au chapitre 7 ainsi qu'à la fin du chapitre 8, qu'une musique de tradition orale comme le *moutya* ne peut en aucun cas être étudiée ou déchiffrée à partir d'une analyse purement syntaxique. La performance et la mise en contexte, abordées au chapitre 8, sont essentielles dans la compréhension de la stylistique des pratiques musicales, car elles viennent préciser les modalités de mise en acte et les conceptions du *moutya*.

Ces dernières sont mieux comprises à la lumière de l'examen du développement et de la place du *moutya* dans la société, au travers notamment des discours des Seychellois ayant connu la période coloniale, jusqu'en 1976, puis les transitions qui ont suivi depuis. Aussi, nous constatons que, par les thèmes abordés dans les paroles de ses chansons, le *moutya* se veut une musique de résistance, de revendication sociale et de gestion de l'entre-soi.

Si le *moutya* est issu principalement de la tradition « africaine », son identité créole s'est élaborée au moment où le « *sega primitif* » a pris forme dans les Mascareignes (chapitre 6). Nous avons vu que les nombreux échanges culturels et les mobilités des individus entre ces îles se sont poursuivis de façon continue jusqu'à aujourd'hui, ce qui se confirme par l'observation des discours et des pratiques du *moutya*. Cette identité créole du *moutya* s'est développée en sol seychellois et s'est confirmée au moment de la Révolution et de la Renaissance culturelle.

Institutions, communautés et individus. De l'identité culturelle « créole seychelloise » aux artistes et musiciens seychellois

Sur le terrain, « l'identité créole seychelloise » est généralement évoquée dans sa relation au collectif et laisse peu de place à l'individu. Celle-ci repose, tel que démontré dans cette thèse, sur une construction datant de la période de la Révolution seychelloise (1977) et s'inscrit dans le contexte de la décolonisation. Ses représentations tendent à être figées et s'expriment sous la forme d'une reproduction la plus intégrale possible de traits et de paramètres des pratiques musicales souvent dites « authentiques », cherchant alors à préserver la « culture créole seychelloise ». Ainsi, les « musiques traditionnelles seychelloises » présentées au chapitre 3 sont en quelque sorte institutionnalisées – pas forcément dans la pratique, mais du moins dans ce qu'elles « devraient être » – et renvoient globalement à une identité nationale. Dans une société hiérarchique comme aux Seychelles, où les voix subalternes sont souvent tues ou ont peu d'impact⁵⁴⁹, l'intérêt de la communauté prime généralement sur les préoccupations et les intérêts des individus.

J'ai tenté de contrebalancer cette réalité, tout au long de cette recherche. Cette dernière se penche sur les modalités d'expressions artistiques et les points de vue individuels, au sein de différents groupes sociaux, sans pour autant ignorer le discours institutionnel. En réalité, les identités individuelles et collectives ne peuvent être appréhendées que de manière dialogique, puisqu'elles ont un pouvoir performatif les unes sur les autres⁵⁵⁰. En plaçant l'individu au centre de ma démarche, je rejoins la notion d'*agency*, comprise au sens de d'Aisha Khan⁵⁵¹ (2007, citée dans Bonniol 2013) qui y voit la dimension clé du concept de créolisation (voir chapitre 2). C'est davantage dans la « signature singulière » (Desroches 2011 et 2012) en tant que paradigme expressif que se manifeste la créolisation dynamique et que les artistes et musiciens osent de nouvelles esthétiques, tant dans les musiques que dans la danse. Cette démarche artistique respecte toutefois le contour expressif des pratiques « traditionnelles » ou ancestrales.

⁵⁴⁹ Notons à cet effet que la démocratisation récente d'Internet offre de plus en plus la possibilité à tout un chacun de s'exprimer et que son contenu soit accessible à des gens du monde entier.

⁵⁵⁰ À ce titre, le sociologue Michel Giraud écrit : « les identités collectives ne sont que le matériau de la “fabrication” de l'identité culturelle. C'est l'individu-sujet qui est, en définitive, l'artisan de cette “fabrication”... » (1987 : 62).

⁵⁵¹ Je rappelle que celle-ci considère l'individu dans sa pleine capacité d'agir et se situe entre l'intention consciente et l'habitus incarné (Bonniol 2013 : 267).

La musique se situe alors quelque part entre la représentation d'un mythe et la créativité et l'expression artistiques, comme le décrit bien Monique Desroches :

Tout se passe comme si la musique se situait entre une activité à caractère mythique et une activité à caractère artistique. La première, la musique comme mythe, insiste sur la répétition et le respect du geste ancestral, une vision collective qui prône une vision patrimoniale de la pratique musicale ; et l'autre, la musique comme art, cherche à souligner la dimension créatrice qui met en exergue le talent singulier de l'artiste créateur (2012 : 140).

Cette proposition vient rejoindre le processus d'artification dont il a été question à maintes reprises dans cette thèse, puisque la signature en est un élément particulièrement révélateur (Heinich 2012 : 106). Ainsi pouvons-nous observer une transformation des acteurs du patrimoine, lequel est désormais pris en charge par les artistes, ainsi qu'une mutation de l'objet « *moutya* », d'abord institué en tant que « folklore », puis devenu pratique artistique. Ceci témoigne du rapport que les Seychellois et les artistes contemporains entretiennent avec la pratique musicale et pourrait attester de l'impact de la fin de la dictature et d'une réappropriation graduelle du patrimoine musical de la part de la population et, plus particulièrement, de la communauté artistique. Il en demeure, comme nous avons pu l'observer par exemple à travers le cas du festival *Dimans Moutya*, que les autorités culturelles du pays souhaitent conserver un certain contrôle sur le développement culturel et les pratiques reconnues en tant que « folklore national ». Dans les faits, la délimitation des pratiques musicales n'est pas aussi claire.

Sega, moutya, sega-moutya : ambivalences et ambiguïtés

Sur le territoire seychellois, le terme *sega* est utilisé aujourd'hui soit pour parler du *sega* mauricien (incluant le *sega* commercial, très populaire aux Seychelles), ou encore du *sega* moderne seychellois, joué sur des instruments occidentaux amplifiés et dont l'origine exacte est floue (voir chapitre 3). Ce dernier est parfois défini en comparaison au *moutya*, mais les délimitations entre les styles demeurent vagues. La chanteuse Joennise Juliette a livré une réponse parmi les plus claires, bien que cette dernière ne procure que peu de détails précis :

Musicalement, il y a une différence entre le *sega* et le *moutya*. Pour le *moutya*, on utilise le *tanbour moutya*. Le *sega*... son rythme n'est pas pareil. La façon de le chanter non plus. Sur le plan technique, normalement dans le *moutya* normalement il faut une voix aigüe. Pour le *sega*, c'est comme on veut... Le *sega*, c'est la forme couplet-refrain. Le *sega*... c'est mauricien! Nous, nous copions! (rires) (entretien du 6 février 2014).

Tenter de définir le *sega* seychellois représente un défi tout aussi grand que celui de circonscrire le *moutya*, en raison du fait que ses caractéristiques musicales ne sont pas fixes, même si nous pouvons observer certaines tendances. L'ambivalence du *sega* par rapport au *moutya* – et *vice-versa* – n'est pas récente. Les écrits de l'historien William McAteer témoignent des sens équivoques donnés aux deux pratiques musicales lorsqu'il parle des « *wild, hypnotic rhythms of Africa* » (1991 : 258) dans les Seychelles des XVIII^e et XIX^e siècles. Mis à part leur origine commune « africaine », aucune spécificité de ces pratiques n'est évoquée de façon à les distinguer clairement l'une de l'autre.

Quelques exemples et comparaisons des différentes pratiques musicales issues du « *sega primitif* » des Seychelles et des Mascareignes, dans cette thèse, ont permis de faire ressortir certains paramètres musicaux et identitaires du *moutya*, mais aussi de démontrer que ces pratiques partagent également de nombreuses caractéristiques, tant sur le plan musical que social. C'est particulièrement le cas avec le *sega ravann* (ou *sega* typique) mauricien.

Le témoignage de Msye Barbe – exposé au chapitre 6 et concernant la pratique du *moutya* sur les îles éloignées –, de même que ceux de plusieurs autres Seychellois partis travailler sur les îles, rappellent les constants échanges entre les pratiques musicales des insulaires de l'océan Indien. Les technologies liées aux communications, qui surviendront aux Seychelles à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, ne feront qu'augmenter les relations avec les autres territoires, bien que celles-ci se feront souvent à partir de médiateurs, comme des enregistrements musicaux diffusés à la radio par exemple, et non pas directement entre des individus.

Mais revenons brièvement à la période coloniale. La réunion des musiciens seychellois et mauriciens sur « les îles », autour d'une pratique musicale plus ou moins commune et dans laquelle chacun retrouvait ses repères, atteste des affinités entre le *moutya* et le *sega* mauricien.

Ces dernières ont par ailleurs été soulignées par Michael Naylor (1997 : 160), qui a fait le rapprochement à partir d'une description des premières expressions du *sega* à l'île Maurice telle que fournie par l'auteur mauricien Jacques K. Lee. Ce dernier écrit :

Sega was originally the soul dance of exiled African slaves... the dance of sega has been described as a kind of 'symbolic wooing', a courtship drama accompanied by our indigenous music. It is certainly an erotic dance that leaves little to the imagination.

The musicians get out their simple goatskin drums, these have a couple of bells attached at either end (original hollow body drums transformed to the Tambour [tambourine 20-28 inches in diameter]). They make their way to the fire to warm the drums over the flame to improve the resonance. The men's tight trousers are rolled up above the movement easier. The women too wear bright coloured skirts down to their ankles, and short bodices knotted above a bare midriff.

Slowly at first, the drums begin, and as the throbbing builds up more villagers come and join the group around the fire. The women are the first to start shuffling their feet... holding their gaudy skirts... they tempt the men to join them. (In time) the dancers move towards each other and then apart. At this stage no one has a partner, each dancer is alone yet taunting them. The dancing becomes even more animated and more sensual, the music faster. Each man singles out one particular dancer and directs his attention to her, selecting a partner with whom he will reach the climax of the dance.

[...] Over the duration of the dance, the men will stretch their arms wide as if to catch their partners or prevent her from escaping. Once the two dancers pair off, they may sink to their knees opposite to each other or, alternating, one will hover over the other moving all the time to the beat of the now frenzied drums. (Lee 1990 : 19-21).

Cette description rejoint sur plusieurs plans celles fournies sur le terrain par des Seychellois qui m'ont raconté leur expérience du *moutya lontan* (voir chapitres 6, 7 et 8). Au-delà des similarités des paramètres musicaux et extra-musicaux des pratiques, l'un des points de rencontre demeure l'utilisation de la langue créole dans les deux cas, d'autant plus que le créole seychellois et le créole mauricien sont demeurés relativement proches et compatibles l'un et l'autre, même après plus de deux cents ans d'évolution et d'échanges. Ce dernier constat permet de soutenir la théorie selon laquelle le *moutya* proviendrait de la même souche que le *sega* mauricien, puisque comme les langues, les musiques ont évolué dans des directions similaires (voir aussi Naylor 1997 : 161-162).

Un autre point mérite toutefois d'être souligné : d'après Norbert Salomon, ce ne serait qu'à partir de la période de la Révolution seychelloise que le *moutya* se serait rapproché davantage du *sega* mauricien, en termes de sonorités musicales. Selon le musicologue, le *moutya* d'avant la Révolution était « plus près du *maloya* (réunionnais), plus “*pile*”, plus fort... » (entretien du 26 janvier 2012). D'autres informateurs, dont *madanm* Fréminot, ont insisté sur cet aspect « *pile* » du *moutya* qui se serait perdu au fil du temps. Ce terme « *pile* », bien que rarement explicité par mes informateurs, renvoie aux sons graves des *tanbour moutya* qui marquent les temps, ce « *pou-doup, pou-doup* »⁵⁵², pour reprendre les termes de Molly Ladouce (voir chapitre 10). Ces sonorités tendent effectivement, dans plusieurs *moutya* plus récents, à être voilées, tandis que les contretemps ressortent davantage, un peu comme dans le *sega* mauricien commercial ou encore le *sega* moderne seychellois⁵⁵³, dans lequel les contretemps sont souvent marqués par un coup de caisse claire et les temps, par la grosse caisse.

Enfin, l'emploi de l'expression « *sega-moutya* » par les Seychellois vient en quelque sorte soutenir la corrélation entre les deux genres. Une première acception du terme concerne, selon Norbert Salomon, la musique des travailleurs sur les îles éloignées (conversation personnelle en mars 2012). Nous pouvons déduire que cette appellation résulte de l'amalgame du *sega* mauricien et du *moutya* seychellois (et éventuellement, et dans une moindre mesure, d'autres musiques présentes sur les îles). Une seconde portée de cette formule *sega-moutya* est plus récente et relève d'une catégorie émique qui s'est imposée notamment avec des groupes comme *Fek Arive* (voir chapitre 11). Dans les deux cas, l'emploi de ce terme souligne les dimensions régionales et inclusives de ces musiques.

Ce nom composé contient et exprime en lui-même une duplicité si nous considérons que les termes *sega* et *moutya*, pris séparément, évoquent deux réalités construites qui renvoient à des pratiques, des périodes, des lieux, des identités qui tendent à se positionner et à se différencier. Ainsi, énoncer « *sega-moutya* » peut être interprété comme annonçant cette

⁵⁵² Le « *doup* » correspond ici au premier temps fort et le « *pou* », à la levée.

⁵⁵³ Il existe plusieurs variantes du rythme du *sega* moderne seychellois d'après le batteur Mervin Nibourette. Dans le « *sega katiti* », considéré comme le plus « authentique » aux Seychelles, la caisse claire appuie les 2^e et 5^e « croches » (sur 6), ce qui n'est pas sans rappeler le « rythme » du *salegy* malgache (entretien avec Mervin Nibourette, le 23 février 2013).

« double conscience » théorisée par Du Bois (2007 : 11), puis réactualisée par Gilroy (2003 : 174-175).

L'entrée du *moutya* dans une logique patrimoniale

La prise en charge institutionnelle des pratiques culturelles des Seychellois lors de la Renaissance culturelle (après la Révolution de 1977) a contribué à légitimer la pratique du *moutya*, entré dans le patrimoine officiel et reconnu en tant qu'élément singulier de l'identité seychelloise. Ainsi, je considère cette période et ces initiatives comme étant la genèse du processus de patrimonialisation du *moutya* – qui se poursuit aujourd'hui à l'intérieur des politiques de l'Unesco, sur lesquelles nous reviendrons un peu plus tard – et qui a donné naissance à ce qui est aujourd'hui reconnu comme le *moutya otantik*.

Ici, les propos de Gérard Lenclud prennent tout leur sens lorsqu'il écrit que « le critère de "l'authentique" tradition n'est pas son seul contenu, bien hypothétiquement conservé en l'état, mais bien l'autorité sociale de ceux qui ont reçu pour mission (ou se sont donné à eux-mêmes la mission) de veiller sur elle, c'est-à-dire d'en user » (1987 : 121). Dans le cas qui nous concerne, la construction du *moutya otantik* relève davantage, comme nous l'avons vu au chapitre 6, de la documentation mise en œuvre par les travailleurs du ministère de la Culture et des experts qui les entouraient que des « porteurs de tradition » et musiciens. À cet effet, aucun musicien rencontré ne prétend jouer du *moutya otantik* et il ne viendrait pas non plus à l'esprit des individus plus âgés qui m'ont décrit leur expérience du *moutya* de le qualifier d'« *otantik* ».

