



Le Maloya traditionnel
dans les productions sonores actuelles :
Le « Maloya Nomade » de Saodaj' à travers
la perception d'amateurs avertis,
une étude de cas

présenté par Krystie Bricquet

Sous la direction de Stéphane Escoubet
Mémoire pour l'obtention du Master 2 en Musicologie

Université Toulouse 2 – Jean Jaurès
UFR de Lettres, Philosophie et Musique
Département Musique

Juin 2020

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères à Stéphane Escoubet pour avoir accepté de m'encadrer dans cette étude durant de longues années, pour avoir su attiser ma curiosité et m'avoir fait découvrir des aspects de la musicologie qui m'étaient jusqu'alors inconnus.

Je tiens bien évidemment à remercier ceux qui ont participé à mon expérience : Amandine Honoré, Annabelle Rougemont, Karen Lefevre, Mathieu Lauret, Ken Andriamahery-Ranjalahy, Anne-Cécile Marel, Ingrid Burgoa-Flores et Michael Kuakuvi. Merci de m'avoir accompagnée les yeux fermés et les oreilles grandes ouvertes dans ce retour aux sources.

Merci à Romuald Lavediaux et Maéva Ulian pour avoir été deux camarades de recherche exemplaires, motivants et fidèles à chaque réunion, même virtuelle.

Je remercie la curiosité musicale intarissable de ma sœur Marina, sans qui je n'aurais peut-être jamais découvert le groupe Saodaj'. Merci à l'intellect unique de ma sœur Ingrid qui a sublimé les résultats de mon expérience de tri. Merci à ma sœur Shirley pour sa précieuse relecture et ses indispensables conseils.

Je remercie également ma mère qui par ses nombreux allers-retours à la bibliothèque de Saint-Paul et autres librairies réunionnaises a rendu accessible des sources hors de ma portée.

Je tiens à remercier particulièrement Julien Paret pour ses innombrables lectures, relectures, corrections et conseils, ainsi que pour son soutien qui va bien au-delà de ce mémoire.

Enfin, un immense merci à mon père qui malgré son départ, n'aura jamais cessé de me bercer dans la culture de son Île.

*Il est une Île fière aux rives de basalte,
Aux sommets enivrés d'azur et de soleil,
Une île dont le cœur enthousiasmé s'exalte
Sous l'ardente "Fournaise" et les grands soirs vermeils.*

*Elle verse à la fois vigueur et nonchalance
Par ses hivers cléments et ses brûlants étés ;
La nuit elle s'endort aux accents des romances
Et porte dans son sein de chaudes voluptés.*

*Au chant des flots indiens elle berce ses sables
Et d'innombrables cœurs vers le rêve inclinés ;
La brise y fait jouer les harpes inlassables
De ses longs filaos... C'est là que je suis né,*

*C'est là que tous mes jours se remplissent du faste
Des cirques majestueux et des vives clartés,
C'est là que l'horizon d'un Océan si vaste
Emprisonne mon cœur enivré de beautés...*

*Ta splendeur, ô joyau ravit mes yeux d'artiste,
Et mon cœur te chérit autant que ma raison ;
Mais quelquefois, le soir, mon âme est toute triste
Quand un rêve l'emporte à d'autres horizons !*

*Un mirage à mes yeux met ses neiges lustrales
Ses printemps lumineux en leurs gracieux décors,
Ses étés plus cléments que nos chaleurs australes
Et la riche beauté de ses automnes d'or.*

*Pourquoi t'aimé-je tant, ô lointaine patrie,
France que mes regards ne peuvent contempler
Que sur des clichés morts ! Quand une Île chérie,
De sublimes trésors est là pour me combler ?...*

« Il est une île fière », Alcide Baret, *Primes accords*, 1949

Sommaire

Introduction.....	5
Chapitre 1 – Historique d'un genre et d'une pratique musicale traditionnelle.....	11
Chapitre 2 – Entre quête d'authenticité et recherche du métissage dans les musiques traditionnelles.....	28
Chapitre 3 – Le groupe Saodaj' et la tradition perçue par les discours médiatiques.....	39
Chapitre 4 – La perception de la tradition ; hypothèses et tests auprès d'un groupe d'amateurs de Maloya.....	54
Chapitre 5 – Présentation des résultats collectés lors de l'expérience de tri des enquêtés.....	78
Conclusion.....	102
Table des matières.....	135

Introduction

Dans le cadre de l'étude et de la reconnaissance des diversités culturelles mondiales, l'UNESCO a adopté en 2003 la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Régie par des définitions et des objectifs précis, celle-ci propose des idées précises visant la préservation et la sauvegarde des patrimoines culturels immatériels du monde entier. C'est en lien avec cette convention que l'Etat français soumet en 2009 la candidature de quatre éléments de sa culture au Patrimoine Culturel Immatériel¹. Parmi eux se trouve un pan de la culture réunionnaise : le Maloya. Les acteurs politiques français ayant proposé la reconnaissance internationale de ce genre musical traditionnel réunionnais l'ont principalement fait dans un but de sauvegarde. En effet, le dossier de candidature présenté par la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise déplore une fragilisation des bases historiques du Maloya et démontre la nécessité de sauvegarder les formes les plus anciennes du genre musical. Il appuie son argumentation en précisant que « le remaniement que [les jeunes générations] font subir à cette musique se fait en effet désormais dans le cadre de la "world music"² » en dépit d'une forme d'expression « proprement réunionnaise et créole ».

Cependant, dans ces objectifs et définitions, la Convention précise que les héritages culturels immatériels sont « constamment recréé[s] par les communautés et les groupes en fonction de leur environnement, de leur interaction avec la nature et de leur histoire³ ». Nous pouvons donc constater une première contradiction entre une volonté de préserver une tradition musicale comme un objet immuable et le constat d'une tradition inévitablement repensée en permanence.

Dans le cadre de notre recherche, nous serons donc amené à discuter de la tradition en perpétuelle recréation et de sa place dans les productions métissées d'aujourd'hui. Afin d'éclaircir la question par une étude de cas, nous nous intéresserons à l'œuvre du groupe Saodaj' né en 2012 à l'initiative de la chanteuse Marie Lanfroy. Se revendiquant d'un « Maloya Nomade⁴ », Saodaj' allie aux traditions du Maloya des influences musicales diverses provenant

¹ Le *Cantu in paghjella* profane et liturgique de Corse de tradition orale, la tapisserie d'Aubusson, la tradition du tracé dans la charpente française et le Maloya.

² LA SELVE, Jean-Pierre, *Musiques traditionnelles de la Réunion*, La Montagne, Kreolart, 2015 (1^{er} éd. : Saint-Denis, Fondation pour la Recherche et le Développement dans l'Océan Indien – Institut de Linguistique et d'Anthropologie de la Réunion, 1984. 2^{ème} éd. : Sainte-Marie, Azalées éditions, 1995).

³ « Mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », *Unesco.org*, <https://ich.unesco.org/doc/src/01853-FR.pdf> (consulté le 02/05/2020).

⁴ ZUBAIR, Hansye, « Interview – Saodaj' : Les nomades de la musique », *La Gazette Mag*, <https://www.lagazette-mag.io/interview-saodaj-les-nomades-de-la-musique/> (mis en ligne le 07/11/2016).

aussi bien de la zone océan-indien que de l'ouest africain et de l'Europe⁵. A travers la question d'une réappropriation des traditions du Maloya par un groupe actuel, nous essaierons d'identifier les éléments traditionnels toujours présents dans leur production sonore. En s'appuyant sur la perception d'amateurs de Maloya dont nous développerons la méthodologie plus loin, nous pourrons déterminer si la revisite d'une tradition est perçue comme un moyen de préservation du genre traditionnel ou si elle est au contraire perçue comme un remaniement infligé au Maloya traditionnel. Notre étude de cas pourra répondre à ce questionnement : quelle est la part de Maloya traditionnel perçue dans l'œuvre du groupe Saodaj', issu d'une nouvelle génération de groupes bercés par des années de métissages culturels ?

Les travaux universitaires qui ont pour thématique la musique réunionnaise abordent généralement les questions de l'identité créole et la quête d'une certaine authenticité au sein de la société créole. Les notions de tradition et de musique traditionnelle y sont souvent présentées sans pour autant faire l'objet d'un travail universitaire à part entière. Le Maloya est quant à lui au centre de différentes études universitaires dans des domaines tels que l'anthropologie, la sociologie ou encore la linguistique. Les travaux dans le domaine musicologique sont nombreux ; l'aspect mystique de ses *Servis kabaré*, son interdiction pendant les années soixante, soixante-dix ou encore son passé douloureux pendant l'esclavage font de ce genre musical un sujet incontournable pour la promotion et la théorisation de la culture créole.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons pu nous appuyer sur certains ouvrages de référence. La récente réédition de l'ouvrage de Jean-Pierre La Selve ; *Musiques traditionnelles de la Réunion* nous a éclairé d'un point de vue historique sur le paysage musical traditionnel réunionnais. Nous nous sommes particulièrement référé aux chapitres sur le Maloya, son histoire et ses caractéristiques musicales. Ceux-ci nous ont aidés à établir le portrait d'une pratique musicale en perpétuelle évolution. Nous pouvons aussi noter le récent travail de collectage de Stéphane Grondin dans son ouvrage *Aux rythmes du Maloya* réédité et complété en 2018. Producteur discographique, facteur d'instruments traditionnels, chanteur dans un groupe de Maloya « traditionnel », Stéphane Grondin a parcouru l'île de la Réunion à la rencontre de « grands maîtres du Maloya⁶ ». L'étude de terrain qu'il a menée nous a permis

⁵ SARL Agenda Culturel, « Concert Saodaj' + Mehdi dix à Buis les Baronnie le 12 octobre 2018 », *26 Agenda Culturel*, <https://26.agendaculturel.fr/concert/buis-les-baronnies/concert-saodaj-mehdi-dix.html> (consulté le 20/11/2018).

⁶ GRONDIN, Stéphane, *Aux Rythmes du Maloya / Percussions et Musiques de l'île de la Réunion*, s.l., Stéphane Grondin Edition, 2018 (1^{er} éd. : 2011).

d'observer la tradition du Maloya sous différents points de vue ; théorie et pratique musicale, historique, social, économique.

Les trois notions au cœur de notre étude ; la tradition, l'authenticité et le métissage ont été traitées par de nombreux scientifiques. Jean During, ethnomusicologue français et directeur de recherche au Centre National de Recherche Scientifique nous a amené à questionner la notion de tradition grâce à son ouvrage *Musique d'Iran. La tradition en question* publié en 2010. A travers les musiques traditionnelles d'Iran, il se pose la question du sens donné aujourd'hui à la tradition musicale en Iran. Cet ouvrage de référence dans le domaine des musiques traditionnelles offre une étude complète sur une tradition musicale en perdition face au répertoire savant iranien omniprésent. Nous y avons vu une possible analogie avec notre étude : quel sens donner aux traditions du Maloya dans les productions actuelles ? En lien avec la notion de tradition, nous avons pu nous baser sur les travaux de Monique Desroches, professeure titulaire en ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Ses travaux portent notamment sur la notion d'authenticité dans les musiques traditionnelles⁷. Nous verrons dans notre étude que les notions de tradition et d'authenticité sont intimement liées. Monique Desroches a également collaboré avec Guillaume Samson, chargé de l'observation au Pôle Régional des Musiques Actuelles de la Réunion⁸. Auteur d'une thèse sur l'identité créole à travers le Séga (autre genre musical traditionnel de l'Île), celui-ci a aussi travaillé sur la notion de créolisation sous le prisme des constructions identitaires et des pratiques musicales réunionnaises. Enfin, la notion de métissage a intéressé de nombreux historiens, sociologues et anthropologues. L'ouvrage publié en 1999 *La Pensée métissée* de Serge Gruzinski, historien et spécialiste de l'Amérique latine nous propose une réflexion sur la nature même du métissage. Il étudie notamment les productions picturales, littéraires et musicales métissées des Indiens d'Amérique influencées par l'église chrétienne dont la volonté était d'éduquer ces populations. En découla une christianisation de leurs coutumes et un métissage forcé. Nous avons vu dans ces processus de métissage une possible correspondance avec ceux élaborés sur l'île de la Réunion depuis son peuplement.

Notre recherche présentera également une analyse de contenu de discours médiatique dont la méthodologie est issue des travaux de Laurence Bardin dans son ouvrage *L'analyse de contenu* et de la thèse de doctorat de Catherine Rudent *Le discours sur la presse française*,

⁷ DESROCHES, Monique, GUERTIN, Ghyslaine, *Musique, authenticité et valeur*, Tome 3, Cité de la musique, Actes Sud, « Une encyclopédie pour le XXI^e siècle », 2005.

⁸ DESROCHES, Monique, SAMSON, Guillaume, « La quête d'authenticité dans les musiques Réunionnaises », in GASHARIAN, Christian (dir.), *Anthropologies de la Réunion*, Paris, Archives contemporaines, 2002, p. 201-218.

l'exemple des périodiques spécialisés en 1993. Ces études présentent un large panorama des méthodologies de l'analyse de contenu et plus précisément lorsqu'elle est assimilée au corpus journalistique. Nous avons également pu nous appuyer sur la thèse de doctorat de Stéphane Escoubet dont la méthodologie s'inspire, entre autres, des deux travaux cités précédemment⁹. L'importante réflexion à propos des représentations sociales liées à un groupe d'artiste en particulier a fortement inspiré notre étude et notre méthodologie d'analyse.

L'originalité de notre travail de recherche réside principalement dans le choix d'une méthode d'analyse inédite présentée dans les deux derniers chapitres de notre étude. En effet, afin de questionner la notion de tradition et la place qu'elle occupe dans les productions musicales d'aujourd'hui, nous avons fait le choix d'étudier l'œuvre d'un groupe à travers la perception de huit auditeurs avertis de Maloya. Selon nous, l'ancrage d'un extrait sonore dans la tradition est difficilement rationalisable et nous avons estimé qu'il était possiblement cernable à travers la perception d'un individu. La notion de tradition ne possédant donc pas de définition objective, nous avons dû trouver une méthode d'analyse nous permettant d'identifier des éléments musicaux perçus comme « traditionnels ». Nous nous sommes donc appuyé sur un élément tangible : la perception des auditeurs. Ainsi, nous pourrions compléter notre analyse musicale en nous fournissant une approche sensible de ce qu'est la tradition. De plus, la tradition étant une notion subjective, nous avons décidé de répondre à notre questionnement en émettant des hypothèses tout au long de notre étude que nous pourrions tester et peut-être éprouver auprès des enquêtés. Il s'agira donc d'une méthodologie d'analyse collaborative où notre questionnement sera discuté grâce à différents points de vue.

Dans le premier chapitre, nous chercherons d'abord à dessiner les contours de notre objet d'étude : le Maloya. Les diverses mutations de celui-ci sont intimement liées aux bouleversements sociaux, politiques et technologiques qu'a connus l'Île. La réalisation d'un bref historique du Maloya (du peuplement de l'Île jusqu'à aujourd'hui) nous permettra de recontextualiser et bien comprendre tous les aspects qui entourent ce genre traditionnel. Dans une seconde partie de ce chapitre, nous nous attacherons à étudier les divers apports culturels apparus dans le Maloya par les différentes vagues de migrations. Ce sera aussi l'occasion de présenter les cinq principaux instruments du Maloya : le *roulèr*, le *kayamb*, le *bobre*, le *pikèr* et

⁹ ESCOUBET, Stéphane, *La légitimation d'une pop "indépendante" en France : The Divine Comedy d'après Les Inrockuptibles, une étude de cas*, thèse, musique et musicologie, Paris, École doctorale Concepts et Langages, 2015, p. 121.

le *sati*. Par la suite, plusieurs définitions de ce genre musical traditionnel seront présentées. En effet, cela nous permettra d'esquisser un large panorama de définition du Maloya afin de pouvoir au mieux les discuter dans la suite de notre étude. Nous illustrerons notre propos à l'aide d'un corpus d'enregistrements de Maloya des années 1976 à 1979. Ils constituent selon nous et pour notre étude une base d'écoute notable dans la mesure où ils sont les formes les plus anciennes de Maloya enregistrés que nous avons trouvés.

Dans le deuxième chapitre, nous présenterons les notions phares de notre sujet. L'étude d'un genre musical traditionnel implique une discussion autour des notions de tradition et d'authenticité. En effet, afin d'émettre des hypothèses cohérentes en réponse à notre problématique, il est nécessaire de comprendre les mécanismes des traditions ainsi que les enjeux liés à l'authenticité de celles-ci. La seconde partie de ce chapitre nous permettra d'aborder une autre notion importante de notre travail : le métissage. Pouvant à la fois être considéré comme vecteur d'appauvrissement ou au contraire de création, ce concept de mélange des genres prend tout son sens lorsqu'il s'agit de déterminer quels éléments d'une tradition passée persiste encore dans l'œuvre d'un groupe actuel.

Notre troisième chapitre se concentre sur le groupe Saodaj' ainsi que sur ses représentations dans les discours médiatiques. Après deux chapitres plutôt généraux, nous présenterons les membres du groupe étudié ainsi que leur univers musical. Par la suite, nous situerons Saodaj' sur les diverses scènes musicales afin de comprendre dans quelle sphère artistique ils gravitent. Notre chapitre nous conduira enfin à une analyse des discours médiatiques visant à comprendre comment est représenté le groupe Saodaj' dans les médias. Cela nous permettra d'émettre de nouvelles hypothèses à tester lors de notre expérience de tri, notamment en ce qui concerne leur attachement à certaines catégories musicales. Nous avons choisi ce type d'analyse car les discours journalistiques s'emploient généralement à situer les artistes en utilisant les différents genres musicaux. Cela permet notamment de « situer un artiste en convoquant un ensemble d'images, de sonorités, de connotations, de stéréotypes supposément partagés avec le lectorat¹⁰ » et de construire des représentations sociales associées aux artistes.

Dans le quatrième chapitre et à partir des dix-neuf extraits que nous soumettrons par la suite aux enquêtés, nous émettrons les dernières hypothèses concernant les éléments de tradition présents dans l'œuvre du groupe Saodaj'. Nous détaillerons ensuite précisément le protocole d'expérience que nous mènerons avec le logiciel TCL-LabX auprès de huit amateurs

¹⁰ *Ibid.*

de Maloya. Le but pour les enquêtés sera de trier les dix-neuf stimuli sonores que nous avons au préalable analysés. Nous leur proposerons de les catégoriser dans trois degrés d'attachement à la tradition différents (« fortement », « moyennement », « sans lien »).

L'ultime chapitre de cette étude consistera à l'analyse des résultats obtenus lors de l'expérience de tri des enquêtés. Nous comparerons les résultats des enquêtés aux hypothèses émises tout au long de notre étude et nous pourrons ainsi tenter d'apporter une réponse à notre questionnement initial.

Chapitre 1 – Historique d'un genre et d'une pratique musicale traditionnelle

1. 1. Un genre traditionnel étroitement lié aux bouleversements sociaux de l'île de la Réunion : le Maloya

Située dans le sud-ouest de l'Océan Indien, l'île de la Réunion est à l'origine une terre déserte où s'installent les Français au milieu du XVII^e siècle. A la différence de certaines autres régions colonisées du monde, l'absence de population autochtone sur l'Île donne naissance à de nombreux métissages biologiques et culturels. En effet, la culture du café puis de la canne à sucre ont entraîné l'arrivée de nouvelles populations telles que des esclaves venus de Madagascar et de l'Afrique de l'Est qui apportent avec eux leurs propres cultures. Après l'abolition de l'esclavage en 1848, l'Île voit arriver des populations venues de l'Inde qui remplacent les esclaves. Tous ces peuples déracinés de leurs terres natales ont eu besoin d'un exutoire après leurs longues journées de labeur. Ils le trouvèrent la nuit, lors de rassemblements clandestins en célébrant leurs ancêtres en musique¹. Ce sont ces différentes vagues de peuplement qui ont créé la population et la culture réunionnaise métissée que nous connaissons aujourd'hui. Ces musiques « Noires » ont traversé le temps et sont selon Stéphane Grondin, « les dernières traces palpables de cette identité Noire à la Réunion² ».

Dans ce premier chapitre, nous tâcherons de mettre en lumière notre principal objet d'étude : le Maloya traditionnel de l'île de la Réunion. Nous reviendrons sur plus de 350 ans d'Histoire afin de saisir les différents contextes d'évolution de ce genre musical. bercée par un métissage et un multiculturalisme constant, cette tradition musicale n'a cessé de se transformer tout en gardant une empreinte forte dans la société réunionnaise. Pour esquisser ce panorama, nous nous appuyerons sur l'ouvrage de Jean-Pierre La Selve *Musiques traditionnelles de la Réunion*. Sa très récente réédition offre un retour sur plus de quarante années de collecte des pratiques musicales de la zone Océan-Indien.

¹ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*

² GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 10.

1. 1. 1. Du peuplement de l'Île à sa départementalisation (1700-1946)

Dès le XVIII^{ème} siècle, les grands propriétaires terriens intensifient la traite des esclaves venus de Madagascar et du Mozambique. Dans les plantations sont entendus les chants et les plaintes des travailleurs. Pour alléger et exprimer leurs souffrances ils créent un exutoire dont le chant et la danse sont les principaux acteurs ; c'est ainsi que naissent les cérémonies nocturnes appelées aujourd'hui *kabar*. Les esclaves y chantent des complaintes accompagnées de percussions, d'abord corporelles puis fabriquées avec les objets qui les entourent dans leur univers familial. Les propriétaires toléraient voire encourageaient cette pratique afin de canaliser leurs esclaves et éviter toute sorte d'agressivité³. Cependant, ces cérémonies n'étaient pas jouées en public, elles étaient confinées dans les habitations car considérées comme des pratiques magico-religieuses venues d'Afrique. Ces cérémonies religieuses, les *kabar*, inspiraient la peur et sont longtemps restées à l'écart de l'Église catholique. Ce culte des ancêtres est resté très ancré dans les mœurs et est l'un des seuls vestiges du contact des populations esclaves avec leurs cultures d'origine⁴. Aujourd'hui encore le caractère exutoire et transcendant du Maloya persiste. Marie Lanfroy, *leader* vocal du groupe Saodaj' auquel nous nous intéresserons par la suite, précise que leurs textes s'inspirent de la société dans laquelle ils gravitent. Elle ajoute qu'« il y a aussi des textes engagés d'un point de vue historique qui soulignent notre fierté et notre identité⁵ ».

Lors d'un entretien journalistique avec le « Ouest France », Marie Lanfroy expose sa vision du Maloya :

C'est un chant de plainte et de révolte. J'ai dû me l'approprier et chanter mes propres indignations, comme l'urbanisation galopante de l'île par exemple⁶.

La nature des revendications a évolué au fil du temps et des sociétés mais son rôle plaintif et contestataire persiste dans certaines compositions⁷. Jonathan Itéma, percussionniste et chanteur du groupe Saodaj', explique dans une *interview* que le militantisme a un peu évolué. Il est en ce moment tourné vers l'écologie, la planète ou la surconsommation. Selon lui, chaque époque a son combat qu'il est important de faire passer à travers leurs textes⁸.

³ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 264.

⁴ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 13.

⁵ SANTUCCI, Jean-Marc, « In Bed With Saodaj' », *Kozé Zig Zag Culturel*, <https://koze.mu/decouvrir/in-bed-with/in-bed-with-saodaj/> (mis en ligne le 07/04/2016).

⁶ CEREZ, Gaël, « Le Maloya est un chant de révolte », *Ouest France*, <https://www.ouest-france.fr/le-maloya-est-un-chant-de-revolte-299299> (mis en ligne le 27/09/2013).

⁷ SANTUCCI, Jean-Marc, *op. cit.*

⁸ CANAL B, « Saodaj' – ITW Trans Musicales 2018 », *Mixcloud*, <https://www.mixcloud.com/canalb/saodaj-itw-trans-musicales->

Le 20 décembre 1848, date de l'abolition de l'esclavage, marque un tournant pour ce genre musical. Une immense fête populaire a lieu sur une place publique de la ville de Saint-Denis, dévoilant alors au grand jour la musique et les danses des esclaves, où souffrances et joies se mêlent aux rythmes des percussions. L'arrivée des « engagés indiens » dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle va participer à l'évolution du Maloya. Malgré l'existence d'un contrat de travail, leurs conditions de vie sont sensiblement les mêmes que celles des anciens esclaves. Ils adoptent alors leur langue, leurs instruments ainsi que leurs danses tout en y ajoutant certains thèmes de chez eux. Ces nouveaux échanges culturels viennent apporter une contribution de plus à la créolité réunionnaise.

1. 1. 2. Interdiction du Maloya et bipolarisation du paysage musical réunionnais (1946-1981)

La déclaration du Général de Gaulle à la conférence de Brazzaville du 30 janvier 1944 affirme l'idée selon laquelle les peuples colonisés par l'empire français ont désormais le droit de disposer d'eux-mêmes. Économiquement touchée par la Seconde Guerre Mondiale, la Réunion, et plus particulièrement les militants locaux du Parti Communiste Français, demandent à être rattachée officiellement à la métropole. C'est ce qu'il se passera le 19 mars 1946, lorsque cette colonie française deviendra officiellement un département français d'outre-mer. Pendant cette période, le Maloya est confiné dans l'espace privé du cadre familial. De nombreux Réunionnais ne connaissent pas ce genre musical car il n'est pratiqué que par certaines familles créoles. Il a pour seule représentation publique la fête du 20 décembre célébrant l'abolition de l'esclavage.

En témoigne un article de Paul Hoarau de 1962 où il raconte comment se déroule le bal de l'Union Générale des Étudiants Créoles de la Réunion et comment certains découvrent qu'il existe une autre culture bien ancrée dans les esprits :

C'est donc une expression de l'âme réunionnaise, aussi valable que d'autres et que pourtant l'on ne connaît pas : que l'on voudrait ne pas faire connaître aussi. La démonstration de samedi soir a provoqué un choc, certainement et fait découvrir à certains Réunionnais l'existence d'autres Réunionnais, frères mais combien différents⁹.

[2018/fbclid=IwAR1Mkx9gzhDqB0hVvm3KE_feeLiR1CQKuNKUfEk7x5j6rsujcJNmOk1A1EA](https://www.reunion.fr/2018/fbclid=IwAR1Mkx9gzhDqB0hVvm3KE_feeLiR1CQKuNKUfEk7x5j6rsujcJNmOk1A1EA) (consulté le 18/03/2019).

⁹ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 259.

En 1959, le Parti Communiste Réunionnais (PCR) est créé. Déçus par les conséquences de la départementalisation qu'ils avaient pourtant demandée, les militants prônent une plus grande autonomie voire l'indépendance de l'Île. Conscients qu'il leur faudrait un symbole fort pour appuyer leurs revendications, les sympathisants du PCR prennent le Maloya comme emblème d'une identité réunionnaise opposée à l'identité française. Il représentait pour eux l'époque de l'esclavage de leurs ancêtres ainsi que leurs racines extra-européennes. Le Maloya fut rapidement mis en opposition avec l'autre genre musical phare de l'Île ; le Séga. Basé sur le quadrille français, il est perçu comme un divertissement plutôt festif. Le Séga est joué notamment lors de bals ce qui lui confère un caractère plus divertissant que le Maloya. Ses nombreuses influences européennes (instrumentations, thématiques, danses...) vont creuser un peu plus le fossé entre ces deux traditions musicales. De plus en plus politisés, le Maloya et le Séga vont tous deux devenir symboles d'idéologies sociales et politiques différentes. La bipolarisation politique à la Réunion est en constante progression. Les deux principaux genres musicaux de l'Île sont alors utilisés lors d'élections et de *meetings*. Chaque parti jouait « sa » musique ; ceux favorables à la départementalisation s'étaient tournés vers le Séga tandis que les militants PCR vibraient au son du Maloya¹⁰.

Deux musiciens de Maloya sont choisis par le PCR pour illustrer et perpétuer cette forme d'expression jusqu'alors confinée dans les jardins privés. Firmin Viry et Simon Lagarrigue & La troupe Résistance sont les deux figures du Maloya des années 1960. La politisation des thématiques et l'affirmation d'une identité non-européenne vont amener le pouvoir en place de droite à interdire le Maloya ressenti comme un danger. La répression par le pouvoir en place va de ce fait se montrer très importante. Les musiciens devaient être très prudents. En effet, instruments et sonorisations étaient confisqués par les autorités lors des rassemblements du PCR¹¹.

En témoignent les propos de Danyel Waro, musicien ayant fortement contribué à l'émergence du Maloya sur la scène internationale :

L'interdiction n'était pas directe mais plutôt officieuse. A la fin des années 1950, on était dans un climat de répression générale. La droite poursuivait de ses assauts le Parti communiste réunionnais qui prônait l'autonomie. Tout rassemblement était interdit, tout "tapage" prohibé¹².

Peu à peu, de nouveaux musiciens détenteurs d'une tradition transmise de génération

¹⁰ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 263-264.

¹¹ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 266.

¹² LABESSE, Patrick, « Danyel Waro, porte-voix du maloya, musique et chant de La Réunion », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/09/18/danyel-waroporte-voix-du-maloya-musique-et-chant-de-la-reunion_1412905_3246.html (mis en ligne le 18/09/2010).

en génération vont s'ajouter au mouvement. Les premiers 33 Tours de Maloya comme celui de Firmin Viry : *Le Maloya et le IVe congrès du Parti Communiste Réunionnais*, sont enregistrés au milieu des années 1970 mais sont toujours interdits de diffusion sur l'unique radio de l'Île jusqu'en 1981.

1. 1. 3. Ouverture sur le monde et modernisation (1981 – aujourd'hui)

L'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et d'un parti de gauche en 1981 va modifier le paysage audiovisuel réunionnais. L'interdiction du Maloya est alors brisée. Le monopole de la radio d'État disparaît au profit d'un réseau de plus petites radios de proximité où il sera librement diffusé et progressivement légitimé. Sorti de l'ombre et du silence, le Maloya devient un lieu de conservation de l'identité culturelle créole. La médiatisation de cette forme d'expression permettra à une nouvelle génération d'artistes de s'appropriier les compositions traditionnelles. C'est au cours des années 1980 que le Maloya connaît de grandes mutations. En effet, sa forme traditionnelle est moins adaptée à une diffusion radiophonique que ses nouvelles réappropriations. Parmi elles, nous pouvons citer le cas du « Maloya électrik », genre musical marquant des années 1980, basé sur la tradition et agrémenté de nouveaux instruments occidentaux tels que le synthétiseur, la guitare et la basse électrique. Cette recherche de sonorités inédites sera à l'origine d'une multitude de nouveaux genres, de nouvelles appellations et d'évolutions qui continuent encore aujourd'hui.

La naissance de cette nouvelle forme de Maloya a donc engendré un processus ininterrompu d'évolutions musicales. En effet, les jeunes pratiquants, plus sensibilisés aux musiques venues d'ailleurs, vont se réapproprier la tradition en y ajoutant des influences et des sonorités extra-insulaires.

De nombreux musiciens considérés comme traditionnels ont enregistré très tardivement leurs compositions. Stéphane Grondin, spécialiste du Maloya et auteur d'un ouvrage consacré à ce genre musical, nous présente huit « maîtres » du Maloya ; Lo Rwa Kaf, Granmoun Lélé, Gramoun Bébé, Gramoun Sello, Firmin Viry, Gramoun Baba, Henri Lagarrigue et Simon « dada » Lagarrigue¹³. Les quatre premiers ont tous enregistré quelques albums dans les années 1990-2000 mais c'est Firmin Viry qui a la production la plus fournie avec quatre 33 et 45 tours dans les années 1970 et cinq albums entre 1989 et 2017. La création

¹³ GRONDIN, Stéphane, « Histoire du Maloya », *La maison du Maloya*, <https://maloyallstars.wordpress.com/histoire-du-maloya/> (consulté le 28/05/2018).

en 1997 du label discographique « Takamaka » va permettre une grande collecte et la réédition d'anciens thèmes de musique traditionnelle. Il y eut donc à partir des années 1980 et dans le courant des années 1990 une explosion de production de Maloya dit traditionnel. Les nouveaux artistes ainsi que le public réunionnais de l'époque ont pu découvrir ou redécouvrir une certaine forme de tradition musicale telle qu'elle a pu être transmise de génération en génération.

Aujourd'hui encore de nombreux artistes s'inspirent clairement de ces huit « maîtres » afin de retrouver une certaine authenticité dans leurs compositions. De plus, la disparition de cinq de ces huit musiciens entre 2002 et 2005 a marqué le paysage musical réunionnais et a provoqué une large prise de conscience de la nécessité de faire perdurer le Maloya. Un élan de conservation et de préservation du Maloya s'est alors mis en place.

C'est dans cette optique que la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise proposa l'inscription du Maloya au patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO qui fut accepté en 2009 :

Les grandes figures des « familles du maloya » ont presque toutes disparu. L'investissement des jeunes générations dans le maloya, et le remaniement qu'elles font subir à cette musique se fait en effet désormais dans le cadre de la « world music » [...]. La sauvegarde de certaines formes de maloya est à cet égard nécessaire, en particulier en ce qui concerne ses variétés les plus anciennes¹⁴.

Le Maloya ne cesse d'évoluer depuis les années 1980. L'ouverture des médias aux autres genres musicaux et la facilité d'accès à l'information grâce à internet ne font qu'accroître le nombre de groupes s'identifiant au Maloya. Depuis les années 2000, de nombreux artistes se sont fait connaître outre-mer en utilisant l'appellation « Maloya » pour plus de visibilité¹⁵. Leur attachement à la tradition peut cependant être questionné. Ce « label », aujourd'hui gage de qualité, est devenu très « vendeur ». En effet, selon Jean-Pierre La Selve ;

On est parfois en présence d'une musique de « variété tropicale » très orchestrée, bien loin des années 70, au cours desquelles les militants gardiens du temple définissaient rigoureusement le Maloya comme accompagné exclusivement de percussions¹⁶.

Dans une *interview* donnée à l'occasion de leur concert aux Rencontres Trans Musicales de Rennes, les membres du groupe Saodaj' sont revenus sur l'existence du Maloya aujourd'hui et sur une possible tendance à la modernité. Marie Lanfroy précise alors qu'il existe de nombreux groupes de Maloya dit « modernes » ou « évolutifs ». Elle cite plusieurs artistes issus de sa génération qui gravitent avec eux sur les scènes locales et métropolitaines. Nous

¹⁴ Maison des Civilisation et de l'Unité Réunionnaise, « Dossier de presse / Maloya patrimoine mondial de l'humanité / 1^{er} octobre 2009 ».

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 272.

retiendrons Gren Semé qui caractérise son Maloya « d'évolutif », Gilles Lauret et son « Rock-Maloya » ou encore le « Folk-Maloya » de Maya Kamaty. Pour Marie Lanfroy, cette multitude d'hybridations du genre Maloya peut se comparer avec le Blues Noir-américain car leurs racines se rejoignent et une multitude de genres annexes sont créés à partir de l'appropriation d'une tradition¹⁷. La multiplicité de groupes se servant de l'appellation « Maloya » pour définir leur style musical entraîne donc les questionnements suivants : quelles sont les caractéristiques musicales nécessaires pour obtenir cette « appellation » ? La réappropriation de certains codes traditionnels par un groupe d'artistes est-elle suffisante pour utiliser l'appellation « Maloya » ? Est-ce que s'approprier les codes du Maloya traditionnel veut dire que les artistes jouent et créent du Maloya ?

1. 2. Etude des composantes musicales du Maloya : la cristallisation d'un genre musical grâce aux enregistrements sonores des années 1976 à 1979

Plusieurs genres musicaux existent sur l'île de la Réunion depuis le début de son peuplement. En effet, sont recensées les musiques des colons français mais aussi celles des esclaves, qualifiées de musique « Noire¹⁸ ». La première mention du mot « maloya » est retrouvée dans un bulletin de l'Académie de la Réunion datant de 1921. L'auteur de cet article, Marcelle K'ourio, marque l'utilisation d'un nouveau mot pour décrire les chants mais aussi les danses venues d'Afrique ou de Madagascar. L'origine même du mot « maloya » reste cependant très floue. Elle pourrait être rattachée au mot malgache « maloy'aho » qui exprimerait la notion de tristesse, de mal-être, ou être traduite par « dire ce que l'on a sur le cœur »¹⁹.

Afin de mieux comprendre les origines métissées du Maloya, nous nous intéresserons dans un premier temps aux divers apports culturels amenés dans ce genre musical au fil des différentes vagues d'immigration. Nous proposerons ensuite des définitions du Maloya traditionnel issues de travaux universitaires et d'institutions culturelles. Elles seront illustrées par un corpus d'enregistrements de Maloya des années 1970 qui selon nous fixe un modèle musical jusqu'alors transmis oralement. Ce corpus permettra de poser des éléments de définition que nous pourrions discuter avec nos enquêtés dans la suite de notre étude.

¹⁷ CANAL B, *op. cit.*

¹⁸ CANAL B, *op. cit.*

¹⁹ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 258.

1. 2. 1. L'apport des musiques européennes, afro-malgaches et indiennes : éléments d'organologie

L'île de la Réunion regroupe en son sein plusieurs cultures. La simple cohabitation entre ces différents modes de vie laisse rapidement place à une interpénétration des traditions²⁰. Nous allons nous intéresser ici aux divers apports musicaux européens, afro-malgaches et indiens dans le Maloya qui ont amené à penser « la créolisation musicale réunionnaise²¹ ».

Malgré le fait que les colons européens aient amené avec eux leurs chansons à boire ou chansons de marin, leurs romances et leurs danses, les influences musicales européennes ne sont pas majoritaires dans le Maloya. Elles s'immiscent pourtant de manière significative dans l'univers sonore des esclaves et ces derniers réinterprètent souvent leurs airs. Dès 1882, Volcy Focard, un intellectuel de l'époque, évoque ces transferts culturels :

Ils (les Noirs) composent d'ailleurs fort rarement... quand ils composent. Aussi s'emparent-ils de nos romances et de nos chansons dont ils dénaturent les paroles à ce point qu'elles ne sont plus comprises ni par eux ni par personne. Mais peu leur importe : c'est aux airs qu'ils tiennent, qu'ils s'appliquent et qu'ils réussissent [...]²².

Les colons européens ont aussi introduit une multitude d'instruments comme le violon, la clarinette, la guitare, la mandoline, le banjo, l'accordéon, l'harmonica ou encore les tambours de l'armée²³. Toutes ces influences européennes se tropicalisent pour devenir le « séga » ; autre genre traditionnel musical de l'Île. Selon Jean-Pierre La Selve, une scission s'opère dès le XIX^{ème} siècle entre le Séga, genre musical rattaché aux colons, et les manifestations musicales des esclaves. Il ajoute que le violon apporté dans les colonies françaises est souvent accompagné du triangle en tant que soutien rythmique. Cette percussion est la seule manifestation significative de la musique européenne que nous pouvons constater à la fois dans le Séga, le Maloya des années 1970 ainsi que dans ses formes actuelles. Ce n'est que depuis les années 1980 que le Maloya intègre à son effectif des instruments « européens » comme la guitare électrique ou le synthétiseur.

