

Le Maloya, une musique traditionnelle?

Emeric AUBINEAU

Dans ce travail, je tenterai de donner des éléments de réponse quant à la pertinence de l'utilisation et de l'attribution du terme traditionnel pour certains maloyas. Afin d'y répondre je développerai donc plusieurs parties, historiques et analytiques, autour de cette musique réunionnaise souvent qualifiée de blues de l'océan Indien.

Sommaire:

Éléments historiques (p.2)
Instrumentation (p.4)
Construction musicale (p.6)
Influences récentes (p.8)
Peut-on parler de maloya traditionnel? (p.11)
Ressources (p.13)

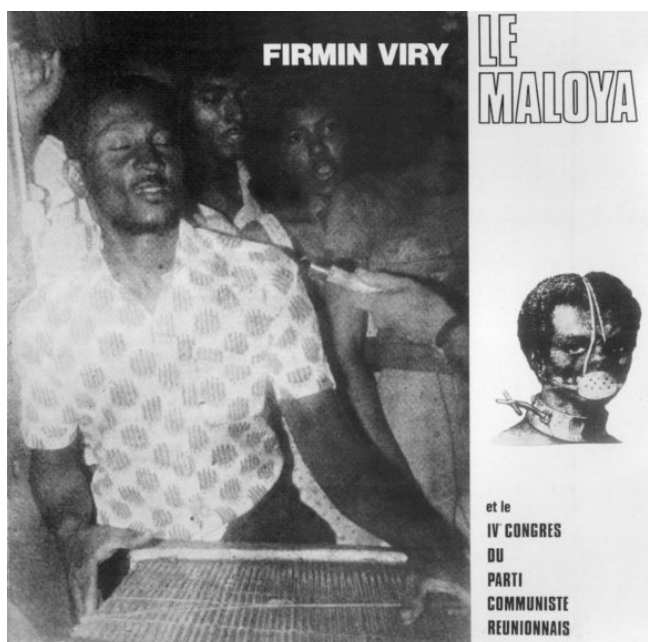
Éléments historiques

Le maloya tire probablement ses racines des esclaves malgaches et est-africains, tout comme son étymologie; c'est en 1930 que le terme maloya apparaît pour la première fois, chez George FOURCADE, musicien et écrivain réunionnais, dans la pièce de théâtre "*Z'histoires la case*". Il parle alors de "danses de noirs". Plusieurs maîtres, hommes d'Église et voyageurs des siècles précédents décrivaient - en employant le terme séga - des rassemblements d'esclaves autour desquels musique et danse se mêlaient. Ces derniers, toujours pratiqués, sont appelés kabars ou servis kabaré - du malgache "mpikabary" signifiant orateur - et rendent hommage aux ancêtres.

Aujourd'hui, deux genres musicaux prédominants s'inscrivent dans l'identité culturelle de La Réunion; le séga, et le maloya. La distinction entre les deux genres s'opère progressivement pendant l'engagisme, période suivant l'abolition de l'esclavage à La Réunion - en 1848. Le séga s'affilient plus à une culture musicale occidentale (structure musicale "couplet-refrain", instruments occidentaux). Contrairement au maloya qui se référerait plus à une culture musicale africaine (chant responsorial, emphase sur les instruments rythmiques). Cette distinction un peu caricaturale, trouvera aussi un parallèle littéraire où le maloya emploiera lékritir 77, écriture créole ne faisant aucune référence à l'étymologie française.

Bien qu'actuellement aussi populaire l'un que l'autre, il n'en était pas ainsi avant les années 1970. Le séga s'inscrivait dans une mouvance folklorique répondant au développement touristique de l'île, perpétuant les répertoires bourgeois du XIX^e siècle (quadrilles, ségas créoles écrits pour piano, polkas, mazurkas, valse, scottish,...). Le principal représentant de cette tendance fut, jusqu'à récemment, le "Groupe Folklorique de La Réunion" qui, depuis 1971, animait des soirées en stations balnéaires.