En définitive, le *moutya* est passé, en l'espace d'une génération, du mépris – de la part particulièrement des autorités coloniales – au rang d'emblème identitaire au côté des autres musiques locales, toutes reconnues en tant que « folklore national ».

Un nouveau « régime d'authenticité » (Morisset 2009) accompagne l'entrée du *moutya* dans l'histoire officielle. Dans l'écosystème colonial, le *moutya* affichait un rapport au temps présent, dans un espace communautaire, clandestin et informel, où « l'autre » – représenté par les autorités coloniales – le méprisait et ne lui accordait aucune ou peu de valeur. Au moment de la reconnaissance de la pratique en tant que folklore national, le basculement vers une nouvelle conception patrimoniale à l'œuvre renvoie à de nouveaux rapports au Temps, à l'Espace et à l'Autre, tel qu'illustré dans la figure 85. Le *moutya otantik* renvoie non plus à la

pratique du présent, mais à un passé dont on souhaite se souvenir (les éléments retenus étant alors déterminés par l'autorité sociale étatique). Il intègre de ce fait l'espace public, national et l'État en devient à la fois le promoteur et en détient désormais l'autorité.

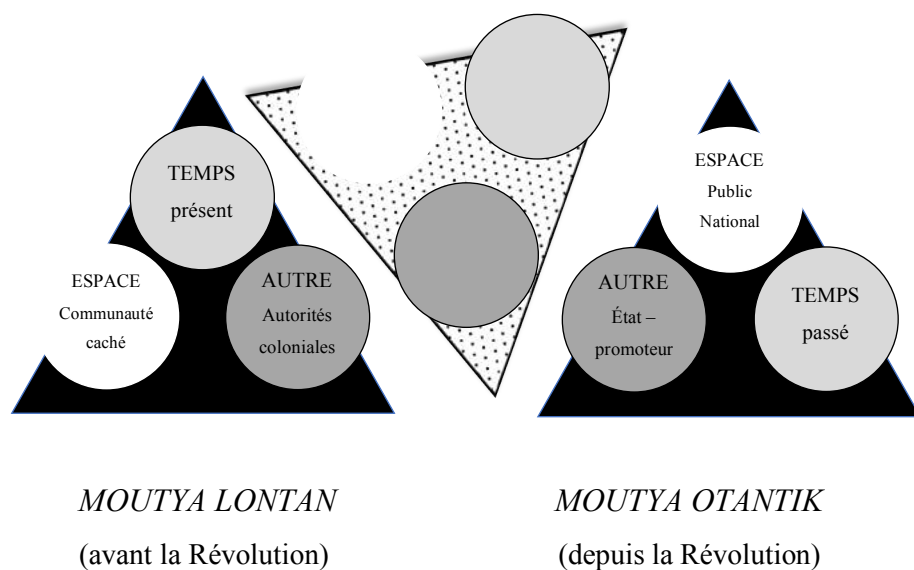


Figure 85. Basculement d'un régime d'authenticité à l'autre. Schéma inspiré de L. Morisset (2009 : 29), réalisé par Marie-Christine Parent.

Nous savons que toute sélection d'un élément par le biais d'une politique du patrimoine a des répercussions, positives et négatives, sur l'objet patrimonialisé. Laura Verdelli l'exprime ainsi : « Toute opération de classification met à nu, en plus des nombreux effets positifs, des fragilités dues à la reconnaissance et aux opérations de valorisation caractérisées, selon le cas, de "mise en public", de "mise en mémoire" voire de "mise en tourisme" d'un objet patrimonial. » (2007 : 63). Les risques qui guettent les pratiques culturelles mises en patrimoine, classifiées, mises en valeur, représentées dans des contextes muséaux ou touristiques par exemple, concernent principalement les aspects mémoriels et émotionnels des individus et des groupes. Suite à la sauvegarde d'un objet patrimonial, ce dernier peut subir une exclusion de

l'histoire vivante (car figé dans un espace et un temps), une homologation d'affectation (« touristification », mise en scène), voire un éloignement de sa communauté d'origine (puis identification et appropriation par des professionnels de la culture et des intellectuels). Il semble bien que la prise en charge institutionnelle du *moutya*, suite à la révolution, réponde à ces logiques patrimoniales.

En définitive, l'objet patrimonialisé, donc promu, est altéré. Ainsi, le *moutya* a non seulement acquis un nouveau statut dans la société grâce à sa reconnaissance, mais il se révèle, à partir de la période post-révolutionnaire seychelloise, porteur de nouvelles valeurs et de nouveaux sens qui viennent en quelque sorte, du moins selon plusieurs informateurs, rééquilibrer une forme d'injustice passée.

Les Seychellois n'ont donc pas attendu les politiques de l'Unesco pour entrer dans cette logique patrimoniale aujourd'hui mise en évidence. Il est intéressant d'examiner le cheminement du *moutya* eu égard au triptyque proposé par Daniel Fabre (2009) et qui consiste à « déclasser, classer et surclasser ». Bien qu'appliquée aux monuments historiques, cette grille est transférable au patrimoine culturel vivant. Pour Fabre, la phase de classement détermine un changement pour la population résidente d'un lieu, qui passe par une disqualification puis une requalification. Le déclassement précède le classement, qui à son tour sera suivi du surclassement, que j'associerai ici au projet d'inscription au PCI. Ainsi, tel que le spécifie Fabre :

« Le déclassement dont nous avons souligné la nécessité serait le stigmate localisé de l'Histoire, le classement marquerait l'entrée dans la Geste nationale en construction, le surclassement signerait l'irruption de l'instance du Monde entier et de l'horizon humain en général, au-delà des frontières étroites et des péripéties du temps court. » (*Ibid.* : 42).

Ainsi, le déclassement est lié à la cicatrice engendrée par l'esclavage et la colonisation qui ont banni la pratique du *moutya*. Le classement peut correspondre au projet de *Reenesans Kiltirel*, de cette genèse de la patrimonialisation, qui a permis au *moutya* d'accéder à un nouveau statut, se retrouvant sur scène et dans les institutions locales. Enfin, le surclassement se rapporte à une éventuelle reconnaissance par l'Unesco, qui implique à son tour une dimension politique et

économique ainsi qu'un désir de reconnaissance sur le plan international. Comme nous le verrons, « le surclassement apparaît étroitement lié à une demande locale et exprime les enjeux d'une politique culturelle de plus en plus articulée à la promotion économique » (*ibid.* : 43). Si, comme l'écrit Fabre, « le surclassement confirme l'entrée en scène locale de nouveaux groupes d'habitants et d'usagers du monument » (*ibid.* : 44), le surclassement du *moutya* provoquerait presque à coup sûr une réappropriation de ce dernier par de nouvelles personnes (ce qui fut déjà le cas, mais dans une moindre mesure, lors du classement) de même que l'arrivée de nouveaux usagers, c'est-à-dire de nouveaux publics, locaux et internationaux. Cette grille insiste donc sur l'aspect politique de la patrimonialisation, tout en considérant les changements provoqués par ces actions patrimoniales autour d'un lieu ou d'une pratique, ainsi que les conséquences sur le plan du développement local et des répercussions tant individuelles que collectives.

Processus de patrimonialisation actuel : défis et enjeux

Dans la foulée de « l'inflation patrimoniale » (Jeudy 2008), la candidature du *moutya* en tant que patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'humanité à l'Unesco est en projet, tel que je l'ai spécifié dès l'avant-propos de cette thèse. À la différence de l'entreprise patrimoniale qui a suivi la Révolution seychelloise, cette mesure vise cette fois-ci spécifiquement le *moutya*, au détriment des autres pratiques culturelles locales. Cette initiative et les espoirs qu'elle suscite en disent long sur le statut actuel du *moutya*. Nous sommes en droit de poser au moins deux questions essentielles par rapport au choix du *moutya*.

Le choix du *moutya* en tant que PCI

Tout d'abord, qu'est-ce qui justifie le choix du *moutya* plutôt qu'une autre pratique ? Ensuite, étant donné l'aspect polymorphe que revêt aujourd'hui ce genre musical, il faudra se demander quel *moutya* sera élevé au rang d'emblème : le *moutya otantik*, présent dans les discours officiels, ou encore le *moutya* tel qu'il apparaît sur le terrain, dont les pratiques se singularisent et fusionnent avec d'autres styles musicaux ?

Lorsque j'ai posé la première question à des travailleurs de la section *Heritage* du ministère de la Culture, l'un d'eux m'a répondu : « Parce que le *moutya*, c'est *notre* musique. C'est unique aux Seychelles. Ce n'est pas comme le *kamtole*... 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*⁵⁵⁴. Certains employés du ministère disaient « Il faut voir avec ceux qui ont préparé le dossier *sega* pour l'Unesco à l'Île Maurice... Nous aussi, nous devons 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 ! ».

Quelques chercheurs ont d'ores et déjà souligné le lien de cause à effet entre la concurrence intergroupe et la patrimonialisation unesquienne (Amselle 2008, Roda 2011, 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*, pour ne citer que ces deux pratiques. Je mentionne à cet effet, à la suite de Luc Charles-Dominique, que « les politiques patrimoniales [...] ont pour conséquence de redéfinir et de renforcer les identités locales, régionales et étatiques » (2011 : 148).

De plus, le choix du *moutya* s'inscrit dans le mouvement des revendications identitaires, du devoir de mémoire, de réparation du passé par la « décolonisation des consciences » (Bonniol 2007, Simonard 2010, Samson 2011, etc.). La mémoire d'événements tragiques peut être considérée comme une ressource identitaire de première mesure, en réponse à l'amnésie collective subie. Pour Jean-Luc Bonniol (2007), le devoir de mémoire qui est aujourd'hui dans l'air du temps s'accompagne de la stigmatisation d'un oubli qui lui aurait été antérieur. Les

⁵⁵⁴ La candidature du *sega tanbour* de l'Île Rodrigue (République de Maurice) a par ailleurs été déposée auprès de l'Unesco en mars 2016 et son dossier est actuellement en évaluation.

pratiques musicales préalablement citées semblent répondre à cette logique, tout comme le *samba-de-roda* brésilien. Guillaume Samson écrit, concernant le *maloya* :

« Le *maloya* est une musique fortement chargée d'un point de vue identitaire et mémoriel, mais qui conserve une marginalité dans l'économie musicale insulaire. C'est d'ailleurs cette marginalité qui explique en partie sa prise en charge institutionnelle et le fait qu'en dépit de sa visibilité locale et internationale, il continue d'être le porteur d'un discours de résistance » (2011 : 160).

On constate à la fois ce désir de réparation du passé, mais aussi l'aspect marginal de la pratique contemporaine qui justifie sa prise en charge institutionnelle. En ce sens, et également en raison de l'identification du *moutya* à un discours de résistance, ce dernier s'inscrit dans une logique patrimoniale semblable à celle du *maloya*. Cela se fait en toute connaissance de cause de la part des décideurs du ministère de la Culture, qui n'hésitent pas à citer les exemples du *maloya*, mais aussi du *sega ravann*, pour appuyer leurs propos et leur projet.

À l'intérieur du pays, il n'y a pas 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.

Revenons maintenant à la seconde question posée au début de cette section. Nous avons vu, tout au long de cette thèse, que le *moutya* s'exprime aujourd'hui de différentes manières et dans divers contextes et ce, en interrelation avec d'autres phénomènes musicaux. La démarche visant à faire inscrire le *moutya* au PCI implique une certaine essentialisation, une épuration de la culture du *moutya*, la définition d'une culture dont les contours seraient manifestes et hétérogènes. Ceci ne correspond pas à la compréhension des cultures qu'ont la plupart des anthropologues, et entre en conflit avec la définition même de la créolité véhiculée par les Seychellois et dans la littérature sur les cultures créoles. Jean-Loup Amselle explique et critique ainsi cette idée d'essentialisation constitutive des programmes d'inscription du PCI de l'Unesco :

« Le processus de mise en œuvre du patrimoine culturel immatériel se traduit donc par la production de cultures distinctes, discrètes que l'on dote de caractéristiques intangibles. Dès lors que la procédure de constitution du patrimoine culturel immatériel a été mise en œuvre, les différents chefs-d'œuvre ou les différentes cultures sont donc muséifiés et perdent le flou relatif qui les caractérisait auparavant. La politique du patrimoine culturel immatériel a donc pour effet, en extrayant chaque culture de sa trame interculturelle, de la purifier, de l'essentialiser et de l'ériger comme un étendard face à des cultures adverses. » (2008 : 71).

La « fluidité » du *moutya* le rend difficile à définir et à présenter en tant que PCI en fonction des critères de l'Unesco. Comme l'écrit l'anthropologue d'origine mauricienne Rosabelle Boswell, « *cultural heritage managers and researchers will find it difficult to identify pristine cultural practices and heritages or even master narrative of heritage in the Indian Ocean* » (2008 : 22). J'estime dans ce sens, tout comme cette chercheuse (*ibid.*), que l'accent mis sur la préservation va à l'encontre de la réalité présente sur le terrain, cette « super-diversité » – pour utiliser les termes de Boswell (*ibid.* : 36) –, de même que la créolisation dynamique qui accompagne le renouvellement des pratiques.

Finalement, la nature du *moutya* n'est pas sans poser des défis en ce qui concerne sa transmission aux plus jeunes générations, l'un des objectifs d'une reconnaissance patrimoniale. L'idée de sauvegarde va de pair avec la transmission – des pratiques et des valeurs qui les accompagnent – et celles-ci s'inscrivent ici au cœur de préoccupations locales.

« Réhabilitation » et transmission du moutya et de la « culture traditionnelle » en réponse aux problèmes sociaux actuels

« Notre tissu social et culturel est menacé par différents défis et fléaux, comme la destruction de l'environnement, le mensonge, la paresse, l'alcool, la drogue, la prostitution et le crime. Nous devons identifier la source de ces fléaux et déterminer de quelle manière nous pouvons, à partir de notre culture et surtout de nos valeurs et traditions, nous protéger de façon efficace. »

Discours de Madanm Raymonde Onézime, Secrétaire à la Culture, 28 octobre 2011, dans le cadre du *Kolok la kiltir*, Festival Kreol des Seychelles.

Cet extrait d'un discours prononcé par *madanm* Raymonde Onézime, alors Secrétaire à la Culture, lors du *Kolok la kiltir* (Colloque sur la culture) durant le Festival Kreol en octobre 2011, est révélateur d'une crise sociale⁵⁵⁵, non pas unique aux Seychelles, mais dont il a été question à plusieurs reprises sur le terrain. Dans ces circonstances, plusieurs personnes voient un retour à la culture et aux valeurs dites traditionnelles comme une solution pour pallier aux défis et problèmes globaux. C'est dans cet esprit notamment que *msye* Marcel Rosalie, directeur de la Division Culture du ministère, m'a plusieurs fois exprimé le désir du ministère de voir le *moutya* « réhabilité », pour utiliser ses propres mots. Par ailleurs, l'un des objectifs de la Politique culturelle des Seychelles est de « protéger, sauvegarder et développer les valeurs morales et éthiques inhérentes à la culture seychelloise et à la dignité qu'elle véhicule » (Ministère des Collectivités Locales, des Sports et de la Culture 2004 : 9).

Le souci de la transmission de la pratique et des valeurs qui l'accompagnent s'inscrit dans une crainte du changement, voire pire, de la perte. Il 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.

