



Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

7 | 2022

Imaginer le "mémorial musical". Musiques et (re)transmissions des mémoires des traites et des esclavages

Mémoire, musique et créolisation aux Seychelles

Memory, Music and Creolization in the Seychelles

Memoria, música y creolización en las islas Seychelles

Memória, música e crioulização nas Seicheles

Elina Djebbari



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/slaveries/7902>

DOI : 10.4000/slaveries.7902

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Elina Djebbari, « Mémoire, musique et créolisation aux Seychelles », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 7 | 2022, mis en ligne le 22 décembre 2022, consulté le 07 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/7902> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slaveries.7902>

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Mémoire, musique et créolisation aux Seychelles

Memory, Music and Creolization in the Seychelles

Memoria, música y creolización en las islas Seychelles

Memória, música e crioulização nas Seicheles

Elina Djebbari

- 1 En octobre 2017 se tenait aux Seychelles le 32^e festival Kreol. Cette année-là, le thème « Fyer nou Lidantyte » (« fier de notre identité » en créole seselwa) se déclinait à travers de nombreux concerts et spectacles de musique et de danse, mais aussi autour de la nourriture et de l'artisanat. Il s'agissait de « promouvoir notre fierté en tant que vraie nation créole¹ », selon les mots utilisés en créole seselwa par la ministre de la Culture, Mitcy Larue, dans le programme du festival. Le choix de ces termes invite à s'interroger : que signifie cette assertion de « vraie nation créole » ? À quelle échelle se fait cette comparaison sous-entendue entre des vraies et des fausses, ou du moins entre des nations qui seraient plus ou moins créoles : par rapport aux autres îles de l'océan Indien ou au monde créole en général ?
- 2 Pour l'ethnomusicologue Michael Naylor (1997 : 23-31), le fait que chaque Seychellois se sente « créole » quelles que soient les ascendances et généalogies individuelles – et ce contrairement à d'autres endroits du monde – tient aux particularités historiques des processus de créolisation aux Seychelles. Si la perception contemporaine de la créolité seychelloise est donc issue d'un long processus historique, celle-ci se cristallise comme construction politique depuis l'accession du pays à l'indépendance en 1976. Dans le cadre de la définition d'une identité nationale postcoloniale, la notion de créolité² a en effet été utilisée comme outil discursif pour unifier l'ensemble des composantes de la société seychelloise tout en célébrant par ailleurs sa diversité culturelle. Dans une conjonction intéressante entre le nationalisme socialiste qui prévaut à l'indépendance et le développement économique lié en majeure partie à l'industrie touristique, la capitale Victoria a été labellisée comme « la capitale du monde créole ».

- 3 L'une des mesures hautement symboliques entreprises dans la valorisation de la créolité seychelloise passe par la politique de la langue. Depuis 1981, le créole seselwa est une langue officielle, au même titre que l'anglais et le français, faisant des Seychelles « le premier pays au monde à reconnaître le créole comme langue officielle » (Parent 2015 : 90). Cette emphase du créole seselwa plébiscitée par le gouvernement est largement audible dans l'espace public et les médias. Il faut de plus noter les efforts de publication en créole de romans, poésies et paroles de chansons, mais aussi de rapports et documents scientifiques. Par ailleurs, des événements publics internationaux font aussi principalement usage du créole, tel que le colloque organisé à l'université des Seychelles dans le cadre du festival Kreol auquel j'ai participé.
- 4 Au-delà de cette politique linguistique forte, la rhétorique du festival Kreol illustre la volonté d'un des plus petits pays du monde de jouer un rôle à l'échelle internationale, dans un effort visant à la fois à « préserver et développer notre culture avec les courants de la globalisation³ », comme l'écrit Mity Larue dans le programme du festival. Il s'agit d'articuler, au sein de la manifestation, les problématiques conjointes concernant le patrimoine, la diversité culturelle, le tourisme et le développement économique à la célébration de la créolité. Par ailleurs, le festival Kreol fait également dialoguer les Seychelles avec les autres îles de l'océan Indien, et, au-delà, avec l'Afrique continentale et le sud de l'Asie. La programmation de l'édition que j'ai suivie permet d'observer comment ces lignes directrices se traduisent en pratique : des musiciens de La Réunion, Maurice, Rodrigues, Agaléga étaient invités, ainsi qu'une troupe de danseurs de *bharata natyam* indien et un groupe sud-africain. Cette année-là, et ce pour la première fois, le carnaval de Victoria (créé en 2011 avec l'ambition de devenir le « Carnaval des carnivals ») était également inclus au programme. Cette mise en relation des Seychelles à une échelle indianocéanique d'une part, et internationale d'autre part, notamment à travers la musique et articulée à la notion de créolisation, sera précisément explorée dans cet article.
- 5 S'appuyant sur les données ethnographiques recueillies lors d'une mission de terrain⁴ menée aux Seychelles pendant l'édition 2017 du festival Kreol, l'article ne se concentrera cependant pas sur la manière dont l'événement agit en tant que site discursif et performatif particulièrement pertinent pour comprendre la conception de l'identité nationale seychelloise créole⁵. Il s'agira plutôt de saisir la manière dont les différents genres musicaux et dansés conçus comme traditionnels – et promus comme tels dans le cadre du festival – sont évoqués dans les paroles des chansons seychelloises. Car en effet, si la rencontre met en pratique les politiques culturelles du gouvernement, son appareil discursif s'incarne aussi dans de nombreuses chansons produites aux Seychelles.
- 6 L'objectif de l'article est d'explorer la performance de la mémoire de la traite esclavagiste à travers la musique, en éclairant des aspects encore ignorés par la littérature sur le sujet qui s'est surtout concentrée sur les formes musicales issues de l'Atlantique noir (Gilroy 1993) pour témoigner des conséquences culturelles de la traite esclavagiste dans le monde contemporain. En occultant les musiques et danses produites en Afrique continentale ou dans l'océan Indien, le paradigme de l'Atlantique noir écarte en effet à la fois les formes créoles et afro-diasporiques qui ont émergé et se sont diffusées aux marges ou au-delà des circulations transatlantiques *per se*⁶, et les mémoires d'autres types de traites et esclavages qu'elles ont pu véhiculer. Par ailleurs, le répertoire de chansons récentes qui fait l'objet de réflexion de cet article contrarie