Le maloya, quant à lui était resté absent de la scène médiatique en raison de sa censure officielle, celui-ci étant souvent associé symboliquement aux populations défavorisées d'origine afro-malgache, perçue comme une musique primitive, de sorcelleries, tapageuse, assimilé à l'alcool. Le maloya se joue donc dans les champs de canne à sucre, ou du moins à l'écart des lieux publics. C'est à la fin des années 1960, le P.C.R. (Parti Communiste Réunionnais) revendiquant l'autonomie politique à La Réunion et utilisant le maloya comme référent culturel et identitaire, que ce dernier resurgit. Le PCR, et indirectement le maloya, n'avait pas droit de cité à la radio et à la télé. La possession même de certains instruments aurait été condamnable.



Le 29 août 1976, lors du IV^e congrès du parti communiste, Firmin VIRY se produisit pour la première fois avec sa troupe familiale devant un parterre de plusieurs milliers de planteurs, chômeurs et travailleurs, afin de clôturer l'événement. L'occasion pour le P.C.R. de publier un 33 tour; *Firmin VIRY - Le Maloya*, devenu depuis historique puisqu'il représente la première production vinyle réunionnaise entièrement consacrée au maloya. "Tous les disques se sont vendus, plus ou moins sous le manteau, auprès des militants d'abord, puis de fil en aiguille, chez des gens qui n'étaient pas communistes." confia Elie HOARAU, alors secrétaire du Parti. À l'issue de ce succès, le P.C.R. sortira dans la foulée un second disque; *Peuple du Maloya - Peuple de La Réunion*.

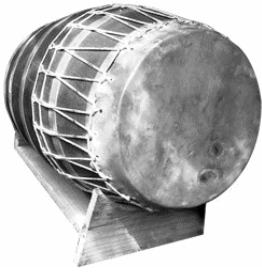
Dès lors, une série de troupes verront le jour, telles que la Troupe Fondbac, la Troupe du Foyer du Coeur-Saignant, ou encore la Troupe La Résistance du Sud. Puis au début des années 1980 (voire fin 1970), le maloya électrique commence à voir le jour avec des groupes comme Ziskakan, Caméléon, Carrousel, Baster, Ravan,... L'avènement des radio libres lors de l'arrivée au pouvoir de François MITTERRAND en 1981, à sans doute participé à l'essor de ces groupes. Paul VERGES, alors président du P.C.R., n'est plus interdit de radio ou de télévision et le maloya, dans sa trace, apparaîtra sur les ondes.

S'ensuivra la mise en place de la fête réunionnaise de la liberté, célébrant la proclamation de l'abolition de l'esclavage en 1848, qui sera donc un jour férié les 20 décembre. Le maloya détient une place centrale au sein de ces festivités.

En 1987 le Conservatoire National de Région ouvre la première classe de musique réunionnaise, y enseignant le sega et le maloya. L'état et la région Réunion ont créé le PRMA (Pôle Régional des Musiques Actuelles de La Réunion), qui depuis 1997 travaille à la sauvegarde du patrimoine. Outre le collectage de terrains d'ethnologue ou ethnomusicologue, le PRMA permettra au label Takamba de restituer des enregistrements disparus ou sortis des circuits commerciaux, ou encore de restaurer des vinyles. En 2009, le maloya est inscrit sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO.

Aujourd'hui on peut trouver le maloya sous bien des formes; joué lors de servis kabaré, dans des lieux publics ou devant les habitations, joué sur scène, ou s'inscrivant dans l'industrie du disque. Plus ou moins fusionné avec le sega, le reggae, le jazz, etc.. Il reste cependant mal connu à l'échelle mondiale, hormis quelques artistes qui arrivent à le promouvoir en dehors de l'île, notamment Danyel Waro - peut être même plus connu à l'étranger qu'en métropole - , ou dans certains milieux comme celui du jazz: Meddy Gerville.

Instrumentation



Roulè

De la famille des membranophones, le roulè se constitue d'une peau de boeuf tendue sur un tonneau. Il se joue assis à califourchon, frappé des deux mains et, au besoin, la peau est étouffée par le mollet. On pourra distinguer principalement deux sonorités; une grave jouée au centre de la peau, et une aiguë jouée sur la tranche.