Comme le rappelle l'anthropologue David Berliner, « transmettre “pour les générations futures” est maintenant une valeur » (2010 : 36). Cette valeur tend à s'universaliser, encouragée notamment par les politiques de l'Unesco. Le ministère de la Culture des Seychelles suit généralement de près l'Unesco, du moins dans les discours, les concepts et les valeurs que ces derniers sous-tendent (Parent 2015a), et donc dans la formulation des grandes lignes de sa politique culturelle, de ses programmes et de l'édification de patrimoines nationaux. Au-delà des institutions officielles, seuls quelques Seychellois semblent se soucier réellement d'une

⁵⁵⁵ Tel que souligné par l'anthropologue David Berliner, la rhétorique de la peur du changement ou de la perte prend surtout son sens dans le discours de crise qui prédomine à l'heure actuelle (2012 : 36). Il ajoute : « Un “désir de catastrophe” (Jeudy 2010) où “le seul futur est celui de l'expectative d'un désastre” (*ibid.*: 7) entraîne un nouveau moralisme au nom duquel transmettre aux générations futures devient un devoir » (*ibid.*). Le discours prononcé par la Secrétaire à la Culture cité précédemment s'inscrit à mon avis dans ce sens.

éventuelle « perte de leur culture ». Comment expliquer que plusieurs musiciens aînés ne semblent pas ressentir le désir ou le besoin de transmettre leur savoir-faire, expériences et connaissances, du moins par les réseaux officiels ? Plusieurs questions se posent, dont celles des savoirs et savoir-faire, mais aussi des valeurs qui accompagnent la pratique du *moutya*. En d'autres termes, quel *moutya* et quels aspects de ce dernier souhaite-t-on transmettre ? Le *moutya lontan* ? Le *moutya otantik* ? Le *moutya o gou modern* ? Le *sega-moutya* ? Tous ne renvoient pas nécessairement aux mêmes valeurs, ni aux mêmes procédés et techniques. Qu'est-ce qui risque de se perdre au juste et pourquoi et pour qui souhaite-t-on le préserver ? Ces considérations rappellent l'importance d'appréhender les problématiques de la perte et de la transmission « dans le tissu complexe des préoccupations locales » (Berliner 2012 : 38).

Tel qu'expliqué, les plus jeunes générations de Seychellois – soit les moins de 40 ans – n'ont pas ou sinon très peu connu le *moutya* en dehors de la scène. Leur rapport au *moutya* ne peut qu'être changé par rapport à celui qu'entretenaient les générations précédentes. Le contexte de scène est moins propice à la participation active de l'ensemble des individus présents, donc à une « acculturation active⁵⁵⁶ ». Dans la plupart des cas, il semble qu'il y ait plutôt « acculturation passive », c'est-à-dire qu'on se contente d'écouter la musique sans y prendre part avec les mouvements de son corps » (Chemillier et *al.* 2012 : 126). Cette distinction entre acculturation active et passive soulève la question du rôle du corps dans le « conditionnement » nécessaire à la création d'un « habitus » (au sens de Bourdieu [1980 : 88], puis repris par l'ethnomusicologue Jérôme Cler pour désigner la faculté de reproduire des structures rythmiques complexes [2011 : 196]). Doit-on conclure que l'acculturation passive face au *moutya* mènera à la perte de cet « habitus » qui serait inhérent à la singularité du *moutya* ? Bien que nous ne soyons pas en mesure de répondre à cette question à ce stade-ci, il en demeure que, étant donné la propension du *moutya* à inclure des caractéristiques des musiques environnantes (voir notamment le chapitre 8), il y a fort à parier que le genre musical poursuivra son développement, peut-être jusqu'à ce que se crée un nouvel « habitus ».

Ainsi, envisager le *moutya* en tant que patrimoine ne consiste pas seulement à « enregistrer, énoncer, stocker ce qui nous vient du passé [pour le transmettre], mais à

⁵⁵⁶ Pour Chemillier et *al.*, l'acculturation active désigne « le fait de battre spontanément dans ses mains et de danser au cours des manifestations de la vie sociale accompagnées de musique » (2014 : 126).

l'interpréter, à en assurer la transivité » (Laplantine 1996 : 51, cité dans Charles-Dominique 2013 : 77). « 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).

Afin de stimuler l'intérêt de la population, et particulièrement des jeunes Seychellois, le ministère de la Culture souhaite également créer des occasions pour diffuser le *moutya*. Le festival *Dimans Moutya* représente l'une de ces initiatives.

Patrimonialisation, mise en scène et mise en tourisme : économie politique du *moutya*

L'essentiel des initiatives actuelles de la part du ministère de la Culture consiste à mettre le *moutya* en valeur lors des grands événements culturels et dans l'espace touristique. La fusion récente du Ministère du Tourisme avec celui de la Culture (en 2012) n'est pas anodine et toute une stratégie de mise en tourisme de la culture locale se met en place. Le *moutya*, nous l'avons vu, n'en est pas à ses premières montées sur scène. Les prestations scéniques et touristiques de la pratique sont nées aux lendemains de la Révolution seychelloise. Pour Chiarra Bortolotto, le PCI – en tant que processus sélectif de mise en patrimoine d'un élément culturel censé être représentatif entraînant généralement une mise en scène et/ou en tourisme – n'est possible qu'une fois que la pratique culturelle a changé de statut et que les pratiquants (qui ne sont plus forcément les mêmes avant et après ce changement de statut) ont pu prendre un certain recul avec elle :

« Le PCI se définit comme la sélection délibérée par un groupe des éléments qui donneraient à voir sa culture. [...] La mise en patrimoine devient donc possible lorsque la culture est sortie du quotidien et que ses porteurs, qui se revendiquent alors comme ses détenteurs, ont élaboré une relation distanciée avec cette "culture" utilisée désormais comme outil d'identification, de production d'identité collective » (Bortolotto 2011 : 31).

À la lumière des informations fournies dans cette thèse, le *moutya* semble bien prêt à intégrer une telle logique patrimoniale. 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 ses nouvelles fonctions sociales. La mise en scène et en tourisme consiste en une médiation qui génère nécessairement des transformations. Dans le cas du *moutya*, j'abonde dans le sens de Lucia Campos qui suggère de concevoir ces « transformations comme vitales pour le processus de sauvegarde » (2011 : 151).

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 monde⁵⁵⁷, 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.

Aussi, avec la propagation d'une économie néolibérale dans les Seychelles postsocialistes où le coût de la vie est très élevé, il ne faut pas s'étonner de l'influence du « *discourse of commodification* », dont la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (Unesco 2005) est porteuse (Pyykkönen 2012 : 554-557), souvent véhiculé dans les pays dits « du sud ». Le gouvernement des Seychelles s'est d'ailleurs doté en 2012 d'une *Creative Industry Policy*, guidée par cette Convention. L'un des objectifs de cette politique est d'augmenter les revenus des acteurs des industries musicales et touristiques, dont les musiciens et artistes. Ainsi, l'économie politique de la culture – et du *moutya* – s'inscrit dans des discours de marchandisation (*commodification*) et de gouvernementalisation du patrimoine culturel qui sont interreliés et se supportent mutuellement (*ibid.* : 559). Il semble alors plus réaliste d'assumer la nécessaire relation entre musique en tant que patrimoine et la musique en tant que marchandise et, comme le suggère également Lucia Campos « de travailler à les articuler de façon efficace, dialogique, et, pourquoi pas, vers les principes soutenus par la convention [de l'Unesco] » (2011 : 151).

⁵⁵⁷ Pensons à Bali (Picard 2008) et à Mayotte (Regnault 2011), pour ne citer que ces exemples.

En conclusion, malgré la distance et les moyens de communication encore aujourd'hui limités qui séparent les îles Seychelles du reste du monde, les différentes pratiques culturelles des Seychellois ne sont pas à l'abri des diverses influences et forces mondiales, dont les industries musicales et touristiques, mais également des institutions politiques internationales, l'Unesco en tête de liste. Le développement et le déploiement du *moutya*, tout comme ceux de l'ensemble des éléments culturels seychellois, s'inscrivent bel et bien dans la globalisation. Cette dernière doit ici être comprise dans le sens suggéré par Marc Abélès, c'est-à-dire en tant que « processus pluridimensionnel, brouillant les repères traditionnels, reconfigurant les relations entre le singulier et le collectif, et affectant en profondeur les modes de penser et d'agir aux quatre coins de la planète » (2008 : 9). Cette thèse vient d'une certaine manière, grâce à une recherche axée sur le terrain, documenter la manière dont cette globalisation est vécue localement, par les Seychellois, par le biais d'une étude du *moutya*. Bien que le statut de ce dernier demeure ambigu sur le terrain, aucun Seychellois ne lui est complètement indifférent. Je terminerai en citant un extrait d'une présentation de *madanm* Penda Choppy, directrice de l'Institut Créole, qui souligne un aspect très peu évoqué sur le terrain, peut-être pour des raisons trop évidentes...

Le *moutya* symbolise la liberté pour laquelle nous nous sommes battus et nous battons encore. Nous ne l'avons pas encore tout à fait acquise. Tant que nous serons encore mentalement enfermés, nous n'aurons jamais notre liberté. Quand nous chantons le *moutya*, ça signifie, pour moi, l'aspiration à cette liberté, ainsi qu'un hommage à nos ancêtres⁵⁵⁸. (Penda Choppy, présentation au ministère de la Culture, décembre 2010)

Ainsi, de symbole de l'esclavage à pratique de la mémoire, en passant par le divertissement et la représentation de soi pour l'Autre, le *moutya* est en voie de devenir l'emblème musical de la nation seychelloise.

⁵⁵⁸ *Moutya i senbolize sa laliberte ki nou'n travay dir e ankor pe travay dir pou ganye. Nou'n pa toutafe ganye nou laliberte. Letan ki nou ankor mantalman enferme, nou pa pou zanme ganye laliberte. Me letan ki nou sant moutya, pou mwan i senbolize sa laspirasyon pou la liberte e nou rand homaz a nou zanset.*

Retour sur le contexte de cette recherche

Le partenariat avec le ministère de la Culture en toile de fond de cette thèse m'a permis à la fois de combler les lacunes sur le plan des connaissances académiques en complétant une recherche systémique sur des pratiques musicales, tout en répondant à des demandes et besoins locaux. Travaillant avec différents groupes de personnes sur le terrain, je me suis souvent retrouvée en position de médiatrice entre les musiciens et les représentants du ministère. Ceci a sans aucun doute contribué à une meilleure compréhension des enjeux locaux et des préoccupations des différents acteurs du milieu culturel seychellois, chacun des individus et des groupes rencontrés ayant leurs propres attentes face à ma présence, leurs propres intérêts, de même que leurs visions du développement culturel dans le pays.

La production de connaissances sur le *moutya* et les musiques aux Seychelles se situe dans une étude globale de la société seychelloise, tel qu'il est coutume de le faire en ethnomusicologie, en anthropologie culturelle ou en sociomusicologie. Le contexte de ma présence sur le terrain⁵⁵⁹ revêt toutefois ici une importance particulière dans le processus de recherche. Je considère ainsi la rencontre avec le terrain – ou le terrain comme rencontre – en tant que révélateur de situations dans lesquelles le chercheur est un acteur, parmi les autres, du champ social et musical dont il cherche à rendre compte (Althabe 1998, Desroches et DesRosiers 1995, etc.). Plus encore, cette recherche s'inscrit dans une approche pragmatique et performative de l'ethnomusicologie et de l'ethnographie. Elle se rapproche alors d'une ethnographie performative, telle que définie par l'anthropologue Francine Saillant, et qui consiste à penser le terrain comme un espace dialogique et comme scène où les acteurs sont objets et sujets de la recherche et ont une voix, un corps, une puissance d'agir et où ils sont en interaction et co-produisent le sens et la connaissance avec le chercheur, tandis que lui-même peut se poser en créateur, non seulement par l'écriture mais aussi par la création de scènes » (2014 s. p.). Pensons à mon implication sur le terrain dans différents projets, dont l'organisation et la participation au comité *Memwar Lanmizik Sesel*, ainsi que mes enseignements ou encore ma participation à l'orchestre de jazz de l'école de musique (NCPA).

⁵⁵⁹ Incluant à la fois le partenariat établi avec le ministère de la Culture, mais également l'impact de ma présence eu égard à la faible population du pays.

La presque omniprésence du ministère dans ma recherche, mais également dans la plupart des activités culturelles du pays, en fait également un acteur à part entière. La production des savoirs nécessite, plus que jamais, une mise en relation multidirectionnelle entre l'objet de recherche (l'objet musical en ce qui me concerne), le chercheur et les différents niveaux d'informateurs (Desroches et DesRosiers 1995). En ce qui concerne mon expérience, cette relation triangulaire se voit décuplée et il me semble alors essentiel de considérer les institutions officielles au cœur du modèle d'analyse.

Dans ces circonstances, le positionnement théorique de ma recherche dépasse celui d'une analyse musicale et d'une ethnographie du *moutya* et propose de réfléchir aux questions liées au « déclin » et à la « sauvegarde » des pratiques musicales locales, considérant la recherche empirique, ainsi que l'économie politique globale dans laquelle s'inscrivent ces pratiques à la lumière des théories développées en ethnomusicologie, mais aussi au sein des *cultural policy studies* et *heritage studies*. En ce sens, je considère qu'il allie recherche fondamentale et appliquée en ethnomusicologie, ce qui mène à des questionnements et enjeux fondamentaux – notamment épistémologiques et éthiques – dans le développement de notre discipline et ses perspectives futures. En effet, les contextes et dispositifs d'enquête pourraient tendre de plus en plus vers des partenariats avec des institutions – locales ou non –, ce qui n'est pas sans impact sur les processus et résultats de la recherche. Les conditions d'exercice de la discipline changent, tout comme les processus que nous étudions. Cette réalité nécessite des ajustements sur le plan méthodologique et présente l'avantage de mener une recherche potentiellement « utile » pour la communauté d'accueil. Toutefois, cette communauté n'est pas homogène et le chercheur doit conserver une vigilance critique par rapport à sa position et ses relations avec les différents acteurs de la recherche. De plus, je suis d'avis que le chercheur doit maintenir un dévouement professionnel et éthique dans la production et l'usage des connaissances, de manière à obtenir des incidences positives sur les individus, les communautés et les traditions musicales. Ceci implique de prendre en compte les différents points de vue autour d'un phénomène et de les faire dialoguer. Plus encore, un tel positionnement laisse entrevoir la perspective d'une

« décolonisation de l'ethnomusicologie », ⁵⁶⁰ qui privilégierait les formes de représentations les plus pertinentes pour ceux et celles dont les musiques sont étudiées.

⁵⁶⁰ Voir à ce sujet le numéro spécial du *SEM Students News* ayant pour thème « *Decolonizing Ethnomusicology* » (Rosenberg 2016).