les appariements mémoriels plus classiques entre afro-descendance supposée et/ou revendiquée de tel ou tel genre musical et les mobilisations subséquentes qui ont pu en découler. Or, comme le propose l'introduction de ce numéro spécial, la notion de mémorial musical incite à aller au-delà des histoires spécifiques à certains genres musicaux qui ont émergé en lien avec les contextes esclavagistes, pour au contraire réfléchir à « la stratification des appels mémoriels à travers la musique », et ainsi comprendre l'enchevêtrement des polyphonies mémorielles et l'épaisseur historique constitutive du « mémorial musical » à l'ère contemporaine. Par conséquent, le décentrement que propose cet article est double : d'une part, il engage une réflexion sur la constitution d'un mémorial musical aux Seychelles qui inclut l'ensemble des genres musicaux et dansés présents dans l'archipel ; d'autre part, il s'intéresse à une forme musicale créole qui pourrait de prime abord sembler une vectrice moins légitime de la mémoire esclavagiste que le genre du moutya, par exemple, inscrit en 2021 par l'Unesco sur la liste du patrimoine culturel immatériel.

- 7 Le travail que Marie-Christine Parent a mené aux Seychelles sur le moutya⁷ pour sa thèse de doctorat (2018) a en effet montré comment sa conceptualisation locale pourrait être abordée en elle-même sous l'angle du mémorial musical⁸, à ceci près que paradoxalement, alors qu'il est sur toutes les lèvres des acteurs culturels et dans nombre de paroles des chansons seychelloises – ce que j'ai aussi pu constater sur le terrain –, sa pratique reste quasiment introuvable, à tout le moins très rare, dans l'archipel, en dehors des reconstitutions diligentées par les institutions⁹ (Parent 2018 : 13). Si l'on peut en effet considérer que la fabrique du mémorial musical se produit notamment dans le cadre d'événements et de mises en scènes tels que le festival Kreol ou bien des spectacles à destination des touristes dans les hôtels, l'attention portée aux paroles des chansons permet de comprendre comment ce rapport à la mémoire du moutya est pensé et véhiculé par les chanteurs, en marge des processus d'institutionnalisation et des tentatives de revitalisation de la pratique. Je propose ainsi d'effectuer un prolongement de la réflexion de Marie-Christine Parent (2018 : 14) sur « l'univers du moutya » tel qu'il peut être relayé par les paroles de certains chants, en me concentrant sur la mention du moutya aux côtés d'autres genres musicaux et dansés traditionnels dans les chansons créoles.
- 8 Le recours à l'analyse de paroles permettra de mettre au jour la matérialisation de logiques mémorielles complexes et stratifiées à l'endroit des traites et des esclavages, et de révéler les processus enchevêtrés d'intertextualité et d'intermédialité qui composent ce mémorial musical particulier. De plus, en s'intéressant aux jeux d'évocation à la fois textuels et musicaux que les paroles des chansons adressent à l'ensemble des pratiques musicales seychelloises, l'article cherche à montrer l'agentivité des chanteurs dans la fabrique d'un mémorial musical composite et inclusif, tourné vers l'expression de la créolité.
- 9 Les observations, les entretiens et la collecte de documents audiovisuels auprès des musiciens seychellois rencontrés sur le terrain ont en effet permis de comprendre, d'une part comment la mémoire de la traite est véhiculée par des genres musicaux spécifiques, ou du moins leur évocation ; et d'autre part, comment l'assemblage de la musique et de la mémoire ainsi créé s'appuie sur – voire contribue à produire – une acception de la créolisation conçue comme une marque¹⁰ identitaire de l'archipel et de son histoire. Cette recherche soulève *in fine* d'autres enjeux tenant à la place et au rôle des Seychelles dans une économie mémorielle et culturelle globalisée.