Il est certainement un des instrument central du maloya au même titre que la batterie et/ou la basse au sein des musiques actuelles. Il pose les fondations rythmiques. Quatre façon d'en jouer peuvent se distinguer; roulé, cassé, malgache et kabaré. Jouer cassé se veut plus improvisé - à l'écoute du chant principal.



Kayamb

De la famille des idiophones, c'est une sorte de hochet fait de deux panneaux de tiges de fleurs de canne-à-sucre liées ensemble et fixé sur une ossature en bois à l'intérieur duquel sont contenues des graines. Il se joue le cadre à plat, tenu de part et d'autre et secoué horizontalement de droite à gauche en accentuant certains éléments du débit.



Bobre

C'est un arc musical de la famille des cordophones. Il est constitué d'un arc en bois et d'un résonateur fait à partir d'une calebasse. La corde d'abord végétale ou en boyau animal, est récemment devenue métallique (en partie en raison du faible volume que peut procurer le bobre face aux percussions).

L'arc est maintenu d'une main, l'ouverture de la calebasse plaquée contre le ventre et dont le musicien variera l'ouverture. La corde est frappée avec une baguette, appelée batavek. Cette dernière peut avoir un hochet à l'une de ses extrémités.



Sati

Idiophone fait à partir d'un morceau de tôle plié, ou d'un bidon en fer blanc. Il est frappé à l'aide de deux baguettes de bois dur tel que le goyavier. S'il sonne trop fort, le sati ayant un son très métallique, un tissu peut être utilisé pour étouffer un peu le son.



Piker

C'est un idiophone, fait d'un ou plusieurs morceaux de bambou. Tout comme le sati, il peut se fixer sur un pied pour en jouer debout et il est frappé par deux baguettes de bois dur.

Suite à l'abolition de l'esclavage en 1848, le nombre d'engagés indien (malbars et tamouls pour la plupart) augmente à La Réunion. On pourra alors constater une diversification des instruments utilisés dans le maloya. Principalement des membranophones (matalon, morion, ouiké, tambou, tablas, ...).

La présence d'instruments d'origine afro-cubaine ou sud-américaine dans la musique populaire réunionnaise remonte à la fin des années 1950, période marquée, à la réunion comme dans une grande partie du monde, par la mode du courant "exotica". Influence qui n'est pas sans rappeler le changement de matériau utilisé pour la corde du bobre. Le berimbaù (cousin brésilien du bobre) possède lui, une corde métallique. On pourra aussi noter la présence récurrente de congas dans le maloya.

Des années 1980 à aujourd'hui, d'autres instruments s'incorporeront au maloya. Notamment le djembé, le triangle, la guitare acoustique mais aussi dans des registres plus fusion ou électrique; basse, batterie, synthétiseurs, guitare électrique,...

Avant d'aborder les parties suivantes, je voudrais tout de même souligner mes questionnements quant à la pertinence de l'analyse ou de l'écriture de certaines formes musicales, en l'occurrence du maloya. Bien que le celui-ci soit le fruit d'un mélange de plusieurs cultures musicales, il reste transmis oralement. Les outils d'analyse ou d'écriture ici utilisés ne permettent que de comparer le maloya à des musiques qui se sont développées avec ces outils. L'évolution d'une musique n'étant pas indépendante de ses moyens de transmission. Je pense que les musiques actuelles et notamment le jazz, dans ces formes les plus récentes, en pâtissent à un certain point. Et ce, malgré qu'ils aient pu se réattribuer ces outils théoriques.