Bibliographie

- Abélès, Marc (1995). Pour une anthropologie des institutions. *L'Homme*, 35(135), 65-85.
- Abrahams, Roger D. (1970) Traditions of eloquence in the West Indies. *Journal of Inter-American Studies and World Affairs*, 12(4), 505-527.
- Abrahams, Roger D. (1983). *The man-of-words in the West Indies: Performance and emergence of creole culture*. Baltimore / London: John hopkins University Press.
- Abrahams, Roger D. (2011). About face. Rethinking creolization. Dans R. Baron & A.C.Cara (dir.), *Creolization as Cultural Creativity* (p. 285-305). Jackson : The University Press of Mississippi.
- Agawu, Kofi (2003). *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge.
- Alcoholism in Seychelles* (1973). Mahé: Union Chrétienne Seychelloise.
- Alexis, Thomas (1996). *Lanmizik ek Ladans Tradisyonnèl Seselwa. Ladans Salon / Kanmtole*. Mahé : Konservatwar Lanmizik ek Ladans / Minister Ledikasyon ek Kiltir.
- Allen, Carolyn (1998). The Creole then and now : The problem of definition. *Caribbean Quarterly*, 44(1-2), 33-49.
- Alleyne, Merwin C. (1988). *Roots of Jamaican culture*. London : Pluto Press.
- Alpers, Edward A. (2014). *The Indian Ocean in world history*. Oxford: Oxford University Press.
- Althabe, Gérard et Valeria A. Hernandez (2004). Implication et réflexivité en anthropologie. *Journal des anthropologue* (98-99), 15-36.
- 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*, 27, numéro spécial *Festivalisation(s)*, 189-202.
- Amirou, Rachid (1995), *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*. Paris : P.U.F.
- Amirou, Rachid (2008). « Le Paradis, c'est les autres ». Isolat relationnel et expérience du paradis : une entrée par le tourisme. *Articulo - Journal of Urban Research*, 4. doi : 10.4000/articulo.179
- Amselle, Jean-Loup (1990). *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot.

- Amselle, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- Amselle, Jean-Loup (2008). Métissage, branchement et patrimoine culturel immatériel. Dans D. Salini et M. Guelfucci (dir.), *La polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître?* (p. 67-72). Bastia : Dumane.
- Anderson, Benedict R. (1996 [1983]). *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : Éditions La Découverte.
- André, David (1988). *Folk music of the Seychelles*. Seychelles.
- Araújo, Samuel (2006). Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, 50(2), 287-313.
- Araújo, Samuel (2008). From neutrality to praxis: The shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world, *Muzikološki Zbornik / Musicological Annual*, 44(1), 13-30.
- Arom, Simha (1985). Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie. Paris : SELAF.
- Arom, Simha (1988). Systèmes musicaux en Afrique subsaharienne. *Canadian University Music Review* (91), 1-18.
- Arom, Simha (1998). L'arbre qui cachait la forêt. Principes métriques et rythmiques en Centrafrique. *Liber Amicorum Célestin Deliège, Revue belge de musicologie* (52), 179-195.
- Arom, Simha (2007). *La boîte à outils d'un ethnomusicologue* (textes réunis et préfacés par Nathalie Fernando). Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- Arom, Simha et Frank Alvarez-Péreyre (2007). *Précis d'ethnomusicologie*. Paris : CNRS Éditions.
- Askew, Kelly M. (2002). *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Aubert, Laurent (2001). *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Paris / Genève : Georg éditeur.
- Aubert, Laurent (2007). Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations. Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Volume 3, p. 38-107). Paris, Actes Sud / Cité de la Musique.

- Aubert, Laurent et Luc Charles-Dominique (2009). Introduction. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, Dossier Mémoire, trace, histoire, 11-14.
- Aubert, Laurent, Monique Desroches et Luciana Penna-Diaw (dir.) (2016). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 29, Dossier Ethnomusicologie appliquée.
- Aubry, Gilbert (1980 [1971]). *Rivages d'alizé*. Saint-Denis de La Réunion : IDIR.
- Babadzan, Alain (1999). L'invention des traditions et le nationalisme. *Journal de la Société des océanistes*, 109(2), 13-35.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981). *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin & London : University of Texas Press.
- Ballgobin, D. Veena et Marclaine Antoine (2003). Traditional musical instruments from oral tradition: Folk music in Mauritius. *Revi Kiltirel Kreol*, 69-82.
- Barnat, Ons (2005). *Le malogue de l'île de la Réunion*. (Mémoire de maîtrise). Université de Vincennes Saint-Denis Paris VIII.
- Baron, Robert & Ana C. Cara (2011). *Creolization as cultural creativity*. Jackson : The University Press of Mississippi.
- Barz, Gregory F. et Cooley, Timothy J. (2008). *Shadows in the field new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York : Oxford University Press.
- Bastide, Roger (1996 [1967]). *Les Amériques noires*. Paris : L'Harmattan
- Béhague, Gérard (dir.) (1984). *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport-London: Greenwood Press.
- Benadon, Fernando (2006). Slicing the beat: jazz eighth-notes as expressive microrhythm. *Ethnomusicology*, 50(1), 73-98.
- Benedict, Burton (1966). *People of the Seychelles*. Londres : H.M. Stationery Off.
- Benedict, Burton (1984). The Human Population of the Seychelles. Dans D. Stoddart (dir.), *Biogeography and Ecology of the Seychelles Islands* (p. 627-639). La Hague : Dr W. Junk.
- Benedict, Burton & Marion Benedict (1982). *Men, women, and money in Seychelles : two views*. Berkeley : University of California Press.
- Benedict, Ruth (2005 [1934]). *Patterns of Culture*. New York : First Mariner Books.

- Benoist, Jean (1978). Les Mascareignes. L'Île Maurice – La Réunion. Dans J. Poirier, *Ethnologie régionale II. Asie – Amérique – Mascareignes* (p. 1867-1899). Paris : Gallimard.
- Benoist, Jean (1994). Le métissage : biologie d'un fait social, sociologie d'un fait biologique. Dans B. Cherubini, *Métissages* (p. 13-22). Paris : L'Harmattan.
- Benoist, Jean (1996). Métissage, synchrétisme, créolisation: métaphores et dérives. *Études créoles*, XIX(1), 47-60.
- Benoist, Jean (1999). Les mondes créoles comme paradigme de la mondialisation? Dans *Universalisation et différenciation des modèles culturels* (p. 96-104). Beyrouth : AUPELF-UREF / Université St Joseph.
- Benoist, Jean (2012). La créolisation : locale ou mondiale ? *Archipelies* (3-4), *De la créolisation culturelle* (Collection Anthropologies, p. 12-30). Paris: Éditions Publibook.
- Benoist, Jean et Jean-Luc Bonniol (1997). La diversité dans l'unité la gestion pragmatique du pluralisme dans les sociétés créoles. Dans S. Abou & K. Haddad (dir.), *La diversité linguistique et culturelle et les enjeux du développement* (p. 161-172). Beyrouth : Université St-Joseph / AUPELF.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1989). *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard / Presses universitaires créoles.
- Berliner, David (2010). Anthropologie et transmission. *Terrains* (55), 4-19.
- Berliner, David (2012). Pourquoi transmettre ? Dans C. Breackman et al., *Passeurs et contrebandiers* (p. 35-39). Carnières-Morlanwelz : Lansman.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. Londres & New York : Routledge.
- Billiez, Jacqueline et Agnès Millet (2001). Représentations sociales : trajets théoriques et méthodologiques. Dans D. Moore (dir.), *Les représentations des langues et de leur apprentissage. Références, modèles, données et méthodes* (p. 31-50). Paris : Didier.
- Blacking, John (1973). *How musical is man?*. Seattle & Londres : University of Washington Press.
- Bohlman, Philip V. 2008. Returning to the Ethnomusicological Past. Dans G. Barz et T. J. Cooley (dir.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (p. 246-270). New York: Oxford University Press.
- Bolland, Nigel O. (2006). Reconsidering Creolisation and Creole Societies. *Shibboleths: Journal of Comparative Theory*, 1(1), 1-14.

- Bollée, Annegret (1977). *Le créole français des Seychelles (grammar, text and vocabulary)*. Tübingen : Niemeyer.
- Bollée, Annegret et Ingrid Neumann (1984). Le créole des Seychelles et la littérature orale. Dans B. Koechlin (dir.), *Les Seychelles et l'Océan Indien* (p. 57-79). Paris : L'Harmattan / Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- Bonnemaison, Joël (1990). L'espace réticulé : commentaires sur l'idéologie géographique. Dans B. Antheaume et al. (dir.), *Tropiques, lieux et liens : florilège offert à Paul Pelissier et Gilles Sautter* (p. 500-510). Paris : Orstom.
- Bonniol, Jean-Luc (1980). *Terre-de-Haut des Saintes. Contraintes insulaires et particularisme ethnique dans la Caraïbe*. Paris : Les Éditions Caribéennes.
- Bonniol, Jean-Luc (2006). Situations créoles, entre culture et identité. Dans C. A. Célius (dir.), *Situations créoles: pratiques et représentations*, p. 49-59. Québec : Nota bene.
- Bonniol, Jean-Luc (2007). Les usages publics de la mémoire de l'esclavage colonial. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* (85), 14-21.
- Bonniol, Jean-Luc (2012). Les théories « anglo-saxonnes » de la créolisation culturelle. Dans G. L'Étang (dir.), *Archipélies* (3-4), *De la créolisation culturelle* (Collection Anthropologies, p. 31-44). Paris : Éditions Publibook.
- Bonniol, Jean-Luc (2013). Au prisme de la créolisation. Tentative d'épuisement d'un concept. *L'Homme* (207-208), 237-288.
- Bortolloto, Chiara (dir.) (2011). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie* (Collection « Ethnologie de la France », Cahier 26). Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Boswell, Rosabelle (2006). *Le malaise créole : ethnic identity in Mauritius*. New York : Berghahn Books.
- Boswell, Rosabelle (2008). *Challenges to identifying and managing intangible cultural heritage in Mauritius, Zanzibar and Seychelles* (Monograph Series). Dakar : Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA).
- Boudet, Catherine et Julie Peghini (2008). Enjeux politiques de la mémoire du passé colonial à l'île Maurice. *Transcontinentales, Mémoires et nations* (6), 13-36.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.

- Boyer, Florence (s.d.). La danse comme marqueur identitaire à la Réunion et aux Antilles. *Danses sans visa*. Repéré à : <http://fresques.ina.fr/danses-sans-visa/parcours/0009/la-danse-comme-marqueur-identitaire-a-la-reunion-et-aux-antilles.html>.
- Boyer, Florence et David Khatile (2012). *Regards croisés sur le sèvis kabaré à la Réunion et la santeria cubaine*. Communication dans le cadre des Journées d'études CARGO « Patrimonialisation et identités musicales, le 15 mai 2012, Saint-Denis, île de La Réunion.
- Brandão, Carlos Rodrigues (1981). *Pesquisa participante*. São Paulo : Editora Brasiliense.
- Brathwaite, Kamau (1971). *The development of creole society in Jamaica (1770-1820)*. London : Clarendon.
- Bromberger, Christian (1996). Ethnologie, patrimoine, identités. Y a-t-il une spécificité de la situation française ? Dans D. Fabre (dir.), *L'Europe entre cultures et nations*. Mission du Patrimoine ethnologie, collection Ethnologie de la France : Regards sur l'Europe, Cahier 10, Ministère de la Culture, p. 9-23. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Callandre, Florence (2011). La dynamique interculturelle au coeur du kovil d'Arulmighy Navasakthi Vinayaga, de Port Victoria aux Seychelles. Dans C. Radimilahy & N. Rajaonarimanana (dir.), *Civilisations des mondes insulaires (Madagascar, île du canal de Mozambique, Mascareignes, Polynésie, Guyanes)*. *Mélanges en l'honneur du Professeur Claude Allibert* (p. 741-767). Paris : Éditions Karthala.
- Callimanopulos, Dominique (1982). Tourism in the Seychelles: A counterfeit paradise. *Cultural Survival Quarterly* (3), 24-25.
- Campling, Liam, Hansel Confiance & Marie-Thérèse Purvis (2011). *Social Policies in Seychelles*. London : Commonwealth Secretariat and United Nations Research Institute for Social Development.
- Campos, Lucia (2011). « Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, 143-155.
- Candau, Joël (1998). *Mémoire et Identité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Caratini, Sophie (2012). *Les non-dits de l'anthropologie ; suivi de Dialogue avec Maurice Godelier* (Deuxième édition remaniée, actualisée actualisée et augmentée). Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse.
- Célius, Carlo A. 2006. *Situations créoles. Pratiques et représentations* (Collection Société). Québec : Nota bene.

- Chabloz, Nadège et Julien Raout (dir.) (2009). *Cahiers d'études africaines*, numéro spécial *Tourismes* (193-194).
- Charles-Dominique, Luc (1996). La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 275-288.
- Charles-Dominique, Luc (2008). L'apport de l'histoire à l'ethnomusicologie de la France. Dans L. Charles-Dominique et Yves Defrance (dir.), *L'Ethnomusicologie de la France. De l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, Actes du colloque de Nice, nov. 2006 (p. 119-155). Paris : L'Harmattan.
- Charles-Dominique, Luc (2009). Ethnomusicologie et histoire : deux artes memoriae. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 22, 15-34.
- Charles-Dominique, Luc (2011). La patrimonialisation musicale française à l'épreuve du nomadisme des Roms. Dans M. Desroches et al. (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 147-162). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Charles-Dominique (2013). La patrimonialisation des formes musicales et artistiques. Anthropologie d'une notion problématique. *Ethnologies* 35(1), 75-101.
- Chaudenson, Robert (1992) *Des îles, des hommes, des langues*. Paris : L'Harmattan.
- Chaudenson, Robert (1995). *Les créoles*. Paris : Presses universitaires de France.
- Chaudenson, Robert (2003). *La créolisation: théorie, applications, implications*. Paris : L'Harmattan.
- Chaudenson, Robert (2012). La genèse des créoles des Mascareignes et des Seychelles : microcosme et substrats, *Études océan Indien*, 48. doi : 10.4000/oceanindien.1503
- Chaudenson, Robert (2013). Approche (historico-)linguistique des créoles des Mascareignes et des Seychelles. *Études océan Indien*, 49-50. doi : 10.4000/oceanindien.1823
- Chemillier, Marc, Jean Pouchelon, Julien André et Jérôme Nika (2014). La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz. Dans N. Fernando et J.-J. Nattiez, *Ethnomusicologie et anthropologie de la musique : Une question de perspective*, numéro spécial de *Anthropologie et Sociétés*, 38(1), 105-137. doi : 10.7202/1025810ar
- Chernoff, John (1997). "Hearing" in West African Idioms. *The world of music*, 39(2), 19-25.
- Chivallon, Christine (2007). Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue. *Raisons politique*, 3(27), 131-172.

- Chivallon, Christine (2013). Créolisation universelle ou singulière? *L'Homme*, 3(207-208), 37-74.
- Cholakis, Ernest (1995). Sound Analysis of Swing in Jazz Drummers. An Analysis of Swing Characteristics of 16 Well Known Jazz Drummers. Repéré à : <http://www.numericalsound.com/research/sound-analysis-of-swing>.
- Choppy, Penda (2006). *The Seychelles 'moutya' as a theatre prototype and historical record*. Document non publié. Repéré à : <http://www.pfsr.org/uncategorized/the-seychelles-moutya-as-a-theatre-prototype-and-historical-record/>.
- Cler, Jérôme (2011). *Yayla, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*. Paris : Geuthner.
- Coëffe, Vincent, Hélène Pébarthe et Philippe Violier (2007). Mondialisations et mondes touristiques. *L'information géographique*, 71(2), 83-96.
- Collier, Gordon et Ulrich Fleischmann (dir.) (2003). *A Pepper-Pot of Cultures. Aspects of Creolization in the Caribbean*, « Matatu », 27-28. Amsterdam-New York : Rodopi.
- Comaroff, John (1998). Reflections on the colonial state in South Africa and elsewhere: Factions, fragments, facts and fiction. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 4(3), 321-361.
- Commission de l'océan Indien (2013). *Définir et chanter l'Indianocéanie*. Note d'information. Colloque, 6 et 7 juin 2013. Mahébourg, Maurice.
- Cousin, Marie (2013). *Tambor de crioula et tambour de mina, expressions musicales rituelles afro-descendantes de São Luís do Maranhão (Brésil). Créolité, identité, « culture de résistance »*. (Thèse de doctorat). Université de Nice-Sophia-Antipolis.
- Cousin, Saskia (2008). L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. *Civilisations*, 57(1-2), 41-56.
- Crowley, Daniel J. (1957). Plural and Differential Acculturation in Trinidad. *American Anthropologist*, New Series, 59(5), 817-824.
- Daniel, Yvonne (2011). *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance : Igniting Citizenship*. Urbana : University of Illinois Press.
- Dauphin, Claude (2014). *Histoire du style musical d'Haïti*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Davis, Martha Ellens (1976). *Afro-Dominican Religious Brotherhood : Structure, Ritual, and Music*. (Thèse de doctorat). University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Davis, Martha Ellens (1987). *La otra ciencia : El vodú dominicano como religion y medicina popular*. Santo Domingo : Universidad Autonoma de Santo Domingo.