- 10 Afin d'explorer la fabrique du mémorial musical telle qu'entendue dans ce dossier thématique, le propos se fonde sur l'analyse de paroles de chansons en créole seselwa. En partant de la pièce musicale *Kastor* comme point de départ à la réflexion, j'examinerai ensuite des paroles de chansons produites par certains musiciens seychellois depuis les années 1980. Les analyses successives de ces documents mettront au jour la façon dont le mémorial musical seychellois se constitue dans un dialogue constant entre l'histoire locale de l'archipel, les dynamiques sociales et culturelles de la région indianocéanique et la conception d'une pan-créolité transocéanique et rhizomatique susceptible d'être menée par les Seychelles.

De l'« Afrique » aux Seychelles : la trajectoire de *Kastor* mise en mémoire et en musique

- 11 En 1984, le chanteur seychellois Patrick Victor¹¹ écrit, compose et met en scène la pièce musicale *Kastor* pour la troupe artistique nationale. En 2009, elle est reprise et réinterprétée dans une nouvelle adaptation menée par le musicien Raymond Clarisse, directeur du Mahé Chamber Choir. Célébrée comme un monument de l'histoire musicale et théâtrale seychelloise (Mahoune 1997 : 251), notamment par les médias¹² et les acteurs culturels rencontrés sur le terrain, la trame narrative de *Kastor* renvoie à l'histoire des esclaves marrons en s'appuyant sur des archives remontant à la première moitié du XIX^e siècle (Choppy 2013 ; Victor 2007a). Elle fait intervenir un certain nombre de genres musicaux des Seychelles tout au long de la pièce. Au-delà des thèmes de la mise en esclavage, de l'économie de plantation, du travail forcé et du marronnage, *Kastor* met en scène l'histoire de la société seychelloise au prisme de la créolisation. Que ce soient les interactions entre les personnages, leurs statuts et phénotypes, les dialogues et paroles des chansons ou l'habillage musical, tous ces éléments se répondent et font émerger un discours sur l'identité seychelloise conçue comme créole.
- 12 Pour Patrick Victor ou encore pour la chercheuse seychelloise Penda Choppy (2013), le personnage principal, *Kastor*, représente le parangon de l'esclave marron intègre. Cependant, selon d'autres interprétations recoupant des documents administratifs du XIX^e siècle conservés dans les Archives nationales seychelloises, *Kastor* serait au contraire devenu un redoutable chasseur d'esclaves marrons après s'être rendu aux autorités. La question « ero oubyen tret » (« héros ou traître¹³ ? ») est bel et bien posée dans le prologue de la version écrite de la pièce *Kastor*, éditée en 2007 par L'Institut Kreol (L'institut créole) à l'occasion du festival Kreol (Victor 2007a). Arguant du fait que ces documents ont été produits par le pouvoir colonial en place, Patrick Victor¹⁴ comme Penda Choppy rejettent l'éventualité de cette facette de *Kastor* (Victor 2007a : 3 ; Choppy 2013). En faisant de ce personnage – au statut ambivalent selon les documents de l'administration coloniale britannique – le symbole du marronnage et de la lutte contre l'esclavage aux Seychelles à travers une célébration musicale, la pièce *Kastor* s'inscrit résolument dans le processus de définition postcoloniale de l'identité nationale seychelloise à travers la promotion de certains de ses héros/hérauts¹⁵. Comme le remarque Benjamin Lagarde (2007) à propos du maloya à La Réunion, les fêtes et monuments dédiés à la célébration du marronnage « témoignent de ce besoin diagnostiqué de reconnaissance de figures, de dates et de lieux dont les liens avec l'esclavage seraient clairement affirmés ». L'imbrication entre le référent musical et la mémoire de la traite, de l'esclavage et du marronnage de *Kastor* révèle ainsi la fabrique

circonstanciée d'un « mémorial musical » alternatif à d'autres formes éventuelles d'institutionnalisation de cette mémoire.