Jusqu'à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'introduction d'esclaves sur l'Île se fait

²⁰ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 23.

²¹ LAGARDE, Benjamin, « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : Le Maloya (Île de la Réunion), *Conserveries mémorielles*, <https://journals.openedition.org/cm/122> (consulté le 24/11/2017).

²² FOCARD, Volcy, « Le patois créole à la Réunion », *Bulletin des Sciences et Arts*, Saint-Denis, 1882.

²³ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 17-24.

majoritairement à partir de l'Afrique de l'Est et de Madagascar. L'héritage afro-malgache est donc très présent dans le paysage musical réunionnais. Ces esclaves apportaient avec eux leur savoir-faire en matière d'instruments. En effet, Jean-Pierre La Selve précise qu'ils recréeront à partir des matériaux trouvés sur leur nouvelle terre d'accueil, des instruments propres à leurs traditions. Certains ont perduré jusqu'à nos jours dans la pratique du Maloya. C'est le cas du *bobre* ; l'arc musical, dont la présence est attestée en Afrique et à Madagascar et du tambour en baril ou tonneau attesté aussi bien dans les Antilles qu'à la Réunion. Jean-Pierre La Selve suppose que le choix des esclaves de recycler des objets du quotidien était directement lié à des questions de simplicité et de rapidité d'exécution. Un troisième instrument caractéristique de la pratique du Maloya sera amené par les esclaves ; le *kayamb*. Cet idiophone est retrouvé dans toute la zone Océan-Indien : Mozambique, Kenya, Madagascar et Comores²⁴.

Rendre hommage aux esprits des ancêtres décédés grâce aux rassemblements nocturnes appelés *kabar* est aussi un héritage afro-malgache très important. Le but étant, selon Benjamin Lagarde, de chanter et danser pour ses descendants « avec le fond du cœur²⁵ », c'est-à-dire avec l'implication et la sincérité la plus profonde.

Selon l'historien Prosper Eve ;

Le maloya est l'expression profane d'un rite sacré et confidentiel : le culte des ancêtres ou kabaré que les esclaves ont reconstruit presque en secret. Pour ces hommes, déracinés, désocialisés, ce rite leur a permis de garder un lien avec la terre perdue en restant en communion avec l'esprit de leurs ancêtres²⁶.

Certains « maîtres » du Maloya ont conservé leur langue d'origine. C'est le cas par exemple de musiciens du Nord-Est de l'Île où est pratiqué un Maloya spirituel, très lié au culte des défunts ancêtres. Des chants en dialectes sont évoqués par Lo Rwa Kaf ou Granmoun Lélé qui très souvent chantent en malgache.

Les Indiens sont les derniers arrivants à avoir influencé de manière très significative la pratique musicale réunionnaise. Arrivés après l'abolition de l'esclavage, ils signent un contrat et viennent travailler sur l'Île en tant qu'« engagé ». Ce contrat leur garantit le droit de pratiquer leur religion en toute légalité. Néanmoins, une forte xénophobie envers ces nouveaux immigrés se fait sentir. Et cela même face à leur musique et la découverte d'un nouveau tempérament qui provoque l'incompréhension chez les habitants de l'Île. Leurs instruments resteront longtemps

²⁴ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 101-122.

²⁵ LAGARDE, Benjamin, *op. cit.*

²⁶ LAGARDE, Benjamin, *op. cit.*

cantonnés aux cultes religieux indiens. Leur utilisation dans le Maloya s'intensifie seulement depuis les années 1980. Stéphane Grondin note tout de même l'importance du « *sati* » dans les productions de Maloya dits traditionnels²⁷.

Dans son ouvrage sur les musiques traditionnelles, Jean-Pierre La Selve précise à propos des instruments de musique :

Un moyen relativement commode pour définir une notion aussi vaste que celle de la musique traditionnelle française semble être de s'appuyer sur les vecteurs de la musique traditionnelle que sont les instruments²⁸.

Après l'abolition de l'esclavage, les anciens esclaves vont décider de fabriquer eux-mêmes leurs instruments de musique à partir d'objets du quotidien détournés de leur usage initial. Ils essaieront de reproduire au mieux le travail d'organologie de leur pays d'origine. Ils n'étaient cependant pas fabriqués de la même manière car les différentes terres n'offraient pas forcément les mêmes matériaux. Nous allons donc présenter les quatre instruments qui selon Stéphane Grondin, représentent « la colonne vertébrale du Maloya ²⁹ ».

Le *kayamb* fait partie de la famille des idiophones. Le musicien le secoue de gauche à droite d'un mouvement des poignets pour faire s'entrechoquer des petites graines contre les parois végétales. Présent dans toute la zone Océan-Indien (Mozambique, Kenya, Madagascar, Mayotte, Seychelles³⁰), cet instrument serait originaire de l'Afrique de l'Est qui a fourni beaucoup d'esclaves aux colons pendant la Traite des Noirs³¹.



Illustration 1 : Différents modèles de kayamb contemporains (cloutés, ligaturés).

²⁷ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 53.

²⁸ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 51.

³⁰ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 52.

³¹ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 42.

Le *roulèr* est un tambour-tonneau à une peau³². Il est à l'origine et jusqu'au début du XXème siècle, un gros tonneau utilisé dans le transport maritime de marchandises. Sa conception est restée la même jusqu'au jour où le Maloya est sorti du domaine privé et où il a fallu déplacer cet instrument afin de pouvoir en jouer publiquement. La solution est apparue avec un groupe guadeloupéen venu à la Réunion dans les années 1980. Les musiciens réunionnais se sont inspirés de leurs tambours *ka* et ont créé le *roulèr* actuel à partir de matériaux plus pratiques à déplacer. C'est grâce aux simples lattes du tonneau, à diverses techniques de cordage et non plus au tonneau entier qu'ils ont créé un instrument plus petit sur lequel on s'assoit à cheval et frappe à deux mains³³.



Illustration 2 : Roulèr clouté traditionnel.

Le *bobre*, originaire de Madagascar, est un monocorde composé d'un arc en bois et d'une moitié de calebasse vide qui à l'origine accompagnait seul les plaintes des musiciens. Un archet permet à l'instrumentiste de frapper la corde et de produire le son caractéristique d'une corde frappée. Il existe cependant plusieurs techniques de jeu. En effet, si, comme pour un instrument à cordes tel le violon l'on déplace son doigt sur la corde, le *bobre* peut avoir un rôle mélodique. Cette technique semble aujourd'hui peu utilisée contrairement à une seconde visant à donner au *bobre* un rôle de pédale harmonique rythmique. Depuis le début du XXIème siècle, l'utilisation du *bobre* connaît un léger regain d'intérêt par les nouveaux groupes de musique réunionnaise³⁴.

³² GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 52.

³³ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 182.

³⁴ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 173.

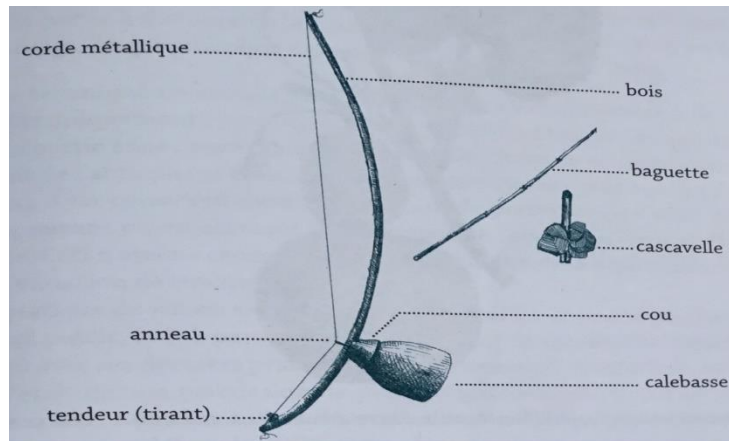


Illustration 3 : Bobre (bob), dessin de Tony Manglou.

Le *pikèr* en bambou et le *sati* sa variante métallique sont deux idiophones dont l'arrivée sur la scène est relativement récente (fin du XIX^{ème} siècle³⁵). Ils se jouent de la même manière et ont la même fonction percussive. Ils se rajoutent aux nombreuses percussions déjà présentes dans la formation traditionnelle du Maloya. Seules leurs sonorités changent car les matériaux de fabrication sont différents, ils apportent donc une nouvelle couleur à la palette sonore des percussions. Le *sati* dont le nom est d'origine indienne, serait arrivé avec les engagés indiens durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.



Illustration 4 : Pikèr (avec baguettes de bois suspendues) et Sati.

Ces quatre instruments qui créent la base traditionnelle du Maloya, sont tous représentés dans l'instrumentarium du groupe Saodaj' que nous allons aborder par la suite.

³⁵ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 53.

1. 2. 2. Les caractéristiques musicales ; étude du corpus de Maloya des années 1976 à 1979

Le Maloya dans sa forme traditionnelle n'a pas de définition ni de forme établie. Certains chercheurs ont cependant pu observer certaines règles d'interprétations qui reviennent de manière récurrente. Afin de cerner au mieux les contours de la tradition du Maloya et dans le but de les questionner dans la suite de notre travail, nous nous sommes intéressé aux écrits décrivant ce genre musical et nous avons listé les nombreuses caractéristiques musicales apparues au fil des lectures.

Le dossier de presse pour la candidature du Maloya au patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO fut un point de départ intéressant. Un article de Marie Lavoie dans « Sociétés ; revue des sciences humaines et sociales », nous éclaire sur la notion de patrimonialisation³⁶. Elle indique dès l'introduction de son article que ce phénomène vise « la préservation ainsi que la diffusion » de différentes formes de patrimoine « dans une perspective intergénérationnelle³⁷ ». Dans un article sur la patrimonialisation de la grotte Chauvet, Maïa Drouard précise que ce phénomène « vise avant tout à convaincre la population du « devoir de transmettre » comme un bien précieux pour l'ensemble de l'humanité³⁸ ». Nous constatons donc l'importance des discours publics visant la promotion d'un patrimoine culturel auprès des institutions et des populations.

Le dossier de presse précise qu'à partir des années 1980, les bouleversements sociaux et culturels de l'île de la Réunion ont fragilisé « les bases historiques du Maloya³⁹ ». Selon lui, la sauvegarde du Maloya traditionnel est alors nécessaire. Nous en venons à nous demander quelle forme de Maloya est alors considérée comme traditionnelle.

Les caractéristiques musicales relevées dans ce dossier de presse sont l'alternance entre le chant du soliste et celui du chœur, l'accompagnement instrumental constitué d'un ensemble de tambours (*roulèr*), d'idiophones (*pikèr*, *sati*), de hochets (*kayamb*) et le possible ajout du *bobre* (arc musical) puis récemment d'autres percussions (djembés, congas, instruments modernes électriques). Enfin le texte en langue créole ou malgache créolisé.

³⁶ LAVOIE, Marie, « Les enjeux de la patrimonialisation dans la gestion du développement économique : un cadre conceptuel », *Sociétés*, <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-137.htm> (consulté le 22/04/2020).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ DROUARD, Maïa, « Plus d'identité pour mieux gouverner. Sur la patrimonialisation de la grotte Chauvet », *Mots, Les langages du politique*, <https://journals.openedition.org/mots/20524> (consulté le 22/04/2020).

³⁹ Maison des Civilisation et de l'Unité Réunionnais, « Dossier de presse / Maloya patrimoine mondial de l'humanité / 1^{er} octobre 2009 ».

D'autres écrits viennent alimenter notre définition du Maloya en tant que pratique musicale. Dans son article sur l'album de Firmin Viry *Île de la Réunion, Maloya*, Guillaume Samson définit le Maloya comme des « chants qui sont exécutés en alternance responsoriale (soliste-chœur) avec un accompagnement rythmique à deux temps approximativement ternaires⁴⁰ ». Le livret de cet album offre une présentation organologique des principaux instruments du Maloya qui sont l'arc musical, les tambours, le triangle et les hochets.

Stéphane Grondin analyse ce genre traditionnel avec les caractéristiques suivantes ; le Maloya est un genre musical monodique où l'on oscille entre chant soliste et réponse des chœurs. Il est souvent développé dans un mode mineur le tout à deux temps ternaires. Les mouvements mélodiques sont relativement conjoints et les deux pôles harmoniques qui s'en dégagent sont la tonique et la dominante. Il n'y a pas d'instruments mélodiques, seules les percussions sont très largement représentées⁴¹. Par la suite, Stéphane Grondin ajoute que le Maloya décrit le quotidien des travailleurs, ainsi que les problèmes de la vie courante. Dans un premier temps, un soliste intervient et entonne *a capella* une mélodie souvent plaintive que l'on appelle *pléré*. Le *kasé* met un terme à cette première intervention et marque l'entrée des instruments. Tout au long de la performance, un dialogue s'installe entre le soliste et le chœur sous forme de *call and response*. Ce type de Maloya souvent associé au Blues décrit une situation ou un fait (quotidien du travailleur, problèmes de la vie courante, volonté d'avoir de meilleures conditions de vie)⁴².

Guillaume Samson et Monique Desroches nous expliquent que la forme « traditionnelle » du Maloya est surtout induite par la présence des instruments acoustiques (*kayamb*, *roulèr*, *bobre*). De plus, le timbre nasillard et la formule récurrente en « appel/réponse » sont tous deux des caractéristiques musicales importantes de la tradition⁴³. Un élément remarquable dans nombre de productions de Maloya est l'accentuation de la deuxième et cinquième croche de la mesure à deux temps ternaires.



Exemple musical 1 : Rythme caractéristique du Maloya

⁴⁰ SAMSON, Guillaume, « Ile de La Réunion, Maloya, Firmin Viry », *Cahiers d'ethnomusicologie*, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/557> (mis en ligne le 13/01/2012).

⁴¹ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 13.

⁴² GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 16.

⁴³ DESROCHES, Monique, SAMSON, Guillaume, *op. cit.*

Dans son article sur le Maloya, Jérôme Vellayoudom précise que dans sa forme dite « traditionnelle », ce genre musical utilise des règles d'interprétation très précises. En effet ; « Un intervenant principal, maître de la parole au milieu d'une assemblée, entonne *a capella* une mélodie souvent plaintive appelé *pléré* (pleurs). Le terme de ce premier temps est marqué par le *kasé* (cassé), lequel correspond à l'entrée des instruments. Durant la performance, entre le maître de la parole et les personnes présentes s'installe une relation fondée sur un principe de *call and response*⁴⁴ ».

Nous retrouvons également une définition du Maloya traditionnel dans le film « Maloya, les racines de la liberté⁴⁵ » de Marie-Claude Lui -Van-Sheng. Le narrateur évoque ici une complainte chantée accompagnée de trois percussions de base : le *roulèr*, le *kayamb* et le *bobre* qui donnent une base rythmique. Nous y avons également découvert la vision que quelques musiciens portent sur le Maloya traditionnel ; Françoise Guimbert par exemple ne souhaite pas mettre de guitare dans sa pratique musicale car elle préfère que son Maloya reste traditionnel. Gilbert Pounia, autre musicien réunionnais, constate avec regret que la base des instruments traditionnels ne se résume qu'au *roulèr*, *kayamb* et *bobre*. Dans l'enregistrement de 1976 du VIème congrès du Parti Communiste Réunionnais, Firmin Viry annonce qu'à l'origine le Maloya se fait avec le *roulèr*, le *kayamb*, le triangle et le *bobre*. Il n'est pas question pour lui de rajouter une guitare sinon ce n'est plus du Maloya⁴⁶.

Enfin, selon Jean-Pierre La Selve, le terme de « maloya » désigne « un type de chant et de danse accompagné uniquement d'instruments qui, à l'exception du triangle, sont tous malgaches ou africains⁴⁷ ». Ce sont donc le *kayamb*, le *roulèr* et le *bobre* qui constituent la base rythmique du Maloya. La partie mélodique étant faite par la voix soliste et les chœurs.

Après avoir dégagé plusieurs définitions liées à la tradition du Maloya, nous avons décidé de lister toutes les productions sonores des années 1970 associées à ce genre musical⁴⁸. Pour cela, nous avons poursuivi nos recherches sur le site Discogs qui a pour objectif de former une base de données complète sur la discographie de tous les labels et artistes (tous styles de

⁴⁴ VELLAYOUDOM, Jérôme, « Le Maloya », *Revue de littérature comparée*, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-2-page-243.htm#> (consulté le 16/11/2019).

⁴⁵ *Maloya : les racines de la liberté* de Marie-Claude Lui-Van-Sheng, 1998 (52 min).

⁴⁶ DE MAGNEE, Philippe, « Firmin Viry : Le Maloya », *Filoumoris.com*, http://filoumoris.com/firmin-viry_le-maloya/ (consulté le 08/11/2019).

⁴⁷ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁸ Annexe 1 : Liste des sources musicales des années 1970 identifiées en tant que « Maloya » par le site *Discogs*.

musique confondus). Le site dispose à l'heure actuelle de plus de 11 700 000 références de plus de 6 500 000 artistes⁴⁹. Nous avons choisi de limiter notre corpus aux années 1970 car comme nous l'avons vu précédemment, les années 1980 sont le début de l'ère « électrique » du Maloya. Cette période marque selon nous une mutation notable dans l'histoire de ce genre musical. Grâce au site Discogs, nous avons donc pu répertorier 41 sources étiquetées « Maloya ». Ce chiffre est à nuancer car comme précisé sur le document en annexe, plusieurs d'entre elles font partie de catégories plus larges ; « Chanson, Séga, Maloya » ou « Séga, Maloya ». Nous nous sommes donc intéressé aux sources uniquement étiquetées « Maloya ».

A l'écoute de ce corpus, nous avons pu repérer des occurrences entre les différents extraits. En effet, tous sont exécutés dans un mode responsorial où le soliste est un homme et le chœur est constitué de femmes. D'un point de vue organologique, la base de l'accompagnement des voix se fait principalement avec un *roulèr* et un *kayamb* avec l'ajout d'autres instruments comme le triangle, le *sati*, le *pikèr* ou le *bobre*. Ces accompagnements percussifs ne montrent aucune rupture rythmique au cours du morceau. Les percussions sont présentes tout au long des extraits et leurs rythmiques varient très rarement. La mesure du Maloya des années 1970 tend vers une mesure à deux temps ternaires (6/8) et la mélodie est le plus souvent interprétée dans le mode mineur. Chantées en créole réunionnais, les mélodies se répètent au fil du morceau et sont, du fait de leur ambitus restreint, d'une simplicité apparente. Les réponses du chœur concluent généralement la phrase par une cadence parfaite.

Au fil de nos recherches, un premier élément nous interpelle à propos de la définition du Maloya traditionnel. Excepté les éléments d'organologie, et le *call and response* nous notons que peu de caractéristiques musicales communes apparaissent dans les écrits que nous avons étudiés. Nombreux sont ceux qui définissent la musique traditionnelle de l'île de la Réunion à travers ses instruments et son mode de jeu « appel/réponse ».

Dans ce chapitre, nous avons pu constater que le Maloya est étroitement lié aux divers bouleversements sociaux qu'a connu l'île de la Réunion au fil des époques. Des éléments semblent perdurer tout au long de ces mutations ; les revendications identitaires et l'aspect contestataire du Maloya. Grâce à l'étude des instruments présents dans le Maloya, nous avons également pu noter l'interpénétration de plusieurs cultures qui ont formé un genre musical métissé.

⁴⁹ DISCOGS, « A propos de Discogs », *Discogs.com*, <https://www.discogs.com/fr/about> (consulté le 03/11/2019).

Ce premier chapitre nous a également permis d'établir que le Maloya des années 1970 serait celui que nous considérerons dans notre étude comme « traditionnel ». Nous nous trouvons évidemment dans l'impossibilité de savoir clairement quelle forme de Maloya était pratiquée à l'époque de l'esclavage. Transmis oralement de génération en génération pendant plusieurs dizaines d'années, ce genre musical traditionnel n'a pas de forme établie. L'enregistrement d'une forme de tradition du Maloya dans les années 1970 semble donc avoir permis de consigner physiquement des traces d'une tradition transmise antérieurement. Ainsi, dans le cadre de notre recherche, nous admettons que ces premiers enregistrements sonores fixent une certaine forme de tradition du Maloya.

Les tentatives de définition de ce genre traditionnel ainsi que l'écoute des premiers enregistrements des années 1970 nous ont tout de même amené à constater des règles d'interprétations récurrentes. Ces éléments nous permettent donc d'émettre une première hypothèse que nous testerons dans la suite de notre étude auprès de nos enquêtés : l'instrumentation et la forme responsoriale sont des éléments constitutifs de la tradition du Maloya.

Chapitre 2 – Entre quête d'authenticité et recherche du métissage dans les musiques traditionnelles

2. 1. Les notions de tradition et d'authenticité

Dans le cadre de notre recherche, il nous a paru important de définir clairement les notions de tradition et d'authenticité. Celles-ci sont en effet au cœur de notre problématique. Nous rappelons que notre étude vise à déceler quelle part de Maloya traditionnel peut encore être perçue dans l'œuvre d'un groupe actuel. Nous serons donc au cours de notre travail amené à discuter ces notions.

De nombreux spécialistes en sociologie, anthropologie, philosophie et autres domaines scientifiques se sont penchés sur ce concept. Une première définition générale nous éclaire sur la notion de tradition : « Action, façon de transmettre un savoir, abstrait ou concret, de génération en génération par la parole, par l'écrit ou par l'exemple¹ ». Le fait qu'elle se transmette de génération en génération induit qu'il y a héritage du passé. Dès lors, la définition qui suit prend tout son sens : « La tradition est (...) l'héritage par lequel le passé se survit dans le présent² ». Selon Julien Saiman, professeur de philosophie, la tradition peut être comparée à notre mémoire individuelle. Cependant, à l'échelle de tout un peuple, elle joue le rôle de mémoire collective et crée une identité commune³.

Mais « Qu'est-ce que la tradition ? », demande Nietzsche dans *Aurore*. Il répond : « Une autorité à laquelle on obéit non parce qu'elle ordonne ce qui nous est utile, mais parce qu'elle ordonne⁴ ». La tradition aurait donc par essence une valeur de guide et ce sans que les éléments qui la composent n'aient à être remis en question.

2. 1. 1. La tradition et sa place dans le paysage musical réunionnais

Dans son ouvrage *Musique d'Iran, la tradition en question*, l'ethnomusicologue Jean During oppose la notion de tradition à l'idée de modernité :

La notion de tradition, dans son acceptation immédiate -valable pour de nombreuses

¹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, « Tradition », *cnrtl.fr*, <https://www.cnrtl.fr/definition/tradition> (consulté le 15/04/2018).

² ALLEAU, René, PEPIN, Jean, « Tradition », *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition/2-la-tradition-dans-le-christianisme/> (consulté le 16/04/2018).

³ SAIMAN, Julien, « La tradition », *Invitation à la Philosophie*, <http://philo.pourtous.free.fr/Atelier/Textes/tradition.htm> (consulté le 16/04/2018).

⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, s.l., Gallimard, 1989 (1^{er} éd. : 1881).

coutumes, procédés ou savoir-faire ancestraux- est associée à l'idée de continuité et implicitement opposée à celle de modernité. Dans la musique, elle trouve une signification plus forte, celle d'un processus de transmission éprouvé, destiné à perpétuer des valeurs, des idées, des affects et des formes constituées en systèmes cohérents⁵.

La modernité impliquerait donc le changement et l'évolution en opposition à la notion de tradition d'où émane une certaine continuité. Concernant la tradition musicale, Jean During insiste sur le processus de transmission qui est nécessaire pour un prolongement des idées.

Dans les sociétés occidentales, il précise que la désignation de « traditionnel » est plutôt destiné à des cultures régionales ou locales. La musique dite « traditionnelle » s'inscrit donc dans une certaine identité nationale et se diffuse peu, voire pas, au-delà des frontières. Contrairement aux musiques savantes ou aux chansons de variété qui n'ont pas une appartenance réellement nationale et donc pas de frontière.

Toujours selon Jean During, le regard occidental sur les cultures musicales orientales a longtemps été basé sur des préjugés. En effet, croyant qu'elles étaient fondamentalement différentes de leur culture, les occidentaux ont longtemps considéré que les cultures orientales s'étaient référées à la leur et que tout ce qui était « traditionnel » niait la notation et était lié à l'oralité. Cependant, après des années d'observation et d'analyse, les ethnomusicologues ont constaté que « la seule constante dans ce qu'on appelle les traditions musicales, est leur compulsion de changement⁶ ». La tradition musicale est en perpétuelle mouvance, elle n'est fixée ni dans le temps ni dans l'espace. Elle change selon le rythme de l'histoire et des sociétés. Ce sont les Européens qui ont exporté cette notion de tradition dans les contrées orientales. Elle a d'abord servi de qualificatif aux spécificités musicales puis fut questionnée à travers le prisme de l'authenticité. Les premiers écrits en rapport avec les musiques du monde et leurs traditions furent publiés en France dans les années 1960. Jean During considère ces publications comme une grande évolution des mentalités face aux musiques venues d'ailleurs. La seule publication d'un panorama musical autre qu'occidental est pour lui une libération d'un ethnocentrisme et du colonialisme ambiant.

Jean-Pierre La Selve nous éclaire sur la notion de tradition sur l'île de la Réunion. En effet, la multiplicité des cultures et traditions y rend la situation de la musique traditionnelle plus compliquée. Cependant, au fil du temps, elles ont fini par s'entremêler pour créer un paysage musical réunionnais aux multiples facettes. Les années 1960 marquent un tournant sociétal bouleversant à la Réunion. L'urbanisation massive prend le pas sur les petits villages

⁵ DURING, Jean, *Musique d'Iran, la tradition en question*, Paris, Geuthner, 2010, p. 5.

⁶ *Ibid.*

existants, la télévision devient le divertissement privilégié des jeunes au détriment des pratiques musicales traditionnelles. Pratiquées seulement par les anciens, elles connaissent un grand recul dans la société réunionnaise. Jusque dans les années 1980, l'extinction des pratiques musicales traditionnelles semble inévitable⁷. Mais la fin du monopole de la radio d'Etat en 1981 marque un changement important dans le paysage audiovisuel réunionnais. De plus en plus de radios naissent sur l'Île et diffusent de la musique réunionnaise. De nombreuses formations musicales d'un nouveau genre explosent (le « Maloya électrik » par exemple) et leurs compositions et arrangements nourrissent ces nouveaux médias. Cependant, leurs liens s'éloignent de plus en plus avec la tradition des années 1970 dans le but de créer des formats musicaux plus commercialisables.

Selon Jean-Pierre La Selve, les récentes disparitions des « passeurs de mémoires⁸ » comme Lo Rwa Kaf ou Granmoun Lélé n'ont pas altéré l'attachement qu'ont les Réunionnais au Maloya traditionnel. Néanmoins, la représentation des musiques traditionnelles dans les médias réunionnais est aujourd'hui de plus en plus effacée. En effet, elle se retrouve noyée et mise en concurrence avec l'ensemble des nouvelles musiques réunionnaises (Hip-Hop, Rn'B, Ragga, Dance Hall) ainsi qu'avec les autres productions métropolitaines et internationales. Les productions créoles venues des autres îles comme les Antilles ou l'île Maurice viennent aussi monopoliser l'espace audiovisuel réunionnais. Celles-ci sont en effet considérées comme « meilleures pour mettre l'ambiance⁹ ». L'auteur poursuit en affirmant que le Maloya dans sa forme traditionnelle est moins diffusé qu'il ne le fut dans les années 1970. La nouvelle génération est alors moins sensibilisée à ces modèles de tradition. Leur perpétuation doit alors se faire par le biais de la nouvelle génération de musiciens. Tout en s'inscrivant dans les modèles esthétiques des années 1970 et en collant aux attentes commerciales d'aujourd'hui, celle-ci se doit de rendre le Maloya accessible aux jeunes.

Dans son ouvrage sur les musiques traditionnelles, Jean-Pierre La Selve offre un conseil aux nouvelles générations :

La nouvelle génération de créateurs doit donc pour assurer la survie du maloya se couler dans le moule commercial des autres productions actuelles, tout en gardant les valeurs venues du passé¹⁰.

Cette suggestion de l'auteur rejoint notre questionnement visant à finalement

⁷ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 24.

⁸ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 272.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 273.

déterminer quelles « valeurs venues du passé ¹¹ » le groupe Saodaj' a-t-il conservé dans sa production musicale ? Et si conservation il y a, est-elle perçue par des amateurs de Maloya ? De plus, Jean-Pierre La Selve semble indiquer un éloignement des compositions actuelles avec celles des années 1970 mais qu'en est-il du groupe Saodaj' ? Nous tenterons de répondre à ces interrogations au cours de notre expérience de tri d'extraits sonores.

2. 1. 2. La notion d'authenticité et sa place dans les musiques traditionnelles

La question de l'authenticité dans la musique est intimement liée à celle de la tradition. Ce sont toutes deux des notions très subjectives. En effet, il existe beaucoup de paramètres sur lesquels se baser pour dire qu'une musique est authentique ou pas¹².

Dès le XVIIIème, les principaux fondements du concept d'authenticité se retrouvent dans les discussions scientifiques. A cette époque Kant l'appelle « l'esthétique de la subjectivité » et explique les critères qui établissent « la beauté d'une œuvre d'art » : ils sont issus de la relation entre un sujet individuel et un objet singulier. Juger l'esthétique d'une œuvre c'est donc jauger le plaisir ou le déplaisir du sujet individuel face à l'œuvre d'art. La notion d'authenticité part donc de cette idée de plaisir et d'attentes satisfaites par la création d'une œuvre d'art.

Mais le développement de nouveaux langages musicaux et de nouvelles esthétiques ainsi que la connaissance de plus en plus vaste des traditions musicales du monde vont bouleverser et remettre en question ces notions normatives de beau, de bon, de vrai. Il va donc être nécessaire pour comprendre l'expérience esthétique d'étudier dans les différentes sociétés, leurs habitudes d'écoute et de production¹³.

Ce sont les questions que se posent Monique Desroches et Ghyslaine Guertin dans leur article « Musique, authenticité et valeur » publié en 2005 :

Sur quoi se fonde-t-on quand on affirme qu'une interprétation musicale est authentique et qu'une autre ne l'est pas ? Les paramètres purement musicaux (timbre, mode d'accordage, ornementation, etc.) ont-ils préséance sur d'autres dimensions comme les attentes du public ou les goûts de l'époque ? Et quelle place réserve-t-on à l'interprétation individuel-le d'une tradition ? L'authenticité doit-elle résider dans des modalités précises de l'interprétation musicale, ou s'agit-il de faire "dans l'esprit de" ou "dans l'esprit du"¹⁴ ?

¹¹ *Ibid.*

¹² DESROCHES, Monique, GUERTIN, Ghyslaine, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Une première réponse de ces deux universitaires québécoises est apportée ; dans le contexte des musiques traditionnelles, l'authenticité est un critère essentiel à la réussite et à la beauté d'une pratique musicale car derrière cette idée d'authenticité se tient celle de l'identité culturelle. Les critères du jugement d'authenticité se déterminent grâce à une étude de terrain visant à mettre en évidence les pratiques partagées par une communauté sur un certain laps de temps. Ils ne sont jamais les mêmes selon la pratique musicale que l'on étudie et peuvent varier selon l'époque ou les cultures étudiées. De plus, juger une interprétation musicale ne revient pas seulement étudier l'objet musical, mais sert aussi à comprendre les attentes et l'attitude du sujet qui écoute. Voilà donc un premier point important de ce concept d'authenticité, il est relatif à une culture particulière, il faut resituer les pratiques dans leur contexte pour pouvoir émettre un jugement. De plus, ce n'est pas seulement l'étude de l'objet musical mais aussi celle du sujet qui l'écoute.

Les deux auteures nous montrent ici que l'authenticité est un élément important des musiques traditionnelles. Elles précisent aussi qu'il est essentiel de bien comprendre le contexte dans lequel le jugement d'authenticité est émis. Lors de notre expérience, nous tâcherons donc d'identifier au préalable quelles sont les attentes de nos auditeurs face à la tradition du Maloya ainsi que leur lien avec cette culture musicale.

Un des premiers ethnomusicologues à avoir posé la question de l'authenticité est Alan P. Merriam dans deux de ses ouvrages des années 1960. S'inscrivant dans la continuité de ses études sur l'acculturation et l'identité culturelle, il étudie les transformations d'une pratique musicale de tradition orale qui rencontre la modernité. Pour lui, l'authenticité de la musique se lit dans l'objet musical. S'il y a modification d'une norme établie, il y a acculturation. La fidélité aux héritages et traditions du passé est donc le seul critère d'authenticité.

Notons tout de même que dans le cas de notre étude d'une tradition orale, il n'existe pas de cahier des charges précis du Maloya traditionnel. Si nous nous basions sur les idées de Alan P. Merriam certains critères d'authenticité comme une forme précise de Maloya ou la mesure tendant vers le ternaire ne pourraient être vérifiés. Tandis que d'autres, par logique historique (ajout d'instruments électriques ou actuels) le pourraient.

Jean During, questionne lui aussi l'authenticité dans ses recherches sur les traditions musicales d'Orient. Selon lui, la relation entre un objet et un sujet est primordiale. L'écoute a une place plus importante que la production musicale elle-même. Il relativise donc ses jugements en fonction de la culture et de l'individu qui écoute. La tradition n'est donc pas un

objet immuable, elle est une base dont l'interprète s'inspire et sur laquelle il innove. Dans la conception de l'authenticité de Jean DURING, le musicien, tout en les respectant, s'approprie les normes établies par la tradition pour ensuite les transformer et créer un style nouveau et personnel :

La musique doit impérativement être assimilée [...] jouer une musique ne signifie pas qu'on l'ait comprise. [...] Ce n'est que lorsqu'on parvient à paraphraser le texte ou à construire de nouvelles sentences qu'on a assimilé le texte. [...] Ce stade correspond à celui de la création¹⁵.

L'arrivée du concept de style dans la notion d'authenticité induit une nouvelle problématique. En effet, le style implique d'être un choix personnel propre à l'interprète. Cependant, il est aussi un aspect primordial lors du jugement de valeur. L'interprète devra donc témoigner à celui qui écoute une certaine authenticité stylistique afin que sa performance musicale soit jugée authentique. La notion d'authenticité implique donc ici un respect de l'œuvre mais aussi du style. L'interprétation « juste » d'une tradition signifie aussi une rigoureuse compréhension et réappropriation des normes établies. Si l'auditeur juge cette réinterprétation correcte, elle sera selon lui authentique.

Dans notre étude, l'expérience proposée à huit auditeurs de Maloya visant à trier des extraits sonores en trois catégories (« fortement en lien avec la tradition », « moyennement en lien avec la tradition » ou « sans aucun lien avec la tradition ») impliquera un jugement d'authenticité de leur part. Il sera donc possible que nous ayant à prendre un compte la notion de « réappropriation » de la tradition comme un critère d'authenticité.

Dans une étude commune, Monique Desroches et Guillaume Samson se sont intéressés à la quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises. Ils nous précisent dès le début de l'article que l'authenticité amène obligatoirement à un premier questionnement, celui de la construction identitaire : « à l'instar de l'authenticité, la quête identitaire relève d'une recherche de ce qui est vrai, significatif, pour un groupe donné¹⁶ ». Cette notion conduit alors à un second questionnement qui est celui de la relation « authenticité/modernité ». L'ouverture médiatique de l'Île dans les années 1950 a en effet conduit les pratiques populaires comme le Maloya et le Séga à se transformer et se moderniser. Sont-elles par conséquent moins authentiques qu'à l'époque de l'esclavage ?

Les auteurs expliquent par la suite que dès l'ouverture des ondes médiatiques en 1981,

¹⁵ DURING, Jean, *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, s.l., Institut français de recherche en Iran, 1989.

¹⁶ DESROCHES, Monique, SAMSON, Guillaume, *op. cit.*

le Maloya apporte ce que le Séga n'a pas pu faire : un questionnement identitaire très important. En effet, à la différence du Séga moderne, occidental, commercial et conformiste, le Maloya se questionne sur l'acceptation de l'héritage africain et malgache d'une partie de la population réunionnaise.

Dans leur article, Monique Desroches et Guillaume Samson illustrent ce questionnement :

Le Maloya incarnait le monde rural (celui des travailleurs de la canne issus de l'esclavage et de l'engagisme), la résistance culturelle, la lutte contre les inégalités sociales, la Tradition. L'authenticité s'incarnait par ailleurs, au niveau de la langue, dans l'utilisation d'un créole basilectal sans compromis avec le français¹⁷.

Ce questionnement identitaire peut alors illustrer un premier élément « authentique » dans des productions musicales. Mais nous pouvons nous demander si toutes les revendications peuvent alors être prises en compte ? En effet, à l'écoute d'une *interview* des membres du groupe Saodaj' pour les Trans Musicales de Rennes 2018, l'un d'eux précisait que le militantisme dans le Maloya avait aujourd'hui quelque peu évolué, mais que « chaque époque [avait] son combat »¹⁸. Jonathan Itéma précise que leurs préoccupations actuelles sont tournées vers l'écologie, la planète ou la surconsommation. Ces problématiques peuvent-elles donc être considérées comme « authentiques » ? Nous pourrions tenter de répondre à ce questionnement lors de notre expérience auprès des enquêtés.

2. 2. La notion de métissage

Une seconde notion est au cœur de notre recherche ; celle du métissage. En effet, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le Maloya est un genre métissé qui ne cesse de se nourrir des divers apports culturels présents sur l'île de la Réunion. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire de définir clairement ce concept de « métissage ».

L'anthropologue et ethnologue français Jean-Loup Amselle nous offre une première définition : « Le métissage est une idée du XIXe siècle : c'est le mélange des sangs, du point de vue racial¹⁹ ». Il nous explique par la suite que cette idée se diffusera peu à peu dans la musique, la littérature, l'art et de manière plus générale dans la culture. Ce « libre mélange des genres²⁰ » désignerait alors selon Bergson, un phénomène lié à la mondialisation de la culture où toutes les sociétés communiquent entre elles. Cette idée soulève une première conclusion ; « Derrière

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ CANAL B, *op. cit.*

¹⁹ AMSELLE, Jean-Loup, « Le métissage, une notion piège », *Sciences Humaines*, n°110, Novembre 2000.

²⁰ *Ibid.*

la théorie du métissage, il y a celle de la pureté des cultures²¹ ».

Nous verrons par la suite que les questions de métissages sont elles aussi intimement liées à celles de l'identité culturelle. En effet, la pluralité culturelle acquise grâce aux métissages est soit fièrement revendiquée soit au contraire totalement enfouie face à une quête de pureté.

2. 2. 1. Les mécanismes du métissage en musique

François Laplantine et Alexis Nouss conseillent de penser le métissage comme « un processus de transformation, sans début ni fin, nourri de confrontations successives » et non pas comme un mélange issu de culture « pures »²².