- Dehoux, Vincent (1987). « L'un dans l'autre » : improvisation et répétition dans un répertoire instrumental centrafricain. Dans B. Lortat-Jacob (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (p. 123-132). Paris : SELAF.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Déodat, Caroline (2011). Chanter la querelle : le séga de Ti Frère (Île Maurice, début du XX^e siècle). *Cahiers de littérature orale*, 70, 119-138.
- Desroches, Monique (1989). *Les instruments de musique traditionnelle*. Fort-de-France : Bibliothèque du Conseil régional de la Martinique.
- Desroches, Monique (1992). Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises. *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 17(34), 41-51.
- Desroches, Monique (1996). *Tambour des dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Paris et Montréal : L'Harmattan.
- Desroches, Monique (2007). La mise en tourisme de la culture : authenticité ou aliénation ? Dans M.-C. Diop et J. Benoist (dir.), *L'Afrique des associations* (p. 35-38). Dakar : Crepos / Paris : Karthala.
- Desroches, Monique (2008). Entre texte et performance : l'art de raconter. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, p. 103-115.
- Desroches, Monique (2011). Musique touristique et patrimoine à la Martinique. Dans M. Desroches et al. (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 61-74). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Desroches, Monique (2012). Créolisation et trajectoires musicales en Martinique. Dans *Archipélies* (3-4), *De la créolisation culturelle* (Collection Anthropologies, p. 131-143). Paris : Publibook.
- Desroches, Monique (2014). Le corps comme signature musicale. Dans M. Desroches, S. Stévançe et S. Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps* (p. 287-305). Montréal : PUM.
- Desroches, Monique et Brigitte DesRosiers (1995). Notes « sur » le terrain. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 8, 3-12.
- Desroches, Monique (2000). Musique et identité culturelle des tamouls de la Réunion. Dans G. L'Étang & all., *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist* (p. 321-330). Petit-Bourg : GERECE-F / Presses universitaires créoles, Matoury : Ibis.

- Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin (dir.), 2003, *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux* (collection Logiques sociales). Paris : L'Harmattan.
- Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin (2005). Musique, authenticité et valeurs. Dans J.-J. Nattiez, Musiques. *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. (Volume 3, Musiques et cultures, p. 743-755). Paris : Actes sud / Cité de la Musique.
- Desroches, Monique et Guillaume Samson. (2002). La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises. In C. Ghasarian (Ed.), *Anthropologie de la Réunion* (p. 201-218). Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Des Rosiers, Brigitte (1992). Île de la Réunion : musiques et identité. *Canadian Folk Music Journal*, 20, 47-54.
- Des Rosiers, Brigitte (1993) *Analyse de la relation entre les discours sur la musique et les stratégies identitaires à l'île de la Réunion (océan Indien)*. (mémoire de maîtrise) Université de Montréal.
- Des Rosiers, Brigitte (2004). *Les chants de l'oubli : la pratique du chant traditionnel à l'Île Rodrigues (République de Maurice) : exemple d'autonomie sociale et culturelle d'une musique créole*. (Thèse de doctorat), Université de Montréal.
- Djebbari, Elina (2011). Musique, patrimoine, identité : le Ballet national du Mali. Dans M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin et G. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 195-208). Montréal : PUM.
- D'Offay, Danielle et Guy Lionnet (1982). *Dictionnaire créole seychellois-français*. Hamburg : Helmut Buske Verlag.
- D'Offay de Rieux, Danielle et Guy Lionnet (1984). Regards sur l'évolution de la langue créole des Seychelles. Dans B. Kœchlin (dir.), *Les Seychelles et l'océan Indien* (p. 43-53). Paris : L'Harmattan.
- Doquet, Anne (2010). La force de l'impact. Paradigme théorique et réalités de terrain. *EspacesTemps. Net*. Repéré à <https://www.espacestems.net/articles/force-impact/>.
- Doumenge, François (1985). Les îles et les micro-États insulaires. *Hérodote*, 37-38, 297-327.
- Downey, Greg (2002), Listening to Capoeira : Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music. *Ethnomusicology*, 46(3), 487-509.
- Du Bois, William E. B. (2007 [1903, 1986]). *Les âmes du peuple noir*. Paris : La Découverte.

- Dupon, Jean-François (1977). *Contraintes insulaires et fait colonial aux Mascareignes et aux Seychelles : étude de géographie humaine*. Paris : H. Champion
- Durup, Julien (2009). *Histoire de La Digue / History of La Digue*. Saint-Denis : Université de la Réunion - CRESOI.
- Drummond, Lee (1980). The Cultural Continuum: a Theory of Intersystems. *Man*, 15, 352-374.
- Eco, Umberto (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Emielu, Austin (2011). Some theoretical perspectives on African popular music. *Popular Music*, 30(3), 371-388.
- Emoff, Ron (2008). Music of Madagascar : An Overview. *The Concise Garland Encyclopedia of World Music* (Volume 1, p. 123-129). New York & London : Routledge.
- Estival, Jean-Pierre (1996). Nouveaux enjeux ou continuité historique ? La rumba, un exemple afrocubain. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, Nouveaux enjeux, 201-223.
- Estival, Jean-Pierre et Jérôme Cler (1997). Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, 37-42.
- Estralle, Marvelle (2007). *Tradisyon Oral dan kiltir Seselwa*. Mahé, Seychelles : Lenstiti Kreol.
- Etienne, Rodolphe (2010). *La pan-créolité: Une identité à conquérir*. Communication présentée lors du Festival Créole de l'île Rodrigues, République de Maurice. Repéré à : <https://medium.com/@rodolfetienne/la-pan-creolite-une-identite-a-conquerir-4aad4feca882>
- Evers, Sandra J. T. M. (2010). Tales from a Captive Audience: Dissident Narratives and the Official History of the Seychelles. Dans E. Bal, T. Eriksen & O. é. Salemink (dir.), *A World of Insecurity: Anthropological Perspectives on Human Security* (p. 208-240). London : Pluto Press.
- Evers, Sandra. J. T. M. (2011). Tombs, tales and textbooks : how memory is forged into linchpins of authentication. Dans C. Radimilahy & N. Rajaonarimanana (dir.), *Civilisations des mondes insulaires (Madagascar, îles du canal de Mozambique, Mascareignes, Polynésie, Guyanes)*. *Mélanges en l'honneur du Professeur Claude Allibert (187-210)*. Paris : Karthala.
- Eyerman, Ron et Andrew Jamison (1998). *Music and Social Movement. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Fabre, Daniel (2009). Introduction : Habiter les monuments. Dans D. Fabre et A. Iuso (dir.), *Les monuments sont habités* (collection Ethnologie de la France, cahier 24, p. 17-54). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- Fassin, Didier (2008). Introduction. L'inquiétude ethnographique. Dans A. Bensa et D. Fassin, *Les politiques de l'enquête* (collection Recherches, p.7-15). Paris : La Découverte, collection Recherches.
- Feld, Steven (1990). *Sound and Sentiments. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven (2005 [1994]). Communication, Music, and Speech about Music. Dans C. Keil et S. Feld, *Music Grooves: essays and dialogues* (p. 77-95). Tucson : Fenestra Books.
- Fernando, Nathalie (2004). Expérimenter en ethnomusicologie. *L'Homme*, 171-172, « *Musique et anthropologie* », 285-302.
- Fernando, Nathalie (2007). Typologie des échelles et des modes. Dans J.-J. Nattiez (dir.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Volume 5 : L'Unité de la musique, p. 945-979). Paris : Actes sud / Cité de la Musique.
- Ferran, Hugo (2012). Construction nationale et mouvements évangéliques. Deux facteurs de professionnalisation musicale en Éthiopie (de 1880 à nos jours). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25, 75-92.
- Field, Lee et Richard G. Fox (dir.) (2007). *Anthropology put to work*. Oxford : Berg.
- Fogel, Frédérique et Isabelle Rivoal (2009). Introduction, *Ateliers du LESC*, 33. doi : 10.4000/ateliers.8192.
- Franklin, Adrian (2004). Tourism as an ordering. Towards a new ontology of tourism. *Tourist Studies*, 4(3), 277-301.
- Friberg, Anders et Andreas Sundström (2002). Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern. *Music Perception* 19(3), 333-349.
- Frith, Simon (1998). *Performing rites : On the value of popular music*. Cambridge : Harvard University Press.
- Fuhr, Jenny (2011). "6/8 rhythm" meets "lova-tsofina": Experiencing Malagasy music. *Music and Arts in Action*, 3(3), 56-76.
- Fuma, Sudel et Jean Poirier (1994). Métissages, hétéroculture et identité culturelle. Dans B. Cherubini (dir.), *Métissages* (p. 49-65). Paris : L'Harmattan.
- Fürniss, Susanne (2012). Morphologies et usages : la harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique. Dans I. de Keyser (dir.), *Annual Meeting of the International Committee of Musical Instruments Museums and*

Collections (Collection Documents de Sciences humaines et sociales, Tervuren, MRAC, p. 9-20). Repéré à : <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online>.

Gay, Jean-Christophe (2004). Tourisme, politique et environnement. *Tiers-Monde*, 45(178), 319-339.

Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of cultures*. New York : Basic Books.

Gerischer, Christiane (2006). *Suingue baiano*: Rhythmic feeling and microrhythmic phenomena in Brazilian percussion. *Ethnomusicology* 50(1), 99-119.

Gervasi, Flavia (2014). Interactions dans la construction d'une identité musicale locale : La dimension sociopolitique du succès du festival Notte della Taranta. Dans N. Fernando et J.-J. Nattiez, *Ethnomusicologie et anthropologie de la musique : Une question de perspective*, numéro spécial de *Anthropologie et Sociétés* 38(1), 85-103. doi : 10.7202/1025810ar

Gilroy, Paul (2003 [1999]). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Lille : Kargo / Paris : L'Éclat.

Glissant, Édouard (1981). *Le discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil.

Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Éditions Gallimard.

Glissant, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard.

Glossaire, *L'Homme*, 2004.

Guébourg, Jean-Louis (1999). *Petites îles et archipels de l'océan Indien*. Paris : Ed. Karthala.

Guébourg, Jean-Louis (2004). *Les Seychelles*. Paris : Karthala.

Guilbault, Jocelyne (1984). Musical events in the lives of the people of a Caribbean island, St.Lucia. (thèse de doctorat). Ann Arbor: University of Michigan.

Government of India (2002). *Report of the High Level Committee on the Indian diaspora*. Chapter 8: Other Countries of Africa. New Delhi. Repéré à : <http://indiandiaspora.nic.in/diasporapdf/chapter8.pdf>.

Government of Seychelles (2012). *Creative Industry Policy*. Document gouvernemental.

Guilbault, Jocelyne (1993). *Zouk. world music in the West Indies*. Chicago : The University of Chicago Press.

Guilcher, Jean-Michel (2004). *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*. Paris : Éditions Complexe et Centre national de la danse.

- Graeff, Nina (2014). Experiencing music and intangible cultural heritage: some thoughts on safeguarding music's intangible dimension. *El oído pensante* 2(2). Repéré à : <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/4802/9005>.
- Gruzinski, Serge (1999). *La pensée métisse*. Paris: Fayard.
- Hannerz, Ulf (1987). The world in creolization. *Africa: Journal of the International African Institute*, 57(4), 546-559.
- Hannerz, Ulf (1992). The global ecumene. Dans U. Hannerz (dir.), *Cultural complexity: Studies in the social organization of meaning* (p. 217-311). New York : Columbia University Press.
- Haring, Lee (2011). Techniques of creolization. Dans R. Baron e. A. C. Cara (dir.), *Creolization as cultural creativity* (p. 178-197). Jackson : University Press of Mississippi.
- Harrison, Klisala (2012). Epistemologies of applied ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 56(3), 505-529.
- Harrison, Klisala (2014). The second wave of applied ethnomusicology. *MUSICultures*, 41(2), 15-33.
- Harrison, Klisala (2015). Evaluating values in applied ethnomusicology. Dans S. Pettan et J.T. Titon, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (p. 93-108). New York : Oxford University Press.
- Harrison, Klisala (dir.) (2016) *Applied ethnomusicology in institutional policy and practice, COLLeGIUM, Studies across disciplines in the humanities and social sciences 2*.
- Harrison, Klisala, Elizabeth Mackinlay et Svanibor Pettan (dir.) (2010). *Applied ethnomusicology: Historical and contemporary approaches*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Hartog, François (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro (dir.) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Helmlinger, Aurélie (2012). *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musical dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*. Nanterre : Société d'ethnologie, coll. Hommes et musique.
- Hennion, Antoine (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

- Hennion, Antoine (1998). D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. Dans *L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap, Musurgia*, 2(V) (p. 9-19). Paris : Eska.
- Herskovits, Melville (1937). *Life in a Haitian valley*. New York : Knopf.
- Herskovits, Melville (1948). *Man and his works : The science of cultural anthropology*. New York : Alfred A Knopf.
- Herskovits, Melville J. et Frances S. Herskovits (1947). *Trinidad village*. New York : Alfred A. Knopf.
- Herskovits, Melville, Ralph Linton et Robert Redfield (1936). Memorandum for the study of acculturation. *American Anthropologist*, 38(1), 149-152.
- Hoarau, Paul (2013). Un nouvel espace géopolitique se dessine : l'Indianocéanie. *Études océan Indien*, 49-50. doi : 10.4000/oceanindien.1881
- Hobsbawn, Eric et Terence Ranger (1983). *The invention of tradition*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hodeir, André (1956). *Jazz: Its evolution and essence*. New York : Grove.
- Hoffmann, Léon-François (2003). Creolization in Haiti and national identity. Dans G. Collier & U. Fleischmann (dir.), *A Pepper-Pot of Cultures : Aspects of Creolization in the Caribbean (Matatu n° 27-28, p. 3-16)*. Amsterdam & New York : Éditions Rodopi.
- Hofman, Ana (2010). Maintaining the distance, othering the subaltern: Rethinking ethnomusicologists' engagement in advocacy and social justice. Dans K. Harrison, E. Mackinlay & S. Pettan (dir.) *Applied ethnomusicology: Historical and contemporary approaches* (p. 22-35). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Hood, Mantle (1971). *The Ethnomusicologist*. New York : McGraw-Hill Book Company.
- Jeudy, Henri-Pierre (2008). *La Machine patrimoniale*. Saimt-Amand : Circé/Poche.
- Johnstone, Denise (2009). *Réveil Seychellois. Life in Seychelles 1770-1903*. Mahé, Seychelles : Calusa Bay Publications.
- Kartomi, Margaret J. (1981). The processes and results of musical culture contact : A discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*, 25(2), 227-249.
- Keil, Charles (2005 [1994]). Motion and feeling through music. Dans *Music Grooves: essays and dialogues* (p. 53-76). Tucson : Fenestra Books.