- 13 La question de la potentielle trahison mentionnée plus haut (Kastor est-il « ero oubyen tret » ?) est précisément mise en scène dans le premier tableau de la pièce. Celui-ci s'ouvre en effet sur une scène de réjouissances dans un village africain non identifié. Alors que la fête bat son plein, musique et danse sont soudainement interrompues par l'arrivée d'étrangers. Ceux-ci, en accord avec le chef du village et en échange de marchandises, enlèvent les adultes valides pour, on le comprend ensuite, les emmener en esclavage aux Seychelles. Le regard lourd de reproches échangé entre Kastor et le chef du village clôturant ce premier tableau incarne cette trahison initiale qui permet l'arrachement par la force de Kastor et des siens au continent africain. Du fait de l'imprécision géographique et de la portée historique recherchée, le personnage de Kastor devient porteur non seulement d'une africanité essentialisée, mais aussi d'une représentation de la mise en esclavage en lien avec celle-ci. La question de la trahison éventuelle de Kastor relayée par les archives coloniales et démentie notamment par le créateur de la pièce, Patrick Victor, semble ainsi décalée pour faire au contraire de Kastor la victime, comme tant d'autres, d'un acte de trahison originel.
- 14 L'accompagnement musical de la scène contribue également à rendre compte de cette africanité essentialisée. En effet, que ce soient par les polyrythmies ou les tambours et autres instruments à percussion utilisés, il s'agit plutôt de proposer un imaginaire musical lié à l'« Afrique » dans les représentations, que de recourir à un genre musical spécifique à la région où aurait vécu Kastor avant d'être enlevé. Les référents musicaux évoquent en effet davantage les polyrythmies ouest-africaines que les ballets maliens ou guinéens ont mis en avant sur la scène internationale (Djebbari 2019a), que des genres musicaux de la côte est africaine, voire de Madagascar, dont beaucoup d'esclaves emmenés aux Seychelles et dans les autres îles de l'océan Indien étaient originaires (Benedict & Benedict 1982 ; Lionnet 1972 ; Naylor 1997 : 24 ; Nwulia 1980).
- 15 Le deuxième tableau présente l'arrivée de Kastor aux Seychelles et les différentes étapes du processus de mise en esclavage qu'il subit : inspection et sélection, vente, achat, intégration dans la plantation (« letablisman » en créole seselwa). La scène montre également la socialisation au contexte de la plantation par l'intermédiaire des esclaves qui s'y trouvent déjà et qui « expliquent » la situation aux nouveaux arrivants. Parmi eux se trouvent Tobi, « vieux sage africain », qui fera par la suite plusieurs recommandations à Kastor. Cette figure redouble ainsi d'une certaine façon la trace africaine musicale exposée plus haut, supposément préservée dans le contexte de la plantation (Elongui 1998). Les personnages du propriétaire et de sa fille métisse apparaissent, cette dernière exprimant fermement son opposition à l'esclavage auprès de son père. Il est intéressant ici de mentionner que le sage Tobi utilise le terme « rezilta¹⁶ » (« résultat ») (Victor 2007a : 34) pour désigner Estelle, la fille métisse du propriétaire.
- 16 Par ailleurs, la mise en garde contre de potentielles trahisons réapparaît dès ce deuxième tableau par l'intermédiaire du chant du personnage de Tobi qui alerte Kastor, choqué, sur le fait qu'il faille se méfier de « lesklav ki'n trai lesklav » (« l'esclave qui trahit l'esclave »). Les dernières paroles du chant mentionnent de surcroît que les pratiques individualistes de sujétion et de domination ne connaissent ni différence de statut (« maître ou esclave ») ni de « race » (« blanc ou noir ») :

Mwan Tobi, mon'n vwar bokou

E mon pe dir ou
 Met ou lesklav
 Blan ou nwanr
 Partou legoizm, loproser
 Se menm per menm mer¹⁷

- 17 Ces paroles, assénées par la figure du « vieux sage africain » au jeune Kastor nouvellement arrivé, indiquent non seulement la violence des rapports humains dans le contexte de la plantation esclavagiste, mais font aussi de l'oppression et de l'égoïsme le « rezilta », le produit de cette situation. Cet échange décale encore une fois la question de la trahison vers des individus autres que Kastor et soulève en même temps l'éventualité d'une rupture de la solidarité entre les esclaves eux-mêmes. L'avertissement du vieux Tobi s'avère prophétique, puisque dans le sixième tableau, alors que Kastor a fui dans la forêt, c'est en effet un autre esclave qui indique aux gardes la direction à suivre pour partir à sa recherche.
- 18 Ainsi, alors que la potentielle ambivalence du personnage de Kastor produit un positionnement ferme de la part du créateur face aux documents d'archives¹⁸, le thème de la trahison apparaît néanmoins en filigrane de l'ensemble de la pièce. Mises en œuvre par différents personnages à plusieurs moments clés de la mise en esclavage puis du marronnage – d'abord le chef de village qui permet l'enlèvement, puis l'esclave qui dénonce la fuite –, ces trahisons successives contribuent bien sûr à rendre la figure de Kastor particulièrement intègre dans ce contexte. D'une certaine façon, elles redistribuent aussi les responsabilités de la violence de la traite et de la plantation. Ce point est soulevé car il me semble représentatif d'un état d'esprit prônant une vision digérée, voire apaisée, de l'histoire de la traite, rencontré à différents niveaux chez mes interlocuteurs seychellois, notamment en comparaison avec leurs collègues caribéens. « We moved on. », dira l'un d'eux ; « The history of the slave trade made us as we are as Seychellois today, that's it. We accept it, we have dealt with it. », dira un autre ; « There's nothing to do about it anyway, so it's not worthy to mourn and groan about it over and over again, we have to move forward. », exprimera un autre encore¹⁹. La mémoire de la traite produite dans *Kastor* apparaît ainsi corrélée à une forme de mise à distance cathartique, la pièce mettant par ailleurs en avant le marronnage et la capacité de Kastor à fuir et à s'affranchir de la servitude de la plantation. Cette appréhension agentive de l'histoire trouve un écho dans la définition seychelloise de la créolisation telle que les musiciens et chanteurs la véhiculent à travers leurs chansons (*cf. infra*).
- 19 Au-delà de la fabrique mémorielle, l'accompagnement musical de la pièce renforce également l'imbrication explorée dans cet article entre mémoire, musique et créolisation. D'une part, la musique, omniprésente tout au long de la pièce, occupe un rôle central dans la dramaturgie en alternant passages instrumentaux et séquences chantées par les protagonistes et/ou le chœur. D'autre part, la musique apparaît comme un autre personnage central de *Kastor*, en ce qu'elle façonne la vie et les sociabilités complexes de la plantation, que ce soient les scènes de labeur ou les célébrations de réjouissances. En plus de soutenir la trame narrative et de montrer le rôle de la musique dans la plantation, la représentation des différents genres musicaux seychellois sollicités produit *in fine* la mise en abyme de l'histoire de leur émergence en les replaçant dans leurs contextes de pratique et de performance²⁰. En cela, *Kastor* révèle et catalyse, à mon sens, la fabrique du mémorial musical seychellois où la mémoire de la traite est articulée au processus de créolisation et à une approche