Denis-Constant Martin, anthropologue français spécialisé dans la sociologie des musiques populaires nous annonce que toutes les musiques populaires modernes sont métissées. Selon lui, elles sont toutes le fruit d'échanges, de rencontres et de fusions car l'humanité n'a cessé de migrer ces dernières décennies. Le métissage en musique est donc un fait inévitable. Dans ses travaux, l'auteur se préoccupe surtout de la manière avec laquelle se font ces métissages : quels sont les éléments sélectionnés ou au contraire rejetés lors d'une production métissée ? Quelles combinaisons nouvelles cela engendre-t-il ? Autant de questions auxquelles il répondra en prenant pour exemple les différents processus de métissage dans les musiques populaires d'Amérique du Nord²³. Nous avons trouvé intéressant d'aborder cet article de Denis-Constant Martin car l'histoire des migrations d'esclaves sur le continent Américain rejoint fortement celle des esclaves arrivés sur l'île de la Réunion. Il précise en effet que ces contacts entre populations sont vecteurs de création et que celle-ci apparaîtrait d'autant plus lorsque les peuples sont persécutés. De plus, son questionnement sur les processus du métissage (éléments sélectionnés ou au contraire rejetés lors d'une production métissée, la création de combinaisons nouvelles) nous a semblé être en lien avec notre problématique. En effet, nous verrons par la suite que la tradition peut être associée à des processus de création.

²¹ *Ibid.*

²² BUREAU, Marie-Christine, « Penser le métissage. De la tragédie individuelle de l'identité au débat politique sur le multiculturalisme », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, <https://journals.openedition.org/rsa/800> (consulté le 07/04/2019).

²³ MARTIN, Denis-Constant, « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/659>, (consulté le 04/03/2019).

Durant plusieurs années, le métissage fut difficile à penser pour les sciences sociales occidentales. Elles ont longtemps eu pour habitude de découper et classer les éléments qui constituent une société et par conséquent, penser une certaine « pureté authentique ». Pourtant, comme le précise Serge Gruzinski dans son ouvrage *La Pensée métisse*, il faut éviter de penser le métissage comme un « abâtardissement²⁴ » et le reconnaître comme source de « dynamiques fondamentales²⁵ ». En effet, tous ces apports n'appauvrissent en rien les productions, elles sont au contraire susceptibles d'engendrer une création riche d'éléments venus de différentes cultures.

En Amérique du Nord comme sur l'île de la Réunion, un premier métissage est né de la rencontre d'hommes déplacés de force, privés de toute humanité et séparés de leurs semblables pour éviter toute recombinaison de groupes ethniques. Mais cette violence n'a en rien empêché les transferts culturels. Au contraire, Denis-Constant Martin précise que « les échanges entre indigènes, colonisateurs conquérants et esclaves ou serviteurs sous contrat aboutissent à la formation d'un nouveau monde²⁶ ».

En citant Serge Gruzinski, l'auteur démontre que des nouveaux repères sont peu à peu créés par les Hommes afin de délimiter un univers hybride qu'ils sont maintenant obligés de partager :

Le métissage créole doit donc être compris d'abord comme un effort de création qui vise à maîtriser l'environnement et à comprendre, puis souvent à changer, les positions respectives qu'y occupent ses différents habitants. Dans les Amériques, les langues et les religions en ont fourni de nombreuses confirmations. Il n'en va pas différemment pour les musiques²⁷.

Les contacts entre européens, indigènes et esclaves africains font apparaître de nouvelles formes musicales propres à cette population mélangée. Selon l'auteur, deux approches sont mises en place pour les créer ; la première étant de trouver des points communs entre les différents systèmes musicaux pour pouvoir les exploiter au mieux et la seconde demeure dans la réappropriation d'éléments musicaux occidentaux provenant des pratiques musicales des maîtres.

2. 2. 2. Le Maloya traditionnel : entre métissage et affirmation de la créolité

Selon l'universitaire Srilata Ravi, les musiques populaires sont souvent le reflet d'histoires du quotidien des différents groupes qui constituent une société. Elles sont pour eux un moyen de trouver leur place au sein de la communauté et « développer leur identité

²⁴ GRUNZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Editions Fayard, 1999, p. 54.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ MARTIN, Denis-Constant, *op. cit.*, p. 2.

²⁷ MARTIN, Denis-Constant, *op. cit.*, p. 3.

politique²⁸ ». A la Réunion, plusieurs univers cohabitent : celui de la société créole (elle-même déjà issue d'un métissage) et celui du monde moderne européen. Mais Srilata Ravi trouve cette distinction quelque peu simpliste voire même dangereuse car elle réduit les Réunionnais à devoir choisir entre l'assimilation des modèles européens ou l'affirmation de racines étrangères à l'occident. Le multiculturalisme présent sur l'Île a en effet rendu très complexes les questions identitaires. La division métropole/culture créole n'a pas lieu d'être étant donné les origines plurielles des habitants de l'Île.

En réponse à cette division binaire, le mouvement de la « créolité » se retrouve dans les Antilles françaises dans les années 1980. Il prône la diversité et le pluralisme culturelle tout en refusant l'assimilation à la culture occidentale ou le retour à leurs racines africaines. Ce concept naît en réponse aux difficultés qu'impliquent le terme de « métissage ». En effet, certains pensent que cette notion suppose une pureté des cultures²⁹. Edouard Glissant, poète martiniquais définit cette notion comme étant « une formation rhizomique composée d'interactions plurielles, complexes et dynamiques, et constituée d'emprunts, d'échanges, de négociations, de pertes et d'innovations culturelles »³⁰. Srilata Ravi énonce que le Maloya s'est « créolisé » au cours des siècles en mêlant des traditions africaines, malgache et indiennes. Les différentes phases politiques qu'a connu l'île de la Réunion a aussi transformé la forme et les symboles du Maloya.

Selon Benjamin Lagarde, c'est au cours des années 1980, dans un élan de modernisation du Maloya, que les thématiques identitaires et revendicatrices d'une « réunionnité » voient le jour :

Progressivement légitimé par une production discographique matérielle qui le tire hors de l'ombre et du silence, le *maloya* s'est affirmé comme le lieu de conservation le plus authentique de l'identité culturelle des oubliés de l'histoire officielle³¹.

La promotion et la défense de la culture créole deviennent donc peu à peu les thématiques principales du Maloya moderne apparu dans les années 1980. Ce genre musical devient le symbole de l'identité culturelle réunionnaise, c'est pour cela que les intellectuels réunionnais ont préféré soumettre la candidature du Maloya au Patrimoine Mondial Immatériel de l'UNESCO plutôt que celle du Séga, genre « métropolisé ». Mais cette patrimonialisation n'a pas fait du Maloya un monument immuable, les artistes continuent en permanence de faire

²⁸ RAVI, Srilata, « Musique populaire, métissage et identités culturelles : vers les recherches comparées », *International Journal of Canadian Studies*, <https://doi.org/10.7202/1009911ar> (consulté le 10/05/2019).

²⁹ BUREAU, Marie-Christine, *op. cit.*

³⁰ RAVI, Srilata, *op. cit.*

³¹ LAGARDE, Benjamin, *op. cit.*

évoluer les productions en y ajoutant des influences multiples. Le Maloya étant devenu le symbole de la « transculturalité », n'est-il pas cohérent que les artistes recherchent la fusion et l'hybridation ? Nombreux sont les intellectuels réunionnais à être partagés entre le « discours dynamique de la créolisation et le discours immobilisant de la mémorialisation³² ». Que faire du traditionnel Maloya ? Sa transformation ne permet-elle pas sa conservation ? Srilata Ravi précise que la créolisation n'agit pas seule, elle se nourrit de l'évolution des contextes sociaux dans lesquels elle gravite.

Dans ce chapitre, nous avons pu entrevoir les multiples définitions de la notion de tradition. Dans le prolongement du chapitre précédent, l'importance de l'identité culturelle au sein des musiques traditionnelles a pu être constatée. Cette identité semble être l'élément important à transmettre par le biais des divers savoirs faire traditionnels. Quand bien même la forme de ce savoir-faire pourrait évoluer au fil du temps, la transmission de l'identité culturelle reste primordiale. Le Maloya est un genre métissé dès l'origine, les revendications identitaires et culturelles transmises à travers celui-ci sont donc souvent liées au caractère métissé des populations. Nous avons également vu émerger dans ce chapitre la notion d'authenticité dans les musiques traditionnelles. En effet, qualifier une production sonore de « traditionnelle » réside finalement dans le jugement de son authenticité par rapport aux traditions passées. C'est une notion tout aussi subjective que la tradition elle-même.

³² RAVI, Srilata, *op. cit.*

Chapitre 3 – Le groupe Saodaj' et la tradition perçue par les discours médiatiques

3. 1. Le groupe Saodaj'

Dans le cadre de notre recherche et dans le but de déceler quelle part de la tradition est encore perçue par les auditeurs dans des productions actuelles, nous avons choisi d'étudier l'œuvre du groupe Saodaj'. Animés par le désir de fusion des genres, ces artistes font ce qu'ils appellent du « Maloya nomade » :

Maloya nomade, car le maloya est notre inspiration commune. C'est lui qui nous a réuni et c'est une musique dans laquelle nous puisons notre inspiration. Nomade, car nous avons tous les cinq des parcours différents et un amour de la musique différent. Et également nomade, car nous n'avons pas encore fini de découvrir notre identité en tant que musiciens¹.

Les nombreux apports culturels amenés par les membres du groupe créent une production métissée à « l'identité hybride² ». En effet, souvent décrit comme une musique « actuelle³ », l'œuvre de Saodaj' s'ancre dans une tendance des jeunes groupes de Maloya à se réapproprier les traditions⁴.

Porter au monde le maloya et l'âme réunionnaise, c'est justement se faire l'écho de l'esprit de métissage et d'ouverture qui en est l'essence. Saodaj' s'inscrit dans une belle continuité de cette culture pays. Une culture sans cesse enrichie et renouvelée, intégrant le fruit des rencontres, en constante évolution, sans pour autant étrangler ses racines⁵.

Dans ce chapitre, nous reviendrons d'abord sur la production et le parcours du groupe à partir duquel nous basons notre étude. Par la suite, nous effectuerons une première analyse basée sur les discours médiatiques afin de comprendre quelles représentations sont rattachées à l'univers musical du groupe.

¹ ZUBAIR, Hansye, *op. cit.*

² BARATAUD, Germin, « Saodaj' », *Lamastrock*, <https://www.lamastrock.com/saodaj/> (consulté le 20/11/2018).

³ SARL Cahri, « Maloya Nomade Saodaj' », *L'Azenda*, <http://www.azenda.re/sorties/saodaj.html> (consulté le 20/11/2018).

⁴ CHINNAPEN, Stéphane, « Saodaj' ces gens d'à côté... et partout ailleurs », *5+Dimanche*, <https://docplayer.fr/26712052-Saodaj-sao-da-j-nomade-extatic-vavanger-melanie-morand.html> (consulté le 08/05/2019).

⁵ SARL Cahri, *op. cit.*

3. 1. 1. Présentation du groupe Saodaj' et de leur deux *Extended Play* (EP) ; *Saodaj'* et *Pokor Lèr*

Ce quintet musical est né d'une envie de Marie Lanfroy. Au début composé de quatre musiciens, le groupe se retrouve vite à jouer sur de petites scènes locales et dans des bars. L'année 2013 marque pour eux le début d'une collaboration avec Firmin Viry (un des « maître[s] du Maloya⁶ ») et la Kevrenn Alré (groupe de musique et de danse d'inspiration traditionnelle bretonne) qui donnera naissance au spectacle : « Breizh Kabar » alliant musique traditionnelle bretonne et Maloya traditionnel. Ce mélange de genres traditionnels éloignés s'ancre parfaitement dans la démarche musicale du groupe ; la fusion et l'hybridation.

L'univers musical de Saodaj' se forme autour d'une culture commune à tous les membres du groupe : le Maloya traditionnel. Ce quintet est principalement formé de voix et de percussions. Ajoutés à la base traditionnelle des instruments du Maloya, nous retrouvons différentes percussions venues de la zone océan-indien et du continent africain⁷. Selon Marie Lanfroy, les traditions du Maloya sont leur « tarmac⁸ », ils tentent une revisite de ce genre musical en y apportant des influences diverses. Baladée entre l'Afrique, l'Océan-Indien et la France, passionnée par ce genre musical réunionnais et la langue créole, la chanteuse du groupe Marie Lanfroy, puise son inspiration à travers ses différentes identités culturelles. Jonathan Itéma, diplômé de Musiques Réunionnaises au Conservatoire à Rayonnement Régional, s'inspire clairement du Maloya traditionnel : « Je recherche des vieux morceaux et des textes. C'est un peu ma façon de chercher mes racines et j'essaie d'apporter à Saodaj' ce reflet à nos traditions et cette touche folklorique⁹ ». Il est le pilier rythmique du groupe et apporte avec lui toutes ses connaissances des percussions traditionnelles. Anthony Séry est formé en ethnomusicologie, percussions réunionnaises et musiques improvisées Jazz. Il apporte avec lui sa passion du « Maloya moderne et hybride¹⁰ » : « J'aime ces artistes d'une scène émergente qui font de la musique un peu métissée¹¹ ». Frédrick Cipriano se nourrit de ses différents voyages en Afrique de l'Ouest où il a pu étoffer sa passion des percussions. Mélanie Bourire intègre le groupe en 2016 et agrmente les parties vocales des compositions de ses influences gospels et son héritage marocain. Le dernier membre, Nicolas Bras, arrive en 2018 pour collaborer avec

⁶ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*

⁷ MAGNIEN, Marine, « Saodaj' vous invite au voyage », *Linfo.re*, <https://www.linfo.re/la-reunion/societe/739571-saodaj-vous-invite-au-voyage> (mis en ligne le 09/03/2018).

⁸ SANTUCCI, Jean-Marc, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

le groupe sur deux des titres du second EP. Il y ajoute une nouvelle dimension sonore grâce aux instruments fabriqués de ses propres mains à base d'objets de récupération. L'introduction d'instruments comme « la lyre à bourdon » ou « la flûte peul pvc » ajoute à leur Maloya une partie mélodique autre que celle de la voix chantée.

Nous constatons donc les diverses influences apportées par les six membres du groupe, tous motivés par une même musique : le Maloya traditionnel. Leur musique « Nomade » revendique la créolité car ils sont multiples et viennent de divers horizons. Dans leurs textes, ils défendent plusieurs valeurs, notamment le mélange et le métissage qui sont deux idées essentielles de la créolité¹².

Leur premier EP éponyme *Saodaj'* sorti en mai 2014, donne au groupe une certaine visibilité et fait d'eux un nouveau « porte-flambeau » du Maloya traditionnel¹³. Enregistrés en *live*, les six titres qui le compose offre une première version du Maloya « nomade » et suscite selon la presse « la curiosité du public et affirme Saodaj' comme un groupe novateur et audacieux¹⁴ ».

Le second EP *Pokor Lèr* sorti en juin 2018 est le résultat de nouvelles explorations musicales entreprises par le groupe dans le but de créer un son qui leur correspond¹⁵. Comme dans le premier EP, le Maloya reste la respiration commune à tous les membres du groupe. Le titre « Pokor Lèr » du second EP a été utilisé pour un spot publicitaire de l'IRT (Île de la Réunion Tourisme) pour promouvoir la Réunion. Diffusée sur les chaînes locales et nationales, la visibilité qu'offre cette publicité n'est pas négligeable. Lors d'une *interview* donnée sur une chaîne locale, Marie Lanfroy confie qu'elle est très fière de l'utilisation d'un de leurs titres pour la promotion de l'Île¹⁶.

3. 1. 2. Situation du groupe Saodaj' sur les diverses scènes musicales

La vision du Maloya par le groupe Saodaj' lors d'un entretien journalistique :

Il [le Maloya] part de la Réunion mais bourgeonne ailleurs. C'est un terrain d'envol pour comprendre d'autres cultures. [...] Après, il y a aussi ce côté alternatif, indépendant, world..¹⁷.

¹² MAGNIEN, Marine, *op. cit.*

¹³ RAZOUKI, Alaf, « Voyage au cœur des traditions musicales de la Réunion avec le Maloya du groupe « Saodaj' » », *Mawazine 2017*, <http://www.mapexpress.ma/actualite/culture-et-medias/mawazine-2017-voyage-au-coeur-des-traditions-musicales-de-la-reunion-avec-le-maloya-du-groupe-saodaj/> (mis en ligne le 20/05/2017).

¹⁴ GERMAIN, Greg, « Saodaj' », *Culture Outre-mer*, <http://www.cultures-outre-mer.com/fr/artistes/saodaj> (consulté le 20/11/2018).

¹⁵ « Saodaj', New EP », *Ulule*, <https://fr.ulule.com/saodaj-ep/> (consulté le 25/03/2018).

¹⁶ MAGNIEN, Marine, *op. cit.*

¹⁷ JIR Groupe média, « Saodaj' : jeunes pousses prometteuses », *Clicanoo*, <https://www.clicanoo.re/node/324613>,

Ces trois genres musicaux utilisés par Saodaj' pour qualifier leur musique reviennent de nombreuses fois dans les articles de presse et *interview* du groupe. Afin de bien situer l'œuvre de ce groupe de Maloya nouvelle génération, nous nous sommes aussi intéressé à leurs productions scéniques, notamment en festival. En effet, les étés de Saodaj' sont jalonnés par diverses participations à des festivals nationaux et internationaux de musique ; entre juillet 2016 et décembre 2018, nous avons recensé plus d'une trentaine de dates. La plupart de ces rassemblements ont pour thématique les « musiques du monde » ou les « musiques actuelles ».

L'Oasis Bizz'art dans la Drôme nous annonce par exemple, une programmation dédiée aux artistes « ouverts aux cultures du monde, aux métissages et aux différentes formes de la création artistique contemporaine¹⁸ ». Le Festival de Robion précise que « depuis plusieurs années l'accent est mis sur une sélection de groupes en phase avec l'actualité artistique des musiques *world* et la diversité musicales¹⁹ ». A Florence, le festival italien *Musica dei Popoli* auquel le groupe à participer en octobre 2018 propose des expériences musicales dérivées de la musique de transe liée aux rites ancestraux. Le but étant d'atteindre un état d'extase si intense que les auditeurs en oublient la réalité qui les entoure²⁰.

Lors de notre recensement des différentes participations de Saodaj' à des festivals, nous avons remarqué que ces derniers étaient plutôt tournés vers la *world music* et les « Musiques actuelles ». Nombreux sont ceux qui invitent à la transculturalité et aux traditions venues du monde entier. En effet, sur 31 participations à des festivals depuis le début de leur carrière ; 22 sont consacrées aux musiques du monde et aux traditions culturelles, 4 aux musiques actuelles et les 5 dernières n'ont pas vraiment de programmation précise visant un genre musical en particulier. Nous constatons donc que le groupe Saodaj' gravite autour des musiques *world*, un genre dépeint par certains comme un concept « fourre-tout »²¹.

Eugène Lledo, compositeur, auteur, musicologue et designer sonore propose une définition de ce concept et nous précise que la *world music* correspond « à la médiatisation de formes populaires d'expression musicales, ces dernières étant elles-mêmes liées à des traditions ancestrales²² ».

(mis en ligne le 19/03/2015).

¹⁸ Association la Bizz'art Nomade, « La Bizz'art Nomade, rassemblement multidisciplinaire, génératrice de liens », *Bizzartnomade*, <https://www.bizzartnomade.net/presentation> (consulté le 06/04/2019).

¹⁹ Festival de Robion, « Le festival aujourd'hui... », *Festival Robion*, https://festivalderobion.com/?page_id=124 (consulté le 07/04/2019).

²⁰ NINCI, Fabio, « Sonorità in mutazione: musica popolare tra tradizione e futuro », *Musica dei Popoli*, <http://www.musicadeipopoli.com/programma/> (consulté le 06/04/2019).

²¹ LLEDO, Eugène, « World music et musique du monde », *Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/world-music/> (consulté le 09/04/2019).

²² *Ibid.*

Il poursuit en affirmant que cette étiquette permettrait aux groupes d'attirer l'attention d'un nouveau public et de s'exporter hors de leurs pays d'origine :

Les musiques du monde étaient souvent perçues comme figées dans leur tradition ; assimilées à du folklore ou considérées sous un angle purement ethnomusicologique, elles avaient du mal à faire entendre leur voix car leur inscription dans la modernité était perçue comme une perte d'authenticité²³.

Dans son ouvrage *Musiques traditionnelles de la Réunion*, Jean-Pierre La Selve précise une idée similaire concernant le Maloya et ses hybridations. Selon lui, depuis l'apparition du Maloya électrique dans les années 1980, de nombreuses musiques se revendiquant du Maloya voient le jour. Mais les liens de ces dernières avec la tradition n'est plus très évident pour l'auteur :

C'est en fait chaque créateur, ou chaque groupe qui décide de la part à donner aux aspects de la tradition dans ses productions. Cette part est parfois si ténue qu'on peut s'interroger sur certaines de ces créations qui revendiquent un label devenu à notre époque prestigieux et en tout cas « vendeur »²⁴.

Un deuxième genre musical apparaît lorsque nous étudions la production de Saodaj' en festival : la « musique actuelle ». Cette appellation regroupe, selon le ministère de la Culture ; le jazz, les musiques improvisées, la chanson, les musiques traditionnelles et du monde, le rock, la pop, les musiques électroniques et le hip hop. Ce terme est utilisé par les politiques publiques dès 1994 avec la création du centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles (IRMA), qui regroupe le Centre Info Rock (CIR), le Centre Info Jazz (CIJ) et le Centre Info Centre Info Musiques Traditionnelles et du monde (CIMT)²⁵. Cette désignation de « musique actuelle » apparaît donc comme un genre regroupant plusieurs styles de musique, notamment les musiques du monde et les musiques traditionnelles. Nous constatons donc que le groupe Saodaj' se produit dans un contexte où les musiques du monde et les traditions sont grandement représentées. Cela nous indique une première catégorisation possible de ce groupe.

3. 2. La tradition dans l'œuvre de Saodaj' : étude de la représentation du groupe dans les médias

Dans le dernier chapitre de notre étude, nous baserons notre grille d'entretien sur des hypothèses établies grâce aux différents types d'analyses effectués en amont. Elle découlera

²³ *Ibid.*

²⁴ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*, pp 271-272.

²⁵ Association IRMA, « A propos de l'IRMA », *Irma.asso*, <https://www.irma.asso.fr/-A-propos-de-l-IRMA.730-> (consulté le 10/04/2019).

donc d'une confrontation entre les définitions des notions phares de notre travail, les représentations tirées des discours médiatiques et notre propre écoute. bercée par des années de métissages culturels, la tradition du Maloya est en perpétuel mouvement et ne cesse d'acquiescer de nouvelles formes. Le but de cette sous-partie est donc d'identifier quelles représentations sont attachées au groupe Saodaj' dans les médias. Nous émettrons alors des hypothèses quant aux liens que ces représentations entretiennent avec la production du groupe.

Les différents médias tels que la presse écrite, les émissions radiophoniques ou les brèves présentations d'artistes jouent un rôle important à l'élaboration de diverses représentations qui gravitent autour d'un groupe. Stéphane Escoubet nous explique dans sa thèse que ces discours ont un double statut. Premièrement, ils construisent des représentations et offrent au public une synthèse sur un sujet qu'ils débattent et alimentent. Dans un second temps, ces discours sont le reflet d'une représentation commune : en supposant que les journalistes sont à l'écoute des amateurs et qu'ils ont un bagage culturel analogue au leur, nous pouvons imaginer que les écrits journalistiques seront le reflet d'un positionnement commun²⁶. Nous testerons donc ces positionnements lors de nos entretiens avec les amateurs de Maloya.

Aujourd'hui, la musique est un objet d'étude ouvert à différents chercheurs scientifiques dont le domaine d'étude peut être tout autre que la musicologie. Le but de cette interdisciplinarité étant de donner une « interprétation de la musique comme une activité humaine et sociale²⁷ ». Nous avons donc choisi d'ajouter cette dimension sociale à notre étude grâce notamment à l'analyse des discours médiatiques. Celle-ci nous permettra, non pas de faire une simple analyse de textes mais de comprendre dans quel contexte ces derniers sont produits et reçus.

Pour cela, nous nous sommes appuyés sur les études de plusieurs chercheurs ; Harris M. Berger, Catherine Rudent et Laurence Bardin, respectivement spécialistes en ethnomusicologie, musicologie et sociologie.

3. 2. 1. Méthodologie et fondements théoriques de l'analyse des discours médiatiques

Catherine Rudent nous explique que pour analyser des musiques à succès elle s'est longuement attardée sur leur « propos », autrement dit sur le lien entre la musique enregistrée et les discours qui accompagnent sa diffusion :

²⁶ ESCOUBET, Stéphane, *op. cit.*

²⁷ FOURNIER, Marcel, ROBINEAU Anne (dirs.), *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Si le « son » est observable du point de vue technique, acoustique, compositionnel et organisationnel, le « propos » prend pour base ces faits descriptibles, mais les complète par des discours d'origine diverse qui rendent compte du matériau sonore par des commentaires d'ordre symbolique, affectif ou conceptuel²⁸.

Ces interprétations non-sonores lui permettront de faire le lien entre le signifiant matériel qu'est l'œuvre musicale et le signifié discursif auquel il est associé dans les discours. Son but étant de montrer comment les éléments sonores pointés par une première analyse sont mis en relation avec ce que l'on dit sur eux dans les discours. Cette méthodologie nous a semblé pertinente à l'étude d'une musique traditionnelle et de ses diverses hybridations. Cependant, dans son étude Catherine Rudent cherche uniquement ce qui renvoie à une réalité sonore. Dans notre analyse, nous nous attacherons à relever tous les éléments des discours afin d'en extraire un maximum de représentations. Les discours médiatiques nous aideront à mettre le doigt sur les différents éléments sonores (traditionnels ou pas) perçus par les médias dans l'œuvre musicale de Saodaj'. Notre intérêt pour la perception des auditeurs étant primordial, il nous a paru important d'utiliser les discours médiatiques comme support à une première analyse. En effet, comme le précise Serge Moscovici pour son étude sur la psychanalyse, l'analyse du discours de presse met sûrement plus en lumière l'opinion des lecteurs que celui des auteurs²⁹.

Selon Harris M. Berger, il est important de s'intéresser à tous les niveaux d'analyse pour bien comprendre le phénomène des musiques populaires. En effet, la perception est pour lui primordiale afin d'établir un lien entre le son et le contexte social dans lequel il s'exprime. Partir en premier lieu d'une analyse musicale théorique pour ensuite chercher des connections avec le contexte social est bien moins pertinent. L'étude des musiques populaires nécessite donc que l'on s'intéresse d'abord aux musiciens et aux auditeurs pour ensuite pouvoir faire le lien avec l'analyse stricte des structures musicales³⁰. Dans ses travaux, l'auteur soumet une ethnomusicologie de la perception dans laquelle il mêle les outils de la musicologie, de la sociologie, de l'anthropologie et de la phénoménologie. Il « pose la question de l'interdisciplinarité en sciences humaines pour l'appréhension d'un phénomène spécifique³¹ ». Il insiste sur le fait d'intégrer l'aspect social au travail du musicologue qui analyse des documents avec les outils musicologiques. La remise en question des éléments d'analyse musicale en

²⁸ RUDENT, Catherine, « Comprendre les musiques à succès : *Tostaky* de Noir Désir », *Musurgia*, vol. 9, n°2, 2002, p. 44-58.

²⁹ MOSCOVICI Serge, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, P.U.F., 2004 (1^{er} éd. : 1961. 2^{ème} éd. : 1976), p. 33.

³⁰ BERGER, Harris M., « Death Metal Tonality and the Act of Listening », *Popular Music*, vol. 18, n°2, 1999, p. 161-178.

³¹ GUIBERT Gérôme, « Harris M. BERGER, Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience », *Volume !*, <http://journals.openedition.org/volume/555> (mis en ligne le 15/10/2008).

fonction des phénomènes sociaux est l'élément central de ses enquêtes. Il montre dans ses études comment le parcours social de l'auditeur construit de manière subjective la perception de la musique³². Sans aller jusqu'à analyser les différents parcours sociaux des auditeurs auprès de qui nous allons enquêter, il est intéressant de noter l'importance donnée par l'auteur aux contextes sociaux dans lesquels les musiques populaires gravitent. C'est pourquoi nous utiliserons les discours médiatiques comme support à notre analyse, ils sont le reflet d'une « communauté d'interprétation³³ ».

Pour ce faire, nous nous appuyons principalement sur les travaux de Laurence Bardin et son ouvrage sur les analyses de contenu. Une première définition de cet outil d'analyse y figure :

Un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces messages³⁴.

En d'autres termes, l'analyse de contenu consiste en premier lieu à distinguer dans un texte des parties et sous-parties (paragraphe ou phrase) puis de leur assimiler un code (idée ou notion précise). Cette synthèse d'une phrase en un mot ou deux ont pour but de repérer des occurrences. Laurence Bardin nous explique que l'analyse des « communications » peut concerner tous types de corpus et de supports. Les « procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages » amènent une catégorisation des éléments au sein même du corpus étudié. Ces catégories peuvent être déterminées avant l'analyse ou au fil de l'analyse, selon les éléments qui ressortent dans le corpus.

Dans le cadre de notre analyse des discours médiatiques, nous avons opté pour la seconde option. Tout au long de l'analyse, les codes sont répertoriés puis définis et décrits dans un « *codebook*³⁵ ». Cet outil permet une classification claire des différents éléments présents dans le corpus journalistique. Une hiérarchisation des codes par ordre de récurrence permet une première hypothèse concernant les représentations attachées au groupe dans les médias. S'en suit un deuxième niveau d'analyse qui consiste à rendre compte des relations entre les thèmes et d'en déduire la logique et la nature. Comme le précise Stéphane Escoubet dans le chapitre méthodologique de sa thèse de doctorat ;

³² GUIBERT Gérôme, *op. cit.*

³³ ESCOUBET, Stéphane, *op. cit.*, p. 52.

³⁴ BARDIN, Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris, P.U.F., 1993 (1^{er} éd. : 1977), p. 47.

³⁵ Annexe 2 : *Code book* et définitions.

Une représentation n'a pas seulement un contenu, mais une structure. En d'autres termes, les éléments qui la constituent ne sont évidemment pas des éléments indépendants mais liés les uns aux autres, formant un réseau d'associations qui font sens pour une population donnée, dans un contexte donné ³⁶.

Cette vision est analogue à celle de Laurence Bardin qui précise que si des idées sont associées au sein d'un texte c'est qu'elles le sont aussi dans l'esprit de l'auteur et par extension du lecteur (en admettant que l'auteur est le reflet de la pensée du lecteur)³⁷.

Avant de prétendre à une analyse, nous avons dû récolter des articles de presse écrite et en ligne afin d'obtenir un corpus assez conséquent pour notre étude. Pour cela nous avons utilisé l'outil de recherche « Google » afin de récolter tous les articles présents en ligne. Nous avons d'autre part fait appel au réseau social « Facebook » du groupe Saodaj', où ils publient régulièrement les communications les concernant. La jeunesse du groupe et sa médiatisation encore peu importante nous a poussé à récolter ces articles dans une optique quantitative. En effet, nous avons choisi d'exploiter le maximum d'articles possibles afin d'obtenir le résultat le plus objectif qu'il soit.

3. 2. 2. Analyse de contenu du discours médiatique

Après avoir collecté différents textes de presse prenant pour sujet d'étude le groupe Saodaj', nous avons pu procéder à une analyse de contenu. Nous avons pour cela recueilli 41 textes, articles de presse et publications en ligne confondus. Au fil de ces lectures, nous avons étiqueté chaque idée sémantique par un thème (ou code) qui la résumait. La méthodologie de ce codage est observable en annexe grâce à un exemple de travail effectué sur l'un des textes de notre corpus journalistique³⁸. Pour chacun de ces écrits, nous avons listé les codes utilisés selon leur ordre d'apparition dans le but de repérer d'éventuelles relations thématiques. Dans sa thèse de doctorat, Stéphane Escoubet nomme ces éléments les plus clairement liés : « groupes thématiques ».

Afin d'apporter de la cohérence à notre travail et de simplifier la compréhension des codes établis, nous nous sommes attaché à définir chacun d'entre eux. Ces définitions ne sont pas des définitions générales et usuelles des termes utilisés mais plutôt des descriptions directement liées à notre codage afin de mieux appréhender ce à quoi celui-ci fait référence.

³⁶ ESCOUBET, Stéphane, *op. cit.*, p. 74.

³⁷ BARDIN, Laurence, *op. cit.*, p. 269.

³⁸ Annexe 3 : Exemple d'analyse d'un discours médiatique.

Afin de clarifier la teneur de notre analyse, nous allons développer ici l'étude effectuée sur la première phrase du texte « Mawazine 2017 : Voyage au cœur des traditions musicales de la Réunion avec le Maloya du groupe "Saodaj'" » présenté en annexe :

Rabat – Le public de Mawazine présent vendredi à la scène de Chellah a été **Réaction** transporté dans un voyage magique au cœur des traditions musicales de la Réunion avec le groupe "Saodaj'" porte-flambeau du Maloya, **Ambassadeur** genre musical majeur de l'île. **Tradition**

Certains éléments factuels, comme ici le lieu et la date du concert, n'ayant aucun rapport avec notre objet d'étude n'ont délibérément pas été codés. Dans cette phrase, l'auteur nous fait part de la réaction du public « transporté dans un voyage magique ». Nous y avons donc associé le thème de « Réaction » qui a pour définition dans notre *code book* ; « Accueil du public face à la musique du groupe Saodaj' ». L'auteur continue en précisant que ce voyage s'est fait « au cœur des traditions musicales de la Réunion ». Ici le codage nous a semblé plutôt évident car l'utilisation directe du terme « tradition » fait explicitement référence à la notion de tradition. La citation « Saodaj' porte-flambeau du Maloya » nous a ensuite amené à introduire le code « ambassadeur » qui nous a semblé clairement résumer l'idée selon laquelle le groupe est un représentant reconnu du Maloya. Enfin, l'auteur termine cette première phrase en revenant, selon nous, à la notion de tradition en précisant que le Maloya est le « genre musical majeur de l'île ». Si cela semble moins évident qu'à la première apparition de ce code, nous précisons dans notre définition que tout ce qui est en lien avec l'héritage culturel du Maloya se rapporte au code « Tradition ».

Lors de notre analyse, nous avons ainsi pu dégager 42 codes différents. Afin de nous rendre compte de la répétition de certains d'entre eux, nous les avons classés en fonction de leurs nombres d'apparitions. Si cet outil statistique ne nous permet pas de tirer une première conclusion, il est envisagé comme une étape de notre réflexion. En effet, la méthodologie présentée dans la thèse de doctorat de Stéphane Escoubet nous explique que si l'intérêt de cette étape n'était pas pour lui de déterminer « quelle était la nature de [l'] "importance"³⁹ » de chacun des codes utilisés, celle-ci était en partie « pointée par une prééminence statistique ». Nous avons ensuite cherché à établir des relations entre les différents thèmes de notre *code book* afin de repérer d'éventuelles récurrences dans les associations d'idées. Stéphane Escoubet

³⁹ ESCOUBET, Stéphane, *op. cit.*, p. 76.

poursuit et explique l'utilité de repérer ces répétitions de la manière suivante : « les éléments associés dans le corps de texte le sont également dans l'esprit de leur auteur et, hypothétiquement, de leur destinataire⁴⁰ ».

Pour cela, nous avons choisi le paragraphe comme « unité de contexte⁴¹ ». Les thèmes « Tradition » et « Transe » ont été les plus récurrents lors de notre première phase de codage. Voici donc un exemple de notre deuxième phase d'analyse pour ces deux codes :

<u>Transe</u>	<u>Tradition</u>
Tradition (13)	Tradition repensée (15)
Jeunesse (7)	Transe (15)
Immédiateté (6)	Métissage sonore (11)
Création (6)	Influences (9)
Humilité (5)	Reconnaissance institutionnelle (5)
Réaction (4)	Musique du monde (5)
Influences (4)	Humilité (4)
Maturité de l'écriture (4)	Musique actuelle (3)
Renaissance (3)	Renaissance (3)
Succès (3)	Multiculturalisme (3)
Recherche musicale (3)	Thématiques actuelles (3)
Métissage sonore (2)	Maturité de l'écriture (3)
Hybride (2)	Hybride (3)
Nouveauté (2)	Identité (2)
Tradition repensée (2)	Modernité (2)
Reconnaissance institutionnelle (1)	Nostalgie heureuse (2)
Identité (1)	Poésie (2)
Talent (1)	Jeunesse (2)
Poésie (1)	Talent (1)
Folklore (1)	Réaction (1)
Revendication identitaire (1)	Blues (1)
Musique du monde (1)	Succès (1)
Rencontre (1)	Immédiateté (1)
	Rencontre (1)

⁴⁰ ESCOUBET, Stéphane, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹ ESCOUBET, Stéphane, *op. cit.*, p. 75.

Evolution (1)
Recherche musicale (1)
Universalité (1)
Création (1)
Fusion (1)
Audace (1)

Tableau 1 : Analyse des codes "Transe" et "Tradition"

Pour le thème « Transe », défini comme ce qui désigne l'univers sonore du groupe et l'émotion ressentie par le public à l'écoute de la production musicale de Saodaj', nous constatons une étroite relation avec le code « Tradition ». Une logique historique apparaît ici. En effet, à l'époque de l'esclavage, l'une des fonctions du Maloya était de rendre hommage aux esprits des ancêtres dans des cérémonies religieuses qui relevaient presque de la « sorcellerie ». En effet, selon Jérôme Vellayoudom ; « [Le Maloya] est le véhicule qui permet aux esprits des ancêtres de s'incarner parmi les participants à la cérémonie, en suscitant des phénomènes de transes⁴² ». Voici un exemple de cette relation dans une des productions journalistiques de notre corpus :

grâce à une musique extatique et transcendante, [le groupe Saodaj'] rend hommage aux ancêtres et à la tradition⁴³.

Cette deuxième phase d'analyse nous expose aussi une relation importante entre « Transe » et « Jeunesse ». Nous pouvons de ce fait nous demander si les auteurs étudiés considèrent le jeune âge du groupe et de ses membres comme justificatif d'une ambiance musicale transcendante. Nous l'avons vu précédemment, cet aspect « magique » et « incantatoire » du Maloya n'est pas nouveau, il existe depuis le peuplement de l'Île. Il est intéressant de voir apparaître une première contradiction dans notre analyse ; en effet, les deux thèmes principaux attachés au code « Transe » ont des définitions clairement opposées. D'un côté celui de « Tradition » suppose la transmission d'un héritage ancestral et culturel du peuplement de l'Île à aujourd'hui, de l'autre, celui de « Jeunesse » fait référence à de jeunes artistes représentant la nouvelle génération de musiciens réunionnais. Cette notion de transe présente dans la production de Saodaj' serait donc à la fois liée à leur jeunesse et issue des codes traditionnels du Maloya. Dans les constructions syntaxiques de notre corpus, le thème « Création » est aussi très lié à celui de « Transe ». Cette relation sera intéressante à questionner

⁴² VELLAYOUDOM, Jérôme, *op. cit.*

⁴³ BEGUE, Nathalie, « Saodaj' Pokor lèr », *Auditorium Jean Moulin*, <https://www.auditoriumjeanmoulin.com/?p=8576> (consulté le 20/11/2018).

lors de nos entretiens afin de comprendre si le caractère « transcendant » de la production de Saodaj' relève réellement d'une création inédite et du souffle de jeunesse insufflé par le groupe, ou si c'est au contraire un élément qui les rapproche de la tradition.