Construction musicale

(maloya kabaré ou acoustique)

Le maloya kabaré est, dans une grande majorité de cas, chanté sur un mode aéolien (ou ionien le cas échéant) et ne change pas de tonalité. La notion d'harmonie est quant elle beaucoup plus floue; je ne pourrais parler d'accords comme une composante du maloya, du moins pas dans ses formes les plus anciennes (avant la seconde moitié du XX^{ème} siècle). Le tempo variera selon les maloyas entre 80 et 180 bpm (à la noire pointée). Le maloya est, sauf rares exceptions, en ternaire, plus précisément en 6/8 ou en 12/8 selon les maloyas. Le débit rythmique, à l'instar du swing, se situe entre un débit ternaire régulier et "une croche - deux-double" en binaire. Ce dernier varie selon les morceaux, les instruments, et selon le musicien. Créant ainsi parfois une appoggiature rythmique. Pour faciliter l'écriture des relevés suivants, je ne me préoccuperais pas des variations interne du débit et l'écrirai en ternaire "régulier".

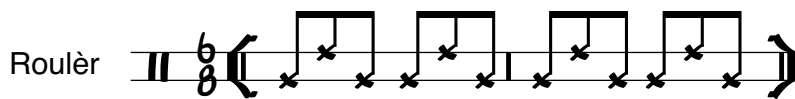
Lors des servis kabaré, une personne entonne a cappella une mélodie souvent plaintive appelé pléré (pleurs). Sur le principe du chant responsorial, les phrases entonnées par le soliste seront répétées en coeur. Le coeur sera tantôt monodique, ou plus récemment polyphonique. Il harmonise - ou "polyphonise" - la mélodie à la tierce ou à la quarte suivant une écriture parallèle. Le terme de cette introduction sera marqué par l'entrée des percussions. Les phases mélodiques fonctionnent très souvent par deux, sous la forme de question-réponse. La première phrase se finit fréquemment sur la dominante ou la tierce (tension/question), et la seconde phrase sur la tonique (résolution/réponse). Induisant au passage une certaine forme d'harmonie. On remarquera aussi ces cris très succincts; tant pour l'appel d'un instrument (en le nommant) ou son solo, que pour marquer une carrure, ou encore répondre au chant principal.

Voici un exemple "type" d'orchestration des percussions (et du bobre);

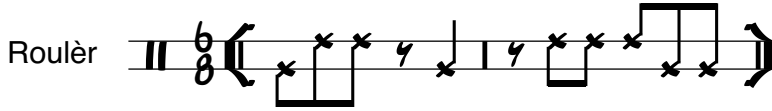
Le rouler est ici joué "roulé".

Pour le bobre, l'ouverture de la caisse de résonance est représentée par un "°", la fermeture par un "+".

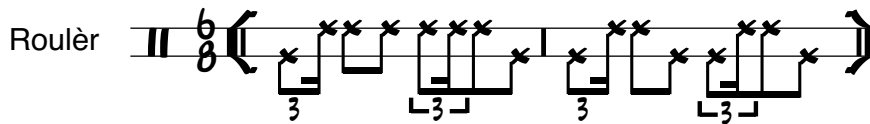
Voici d'autres variantes courantes.



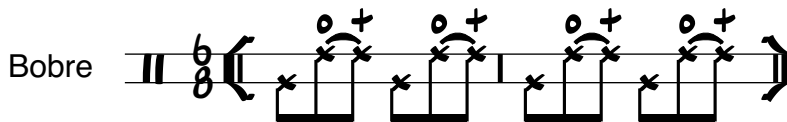
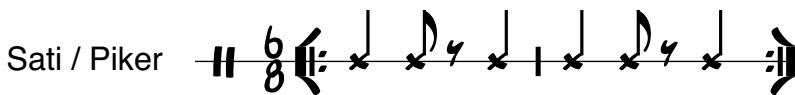
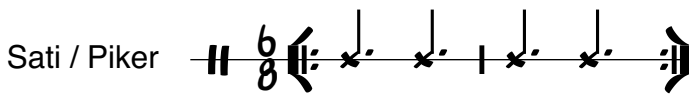
Roulèr ici joué "façon kabaré".



Roulèr ici joué "cassé"



Roulèr ici joué "façon malgache"



Ces exemples ne permettent évidemment pas de montrer la diversité des patterns existants, et ce tout instrument confondu, ni même les nuances. Néanmoins, on peut remarquer la récurrence de l'accentuation de la seconde croche. Une spécificité du maloya assez importante. L'audience cependant, tapera toujours les temps.