- Keil, Charles et Steven Feld (2005 [1994]). *Music Grooves: essays and dialogues*. Tucson : Fenestra Books.
- Khan, Aisha (2007). Good to think ? : Creolization, optimism and agency. *Current Anthropology*, 48(5), 653-673.
- Khatile, David. 2012. La Haute-Taille : un paradigme de créolisation culturelle. *Archipélies 3-4. De la créolisation culturelle* (Collection Anthropologies, p. 191-213). Paris: Éditions Publibook.
- Kihm, Alain (1984). Les difficiles débuts des études créoles en France (1870-1920). *Langue française*. Numéro thématique : Vers une histoire sociale de la linguistique, 63(1), 42-56.
- Koechlin, Bernard (1978). Textes accompagnant la pochette du disque *Musiques oubliées « des Îles »*. *Danses et Romances de l'Ancienne France*. Ocora / Radio France.
- Koechlin, Bernard (1981). *Musique traditionnelle de l'océan Indien. Seychelles*. Radio-thèques. Paris : Centre de documentation africaine / Radio-France Internationale.
- Koechlin, Bernard (1984). Les hommes et les cocotiers de Coëtivy. Essai d'ethnographie d'une exploitation de plantation « des îles ». Dans B. Koechlin (dir.), *Les Seychelles et l'Océan Indien* (p. 81-133). Paris : L'Harmattan / Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- Koetting, James (1970). Analysis and notation of West African drum ensemble music. *Selected reports* 1(3), 115-146. California : Institute of Ethnomusicology (UCLA).
- Knight, Franklin W. (1997). Pluralism, creolization and culture. Dans F. Knight (dir.), *General History of the Caribbean, vol. 3 : The Slave Societies of the Caribbean*. London & Basingstoke : Unesco Publishing, Macmillan Education Ltd, p. 271-286.
- Knörr, Jacqueline (2008). *Towards conceptualizing creolization and creoleness*. Halle / Salle : Max-Planck Institute for Social Anthropology Working Papers.
- Knörr, Jacqueline (2010). Contemporary Creoleness; or, The World in Pidginization ? *Current Anthropology*, 51/ 6, p. 731-759.
- Kriegel, Sybille et Véronique Daniel. 2015. *Études créoles – des approches multiples ancrées dans les disciplines, dans le temps et dans l'espace. Études créoles, nouvelle série* 2015/1, p. 1-9.
- Kroeber, Alfred Louis (1946). The ancient Oikoumenê as an historic culture aggregate. The Huxley Memorial Lecture for 1945. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 75, 9-20.

- Kubik, Gerhard (2003). Présence de la musique africaine dans le Jazz. In Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle*, p. 1203-1238). Arles / Paris : Actes Sud / Cité de la Musique.
- Kubik, Gerhard (1994). *Theory of African Music* (Volume 1). Wilhelmshaven : Florian Noetzel.
- Kubik, Gerhard et Donal Keith Robotham (2012). African music. Dans *Encyclopaedia Britannica*. Repéré à <https://www.britannica.com/art/African-music/Musical-structure>.
- Laborde, Denis (2005). *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne, Saint-Sébastien : Éditions Elkar.
- Laborde, Denis (2007). Théâtres de la mémoire. Mnémotechnie et contexte situationnel en Pays basque. Dans J.-Y. Tadié, d. Bohler & G. Peylet, *Le Temps de la mémoire* (p. 85-99). Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Lacas, Pierre-Paul (s.d.). Tambour. Dans *Encyclopædia Universalis*. Repéré à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tambour/>.
- Laffranchini, Moira. 1997. Deux disques de musique du Mozambique. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, Repéré à : <http://ethnomusicologie.revues.org/942>.
- Lagarde, Benjamin (2007). Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves: le maloya (Île de la Réunion). *Conserveries mémorielles* (3), 27-46.
- Lagarde, Benjamin (2012). *Réunion maloya: La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa musique traditionnelle*. (Thèse de doctorat), Université d'Aix-Marseille III – Paul Cézanne.
- Lahire, Bernard (2004). *La culture des individus. Dissonance culturelle et distinction de soi*. Paris : Éditions La Découverte.
- Laplantine, François et Alexis Nouss (1997). *Le métissage*. Paris : Flammarion.
- La Selve, Jean-Pierre (1984). *Musiques traditionnelles de la Réunion*. Saint-Denis-de-la-Réunion : Azalées.
- La Selve, Jean-Pierre (2004). Organologie et linguistique. Petite promenade à travers les noms d'instruments traditionnels à La Réunion. Dans Y.-S. Live et J.-F. Hamon, *Diversité et spécificité des musiques traditionnelles de l'Océan Indien. Kabaro. Revue internationale des sciences de l'homme et des Sociétés*, II(2-3), 219-256.
- Lassiter, Luke (2004). Collaborative Ethnography. *AnthroNotes*, 25(1). Repéré à : https://anthropology.si.edu/outreach/anthnote/anthronotes_2004spring.pdf.

- Lassiter, Luke (2005). *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago : University of Chicago Press.
- Leclerc, Jacques (2016). Les Seychelles. *L'aménagement linguistique dans le monde*. Repéré à <http://www.axl.cefal.ulaval.ca/afrique/seychel.htm>.
- Lee, Jacques K. (1990). *Sega: the Mauritian folk dance*. Oxford : Nautilus Publishing Company.
- Le Ménestrel, Sara (dir.). (2012). *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilité, transformations*. Paris : Éditions Hermann.
- Le Ménestrel, Sara (1999). *La voie des Cadiens. Tourisme et identité en Louisiane*. Paris : Belin.
- Lenclud, Gérard (1987). La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. *Terrain* (9), 110-123.
- L'Étang, Gerry (dir.) (2012). *De la créolisation culturelle, Archipélies, 3-4* (Collection Anthropologies). Paris : Éditions Publibook.
- Léothaud, Gilles (2007 [2005]). Classification universelle des types de techniques vocales. Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Volume 5, L'unité de la musique, p. 803-832). Arles : Actes Sud / Cité de la Musique.
- Lionnet, Guy (1972). *The Seychelles*. Harrisburg : Stackpole Books.
- Lionnet, Guy (1989a, 18 février). Regard sur la tradition populaire créole. 1. Le cadre géographique et l'origine historique, *Seychelles Weekend NATION*.
- Lionnet, Guy (1989b, 25 février). Regard sur la Tradition Populaire Créole. 2. Le Substrat Humain et la Structure Familiale, *Seychelles Weekend NATION*.
- Lionnet, Guy (1989c, 18 avril). Regard sur la Tradition Populaire Créole. 10. Les Musiques, *Seychelles Weekend NATION*.
- Lionnet, Guy. (1989d, 22 avril). Regard sur la Tradition Populaire Créole. 12. Les Danses. *Seychelles Weekend NATION*.
- Lionnet, Guy (2001). *Par les Chemins de la Mer. Périples aux Séchelles au temps des voyages au long cours*. Saint-Denis : Université de la Réunion.
- Lledo, Eugène (s.d.). Tambours sur cadre. Dans *Encyclopædia Universalis*. Repéré à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tambours-sur-cadre/>.
- Lortat-Jacob, Bernard (2006). L'image musicale du souvenir. Georgia On My Mind de Ray Charles. *L'Homme, 177-178*, 49-72.

- MacCannell, Dean (1976). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York : Schocken Books.
- Mahoune, Jean-Claude (1971, 26 août). The Contra Danse. *Seychelles Bulletin*.
- Mahoune, Jean-Claude (1973, 30 juin). Dance the moutya. *Seychelles Bulletin*.
- Mahoune, Jean-Claude (1978a, 28 janvier). 'Good ole' music - Moutia / Sega. *Seychelles Bulletin*.
- Mahoune, Jean-Claude (1978b, 28 janvier). 'Good ole' music - playing the Makalapo. *Seychelles Bulletin*.
- Mahoune, Jean-Claude (1978c, 4 février). 'Good ole' music - the Zeze. *Seychelles Bulletin*.
- Mahoune, Jean-Claude (1978d, 4 août). Sokwe comes back to Seychelles. *Seychelles Bulletin*.
- Mahoune, Jean-Claude (1979, 5 et 12 octobre). Seychelles traditional music, *Nation*.
- Mahoune, Jean-Claude (2000). Seychellois creole development & evolution. *The Online Newsletter of the International Institute for Asian Studies (IIAS)*, 22. Repéré à : <http://iias.asia/iiasn/22/index.html>.
- Mahoune, Jean-Claude (2004). The origin of the traditional music / Dances of the Republic of Seychelles. Dans Y.-S. Live et J.-F. Hamon, *Diversité et spécificité des musiques traditionnelles de l'Océan Indien*. Kabaro. *Revue internationale des sciences de l'homme et des Sociétés*, II(2-3), 286-293.
- Mahoune, Jean-Claude (s.d.-a). *Traditionnel music instruments of Seychelles*. Document inédit.
- Mahoune, Jean-Claude. (s.d.-b) *Traditional dances / Games of the Republic of Seychelles*. Repéré à <http://www.pfsr.org/seychelles-traditional-dances-games/traditional-dancesgames-of-the-republic-of-seychelles/>.
- Mahoune, Jean-Claude, C. Servina & J. Etienne, J. (2001). *Seychelles*. Dans D. Rubin, O. Diakhaté & H. Ndumbe Eyoh (dir.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Volume 3, Africa, p. 250-256). New York : Routledge.
- Mallet, Julien (2009). *Le tsapiki, une jeune musique de Madagascar*. Ancêtres, cassettes et bals-poussière. Paris : Karthala.
- Manuel, Peter (2009). *Creolizing contradance in the Caribbean*. Philadelphie : Temple University Press.
- Manuel, Peter (1988). *Popular musics of the non-Western world*. New York & Oxford : Oxford University Press.

- Martin, Denis-Constant (1991). Filiation or innovation ? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro-American music's origins. *Black Music Research Journal*, 11(1), 18-38.
- Massé, Raymond (2013). Créolisation et quête de reconnaissance. *L'Homme*, 207-208, 237-288.
- McAteer, William (2000). *Hard Times in Paradise. The History of the Seychelles 1827-1919*. Mahé, Seychelles : Pristine Books.
- McAteer, William (2002 [1991]). *Rivals in Eden. The History of the Seychelles 1742-1818*. Mahé, Seychelles : Pristine Books.
- McAteer, William (2008). *To be a nation : being the third part of the history of the Seychelles, 1920-1976*. Mahé, Seychelles : Pristine Books.
- Merriam, Alan P. (1955). The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation. *American Anthropologist*, New Series, 57(1), 28-34.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press.
- Meyer, Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Mifune, Marie-France (2011). Rite et performance dans la culture du bwiti chez les Fang du Gabon. Dans M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin et G. E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 295-310). Montréal : PUM.
- Ministère de l'Éducation et de l'Information (1981). *Sanson moutya*. Division de la Culture – Section tradition orale. Victoria, Seychelles.
- Ministère des Collectivités Locales, des Sports et de la Culture. Département des Sports et de la Culture (2004). *Politique culturelle de la République des Seychelles*. Victoria, Seychelles.
- Ministry of Education (1984). *Education for a New Society*. Victoria, Seychelles.
- Ministry of Community Development, Youth, Sports and Culture, Culture Division (2008). *Standards and Protocols for Managing Cultural Research in the Seychelles*. République des Seychelles.
- Mintz, Sydney W. (1996). Enduring substances, trying theories : The Caribbean region as oikoumene. *The Journal of the Royal Anthropology Institute*, 2(2), 289-311.
- Mintz, Sydney W. et Richard Price (1976). *An anthropological approach of the Afro-American past : a Caribbean perspective*. Philadelphie : Publication of the Institute for the Study of Human Issues.

- Molino, Jean (2009). *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Arles : Actes Sud / INA.
- Morisset, Lucie K. (2009). *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec & Rennes : Presses de l'Université du Québec / PUR, Réseau des universités Ouest Atlantique.
- Moscovici, Serge (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris : PUF.
- Moscovici, Serge (2013). *Le scandale de la pensée sociale*. Paris : EHESS, collection Cas de figure.
- Mühlhäusler, Peter et Philip Baker (2007). Creole linguistics from its beginnings, through Schuchardt to the present Day. Dans C. Stewart (dir.), *Creolization, History, Ethnography, Theory* (p. 84-107). Walnut Creek : Leff Cost Press.
- Naepels, Michel (1998). Une étrange étrangeté. Remarques sur la situation ethnographique. *L'Homme*, 38(148), 185-199.
- Naria, Olivier et Kenneth Sherwin M. D. (2011). Tourisme, sports de nature et développement durable aux Seychelles. *Études caribéennes* 19, The changing world of coastal, island and tropical tourism. doi : 10.4000/etudescaribeennes.5642
- Nattiez, Jean-Jacques (1981). Paroles d'informateurs et propos de musiciens : quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique. *Yearbook for Traditional Music*, 13, 48-59.
- Nattiez, Jean-Jacques (2004). Ethnomusicologie et significations musicales. *L'Homme* 3(171-172), 53-81.
- Naylor, Michael Lee (1997). *The creativity in culture: Creolization in the musical genres of the Seychelles Islands*. (Thèse de doctorat) University of Michigan.
- Naylor, Michael Lee (2005). Heeding the Creole Voice (in the Seychelles Islands): Alternatives to race and nation as identifiers of cultural value. *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* 10. Repéré à : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/michaellnaylor.htm>.
- Neely, Daniel T. (2014). Modern Mento : The Emergence of Native Music in Jamaica Tourism. Dans T. Rommen et D. T. Neely, *Sun, Sea and Sound. Music and Tourism in the Circum-Caribbean* (p. 17-43). New York : Oxford 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.

- Nettl, Bruno (2005 [1983]). *The study of ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.
- Nicolas, Thierry (2001). La circulation comme facteur d'intégration nationale et d'"hypo-insularité": le cas des Antilles françaises. *Les Cahiers d'Outre-Mer*, 216 (Octobre-Décembre 2001), 397-416.
- Nicolas, Thierry (2005). "L'hypo-insularité", une nouvelle condition insulaire: l'exemple des Antilles françaises. *L'Espace géographique*, 4(34), 329-341.
- Nketia, Kwabena J.H. (1974). *The Music of Africa*. New York : W. W. Norton & Company.
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and literacy. The technologizing of the world*. Londres et New York : Methuen.
- Orea, René (2015). Le rythme dans les musiques traditionnelles de l'Amérique du Sud. Modélisation, typologie et signification culturelle. (Thèse de doctorat inédite). Université de Montréal.
- Ortiz, Fernando (1952). *Los instrumentos de la musica afro-cubana*. V1-5. Publicaciones de la Direccion de Cultura del Ministerio de Educacion, Habana.
- Ostheimer, John M. (1975). *The Politics of the western Indian Ocean islands*. New York : Praeger.
- Palmié, Stephan (2006). Creolization and its discontents. *Annual Review of Anthropology*, 35, 433-456.
- Palmié, Stephan (2007). Is there a Model in the Muddle? "Creolization" in African American History and Anthropology, Dans C. Stewart (dir.), *Creolization. History, Ethnography, Theory* (p. 178-200). Walnut Creek : Left Coast Press.
- Pan Yan, Christel (2008). « Les régionalismes du français mauricien dans la presse francophone mauricienne (de 1777 à nos jours). Dans A. Thibault et Pierre Rézeau (dir.), *Richesses du français et géographie linguistique* (Volume 2, p. 317-452). Bruxelles : Éditions Duculot.
- Parent, Marie-Christine (2010). La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales : quelques exemples brésiliens. *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, 11/1-2, 137-147.
- Parent, Marie-Christine (2013). Ser um músico nas Seychelles : Ser «músico das Seychelles» ou «músico do mundo»? *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2(2). Repéré à : <http://revistas.ua.pt/index.php/postip/article/view/3427> (consulté le 20 juillet 2017).