En ce qui concerne le code « Tradition », qui rassemble donc tous les éléments découlant de l'héritage culturel du Maloya, nous remarquons deux associations principales avec les thèmes « Transe » et « Tradition repensée ». Nous avons déjà eu l'occasion de développer cette première association précédemment. L'association de « Tradition » au code « Tradition repensée » nous permet quant à elle d'émettre l'hypothèse selon laquelle les auteurs insistent sur le fait qu'il existe une part de tradition dans la production de Saodaj' mais qu'ils tentent tout de même de nuancer ce style en le repensant à leur manière :

Marie Lanfroy au chant et ses quatre camarades aux percussions traditionnelles [...] réinterprètent un genre traditionnel de l'île, le Maloya⁴⁴.

En effet, le code « Tradition repensée » vise à réunir tout ce qui est en lien avec la revisite, la réinterprétation ou la réappropriation de la tradition du Maloya avec diverses influences et éléments musicaux extérieurs à la tradition. Cette notion de réinterprétation de la tradition semble être un élément important pointé du doigt par les auteurs. Si la tradition du Maloya n'est pas niée, les auteurs de notre corpus affirment que les membres du groupe cherchent à retravailler ce genre traditionnel à leur manière pour y apposer leur propre signature. Là encore nous pourrions questionner cette hypothèse lors de nos entretiens en proposant à nos enquêtés de comparer un extrait de ce qui selon nous, se rapproche le plus du Maloya traditionnel avec un deuxième extrait relevant de la tradition revisitée par Saodaj'. L'intérêt sera alors d'analyser ce que perçoivent les amateurs de Maloya face à l'œuvre du groupe « nomade » : la revisite de la tradition y est-elle évidente ? Considèrent-ils la musique du groupe Saodaj' comme une création à part entière dénuée de tradition ?

Une première hypothèse concernant la classification du groupe Saodaj' en matière de catégorie musicale peut donc être émise : ils sont bel et bien assimilés, par les écrits journalistiques, au Maloya, genre traditionnel de l'île de la Réunion.

Le discours journalistique met aussi en relation le code « Tradition » avec les thèmes « Métissage sonore » et « Influences ». Ces connexions semblent logiques face à une tradition qui depuis toujours se nourrit des diverses influences présentes sur l'Île. Dans notre corpus, le

⁴⁴ GAURAN, René, « Festival : le Fruit des Voix se poursuit à Champagnole et Lons-le-saunier », *Voix du Jura*, https://actu.fr/bourgogne-franche-comte/champagnole_39097/festival-fruit-voix-se-poursuit-champagnole-lons-saunier_19212022.html (mis en ligne le 25/10/2018).

métissage sonore, lorsqu'il est en lien avec la tradition, semble toujours faire référence à l'instrumentation :

soutenu par des percussions traditionnelles de l'île et d'ailleurs⁴⁵.

En effet selon les relations journalistiques établies dans notre corpus, cet apport d'instruments venu d'ailleurs est l'un des éléments qui rend la production sonore de Saodaj' métissée. Cette démarche souhaitant inclure diverses influences et divers instruments serait-elle l'évolution logique d'une forme de tradition dont l'essence même est le métissage ? Nous tenterons de répondre à cette interrogation lors de nos enquêtes.

Lors de notre analyse, nous avons donc remarqué une très large représentation de la tradition du Maloya dans les écrits journalistiques. L'importance de rassembler les productions musicales dans des catégories attachées à des représentations communes n'est pas nouvelle. En effet, dans sa thèse, Catherine Rudent nous explique l'attachement des Français à « scinder les productions musicales en différents groupes⁴⁶ ». Les catégories musicales sont omniprésentes, que ce soit lors de la pratique, l'écoute, l'emprunt ou l'achat d'une musique.

A contrario, nous pouvons nous interroger sur la faible récurrence des catégories « Musiques du monde » et « Musiques actuelles » dans nos productions journalistiques. En effet, nous avons vu ces dernières se dessiner de manière très précise lors de notre interrogation sur les festivals dans lesquels se produisait Saodaj'. Ce n'est visiblement pas ce sur quoi les auteurs insistent lorsqu'ils commentent ou présentent la production musicale de ce groupe. Deux hypothèses permettent de justifier cette situation. Tout d'abord, et comme nous le précisons au début de ce chapitre, la catégorie musicale « Musique du monde » se révèle, selon Eugène Lledo, être un genre « fourre-tout » où les musiques traditionnelles connaissent une renaissance. Cette définition semble donc être partiellement en adéquation avec la volonté musicale du groupe Saodaj'. De plus, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle le terme « Musique du Monde » relèverait chez l'auditeur d'un dépaysement sonore et d'une intrigue culturelle rendant ce concept très subjectif. Ainsi, une musique définie en occident comme « Musique du Monde » ne le serait pas sur le lieu même de sa création.

⁴⁵ KADER, Patrick, « Saodaj' », *Nancy Jazz Pulsation*, <https://nancyjazzpulsations.com/evenement/saodaj-pauline-croze-estere/> (consulté le 20/11/2018).

⁴⁶ RUDENT, Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, thèse, musicologie, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 4.

Nous constatons dans ce chapitre que la question de l'identité culturelle abordée depuis le début de notre étude est également présente lorsque l'on aborde l'œuvre d'un groupe de Maloya actuel. En effet, selon les discours journalistiques, le Maloya nomade de Saodaj' est le reflet d'une identité réunionnaise métissée. Nous avons également pu remarquer qu'en matière de catégorie musicale, le groupe possédait de multiples étiquettes : « *world music* », « musique actuelle » et « Maloya traditionnel ». Cependant, la revisite de cette tradition par les membres du groupe semble être mise en avant par les auteurs des écrits journalistiques de notre corpus. Deux hypothèses viendront donc alimenter notre réflexion et notre grille d'entretien. Tout d'abord la production musicale du groupe Saodaj' peut-elle être catégorisée en tant que « musique traditionnelle » ? Et dans un second temps, en quoi s'en éloigne-t-elle au point de justifier les observations faisant état d'une « tradition repensée » ? En effet, le métissage, la transe et les influences multiples mises en avant par le discours journalistique sont tous étroitement liés à la notion de tradition. Nous pourrions nous baser sur ces relations pour établir notre questionnement.

Chapitre 4 – La perception de la tradition ; hypothèses et tests auprès d'un groupe d'amateurs de Maloya

4. 1. A l'écoute de notre propre écoute : analyse musicale spéculative et émission d'hypothèses

Après un large panorama sur le Maloya, une réflexion sur les notions de tradition et de métissage, une présentation du groupe Saodaj' et de ses représentations dans les médias, nous proposons dans les chapitres suivants d'esquisser une réponse à notre problématique à travers l'analyse de la perception de plusieurs individus. Cependant, avant toute forme d'enquête auprès d'amateurs de Maloya, nous avons soumis l'œuvre de Saodaj' à notre propre perception. En effet, notre problématique étant de se demander quelle part de tradition est encore perçue dans un groupe issu de la nouvelle génération, il nous a paru important de s'interroger sur ce que nous-même percevions du lien de Saodaj' à la tradition. Cela nous permettra par la suite d'émettre des hypothèses pouvant répondre à cette question et de cibler au mieux les caractéristiques audibles à tester auprès des enquêtés. Dans un premier temps, nous présenterons les étapes par lesquelles nous sommes passé lors de notre analyse puis nous détaillerons cette dernière afin d'émettre des hypothèses quant à l'ancrage de Saodaj' à la tradition. L'analyse de notre propre perception est donc l'ultime étape avant les entretiens.

4. 1. 1. Méthodologie de l'analyse musicale spéculative

Nous sommes parti du postulat selon lequel les premières traces enregistrées de Maloya constituaient un référent en matière de tradition. Ce genre musical étant transmis oralement depuis des générations, il nous a paru préférable de se baser sur les premiers enregistrements de Maloya qui semblent cristalliser un genre pour les générations suivantes. Nous avons souhaité comparer ces premières traces audibles de Maloya à l'œuvre du groupe Saodaj' dans un but précis ; déterminer quels éléments caractéristiques de la tradition du Maloya des années 1970 servent aujourd'hui de fil conducteur à la perpétuation de cette tradition par de nouveaux groupes. Nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, la tradition est en perpétuelle mouvance. Cependant, il existe aujourd'hui encore des groupes de Maloya dit « traditionnels » à la Réunion. Nous pouvons donc nous demander quels éléments identifiables de la tradition des années 1970 ont perduré dans le Maloya d'aujourd'hui. Nous pouvons aussi

nous interroger sur les éléments qui poussent les auditeurs à catégoriser un extrait de Maloya « actuel » dans une catégorie « fortement ancré à la tradition ».

Nous nous sommes ainsi appuyé sur les recherches de Stéphane Grondin afin de répertorier toutes les traces audibles de Maloya à partir de 1976 (date du premier vinyle de Maloya apparu à la Réunion)¹. Nous avons listé les discographies de Firmin Viry, René Viry, Jean-Claude Viadère, La Troupe la Résistance du Sud, La Troupe Fondbac, La Troupe du Foyer du Coeur Saignant, La Troupe Lélé, Yvrin Lagarrigue, Michel Fontaine et la Troupe de Maloya de Roches Maigres². A partir ce corpus, nous avons poursuivi nos recherches sur le site Discogs qui a pour objectif de former une base de données complète sur la discographie de tous les labels et artistes (tous styles de musique confondus)³.

Après avoir répertorié ces références, nous avons dû les écouter afin de nous faire une idée du genre de Maloya traditionnel dans lequel les artistes ont baigné à cette époque. L'accès à certaines de ces sources audios nous a été impossible. En effet, les moyens dont nous disposons pour les écouter sont limités. Nous avons cependant à notre disposition un site Internet, *filoumoris*, qui a pour vocation la sauvegarde du patrimoine musical enregistré de l'Océan Indien. Philippe de Magnée, à l'initiative de ce projet, nous permet l'écoute « de chansons inédites ou « disparues » des circuits commerciaux d'artistes de l'Océan Indien⁴ ». En effet, lorsque les enregistrements sont disponibles sur des plateformes d'écoute telles que Deezer ou Spotify, Philippe de Magnée renvoie l'auditeur vers ces dernières. Dans le cas contraire, ils sont disponibles directement à l'écoute sur le site *filoumoris.com*. Ce travail de collecte et de diffusion du patrimoine musical de l'Océan Indien nous a beaucoup aidé dans nos recherches.

Après avoir délimité et répertorié un corpus comparatif suffisamment conséquent, nous nous sommes intéressé à ses caractéristiques musicales et nous avons essayé, à l'écoute, d'esquisser les contours d'une certaine esthétique musicale du Maloya des années 1976, 1977 et 1978. A travers une écoute parallèle entre notre corpus des années 1970 et les deux EP de Saodaj', nous avons cherché à faire des rapprochements ou au contraire constater des éloignements entre ces deux esthétiques de Maloya. Cette première écoute comparative nous a amené à dégager des questionnements et des hypothèses concernant le possible ancrage d'éléments musicaux à la tradition des années 1970. Après avoir découpé et ciblé les extraits

¹ GRONDIN, Stéphane, *op. cit.*

² Annexe 1 : Liste des sources musicales des années 1970 identifiées en tant que « Maloya » par le site Discogs.

³ DISCOGS, *op. cit.*

⁴ DE MAGNEE Philippe, *op. cit.*

musicaux de Saodaj' et du corpus de Maloya des années 1970 qui nous intéressaient, nous nous sommes plié à la tâche de tri des extraits que nous proposerons par la suite à nos enquêtés. Nous avons prédéterminé trois grandes catégories dans lesquelles répartir les extraits proposés : « fortement en lien avec la tradition », « moyennement en lien avec la tradition » et « sans aucun lien avec la tradition ». L'intérêt de ce tri est de comprendre à quelles données musicales ou extra-musicales se rattache notre perception pour juger qu'un extrait est en lien ou pas avec la tradition. Ce sont les résultats de notre propre tri que nous allons analyser dans la suite de notre chapitre.

Pour plus de clarté, nous avons procédé à quelques transcriptions lors de notre analyse. Le Maloya étant un genre traditionnel se transmettant de manière orale depuis des générations, il existe peu de partitions. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'illustrer notre analyse grâce à un support graphique visuel. Dans son ouvrage *Analyser le jazz*, Laurent Cugny pose le problème de cet outil « à la fois décisif et problématique » dans l'analyse des œuvres de jazz. Dans le cas d'une tradition orale, la transcription est un outil utile à l'analyse ; selon Simha Arom, dans son ouvrage *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, il semble compliqué d'approfondir une analyse sans support graphique⁵. Charles Seeger précise que l'analyse « doit pouvoir s'appuyer sur un substitut symbolique de l'évènement sonore ». Cette notation décrivant un phénomène sonore est, selon Laurent Cugny, l'acte de l'analyste et non pas de l'auteur de l'œuvre⁶. Il poursuit son explication en précisant que la transcription est un complément à l'enregistrement et qu'elle est une « figuration » de l'œuvre ; elle n'est ni « son support ni l'œuvre elle-même ». Il existe cependant de nombreux détails à régler avant de produire une transcription : « que dois-je noter de ce que j'entends ? » demande alors Laurent Cugny. Nous pouvons en effet nous demander si la transcription doit être faite intégralement ou s'il est possible de cibler les éléments intéressants que nous voulons pointer du doigt en omettant volontairement certains détails musicaux. L'auteur de *Analyser le jazz* nous expose donc les problèmes qui se posent devant un travail de transcription, notamment la notation des mélodies, le choix de l'armure, le rythme ou le choix de la mesure. Il est vrai que nous avons été confronté à toutes ces questions lors de nos transcriptions, nous avons donc fait des choix et tenté de cibler au mieux les éléments que nous voulions mettre en évidence. Dans la suite de son ouvrage, Laurent Cugny rassure le lecteur en indiquant que « toutes les transcriptions possibles sont justes en tant qu'elles relèveraient d'autant de points de vue, de perceptions, d'analyses différentes, tous également légitimes ». Il nuance cependant son propos

⁵ CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, s.l., Outre Mesure, 2009, p. 175.

⁶ *Ibid*, p. 369.

en précisant que des erreurs de transcriptions peuvent être faites selon la qualité de l'enregistrement ou de l'interprétation. Le Maloya des années 1970 nous a proposé des éléments rythmiques et mélodiques liés au genre musical que nous ne pouvions pas retranscrire précisément.

4. 1. 2. Retour analytique sur notre perception et émission d'hypothèse concernant la tradition

Le corpus de notre analyse comporte quinze extraits des deux EP du groupe Saodaj' : *Saodaj'* et *Pokor Lèr* ainsi que quatre extraits issus de notre corpus d'enregistrements des années 1976, 1977, 1978 et 1979⁷. Nous souhaitons, à l'aide de ce corpus, proposer aux enquêtés une représentation du Maloya actuel et d'enregistrements ayant servi de base à notre étude de la tradition du Maloya.

Le premier extrait tiré de « Out Po » ([Extrait n°1](#)) ; premier morceau de l'EP *Saodaj'*, nous fait entendre une longue introduction vocale accompagnée d'un didgeridoo et d'une cymbale. L'atmosphère de ce passage est très planante, comme hors du temps. Aucune pulsation précise n'est réellement évidente dans les premières secondes, seule une ambiance musicale est créée grâce au son des instruments et en particulier le timbre du didgeridoo qui nous laissent dans une certaine expectative. Selon nous, il n'y a aucun ancrage à la tradition dans cette introduction. Les instruments présents ne correspondent pas à la base rythmique que nous considérons comme traditionnelle dans le Maloya : le *roulèr*, le *kayamb* et éventuellement le triangle, le *pikèr* et le *bobre*. Les paroles en créole et l'alternance soliste/chœur sont les seuls éléments de la tradition présents dans cet extrait. Ils ne suffisent cependant pas à ancrer ce passage dans la tradition du Maloya. De plus, le caractère planant de cet extrait contraste avec l'idée d'une transe plus dynamique décrite dans la pratique du Maloya traditionnel⁸.

⁷ Annexe 1 : Liste des sources musicales des années 1970 identifiées en tant que « Maloya » par le site Discogs.

⁸ LA SELVE, Jean-Pierre, *op. cit.*

The image displays a musical score for the piece 'Out po' in 6/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of three staves: a vocal line (Voix) and two instrumental lines. The lyrics are: 'Out Po Y a-grafe mon corps Com - me Ma-lo-ya'. The vocal line begins at 0:00 and continues through 0:33. The instrumental lines are represented by colored bars: a red bar for 'Didgeridoo' spans from 0:00 to 0:33, and a blue bar for 'Cymbale' spans from 0:08 to 0:16. A timeline at the bottom marks the time points 0.00, 0.08, 0.16, and 0.33.

Exemple musical 2 : Transcription Saodaj' - « Out po », 0'00 – 0'33

Cependant, dans un autre extrait proposé aux enquêtés provenant du même morceau ([Extrait n°2](#)), l'entrée du *roulèr*, du *kayamb* et du triangle nous interpelle. En effet, nous constatons que lors de la première écoute nous l'aurions classé comme « fortement en lien avec la tradition » et cela malgré un didgeridoo toujours très présent, une alternance soliste/chœur qui disparaît et la mélodie chantée par une voix de femme qui sonne très lyrique avec une couleur et un timbre très propre. Ces éléments n'étant pas constitutifs de la tradition nous pouvons nous interroger sur ce qui nous pousse à penser que ce passage est ancré dans celle-ci.

♩ = 120

Voix
Gard'mon zyé yaima ou zi-is-ka là bas

Triangle

Kayamb

Roulèr

Didgeridoo

Vx.

Trgl.

Ka.

Roul.

Doo.

Exemple musical 3 : Transcription Saodaj' – « Out po », 1'49 – 2'02

Nous pensons que l'instrumentation et le rythme qui tend vers une mesure à deux temps ternaires nous incitent à classer ce deuxième extrait dans un ancrage fort à la tradition. En effet, l'entrée des instruments après l'introduction nous rappelle le principe du « pléré/kasé » que Jérôme Vellayoudom nous explique dans son article sur le Maloya ; le soliste commence avec une mélodie *a capella* souvent plaintive que l'on appelle le « pléré » et les instruments viennent casser cette dynamique en rentrant tous ensemble avec ce que l'on appelle le « kasé »⁹. Afin d'illustrer ce concept, nous souhaitons le mettre en parallèle avec un nouvel extrait tiré du morceau « L'année 62 » de la Troupe du foyer du cœur saignant sorti en 1978 ([Extrait n°3](#)). En effet, celui-ci démontre bien cette idée d'une introduction plaintive *a capella* suivie d'une coupure nette grâce à l'intervention des instruments.

Dans ce deuxième extrait de « Out Po », nous notons également que le « pléré » ne

⁹ VELLAYOUDOM, Jérôme, *op. cit.*

s'effectue pas *a capella* mais que cette introduction est bien accompagnée par le didgeridoo. Il traduit selon nous une volonté de créer une atmosphère planante mais également un tapis sonore qui n'est pas sans rappeler le rôle du *bobre* dans le Maloya traditionnel. Le didgeridoo a ici pour fonction d'effectuer une pédale de tonique (Do#) tout le long du morceau. Ses « wouawoua » très caractéristiques, peuvent donc bien être mis en relation avec le *bobre*, arc musical monocorde, remplissant souvent la même fonction de soutien harmonique dans le Maloya.

L'extrait suivant ([Extrait n°4](#)), tiré du morceau « L'amour oublié » du premier EP, pourrait se classer dans la catégorie « ancrage moyen à la tradition ». Nous entendons toujours cette mesure à deux temps ternaires avec les accents du triangle et du *bobre* sur la deuxième et la cinquième croche typiques du Maloya traditionnel tel que nous le concevons. De plus, l'utilisation des onomatopées est une pratique récurrente de ce genre musical. Nous pensons cependant que la voix chantée et lyrique de Marie Lanfroy contraste avec les voix plutôt déclamées des chanteurs traditionnels. Concernant l'instrumentation, nous sommes en présence d'un *roulèr*, d'un triangle et d'un *bobre*. Ces éléments pourraient nous pousser à catégoriser cet extrait dans « ancrage fort à la tradition » cependant, la partie du *roulèr* contraste avec le reste des instruments dont la rythmique semble traditionnelle (trois croches et accent sur la deuxième). Il semble en effet être en décalé avec les accents du triangle et du *bobre*, ce qui à l'écoute le fait ressortir plus que les autres. De plus, l'absence du *kayamb* au timbre très identifiable de hochet nous amène à penser qu'il manque un élément important pour qualifier l'extrait de traditionnel.

The image shows a musical score for the piece "L'amour oublié". It consists of seven staves. The first three staves are for vocal parts, with the middle one containing the lyrics "Lei - lo - lo - le - lei - le - lo - lo - le - le - le". The fourth staff is for the Triangle, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fifth staff is for the Cymbale, which is mostly silent. The sixth staff is for the Rouler, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The seventh staff is for the Bobre, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Exemple musical 4 : Transcription Saodaj' – « L'amour oublié », 0'45 – 0'52

L'écoute du second EP de Saodaj' : *Pokor Lèr* nous a interpellé. En effet, l'arrivée de Nicolas Bras et de ses instruments inédits apporte une nouvelle couleur à la palette sonore du groupe. Dans l'extrait que nous avons choisi ([Extrait n°5](#)), le morceau débute par un solo de harpe électrique accompagnée par le *kayamb* et le *roulèr*. Toujours à deux temps ternaires, cette introduction n'est pour nous absolument pas ancrée dans la tradition du Maloya. Du fait qu'il ait une fonction mélodique, cet instrument n'a pas sa place dans l'instrumentation traditionnelle du Maloya. Firmin Viry le précise dans le vinyle du Parti Communiste Réunionnais de 1976 ; à l'origine le Maloya se pratique avec un *roulèr*, un *kayamb*, un triangle et un *bobre*. Selon lui, s'il ajoute une guitare à son ensemble de percussions ce n'est plus du Maloya¹⁰.

Exemple musical 5 : Transcription Saodaj' – « Mimos », 0'00 – 0'06

Bien qu'accompagnée par deux percussions traditionnelles, nous trouvons donc que le timbre et la partie mélodique de la harpe électrique enlèvent toute dimension traditionnelle à l'extrait. De même que dans le morceau « Dans les dunes » ([Extrait n°6](#)), la présence d'une flûte en polychlorure de vinyle (PVC) de l'invention de Nicolas Bras apporte une réelle dimension mélodique que nous ne retrouvons pas dans le Maloya traditionnel. Chez Firmin Viry par exemple, l'accent est très souvent mis sur les paroles. Les percussions accompagnent les propos d'un soliste chanteur et les réponses d'un chœur. L'aspect mélodique d'instruments tels que la harpe électrique ou la flûte en PVC nous font plutôt penser à l'autre musique traditionnelle de la Réunion qu'est le Séga. En effet, ce genre généralement associé aux colons et par extension aux Européens s'est vu attribuer des instruments comme le violon, l'accordéon ou la guitare classique. Le propos y étant souvent plus léger et sa fonction plus divertissante, le Séga accorde peut-être plus d'importance à l'aspect mélodique que ne le fait le Maloya.

Si comme nous l'avons remarqué précédemment, le sens des paroles nous semble être un élément central du Maloya, le genre de l'interprète l'est tout autant. En effet, au fil de nos

¹⁰ VIRY, Firmin, (1976), *Le Maloya Et Le IV^e Congrès Du Parti Communiste Réunionnais - Document N° 1* [enregistrement sonore]. Réunion : P.C.R., http://filoumoris.com/firmin-viry_le-maloya/ (consulté le 14/02/2020).

écoutes et de nos recherches, nous avons remarqué que les femmes n'ont pas le rôle de soliste dans le Maloya des années 1970. Nous pouvons donc nous demander si le timbre masculin du chanteur est un élément constitutif de la tradition telle qu'elle fut cristallisée dans ces années - là. « Fierté » ([Extrait n°7](#)) est pour nous le morceau de Saodaj' le plus ancré dans la tradition du Maloya. Dans l'extrait que nous avons choisi, nous entendons la voix masculine de Jonathan Itéma en *lead*. Son titre n'est également pas anodin. Il est selon nous un hommage aux traditions de ce genre musical. Nous y retrouvons beaucoup d'éléments très ancrés dans la tradition : le *call and response*, l'instrumentation, les onomatopées, les mélodies qui se répètent, les réponses par un chœur de femmes, la mesure à deux temps ternaires, le *pleré/kasé*. D'après nous, l'ancrage de cet extrait dans la tradition est très clair. Notons cependant que, dans le cas de notre propre perception, le timbre d'une voix féminine ne semble pas empêcher totalement l'ancrage d'une œuvre dans la tradition du Maloya.

Dans l'extrait de « Vwayazèr » ([Extrait n°8](#)), nous entendons Marie Lanfroy chanter la mélodie tandis que l'accompagnement est réalisé par un *bobre*, des cymbalettes, un *roulèr* et un *sati*. Nous avons choisi de cibler le paramètre du timbre vocal afin de comprendre si la voix féminine était un frein à un ancrage fort à la tradition. Selon nous, le rôle des femmes dans le Maloya traditionnel est souvent secondaire. Il est très rare de les entendre chanter la partie soliste ou de les voir enfourcher le *roulèr*. Elles sont très souvent cantonnées aux chœurs qui ponctuent les phrases mélodiques du soliste. Certaines artistes témoignent encore aujourd'hui de leur difficulté à se faire une place dans ce monde d'hommes¹¹. Nos recherches concernant les sources des années 1970 nous ont conforté dans cette idée d'un Maloya très masculin à quelques rares exceptions. Nous précisons qu'il s'agit bien d'une observation dans un corpus précis et non pas d'une vérité absolue et reconnue. Nous testerons donc cette hypothèse à l'aide de la perception de nos enquêtés et de cet extrait de « Vwayazèr » présent dans l'EP éponyme du groupe. A la simple écoute et en se fiant à l'accompagnement ternaire de la voix, nous classerions tout de même cet extrait dans un ancrage moyen à la tradition. Chez Saodaj', un seul titre est chanté par un homme : « Fierté ». Nous l'avons dit précédemment, ce morceau est selon les dires du groupe « un vrai Maloya¹² » et le fait qu'il soit chanté par Jonathan Itéma n'est sûrement pas une coïncidence. Si les voix féminines ne sont aujourd'hui plus une surprise dans les musiques réunionnaises, elles ne correspondent pas à l'esthétique des années 1970.

¹¹ LEMANCEL, Anne-Laure, « Le Maloya se conjugue au féminin », *La Fabrique Culturelle*, <https://la-fabrique-culturelle.sacem.fr/blog/creation-sacem/le-maloya-se-conjugue-au-feminin>, (mis en ligne le 20/02/2019).

¹² MORAND, Mélanie, « Saodaj, nomade extatic vavanger », *Doc Player*, <https://docplayer.fr/26712052-Saodaj-sao-da-j-nomade-extatic-vavanger-melanie-morand.html> (consulté le 10/01/2020).

Nous nous sommes aussi interrogé sur la langue dans laquelle était chanté le Maloya. Traditionnellement, les anciens chantaient en créole réunionnais ou en malgache selon leurs origines. Les titres de Saodaj' sont majoritairement en créole réunionnais mais deux d'entre eux sont chantés en français. Nous pouvons donc nous demander si la langue créole est un élément constitutif de la tradition. Dans l'extrait du morceau « L'amour oublié » ([Extrait n°9](#)) que nous avons choisi, Marie Lanfroy chante en français accompagnée de certaines des percussions traditionnelles ; *bobre*, *roulèr*, triangle. Ce titre est en fait une alternance entre couplets et refrains où les couplets sont en français et les refrains des onomatopées. D'après nous, l'ancrage des couplets dans le Maloya traditionnel n'est pas évident. En effet, le texte en français, la seule présence du *lead* avec une mélodie recherchée et la mesure à deux temps binaires nous laissent penser que la tradition n'y est pas perceptible.

Nous avons beaucoup évoqué la mesure à deux temps ternaires, nous nous sommes donc posé la question de son affiliation au Maloya traditionnel. Nous avons sélectionné un extrait ([Extrait n°10](#)) où cette mesure (6/8) est présente avec une instrumentation un peu différente de celle de la tradition (*bobre*, cymbale, cymbalette, *roulèr*) mais tout de même proche. Dans ce cas-là, notre perception semble avoir quelques difficultés à trancher. En effet, le motif rythmique ternaire que nous retrouvons dans tous les enregistrements des années 1970 interpelle notre oreille. Cependant, l'instrumentation étant tout de même éloignée de celle du Maloya des années 1970, nous avons du mal à catégoriser cet extrait comme « fortement en lien avec la tradition ».

Exemple musical 6 : Transcription Saodaj' – « Vwayazèr », 0'00 – 0'12

Le deuxième extrait que nous avons choisi pour discuter de cette mesure ternaire est tiré du morceau « Out Po » ([Extrait n°11](#)). Celui-ci étant binaire, il nous permet de constater ou non l'importance d'une écriture ternaire dans la catégorisation des extraits. L'instrumentation que nous pouvons percevoir est composée du didgeridoo, du *kayamb*, du triangle, du *roulèr* et des voix. En dépit de la mesure à deux temps binaires, les timbres du *kayamb* et du *roulèr* renvoient notre perception au Maloya traditionnel. Cet extrait pourrait donc être affilié à la tradition.

Selon nous, il manque aux deux extraits précédents une caractéristique primordiale du Maloya pour pouvoir les catégoriser dans un ancrage fort à la tradition. En effet, si dans la première introduction instrumentale, les petites cymbalettes d'origine indienne nous font entendre un rythme de trois croches avec un accent sur la deuxième croche nous rapprochant des codes traditionnels, l'entrée des autres percussions nous en éloigne. Ainsi, le coup de cymbale marquant l'arrivée du *bobre*, les trois croches égales de celui-ci, l'entrée du *roulèr* dont le rythme nous fait retomber sur le premier temps de la mesure et celle des cymbalettes et *sati* qui marquent les temps éclipsent le balancement provoqué par les accents généralement

présents sur la deuxième croche du temps. Le second extrait à deux temps binaires nous semblerait pouvoir s'affilier à l'image que l'on se fait de la tradition. Cependant, dans les années 1970 la plupart des compositions se caractérisent par les deux temps ternaires avec un accent sur la deuxième croche. Il existe plusieurs manières de faire du Maloya ; nous retrouverons d'ailleurs dans des créations plus contemporaines de nombreux morceaux de Maloya binaires. Malgré tout, le modèle ternaire reste selon nous majoritaire. C'est pour cela que notre perception est très attachée à la mesure à 6/8 et empêche d'intégrer un morceau binaire à la catégorie « fortement en lien avec la tradition ».

Le Maloya dans sa forme dite « traditionnelle » répond à une forme assez linéaire : le soliste entonne une mélodie à laquelle le chœur répond en fonction de ce qui a été exposé. Chez Firmin Viry par exemple, il existe des « motifs types » de mélodies que le soliste entonne et qui reviennent souvent au fil des morceaux. Nous le remarquons dans l'extrait « A nous mem danser Maloya » ([Extrait n°12](#)). Le Maloya se transmettant principalement de façon orale et se jouant sans aucun code écrit, il semble important pour les musiciens d'avoir des repères auditifs dans le déroulé du morceau. Ces motifs facilitent les réponses du chœur qui suivent le soliste selon ses envies. Le principe de *call and response* que nous retrouvons dans le Maloya reste souvent d'une grande simplicité harmonique et mélodique. En effet, préférant la compréhension des paroles à une écriture musicale alambiquée, les réponses du chœur sont le plus souvent à l'unisson ou l'octave et concluent généralement la phrase musicale grâce à une cadence parfaite. Nous avons trouvé dans les années qui suivirent des traces de réponses harmonisées à la tierce mais si nous nous en tenons Maloya des années 1970, rares sont ceux qui harmonisent les réponses du chœur. Nous nous demandons alors si l'écriture harmonisée de Saodaj' ne pousserait pas l'auditeur à écarter la tradition des extraits proposés. Dans l'extrait que nous avons choisi pour illustrer notre propos ([Extrait n°13](#)), nous pouvons entendre trois voix : le *lead*, la tierce et l'octave. L'écriture polyphonique des réponses emmène notre écoute dans un univers musical beaucoup plus complexe que celui des années 1970. Ces réponses paraissent plus écrites qu'instinctives ce qui à la fois ajoute et enlève une dimension musicale au Maloya des années 1970. Il y a une « perte » de l'instantanéité musicale et un « gain » de complexité entraîné par l'écriture à proprement parler.

Encore une fois, nous allons insister sur la dimension instrumentale qui nous semble être une caractéristique déterminante à l'ancrage ou non d'un extrait dans la tradition. En effet, nous avons remarqué l'utilisation de percussions corporelles dans le morceau 5/8 issu de l'EP

Pokor Lèr ([Extrait n°14](#)). Nous retrouvons une introduction rythmique à deux temps binaires effectuée par des claquements de doigts et des claquements de mains. A l'écoute de cet extrait, rien ne le rattache à la tradition des années 1970. En effet, le timbre des percussions corporelles ne fait pas du tout partie de l'instrumentarium de base du Maloya et ne ressemble pas non plus au timbre des instruments associés à la tradition. Rythmiquement, toutes les doubles croches de la mesure binaire sont marquées mais nous entendons une mesure en 3 + 3 + 2 qui crée un balancement et une incertitude face à la mesure binaire. Malgré cela, ce motif rythmique n'induit pas selon nous un possible ancrage à la tradition.

♩ = 100

Exemple musical 7 : Transcription Saodaj' – « 5-8 », 0'00 – 0'04

Nous nous sommes également demandé si la qualité de l'enregistrement influençait l'auditeur dans sa catégorisation. Les « craquements » caractéristiques du vinyle et le son de l'époque beaucoup moins retravaillé que celui d'aujourd'hui sont-ils des éléments décisifs dans la décision de l'enquête ? Pour répondre à cette interrogation, nous avons choisi d'intégrer à notre tri un extrait datant de 1978 où nous entendons très clairement les « bruits parasites » très caractéristiques des vinyles ([Extrait n°15](#)). Cet élément, bien qu'extra-musical, participe au classement de cet extrait dans un ancrage fort à la tradition. Par association d'idées, notre perception est arrivée à la conclusion selon laquelle si nous entendons un craquement identifiable c'est que l'enregistrement date, et aurait donc plus de chances qu'il soit traditionnel. L'analyse musicale confirme par la suite notre première impression induite par ces éléments extra-musicaux.

A l'écoute de notre corpus des années 1970, nous avons également identifié la récurrence d'un timbre vocal propre aux chanteurs de cette période. Nous ne sommes pas en présence de « performer » vocaux car les lignes mélodiques ne s'y prêtent pas ; les mélodies ont un ambitus plutôt restreint. L'extrait suivant ([Extrait n°16](#)) pointe du doigt un élément spécifique à la tradition telle que nous la concevons. Effectivement, nous pouvons nous demander si le timbre vocal du chanteur soliste et du chœur influe sur la décision de l'enquête. De plus, le Maloya était supposé être un genre musical accessible à tous, nous pouvons donc

supposer que n'importe qui pouvait chanter le Maloya s'il avait envie. Selon notre perception, les solistes sont dans une sorte de déclamation chantée et non dans une mélodie réellement travaillée vocalement. Le timbre nasillard et criard des chœurs de femmes est aussi très identifiable. Nous l'illustrerons dans notre tâche de tri à l'aide de l'extrait « Maloya macadam » de Michel Fontaine. Dans cet extrait, le timbre vocal des femmes nous interpelle immédiatement, il correspond totalement à l'esthétique du Maloya traditionnel des années 1970 et est selon nous directement catégorisé dans « fortement en lien avec la tradition ». Nous allons donc nous interroger sur l'esthétique vocale de Saodaj' et son aspect très travaillé et très maîtrisé. Est-ce que cette « propreté vocale » a un impact sur la décision de l'enquête ? Le timbre reconnaissable des années 1970 est-il un élément constitutif de la tradition ? Nous mettrons donc en parallèle un extrait de « L'Or Riant » ([Extrait n°18](#)) de Saodaj' qui fait entendre le lyrisme de la voix de Marie Lanfroy. Dans cet extrait, notre écoute est largement attirée par la partie vocale dont le timbre est très clair et très doux à la différence du timbre vocal féminin des années 1970. Nous catégoriserons cet extrait dans un « sans aucun lien avec la tradition » car la « propreté » du timbre contraste avec celui des années 1970.

L'extrait suivant vise à discuter des parties vocales de Saodaj', très recherchées mélodiquement ([Extrait n°17](#)). En effet, l'intervention vocale de Marie Lanfroy débute par un arpège de septième mineure sans la quinte. Nous estimons que ce type d'harmonie n'est pas présente dans le Maloya traditionnel. Au contraire, les intervalles issus des mélodies traditionnelles semblent plus restreints et les lignes mélodiques plus conjointes. Cette simplicité était due à une volonté de rendre le genre musical accessible à tous. Nous constatons tout de même la présence des instruments traditionnels et de la mesure à deux temps ternaires. Nous avons donc choisi de catégoriser cet extrait dans « moyennement en lien avec la tradition ».

The musical score is written for four parts: Voix, Kayamb, Sati, and Roulèr. The time signature is 6/8 and the tempo is marked as quarter note = 75. The key signature has one sharp (F#). The voice part starts with a melodic line that includes some chromaticism. The Kayamb part has a simple rhythmic pattern. The Sati and Roulèr parts have more complex rhythmic patterns with many sixteenth notes.

Exemple musical 8 : Transcription Saodaj' – « 5-8 », 3'49 – 3'51

Selon nous, l'utilisation de la voix chez Saodaj' apporte une dimension « virtuose » qui n'existe pas dans le Maloya des années 1970. Il y a dans ce dernier une certaine immédiateté de

la voix avec laquelle le soliste interprète sa mélodie comme il le sent et les choristes répondent instinctivement de manière très simple. Il nous est arrivé de deviner la réponse que le chœur allait apporter au soliste avant même de l'entendre tant celles-ci pouvaient parfois sembler évidentes. Cette « simplicité » apparente de l'écriture permet une meilleure compréhension du texte et du message que souhaite véhiculer l'auteur. Chez Saodaj', les parties vocales du soliste et des chœurs sont réellement écrites. Elles ont un intérêt musical qui leur est propre et notre oreille est souvent attirée par ces mélodies. Il existe dans leur écriture une réelle importance de l'instrument voix. A l'écoute de leurs deux EP, nous nous apercevons qu'elle est utilisée de manière mélodique, harmonique, rythmique et incantatoire. Dans l'extrait de « Somin lamour » ([Extrait n°19](#)) que nous proposons ici, nous pouvons constater la présence d'un accompagnement exclusivement vocal. Cet extrait n'a rien de traditionnel, l'écriture *a cappella* proposant ici l'utilisation de la voix comme accompagnement rythmique et harmonique n'est absolument pas ancrée dans l'esthétique du Maloya des années 1970. La voix constitue donc un instrument important dans les compositions du groupe et contraste avec l'utilisation qu'en ont les chanteurs du Maloya que nous considérons comme traditionnel. Si son rôle est uniquement mélodique dans notre corpus des années 1970, elle apporte de nouvelles couleurs sonores chez Saodaj'. En effet, les enrichissements harmoniques apportés par la polyphonie vocale du groupe s'opposent à l'unisson ou octave des parties mélodiques des années 1970.