dynamique de l'histoire par laquelle il s'agit davantage de se tourner vers l'avenir que vers le passé.

- 20 Outre le thème du marronnage, l'avant-dernière scène de la pièce permet d'appuyer cette hypothèse. Estelle, la fille métisse du propriétaire de la plantation, a rejoint Kastor en fuite dans la forêt, et ceux-ci ont un enfant. Les paroles du chant d'Estelle adressé à son enfant le présentent comme le premier *seselwa* capable d'amener la paix et d'unifier la société seychelloise (Victor 2007a : 68). Le refrain est particulièrement significatif, là encore, de l'articulation entre musique, mémoire et créolisation :

Lape dan montanny, lape dan vilaz
 Reini bann met akote lesklav
 Dan lakour sa teritwar
 Koz sa langaz ki pli profon... Kreol
 Atraver tambour ou en sanson
 Lalwa sa teritwar ki kriy
 SESELWA, SESELWA, SESELWA²¹

- 21 Ce chant d'Estelle, elle-même métisse, mère d'un enfant conçu entre personnes de statuts sociaux et raciaux différents dans le contexte du marronnage de Kastor, annonce l'avènement d'une nouvelle ère où maîtres et esclaves, Blancs, Noirs et Métis, vivent ensemble, dans la paix et l'entente cordiale. L'abolition des inégalités socio-raciales fondatrices des sociétés esclavagistes et l'acceptation d'un destin commun permettent ainsi de faire advenir la naissance de la nation seychelloise créole. De plus, ces paroles célèbrent la langue créole, qui se manifesterait particulièrement « à travers les tambours ou en chanson » pour forger l'identité seychelloise. La créolisation de la langue ici mentionnée en association avec des éléments musicaux – instruments de musique comme le tambour, ou bien les chansons – font des paroles du chant d'Estelle une sorte de manifeste de la production non seulement du mémorial musical, mais aussi de la conception idéalisée de l'identité nationale des Seychelles fondée sur la créolité, telle qu'elle est prônée depuis l'indépendance du pays en 1976. Les ressorts de la production du mémorial musical analysée dans *Kastor* se retrouvent également dans nombre de chansons produites par les artistes seychellois.

Chansons créoles, évocations mémorielles

- 22 Alors que les genres musicaux et dansés conçus comme traditionnels aux Seychelles (« lanmizik e ladans tradisyonel Sesel ») ont fait l'objet de la considération des politiques culturelles nationales et des quelques études existantes sur les musiques et danses seychelloises (Naylor 1997, 2005 ; Kabir 2020 ; Koechlin 1981 ; Parent 2018), les répertoires de chansons populaires n'ont cependant pas reçu la même attention. Ces répertoires chantés, dont l'accompagnement musical est principalement marqué par l'usage d'instruments de musique occidentaux en association avec des référents musicaux locaux et/ou indianocéaniques (notamment en termes de rythmes), se sont développés à partir des années 1950 et peuvent prendre le nom de « chansons créoles » (Parent 2018 : 115, 140-143). Ces chansons jouent à mon sens un rôle clé dans la fabrique du mémorial musical, en ce que leurs paroles façonnent – et transmettent – l'association entre musique, mémoire et créolisation.
- 23 J'avance ici l'idée que l'évocation extrêmement prégnante des genres musicaux traditionnels dans les paroles des chansons – que ce soit par la mention de leurs noms, de leurs instruments de musique, de leurs rythmes et chants spécifiques, de leurs

contextes de production et de leur histoire – produit un mémorial musical seychellois adossé à la notion de créolisation. En effet, il me semble important de montrer comment des éléments discursifs, tels que la citation de genres musicaux dans les chansons populaires, permettent précisément de saisir les enjeux mémoriels et politiques qu'ils soulèvent, en dehors d'énoncés explicites ou au contraire allusifs et métaphoriques (Askew 2002 ; White 2008).