- Parent, Marie-Christine (2015a). Représentations publiques de la diversité culturelle en milieu créole : Le cas des Seychelles (océan indien). Dans D. Moisa et J. Roda (dir.), *La Diversité des Patrimoines. Du rejet du discours à l'éloge des pratiques* (p.39-64). Québec : PUQ.
- Parent, Marie-Christine (2015b). La mise en tourisme du patrimoine musical aux Seychelles. Dans J.-M. Decroly (dir.), *Le tourisme comme expérience. Regards interdisciplinaires sur le vécu touristique* (p. 223-236). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Parent, Marie-Christine (2016a). « Being on both sides »: The ethnomusicologist between official institutions and musicians. Dans K. Harrison, *Applied Ethnomusicology in Institutional Policy and Practice, COLLeGIUM, Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 21, 62-81.
- Parent, Marie-Christine (2016b). De la nécessité de l'implication du chercheur sur le terrain. Vers une ethnomusicologie de la rencontre. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 29, 107-125.
- Parent, Marie-Christine (2016c). Le festival *Dimans moutya* aux Seychelles. (Re)construction et « sauvegarde » d'un patrimoine musical au travers de sa mise en tourisme. *MUSICultures*, 43(2), 41-65.
- Passeron, Jean-Claude et Jacques Revel (dir.) (2005). *Penser par cas*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Péron, Françoise (1993). *Des îles et des hommes : l'insularité aujourd'hui*. Paris / Rennes : Editions de la Cité / Editions Ouest-France.
- Perreau, Joëlle (2007). Enseignement et apprentissage du français en milieu créolophone aux Seychelles. Dans *Appropriation du français et pédagogie convergente dans l'océan Indien. Interrogations, applications, propositions...*, Actes des Journées d'animation régional du réseau "Observation du français et des langues nationales", Port-Louis : Université de Maurice.
- Peghini, Julie (2012). *Espaces de résistance artistique à l'île Maurice*. Communication présentée au Colloque international « Entre Créolisation et autochtonie : mémoires ambiguës et réponses créatives dans les mondes tropicaux (Océan Indien, Pacifique et Atlantique) », Université de la Réunion, 3 au 5 septembre 2012. Repéré à : http://new-osoil.univ-reunion.fr/fileadmin/user_upload/_imported/fileadmin/Fichiers/OSOIL/Textes/PDF/textes-coll-creolite-autochtonie/Session-03-J-Peghini-Espaces-de-resistance-artistique-a-MU_v01.pdf.
- Peghini, Julie (2016). *Île rêvée, île réelle. Le multiculturalisme à l'île Maurice*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Pettan, Svanibor et Jeff. T. Titon (2015). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*.

New York : Oxford University Press.

- Pfadenhauer, Michaela (2005). Ethnography of scenes. towards a sociological lifeworld analysis of (post-traditional) community building. *Forum Qualitative Social Research*, 6. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-6.3.23>
- Picard, François (2000). Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée. Ethnomusicologie, Centre universitaire Clignancourt, Université Paris-Sorbonne. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/cel-01150224>.
- Picard, Michel (1992). *Bali. Tourisme culturel et culture touristique*. Paris : L'Harmattan.
- Pichette, Marie-Hélène (2011a). Comprendre le *gwoka* guadeloupéen par la performance. Dans M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin et G. E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 311-324). Montréal : PUM.
- Pichette, Marie-Hélène (2011b). Apport de l'étude de la performance à la compréhension d'une pratique musicale. *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française* (9), 135-143.
- Picken, Laurence (1984). *Musica Asiatica* (Volume 4). Cambridge University Press.
- Pike, Kenneth (1947). *Phonemics, a Technique for Reducing Languages to Writing*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Plisson, Michel (2001). Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13, 23-54.
- Polak, Rainer (2010). Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali. *Music Theory Online*, 16(4), Repéré à <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html>.
- Polak, Rainer, Justin London & Nori Jacoby (2016). Both Isochronous and Non-Isochronous Metrical Subdivision Afford Precise and Stable Ensemble Entrainment: A Corpus Study of Malian Jembe Drumming. *Frontiers in Neuroscience*, 10. Doi : 10.3389/fnins.2016.00285
- Pouchelon, Jean (2015). *Les Gnawa du Maroc : Intercesseurs de la difference? Étude ethnomusicologique, ethnopoétique et ethnochoréologique*. (Thèse de doctorat). Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Pourchez, Laurence (2013). *Créolité, créolisation: Regards croisés*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Pourchez, Laurence (2014). Métissage, multi-appartenance, créolité à l'Île de La Réunion. *Anthropologie et Sociétés*, 38(2), 45-66.

- Précourt, Fanie (2009). *Ton Pat', memwar lamizik seselwa*. Notes du livret accompagnant le CD et DVD. Saint-Denis de La Réunion : Pôle Régional des Musiques Actuelles / Runmuzik : Takamba.
- Price, Richard et Sally Price (1997). Shadowboxing in the mangrove. *Cultural Anthropology*, 12(1), 3-36.
- Pyykkönen, Miikka (2012). UNESCO and cultural diversity: democratisation, commodification or governmentalisation of culture? *International Journal of Cultural Policy*, 545-562. doi : 10.1080/10286632.2012.718914
- Qashu, Leila (2011). Staged public music performance of the Oromo of Ethiopia. Dans M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin et G. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 75-92). Montréal: PUM.
- Qureshi, Regula Burckhard (1986). *Sufi music of Indian and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Rajaonarimanana, Narivelo et Sarah Fee (1996). *Dictionnaire malgache dialectal-français, dialecte tandroy*. Paris : L'Asiathèque.
- Rakotomalala, Mireille-Mialy (2003). *Madagascar, la musique dans l'histoire*. Fontenay-sous-bois : Anako Éditions.
- Randrianary, Victor (2008). *Patrimoine musical et chorégraphique de Mayotte. Rapport de missions : février et juillet 2007*. Document inédit.
- Régneault, Madina (2011). Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte. Dans M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin et G. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène* (p. 93-112). Montréal : PUM.
- Ricaud, Claudie (1993). Le séga, re-création dans les traditions orales. *Notre Librairie*, 114, 130-133.
- Rice, Timothy (1987). Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 31(3), 469-488.
- Rice, Timothy (2005). Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale? Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Volume 3. Musiques et cultures, p. 137-160). Arles : Actes Sud / Cité de la Musique.
- Roda, Jessica (2011). Des Judéo-espagnols à la machine unesquienne : enjeux et défis de la patrimonialisation musicale. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, numéro spécial *Questions d'éthique*, 123-142.

- Roda, Jessica (2012). *Vivre la musique judéo-espagnole en France. De la collecte à la patrimonialisation, l'artiste et la communauté*. (Thèse de doctorat). Université Paris-Sorbonne et Université de Montréal.
- Roda, Jessica (2014). Constructing patrimony, updating the modern: Toward a comprehensive understanding of sephardic musical experiences in France. Dans U. Hemetek, E. Marks et A. Reyes (dir.), *Music and minorities from around the world: Research, documentation and interdisciplinary study* (p. 94-114). Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Roda, Jessica et Monique Desroches (2016). Ressentir, incarner, toucher, vivre... Le spectacle comme expérience. *MUSICultures*, 43(2), 1-17.
- Romberg, Raquel (2007). Ritual Piracy: Or Creolization with an Attitude. Dans R. Baron e. A. C. Cara (dir.), *Creolization as Cultural Creativity* (p. 109-136). Jackson: University Press of Mississippi.
- Rommen, Timothy et Daniel T. Neely (dir.) (2014). *Sun, Sean and Sound. Music and Tourism in the Circum-Caribbean*. New York : Oxford University Press.
- Ronström, Owe (2014). Festivals et festivalisations. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, numéro spécial *Festivalisations*, 27-48.
- Rouget, Gilbert (1995). Ethnomusicologie d'un rituel. La représentation, ou de Velasquez à Francis Bacon. *L'Homme*, 35(133), 77-97.
- Saillant, Francine (2014). Anthropologie et performativité : transformations et connexions. *Cultures-Kairós*. Repéré à : <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=905>.
- Salemink, Oscar (2001), La sauvegarde et la représentation culturelles : qui décide qui doit en être chargé et ce qui doit être sauvegardé ? Dans O. Salemink (dir.) *Diversité culturelle au Viet Nam : enjeux multiples, approches plurielles* (p. 197-205). Paris : Éditions UNESCO.
- Samson, Guillaume (1997). *Le Séga à l'île Rodrigues*. (Mémoire de maîtrise). Université de Nanterre – Paris X.
- Samson, Guillaume (2001). Clivage social et appropriation musicale à l'île Rodrigues. Le cas du ségakordéon. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13, 163-178.
- Samson, Guillaume (2003). Sega Zariko : une présentation des chants de travail rodriguais. Dans Y.-S. Live et J.-F. Hamon, *Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien. Kabaro ; Revue internationale des sciences de l'homme et des sociétés II(2-3)*, 271-283. Paris : L'Harmattan / Saint-Denis : Université de la Réunion.

- Samson, Guillaume (2006). *Musique et identité à La Réunion : généalogie des constructions d'une singularité insulaire*. (Thèse de doctorat), Université de Montréal et Université d'Aix-Marseille III – Paul Cézanne.
- Samson, Guillaume (2008). Histoire d'une sédimentation musicale. Dans G. Samson, B. Lagarde et C. Marimoutou, *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature* (p. 9-88). Sainte-Clothilde : Éditions de la Dynamique de Recherche en Ethnomusicologie de l'Océan Indien.
- Samson, Guillaume (2011). Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, 157-171.
- Samson, Guillaume (2013). Transculturations musicales et dynamiques identitaires. Trois cas d'étude 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). <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412013000100022>
- Sandroni, Carlos (2001a). *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ.
- Sandroni, Carlos (2001b). Le *Tresillo* rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13, 55-64.
- Scarr, Deryck (2000). *Seychelles since 1770 : history of a slave and post-slavery society*. London : Hurst & Co.
- Schaeffner, André (1968 [1936]). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- Rosenberg, Davin (dir.) (2016). Decolonizing Ethnomusicology. *SEM Student News* 12(2). Repéré à : <https://c.ymcdn.com/sites/ethnomusicology.site-ym.com/resource/group/dc75b7e7-47d7-4d59-a660-19c3e0f7c83e/publications/SEMSN12.2.pdf>
- Servan-Schreiber, Catherine (2010). *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice. Chutney indien et séga Bollywood*. Paris : Riveneuve éditions.
- Servan-Schreiber, Catherine (2014). *Indianité et créolité à l'île Maurice*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Shah, Kantilal Jivan (1984). Les premiers éléments de connaissance sur les Seychelles. Dans B. Koechlin (dir.), *Les Seychelles et l'Océan Indien* (p. 31-42). Paris : L'Harmattan / Presses universitaires d'Aix-Marseille.

- Shaw, Rosalind et Charles Stewart (dir). (1994). *Syncretism / Anti-Syncretism. The Politics of Religious Synthesis*. London-New York : Routledge.
- Sheldom, Kathleen (2016). *Historical Dictionnary of Women in Sub-Saharan Africa*. Lanham : Rowman & Littlefield.
- Shelemay, Kay Kaufman (1980). "Historical Ethnomusicology": Reconstructing Falasha Liturgical History. *Ethnomusicology*, 24(2), 233-258.
- Shelemay, Kay Kaufman (1986). *Music, ritual, and Falasha history*. East Lansing, Michigan : African Studies Center, Michigan State University.
- Shelemay, Kay Kaufman (2006). Music, memory and history. *Ethnomusicology Forum*, 15(1), 7-37.
- Simonard, Pedro (2010). Le jongo et la nouvelle performativité afrobrésilienne. *Anthropologie et Sociétés*, 34(1), 33-54.
- Smith, Michael Garfield (1965). *The plural society in the British West Indies*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.
- Soulé, Bastien (2007). Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives*, 27(1), 127-140.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). Can the subaltern speak ? Dans C. Nelson et L. Grossberg (dir.), *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press.
- Springer, Robert (1999). *Fonctions sociales du blues*. Marseille : Éditions Parenthèses.
- Stern, Monika (2000). La permanence du changement ou les métissages dans la musique du Vanuatu. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 13, 179-202.
- Stewart, Charles (2007). Creolization : History, ethnography, theory. Dans C. Stewart (dir.), *Creolization, history, ethnography, theory* (p. 1-25). Walnut Creek : Leff Cost Press.
- Stone, Ruth (1981). Event, feedback and analysis : Research media in the study of music events. *Ethnomusicology*, 25, 215-225.
- Stokes, Martin (1994). *Ethnicity, identity, and music : the musical construction of place*. Oxford & Providence : Berg.
- Swed, John F. (2003). Metaphors of incommensurability. *Journal of American Folklore*, 459, 9-18.

- Tagg, Piliip (2009 [1989]). Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes ». *Volume !*, 6(1-2), 135-161.
- Taglioni, François (2006). Les petits espaces insulaires face à la variabilité de leur insularité et de leur statut politique. *Annales de géographie*, 652, 664-687.
- Tedlock, Barbara (1991). From participant observation to the observation of participation : The emergence of narrative ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 47(1), 69-94.
- Temperley, David (2000). Meter and grouping in African music : A view from music theory. *Ethnomusicology*, 44(1), 65-96.
- Temperley, David (2001). *The cognition of basic musical structures*. Cambridge : The MIT Press.
- Thiesse, Anne-Marie (2001 [1999]). *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : Seuil.
- Tirant, A. Rosie (2015). *Echoes from the Oasis*. Mahé, Seychelles: Beau-Vallon Publishing.
- Titon, Jeff T. (2008). Knowing Fieldwork. Dans G. Barz & T. Cooley, *Shadows in the field new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (p. 25-41). New York : Oxford University Press.
- Touma, Habib Hassan, Françoise Gründ et Pierre Bois (2006). *Comores. Musiques de l'île D'Anjouan. Livret du disque*. Traduction : I Ben Saïd Massond. Paris : Inédit / Maison des Cultures du Monde.
- Turgeon, Laurier (2003). *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Turgeon, Laurier (2004). Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique. *Revue germanique internationale, L'horizon anthropologique des transferts culturels*, 21, 53-69.
- Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Unesco (2005). *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*.
- United Nations, DESA / Population Division. 2017. *World Population Prospects. Seychelles Population 2017*. Repéré à <http://worldpopulationreview.com/countries/seychelles-population/>.