L'analyse de notre propre perception nous renvoie beaucoup à l'instrumentation des extraits. Nous nous rendons compte que nous sommes très attaché à l'accompagnement instrumental des extraits proposés. Selon nous, il existe tout de même de nombreux codes auxquels les musiciens peuvent se raccrocher s'ils veulent faire du Maloya « traditionnel » : la mesure à deux temps ternaires, le « pléré/kasé », l'homme soliste et les femmes dans le chœur, le timbre vocal « naturel » sans réel travail de la voix, l'absence d'instruments mélodiques autres que la voix, les mélodies simples appelant des réponses presque instinctives, la langue créole. Selon notre avis, l'élément décisif dans la catégorisation d'un extrait de Maloya reste cependant lié à l'instrumentation de l'accompagnement. En effet, de nombreuses hésitations sont apparues lors de notre tri. Notre oreille s'est alors le plus souvent raccrochée à l'instrumentation de l'extrait. Nous pensons donc que celle-ci s'impose clairement comme un élément constitutif de la tradition. Nous aimerions maintenant confirmer cette hypothèse à l'aide de la perception de quelques auditeurs avertis ayant baigné dans la culture du Maloya.

Fortement en lien avec la tradition	Moyennement en lien avec la tradition	Sans aucun lien avec la tradition
N°2 : « Out Po » Saodaj'	N°4 : « L'amour oublié » Saodaj'	N°1 : « Out Po » Saodaj'
N°3 : « L'année 62 » Troupe du foyer du cœur saignant	N°8 : « Vwayazèr » Saodaj'	N°5 : « Mimos » Saodaj'
N°7 : « Fièrté » Saodaj'	N°10 : « Vwayazèr » Saodaj'	N°6 : « Dans les dunes » Saodaj'
N°12 : « A nou même dansere maloya » Firmin Viry	N°11 : « Out Po » Saodaj'	N°9 : « L'amour oublié » Saodaj' »
N°15 : « La pli i ve tombe » Jean-Claude Viadère	N°17 : « 5/8 » Saodaj'	N°13 : « 5/8 » Saodaj'
N°16 : « Maloya Macadame » Michel Fontaine		N°14 : « 5/8 » Saodaj'
		N°18 : « L'Or riant » Saodaj'
		N°19 : « Somin lamour » Saodaj'

Tableau 2 : Tableau récapitulatif de notre tri

4. 2. La perception de la tradition dans l'œuvre de Saodaj' ; expériences auprès d'amateurs de Maloya

Après avoir analysé et détaillé notre propre tâche de tri, nous allons soumettre huit auditeurs à ce même exercice afin de tester nos hypothèses. Nous rappelons que notre objectif est de questionner la tradition et son évolution depuis les années 1970. A travers notre problématique, nous souhaiterions savoir s'il existe un fil conducteur qui relie la tradition des années 1970 au Maloya d'aujourd'hui. Quels éléments perdurent à travers le temps et les divers bouleversements sociaux et musicaux ? Jonathan Itéma précisait dans une interview pour les Rencontres Transmusicales de Rennes que chaque époque possédait son propre Maloya¹³. Nous aimerions donc déterminer quels liens musicaux ou extra-musicaux existent entre le Maloya des années 1970 et celui de Saodaj', groupe de la nouvelle génération. Quels éléments

¹³ Canal B, *op. cit.*

permettent, par exemple, aux médias de catégoriser l'œuvre de ces jeunes musiciens dans le Maloya ? Quel degré d'ancrage pouvons-nous encore percevoir entre ces deux esthétiques ? Nous avons souhaité interroger diverses perceptions car la notion de tradition est très subjective. Les résultats que nous présenterons dans ce chapitre seront donc l'analyse de plusieurs perceptions. Ces dernières n'ont pas vocation à être objectives. Les résultats que nous avons obtenus sont une illustration possible parmi d'autres de la perception de la tradition dans un groupe de la nouvelle génération.

4. 2. 1. Méthodologie et protocole d'expérience : le logiciel TCL-LabX

Afin de répondre au mieux à notre problématique, nous avons décidé d'utiliser une méthode d'analyse bien particulière : une tâche de tri d'extraits sonores. Henri Cohen et Claire Lefebvre définissent la catégorisation comme étant « une opération mentale par laquelle le cerveau classe les objets et les événements¹⁴ ». Selon eux, c'est un phénomène courant de la vie quotidienne qui nous permet d'appréhender le monde qui nous entoure.

Dès l'introduction de sa thèse¹⁵, Catherine Rudent précise qu'il est courant de « scinder les productions musicales en différents groupes ». En effet, dans notre parcours musical, nous rencontrons souvent des noms de genres musicaux devenus évidents pour bon nombre de personnes : « musique du monde », « country », « RnB », « rap », « variété française ». Il est d'usage d'utiliser un terme général et parlant qui reflètera clairement un ensemble d'objets sonores. Dans un espace dédié à la vente de disque, si une personne souhaite écouter du rock, elle ne se dirigera pas dans une catégorie étiquetée « musique classique ». De même que si une personne désire aller à un concert de musique dite « classique », il n'ira pas dans un festival étiqueté « reggae ». Catherine Rudent va plus loin et s'interroge sur le fait que ces dénominations sont usitées sans aucune explication au préalable : « comme si elles recouvraient des réalités sur lesquelles tous s'accordent¹⁶ ». Son questionnement portera donc sur le sens, même caché, derrière ces catégories car « ce qu'elles désignent est loin d'être clairement définissable ». En effet, personne n'a clairement énoncé ce qu'il devait se trouver dans la catégorie « jazz » d'une médiathèque de prêt ou d'un disquaire car il n'existe pas qu'une seule manière de définir ce genre musical. Notre problématique rejoint quelque peu le

¹⁴ COHEN, Henri, LEFEBVRE, Claire, *Handbook of categorization in cognitive science*, s.l., Henri Cohen/Claire Lefebvre, 2005, p. 2.

¹⁵ RUDENT, Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, thèse, musicologie, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 4.

¹⁶ *Ibid*, p. 7.

questionnement de Catherine Rudent. En effet, en proposant à nos enquêtés de placer un extrait sonore dans une catégorie très liée à la tradition, moyennement liée à la tradition ou sans aucun lien avec la tradition, nous faisons appel à ce qu'ils catégorisent eux-mêmes comme étant du « Maloya traditionnel ». Catherine Rudent s'interroge par la suite sur les critères qui fondent une catégorie de musique. Elle nous explique que les caractéristiques sonores sont souvent très largement évoquées dans des définitions de musicologues mais qu'elles ne peuvent pas recouvrir à elles seules l'entièreté et les possibles ambiguïtés d'une catégorie. Catherine Rudent cite l'exemple d'une musique dont les procédés de composition peuvent être mis en lien avec ceux de la musique savante et qui malgré cet attachement à la « musique classique » est irrémédiablement catégorisé comme « musique pop »¹⁷. Elle conclut alors que « son appartenance à la musique *pop* est affirmée -non plus dans les sons mais dans les mots qui les commentent¹⁸ ». En d'autres termes, tous les discours autour d'un groupe ou d'une œuvre musicale constituent un élément important à la catégorisation de ceux-ci. Dans le chapitre 3 de notre étude, l'analyse de contenu du discours médiatique nous a permis de comprendre à quel genre musical était affilié le groupe Saodaj'. Grâce à tous les discours gravitant autour de ce groupe, nous avons pu voir l'importance de l'aspect social de la catégorisation. Catherine Rudent le précise, il faut voir les catégories comme des objets à la fois sociaux et musicaux « ou, par néologisme, [des catégories] 'socio-musicales'¹⁹ » :

Il s'agit de se demander si les dénominations musicales telles que « jazz », « rock » ou « chanson » ne se rapportent pas à autre chose qu'à des caractéristiques sonores, si elles ne désignent pas aussi des aspects sociaux et des usages définis en commun²⁰.

Pour cet exercice de catégorisation et afin de mener à bien nos entretiens, nous avons choisi d'utiliser la version 0.3.13x du logiciel TCL-LabX. Développé depuis 2003 par Pascal Gaillard²¹, ce logiciel est spécifiquement conçu pour « des expérimentations de catégorisation libre²² » et pour collecter des données traitables par des logiciels statistiques. Un premier intérêt a émergé dans le fait d'informatiser nos expériences ; comme l'indique Pascal Gaillard dans son article « Laissez-nous trier !²³ », cela permet de reproduire à l'identique les mêmes

¹⁷ The Olivia Tremor Control, Music from the unrealized film script : Dusk at cubist castle, Flydaddy, Fly017-2, 1996.

¹⁸ RUDENT, Catherine, Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 12.

¹⁹ *Ibid*, p. 16.

²⁰ *Ibid*, p. 15.

²¹ GAILLARD, Pascal, « Thématique de recherche », *INSPE Toulouse Occitanie-Pyrénées*, <https://inspe.univ-toulouse.fr/accueil/navigation/annuaire-inspe/m-pascal-gaillard--54387.kjsp> (consulté le 15/04/2020).

²² GAILLARD, Pascal, « Laissez-nous trier ! », in DUBOIS, Danièle (dir.), *Le sentir et le dire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 195.

²³ *Ibid*.

conditions d'expérimentation pour chaque personne interrogée.

L'utilisation de ce logiciel présentait un autre intérêt ; les applications TCL-LabX-Reader et TCL-LabX-BasicsStats qui permettent respectivement de rejouer l'expérience de l'enquête à l'écran (revoir les actions effectuées par les enquêtés en temps réel à l'écran) et d'obtenir des données statistiques concernant le tri (nombre total d'écoute, nombre d'écoute par extrait et par enquêté). Ces deux extensions du logiciel TCL-LabX nous permettront par exemple d'observer le temps pris par l'enquêté entre l'écoute et la prise de décision.

The screenshot shows the TCL-LabX-Reader application window. At the top, there are fields for recording time, configuration name, path, script version, participant name, stimulus number, and pre-prototype number. Below these is a table of actions with columns for Participant, Date, Time, Sound played, Sound moved, and Buttons positions. The table lists actions for participant Amandine from 10:48:32 to 10:50:01. A 'Line selected: 11' indicator is visible at the bottom left of the table area.

Actions:	Participant	Date	Time	Sound played	Sound moved	Buttons positions...
First (^)	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:32 +0100	90.429	1. Out Po wav.wav	0	34.30 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:09 +0100	127.709	0	1. Out Po wav.wav	34.30 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:09 +0100	127.909	0	1. Out Po wav.wav	34.30 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:09 +0100	128.186	1. Out Po wav.wav	0	34.30 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:47 +0100	166.179	0	1. Out Po wav.wav	34.30 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:48 +0100	166.383	0	1. Out Po wav.wav	38.26 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:50 +0100	168.91	0	1. Out Po wav.wav	46.22 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:50 +0100	169.11	0	1. Out Po wav.wav	46.22 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:50 +0100	169.316	0	1. Out Po wav.wav	50.15 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:51 +0100	170.124	0	1. Out Po wav.wav	67.2 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:51 +0100	170.33	0	1. Out Po wav.wav	43.14 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:56 +0100	174.754	0	1. Out Po wav.wav	46.17 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:56 +0100	174.963	0	1. Out Po wav.wav	60.99 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:56 +0100	175.17	0	1. Out Po wav.wav	121.134 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:57 +0100	175.375	0	1. Out Po wav.wav	326.131 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:57 +0100	175.579	0	1. Out Po wav.wav	406.122 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:57 +0100	175.784	0	1. Out Po wav.wav	406.122 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:57 +0100	175.99	0	1. Out Po wav.wav	403.83 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:57 +0100	176.198	0	1. Out Po wav.wav	398.45 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:50:00 +0100	179.217	0	1. Out Po wav.wav	400.26 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:50:01 +0100	179.422	0	1. Out Po wav.wav	400.27 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:50:01 +0100	179.626	0	1. Out Po wav.wav	400.26 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:50:01 +0100	179.832	0	1. Out Po wav.wav	382.13 80.30
	Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:50:01 +0100	180.038	0	1. Out Po wav.wav	362.0 80.30
Last (v)						

Line selected: 11

TCL-LabX-Reader 0.2.9
TCL-LabX-Reader for TCL-LabX
Use it to read the action file, generated by TCL-LabX 0.3.6x or higher
P. Gaillard 2011 - pascal.gaillard@univ-tlse2.fr

Illustration 5 : Capture d'écran TCL-LabX-Reader, Tri Amandine

La capture d'écran ci-dessus correspond aux données obtenues grâce à l'application TCL-LabX-Reader. Elle indique d'abord des données générales comme la date et l'heure de l'expérience, son nom et son emplacement numérique, la version du logiciel utilisée, le nom du participant et le nombre de stimuli proposés. La liste des actions présentée par la suite nous est d'une plus grande utilité car elle répertorie chaque action (son joué et son déplacé) à la seconde près. Cependant, il est important de vérifier à quoi correspondent les déplacements de « son » car certains enquêtés bougent le carré représentant le stimulus sonore dans un but purement esthétique (ils souhaitent alors « bien ranger » leur plan de travail). Le logiciel permettant de déplacer les stimuli sonores n'importe où dans la fenêtre, certaines personnes interrogées les ont rangés de manière très méthodique quand d'autres ont fait des tas complètement aléatoires.

Un « clique » sur une ligne permet de voir l'écran de l'enquêté ainsi que le déplacement opéré. Il est alors possible de constater si le déplacement est « inutile » ou s'il correspond à une catégorisation précise.

The screenshot shows the 'Actions' tab in the TCL-LabX-BasicsStats application. On the left, there is a list of 'Actions files' including 'Amandine-actions.txt', 'Annabelle-actions.txt', 'Anne - Cécile-actions.txt', 'Ingrid-actions.txt', 'Karen-actions.txt', 'Ken-actions.txt', 'Kystie-actions.txt', 'Mathieu-actions.txt', and 'Michael-actions.txt'. Below this list is a 'Select all files' checkbox and an 'Export' button.

The main area is titled 'Information:' and contains a table with the following data:

PARTICIPANT	DATE	SECONDES	SOUND PLAYED
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:12 +0	70.787	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:16 +0	75.308	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:19 +0	77.378	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:20 +0	79.03	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:20 +0	79.232	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:21 +0	79.434	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:28 +0	86.686	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:48:32 +0	90.429	1. Out Po wav.wav
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:09 +0	127.709	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:09 +0	127.909	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:09 +0	128.186	1. Out Po wav.wav
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:47 +0	166.179	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:48 +0	166.383	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:50 +0	168.91	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:50 +0	169.11	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:50 +0	169.316	0
Amandine	Thu, 16 Jan 2020 10:49:51 +0	170.124	0

Below the table, it shows 'Task duration for this participant (s): 1684.13'. A detailed view for the file 'Amandine-actions.txt' shows 'Total number of play action during experiment 47' and a list of items:

Item Name	Item Num	Count
1. Out Po wav.wav	1	3
10. Ternaire accents 2 et 5 Vwayazèr wav.wav	2	2
11. Binaire Out Po wav.wav	3	2
12. Mots types réponses Firmin Viry A nous meme dansere maloya wav.wav	4	2
13. Réponses harmonisées 58 Saouda' wav.wav	5	3
14. Rndu nery Pokot lèr - 05 5-8 wav.wav	6	3

On the right side, there are several buttons and checkboxes: 'Compute Durations', 'Sort by numeric value' (unchecked), 'Stats on Played Sounds', 'Delete blank lines' (checked), 'with complete listing' (checked), 'Compute Move Sounds', and 'Point as decimal separator' (unchecked). A caution message states: 'Caution: some statistics may take some time just wait...'

Illustration 6 : Capture d'écran TCL-LabX-BasicsStats, Tri Amandine

La capture d'écran ci-dessus correspond aux données obtenues grâce à l'application TCL-LabX-BasicsStats. Dans la fenêtre « Actions » que nous avons sélectionnée, nous retrouvons des informations quantitatives concernant le nombre d'écoutes des extraits sonores (nombre d'écoutes totale pendant l'expérience et nombre d'écoutes par extrait). Il est important de noter que pour plus de praticité, les noms des stimuli sont ceux que l'expérimentateur (dans le cas présent, nous) leur a donné. Cela permet de savoir rapidement de quel extrait musical il s'agit.

Dans le cadre de notre étude, nous avons donc porté une attention particulière au logiciel TCL-LabX pensant qu'il nous permettrait de questionner au mieux la tradition et plus précisément encore la perception de la tradition. Nous avons cependant quelque peu détourné le logiciel de sa fonction première, à savoir l'exercice de catégorisation libre. En effet, nous souhaitons induire trois catégories au préalable dans notre expérience pour la relier au mieux à notre sujet. Le plus souvent lors d'une tâche de tri, des catégories sont induites dans la

consigne afin de vérifier si les enquêtés « partagent les mêmes catégories de références ²⁴ » que l'enquêteur. En prédéterminant trois catégories à notre tâche de tri, nous laissons à l'enquêteur le choix de placer l'extrait où il le désire : « Extrait(s) fortement en lien avec la tradition », « Extrait(s) moyennement en lien avec la tradition », « Extrait(s) sans aucun lien avec la tradition ». Notre méthode diffère de celle du tri libre où l'enquêté détermine lui-même des « tas » dans lesquels placer les extraits sonores. La mise en place d'un tri libre aurait pu être une option et ses résultats possiblement très intéressants mais nous pensons que cela aurait pu éloigner les réponses des enquêtés de notre problématique visant à dégager des éléments précis de la tradition au sein de l'œuvre d'un groupe particulier. Si nous avions laissé les enquêtés déterminer eux-mêmes les catégories, peut-être aurions-nous été confronté à des classements n'ayant rien à voir avec notre problématique. En effet, dans un extrait musical, de nombreux paramètres sonores peuvent être susceptibles d'attirer la perception de l'auditeur ²⁵. Comme le précise Pascal Gaillard, le tri libre a pour intérêt de déterminer « ce que l'auditeur va chercher à identifier dans le signal acoustique²⁶ ». Cependant, nous cherchions plutôt à déterminer si la perception des auditeurs interrogés correspondait aux réponses que nous avons apportées lors de notre analyse spéculative. Nous avons donc développé une expérience dans laquelle nous avons induit ces trois catégories que nous jugions pertinentes afin de pouvoir comparer notre perception à celle des auditeurs.

Dans un article co-écrit par différents chercheurs, la catégorisation auditive est définie comme une tâche de groupement d'événements selon une ou plusieurs caractéristiques perceptives sémantiques ou physiques ²⁷. En d'autres termes, la catégorisation est le rassemblement d'éléments qui partagent des ressemblances (physiques ou sémantiques). Dans notre cas, les différents enquêtés devront choisir de catégoriser ou non l'extrait dans trois niveaux d'ancrage à la tradition du Maloya.

Dans son article « Laissez-nous trier !²⁸ », Pascal Gaillard explicite très largement comment le logiciel TCL-LabX s'inscrit dans la mouvance de la catégorisation libre. En effet,

²⁴ GAILLARD, Pascal, « Laissez-nous trier ! », in DUBOIS, Danièle (dir.), *Le sentir et le dire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 189.

²⁵ GAILLARD, Pascal, « Laissez-nous trier ! », in DUBOIS, Danièle (dir.), *Le sentir et le dire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 192.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ COLLETT, E., MARX, M., GAILLARD, P., ROBY, B., FRAYSSE, B., DEGUINE, O., BARONE, P., « Categorization of common sounds by cochlear implanted and normal hearing adults », *Hearing Research*, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S037859551530006X> (mis en ligne le 02/04/2016) p. 207.

²⁸ GAILLARD, Pascal, « Laissez-nous trier ! », in DUBOIS, Danièle (dir.), *Le sentir et le dire*, Paris, L'Harmattan, 2009.

selon lui « il permet d'automatiser largement la création d'expérimentation de tri libre dans le domaine auditif²⁹ ». Pascal Gaillard précise ensuite qu'en définissant des catégories avant la tâche de tri, nous allons nous concentrer sur « la capacité à percevoir » des enquêtés. Les recherches sur la catégorisation ont mis en avant deux concepts fondamentaux liés à la construction des catégories par l'enquêté : *prototype* et *typicalité*. Le prototype est défini comme une « connaissance préalable » à laquelle sont affiliées des caractéristiques précises dans la mémoire de l'enquêté. Ce concept survient au moment de « la perception et l'identification » du stimulus par l'enquêté. Ce dernier décidera par la suite si le stimulus ressemble ou non au prototype. Le concept de typicalité, lui, correspond à l'écart entre le stimulus et la ressemblance au prototype. Dans notre étude, la notion de tradition du Maloya est le prototype. Cependant, nous n'induisons pas notre propre vision de la tradition dans notre tâche de tri, en effet, chaque enquêté possédant sa propre vision de la tradition, il construira son propre prototype. La mise en place et la compréhension de ces deux concepts laisse une plus grande liberté de tri à l'enquêté. En effet, une question nous est apparue de manière récurrente lors de nos entretiens, à savoir : « Qu'est-ce que tu entends par tradition ? ». Question que nous retournions directement à l'enquêté car là est toute l'ambiguïté ; quelle est leur propre vision de la tradition ?

4. 2. 2. Déroulé de l'expérience : la tâche de tri et les entretiens avec les enquêtés

Dans cette sous-partie, nous expliquerons en détail les trois grandes étapes qui constituent l'entretien que nous avons proposé à nos huit enquêtés. La première consistant à laisser les enquêtés trier les extraits sonores à l'aide du logiciel TCL-LabX, la deuxième de discuter avec eux de leurs rapports au Maloya et ce qu'ils considèrent comme étant du Maloya traditionnel et enfin la troisième de discuter de leurs réponses ; extraits après extraits.

La tâche de tri a donc été effectuée à l'aide du logiciel TCL-Labx. Nous avons demandé à cinq femmes et trois hommes âgés de 21 à 36 ans, de trier les extraits sonores selon les trois catégories suivantes : « fortement en lien avec la tradition », « moyennement en lien avec la tradition » ou « sans aucun lien avec la tradition », cette classification étant directement liée à leur perception de ce qu'est la tradition. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, après avoir énoncé la consigne, beaucoup nous ont demandé de préciser ce que nous entendions

²⁹ GAILLARD, Pascal, « Laissez-nous trier ! », in DUBOIS, Danièle (dir.), *Le sentir et le dire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 191.

par « tradition ». Ce à quoi nous avons répondu que notre vision importait peu lors de l'expérience, seule leur propre perception de ce qu'est la tradition nous intéressait.

Voici une capture d'écran de ce que voyaient les enquêtés au lancement de l'expérience.

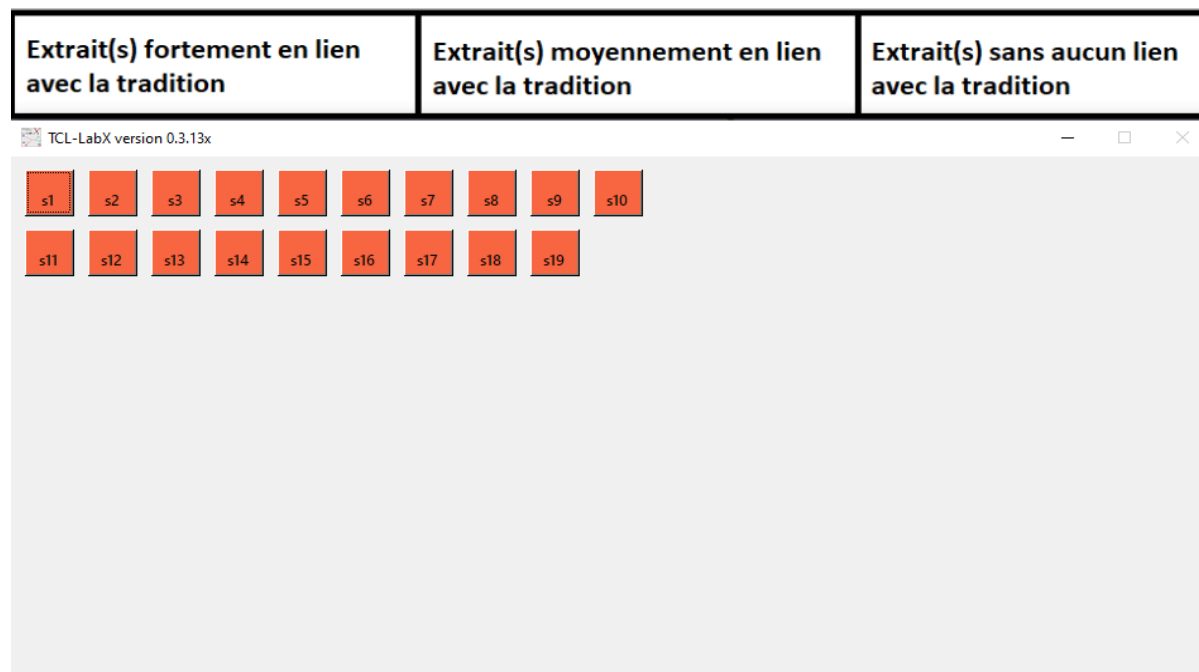


Illustration 7 : Capture d'écran TCL-LabX au début de l'expérience « Maloya tri »

Nous avons pu constater que les méthodes de tri changeaient selon les personnes interrogées. En effet, si certains triaient au fur et à mesure de l'écoute, d'autres préféraient tout écouter afin d'avoir une idée globale des extraits pour trier ensuite. Cette phase de l'expérience a duré 7 minutes pour la personne la plus rapide et 13 minutes pour celle ayant pris le plus de temps. Dans cette première phase de l'entretien, l'enquêté se retrouve donc seul avec sa propre écoute. Nous avons choisi de ne pas les accompagner lors de cette étape afin de leur laisser la liberté de changer d'avis sur une catégorisation, de réécouter un extrait ou de choisir une méthode de tri leur convenant. Nous espérions avec ce choix éviter d'influencer de quelque manière que ce soit le tri de chaque enquêté et obtenir ainsi de leur part une plus grande spontanéité. Nous avons pensé faire un debriefing après chaque extrait catégorisé mais nous avons finalement considéré que laisser aux enquêtés une certaine liberté de mouvement pourrait les mettre en confiance pour la suite de l'entretien.

Dans une deuxième partie, nous souhaitions resituer dans un contexte l'écoute et la perception de l'enquêté. Nous avons donc cherché à comprendre quel était le lien affectif, familial ou culturel des personnes interrogées avec le Maloya. Si certains ont été bercés dans

ce genre traditionnel dès leur plus jeune âge, d'autres n'ont découvert le Maloya que tardivement. Nous le verrons lors de la présentation des résultats mais il semblerait que cela soit un paramètre à prendre en compte lors de l'analyse de ces résultats. En plus de l'aspect contextualisant de cette question, nous avons estimé qu'elle permettait de mettre à l'aise l'enquêté pour la suite de la discussion. En effet, il apparaît plus simple pour l'enquêté de répondre par un récit de vie que par une réflexion plus poussée sur la catégorisation des extraits. Par la suite, nous leur avons demandé s'ils écoutaient toujours du Maloya, si oui quel genre ; traditionnel, actuel, électrique et si non, quel en était la raison. Ces questions, de même que la précédente, cherchent à comprendre le lien des enquêtés au Maloya. Sont-ils des auditeurs actifs et avertis ou puisent-ils dans leurs souvenirs d'enfance pour écouter ce genre musical ?

Après ces questions plutôt générales nous permettant de mieux connaître les personnes interrogées, nous nous sommes intéressé à leur définition du Maloya traditionnel. Il était important pour nous de bien cerner l'idée que se faisaient les enquêtés de ce genre traditionnel. Il est en effet important de prendre en compte le prototype lors d'un exercice de catégorisation. En effet, chaque personne interrogée a sa propre idée de ce qu'est le Maloya traditionnel. Lors de la catégorisation, c'est à ce prototype qu'elle va comparer les extraits et choisir ou non de le catégoriser dans telle ou telle case. Il était donc important de bien cerner l'objet « Maloya traditionnel » présent dans l'esprit de nos huit participants.

Lors de la troisième et dernière phase de l'entretien, nous sommes revenu avec les participants, sur la catégorisation de chacun des extraits. Nous avons réécouté chaque stimulus sonore et avons *débriefé*. Le but étant que l'enquêté nous révèle pourquoi il avait placé tel extrait dans telle catégorie : quels ont été les éléments sonores ou les éléments musicaux qui lui ont permis de placer un extrait dans tel ou tel degré d'attachement à la tradition. Cette partie de l'entretien fut la plus riche en discussions car nous pouvions confronter notre propre classement à celui de nos enquêtés. Sans être trop intrusif, nous avons essayé, à partir de notre propre analyse, de questionner des éléments musicaux qui nous semblaient déterminants ou non à la classification.

Chapitre 5 – Présentation des résultats collectés lors de l'expérience de tri des enquêtés

5. 1. Données générales et diverses façons de percevoir

Pour rappel, nous avons interrogé huit personnes (trois hommes et cinq femmes) âgées de 21 à 36 ans. Nous les avons choisis pour leur lien avec la culture réunionnaise et leur formation musicale (parcours musical en conservatoire et/ou en milieu universitaire). Ayant tous des degrés de connaissance différents dans ces deux domaines, nous avons demandé à chacun de préciser quel était son lien avec le Maloya. Nous avons alors découvert des profils différents. En effet ces « récits de vie » nous ont d'abord permis de situer le contexte dans lequel les huit enquêtés avaient abordé la thématique de notre tâche de tri.

Dans notre troisième chapitre, lors de notre questionnement sur les différentes façons de percevoir, nous évoquons l'hypothèse selon laquelle le terme de « musique du monde » serait une catégorie musicale très subjective. Cela soulevait le problème des différentes manières de percevoir un même extrait ; s'il est entendu par une personne non-initiée ou au contraire une personne initiée au genre musical entendu, la catégorisation sera différente. C'est pour cette raison qu'il était important de saisir quel type d'écoute nos enquêtés auraient face à nos extraits.

5. 1. 1. Résultats généraux et données chiffrées relatives à l'expérience

Nous avons supposé que la perception de la tradition pouvait changer en fonction du rapport entretenu avec celle-ci. En effet, le profil de nos huit auditeurs face au Maloya est différent ; si certains ont baigné dans cette culture dès le plus jeune âge, d'autres ont fait le choix de la découvrir plus tardivement par nostalgie. Dans l'optique d'une analyse de la perception, nous avons aussi pensé qu'il était nécessaire de savoir quel type d'écoute était aujourd'hui adopté par nos enquêtés. Nous avons donc remarqué que les départs vers la métropole à des âges différents ont tous eu un impact dans la fréquence d'écoute des enquêtés ; en effet, certains ont vu dans l'écoute régulière de Maloya une manière de garder le lien avec l'île de la Réunion, d'autres dont l'écoute se faisant plus rare, se sont vus le laisser complètement de côté. Enfin, nous les avons questionnés sur les différents types de Maloya écoutés ; Maloya récent ou ancien. Les réponses furent mitigées ; souvent par nostalgie,

l'écoute se tourne plutôt vers du Maloya très « ancien ». Les types de Maloya « actuels » écoutés par les enquêtés sont des artistes ayant émergés dans le début des années 2000. Nous avons donc remarqué une absence de curiosité pour le Maloya très actuel (moins de cinq ans). Nos enquêtés n'étaient donc pas initiés à la scène actuelle du Maloya. Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle cette méconnaissance peut avoir un impact sur leur manière de percevoir les éléments nouveaux qu'apportent Saodaj' à ce genre musical.

A l'issue de nos expérimentations, nous avons établi un premier tableau présentant les résultats des enquêtés et nous permettant ainsi de les comparer à nos hypothèses. Nous avons décidé d'établir une gradation par couleur (jaune – orange – rouge) afin de montrer le degré d'attachement à la tradition choisi par l'enquêté pour chaque extrait. La couleur jaune représentant les extraits « sans aucun lien avec la tradition », la couleur orange les extraits « moyennement en lien avec la tradition » et la couleur rouge les extraits « fortement en lien avec la tradition ».

Hypothèses	Extraits	Amandine	Annabelle	Karen	Mathieu	Ken	Anne-Cécile	Ingrid	Michael
	1	Orange	Orange	Jaune	Orange	Jaune	Orange	Orange	Orange
	2	Orange	Rouge	Orange	Rouge	Rouge	Orange	Orange	Orange
	3	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge
	4	Jaune	Orange	Orange	Orange	Jaune	Orange	Orange	Orange
	5	Jaune	Orange	Orange	Jaune	Jaune	Orange	Orange	Orange
	6	Jaune	Jaune	Jaune	Jaune	Jaune	Orange	Jaune	Jaune
	7	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge
	8	Orange	Jaune	Orange	Orange	Orange	Rouge	Orange	Orange
	9	Rouge	Jaune	Jaune	Jaune	Jaune	Orange	Jaune	Jaune
	10	Rouge	Orange	Rouge	Orange	Rouge	Orange	Rouge	Orange
	11	Rouge	Orange	Orange	Orange	Rouge	Rouge	Rouge	Orange
	12	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge
	13	Orange	Rouge	Rouge	Orange	Orange	Orange	Rouge	Orange
	14	Jaune	Jaune	Jaune	Jaune	Jaune	Orange	Orange	Orange
	15	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Orange	Rouge	Rouge	Orange
	16	Orange	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge	Rouge
	17	Orange	Rouge	Rouge	Orange	Orange	Rouge	Rouge	Rouge
	18	Orange	Jaune	Jaune	Jaune	Jaune	Orange	Orange	Orange
	19	Jaune	Jaune	Jaune	Orange	Jaune	Jaune	Orange	Jaune

Tableau 3 : Résultat du test pour chaque enquêté en fonction des hypothèses

Ce tableau nous a permis d'établir les premières données générales. A première vue ; trois extraits font l'unanimité. Ces trois extraits ([n° 3](#), [7](#) et [12](#)¹) ont été perçus comme fortement en lien avec la tradition. Nous pouvons donc dans un premier temps remarquer qu'un extrait perçu comme « fortement ancré dans la tradition » semble plus susceptible de faire l'unanimité auprès des personnes interrogées qu'un extrait présumé plus éloigné de la tradition. Nous pouvons tenter d'expliquer cette observation de la manière suivante : lorsqu'un extrait est considéré comme fortement ancré dans une tradition, il reprend de manière évidente la plupart des codes permettant de décrire cette tradition et propose donc aux enquêtés une esthétique musicale qui leur est familière. A l'inverse, nous remarquons que lorsqu'un extrait se rapporte de manière moins évidente à la tradition, la perception des personnes interrogées et la catégorisation qui en découle sont beaucoup plus complexes. Ainsi, un extrait ne répondant pas précisément aux « normes traditionnelles » du Maloya, impose aux enquêtés une réflexion importante là où un extrait fortement ancré dans la tradition s'impose comme une évidence.

Cette réflexion se vérifie grâce au logiciel TCL-LabX-Reader qui permet de revoir l'expérience de tri des enquêtés². Nous constatons par exemple dans le tri d'Amandine qu'au vu de la rapidité de certains de ses choix, l'affiliation à la tradition des extraits [n° 3](#), [7](#) et [15](#) fut évidente pour elle³. En effet, elle n'a pas eu besoin d'une écoute entière pour être en mesure de les classer. Ajoutons que ce sont les trois seuls extraits qu'elle n'a pas écoutés en entier au moins une fois⁴.

Dans le tri d'Annabelle, nous remarquons qu'elle a effectué de nombreuses réécoutes (avant ou après sa prise de décision) des stimuli classés dans « moyennement » ou « sans aucun lien avec la tradition ». Cependant, après avoir placé un extrait dans « fortement en lien avec la tradition », elle ne le réécoute jamais. Cela corrobore notre hypothèse selon laquelle un extrait perçu comme « fortement en lien avec la tradition » serait plus évident à classer qu'un extrait appartenant à l'une des deux autres catégories.

Nous constatons dans le classement de Mathieu qu'en général, il écoute les extraits deux fois avant d'opérer une catégorisation : une première fois pour se faire une idée et une deuxième fois pour se décider. La catégorisation des extraits [n°3](#), [7](#) et [12](#) (ceux ayant fait l'unanimité)

¹ [Extrait n°3](#) : Troupe du Foyer Cœur-Saignant « L'Année 62 » (Années 1970) // [Extrait n°7](#) : Saodaj' « Fièrté » (2014) // [Extrait n°12](#) : Firmin Viry et sa Troupe « A Nous Même Dansère Maloya » (1977).

² « 4. 2. 1. Méthodologie et protocole d'expérience : le logiciel TCL-LabX ».

³ L'extrait n°3 dure 23 secondes, il a été catégorisé au bout de 8 secondes d'écoute / l'extrait n°7 dure 5 secondes, il a été catégorisé au bout de 2 secondes d'écoute / l'extrait n°15 dure 15 secondes, il a été catégorisé au bout de 11 secondes d'écoute.

⁴ Annexe 5 : Observations des données de tri des 8 enquêtés.

semble s'être montrée évidente pour Mathieu. En effet, il n'a eu besoin que d'une écoute globale pour les classer dans « fortement en lien avec la tradition »⁵. Cela nous renvoie à nouveau à notre idée selon laquelle il semble plus aisé de reconnaître un extrait aux codes traditionnels prononcés.

Notons aussi une évidence notable de la catégorisation des extraits [n°3](#), [7](#) et [19](#) dans le tri de Ken. En effet, celui-ci n'a pas eu besoin d'une écoute entière pour classer ces trois extraits⁶. A l'instar de notre hypothèse visant à pointer du doigt l'évidence de tri des extraits « fortement en lien avec la tradition », Ken a catégorisé l'[extrait n°19](#) « sans aucun lien avec la tradition » de manière presque instantanée (sans avoir la nécessité d'une écoute globale de l'extrait). Cela démontre qu'un avis tranché sur ce qu'est la tradition peut également permettre de rapidement juger ce qui s'en éloigne.

Ingrid est l'enquêtée ayant procédé à sa classification le plus rapidement (7 minutes et 15 secondes), nous notons que c'est aussi celle qui a classé le plus d'éléments comme « fortement en lien avec la tradition ». Cela tend à corroborer notre hypothèse selon laquelle il est plus facile pour les enquêtés de fixer leur avis lorsqu'ils trouvent une œuvre « fortement en lien avec la tradition » puisque son aspect traditionnel s'impose à eux de manière évidente et suscite moins d'hésitation. De son propre aveu, Ingrid pense avoir été influencée par la consigne qui l'aurait poussée à chercher dans chaque extrait des éléments de tradition, et ce même lorsque ceux-ci n'étaient pas évidents.