- 24 Prenons pour exemple les paroles de la chanson « Kreol pe selebre²² » du célèbre chanteur et musicien David André²³, avec lequel j'ai pu m'entretenir. Le premier couplet met en avant les notions de souvenir et de mémoire dans un « rendez-vous avec le passé²⁴ », « pour ne pas oublier où tout a commencé²⁵ ». Il s'agit d'ancrer l'histoire seychelloise dans un processus de « metisaz » originel dont témoigne l'héritage culturel seychellois, notamment véhiculé par la langue créole. Ce préambule est immédiatement suivi du refrain contenant l'évocation de genres musicaux et dansés seychellois (séga, moutya, kanmtolé) et de certains instruments (triangle, tambour) par lesquels David André exprime non seulement la célébration de la créolité, mais aussi les dynamiques historiques sous-jacentes qui traversaient la pièce *Kastor* évoquée plus haut.
- 25 Le deuxième couplet évoque plus spécifiquement le son du tambour moutya, ici conçu comme éveillant des émotions liées à la douleur et à la misère, à la sueur et à la poussière. Comme l'indique à juste titre Marie-Christine Parent (2018 : 20), « le moutya porte en lui un aspect symbolique important et potentiellement révélateur d'enjeux mémoriels et identitaires », notamment en ce qu'il incarne, malgré la relative absence de sa pratique, la mémoire de la traite. Il agit ainsi comme « constante référence à “la musique des esclaves” et au “cœur qui bat des Seychellois” » (*ibid.*). Dans le couplet suivant, les mentions de l'archet du violon, des notes de la mandoline et du genre de la « romans²⁶ » inspirent de la nostalgie au chanteur, tout en lui rappelant les éléments d'ascendance européenne qui font précisément de lui un créole.
- 26 La juxtaposition des référents musicaux au sein d'une même chanson, dont les ascendances africaines et européennes seraient perceptibles par la mention d'instruments de musique, de genres musicaux et de contextes de production et de performance est représentative de la volonté des musiciens seychellois de s'inscrire dans une créolisation assumant les différentes ressources ayant façonné leurs pratiques culturelles jusqu'à aujourd'hui. La présentation en deux temps de ces ascendances africaine et européenne rappelle cependant la conceptualisation des musiques de l'archipel telle qu'elle a pu être opérée par les intellectuels seychellois comme Guy Lionnet et Jean-Claude Mahoune, ou par le chercheur français Bernard Kœchlin au cours des années 1970 et 1980 (Naylor 1997 : 46-52 ; Parent 2018 : 115-116). Marie-Christine Parent (2018 : 116) considère en revanche, à la suite de Michael Naylor (1997 : 46), que cette dichotomie est un héritage de la période coloniale et affirme comment, pour elle, « les musiques seychelloises ne sont ni “africaines”, ni “européennes”, mais bien le produit de processus de créolisation qui les renouvellent constamment ». Si ce dualisme des représentations peut être retrouvé au niveau local (Alexis 1996), d'autres spécialistes des musiques de l'océan Indien ont également remarqué comment les artistes et les institutions culturelles, telles que les festivals de musique, « n'ont pas affirmé l'idée d'une musique “afro-indianocéanique”, comme il existe une musique “afro-caribéenne” ou “afro-américaine”. Le concept de “musique noire” n'y paraît pas valorisé. Celui du “métissage²⁷” domine. » (Goreau-Ponceaud & Servan-Schreiber 2010 : 13).

- 27 Le dernier couplet célèbre quant à lui la situation géographique des Seychelles et leurs caractéristiques naturelles spécifiques (« Les Seychelles, notre pays bien-aimé, un véritable joyau dans la mer bleue²⁸ »), dont il s'agit de préserver la beauté. Les derniers vers associent l'idée de créolité à celles de tolérance envers les différences, rappelant d'une autre façon le chant d'Estelle de la pièce *Kastor* évoquée plus haut. Enregistrée dans l'album *Zilwa*²⁹ sorti en 2015 (avec pour sous-titre *Parfum de Vanille*³⁰), la chanson analysée ci-dessus exprime en effet pour David André comment : « Harmonie et humanité sont dans le peuple créole, comme je le mentionne dans ma chanson "Kreol pe selebre". Nous sommes des privilégiés sur cette terre et nous devons donner l'exemple au monde entier³¹. »
- 28 Dans un premier temps, ces paroles semblent représentatives de la fabrique du mémorial musical seychellois tel qu'il apparaît dans les chansons populaires célébrant la créolité à travers l'évocation de genres musicaux et dansés (séga, moutya, kanmtolé, romans) et d'instruments de musique (triangle, tambour, mandoline, violon). Ces mentions musicales contenues dans les paroles (ainsi que dans les éléments musicaux proprement dits, mais leur analyse dépasse le cadre de cet article) permettent spécifiquement de lier d'un même souffle l'histoire des Seychelles à la mémoire de la traite et au processus de créolisation.
- 29 Dans un second temps, et ce sera l'objet de la dernière section de cet article, ce mémorial musical seychellois est en fait produit dans une appréhension forte de la situation géographique de l'archipel au cœur de l'océan Indien, comme en atteste le dernier couplet de la chanson. Ce faisant, les enjeux du mémorial musical dont il est question ici dépassent le cadre insulaire des Seychelles et de l'océan Indien pour tendre vers l'expression d'une pan-créolité transocéanique.

