

Table des matières

Remerciements	5
Préface (Penda Theresia Choppy)	9
Prélude à une ethnographie collaborative et à une ethnomusicologie de la rencontre	13
Une aire géographique et musicale peu analysée	15
Le <i>moutya</i> : entre discours institutionnels et communauté	19
– Partenaires institutionnels, collaborations et implication	20
– Observation, participation et repérage des musiciens et experts	22
– Constitution d'un corpus de recherche	23
Les discours à l'épreuve de l'expérience vécue	23
– Un détour par le passé	27
– La piste de la créolisation culturelle	29
Première partie.	
De la nécessité d'une profondeur historique	31
1.– Patrimoines musicaux issus de l'esclavage dans les îles de l'Océan Indien	35
Un passé colonial fondé sur l'esclavage	37
Émergence et développement des musiques et danses des populations asservies	40
Processus de créolisation : du « <i>sega primitif</i> » au <i>moutya</i>	44
L'époque coloniale et le « <i>moutya lontan</i> »	50
– Une pratique sociale et musicale qui persiste malgré l'oppression	51
– Le <i>moutya</i> sur l'île de Mahé	52
– Le <i>moutya</i> sur les îles de Praslin et La Digue	54
– Le <i>moutya</i> sur les îles éloignées	57
Le <i>moutya lontan</i> : le passé dans le présent	58
2.— La Révolution seychelloise et l'institutionnalisation du <i>moutya</i>	61
La mise en scène du <i>moutya</i> et son entrée dans l'espace public	62
– Le festival culturel de 1978	63

– Création de la Troupe Nationale	65
– Les « group kiltirel » dans les districts	67
Le National Youth Service et la transmission de la « culture créole seychelloise »	70
Création et perpétuation d'un répertoire de chansons <i>moutya</i>	71
Effets de la prise en charge par le politique	72
– Nouveau statut de la pratique et des musiciens	73
– Une sauvegarde qui passe par la matérialisation de la pratique	73
L'entrée du <i>moutya</i> dans une logique patrimoniale	75
Le concept de « <i>moutya otantik</i> »	77
Deuxième partie.	
Le <i>moutya otantik</i> : modélisation d'un idéal-type	83
3.– Appréhender le <i>moutya otantik</i> : analyse des discours et des performances	89
Reconstitution à partir des discours : et si le <i>moutya</i> m'était conté...	89
– La question de la spontanéité dans l'authenticité	90
– La présence d'un feu	92
– L'alcool : <i>baka</i> et <i>kalou</i>	93
– Le déroulement d'un <i>moutya otantik</i>	94
– L'esprit <i>moutya</i> à travers les textes	98
Structure musicale et modalités de mise en acte d'un <i>moutya otantik</i>	102
– La structure sonore et la forme musicale du <i>moutya lontan</i>	102
• Description du prélude d'un <i>moutya</i> à partir d'un enregistrement d'archives (Kœchlin, 1976-1977)	102
• Paramètres de base du <i>moutya lontan</i> à partir d'un enregistrement audio de type « terrain » (La Selve-Serres, années 1970)	105
– <i>Moutya</i> post-Révolution par le <i>Group kiltirel</i> de Port-Glaud	107
– Une représentation d'un <i>moutya otantik</i> : un <i>moutya</i> organisé à La Bastille	111
• Exposé de la structure chantée	113
• Analyse de la performance musicale	118
Le <i>moutya</i> en tant que « processus »	125