A ce stade de notre réflexion, un autre questionnement s'impose ; cette catégorisation évidente ne vient-elle pas du choix des extraits ? En effet, deux de ces trois extraits sont issus du répertoire Maloya des années 1970, la qualité de l'enregistrement et l'esthétique particulière de l'époque ont pu être à l'origine de cette catégorisation rapide. Cependant nous remarquons que les extraits [n°15](#) et [16](#)⁷ aussi issus du répertoire des années 1970 n'ont pas fait l'unanimité. Contrairement à l'[extrait n°7](#) qui lui date de 2014. Nous relativisons donc notre choix d'intégrer à nos stimuli des extraits que nous considérons comme étant des « clichés » du Maloya traditionnel car nous constatons qu'ils n'ont pas tous fait l'unanimité comme nous aurions pu l'imaginer.

⁵ L'extrait n°3 dure 23 secondes, il a été catégorisé au bout de 13 secondes d'écoute / l'extrait n°7 dure 5 secondes, il a été catégorisé au bout de 3 secondes d'écoute / l'extrait n°12 dure 10 secondes, il a été catégorisé au bout de 3 secondes d'écoute.

⁶ L'extrait n°3 dure 23 secondes, il a été catégorisé au bout de 14 secondes d'écoute / l'extrait n°7 dure 5 secondes, il a été catégorisé au bout de 2 secondes d'écoute / l'extrait n°19 dure 21 secondes, il a été catégorisé au bout de 13 secondes d'écoute.

⁷ [Extrait n°15](#) : Jean-Claude Viadère et Sa Troupe Jeunes Gayards « La Pluie Y Veut Tomber » (1977) // [Extrait n°16](#) : Michel Fontaine « Maloya Macadame » (1978).

Pour aider à l'établissement de données générales, nous avons établi un second tableau présenté ci-dessous. Il met en lien nos hypothèses de catégorisation face aux résultats des enquêtés.

Numéro des extraits	Hypothèse	Nombre d'enquêtés ayant placé l'extrait dans « fortement en lien »	Nombre d'enquêtés ayant placé l'extrait dans « moyennement en lien »	Nombre d'enquêtés ayant placé l'extrait dans « sans aucun lien »
1	Aucun lien	0	6	2
2	Fortement en lien	3	5	0
3	Fortement en lien	8	0	0
4	Moyennement en lien	0	6	2
5	Aucun lien	0	5	3
6	Aucun lien	0	1	7
7	Fortement en lien	8	0	0
8	Moyennement en lien	1	6	1
9	Aucun lien	1	1	6
10	Moyennement en lien	4	4	0
11	Moyennement en lien	3	5	0
12	Fortement en lien	8	0	0
13	Aucun lien	3	5	0
14	Aucun lien	0	2	6
15	Fortement en lien	6	2	0
16	Fortement en lien	7	1	0
17	Moyennement en lien	5	3	0
18	Aucun lien	0	3	5
19	Aucun lien	0	2	6

Tableau 4: Résultats des enquêtés en fonction des hypothèses

Nous avons donc pu relever quelques chiffres intéressants. En effet, les enquêtés ont majoritairement été en accord avec nos hypothèses dans treize extraits sur dix-neuf (extraits n° 3 – 4 – 6 – 7 – 8 – 9 – 11 – 12 – 14 – 15 – 16 – 18 – 19). Par « majoritairement » nous entendons « au moins cinq enquêtés sont en accord avec l'hypothèse ». A première vue et sans analyse approfondie du classement des enquêtés, c'est un chiffre qui nous semble relativement élevé. En effet, un peu plus des deux-tiers des résultats correspondent à nos hypothèses. Dans le cadre d'une notion aussi subjective que la tradition, nous ne nous attendions pas à avoir de

telles correspondances. Cependant, nous verrons par la suite qu'il est plus important de noter les raisons pour lesquelles l'enquêté a choisi de placer un extrait dans telle ou telle catégorie que simplement à la catégorisation. L'intérêt de cette recherche étant de déterminer quels éléments de la tradition sont perçus par les enquêtés, nous nous pencherons davantage sur leurs justifications d'après tri.

Grâce à ce tableau, nous avons aussi pu constater que l'[extrait n°13](#) que nous considérons comme « sans aucun lien avec la tradition » n'a été catégorisé par les enquêtés que dans « moyennement » et « fortement en lien avec la tradition ». Aucune personne interrogée n'a donc validé notre hypothèse. Ce résultat pose donc à nouveau la question de l'importante part de subjectivité liée à la notion de tradition.

Nous avons tout de même pu voir apparaître une certaine cohérence dans les résultats obtenus. La plupart des extraits ont été classés dans des catégories voisines ; à la fois dans « fortement » et « moyennement en lien avec la tradition » ou dans « moyennement » et « sans aucun lien avec la tradition ». D'autres ont cependant fait débat. En effet, nous avons été confronté par deux fois au cas de figure selon lequel l'extrait est placé dans les trois catégories à la fois (extraits [n° 8](#) et [9](#)⁸). Ces deux extraits font partie de ceux « majoritairement en accord avec l'hypothèse ». Malgré tout, le fait que les trois catégories soient représentées est un élément important à noter. Il démontre à nouveau toute la subjectivité de la notion de tradition ainsi que les ambiguïtés liées aux contours de sa définition. Là encore nous nous rendons compte de l'importance des justifications des enquêtés afin de comprendre pourquoi ces deux extraits sont perçus complètement différemment.

5. 1. 2. Les diverses façons de trier et de percevoir des enquêtés : dépouillement des données du logiciel TCL-LabX

Lors de l'échange « post-tri » avec Michael, celui-ci a immédiatement souhaité nous expliciter sa méthode de tri. En effet, il a commencé par préciser qu'il s'était basé sur l'[extrait n°12](#)⁹ pour effectuer la tâche de tri. La raison principale étant : « parce que c'est Daniel Waro ». Il nous a ensuite indiqué que cet extrait était selon lui « l'extrait par excellence ». Nous avons donc trouvé intéressant de discuter de ces deux réflexions car elles sont assez révélatrices d'une méthode de tri bien particulière. Pensant reconnaître un artiste qu'il considère comme

⁸ [Extrait n°8](#) : Saodaj' « Vwayazèr » (2014) // [Extrait n°9](#) : Saodaj' « L'amour oublié » (2014).

⁹ [Extrait n°12](#) : Firmin Viry et sa Troupe « A Nous Même Dansère Maloya » (1977).

traditionnel, Michael a décidé de comparer tous les autres extraits à celui qu'il estime être un modèle de Maloya. Comme nous l'expliquions en amont dans notre recherche, ce participant a construit un prototype et a ensuite évalué la distance des extraits par rapport à celui-ci : c'est la typicalité¹⁰. Si l'extrait en était trop éloigné, il le plaçait dans « sans aucun lien » et si au contraire l'extrait comportait des caractéristiques communes avec le prototype, l'enquêté le plaçait dans « fortement en lien avec la tradition ». Nous le citons : « j'ai cherché ceux qui avaient le plus de paramètres qui se rapprochaient du 12 et qui du coup faisaient que c'était fortement en lien avec la tradition ». Après avoir précisé à Michael qu'il ne s'agissait pas de Daniel Waro, il nous a alors démontré grâce à des caractéristiques musicales pourquoi selon lui « c'était vraiment ça le Maloya ». Il nous semble important de clarifier cette démarche car, bien que Daniel Waro soit dans de nombreux esprits un musicien de Maloya traditionnel, l'enquêté ne s'est pas arrêté sur l'idée selon laquelle si l'artiste est un représentant de la tradition alors sa musique l'est aussi. Il a su nous apporter des éléments musicaux de réponse pour appuyer son propos.

En observant de plus près son tri grâce à l'application TCL-LabX-Reader, nous remarquons d'abord que sa catégorisation ne s'est pas faite de manière linéaire car il a souvent procédé par comparaison d'extraits. Ces comparaisons se sont généralement faites entre extraits du même groupe. Nous remarquons notamment qu'après avoir écouté l'[extrait n°12](#) (unaniment considéré comme « fortement en lien avec la tradition » par les enquêtés), Michael est revenu sur certaines de ses décisions prises en amont. Nous avons ensuite remarqué qu'il avait changé six extraits de catégorie durant la phase d'entretien. Nous supposons que le fait d'expliquer oralement les éléments constitutifs ou non de la tradition lui a permis de réfléchir à nouveau sur son classement. De plus, lorsque nous supposons précédemment que le rapport de chaque enquêté avec le Maloya avait une incidence sur leur perception, nous pensions précisément à l'expérience de cet enquêté. Michael nous a confié lors de l'entretien qu'il n'avait pas baigné dans la culture du Maloya dans sa jeunesse, contrairement aux autres enquêtés. Cela pourrait expliquer la nécessité pour lui de réfléchir longuement à la catégorisation de chacun des extraits ainsi que l'évolution de son classement au fur et à mesure de l'entretien. Nous pensons donc que son éloignement face à la tradition l'a poussé à identifier un extrait comme « l'extrait-type » afin de se raccrocher à une référence en particulier. Cette distance a aussi provoqué de nombreuses incertitudes face à la tradition mais l'[extrait n°12](#) lui a tout de même semblé être une illustration concrète de ce qu'est le Maloya traditionnel.

¹⁰ « 4. 2. 1. Méthodologie et protocole d'expérience : le logiciel TCL-LabX ».

L'importance de l'[extrait n°12](#) dans l'expérience des enquêtés peut aussi se constater dans le tri de Anne-Cécile. Ce stimulus sonore l'a en effet aidé dans sa prise de décision concernant les extraits [n°10](#) et [11](#). Anne-Cécile n'ayant pas su décider clairement de la catégorisation de ces derniers, elle les a alors placés dans un « entre-deux » catégories. C'est après l'écoute de l'[extrait n°12](#), unanimement perçu comme « fortement en lien avec la tradition » par les enquêtés, qu'est née son hésitation. Nous notons en effet de nombreuses réécoutes des extraits [n°10](#) et [11](#) après avoir entendu le stimulus [n°12](#). L'indécision notable quant aux extraits [n°1](#), [10](#) et [11](#) peut tout de même s'expliquer de la manière suivante ; ce sont les trois premiers stimuli sonores proposés par le logiciel. Anne-Cécile a donc peut-être changé d'avis après avoir eu une idée plus globale de l'esthétique proposée par l'ensemble des extraits de l'expérience.

La lecture des données du logiciel TCL-LabX nous a aussi fait remarquer une méthode de tri consistant à prendre une décision rapidement. Si certains enquêtés prenaient le temps de la réflexion et d'une écoute globale de l'extrait pour se décider, d'autres se fiaient à une impression et catégorisaient l'extrait sans l'avoir écouté en entier. Nous remarquons notamment chez Annabelle que onze de ses « premières écoutes » se sont faites en entier tandis que les huit autres n'ont été que partielles (classement effectué avant la fin de l'extrait). Lorsque les premières écoutes sont faites entièrement, nous notons un temps de réflexion post-écoute relativement court (entre une et cinq secondes). Annabelle semble donc baser son classement sur sa première impression. Le tri d'Anne-Cécile montre aussi à de nombreuses reprises des décisions rapides, s'étant imposées à elle comme des évidences. En effet, neuf extraits ont été classés avant qu'ils ne se terminent¹¹ et ce quelle que soit leur catégorie. Nous remarquons enfin que, même pour vérifier son classement, Anne-Cécile ne réécoute que très rarement les extraits en entier. Seuls les extraits [n°13](#) et [14](#) ont nécessité plusieurs auditions complètes. Le tri d'Ingrid nous montre que huit extraits (« fortement » ou « moyennement ») ont fait l'objet d'une catégorisation évidente (pas de nécessité d'une écoute entière de l'extrait)¹².

¹¹ L'extrait n°2 dure 15 secondes, il a été catégorisé au bout de 5 secondes d'écoute / l'extrait n°3 dure 23 secondes, il a été catégorisé au bout de 14 secondes d'écoute / l'extrait n°7 dure 5 secondes, il a été catégorisé au bout de 2 secondes d'écoute / l'extrait n°8 dure 12 secondes, il a été catégorisé au bout de 11 secondes d'écoute / l'extrait n°9 dure 10 secondes, il a été catégorisé au bout de 5 secondes d'écoute / l'extrait n°12 dure 10 secondes, il a été catégorisé au bout de 3 secondes d'écoute / l'extrait n°15 dure 15 secondes, il a été catégorisé au bout de 10 secondes d'écoute / l'extrait n°18 dure 10 secondes, il a été catégorisé au bout de 7 secondes d'écoute / l'extrait n°19 dure 21 secondes, il a été catégorisé au bout de 13 secondes d'écoute.

¹² L'extrait n°3 dure 23 secondes, il a été catégorisé au bout de 4 secondes d'écoute / l'extrait n°4 dure 7 secondes, il a été catégorisé au bout de 5 secondes d'écoute / l'extrait n°7 dure 5 secondes, il a été catégorisé au bout de 3

Nous avons aussi souhaité revenir sur la catégorisation d'Ingrid qui n'a placé aucun extrait dans la catégorie « sans aucun lien avec la tradition » car de son point de vue, ils avaient tous à des degrés différents, un lien avec la tradition. La première question que nous nous sommes posée *a posteriori* fut la suivante ; en quoi le sujet et la consigne de notre expérience ont-ils pu l'influencer dans sa catégorisation ? L'énoncé de notre consigne et les noms des catégories préétablies comportaient effectivement des indices et des mots-clés sur la nature des extraits proposés. Nous pouvons donc nous demander si un phénomène d'induction n'est pas apparu et si les consignes n'ont pas influencé l'écoute de la personne interrogée. Notre hypothèse étant qu'elle s'attendait à écouter des choses en lien avec le Maloya traditionnel alors elle a cherché cette notion dans tous les extraits proposés. Ce qu'Ingrid nous a confirmé par la suite ; il était logique selon elle de s'accrocher à tous les éléments qui pouvaient être en lien avec la tradition quand bien même l'extrait dans sa globalité ne « sonnait » pas Maloya. Toutefois, nous n'avons pas discerné la même méthode de tri chez les six autres enquêtés. Chez ces derniers, la catégorisation d'extrait dans le « moyennement » ou le « sans aucun lien » se justifiait par des éléments s'éloignant de la tradition et non le contraire. Nous étant assuré d'énoncer la même consigne et de procéder à la même expérience pour tous les enquêtés, nous remarquons bien trois façons distinctes d'accomplir la tâche de tri demandée. Cela influencera même le résultat puisque nous nous retrouvons avec une enquêtée percevant inévitablement tous les extraits comme étant en lien avec la tradition. Se pose alors la question suivante : de quelle manière aurait-elle réagi à la présence d'un extrait complètement exogène ? Mais c'est une toute autre expérience à mener.

Sous une autre forme, nous avons remarqué ce phénomène d'induction chez une autre des personnes interrogées : Karen. A la fin de l'entretien post-tri, celle-ci nous a déclaré avoir douté de ses capacités à trier les extraits dans les trois catégories. En effet, après l'écoute des premiers extraits, elle pensait tout mettre dans « fortement en lien avec la tradition ». Elle s'est alors dit que si nous lui faisions écouter ces extraits c'est qu'ils présentaient des éléments notables qui l'aideraient dans sa catégorisation. Elle a alors tout écouté une première fois dans cette optique puis est revenue sur chacun des extraits une deuxième fois. Cette approche semble avoir permis à Karen de se montrer très efficace dans son travail de tri. En effet, seuls trois extraits ont nécessité un moment de réflexion après la deuxième écoute (Extraits [n°5](#), [10](#) et [14](#)).

secondes d'écoute / l'extrait n°8 dure 12 secondes, il a été catégorisé au bout de 3 secondes d'écoute / l'extrait n°9 dure 10 secondes, il a été catégorisé au bout de 7 secondes d'écoute / l'extrait n°12 dure 10 secondes, il a été catégorisé au bout de 3 secondes d'écoute / l'extrait n°15 dure 15 secondes, il a été catégorisé au bout de 10 secondes d'écoute / l'extrait n°16 dure 9 secondes, il a été catégorisé au bout de 5 secondes d'écoute.

S'étant au préalable faite une idée globale des extraits, Karen n'a effectué qu'une écoute partielle des quinze autres stimuli sonores avant de les catégoriser. Le phénomène d'induction de la consigne a donc permis à cet enquêté de réfléchir à sa perception afin d'obtenir un résultat qu'elle jugeait plus pertinent.

Lors de la phase de discussion, quatre enquêtés nous ont affirmé que le chanteur entendu dans l'[extrait n°7](#) était Daniel Waro. Cet artiste réunionnais est considéré pour beaucoup comme « le porte-drapeau¹³ » ou « le porte-voix et le défenseur¹⁴ » du Maloya. Nous avons trouvé intéressant de discuter la spontanéité avec laquelle les enquêtés ont affirmé cette idée. Ils étaient presque certains d'avoir reconnu Daniel Waro, nous pouvons donc nous demander pourquoi. S'il était évident pour nous que cet extrait était « fortement en lien avec la tradition », nous n'avons jamais pensé qu'il pourrait être directement affilié à un artiste en particulier. Cependant, comme nous l'expliquions précédemment, il est aisé pour la personne interrogée de faire appel aux références musicales qu'elle connaît. Daniel Waro étant considéré dans les médias comme le représentant du Maloya¹⁵, nous pouvons imaginer qu'un raccourci a été emprunté dans l'esprit de nos enquêtés. L'affiliation de l'[extrait n°7](#) à la tradition ne faisant aucun doute pour eux, ils l'ont alors associé à un artiste « emblématique » du Maloya. Ce phénomène est d'autant plus impressionnant que, alors qu'il ne s'agissait pas en réalité de Daniel Waro, quatre enquêtés pensent avoir reconnu précisément sa voix et ont tous mentionné le timbre « nasal » très reconnaissable du chanteur.

Dans cette première partie de chapitre, les données générales récoltées après expérience font apparaître un phénomène « d'évidence de tri » où l'enquêté catégorise ce qu'il entend avant la fin de l'extrait sonore. Ce constat est intéressant car il démontre l'existence d'éléments musicaux ou extra-musicaux permettant à l'enquêté de savoir immédiatement dans quelle catégorie placer l'extrait. Il est cependant impossible d'émettre une conclusion générale à ce propos car ces jugements d'authenticité d'un extrait par rapport à la tradition ne se justifient généralement pas grâce à des arguments musicaux. Ces évidences sont souvent le fruit d'un

¹³ SARAGOSSE, Marie-Christine, « Danyel Waro », *RFI Musique*, <https://musique.rfi.fr/artiste/maloya/danyel-war> (consulté le 03/05/2020).

¹⁴ LAGARDE, Yann, « Le Maloya voix des opprimés de la Réunion avec Danyel Waro », *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/musique/le-maloya-voix-des-opprimes-de-la-reunion-avec-danyel-war> (mis en ligne le 08/03/2019).

¹⁵ MORAIN, Odile, « Ambassadeur de la culture réunionnaise, le chanteur Danyel Waro fait renaître la voix de ses ancêtres », *France info culture*, <https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-du-monde/ambassadeur-de-la-culture-reunionnaise-le-chanteur-danyel-war> (mis en ligne le 06/12/2019).

ressenti global injustifiable par les enquêtés. L'un deux nous a confié à propos des évidences de catégorisation : « Ça s'entend directement. Quand j'ai écouté je me suis dit ça c'est traditionnel, ça ça ne l'est pas¹⁶ ».

Nous avons également pu constater des méthodes de tri et des façons de percevoir complètement différentes selon les enquêtés. Nous l'avons aperçu dans notre deuxième chapitre, la notion de tradition est très subjective et le jugement d'authenticité d'une œuvre est propre à chacun. L'émission de conclusions précises nous est donc impossible. Nous pouvons tout de même observer que, contrairement à la catégorie « fortement en lien avec la tradition », aucun extrait n'a été unanimement catégorisé dans « sans aucun lien avec la tradition ». Nous pouvons donc en conclure que, selon notre panel de huit enquêtés, tous les extraits sonores proposés possèdent un lien avec la tradition.

5. 2. Entretien « post-tri » avec les enquêtés : la validation ou non des hypothèses émises au cours de notre étude

Nous aimerions maintenant porter attention à la phase de discussion d'après tri. Nous l'avons dit précédemment, il est intéressant de voir des statistiques générales se dégager mais les arguments des personnes interrogées face à leur catégorisation constituent aussi un aspect important de notre étude.

Au cours du chapitre précédent, nous avons analysé les dix-neuf extraits proposés aux enquêtés lors de l'expérience de tri. L'objectif était d'émettre des hypothèses concernant la perception ou non d'éléments de tradition du Maloya. Lors de notre étude des discours médiatiques présentée dans le troisième chapitre, nous avons également émis des hypothèses concernant la représentation du groupe Saodaj' en matière de catégorie musicale. Dans cette sous-partie, nous pourrions examiner quelles suppositions se sont vérifiées et quelles sont celles qui ne le furent pas.

5. 2. 1. Bilan des hypothèses émises lors de l'analyse spéculative

Lors de notre analyse spéculative, nous avons nous-même effectué la tâche de tri soumise aux enquêtés pour tenter de comprendre notre propre perception de la tradition du Maloya¹⁷. Cet exercice nous a permis d'émettre des hypothèses quant à la catégorisation

¹⁶ Entretien Mathieu Lauret : 30 janvier 2020.

¹⁷ « 4. 1. 2. Retour analytique sur notre perception et émission d'hypothèse concernant la tradition ».

des extraits. Dans cette sous-partie, nous allons donc analyser le degré de convergence ou de divergence entre les résultats obtenus et nos hypothèses. Les extraits choisis pour notre expérience possédaient une ou plusieurs caractéristiques musicales précises qui nous semblaient déterminantes pour la catégorisation. Nous avons donc souhaité les tester auprès d'amateurs de Maloya afin de déterminer quelles caractéristiques musicales pouvaient être décisives à la catégorisation d'un extrait dans différents degrés d'ancrage à la tradition. Pour cela, nous nous appuyerons sur la phase d'entretien où l'enquêté a expliqué sa catégorisation pour chacun des extraits ainsi que sur le tableau n°3 qui compare les résultats des enquêtés et nos hypothèses¹⁸.

L'hypothèse principale que nous avançons dans notre analyse spéculative était celle de l'importance de l'instrumentation traditionnelle, *kayamb* et *roulèr* tout particulièrement. Dans la théorie, cette supposition se vérifie car les instruments sont l'élément principal donné par les enquêtés pour définir le Maloya traditionnel. Lors de l'expérience cependant, nous avons remarqué des résultats contradictoires avec cette idée. Nous avons choisi l'[extrait n°5](#)¹⁹ car la présence de la harpe électrique amenait une dimension mélodique que nous ne considérons pas comme « traditionnelle ». Tout comme nous, Amandine, Mathieu et Ken ont tous les trois indiqué que la présence de cet instrument mélodique était rédhibitoire à un quelconque rattachement de l'extrait à la tradition, précisant ensuite que la mélodie devait s'effectuer à la voix uniquement. Les cinq autres enquêtés ont aussi notifié la présence de la harpe électrique qui selon eux sort du cadre de la tradition. Cependant, la présence du *roulèr* et du *kayamb* effectuant une rythmique ternaire en arrière-plan les a poussés à catégoriser cet extrait dans « moyennement en lien avec la tradition ».

De la même manière pour l'[extrait n°6](#)²⁰, nous estimions que la présence d'une flûte en polychlorure de vinyle (PVC) empêcherait un quelconque lien avec la tradition. Contrairement à l'extrait précédent, cet extrait sonore, bien que choisi pour les mêmes raisons, a presque fait l'unanimité dans son classement. En effet, sept enquêtés ont corroboré notre hypothèse en insistant sur le fait que la flûte en PVC n'était pas traditionnelle et que sa sonorité les transportait plutôt vers l'Inde. Ingrid, la seule enquêtée ayant placé cet extrait dans « moyennement en lien avec la tradition », précise aussi que la flûte n'est pas vraiment traditionnelle et que le Maloya est complètement réactualisé.

¹⁸ Tableau 3 : Résultat du test pour chaque enquêté en fonction des hypothèses.

¹⁹ [Extrait n°5](#) : Saodaj' « Mimoz » 2018.

²⁰ [Extrait n°6](#) : Saodaj' « Dans les dunes » 2018.

Ces deux extraits tendent donc à montrer l'importance de l'instrumentation quant aux liens possibles à la tradition. En effet, aucun des enquêtés n'a jugé l'un de ces deux extraits « fortement en lien avec la tradition ». Si la présence d'instruments mélodiques éloigne donc ces stimuli des codes traditionnels, celle d'instruments comme le *kayamb* ou le *roulèr*, ainsi que les caractéristiques rythmiques ternaires du premier extrait ont quand même permis à certains enquêtés de les considérer comme « moyennement en lien avec la tradition ».

Si la mesure tendant vers du deux temps ternaires a semblé permettre à certains enquêtés de lier une œuvre à la tradition, l'[extrait n°10](#)²¹ avait pour objectif de déterminer si cette mesure pouvait lier un extrait à la tradition en dépit d'une instrumentation hors cadre traditionnel (cymbalettes, cymbale, *roulèr*, sati). Le classement de cet extrait a été partagé équitablement entre deux catégories puisque quatre enquêtés l'ont placé dans « fortement en lien avec la tradition » et les quatre autres dans « moyennement en lien avec la tradition ». Deux arguments reviennent chez tous les enquêtés : la rythmique et les instruments. Comme pour beaucoup d'extraits, ces deux caractéristiques musicales ont une double catégorisation ; elles peuvent aussi bien justifier une catégorisation dans « fortement » et dans « moyennement ». Là encore les perceptions divergent mais les arguments sont les mêmes. Pour certains, l'ambiance indienne créée par les instruments hors cadre traditionnel sont une caractéristique empêchant la catégorisation de l'extrait dans « fortement en lien avec la tradition », pour d'autres le rythme produit par les instruments est tellement caractéristique du Maloya qu'ils en font abstraction.

En opposition à l'extrait précédent, nous avons utilisé l'[extrait n°11](#)²² afin de déterminer quel classement pourrait effectuer les enquêtés en percevant une mesure binaire associée aux timbres très identifiables du *kayamb* et du *roulèr*. Nous avons alors constaté que quatre des personnes interrogées percevaient une rythmique forte qui les a confortées dans l'idée que l'extrait avait un lien avec la tradition. Cependant, c'est la présence du didgeridoo qui a été déterminante à un ancrage moyen à la tradition. Nous avons de ce fait émis l'hypothèse selon laquelle l'atmosphère générale d'une œuvre semble déterminante à sa catégorisation et, dans ce cas précis, que les intentions rythmiques prédominent sur la présence d'un motif précis. Autrement dit, si les enquêtés acceptent de considérer comme traditionnelle une mesure binaire, c'est que celle-ci reprend dans son intention et son interprétation la volonté de créer une basse rythmique fortement marquée.

²¹ [Extrait n°10](#) : Saodaj' « Vwayazèr » 2014.

²² [Extrait n°11](#) : Saodaj' « Out Po » 2014.

Lors des entretiens, nous avons remarqué que nous avançons souvent les mêmes arguments que les personnes interrogées mais que force est de constater que la catégorisation diffère. Prenons l'exemple de l'[extrait n°1](#)²³ que nous avons classé dans « sans aucun lien avec la tradition » à cause du caractère planant insufflé par le timbre du didgeridoo et l'absence de pulsation. Le manque d'instruments traditionnels et d'une rythmique précise ont appuyé notre décision. La seule présence des paroles en créole réunionnais et d'une possible alternance soliste/chœur ne nous ont pas suffi à relier cet extrait à la tradition du Maloya. En observant le tableau n°3, nous constatons que six enquêtés ont placé cet extrait dans « moyennement en lien » tandis que deux enquêtés l'ont comme nous placé dans « sans aucun lien ». Si nous revenons sur les justifications des cinq enquêtés en désaccord avec notre hypothèse, nous constatons que le caractère planant, calme et sans rythmique du début est considéré comme une introduction à un possible Maloya. Les enquêtés se sont donc projetés dans ce qu'il y avait possiblement après la fin de l'extrait et ont alors pensé cela n'était pas sans lien avec la tradition. De plus, le fait d'entendre le mot « maloya » les a confortés dans l'idée qu'il pouvait y avoir des caractéristiques du Maloya après cette introduction c'est pourquoi ils l'ont placé dans la catégorie « moyennement en lien avec la tradition ». Nous remarquons donc qu'un seul et même élément peut déclencher une catégorisation différente chez plusieurs personnes. La perception d'un élément déclencheur n'a pas la même valeur classificatoire dans l'esprit des personnes interrogées. Notons tout de même qu'un temps de réflexion après écoute a été nécessaire pour cinq des huit enquêtés. Cela peut révéler une certaine hésitation quant à la classification plutôt qu'un désaccord franc et spontané avec nos hypothèses.

Autre exemple démontrant la double perception possible face à un même élément, nous avons choisi l'[extrait n°2](#)²⁴ pour discuter la présence d'un instrument exogène à la tradition du Maloya : le didgeridoo. En effet, notre hypothèse était la suivante : cet extrait est fortement en lien avec la tradition malgré la présence du didgeridoo. Annabelle, Mathieu et Ken qui ont confirmé notre hypothèse ont tous eu le même discours : le didgeridoo est l'élément qui crée l'incertitude mais il ne fait pas le poids face à l'entrée des instruments traditionnels après une plainte vocale qui est une caractéristique indéniable du Maloya. Les cinq autres enquêtés ont tous catégorisé cet extrait dans « moyennement en lien avec la tradition » en s'appuyant sur les mêmes caractéristiques. Le didgeridoo est selon eux trop éloigné du Maloya pour pouvoir ancrer cet extrait dans la tradition malgré

²³ [Extrait n°1](#) : Saodaj' « Out Po » 2014.

²⁴ [Extrait n°2](#) : Saodaj' « Out Po » 2014.

la présence d'autres éléments musicaux traditionnels.

Grâce à l'[extrait n°5](#)²⁵ nous souhaitons illustrer l'hypothèse selon laquelle la présence d'instrument mélodique était un facteur déterminant à la catégorisation d'un extrait dans « sans aucun lien avec la tradition ». Amandine, Mathieu et Ken ont confirmé cette hypothèse en affirmant que la harpe électrique était trop éloignée de la conception qu'ils se faisaient du Maloya traditionnel et qu'elle apportait une modernité qui se rapprochait plutôt de la musique actuelle. Les cinq autres enquêtés ont tous affirmé la même chose : la présence d'un instrument mélodique n'est pas conforme à notre conception de la tradition cependant nous pouvons percevoir la base rythmique et instrumentale du Maloya en accompagnement. C'est pour cela qu'ils ont placé cet extrait dans « moyennement en lien avec la tradition ».

Nous nous rendons compte grâce à ces différents exemples que discuter les divergences de catégorisation ne veut pas forcément dire « discuter les arguments décisifs à cette catégorisation ». En effet, si les enquêtés perçoivent souvent les mêmes éléments musicaux que nous, ils ne les traitent pas forcément de la même manière.

L'[extrait n°13](#)²⁶ est un cas intéressant car aucun enquêté n'a validé notre hypothèse. Il nous permet aussi d'aborder la notion de vocalité très présente chez Saodaj'. Rappelons que selon nous, cet extrait sonore était sans aucun lien avec la tradition à cause de l'harmonisation polyphonique des voix. En effet, la présence des instruments traditionnels, du chant en créole réunionnais et d'une rythmique ternaire ne nous avaient pas permis d'occulter la polyphonie et d'apercevoir un quelconque ancrage à la tradition du Maloya. Annabelle, Karen et Ingrid ont catégorisé cet extrait dans « fortement en lien avec la tradition » et ont surtout évoqué la rapidité du tempo provoquant une sorte de transe caractéristique du Maloya. Karen a soulevé la question de l'harmonisation mais cela n'a pas été décisif dans son choix. Les cinq autres enquêtés ont classé cet extrait dans « moyennement » à cause du paramètre vocal très présent : l'harmonisation et le lyrisme de la voix. Cependant, cette notion d'harmonisation vocale n'a poussé aucun enquêté à mettre l'extrait dans « sans aucun lien ». Si la dimension vocale apparaît comme un élément important dans le Maloya, elle semble donc secondaire par rapport aux dimensions rythmique et instrumentale. En effet, l'apport d'instruments exogènes ou mélodiques peut être un frein à l'ancrage de l'extrait à la tradition alors que l'apport vocal l'est plus

²⁵ [Extrait n°5](#) : Saodaj' « Mimos » 2018.

²⁶ [Extrait n°13](#) : Saodaj' « 5/8 » 2014.

rarement.

Pour continuer avec la notion de vocalité exacerbée, l'[extrait n°17](#)²⁷ ciblait le lyrisme et les mélodies complexes que nous pouvions retrouver chez Saodaj'. En effet, nous estimions que cet extrait était « moyennement en lien avec la tradition » car la phrase mélodique initiée par la chanteuse était bien trop complexe mélodiquement pour pouvoir être « fortement en lien avec la tradition » du Maloya. Si Amandine, Mathieu et Ken s'accordent avec nous pour dire que la voix trop propre et la mélodie est trop alambiquée, ce n'est pas le cas des cinq autres enquêtés qui pointent surtout du doigt la forme de l'extrait. En effet, comme dans l'[extrait n°13](#), ils considèrent la phrase de la chanteuse comme un appel, que nous pourrions assimiler à un *pléré*. La complexité de la mélodie n'apparaît chez aucun de ces cinq enquêtés et c'est donc l'évocation de la forme en *call and response* qui les a poussés à classer l'extrait dans « fortement en lien avec la tradition ».

Lors de notre analyse spéculative, nous avons discuté de l'utilisation du timbre vocal féminin comme voix principale dans les morceaux du groupe Saodaj'. Nous pensions que cet élément donnerait matière à réflexion aux enquêtés et serait déterminant lors de leur catégorisation. Cependant, aucun enquêté n'a évoqué la voix féminine de lui-même durant la phase de discussion. Nous avons dû aborder ce sujet avec eux pour connaître leur positionnement. Le fait que les huit personnes interrogées n'aient pas évoqué cet élément d'eux-mêmes est une donnée intéressante. Cette caractéristique musicale que nous considérons comme très importante dans la tradition du Maloya, n'apparaît pas de manière évidente comme un élément déterminant lors de la catégorisation. Pourtant, dès lors que nous leur avons fait remarquer cet aspect musical, tous les enquêtés ont eu la même réflexion, à savoir ; « il est vrai que dans la tradition, la mélodie principale est plutôt assurée par une voix d'homme, mais à l'écoute la voix de femme ne nous dérange pas ». Nous sommes donc confronté à une caractéristique musicale communément admise comme traditionnelle par nos huit enquêtés qui, lors de l'écoute, n'est pas perçue comme décisive à la catégorisation. Voilà donc un cliché musical associé au Maloya traditionnel qui n'est pas vérifié lors de notre expérience. S'il est communément admis qu'il faut un homme pour chanter le Maloya traditionnel, nous constatons lors de notre expérience que cette nécessité ne semble plus aussi primordiale. A ce stade de notre analyse, nous pouvons nous demander de quelle manière l'âge des participants a-t-il pu influencer la perception de la voix

²⁷ [Extrait n°17](#) : Saodaj' « 5/8 » 2014.

féminine dans le Maloya ? Le contexte social aujourd'hui accorde une place de premier plan à la lutte pour l'égalité des sexes. Ainsi, si pour les amateurs du Maloya des années 1970 la voix principale semble réservée aux hommes, nos enquêtés, plus jeunes, ont grandi à une époque qui tend à effacer ces rôles exclusivement masculins. Cela peut expliquer que le *lead* d'une voix féminine ne les ait pas empêchés de juger des extraits comme étant traditionnels.

Au cours de notre analyse, nous avons également évoqué l'apparente simplicité des mélodies du Maloya des années 1970. Nous nous étions effectivement rendu compte de la redondance de certains motifs mélodiques entre les parties solistes et les réponses du chœur qui rendaient celles-ci presque instinctives et prévisibles. Pendant la phase de réécoute des extraits avec Ingrid, celle-ci a instinctivement chanté l'appel du soliste et la réponse du chœur de l'[extrait n°3](#)²⁸. Après lui avoir demandé si elle connaissait le morceau, elle nous a répondu négativement en ajoutant que tous les réunionnais connaissaient cette mélodie. Ingrid précise qu'à l'époque, le Maloya était accessible à tout le monde et que n'importe qui pouvait se rendre à un rassemblement pour le chanter ou le jouer : « le fait par exemple de taper avec des cailloux pour faire les percussions, le Maloya était accessible à tout le monde puisque tout le monde le chantait et le jouait de façon innée. Cela s'est vu même pour moi, ne serait-ce que pour le danser, le chanter, je n'ai jamais appris à taper sur une percussion, c'est comme si j'avais toujours su le faire²⁹ ».

Elle n'est pas la seule de nos enquêtés à avoir ce discours. Dans la même idée, Anne-Cécile nous précisait qu'elle avait toujours baigné dans les musiques traditionnelles réunionnaises et qu'elle était capable, comme « tout bon réunionnais³⁰ » de chanter, jouer et danser le Maloya. Sans s'étendre sur le sujet, Mathieu a qualifié de « refrain » ces mélodies très connues du Maloya, ce qui montre bien la redondance de certaines mélodies. Karen évoquait quant à elle l'absence totale de musique traditionnelle réunionnaise dans son enfance en précisant que ses parents trouvaient ces genres musicaux trop simplistes et trop répétitifs. Nous voyons donc dans ces discours une convergence vers notre hypothèse qui était de dire qu'il existait dans le Maloya des phrases mélodiques simples et des réponses formant des formules cadentielles chantables de façon presque instinctives.

²⁸ [Extrait n°3](#) : Troupe du Foyer Cœur-Saignant « L'Année 62 » (Années 1970).

²⁹ Entretien Ingrid Burgoa-Flores : 02 février 2020.

³⁰ Entretien Anne-Cécile Marel : 01 février 2020.

Si nous parlions précédemment de formule de « réponse » c'est que nous avons émis l'hypothèse selon laquelle le Maloya des années 1970 était clairement basé sur le principe du *call and response*. Dans l'[extrait n°13](#)³¹, nous avons souhaité insister sur cette caractéristique musicale reprise par le groupe Saodaj'. Karen, Ken et Michael ont évoqué la présence de cet aspect musical lors de la discussion d'après tri. Si selon eux le *call and response* est un élément appartenant à la tradition du Maloya, ils nuancent leur propos lorsqu'ils entendent que les « réponses » du groupe Saodaj' sont harmonisées à plusieurs voix. En effet, comme mentionné précédemment, le Maloya des années 1970 est souvent synonyme de dépouillement harmonique et de simplicité vocale. L'harmonisation de la réponse apporte une nouvelle dimension au Maloya. Cependant, comme beaucoup de caractéristiques musicales décrites en amont, les interprétations de sa perception sont multiples. Nous remarquons que certains enquêtés se sont rattachés à l'essence même du *call and response* : un appel et une réponse, ce qui leur a permis d'apercevoir un lien fort avec la tradition. *A contrario*, certains enquêtés ont vu dans l'harmonisation une dénaturation du matériau de base du Maloya traditionnel et ont alors pensé que l'extrait n'était que moyennement en lien avec la tradition. Encore une fois nous avons été confronté à des perceptions sonores similaires qui n'amènent pas à une même conclusion de la part de tous les enquêtés.