- Uranie, S. 2015. Seychelles Constitutional Court Ruling Declares Sections of the Public Order Act Are Unconstitutional. Repéré à : <http://www.seychellesnewsagency.com/articles/3284/Seychelles+Constitutional+Court+ruling+declares+sections+of+the+Public+Order+Act+are+unconstitutional>.
- Valentin, Keven (2004). *Annou Aprann Dans Kanmtole*. Mahé, Seychelles : Lenstiti Kreol.
- Vatin, Xavier (2005). *Rites et musiques de possession à Bahia*. Paris : L'Harmattan.
- Verdelli, Laura (2007). Mises en scène du patrimoine et risques de la sur-patrimonialisation. Dans M.-C. Diop et J. Benoist (dir.), *L'Afrique des associations* (p. 63-78). Dakar : Crepos / Paris : Karthala.
- Victor, Patrick (2007). *Griyo Lepep. En koleksyon sanson*. O Kap, Mahé : Lenstiti Kreol / Edisyon Festival Kreol Sesel.
- Wanquet, Claude (1979 [1972]). Le peuplement des Seychelles sous l'occupation française. Une expérience de colonisation à la fin du XVII^e siècle. Dans *Mouvements de populations dans l'océan indien* (Actes du Quatrième congrès de l'association historique internationale de l'océan indien, p. 187-208). Paris : Champion.
- Wever, Jerry Lowell (2011). *Dancing the Habanera beats (in country music) : empire rollover and postcolonial creolizations in St. Lucia*. (Thèse de doctorat). University of Iowa.
- White, Bob. W. (2008). *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham & London : Duke University Press.
- White, Bob W. (2012). *Music and Globalization. Critical Encounters*. Bloomington : Indiana University Press.
- Wolton, Dominique (2008). Conclusion générale : De la diversité à la cohabitation culturelle. *Hermès, La Revue*, 2(51), 185-204.
- World Health Organization (2004). *Global Status Report on Alcohol*. Department of Mental Health and Substance Abuse, Genève. Repéré à http://www.who.int/substance_abuse/publications/globalstatusreportalcohol2004_traditional.pdf?ua=1.

Table des annexes

Avant-propos

Annexe 1 : Offre de partenariat de la Section Patrimoine du ministère de la Culture des Seychelles

Annexe 2 : Lettre d’avis favorable provenant du ministère de la Culture pour la réalisation de mon enquête

Annexe 3 : Permis de recherche émis par le ministère de la Culture

Chapitre 4

Annexe 4 : Catalogue des principaux informateurs

Annexe 5 : Synthèse des archives et documents sonores et audio-visuels sur le *moutya* mobilisés pour cette recherche

Annexe 1. Offre de partenariat de la Section Patrimoine du ministère de la Culture des Seychelles

MINISTÈRE DU DÉVELOPPEMENT SOCIAL ET DE LA CULTURE
DÉPARTEMENT CULTURE
Section Coopération Internationale
B.P.1383, République des Seychelles
Tél: (00248) 321333, Fax: (00248) 224969, E-mail: mdsavv@macs.sc



Prière d'adresser toute correspondance à Madame la Secrétaire Générale

Victoria, le 5 juillet 2010

À **Madame Monique DESROCHES**
C.P. 6128, Succursale Centre-Ville
Montréal QC H3C 3J7
Email: Monique.c.desroches@umontreal.ca

Mise en place d'un projet de coopération en recherche et en enseignement de l'ethnomusicologie aux Seychelles (Océan Indien)

Chère Madame,

Je me permets de vous écrire après réception du projet précité lequel nous a été remis par l'intermédiaire de l'Ambassade des Seychelles à Paris via le Conseil National des Arts aux Seychelles.

Je voudrais par la présente, vous exprimer l'accord de principe que la Section Patrimoine de ce ministère accorde à votre offre de partenariat.

Dans le cadre de l'ethnomusicologie, la Section Patrimoine dispose déjà de quelques documents de recherche et souhaite que ce partenariat avec votre université puisse l'aider techniquement et financièrement à mettre en place un centre d'ethnomusicologie avec une phonothèque.

Je vous prie de trouver, ci-joint, le document de référence sur les démarches à suivre pour effectuer une recherche de ce genre aux Seychelles.

Pour engager ce projet de recherche et l'accueil de l'étudiante Marie-Christine Parent, je vous serais gré de bien vouloir nous faire parvenir une lettre demande afin que nous puissions formaliser un protocole d'accord.

Dans l'attente d'une suite de votre part, je vous prie d'agréer, Cher Madame, l'expression de ma salutation respectueuse.


Directrice-Coopération Internationale
Pour : LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

'Ensemble, Prêts pour l'Avenir'

Annexe 2. Lettre d'avis favorable provenant du ministère de la Culture pour la réalisation de mon enquête

MINISTERE DU DEVELOPPEMENT SOCIAL ET DE LA CULTURE
DEPARTEMENT CULTURE
Section Coopération Internationale
BP. 1383, Victoria, Mahé, République des Seychelles
Tel: 00(248)3213333, Fax: 00(248) 22 49 69, Email: mdsavy@macs.sc / mdamasy@yahoo.fr



Prière d'adresser toute correspondance à Madame la Secrétaire Générale

Victoria, le 15 décembre 2010

A Madame Marie-Christine Parent
Marie-christine.parent@videotron.ca
Fax: 00 331 514 544 3851

Recherches aux Seychelles

Madame Parent,

J'ai l'honneur de vous faire part officiellement l'avis favorable accordé à votre demande d'effectuer sur place aux Seychelles des recherches pour une étude ethnomusicologique du moutia seychellois sous les conditions suivants:

- o Fournir des exemplaires de la production finale
- o Reconnaître les travaux effectués conjointement
- o Indiquer que les recherches ont obtenues l'accord officiel du Département Culture

Ce ministère dispose d'un comité Protocole des recherches scientifiques et culturelles, présidé par Monsieur Marcel Rosalie. Ce comité est l'entité officielle qui encadra et évaluera votre travail

Un protocole d'accord est actuellement en rédaction pour encadrer vos recherches et il vous sera transmis sous peu. Il sera signé à votre arrivée.

Je vous remercie pour votre fort intérêt pour le développement et le partenariat culturel.

Dans l'attente de vous recevoir, je vous prie d'agréer, Cher Madame, l'expression de mes salutations distinguées.


Directrice-Coopération Internationale
Pour : **LA SECRETAIRE GENERAL**

Annexe 3. Permis de recherche émis par le ministère de la Culture

MINISTRY OF SOCIAL DEVELOPMENT AND CULTURE
DEPARTMENT OF CULTURE
International Cooperation Section
P.O. Box 1383, Victoria, Mahé, Republic of Seychelles
Tel: 00(248)3213333, Fax: 00(248) 22 49 69, Email: /



Please address all correspondence to the Principal Secretary

CULTURAL RESEARCH PERMIT

This is to attest that **Mrs Marie-Christine Parent** of **1230, rue Plessis Montreal (Quebec) G0K 1M0** is authorized to conduct research on the project **“Etude Ethnomusicologique du moutia Seychellois”** for purpose of **Doctorat in Music** and in line with the following attached proposed agreement.

Name of Authority: Department of Culture

Signature of Head of Authority

Date: 01/03/2011 *KA*



“Winning for Seychelles”

Annexe 4. Catalogue des principaux informateurs

Nom	Prénom	Tranche d'âge	Genre	Lieu de résidence	Catégorie d'informateur
Ally	Giovanni	50-60	M	Mahé	Musicien et professeur de musique
André	David	50-60	M	Mahé	Musicien et professeur de musique
Azemias	Theophane	50-60	M	Okanbar, Mahé	Porteur de tradition
Barbe	Davis	30-40	M	Mare Anglaise, Mahé	Musicien
Barbe	Rona	60-70	M	Mont-Buxton, Mahé	Porteur de tradition
Bonnelame	Myrna	30-40	F	Mahé	Travailleur culturel
Constance	Ansley	50-60	M	La Digue	Porteur de tradition
Choppy	Penda	50-60	F	Mahé	Travailleur culturel et chercheur
Davidson-Lesperans	Charles	60-70	M	Praslin	Musicien
Essack	Gabriel	40-50	M	Mahé	Travailleur culturel et chercheur
Farabeau	Michel	40-50	M	Mahé	Musicien et professeur de musique
Franchette	Joachim	69-70	M	La Digue	Porteur de tradition
Freminot	Jessie	50-60	F	Bel Ombre, Mahé	Porteur de tradition
Havelock	François	50-60	M	La Batie, Mahé	Musicien et porteur de tradition
Joseph	Pierre	40-50	M	Mahé	Travailleur culturel
Jules	Alain	40-50	M	Grande Anse, Mahé	Danseur
Julie	Michel (Chili)	50-60	M	Beau Vallon, Mahé	Musicien
Julie	Tony	40-50	M	Mont-Buxton, Mahé	Musicien
Juliette	Joennise	40-50	F	Mahé	Musicien
Kilindo	Channel	30-40	M	La Batie, Mahé	Musicien
Labrosse	Rhonda	30-40	F	Mahé	Danseuse
Labrosse	Sybil	50-60	F	Mahé	Travailleur culturel
Laboudalon	Victorin	50-60	M	Praslin	Porteur de tradition
Ladouce	Fernande	70-80	F	La Digue	Porteur de tradition
Ladouce	Molly	50-60	F	La Digue	Musicien et porteur de tradition
Lesperans	<i>Madanm</i> Arthur	60-70	F	Praslin	Porteur de tradition
Lionnet	Gilles	40-50	M	La Batie, Mahé	Musicien
Mahoune	Jean-Claude	50-60	M	Mahé	Travailleur culturel et chercheur
Marday	Egbert	50-60	M	La Misère, Mahé	Artiste
Marie	Jeannette	50-60	F	Port Glaud, Mahé	Porteur de tradition
Matombé	Brian	50-60	M	Grande Anse, Mahé	Musicien et porteur de tradition

Matombé	Marietta	50-60	F	Mahé	Danseur et porteur de tradition
Nibourette	Mervin	30-40	M	Mahé	Musicien
Niol	Rolly	60-70	M	La Digue	Porteur de tradition
Onésime	Antoine	40-50	M	Mahé	Travailleur culturel
Oredy	France	60-70	M	Cascade, Mahé	Musicien et porteur de tradition
Prosper	Patrick	60-70	M	Victoria, Mahé	Musicien et porteur de tradition
Radogonde	Léon	50-60	M	Victoria, Mahé	Artiste
Rosalie	Andreix	40-50	M	Mahé / La Digue	Porteur de tradition
Rosalie	Marcel	50-60	M	Sans Souci, Mahé	Travailleur culturel et chercheur
Rose	Benjamine	40-50	F	Mahé	Travailleur culturel
Rose	Christopher (Gaza)	40-50	M	Mahé	Musicien
Salomon	Norbert	50-60	M	Mahé	Travailleur culturel et chercheur
Savy	Miera	40-50	F	Plaisance, Mahé	Travailleur culturel
Seraphin	Elvis	40-50	M	Mahé	Musicien
Servina	Joel	40-50	M	Anse Boileau, Mahé	Musicien
Sinon	Joseph	40-50	M	Mont Buxton, Mahé	Musicien
Souris	Jerry	40-50	M	Bel Ombre, Mahé	Musicien et professeur de musique
Valentin	Kevin	50-60	M	Port Glaud, Mahé	Musicien et danseur
Victor	Patrick	50-60	M	Bel Ombre	Musicien
Vital	Cyril	40-50	M	Mahé	Musicien
Vital	John	40-50	M	Mahé	Musicien
Volcy	Jean-Marc	40-50	M	Mahé	Musicien

Annexe 5. Synthèse des archives et documents sonores et audio-visuels sur le *moutya* mobilisés pour cette recherche

Code inventaire ou nom	Contenu / type	Provenance / Titre	Individus, lieux, autres informations	Durée	Format
MCP-SEY-B03-CD2-AAE	<i>Moutya</i> fin des années 1970	Fonds La Selve – Serre, Radio Seychelles	Praslin?	1'30''	Audio MP3
MCP-SEY-B03-CD2-AAF	<i>Moutya</i> fin des années 1970	Fonds La Selve – Serre, Radio Seychelles	Praslin?	1'30''	Audio MP3
MCP-SEY-B03-CD2-AAG	<i>Moutya</i> fin des années 1970	Fonds La Selve – Serre, Radio Seychelles	Praslin?	2'30''	Audio MP3
MCP-SEY-B03-CD2-AAH	<i>Moutya</i> fin des années 1970	Fonds La Selve – Serre, Radio Seychelles	Praslin?	4'25''	Audio MP3
MCP-SEY-B03-CD2-AAI	<i>Moutya</i> fin des années 1970	Fonds La Selve – Serre, Radio Seychelles	Praslin?	4'08''	Audio MP3
MCP-SEY-B03-CD2-AAJ	<i>Moutya</i> fin des années 1970	Fonds La Selve – Serre, Radio Seychelles	Praslin?	4'23''	Audio MP3
CD	<i>Musiques populaires des îles Seychelles</i> CD	enregistrements de Bernard Koechlin (1976-1977) (3 <i>mutia</i>)	La Digue		Audio MP3
CHOPPY PRESENTATION-15 décembre 2010	Présentation sur le <i>moutya</i> (en créole)	Ministère de la Culture, Seychelles	Penda Choppy, Mahé, Seychelles	1h 12'52''	Audio MP3
DVD	<i>Moutya</i> post-révolution	SBC	(autour de 1977-1980)		Audio-vidéo
DVD	<i>Fasad Kiltirel – spécial moutya</i>	SBC			Audio-vidéo
Album <i>Kas Pake!</i>	Enregistrement commercial - <i>moutya</i>	<i>Semen Bwa Blanc, Ti Da</i>	Brian Matombe 2001	4'45'' 4'09''	Audio MP3
Album <i>Lanbyans Tropik</i>	Enregistrement commercial - <i>moutya</i>	<i>Popouri Moutya</i>	Brian Matombe 2004	6'37''	Audio MP3
Album Sinon Sa	Enregistrement commercial	<i>Sese Sa Moutya</i>	Joseph Sinon, famille Sinon, 2011	3'49''	Audio MP3
Album inconnu	Enregistrement commercial	<i>Lula</i>	Joseph Sinon	4'35''	Audio MP3
Album <i>Kontrol ou Lalany</i> Album <i>Madeleenn</i>	Enregistrements commerciaux	Plusieurs titres	Fek Arive 2006-2007		Audio MP3

4 albums	Enregistrements commerciaux	Plusieurs titres	Norville Ernesta 2008 à 2012		Audio MP3
Album <i>Moutya o gou modern</i>	Enregistrement commercial	Plusieurs titres	Keven Valentin		Audio MP3
Six albums	Enregistrement commercial	Plusieurs titres	Jean-Marc Volcy 1994 à 2011		Audio MP3
Album <i>Lekstaz</i>	Enregistrement commercial	<i>Moutya</i>	Jenny Letourdie, 2010	8'38''	Audio MP3
<i>Tyambo</i>	Plage remise sur un CD	<i>Moutya-Rap</i>	Nelson Constance alias Daddy Cool 2008	5 :31	Audio MP3
<i>Group Kiltirel Port-Glaud</i>	Mis en ligne par <i>KozKreol Mizik</i>	URL : https://www.youtube.com/watch?v=g10YcYrn9mQ (dernière consultation le 2 juillet 2017)			
<i>Sa nou mouggae, The footsteps</i>	Mis en ligne par <i>Seggaeman974R</i>	URL : https://www.youtube.com/watch?v=Y2YS6sDa32o (dernière consultation le 2 juillet 2017)			
<i>Mon Zil Natal (Norville Ernesta)</i>	Mis en ligne par <i>KozKreol Mizik</i>	URL : https://www.youtube.com/watch?v=sdV91wopTjg (dernière consultation le 2 juillet 2017)			
<i>Moutya, Group kiltirel Port-Glaud</i>	Mis en ligne par <i>KozKreol Mizik</i>	URL : https://www.youtube.com/watch?v=g10YcYrn9mQ (dernière consultation le 2 juillet 2017)			