Influences récentes

Dans cette partie je tenterai de mettre en évidence des éléments musicaux qui différencieraient ou se rapprocheraient d'un maloya tel qu'il peut être joué dans les servis kabaré (que l'on rattacherait au "maloya traditionnel"). Ce à travers différents morceaux, d'influences, d'époque et d'artistes différents.

Baster, "*Servis Kabaré*" *Mon Péj, Mon Lémé*, 1988.

On peut ici voir une cadence harmonique bien marquée; I - I - IV - V (Bm Bm / F G). Cadence largement répandue - plus souvent sur un mode majeur - dans le sega. Le mode dorien (mineur donc) ici utilisé pourrait se rapporter au maloya. Ci-dessous, le relevé du riff pendant le couplet, sans le chant.

Sabouk, "*Rassin*" *Sabouk*, 1991.

Ici l'instrumentation se rattache beaucoup plus à l'univers jazz-fusion; batterie, kayamb, basse, synthétiseurs, guitare électrique, saxophone et un chanteur. La construction des phrases du thème se fait par deux; finissant alternativement sur la seconde et sur la tonique, ce qui n'est pas sans faire écho à la forme responsoriale du maloya. Quant à la section rythmique on aura toujours l'accentuation de la seconde croche.

Baster, "Sa Maloya" Black Out, 1998.

Ici on a une instrumentation "électrique" avec quelques hochets, un coeur qui répond au chant principal sur le couplet en harmonisant à la tierce. Sur le refrain s'ajouteront des tablas marquant tout les temps. On remarquera aussi l'accentuation de la seconde croche par la basse et le clavier sur l'introduction, préparant ainsi le "premier temps" trois croches avant.

Danyel WARO, "La Mauvaise Réputation" Monmon, 2017.

On a ici une reprise de "la Mauvaise Réputation" de George BRASSENS. Le texte à été adapté en créole réunionnais. Voici les premiers couplet et refrain.

Dann mon kartyé pa pou fé lo fyon,
 Néna i koz si mwin an kouyon.
 Mon pat a tèr mon savat dé dwa,
 Zot i pran a mwin pou in fatra.
 Ou lé sir mwin moun mi anvaz pa pèrsone,
 Mi vann mon bazar sousou zariko zone.

Au village, sans prétention
 J'ai mauvaise réputation
 Qu'je m'démène ou qu'je reste coi
 Je pass' pour un je-ne-sais-quoi
 Je ne fait pourtant de tort à personne
 En suivant mon chemin de petit bonhomme

Soman domoun i inm pa poukwé,
 Ou i rant pa dann zot trin oté,
 Non va domoun i inm pa poukwé,
 Ou i rant pa dann zot trin oté.
 Tout domoun i bat la lang la,
 Park bann parlpa, zot i gingn pa.

Mais les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Non les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Tout le monde médit de moi
 Sauf les muets, ça va de soi

Paroles donc, accompagnées et orchestré ainsi, sur le refrain (le couplet est joué "cassé").
Granmoun Lélé, "Sinibalala" Zelvoula, 2003.

Dans ce morceau, l'instrumentation s'apparente à ce que l'on peut retrouver lors des kabars; roulèr, kayamb, piker, soliste, coeur. Hormis l'entrée d'un saxophone dans la seconde partie du morceau qui improvise en alternance - chaque mesure (en 12/8) - avec le thème chanté par le soliste. Le coeur répond aussi au soliste, en même temps donc que le saxophone. On notera aussi l'ajout d'une voix au coeur, mais respectant toujours une écriture parallèle. On aura donc ici une harmonisation en tierces parallèles.

Musical score for three voices: Sopranos, Altos, and Ténors. The score is in 12/8 time and features parallel thirds.

Nathalie NATIEMBE, "Cilaos" Sankèr, 2005.