4.— Systèmes musicaux et chorégraphiques du <i>moutya otantik</i>	127
Instruments de musique du <i>moutya otantik</i>	128
– Les tambours	128
• Fabrication du <i>tanbour moutya</i>	130
• Facteurs influençant les sons produits	131
• Position de jeu du <i>tanbour moutya</i>	132
• Typologie du <i>tanbour moutya</i>	133
• Organisation sonore des tambours	135
• La rareté des <i>tanbour moutya</i> et les alternatives	136
– Les idiophones	138
• Le triangle (<i>triyang</i>)	139
• <i>Lasinyal</i>	141
• La <i>maravann</i> ou le <i>kayamb</i>	142
• Le tambourin	143
Tentative de modélisation : comment reconnaître un <i>moutya</i> ?	143
– Le rythme <i>moutya</i>	145
• Précisions théoriques et terminologiques	145
• Esthétique et structure rythmique de base du <i>moutya</i>	147
• Point de vue émique et validation	149
• Ambiguïtés rythmiques dans le « 6/8 »	153
• Rôle des idiophones : le triangle et la <i>maravann</i>	155
• Les battements de mains : introduction de l'hémiole	156
• Aspects rythmiques de la mélodie	157
a) Insertion de l'hémiole	157
b) Enchâssement de deux systèmes métriques – la bimétrie	158
c) Autres particularités rythmiques du chant	159
• Relation entre les pas de base de la danse et la musique sur le plan rythmique	159
• Chevauchement du 6/8 et du 4/4 : la multiplication des possibles	161
– La voix chantée : processus créateur et esthétique	163
• « <i>Konpoze</i> » un <i>moutya</i>	164
a) Raconter un événement à partir d'un répertoire de mélodies	164
b) L'usage des onomatopées « <i>o la é, o ti le laé</i> »	165
• Structure et caractéristiques musicales des mélodies	166
a) L'alternance soliste/chœur	167
b) Échelles, modes et ambitus	168

c) Autres particularités mélodiques – hémiole, répétitions de notes	168
• Esthétique et registres vocaux	169
a) L'esthétique vocale dans le <i>moutya otantik</i>	170
b) Adaptation de l'esthétique et des techniques vocales pour la scène et les enregistrements	170
La danse : un élément essentiel de la performance du <i>moutya otantik</i>	171
– Fondements esthétiques de la danse <i>moutya</i>	173
– Peut-on parler d'esthétiques créoles ?	174
De l'importance de la performance et de la mise en contexte dans la compréhension de la stylistique des pratiques musicales	177
Troisième partie.	
Le <i>moutya</i> contemporain en tant qu'expérience individuelle et collective	179
5.— Le <i>moutya</i> comme événement participatif	185
Un <i>moutya</i> informel à Okanbar, Glacis	185
Le <i>moutya</i> du Bazar Labrinn	188
Le groupe <i>Fek Arive</i> : des musiciens reconnus pour jouer le <i>moutya</i>	191
– <i>Fek Arive</i> et le désir de faire revivre le <i>sega-moutya</i> sur la place publique	195
Le festival <i>Dimans Moutya</i>	195
– Genèse du festival <i>Dimans Moutya</i>	196
– Vers un renouveau du <i>moutya</i>	197
– « Sauvegarder » la pratique par la mise en tourisme	198
– Entre participation et présentation	199
La participation : élément essentiel du <i>moutya</i> en tant que patrimoine culturel vivant	203
6.— Les spectacles musicaux touristiques : quelle place pour le <i>moutya</i> ?	205
Performances musicales touristiques sur les îles de La Digue et de Praslin	208
– Les prestations du groupe <i>Masezarin</i> à La Digue	208
– Animations et présentation du patrimoine musical à Praslin	210
– Percussions, chant et danse en formations acoustiques	212
Les spectacles de type « <i>kabare</i> » sur l'île de Mahé	212

– Keven Valentin et son groupe <i>Sokwe</i>	213
• Création, inspiration et sources	216
• Un spectacle touristique par <i>Sokwe</i> à l'hôtel Ephelia, Port-Glaud	219
Vers une singularisation des approches du patrimoine musical	225
7.— L'enregistrement phonographique du <i>moutya</i> : facteur de professionnalisation et positionnement dans l'industrie musicale régionale	229
Le <i>moutya</i> , source d'inspiration et musique à écouter	230
Le <i>moutya</i> entre « folklore » et industrie musicale	231
– <i>Fek Arive</i> : de la scène au studio d'enregistrement	231
• Une influence mauricienne ?	232
• La chanson <i>Dibwa Pwent</i> : <i>Fek Arive</i> et le développement de son style musical	233
• La production discographique de <i>Fek Arive</i>	237
• <i>Madeleenn</i> : un « <i>sega-moutya</i> créole seychellois »	241
• Le <i>sega-moutya</i> de <i>Fek Arive</i> : un nouveau paradigme du <i>moutya</i>	244
<i>Sega, moutya, sega-moutya</i> : ambivalences et interrelations	245
Conclusion	249
Institutions, communautés et individus. De l'identité culturelle « créole seychelloise » aux artistes et musiciens seychellois	251
Patrimonialisation, mise en scène et mise en tourisme	252
Postface (Monique Desroches)	255
Liste des tableaux	259
Table des illustrations	259
Bibliographie	263
Discographie sélective	275
Table des matières	277