Connecter créolité nationale, indianocéanisme et pan-créolité globalisée

- 30 Les paroles des chansons populaires célèbrent fréquemment l'identité seychelloise de manière plus large, notamment à travers l'évocation louangeuse d'une addition d'éléments positifs renvoyant aux images de carte postale promues par l'industrie touristique : la beauté des paysages – la mer, le ciel, la plage sont souvent évoqués, comme remarqué dans le dernier couplet de la chanson citée plus haut. Toutefois, il m'intéresse ici de mentionner que ces référents dialoguent également avec la localisation de l'archipel au cœur de l'océan Indien, et dans sa relation avec ses voisins plus ou moins lointains (Djebbari 2019b).
- 31 Le livret de l'album *Zilwa* s'ouvre par exemple sur un frontispice écrit par le compositeur réunionnais Jocelyn Gauvin :
- Des liens historiques unissaient isles de Bourbon et des Séchelles. Plus de 200 ans déjà ! Une rencontre des artistes créoles de ces îles renoue ces liens entre La Réunion et les Seychelles et fonde « ZILWA » qui nous propose « Parfum Vanille », une belle aventure musicale.
- Merci à tous ceux qui d'une manière ou d'une autre ont contribué à la réalisation de cet album de « ZILWA » un échange culturel et amical entre les îles « kreol » qui nous a permis de savoir un peu plus qui nous sommes et d'où l'on sort.
- 32 La mention de la collaboration musicale comme voie de (re)connaissance d'un passé et d'un présent partagés entre La Réunion et les Seychelles, et plus largement entre « îles

“kreol” » de l’océan Indien, indique comment la musique accompagne la définition d’une créolité partagée à l’échelle indianocéanique.

- 33 Prenons également l’exemple d’un couplet de la chanson « Lim Aldabra » de Patrick Victor (2007b : 42), un autre de ses grands succès :

Dan Losean Endyen kot ou plase
 Lorizon Nor Lazi, Lafrik lot kote
 Ou delo menm Arab in goute par rafal
 Ozordi lemonn pe travers ou kannal³²

- 34 Dans ces vers, la position des Seychelles dans l’océan Indien est mise en relation avec les continents asiatiques et africains ainsi qu’avec le monde arabe, pour aboutir à la constatation qu’« aujourd’hui, le monde [entier] traverse notre mer ».

- 35 Dans une autre chanson célèbre, « Koste Pep losean endyen », Patrick Victor (2007b : 40) poursuit cette idée en associant la mention des genres musicaux seychellois :

Koste pep Losean Endyen
 Pour nou bwar dan sa ver lanmitye
 Anba menm soley nou a ofer nou lanmen
 Konmsi en gran fanmir ki’n fini rasanble³³
 (*Refrain*)
 Ki ou dans sega, ou dans moutya
 Ki ou dans maloya, nou tou nou frer
 Wi, wi nou tou nou frer
 Anmenn vyolon annenn valya
 Anmenn sa tabla pour nou fet ansanm
 Lontan ti’n ler pour nou fet ansanm³⁴
 Mi dir a toi, que c’est plus bon
 Un rapprochement nou zil
 Vyenn vyenn nou va chante
 Sa pti fler fannen³⁵
 [...]
 Nou grand pei in sibir
 Dominasyon kolonyal
 Nou later in konn soufrans
 Ek leokri lesklav³⁶
 [...]
 Seselwa, Komoryen, Malgas
 Lepep Renyonnen
 Nou frer Morisyen
 Sante ou osi pti frer Rodrige³⁷

- 36 Par l’évocation d’un continuum de pratiques musicales et dansées (séga, moutya, maloya), partagées entre les îles de l’océan Indien (Mallet & Samson 2020 ; Naylor 1997 : 157), Patrick Victor se positionne, en tant que chanteur seychellois, comme capable d’orienter les autres îles vers un rapprochement (« Moi je te dis »), afin de former une unité, « une grande famille » et de cultiver une solidarité issue de leur histoire partagée de l’esclavage (« notre terre connaît la souffrance avec le cri de l’esclave ») et de la colonisation (« subir la domination coloniale »). L’invitation à communier, à « boire le verre de l’amitié » et à « faire la fête ensemble » s’incarne là encore dans l’évocation de genre musicaux et d’instruments de musique. Un aspect que l’on retrouve dans une autre chanson de Patrick Victor (2007b : 61-62), « Viv an kreol » :