Si l'aspect vocal nous paraissait très important lors de notre analyse spéculative, nous avons aussi insisté sur l'utilisation du créole réunionnais. L'extrait sonore [n°9](#)³² nous avait semblé être sans aucun lien avec la tradition car il était chanté en français. Lors des discussions d'après-tri, nous avons remarqué qu'Annabelle, Mathieu, Anne-Cécile et Michael avaient été dérangés par la langue française et que c'était la raison pour laquelle ils avaient placé l'extrait dans « sans aucun lien avec la tradition ». Ken nous a cependant confié que le créole réunionnais n'était pas le facteur le plus déterminant à la tradition car ce qu'il perçoit et ressent en premier c'est le rythme. *A contrario*, Amandine a placé cet extrait dans « fortement en lien avec la tradition » en dépit de la langue française car la thématique abordée dans les paroles lui rappelait la tradition du Maloya. Si pour certains la simple perception de la langue française fut déterminante pour éloigner l'extrait de la tradition, Amandine s'est attardée sur les paroles et leur signification. Lorsque nous sommes revenus ensemble sur son rapport avec le Maloya, nous nous sommes rendu

³¹ [Extrait n°13](#) : Saodaj' « 5/8 » 2014.

³² [Extrait n°9](#) : Saodaj' « L'amour oublié » 2014.

compte que les paroles et leurs significations étaient les premières caractéristiques musicales qu'elle abordait. Le principe du *call and response* ou de la rythmique typique ne venaient qu'à posteriori. Nous remarquons bien des priorités d'écoute, une focalisation et une sélection d'écoute différente chez chacun des enquêtés en fonction de leurs attentes face à la tradition.

Autre aspect vocal que nous avons évoqué lors de notre analyse spéculative : l'utilisation des onomatopées. Cette hypothèse n'a absolument pas été vérifiée. En effet, nous avons ciblé cette dimension musicale dans l'[extrait n°4](#)³³ de notre expérience mais aucun enquêté n'a relevé sa présence. Pour aller plus loin, le terme « onomatopée » n'a jamais été prononcé lors des phases de discussion. Cette caractéristique musicale n'a donc pas soulevé de questionnement de la part des enquêtés. Dans cet extrait sonore ce sont l'ambiance « orientale », le lyrisme et la « propreté » de la voix de Marie Lanfroy ont été mis en avant. Si nous estimions que les onomatopées faisaient partie intégrante de la tradition du Maloya des années 1970, cela ne s'est en rien vérifié au cours de nos expériences.

Enfin, d'un point de vue extra-musical, nous avons supposé que les craquements caractéristiques du disque vinyle pourraient être pris en compte lors de l'écoute. En effet, nous pensions que des raccourcis entre cette dimension acoustique, la qualité d'enregistrement des extraits et donc leur époque pourraient être faits par les enquêtés. Mathieu et Ken ont évoqué cette idée d'eux-mêmes en précisant que la qualité de l'enregistrement était une dimension qu'ils avaient prise en compte lors de leur décision. Certains n'ont cependant pas du tout évoqué cet aspect « extra-musical ». Peut-être leur semblait-il s'éloigner du sujet de notre expérience ? Ingrid a même associé ces craquements à un « effet » musical voulu par les musiciens ; comme « du gravier sur lequel on marche »³⁴. D'autres ont fait abstraction de cette texture sonore et se sont focalisés sur les éléments musicaux ; l'instrumentation et le rythme notamment.

³³ [Extrait n°4](#) : Saodaj' « L'amour oublié » 2014.

³⁴ Entretien Ingrid Burgoa-Flores : 02 février 2020.

5. 2. 2. Bilan des hypothèses émises lors de l'analyse de contenu des discours médiatiques

Lors de notre analyse de discours médiatiques, nous avons souhaité identifier les représentations rattachées au groupe Saodaj' dans les médias. Cet exercice nous a permis d'émettre des hypothèses quant aux liens que ces représentations entretiennent avec la production du groupe. Autrement dit, alors que la production du groupe est abordée dans les médias à l'aide de nombreux qualificatifs (« transe », « Maloya nomade », « musiques du monde » etc.), quels sont les liens réels entre ces représentations et la perception de nos enquêtés. Dans cette sous-partie, nous allons donc analyser le degré de convergence ou de divergence entre les résultats obtenus et nos hypothèses.

Une première interrogation visait à comprendre si le caractère « transcendant » de la production musicale de Saodaj' était une création inédite due à la jeunesse du groupe ou s'il était au contraire un élément les rapprochant de la tradition. Pour tous nos enquêtés, il existe dans le Maloya qu'ils considèrent comme traditionnel, une transe dynamique et dansante aux vertus exutoires. Cette fonction du Maloya, issue de l'époque de l'esclavage, est restée ancrée dans les esprits des personnes que nous avons interrogées. Certains ont évoqué les images qu'ils avaient associées au Maloya traditionnel ; des femmes qui dansent avec des longues jupes, un rassemblement où tout le monde chante et danse autour d'un feu, des percussions omniprésentes, des gens qui crient. A l'écoute des extraits du groupe Saodaj', certains enquêtés comme Mathieu, Annabelle et Ken ont noté une transe plus « planante » qui contraste avec celle du Maloya traditionnel plus dansante et percutante. Ils ont assimilé cette ambiance plus calme à la présence du didgeridoo. Selon Annabelle, le timbre particulier de cet instrument ressemble au mantra « Om » utilisé en méditation et crée alors une transe intérieure, solitaire et calme. D'après les dires de Ken, le timbre du didgeridoo amène une atmosphère « calme, large et désertique³⁵ ». Création due à la jeunesse du groupe ou élément de la tradition repensée ? Les enquêtés n'ont pas vraiment répondu à cette interrogation, mais le fait qu'ils comparent le caractère de « transe » de la musique de Saodaj' à celle du Maloya traditionnel nous porte à croire qu'il existe un lien entre les deux. Aucun enquêté n'a évoqué une quelconque jeunesse concernant le caractère de « transe » de la production de Saodaj'. Selon nous, le fait qu'ils comparent directement cet élément à la transe existante du Maloya traditionnel indique qu'ils effectuent un lien entre les deux.

³⁵ Entretien Ken Andriamahery-Ranjalahy : 31 janvier 2020.

Dans notre corpus journalistique, les auteurs affirmaient souvent que le groupe Saodaj' revisitait le Maloya traditionnel. Nous nous sommes alors demandé si les enquêtés confirmeraient cette « revisite » du Maloya ou s'ils considèreraient les extraits sonores du groupe comme une création dénuée de tradition. Notre expérience visant de très courts extraits sonores et non pas l'œuvre de Saodaj' dans son intégralité, il n'aurait pas pu y avoir une seule réponse à ce questionnement. Effectivement, d'après les résultats de la catégorisation, un des extraits issus d'une œuvre de Saodaj' peut être considéré comme une revisite de la tradition alors qu'un autre sera perçu comme une totale création dénuée de tradition. Nous nous rendons bien compte après avoir mené l'expérience que les réponses à cette question sont multiples. De plus, les perceptions des enquêtés étant toutes différentes, nous avons bien vu qu'il était possible qu'un extrait soit à la fois considéré comme étant en lien avec la tradition par certains enquêtés et à la fois dénué de toute caractéristique traditionnelle par d'autres. Cependant, nous pouvons tout de même retenir trois termes utilisés par les enquêtés pour décrire les liens du groupe Saodaj' avec la tradition du Maloya ; « arrangement », « modernisation » et « réactualisation ». Tous les trois supposent que le groupe travaille à partir du Maloya traditionnel pour ensuite l'arranger, le moderniser ou le réactualiser. Cette notion de « revisite » présente dans les médias est donc bien confirmée par certains de nos enquêtés.

Tout comme nous l'avons fait dans l'analyse spéculative, nous avons aussi beaucoup discuté de la notion d'instrumentation dans l'analyse de discours médiatique. En effet, nous nous sommes d'abord demandé si l'apport d'instruments exogènes rendait la production sonore de Saodaj' métissée. Nous avons poursuivi notre questionnement en nous demandant si cet apport d'influences et d'instruments divers serait une évolution logique d'une tradition métissée par essence. Lors de notre expérimentation, nous nous sommes rendu compte que l'instrumentation était une notion très importante dans l'esprit de nos enquêtés. En effet, il arrive souvent que le premier élément de réponse soit une description sonore de l'extrait et plus précisément des timbres instrumentaux entendus. Une des caractéristiques instrumentales du groupe Saodaj' est l'utilisation du didgeridoo. L'introduction de cet instrument originaire d'Australie a souvent interpellé les enquêtés lors de notre expérience. Après analyse des arguments avancés par les personnes que nous avons interrogées, nous pouvons constater que cet instrument a divisé selon les extraits et les diverses perceptions. Si Amandine et Anne-Cécile ont estimé que l'apport d'éléments

extérieurs à la tradition « dénaturait » l'extrait, Ken trouvait que l'univers du didgeridoo pouvait complètement coexister avec celui du Maloya.

Nous avons alors remarqué que l'apport d'instruments de la culture indienne (cymbalettes, tambour « malbar ») dans le Maloya semblait déranger les enquêtés. Les arguments avancés par nos enquêtés étaient souvent historiques ; les Indiens faisant parti d'une vague de migration plus tardive, leur culture n'appartient pas aux traditions du Maloya. Mathieu précisait l'idée selon laquelle le Maloya était un genre musical issu de la culture des esclaves africains et malgaches. Ken a même indiqué qu'il y avait certes beaucoup d'indiens à la Réunion mais que si « leur culture n'était pas séparée du Maloya elle en était tout de même clairement distincte ³⁶ ». Certains enquêtés nous ont aussi fait part de leur hésitation à classer dans « fortement en lien » les extraits aux influences indiennes. En effet, Karen se demandait par exemple si le métissage génétique de la population réunionnaise avait un lien avec le métissage musical. Plus précisément, les enquêtés se demandaient dans quelle mesure ne pourraient-ils pas accepter les influences musicales indiennes dans le Maloya puisque la population réunionnaise atteste d'un métissage avec la communauté indienne. Cette réflexion est au cœur de notre questionnement sur la tradition ; n'étant pas un objet figé aux caractéristiques musicales précises, comment aborder les différents mélanges et revisites qui s'opèrent aujourd'hui ? Cette question des influences indiennes fut donc gérée de différentes manières par les enquêtés. Chacun ayant un rapport différent avec ce qu'il considère comme étant la tradition du Maloya, certains ont englobé la culture indienne dans une grande tradition de la musique réunionnaise, alors que d'autres l'ont exclue du noyau « tradition Maloya » qu'ils s'étaient créés. Le métissage, par essence, suppose le mélange de plusieurs éléments issus de cultures distinctes. Grâce aux discours de nos enquêtés, nous avons pu constater que la production sonore de Saodaj' était bien perçue comme un mélange de plusieurs éléments musicaux aux origines diverses, donc du métissage.

En matière de catégorisation musicale, notre corpus journalistique démontrait une faible récurrence des catégories « musique du monde » ou « musique actuelle » pour définir Saodaj'. Cependant, lors de notre phase d'entretien nous avons remarqué que certains extraits du groupe étaient décrits avec les termes « actuel », « moderne » ou « novateur ». La catégorie « musique actuelle » a même été utilisée par Mathieu pour

³⁶ Entretien Ken Andriamahery-Ranjalahy : 31 janvier 2020.

décrire l'[extrait n°5](#)³⁷. Ces termes ont aussi bien été utilisés pour des extraits considérés comme « fortement en lien avec la tradition » que pour des extraits « sans aucun lien avec la tradition ».

A contrario, la catégorie « musique du monde » n'a jamais été abordée. Nous pensons que l'origine régionale de nos enquêtés y est pour quelque chose. Le Maloya qu'il soit revisité ou non, ne fait pas partie de ce qu'ils considèrent comme « musique du monde ». En effet, le genre « musique du monde » concerne les musiques issues de cultures qui nous sont étrangères, exotiques. Il est directement assujéti à nos propres repères musicaux et culturels. Le Maloya étant issu de leur propre culture, il serait incohérent pour eux de le considérer comme une musique du monde.

A travers la perception des auditeurs, nous souhaitions aussi déterminer si la production musicale du groupe Saodaj' pouvait être catégorisée en tant que « musique traditionnelle ». Juger l'ensemble de la production musicale de Saodaj' n'était pas notre objectif, il est donc difficile de pouvoir répondre précisément à cette question car les auditeurs n'ont entendu que des extraits très courts et ciblés sur des éléments musicaux particuliers. Cependant, l'ensemble de nos résultats et entretiens nous permettent de décrire certains extraits comme traditionnels.

Enfin, grâce aux différentes perceptions des auditeurs interrogés, nous souhaitions déterminer quels éléments sonores s'éloignaient de la tradition au point de justifier les observations journalistiques faisant état d'une « tradition repensée » dans l'œuvre de Saodaj'. Là encore les avis divergent selon les différentes perceptions et les différents extraits. Mais un élément revient de façon récurrente dans le discours de nos enquêtés ; il manque à certains extraits de Saodaj' l'aspect « brut qui prend aux tripes ³⁸ » qui résonne dans le Maloya traditionnel. Cette caractéristique va souvent de pair avec la voix « trop jolie, trop propre, trop lyrique³⁹ » de Marie Lanfroy. Mathieu nous précisait par exemple qu'il ne retrouvait pas l'instantanéité du chant traditionnel dans certaines parties vocales de Saodaj'. Karen précisait quant à elle que les chanteurs de Maloya traditionnel ne cherchaient pas la légèreté vocale mais plutôt « l'émotion, les tripes, le fond de l'estomac ». De manière complètement contradictoire, Ingrid nous a confié son étonnement face aux émotions provoquées par la voix de Marie Lanfroy. Si elle nous accorde le caractère très « lyrique, actuel, chaud et velours ⁴⁰ » de sa voix, elle n'en

³⁷ [Extrait n°5](#) : Saodaj' « Mimos » 2018.

³⁸ Entretien Amandine Honoré : 16 janvier 2020.

³⁹ Entretien Annabelle Rougemont : 22 janvier 2020.

⁴⁰ Entretien Ingrid Burgoa-Flores : 02 février 2020.

est pas moins « atteinte aux tripes⁴¹ » par la musique de Saodaj'. Toujours selon Ingrid, cela « résonne comme du Maloya » de façon inexplicable. Elle conclut en précisant qu'« ils ont compris qui on [les réunionnais] était » car au-delà même d'une simple revisite de la tradition, ils ont réussi à la sublimer.

Grâce à ce bilan, nous avons pu remarquer que les réponses aux hypothèses émises tout au long de notre étude dépendent exclusivement des perceptions de chacun. Nous constatons qu'effectivement, la tradition du Maloya ne possède pas de contours précis et établis. Nous constatons tout de même que les personnes interrogées ont tous une représentation plutôt similaire de ce qu'est le Maloya traditionnel. Cependant, les résultats montrent un décalage entre cette représentation de la tradition et leur perception de la tradition dans un extrait sonore.

⁴¹ Entretien Ingrid Burgoa-Flores : 02 février 2020.

Conclusion

Dans ce mémoire nous nous sommes interrogé sur la place de la tradition et son évolution dans les productions musicales d'aujourd'hui. A l'aide d'une étude de cas nous avons pu nous demander quelle part de Maloya traditionnel était perçue encore dans l'œuvre du groupe Saodaj', issu d'une nouvelle génération de groupes bercés par des années de métissages culturels. Nous avons choisi d'émettre des réponses hypothétiques tout au long des quatre premiers chapitres et de les éprouver à l'aide de la perception d'auditeurs avertis de Maloya dans la dernière partie de notre étude grâce à la perception de huit enquêtés.

L'auteur et historien Serge Gruzunski, nous expliquait dans son ouvrage de référence : *La Pensée métisse*, que le mélange et l'hybridation étaient des concepts qui avaient toujours existé au sein des cultures, et que si l'on parlait aujourd'hui de « métissage culturel » cela laissait supposer qu'avant tout mélange, les cultures étaient « pures », « authentiques » et régies par leurs propres traditions. Mais la quête d'une « pure » authenticité est pourtant vaine, et Serge Gruzunski précise finalement que l'acculturation est un phénomène universel et inhérent aux cultures¹. Dans ce cas, nous demander quelle part de tradition pouvait encore être perçue dans un groupe métissé est discutable puisque le métissage est inhérent à la tradition. Peut-être n'était-il donc pas pertinent de chercher précisément quels étaient les éléments de la tradition encore perçus dans un groupe métissé. Il aurait été possible de nous demander quel était l'originalité de ce nouveau métissage et donc par prolongement l'originalité de cette nouvelle forme de tradition ?

Nous l'avons vu au cours de notre réflexion, la tradition est en perpétuelle mouvance et évolue aux rythmes des sociétés. A la Réunion, la disparition de « passeurs de mémoires² » et le net recul du Maloya traditionnel dans les radios locales ont entraîné un élan de conservation. Nous nous sommes alors demandé si le groupe Saodaj' pouvait être l'illustration d'un de ces élans de conservation du Maloya. Et si oui, quels éléments nos huit enquêtés percevaient-ils encore des « valeurs venues du passé³ ». A ce stade de notre étude, un questionnement sur la notion d'authenticité dans les musiques traditionnelles est apparu. Nous nous sommes alors

¹GRUZNSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Éditions Fayard, 1999, p316.

² LA SELVE, Jean-Pierre, *Musiques traditionnelles de la Réunion* [1984,1995], La Montagne Réunion, Kreolart, 2015.

³ *Ibid.*

aperçu que l'ultime étape de notre étude s'apparentait finalement à un jugement d'authenticité d'extraits sonores de la part d'amateurs de Maloya.

Notre questionnement initial visait à déterminer quelle part de Maloya traditionnel pouvait encore être perçue dans l'œuvre d'un groupe actuel. Mais nous avons finalement été amené à affiner ce questionnement et à nous demander si les auditeurs jugeraient un Maloya réactualisé comme « authentique » et conforme à une certaine tradition. Nous souhaitons en fait déterminer si une tradition revisitée pouvait encore être perçue comme traditionnelle. Nous le reprecisons, la tradition est perpétuellement en mouvement. Alors finalement, la réactualisation d'une tradition n'est-elle pas sa juste évolution ?

Notre analyse de contenu des discours médiatiques a mis en avant l'aspect revisité et réactualisé de la tradition du Maloya dans l'œuvre de Saodaj'. De plus, au vu des résultats de notre expérience, nous nous rendons compte que huit extraits issus des EP de Saodaj' ont été catégorisés dans « fortement en lien avec la tradition » par au moins un des enquêtés. Ces observations entraînent donc une première conclusion : une réactualisation de la tradition peut dans certains cas être perçue comme « authentique ». La tradition n'est pas un objet figé, sa revisite est selon nous un processus inhérent à son évolution et à sa perpétuation. Cette « compulsion de changement⁴ » qu'observait Jean During dans les traditions n'est autre qu'un développement inévitable pour leurs conservations.

Il est selon nous extrêmement complexe de comprendre clairement les mécanismes de l'évolution d'une tradition musicale. Notre étude nous a tout de même permis d'en percevoir certains. Jonathan Iteima, membre du groupe Saodaj', précisait : « A chaque époque son Maloya ». Nos observations nous poussent à développer cette idée selon laquelle à chaque époque et à chaque personne est associée une vision unique de ce qu'est la tradition. Nous avons ainsi pu identifier plusieurs éléments musicaux récurrents dans la tradition musicale du Maloya, Mais dans certains cas, nous nous sommes rendu compte qu'un seul de ces éléments suffisait parfois aux auditeurs à considérer un extrait comme traditionnel. Nous nous questionnons donc sur la nécessité de faire d'une tradition un objet immuable puisque la présence d'un seul élément dit « traditionnel » entouré de diverses influences musicales suffit parfois à relier une œuvre à cette tradition. Selon nos observations, nous pensons que s'approprier et revisiter une tradition fait partie d'un processus d'évolution et de perpétuation de cette dernière. Au fil des créations, elle verra donc certains de ses éléments constitutifs s'effacer alors que de nouvelles pratiques

⁴ DURING, Jean, *Musique d'Iran, la tradition en question* [2005], Paris, Paris : Geuthner, 2010, p5.

viendront l'enrichir. Aujourd'hui nous vivons dans un monde où il est aisé d'accéder à des cultures et des influences différentes. Pour autant, cela ne nous semble pas entraîner la mort des traditions, seulement leur évolution. De plus, si les traditions musicales ne circulaient plus, évitant ainsi tout métissage supplémentaire, nous imaginons que ce serait ce refus de l'évolution qui menacerait d'entraîner leurs pertes.

Notons tout de même un élément étrange : la tradition n'a pas de définition concrète mais en même temps nous la percevons. Alors quel est l'élément qui permet de savoir qu'un extrait est traditionnel ? Nous pensons qu'il existe dans les traditions marquées par des siècles d'histoire des éléments musicaux et extra-musicaux incernables qui permettent leur identification.

La réflexion que nous avons menée est loin d'être achevée. La notion de tradition peut être abordée de diverses manières. Dans notre étude, nous avons choisi de la discuter au travers d'un seul groupe d'artiste et de la question de l'authenticité. Cependant, cela n'est qu'une proposition de discussion autour du phénomène de réactualisation des traditions musicales. L'expérience auditive que nous avons présentée peut s'étendre ou se décliner sous différentes formes. Il serait par exemple intéressant de pouvoir élargir notre corpus d'extraits sonores à la scène actuelle du Maloya. Nous pensons notamment à des artistes comme Patrick Manent ou le groupe Sofaz qui allient Maloya traditionnel et musique électronique. Quelle serait la réaction des auditeurs face à cette nouvelle revisite des traditions ?

Le logiciel TCL-LabX nous permet aussi d'imaginer une expérience de tri libre laissant les enquêtés libres dans leur choix de catégorie(s). Sans leur préciser qu'ils sont choisis pour leur connaissance du Maloya, nous pourrions leur demander de trier des stimuli sonores issus de la scène actuelle du Maloya afin d'observer les diverses catégories qui émergeraient. Il serait possible d'être confronté à des tris effectués selon l'affect ou la connaissance ou non des extraits. C'est pourquoi nous pensons à un panel de personnes interrogées plus important ainsi qu'à une définition des catégories établies par les enquêtés bien plus poussée. Nous pourrions ainsi observer de quelle manière sont perçus des extraits de Maloya réactualisés.

Nous avons également demandé à nos enquêtés s'il existait un lien entre les extraits sonores que nous leur avons proposés et le Maloya traditionnel. Mais nous ne leur avons pas demandé comment ils considéreraient cette revisite des traditions. Ces nouvelles formes de Maloya sont-elles perçues comme un processus de perpétuation de la tradition ou simplement de nouvelles créations ?

A un notre niveau de réflexion, nous pourrions nous demander quels sont les processus

de perpétuation des traditions musicales. Nous pourrions dans ce cas étudier la scène actuelle du Maloya à partir de la vision des artistes eux-mêmes. Si leur intention est de faire perdurer les traditions, quels moyens musicaux mettent-ils en œuvre pour y parvenir ? Une expérience auditive pourrait alors être menée dans le but d'examiner la manière selon laquelle ces éléments de perpétuation de tradition sont perçus.

Bibliographie

Bibliographie

ALLEAU, René, PEPIN, Jean, « Tradition », *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition/2-la-tradition-dans-le-christianisme/> (consulté le 16/04/2018).

AMSELLE, Jean-Loup, « Le métissage, une notion piège », *Sciences Humaines*, n°110, 2000.

BARDIN, Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris, P.U.F., 1993 (1^{er} éd. : 1977).

BERGER, Harris M., « Death Metal Tonality and the Act of Listening », *Popular Music*, vol. 18, n°2, 1999, p. 161 – 178.

BUREAU, Marie-Christine, « Penser le métissage. De la tragédie individuelle de l'identité au débat politique sur le multiculturalisme », *Recherche sociologique et anthropologiques*, <https://journals.openedition.org/rsa/800> (mis en ligne le 01/12/2012).

COHEN, Henri, LEFEBVRE, Claire, *Handbook of categorization in cognitive science*, s.l., Henri Cohen/Claire Lefebvre, 2005.

COLLETT, E., MARX, M., GAILLARD, P., ROBY, B., FRAYSSE, B., DEGUINE, O., BARONE, P., « Categorization of common sounds by cochlear implanted and normal hearing adults », *Hearing Research*, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S037859551530006X> (mis en ligne le 02/04/2016).

CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, s.l., Outre Mesure, 2009.

DESROCHES, Monique, GUERTIN, Ghyslaine, *Musique, authenticité et valeur*, Tome 3, Cité de la musique, Actes Sud, « Une encyclopédie pour le XXI^e siècle », 2005.

DESROCHES, Monique, SAMSON, Guillaume, « La quête d'authenticité dans les musiques Réunionnaises », in GASHARIAN, Christian (dir.), *Anthropologies de la Réunion*, Paris, Archives contemporaines, 2002, p. 201-218.

DROUARD, Maïa, « Plus d'identité pour mieux gouverner. Sur la patrimonialisation de la grotte Chauvet », *Mots, Les langages du politique*, <https://journals.openedition.org/mots/20524> (consulté le 22/04/2020).

DURING, Jean, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner, 2010.

DURING, Jean, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1995.

ESCOUBET, Stéphane, *La légitimation d'une pop "indépendante" en France : The Divine Comedy d'après Les Inrockuptibles, une étude de cas*, thèse, musique et musicologie, Paris, École doctorale Concepts et Langages, 2015.

FOCARD, Volcy, « Le patois créole à la Réunion », *Bulletin des Sciences et Arts*, Saint-Denis, 1882.

FOURNIER, Marcel, ROBINEAU, Anne (dirs.), *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques. Perspective comparées Québec, France, Cuba*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GAILLARD, Pascal, « Thématique de recherche », *INSPE Toulouse Occitanie-Pyrénées*, <https://inspe.univ-toulouse.fr/accueil/navigation/annuaire-inspe/m-pascal-gaillard--54387.kjsp> (consulté le 15/04/2020).

GAILLARD, Pascal, « Laissez-nous trier ! », in DUBOIS, Danièle (dir.), *Le sentir et le dire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 189-210.

GRONDIN, Stéphane, *Aux Rythmes du Maloya / Percussions et Musiques de l'île de la Réunion*, s.l., Stéphane Grondin Edition, 2018 (1^{er} éd. : 2011).

GRUZNSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Éditions Fayard, 1999.

GUIBERT Gérôme, « Harris M. BERGER, Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience », *Volume !*, <http://journals.openedition.org/volume/555> (mis en ligne le 15/10/2008).

LAGARDE, Benjamin, « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : Le Maloya (Île de la Réunion), *Conserveries mémorielles*, <https://journals.openedition.org/cm/122> (consulté le 24/11/2017).

LA SELVE, Jean-Pierre, *Musiques traditionnelles de la Réunion*, La Montagne, Kreolart, 2015 (1^{er} éd. : Saint-Denis, Fondation pour la Recherche et le Développement dans l'Océan Indien – Institut de Linguistique et d'Anthropologie de la Réunion, 1984. 2^{ème} éd. : Sainte-Marie, Azalées éditions, 1995).

LAVOIE, Marie, « Les enjeux de la patrimonialisation dans la gestion du développement économique : un cadre conceptuel », *Sociétés*, vol. 3, n°125, 2014, p. 137-151, <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-137.htm> (consulté le 22/04/2020).

LLEDO, Eugène, « World music et musique du monde », *Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/world-music/> (consulté le 09/04/2019).

MARTIN, Denis-Constant, « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud), *Cahiers d'ethnomusicologie*, <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/659> (mis en ligne le 09/01/2012).

MOSCOVICI Serge, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, P.U.F., 2004 (1^{er} éd. : 1961. 2^{ème} éd. : 1976).

NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, s.l., Gallimard, 1989 (1^{er} éd. : 1881).

RAVI Srilata, « Musique populaire, métissage et identités culturelles : vers les recherches comparées », *International Journal of Canadian Studies*, <https://www.erudit.org/fr/revues/ijcs/2012-n45-46-ijcs0128/1009911ar/> (consulté le 26/03/2019).

RUDENT, Catherine, « Comprendre les musiques à succès : Tostaky de Noir Désir », *Musurgia*, vol. 9, n°2, 2002, p. 44-58.

RUDENT, Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, thèse, musicologie, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2000.

SAIMAN, Julien, « La tradition », *Invitation à la Philosophie*, <http://philo.pourtous.free.fr/Atelier/Textes/tradition.htm> (consulté le 16/04/2018).

SAMSON, Guillaume, « Ile de La Réunion, Maloya, Firmin Viry », *Cahiers d'ethnomusicologie*, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/557> (mis en ligne le 13/01/2012).

SAMSON, Guillaume, *Musique et identité à la Réunion : généalogie des constructions d'une singularité insulaire*, thèse, musique (option ethnomusicologie) et anthropologie, Aix-en-Provence, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2006.

VELLAYOUDOM, Jérôme, « Le Maloya », *Revue de littérature comparée*, <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-2-page-243.htm> (consulté le 30/10/2017).

Maloya : les racines de la liberté de Marie-Claude Lui-Van-Sheng, 1998 (52 min).

Sources

« Mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », *Unesco.org*, <https://ich.unesco.org/doc/src/01853-FR.pdf> (consulté le 02/05/2020).

Association Akout, « Saodaj' Maloya alternatif Réunion », *Akout*, <http://www.akout.com/saodaj> (consulté le 20/11/2018).

Association de Gestion de la Smac Ardéchoise, « Saodaj' le Maloya Nomade », *Smac07*, <http://www.smac07.com/evenements/2018-2019/381/saodajjazia-satour> (consulté le 20/11/2018).

Association du Théâtre Firmin Gémier, « Saodaj' Maloya-La Réunion », *lapiscine.fr*, http://www.theatrefirminagemier-lapiscine.fr/rendez_vous/fiche_concert_pediluve.cfm/335538_saodaj_.html (consulté le 20/1/2018).

Association la Bizz'art Nomade, « La Bizz'art Nomade, rassemblement multidisciplinaire, génératrice de liens », *Bizzartnomade*, <https://www.bizzartnomade.net/presentation> (consulté le 06/04/2019).

Association IRMA, « A propos de l'IRMA », *Irma.asso*, <https://www.irma.asso.fr/-A-propos-de-l-IRMA,730-> (consulté le 10/04/2019).

Association Musiques du la ville, « Saodaj' », *Festival Musiques d'ici et d'ailleurs*, <http://www.musiques-ici-ailleurs.com/saodaj/> (consulté le 20/11/2018).

AYARI, Karim, « Saodaj' (World) », *Info Concert*, <https://www.infoconcert.com/artiste/saodaj-126037/concerts.html?menu=biographie> (consulté le 20/11/2018).

BARATAUD, Germain, « Saodaj' », *Lamastrock*, <https://www.lamastrock.com/saodaj/> (consulté le 21/10/2018).

BEGUE, Nathalie, « Saodaj' Pokor lèr », *Auditorium Jean Moulin*, <https://www.auditoriumjeanmoulin.com/?p=8576> (consulté le 20/11/2018).

CANAL B, « Saodaj' – ITW Trans Musicales 2018 », *Mixcloud*, https://www.mixcloud.com/canalb/saodaj-itw-trans-musicales-2018/fbclid=IwAR1Mkx9gzhDqB0hVvm3KE_feeLiR1CQKuNKUfEk7x5j6rsujcJNmOk1A1EA (consulté le 18/03/2019).

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, « Tradition », *cnrtl.fr*, <https://www.cnrtl.fr/definition/tradition> (consulté le 15/04/2018).

CEREZ, Gaël, « Le Maloya est un chant de révolte », *Ouest France*, <https://www.ouest-france.fr/le-maloya-est-un-chant-de-revolte-299299> (mis en ligne le 27/09/2013).

CHINNAPEN, Stéphane, « Saodaj' ces gens d'à côté... et partout ailleurs », *5+Dimanche*,

<https://docplayer.fr/26712052-Saodaj-sao-da-j-nomade-extatic-vavanger-melanie-morand.html> (consulté le 08/05/2019).

DE MAGNEE, Philippe, « Firmin Viry : Le Maloya », *Filoumoris.com*, http://filoumoris.com/firmin-viry_le-maloya/ (consulté le 08/11/2019).

DISCOGS, « A propos de Discogs », *Discogs.com*, <https://www.discogs.com/fr/about> (consulté le 03/11/2019).

Festival de Robion, « Le festival aujourd'hui... », *Festival Robion*, https://festivalderobion.com/?page_id=124 (consulté le 07/04/2019).

FONTAINE, Laurent, « SAODAJ' », *Monticket.re*, <https://www.monticket.re/spectacle/detaill/3630> (consulté le 20/11/2018).

GAURAN, René, « Festival : le Fruit des Voix se poursuit à Champagnole et Lons-le-saunier », *Voix du Jura*, https://actu.fr/bourgogne-franche-comte/champagnole_39097/festival-fruit-voix-se-poursuit-champagnole-lons-saunier_19212022.html (mis en ligne le 25/10/2018).

GERMAIN, Greg, « Saodaj' », *Culture Outre-mer*, <http://www.cultures-outre-mer.com/fr/artistes/saodaj> (consulté le 20/11/2018).

GIRARD, Sydney, « Pépinière en fête – Saodaj' de la world poétique en provenance de la Réunion », *Radio Campus Lorraine*, <https://www.radiocampuslorraine.com/2018/10/15/pepiniere-en-fete-saodaj-world-poetique-provenance-reunion/> (mis en ligne le 15/10/2018).

GRONDIN, Stéphane, « Histoire du Maloya », *La maison du Maloya*, <https://maloyallstars.wordpress.com/histoire-du-maloya/> (consulté le 28/05/2018).

GUGLIELMINI, Fabrizio, « Le noto del « maloya » dall'Oceano Indiano contro lo sfruttamento », *Corriere della Sera*, Année 143-n°240, 19/10/2018, p17.

JIR GROUPE MEDIA, « Saodaj' : jeunes pousses prometteuses », *Clicanoo*, <https://www.clicanoo.re/node/324613> (mis en ligne le 19/03/2015).

KADER, Patrick, « Saodaj' », *Nancy Jazz Pulsation*, <https://nancyjazzpulsations.com/evenement/saodaj-pauline-croze-estere/> (consulté le 20/11/2018).

LABESSE, Patrick, « Danyel Waro, porte-voix du maloya, musique et chant de La Réunion », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/09/18/danyel-waroporte-voix-du-maloya-musique-et-chant-de-la-reunion_1412905_3246.html (mis en ligne le 18/09/2010).

LAGARDE, Yann, « Le Maloya voix des opprimés de la Réunion avec Danyel Waro », *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/musique/le-maloya-voix-des-opprimes-de-la-reunion-avec-danyel-warop> (mis en ligne le 08/03/2019).

Laurine, « Saodaj' l'or brut de la Réunion », *Le Spot*, <http://www.le-spot.art/index.php/2018/03/27/saodaj-lor-brut-de-reunion/> (mis en ligne le 27/03/2018).

LE SECHOIR, « Saodaj', Maloya Nomade », *lesechoir*, <http://www.lesechoir.com/leu-tempo2018/concert/saodaj/> (consulté le 20/11/2018).

LEMANCEL, Anne-Laure, « Le Maloya se conjugue au féminin », *La Fabrique Culturelle*, <https://la-fabrique-culturelle.sacem.fr/blog/creation-sacem/le-maloya-se-conjugue-au-feminin> (mis en ligne le 20/02/2019).

MACE, Béatrice, « Saodaj' Maloya », *Les Trans*, <https://www.lestrans.com/fiche-artiste/saodaj/> (consulté le 05/01/2019).

MAFFRE, Bernard, « Avignon : les idées de sorties ce samedi 13 octobre », *Midi-libre*, <https://www.midilibre.fr/2018/10/09/avignon-les-idees-de-sorties-ce-samedi-13-octobre.4725896.php> (mis en ligne le 09/10/2018).

MAGNIEN, Marine, « Saodaj' vous invite au voyage », *Linfo.re*, <https://www.linfo.re/la-reunion/societe/739571-saodaj-vous-invite-au-voyage> (mis en ligne le 09/03/2018).

MORAND, Mélanie, « Saodaj, nomade extatic vavanger », *Doc Player*, <https://doc-player.fr/26712052-Saodaj-sao-da-j-nomade-extatic-vavanger-melanie-morand.html> (consulté le 10/01/2020).

MORAIN, Odile, « Ambassadeur de la culture réunionnaise, le chanteur Danyèl Waro fait renaître la voix de ses ancêtres », *France info culture*, https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-du-monde/ambassadeur-de-la-culture-reunionnaise-le-chanteur-danyel-warofait-renaitre-la-voix-de-ses-ancetres_3729057.html (mis en ligne le 06/12/2019).

NAMPON, Philippe, « Une Portoise aux Transmusicales », *Le Quotidien*, n°13869, 19/11/2018, p. 13.

NAMPON, Philippe, « Le concert qui lance une carrière », *Le Quotidien*, n°13890, 10/12/2018, p. 8.

NINCI, Fabio, « Sonorità in mutazione: musica popolare tra tradizione e futuro », *Musicadeipopoli*, <http://www.musicadeipopoli.com/programma/> (consulté le 06/04/2019).

PELISSARD, Jacques, « Saodaj' Maloya Nomade », *Ville de Lons le Saunier*, <http://www.lonslesauvier.fr/agenda/eric-moung-saodaj/> (consulté le 20/11/2018).

RAMALINGOM, J., « Saodaj' Jeune groupe réunionnais sur la voie d'un maloya extatique, nomade et transcendant », *Culture Saint-Pierre*, <https://www.culture-st-pierre.fr/le-kerveguen/2-uncategorised/494-saodaj.html> (consulté le 20/11/2018).

RAZOUKI, Alaf, « Voyage au cœur des traditions musicales de la Réunion avec le Maloya du groupe « Saodaj' » », *Mawazine 2017*, <http://www.mapexpress.ma/actualite/culture-et-medias/mawazine-2017-voyage-au-coeur-des-traditions-musicales-de-la-reunion-avec-le-maloya-du-groupe-saodaj/> (mis en ligne le 20/05/2017).

RODAMEL, Niko, « Nouveau Maloya », *Le Petit Bulletin Saint-Etienne*, <http://www.petit-bulletin.fr/saint-etienne/musique-soirees-article-61948-Nouveau+maloya+.html> (mis en ligne le 04/09/2018).

SANTUCCI, Jean-Marc, « In Bed With Saodaj' », *Kozé Zig Zag Culturel*, <https://koze.mu/de-couvrir/in-bed-with/in-bed-with-saodaj/> (mis en ligne le 07/04/2016).