On a une instrumentation plutôt singulière pour ce morceau; ghatam, basse, accordéon, un hochet et deux voix. Le ghatam, percussion en terre cuite d'origine indo-pakistanaise, prend le rôle du roulèr. Les voix, sauf peut-être rythmiquement, ne répondent pas à des caractéristiques propre au maloya. On peut néanmoins remarquer les réponses aux chant données par l'accordéon qui s'inscrit sur le modèle du chant responsorial, ce malgré une harmonisation ne suivant pas une écriture parallèle.

Musical score for Soprano, Alto, Accordéon, Basse, Ghatam, and Hochet. The score is in 12/8 time and features a complex instrumentation.

Peut-on parler de maloya traditionnel?

À partir des années 1880 le maloya à, comme on l'a vu, pu s'étendre en fusionnant ou en s'inspirant d'autre genre musicaux. Il en résultera une opposition entre le maloya dit traditionnel et le maloya électrique. Opposition véhiculée par certains écrits (articles, travaux historique ou de recherche), des documentaires, ou par son utilisation courante dans le langage à La Réunion. Le maloya électrique étant jugé comme illégitime, ou nécessitant un besoin d'être distingué. Peut-on donc parler de maloya traditionnel? Une question qui peut s'étendre à bien d'autres sphères.

Le terme traditionnel se rapporte souvent à l'aspect acoustique des instruments utilisés dans le maloya. Parfois appelé, peut être à plus juste titre, néo-traditionnel. Malgré le manque d'information ou l'absence d'enregistrement de maloya avant le XX^{ème} siècle, l'apport d'instruments indien pendant l'engagisme n'a pu être, au-delà de son instrumentation, sans conséquences. Tant sur l'aspect musical que pour les pratiques autour du maloya telles que la danse. Les textes aussi n'ont cessé d'avoir des centres d'intérêt ou revendications différentes au cours de l'histoire. L'intrication du maloya et du P.C.R. en fait certainement un très bon exemple.

Le terme traditionnel est aussi peut-être utilisé pour souligner la différence entre le maloya et le sega. La frontière étant parfois floue entre le sega et le maloya électrique. Comme une démarcation nécessaire entre le sega à l'affiliation occidentale, et au maloya qui se veut être d'un certain "retour aux sources" (africaine).

Un parallèle pourrait aussi bien être fait entre le maloya sacré et profane. J'attribue ici profane au maloya qui seulement n'est plus pratiqué dans la sphère des kabars. Mais ce questionnement n'a que peut suscité de débat tant le détachement entre musique profane et sacrée s'opérait en même temps que la revendication de droits attribuables au communautés pratiquante. Parfois même, par ces communautés. Les usages en général on changés; usage religieux donc, usage politique et/ou identitaire, et plus récemment son mode d'écoute; sur scène ou chez soi au moyen d'enregistrements.

L'apport d'instrument afro-cubain lors du courant exotica permet-t-il de laisser au maloya son titre dit traditionnel, et ce malgré le fait que ces derniers soient acoustique? Comme analysé dans la partie précédente, on a pu voir une évolution progressive de la polyphonie vers l'harmonie. Où fixer la limite quant à la légitimité du maloya électrique? Il convient bien entendu d'exposer les différences existantes entre des maloyas d'époques différentes, en l'occurrence électriques et acoustiques, ou d'influences différentes. Serait-ce alors peut être un problème sémantique?

Si l'on se réfère premièrement à la définition du mot "traditionnel" tel que nous le donne le C.N.R.T.L. (Centre National de Ressources Textuelle et Lexicale):

"Action, façon de transmettre un savoir, abstrait ou concret, de génération en génération par la parole, par l'écrit ou par l'exemple."

La définition ne reflète donc effectivement pas ce que l'usage du terme lui voudrait; une transmission de savoirs figés dans le temps.

Devrions-nous aussi nous référer à la définition du maloya, si tant est qu'il y en ait une. Tout maloyèr ou réunionnais à sa propre définition du maloya. Il en sera aussi ainsi pour tout néophyte selon ses sources (ce travail ne déroge pas à la règle). Cependant, s'il l'on devait tout de même définir le maloya, je m'orienterais vers l'identification qu'en fait l'UNESCO. Pour faire court, et au risque d'en déformer cette définition, je ne garderais que les parties servant mon propos.

"Le Maloya désigne une forme chantée et dansée qui est généralement identifiée comme d'origine ou affinité africaine et malgache. [...] Le maloya est un exemple particulièrement net des processus de créolisation culturelle [...]. Les textes chantés du maloya "traditionnel" emprunte [...] aux romances française du XVII^{ème} et XIX^{ème} siècle. [...] Dans sa forme traditionnelle, le chant du maloya est exécuté en alternance entre soliste et coeur. [...] peuvent s'ajouter [...] d'autre percussions d'introduction récente comme les djembés d'Afrique de l'Ouest ou les congas d'Amérique latine et, dans le cas du maloya électrique, des instruments modernes (guitare, synthés, basse, batterie, etc.). [...]"

Définition qui englobe donc le maloya sous toute ses formes mais qui manque de clarté quant à son utilisation du terme traditionnel. On notera tout de même l'utilisation des guillemets; *Les textes chantés du maloya "traditionnel"*.

Alors même que les formes de maloyas acoustiques de la seconde moitié du siècle dernier se sont transformées, que les usages que l'on en fait ne cessent de changer, que l'instrumentation ne cesse d'évoluer, ne conviendrait-il pas de parler alors de maloya acoustique, d'y décrire ses influences ou encore de définir son époque? Même en acceptant le terme traditionnel sous une autre définition, incluant donc une musique figée dans le temps, la question, légèrement reformulée, subsisterait encore;

Quelle époque justifierait et permettrait de parler de maloya traditionnel?

Resources bibliographiques:

Benjamin LAGARDE, « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (île de La Réunion) », *Conserveries mémorielles*.

Guillaume Samson, « Transculturations musicales et dynamiques identitaires », *L'Homme*, 207-208 | 2013, 215-235.

Benjamin Lagarde, « Gramoun Bébé, le maloya kabaré », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21 | 2008, 335-337.

Gangama, Teddy. "Écrire le maloya: un discours du ressassement." *Francofonia*, no. 53, 2007, pp. 205–228.

Jérôme Vellayoudom, « Le Maloya », *Revue de littérature comparée* 2006/2 (n° 318), p. 243-248.

Marie-Christine Parent, « Guillaume SAMSON, Benjamin LAGARDE et Carpanin MARIMOUTOU : *L'Univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24 | 2011, 258-262.

Guillaume SAMSON, "Analyse de la chanson « Ti femm'là » (Jean Albany/Les Caméléons)".

Carpanin MARIMOUTOU, "*Dossier de candidature présenté par le conseil régional de La Réunion au ministère de la culture et de la communication pour une inscription du maloya sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel.*"

Eric Villaume, "Percussions utilisées à La Réunion". Pôle régional des musiques actuelles de La Réunion.

Auteur(e) inconnu(e), "Le maloya et ses polymorphoses contemporaines". Pôle régional des musiques actuelles de La Réunion.

Auteur(e) inconnu(e), "Le jazz à la réunion". Pôle régional des musiques actuelles de La Réunion.

Stephane BONEY, "Le maloya, origines et influences culturelles." La maison du maloya.

Stéphane Grondin, "Doit-on parler de maloya ou des maloyas?". La maison du maloya.

Ressources audio:

Nathalie NATIEMBE, "Cilaos" Sankèr, 2005.

Baster, "*Servis Kabaré*" *Mon Péi, Mon Lémé*, 1988.

Granmoun Lélé, "*Sinibalala*" *Zelvoula*, 2003.

Danyel WARO, "*La Mauvaise Réputation*" *Monmon*, 2017.

Baster, "*Sa Maloya*" *Black Out*, 1998.

Sabouk, "*Rassin*" *Sabouk*, 1991.

Ressources video:

UNESCO, "Le Maloya".

Françoise Dumas-Champion, "La Réunion "le servis kabaré de gra moun Baba" ".

Geneviève Sévagamy, "Maloya, les racines de la liberté".