SARAGOSSE, Marie-Christine, « Danyel Waro », *RFI Musique*, <https://musique.rfi.fr/artiste/maloya/danyel-war> (consulté le 03/05/2020).

SARL Agenda Culturel, « Concert Saodaj' + Mehdi dix à Buis les Baronnie le 12 octobre 2018 », *26 Agenda Culturel*, <https://26.agendaculturel.fr/concert/buis-les-baronnies/concert-saodaj-mehdi-dix.html> (consulté le 20/11/2018).

SARL Cahri, « Saodaj' en concert – Tournée 2016 », *Réunionnais du monde*, <https://www.reunionnaisdumonde.com/spip.php?article19837> (consulté le 20/11/2018).

SARL Cahri, « Maloya Nomade Saodaj' », *L'Azenda*, <http://www.azenda.re/sorties/saodaj.html> (consulté le 20/11/2018).

SARL Cahri, « Vavanguage Saodaj' », *L'Azenda*, <https://www.azenda.re/magazine/vavanguage-saodaj.html> (consulté le 20/11/2018).

SENANT, Jean-Yves, « Saodaj' au Pédiluve », *Ville Anthony*, <https://www.ville-anthony.fr/evenements/saodaj> (mis en ligne le 22/08/2018).

SPL TERRITO' ARTS, « Saodaj' Musique de l'Océan Indien », *La cité des Arts*, <http://www.citedesarts.re/Saodaj-Lespri-Ravann-Kwalud> (consulté le 20/11/2018).

TRONC, Jean-Noël, « Saodaj', Mounawar et M'Toro Chamoi sur la scène sacem internationale », *Sacem*, <https://aide-aux-projets.sacem.fr/actualites/concerts/saodaj-mounawar-et-mtoro-chamoi-sur-la-scene-sacem-internationale> (mis en ligne le 24/05/2016).

ZUBAIR, Hansye, « Interview – Saodaj' : Les nomades de la musique », *La Gazette Mag*, <https://www.lagazette-mag.io/interview-saodaj-les-nomades-de-la-musique/> (mis en ligne le 07/11/2016).

Annexes

Annexe 1

Liste des sources musicales des années 1970 identifiées en tant que « Maloya »
par le site *Discogs*

	Artiste	Titre(s)	Année/ Référence	Ecoute possible	Etiquette
1	Firmin Viry	Le Maloya et le IVème congrès du PCR	1976 PCR 01	Filoumoris	Political, Vocal, Maloya
2	René Viry	Peuple de la réunion, peuple du Maloya	1976 PCR 02	Filoumoris	Political, Vocal, Maloya
3	Maine et les Jokarys	« Maloya Z'oreille Coméla » « P'tit Fille Casse La Corde »	1976 J.40180	Youtube	Maloya, Séga
4	Michou	« Mariage Fanny » « Maloya Ton tisane »	1977 DR 77.0010	Youtube	Séga, Maloya
5	Firmin Viry et sa troupe	<i>Maloya de la Réunion</i> « A Nous Même Dansère Maloya » « Mon Coy Lou »	1977 J. 40224	Youtube	Maloya
6	Caméléon	« La rosée si feuilles songes » « Na voir demain »	1977 DR. 77.0007	Youtube	Fusion, Séga, Maloya
7	Hervé	« Joséphine l'est toujours pressée » « Mêlé-Mêlé pas toué P'tit Pierre »	1977 DR 77.0004	Youtube	Séga, Maloya
8	Jean-Claude Viadère et sa Troupe Jeunes Gayards	« La Pluie y veut tomber » « La rosée »	1977 DR 77.0006	Youtube	Maloya
9	Vivi	« Jamais » « Mi Bord'a Toé »	1977 DI 5020	Youtube	Chanson, Séga, Maloya
10	Pierre Roselli	«Marie-Claire » « Gustave Mon Voisin »	1977 P 5003	/	Chanson, Séga, Maloya
11	Jacqueline Farreyrol	« La Réunion Longtemps »	1977 LPJ 181	Youtube	Séga, Chanson, Maloya
12	Jacqueline Farreyrol	« Mon île » « Cocoloque In Son »	1977 MS 111	/	Séga, Chanson, Maloya
13	Claude Vinh San et son Jazz Tropical	« Maloya » « Symphonie Antillaise »	1978 P5020	Youtube	Maloya Beguine

14	Michel Fontaine	« Maloya Macadame » « Pleure Pas Po Li »	1978 DR 77.0042	Youtube	Maloya
15	Vivi et les Soul Men	« Vraiment L'amour Existe » « Toe Même Maloya »	1978 DI 5053	Youtube	Chanson, Maloya
16	Gaby	« Marinette Mon Gâtée » « Oh Maloya »	1978 DI 5056		Séga, Maloya
17	Troupe Fondbac	« 20 décembre c'est la liberté » « Moin lariv' dan l'fon fondbac » « quatre heures grand matin »	EDI 101		Maloya
18	Troupe du foyer du Cœur-Saignant	« L'Année 62 » « Zoizeau bon dieu »	EDI 102		Maloya
19	Troupe résistance du Sud	« Mon rin la décloké » « Ti l'avion i pass »	EDI 103		Maloya
20	Troupe résistance du Sud	« La déport à moin » « Na koi lé »	EDI 104		Maloya
21	Troupe lélé	« L'autonomie » « Ti Paul » « Citron Galet »	EDI 106		Maloya
22	Troupe Père Lafosse accompagnée par la Troupe de Maloya de Roches-Maigres	« Pèr'Lafos'Ni ami'A Ou » « Pèr'Lafos Ou Lé Rev'ni » « Pèr'Lafos Nout'Sel'L'espoir »	1978 EDI 107	Youtube	Maloya
23	Michou	Vol. 1 <i>Tombé Levé</i>	1978 DR 77.0019	Youtube	Séga, Maloya
24	Les Magadis Troupe Maloya de Sainte Suzanne	« Si mi dort » « Pauline »	1978 5032		Maloya
25	Jacqueline Farreyrol	<i>Mon île est un arc-en-ciel</i>	1978 LL 1001		Séga, Chanson, Maloya
26	Groupe folflorique de l'île de la Réunion	<i>Folklore</i>	1978 MS 112		Chanson, Séga, Maloya

27	Jean-Claude Viadère et les Jeunes Gayards	« Belle-mère gâte pas mon ménage » « Julianie »	1978 DR 77.0016	Youtube	Maloya
28	Hervé	« Mi donne a toué grand cœur » « Quelle famille ça »	1978 DR 77.0013	Youtube	Séga, Maloya
29	Julien	« Je n'ose pas te dire » « Mon die quocaqu'moin la fê »	1978 DR 77.0050	Youtube	Chanson, Séga, Maloya
30	Groupe Dago	« Réveil Créole » « Dansez Roulez »	1978 DR 77.0049	Youtube	Séga, Maloya
31	Michou	« Largu'la sauce » « Tombé levé »	1978 DR 77.0018	Youtube	Maloya, Séga
32	Jean-Louis Deny	« Su L'bord la mer » « Anita »	1978 P 5.016		Maloya, Séga
33	Pierre Roselli	« Femmes dans la vie » « Rosabelle »	1978 P 5.014	Youtube	Maloya, Chanson
34	Jean Albany	<i>Chante Albany !</i>	1978 R 001		Séga, Maloya, Chanson
35	Michou	« Mi vois bebete » « Maloya bibi »	1979 DR 77.0060	Youtube	Séga, Maloya
36	Jacqueline Farreyrol	<i>Mon île</i>	1979 AV 4551	Youtube	Séga, Maloya
37	Groupe folklorique de la Réunion		1979 AV 4553		Séga, Maloya
38	Cormoran Group	« Ôté » « P'tit femme mon gâté »	1979 P 5.008	Youtube	Séga, Maloya
39	Pierre Roselli	« Laurence » « Si moin l'avais »	1979 P 5021	Youtube	Chanson, Séga, Maloya
40	Gilbert Aubry	<i>Créolie, une âme pour mon île de la Réunion</i>	1979 AV 4451		Chanson, Séga, Maloya
41	Yvrin Lagarrigue	«Volcan la coulé » « Monsieur Gillot »	1980s DI 6046		Maloya

Annexe 2
Code book et définitions

Tradition	Tout ce qui est en lien avec l'héritage culturel du Maloya.
Transe	Terme désignant l'univers sonore du groupe et l'émotion dans laquelle est transporté le public à l'écoute de la production musicale de Saodaj'.
Tradition repensée	Revisite, réinterprétation, réappropriation de la tradition du Maloya avec des éléments musicaux extérieur à la tradition et des influences choisies par le groupe.
Influences	Musique de Saodaj' bercée par de nombreuses influences culturelles.
Métissage sonore	Mélange musical et sonore apportant une dimension nouvelle à la production du groupe Saodaj'.
Jeunesse	Groupe dont la naissance est récente et qui est issu de la jeune génération.
Recherche musicale	Ecriture musicale motivée par l'exploration et la recherche de nouveauté.
Multiculturalisme	Situation sociétale à la Réunion : coexistence de plusieurs cultures différentes.
Création	Élaboration d'un univers et d'un son inédit.
Identité	Appartenance du groupe à une identité multiple, métisse.
Musique du monde	Genre musical aux consonances mondiales.
Humilité	Production musicale sans prétention esthétique.
Réaction	Accueil du public face à la musique du groupe Saodaj'.

Exportation	Envoyer la musique de Saodaj' hors de l'île de la Réunion dans le but de se faire connaître en métropole et à l'internationale.
Nouveauté	Aspect original et inédit de la musique du groupe Saodaj'.
Rencontre	Musique de Saodaj' influencée par les divers contacts humains.
Thématique actuelle	Paroles et inspirations d'aujourd'hui.
Nostalgie heureuse	Ambiance musicale légère et puissante que le groupe souhaite faire passer au travers de ses productions.
Hybride	Terme associé au mélange décrivant la volonté du groupe d'apporter diverses influences à leur création.
Succès	Accueil de la musique du groupe Saodaj' auprès des médias et salles de concert.
Immédiateté	Aspect proche, brut et sans médiation de la réception de la musique de Saodaj'.
Revendication identitaire	Groupe qui prône le métissage et les identités multiples présentes à la Réunion.
Musique actuelle	Ecriture, influences et musique dans l'air du temps.
Maturité de l'écriture	Écriture déjà épanouie malgré la jeunesse du groupe.
Talent	Aisance et facilité musicale.
Audace	Groupe fièrement tourné vers l'innovation et la création.
Enjeu	Événement décisif pour le succès de la carrière du groupe.
Renaissance	Remise au goût du jour, retour au premier plan du Maloya sur la scène de la musique locale.

Reconnaissance institutionnelle	Légitimation du genre traditionnel Maloya dans une institution culturelle internationale.
Modernité	Ancrage des compositions du groupe dans le XXIème siècle.
Ambassadeur	Représentant faisant passer le message du Maloya à travers leur musique.
Récompense	Prix reçus par le groupe.
Poésie	Production musicale qui émeut par sa beauté.
Fusion	Association de plusieurs influences. Terme rejoignant celui d'hybridation.
Visibilité	Support ou événement mettant le groupe au premier plan et permettant ainsi son exposition.
Implantation	Ancrage du groupe dans le paysage musical actuel.
Universalité	Genre qui parle et touche tout le monde.
Evolution	Musique en perpétuelle mouvance.
Médiatisation	Action de diffusion en relation avec la presse.
Folklore	Tradition mise en avant.
Féminité	Représentation de la femme dans le Maloya.
Blues	Comparaison du Maloya avec le Blues.

Annexe 3

Exemple d'analyse d'un discours médiatique

Mawazine 2017 : Voyage au cœur des traditions musicales de la Réunion avec le Maloya du groupe "Saodaj"

Rabat – Le public de Mawazine présent vendredi à la scène de Chellah a été **Réaction** transporté dans un voyage magique au cœur des traditions musicales de la Réunion avec le groupe "Saodaj" porte-flambeau du Maloya, **Tradition** genre musical majeur de l'île. **Ambassadeur**

Reconnaissance institutionnelle

Classé au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO, le Maloya est **l'emblème** d'une Réunion métissée et ouverte sur le monde. **Multiculturalisme**

C'est **Métissage sonore** cette image que veut véhiculer le quintet "Saodaj" qui, grâce à un **Transe** maloya extatique et transcendant, rend **Tradition** hommage aux ancêtres et à la riche culture réunionnaise tout en se nourrissant des sonorités universelles. **Musique du monde**

Audace **Création** **Métissage sonore** **Tradition**
Audacieux et créatif, le groupe porté par la charismatique chanteuse Marie Lanfroy, peut surprendre par les fusions musicales qu'il propose, conjuguant au maloya traditionnel des musiques du monde aux influences australes, ouest-africaines et européennes dans un mélange savamment dosé. **Musique du monde**
Influences **Métissage sonore**

Dans le cadre exceptionnel du site mythique de Chellah, les **Talent** cinq membres du groupe ont été d'une complémentarité époustouflante, livrant à une **Succès** assistance subjuguée une prestation où **Talent** talent et innovation ont fait bon ménage. **Nouveauté**

Tradition
Accompagnés d'instruments musicaux typiquement réunionnais, tels le bobre, le roulér, le kayamb, ou encore le triangle, ces musiciens mordus ont été sur la même longueur d'onde tout au long de leur concert, interprétant en français et en créole des chansons hautes en couleurs comme "Demain", "Dans le jardin du voisin", "Dans les dunes", "ode à la pause" ou encore "Fierté", un morceau qui met en avant la **Multiculturalisme** richesse et la diversité de la culture réunionnaise.

Thématique actuelle
En chanson, le groupe **questionne les beautés et les dérives de son époque**, explorant des thématiques aussi riche que variées telles que l'amour, la liberté, le voyage, ou encore la question des réfugiés.

N'ayant pas peur **Nouveauté** d'innover et de **Recherche musicale** tenter des expériences musicales aussi originales qu'**Hybridation** hybrides, **Succès** "Saodaj" a surpris le public en chantant en arabe une version maloya du célèbre Mouachah "Lama Bada Yatathana". Une **Audace** interprétation déjantée qui n'a laissé personne indifférent. **Métissage sonore**

Le public a été également gratifié d'une prestation solo de Mélanie Bourire, membre du groupe, qui a rendu hommage à ses origines marocaines. Avec sa **Influences** voix cristalline façonnée par le gospel, elle a séduit avec une interprétation tout en finesse d'une chanson en dialecte marocain.

Transe Suivant la voie d'un Maloya nomade, le groupe "Saodaj" a **Succès** conquis le public de Mawazine avec sa **Ambassadeur** musique enivrante et envoûtante en attendant de voler vers d'autres horizons pour poursuivre sa mission d'ambassadeur de la culture réunionnaise dans le monde.

Pour sa 16ème édition, Mawazine transporte le public sur le site de Chellah "d'île en île" de la Guadeloupe aux Baléares, en passant par Chypre, le Cap Vert, Madagascar, la Martinique, Marmara et l'Ilha Grande. Des rencontres à travers les rythmes intimes et les voix particulières, d'artistes inspirés par le souffle marin et le ressac des océans.

Chaque étape du voyage est l'occasion de découvrir une île, sa culture, ses rites, ses danses, ses musiques, ses populations, souvent métissés qui ont fait naître des artistes on ne peut plus contemporains. Leurs voix tissent des liens par-delà les océans, de terre en terre, d'île en île.

Depuis 2001, le festival Mawazine Rythmes du Monde est le rendez-vous incontournable des amateurs et passionnés de musique au Maroc. Avec plus de 2 millions de festivaliers pour chacune de ces dernières éditions, il est considéré comme le deuxième plus grand événement culturel au monde et le premier en Afrique.

Annexe 4

Liste des extraits musicaux proposés lors de l'expérience de tri

Numéro de l'extrait	Artiste	Référence du morceau	Durée	Minutage
1	Saodaj'	Out Po (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'33	0'00 – 0'33
2	Saodaj'	Out Po (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'15	1'48 – 2'03
3	Troupe du foyer du Cœur-Saignant	L'Année 62 (<i>L'Année 62 / Zoizeau Bon Dieu</i> , année 1970)	0'23	0'00 – 0'23
4	Saodaj'	L'amour oublié (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'07	0'45 – 0'52
5	Saodaj'	Mimoz (<i>Pokor lèr</i> , 2018)	0'07	0'00 – 0'07
6	Saodaj'	Dans les dunes (<i>Pokor lèr</i> , 2018)	0'08	2'06 – 2'14
7	Saodaj'	Fièrté (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'05	0'39 – 0'44
8	Saodaj'	Vwayazèr (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'12	0'12 – 0'24
9	Saodaj'	L'amour oublié (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'10	0'26 – 0'36
10	Saodaj'	Vwayazèr (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'12	0'00 – 0'12
11	Saodaj'	Out Po (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'15	2'45 – 3'00
12	Firmin Viry	A nou mem danser Maloya (<i>Maloya de la Réunion</i> , 1977)	0'10	0'20 – 0'30
13	Saodaj'	5/8 (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'15	0'25 – 0'40
14	Saodaj'	5/8 (<i>Pokor lèr</i> , 2018)	0'04	0'00 – 0'04
15	Jean Claude Viadère	La pli i ve tombe (<i>La Pluie y veut tomber/La rosée</i> , 1977)	0'15	0'00 – 0'15
16	Michel Fontaine	Maloya Macadame (<i>Maloya Macadame/Pleure Pas Po Li</i> , 1978)	0'09	0'24 – 0'33
17	Saodaj'	5/8 (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'06	3'48 – 3'54
18	Saodaj'	L'Or riant (<i>Saodaj'</i> , 2014)	0'10	3'02 – 3'12
19	Saodaj'	Somin lamour (<i>Pokor lèr</i> , 2018)	0'21	0'14 – 0'35

Annexe 5

Observations des données de tri des 8 enquêtés

Tableau 5 : Observations des données du tri d'Amandine

Extrait	Observations				
1	Ecoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation MOYEN	Réécoute entière	
2	Ecoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation MOYEN	Réécoute entière	
3	Ecoute 8 s		Catégorisation FORTEMENT		
4	Ecoute entière	Réflexion 2 s		Catégorisation SANS	
5	Ecoute entière	Réflexion 5 s	Réécoute entière	Réflexion 2 s	Catégorisation SANS
6	Ecoute entière	Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	Réécoute entière	
7	Ecoute 2 s		Catégorisation FORTEMENT		
8	Ecoute entière	Réflexion 2 s		Catégorisation MOYEN	
9	Ecoute entière	Réflexion 4 s		Catégorisation FORTEMENT	
10	Ecoute entière	Réflexion 7 s		Catégorisation FORTEMENT	
11	Ecoute entière	Réflexion 1 s		Catégorisation FORTEMENT	
12	Ecoute entière	Réflexion 1 s		Catégorisation FORTEMENT	
13	Ecoute entière	Réflexion 3 s	Réécoute 10 s	Catégorisation MOYEN	
14	Ecoute entière	Réflexion 7 secondes	Réécoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation SANS
15	Ecoute 11 s		Catégorisation FORTEMENT		
16	Ecoute entière	Réflexion 9 s		Catégorisation FORTEMENT puis MOYEN	
17	Ecoute entière	Réflexion 6 s		Catégorisation MOYEN	
18	Ecoute entière	Réflexion 7 s	Réécoute entière	Réflexion 2 s	Catégorisation MOYEN
19	Ecoute entière	Réflexion 1 s		Catégorisation SANS	

Tableau 6 : Observations des données du tri d'Annabelle

Extrait	Observations						
1	Ecoute 14 s	Passe au suivant		Réécoute 11 s		Catégorise MOYEN	
	Réécoute entière	Hésitation SANS-MOYEN		MOYEN		Réécoute 8 s	Réécoute 3 s
2	Ecoute 12 s	Catégorise MOYEN	Réécoute 14 s	Réécoute 11 s	Réécoute 11 s		Catégorisation FORTEMENT
3	Ecoute 9 s			Catégorise FORTEMENT			
4	Ecoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation MOYEN	Réécoute entière	Réécoute entière	Hésitation SANS-MOYEN...	Catégorisation MOYEN
	Réécoute entière		Réécoute 4 s	Réécoute entière	Réécoute 6 s	Réécoute 2 s	
5	Ecoute entière	Réflexion 1 s	Catégorisation MOYEN	Réécoute entière	Réécoute entière	Réécoute 6 s	Réécoute 3 s
6	Ecoute entière		Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	Réécoute entière		Réécoute 7 s
7	Ecoute entière			Réflexion 1 s		Catégorisation FORTEMENT	
8	Ecoute entière		Réflexion 5 s	Réécoute entière		Réflexion 1 s	
	Catégorisation SANS			Réécoute 5 s		Réécoute 7 s	
9	Ecoute entière		Réflexion 2 s	Catégorisation SANS	Réécoute 4 s	Réécoute 3 s	
10	Ecoute entière		Réflexion 2 s	Catégorisation MOYEN		Réécoute entière	
	Réécoute 2 s	Réécoute entière	Réécoute 7 s	Réécoute 2 s	Réécoute 8 s		
11	Ecoute 13 s			Catégorise FORTEMENT		Lors de l'entretien MOYEN	
12	Ecoute 2 s				Catégorise FORTEMENT		
13	Ecoute 6 s				Catégorise FORTEMENT		
14	Ecoute entière		Réflexion 2 s	Passe		Catégorise SANS	
	Réécoute entière	Réflexion 3 s	Réécoute entière	Réécoute entière	Réécoute 2 s		
15	Ecoute 9 s				Catégorise FORTEMENT		
16	Ecoute 8 s				Catégorisation FORTEMENT		
17	Ecoute entière		Réflexion 2 s	Réécoute 5 s		Catégorisation FORTEMENT	
18	Ecoute entière		Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	Réécoute entière	Réécoute 2 s	
19	Ecoute entière		Réflexion 2 s	Catégorise SANS		Réécoute entière	

Tableau 7 : Observations des données du tri de Karen

Extrait	Observations			
1	Ecoute 21 s	Catégorise FORTEMENT	Ecoute 20 s	Catégorise SANS
2	Ecoute en entier	Ecoute 4 s	Catégorise MOYEN	
3	Ecoute en entier	Ecoute 7 s	Catégorise FORTEMENT	
4	Ecoute en entier	Ecoute 6 s	Catégorise FORTEMENT	Lors de l'entretien MOYEN
5	Ecoute en entier	Ecoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorise MOYEN
6	Ecoute en entier	Ecoute 5 s	Catégorise SANS	
7	Ecoute en entier	Ecoute 3 s	Catégorise FORTEMENT	
8	Ecoute en entier	Ecoute 7 s	Catégorise MOYEN	
9	Ecoute en entier	Ecoute 6 s	Catégorise SANS	
10	Ecoute en entier	Ecoute en entier	Réflexion 2 s	Catégorise FORTEMENT
11	Ecoute en entier	Ecoute 4 s	Catégorise MOYEN	
12	Ecoute en entier	Ecoute 3 s	Catégorise FORTEMENT	
13	Ecoute en entier	Ecoute 14 s	Catégorise FORTEMENT	
14	Ecoute en entier	Ecoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorise SANS
15	Ecoute en entier	Ecoute 3 s	Catégorise FORTEMENT	
16	Ecoute en entier	Ecoute 4 s	Catégorise FORTEMENT	
17	Ecoute en entier	Ecoute 6 s	Catégorise FORTEMENT	
18	Ecoute en entier	Ecoute 8 s	Catégorise SANS	
19	Ecoute en entier	Ecoute 6 s	Catégorise SANS	

Tableau 8 : Observations des données du tri de Mathieu

Extrait	Observations								
1	Ecoute en entier	Réflexion 9 s		Réécoute en entier	Réflexion 4 s		Catégorisation MOYEN		
2	Ecoute en entier		Réflexion 2		Réécoute 6 s		Catégorise FORTEMENT		
3	Ecoute 13 s				Catégorise FORTEMENT				
4	Ecoute en entier	Réflexion 3 s	Réécoute en entier	Réflexion 4 s	Réécoute en entier	Réflexion 2 s	Catégorisation MOYEN		
5	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute en entier		Réflexion 2 s	Catégorisation SANS	
6	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute 7 s		Catégorise SANS		
7	Ecoute 3 s			Catégorise FORTEMENT			Réécoute en entier		
8	Ecoute en entier		Réflexion 2 s		Réécoute en entier		Catégorise MOYEN		
9	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute 3 s		Catégorise SANS		
10	Ecoute en entier	Réflexion 3 s	Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation FORTEMENT	Réécoute 7 s	Catégorisation MOYEN		
11	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute en entier		Réflexion 3 s	Catégorisation MOYEN	
12	Ecoute 3 s			Catégorisation FORTEMENT			Réécoute en entier		
13	Ecoute en entier		Réflexion 2 s		Réécoute en entier		Réflexion 3 s	Catégorisation MOYEN	
14	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute en entier		Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	
15	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute en entier		Réflexion 1 s	Catégorisation FORTEMENT	
16	Ecoute en entier			Réflexion 3 s			Catégorisation FORTEMENT		
17	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Réécoute en entier		Réflexion 2 s	Catégorisation MOYEN	
18	Ecoute en entier		Réflexion 2 s		Réécoute en entier		Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	
19	Ecoute en entier		Réflexion 2 s		Réécoute 8 s		Catégorisation SANS	Réécoute 10 s	Catégorisation MOYEN

Tableau 9 : Observations des données du tri de Ken

Extrait	Observations				
1	Ecoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation MOYEN		Lors de l'entretien SANS
2	Ecoute entière	Réflexion 6 s	Catégorisation MOYEN		Lors de l'entretien FORTEMENT
3	Ecoute 14 s		Catégorisation FORTEMENT		
4	Ecoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation SANS		
5	Ecoute entière	Réflexion 3 s	Réécoute entière	Réflexion 1 s	Catégorisation SANS
6	Ecoute entière	Réflexion 6 s	Catégorisation SANS		
7	Ecoute entière	Réflexion 2 s	Catégorisation FORTEMENT		
8	Ecoute entière		Catégorisation MOYEN		
9	Ecoute entière	Réflexion 2 s	Catégorisation SANS		
10	Ecoute entière	Réflexion 6 s	Catégorisation FORTEMENT		
11	Ecoute entière	Réflexion 7 s	Catégorisation MOYEN		Lors de l'entretien FORTEMENT
12	Ecoute 7 s		Catégorise FORTEMENT		
13	Ecoute entière		Catégorisation MOYEN		
14	Ecoute entière	Réflexion 7 s	Catégorisation SANS		
15	Ecoute entière	Réflexion 4 s	Catégorisation MOYEN		
16	Ecoute entière	Réflexion 3 s	Catégorisation FORTEMENT		
17	Ecoute entière	Réflexion 2 s	Catégorisation MOYEN		
18	Ecoute entière	Réflexion 2 s	Catégorisation SANS		
19	Ecoute 13 s		Catégorise SANS		

Tableau 10 : Observations des données du tri de Anne-Cécile

Extrait	Observations						
1	Ecoute en entier	Réflexion 5 s	Catégorisation MOYEN	Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	Catégorisation MOYEN
2	Ecoute 5 s		Catégorisation MOYEN		Réécoute 9 s		
3	Ecoute 11 s		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 3 s		
4	Ecoute en entier	Catégorisation SANS		Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation MOYEN	
5	Ecoute en entier	Réflexion 2 s	Catégorisation SANS	Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation MOYEN	
6	Ecoute en entier		Réflexion 2 s	Catégorisation SANS		Réécoute 3 s	
7	Ecoute 4 s		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 1 s		
8	Ecoute 11 s		Catégorisation MOYEN		Réécoute 2 s	Réécoute 8 s	
9	Ecoute 5 s		Catégorisation SANS		Réécoute 4 s		
10	Ecoute 4 s	Catégorisation FORTEMENT		Après écoute n°12 Catégorisation entre FORTEMENT et MOYEN	Ecoute 5 s	Catégorisation MOYEN	Réécoute 2 s
11	Ecoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation FORTEMENT	Après écoute n°12 Catégorisation entre FORTEMENT et MOYEN	Ecoute en entier	Catégorisation MOYEN	Réécoute 4 s
12	Ecoute 3 s		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 2 s		
13	Ecoute en entier		Réflexion 4 s	Catégorisation MOYEN		Réécoute en entier	
14	Ecoute en entier	Réflexion 6 s	Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation SANS	Réécoute en entier	
15	Ecoute 10 s		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 9 s		
16	Ecoute en entier		Réflexion 2 s	Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 2 s	
17	Ecoute en entier		Réflexion 3 s	Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 5 s	
18	Ecoute 7 s		Catégorisation SANS		Réécoute 6 s		
19	Ecoute 15 s		Catégorisation SANS		Réécoute 3 s		

Tableau 11 : Observations des données du tri de Ingrid

Extrait	Observations						
1	Ecoute en entier		Réflexion 37 s		Catégorisation MOYEN		
2	Ecoute en entier		Réflexion 1 s		Catégorisation MOYEN		
3	Ecoute 4 s				Catégorisation FORTEMENT		
4	Ecoute 5 s				Catégorisation MOYEN		
5	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Catégorisation MOYEN		
6	Ecoute en entier		Réflexion 2 s		Catégorisation MOYEN		
7	Ecoute 3 s				Catégorisation FORTEMENT		
8	Ecoute 3 s		Catégorisation MOYEN		Lors de l'entretien FORTEMENT		
9	Ecoute 7 s				Catégorisation MOYEN		
10	Ecoute en entier		Réflexion 3 s		Catégorisation FORTEMENT		
11	Ecoute en entier		Réflexion 1 s		Catégorisation FORTEMENT		
12	Ecoute 3 s				Catégorisation FORTEMENT		
13	Ecoute en entier		Réflexion 2 s		Catégorisation FORTEMENT		
14	Ecoute en entier	Réflexion 8 s	Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Réécoute en entier	Réflexion 3 s	Catégorisation MOYEN
15	Ecoute 10 s				Catégorisation FORTEMENT		
16	Ecoute 5 s				Catégorisation FORTEMENT		
17	Ecoute en entier		Réflexion 1 s		Catégorisation FORTEMENT		
18	Ecoute en entier		Réflexion 4 s		Catégorisation MOYEN		
19	Ecoute en entier				Catégorisation MOYEN		

Tableau 12 : Observations des données du tri de Michael

Extrait	Observations									
1	Ecoute en entier		Réflexion 6 s			Catégorisation FORTEMENT		Lors de l'entretien MOYEN		
2	Ecoute 7 s					Catégorisation MOYEN				
3	Ecoute en entier			Réflexion 3 s			Catégorisation FORTEMENT			
4	Ecoute en entier	Réflexion 27 s			Réécoute en entier		Réflexion 4 s		Catégorisation MOYEN	
5	Ecoute en entier					Catégorisation MOYEN				
6	Ecoute en entier		Réflexion 3 s			Catégorisation MOYEN		Lors de l'entretien SANS		
7	Ecoute en entier			Réflexion 2 s			Catégorisation FORTEMENT			
8	Ecoute en entier			Réflexion 2 s			Catégorisation MOYEN			
9	Ecoute en entier	Réflexion 3 s	Réécoute en entier	Réflexion 24 s	Réécoute en entier	Réflexion 5 s	Réécoute x 4 en entier	Catégorisation MOYEN	Lors de l'entretien SANS	
10	Ecoute en entier	Réflexion 6 s		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 1 s		Réécoute 5 s		Catégorisation MOYEN
11	Ecoute en entier		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 3 s		Réécoute 10 s		Lors de l'entretien MOYEN	
12	Ecoute en entier			Catégorisation FORTEMENT			Réécoute 3 s			
13	Ecoute en entier	Réflexion 4 s		Réécoute 3 s		Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 3 s		Lors de l'entretien MOYEN
14	Ecoute en entier		Réflexion 15 s			Réécoute en entier		Réflexion 4 s		
	Catégorisation FORTEMENT		Réécoute en entier			Réflexion 2 s		Catégorisation MOYEN		
15	Ecoute en entier	Réflexion 5 s			Catégorisation FORTEMENT		Réécoute 5 s		Lors de l'entretien MOYEN	
16	Ecoute en entier			Réflexion 2 s			Catégorisation FORTEMENT			
17	Ecoute en entier			Réflexion 3 s			Catégorisation FORTEMENT			
18	Ecoute en entier			Réflexion 3 s			Catégorisation MOYEN			
19	Ecoute en entier		Réflexion 5 s			Réécoute 20 s		Catégorisation SANS		

Tables

Tables des exemples musicaux

Exemple musical 1 : Rythme caractéristique du Maloya	24
Exemple musical 2 : Transcription Saodaj' - « Out po », 0'00 – 0'33	58
Exemple musical 3 : Transcription Saodaj' – « Out po », 1'49 – 2'02	59
Exemple musical 4 : Transcription Saodaj' – « L'amour oublié », 0'45 – 0'52.....	60
Exemple musical 5 : Transcription Saodaj' – « Mimoz », 0'00 – 0'06.....	61
Exemple musical 6 : Transcription Saodaj' – « Vwayazèr », 0'00 – 0'12	64
Exemple musical 7 : Transcription Saodaj' – « 5-8 », 0'00 – 0'04.....	66
Exemple musical 8 : Transcription Saodaj' – « 5-8 », 3'49 – 3'51	67

Table des tableaux et illustrations

Illustration 1 : Différents modèles de <i>kayamb</i> contemporains (cloutés, ligaturés), LA SELVE, Jean-Pierre, <i>Musiques traditionnelles de la Réunion</i> , La Montagne, Kreolart, 2015 (1 ^{er} éd. : Saint-Denis, Fondation pour la Recherche et le Développement dans l’Océan Indien – Institut de Linguistique et d’Anthropologie de la Réunion, 1984. 2 ^{ème} éd. : Sainte-Marie, Azalées éditions, 1995).....	20
Illustration 2 : <i>Roulèr</i> clouté traditionnel, GRONDIN, Stéphane, <i>Aux Rythmes du Maloya / Percussions et Musiques de l’île de la Réunion</i> , s.l., Stéphane Grondin Edition, 2018 (1 ^{er} éd. : 2011).....	21
Illustration 3 : <i>Bobre</i> (bob), dessin de Tony Manglou, LA SELVE, Jean-Pierre, <i>Musiques traditionnelles de la Réunion</i> , La Montagne, Kreolart, 2015 (1 ^{er} éd. : Saint-Denis, Fondation pour la Recherche et le Développement dans l’Océan Indien – Institut de Linguistique et d’Anthropologie de la Réunion, 1984. 2 ^{ème} éd. : Sainte-Marie, Azalées éditions, 1995).....	22
Illustration 4 : <i>Pikèr</i> (avec baguettes de bois suspendues) et Sati, LA SELVE, Jean-Pierre, <i>Musiques traditionnelles de la Réunion</i> , La Montagne, Kreolart, 2015 (1 ^{er} éd. : Saint-Denis, Fondation pour la Recherche et le Développement dans l’Océan Indien – Institut de Linguistique et d’Anthropologie de la Réunion, 1984. 2 ^{ème} éd. : Sainte-Marie, Azalées éditions, 1995)	22
Illustration 5 : Capture d’écran TCL-LabX-Reader, Tri Amandine.....	72
Illustration 6 : Capture d’écran TCL-LabX-BasicsStats, Tri Amandine.....	73
Illustration 7 : Capture d’écran TCL-LabX au début de l’expérience « Maloya tri ».....	76

Table des matières

Introduction	5
Chapitre 1 – Historique d'un genre et d'une pratique musicale traditionnelle	11
1. 1. Un genre traditionnel étroitement lié aux bouleversements sociaux de l'île de la Réunion : le Maloya	11
1. 1. 1. Du peuplement de l'Île à sa départementalisation (1700-1946)	12
1. 1. 2. Interdiction du Maloya et bipolarisation du paysage musical réunionnais (1946-1981).....	13
1. 1. 3. Ouverture sur le monde et modernisation (1981 – aujourd'hui).....	15
1. 2. Etude des composantes musicales du Maloya : la cristallisation d'un genre musical grâce aux enregistrements sonores des années 1976 à 1979	17
1. 2. 1. L'apport des musiques européennes, afro-malgaches et indiennes : éléments d'organologie.....	18
1. 2. 2. Les caractéristiques musicales ; étude du corpus de Maloya des années 1976 à 1979.....	23
Chapitre 2 – Entre quête d'authenticité et recherche du métissage dans les musiques traditionnelles	28
2. 1. Les notions de tradition et d'authenticité	28
2. 1. 1. La tradition et sa place dans le paysage musical réunionnais	28
2. 1. 2. La notion d'authenticité et sa place dans les musiques traditionnelles.....	31
2. 2. La notion de métissage	34
2. 2. 1. Les mécanismes du métissage en musique	35
2. 2. 2. Le Maloya traditionnel : entre métissage et affirmation de la créolité.....	36
Chapitre 3 – Le groupe Saodaj' et la tradition perçue par les discours médiatiques	39
3. 1. Le groupe Saodaj'	39
3. 1. 1. Présentation du groupe Saodaj' et de leur deux <i>Extended Play</i> (EP) ; <i>Saodaj'</i> et <i>Pokor Lèr</i>	40
3. 1. 2. Situation du groupe Saodaj' sur les diverses scènes musicales.....	41
3. 2. La tradition dans l'œuvre de Saodaj' : étude de la représentation du groupe dans les médias.....	43
3. 2. 1. Méthodologie et fondements théoriques de l'analyse des discours médiatiques .	44
3. 2. 2. Analyse de contenu du discours médiatique.....	47
Chapitre 4 – La perception de la tradition ; hypothèses et tests auprès d'un groupe d'amateurs de Maloya	54
4. 1. A l'écoute de notre propre écoute : analyse musicale spéculative et émission d'hypothèses.....	54
4. 1. 1. Méthodologie de l'analyse musicale spéculative	54
4. 1. 2. Retour analytique sur notre perception et émission d'hypothèse concernant la tradition	57

4. 2. La perception de la tradition dans l'œuvre de Saodaj' ; expériences auprès d'amateurs de Maloya	69
4. 2. 1. Méthodologie et protocole d'expérience : le logiciel TCL-LabX.....	70
4. 2. 2. Déroulé de l'expérience : la tâche de tri et les entretiens avec les enquêtés	75
Chapitre 5 – Présentation des résultats collectés lors de l'expérience de tri des enquêtés	78
5. 1. Données générales et diverses façons de percevoir.....	78
5. 1. 1. Résultats généraux et données chiffrées relatives à l'expérience.....	78
5. 1. 2. Les diverses façons de trier et de percevoir des enquêtés : dépouillement des données du logiciel TCL-LabX.....	83
5. 2. Entretien « post-tri » avec les enquêtés : la validation ou non des hypothèses émises au cours de notre étude.....	88
5. 2. 1. Bilan des hypothèses émises lors de l'analyse spéculative	88
5. 2. 2. Bilan des hypothèses émises lors de l'analyse de contenu des discours médiatiques.....	97
Conclusion	102
Bibliographie	106
Annexes	114
Annexe 1	115
Annexe 2	118
Annexe 3	121
Annexe 4	123
Annexe 5	124
Tables	132
Tables des exemples musicaux.....	133
Table des tableaux et illustrations	134
Table des matières	135