Tanmtaanm, tanbour, dife
 Leokri vyolon, triyang, lakordeon
 O Lamartinik, viv Lagwadeloup

Sante osi laba lil Ayti
 Salanm lil Moris
 Ote Larenyon
 Bonzour Lalwizyàn
 Ki pozisyon
 Nou pti frer Rodrige
 E tou pep Kreol³⁸

- 37 Ici, les références aux instruments de musique dépassent le cadre indianocéanique pour atteindre les Caraïbes (Martinique, Guadeloupe et Haïti sont évoqués), et même la Louisiane, aux États-Unis. Il s'agit d'étendre la solidarité du monde créole en dépassant l'océan Indien.
- 38 La position centrale des Seychelles dans cet espace géographique est en effet conçue par les artistes comme un carrefour incontournable permettant d'entretenir les connexions avec les autres îles de l'océan Indien et au-delà, qu'elles soient passées, présentes et à venir. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces évocations géographiques contournent souvent le continent africain lui-même, en dépit de sa proximité par rapport aux Caraïbes par exemple, pour favoriser précisément le rattachement à la créolité plutôt qu'à l'africanité. De plus, par l'expression d'une fraternité archipélique et rhizomatique émanant des Seychelles, le spectre des trahisons évoquées dans la pièce *Kastor* semble ici dissout dans la célébration de la créolisation. Celle-ci est conçue comme instigatrice d'une concorde irénique capable à la fois d'unir les Seychellois et de créer un lien puissant avec les habitants des territoires créoles partout dans le monde autour d'un mode de vie particulier (« vivre en créole »).
- 39 En cela, les chanteurs seychellois conçoivent leur créolité comme prise dans leur « relation » – au sens glissantien du terme (Glissant 1990) – aux autres territoires créoles, et ce à différentes échelles. Leur créolité, ou ce qui fait de la société seychelloise un « popouri Kreol », selon le titre d'une autre chanson de Patrick Victor (2007b : 48-50), est en effet considérée comme le « résultat » de connections historiques profondes qui se prolongent dans la contemporanéité. En filigrane apparaît également l'expression d'une histoire partagée marquée par l'esclavage, la colonisation et la créolisation. L'évocation des pratiques musicales et dansées devient dès lors le lien performatif unissant les différentes îles. L'ensemble de ces référents concourt à faire émerger le mémorial musical seychellois tout en l'inscrivant dans un dialogue transocéanique avec d'autres insularités ou territoires créoles. Marie-Christine Parent (2015 : 84-85) a en effet noté comment, dans les années 1990, les Seychelles entendaient non seulement rejoindre le mouvement de la pan-créolité initié par des intellectuels antillais³⁹, mais aussi en devenir leaders, notamment à travers l'instauration du festival Kreol depuis 1986. À l'échelle des musiciens, Michael Naylor (1997 : 43-44) remarquait précisément : « In other instances, the Seychellois not only appear to be entirely comfortable with their creole identity, but actually recognize the potential value of their kreolité to the external world. Some Seychellois musicians have begun to project exporting kreolité as a body of skills and attitudes to cultures struggling with the phenomenon of changing traditions and multi-cultural flux. » Ainsi, en émanant des Seychelles par l'agentivité de ses acteurs culturels, l'horizon de la pan-créolité s'ouvre depuis l'archipel sur l'océan Indien et le monde.

Conclusion

- 40 En présentant et en analysant les paroles de chansons populaires seychelloises, cet article avait pour objectif d'interroger les modalités de fabrique du mémorial musical à travers ce médium particulier. En se centrant sur la corrélation que ces paroles effectuent entre l'évocation de genres musicaux et de dynamiques historiques liées à l'esclavage et à la colonisation, les chansons permettent *in fine* d'accéder à la manière dont les artistes seychellois conçoivent leur créolité et la situent à différentes échelles spatio-temporelles. Que ce soit à travers la pièce *Kastor* ou les autres chansons abordées, l'exploration du mémorial musical seychellois révèle l'imbrication de différents référents territoriaux allant des Seychelles au monde créole transocéanique, et de différentes temporalités incluant la période de la traite, la colonisation et la globalisation.
- 41 Si ce discours sur la créolité dont les chansons témoignent est lié aux politiques culturelles et touristiques développées aux Seychelles, le cadre nationaliste postcolonial est en effet largement dépassé par la reconnaissance – et la recherche – de liens, à la fois historiques et contemporains, qui connectent les musiciens et chanteurs seychellois aux autres îles de l'océan Indien, mais aussi à un monde créole globalisé dans lequel ils s'engagent musicalement.
- 42 Cette version indianocéanienne de la (pan-)créolité, perceptible à travers le mémorial musical seychellois, fait écho à la notion d'« amarrages » développée depuis La Réunion par Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou (2012 : 2) quand ils écrivent :
- Our project is now one of decentering the gaze and redrawing the cartography of the world from the Indian Ocean viewpoint, here where France, Africa, Europe, Asia and the Muslim worlds cross paths. We want to inscribe our island into a network of meetings and exchanges, at the crossroads of African, European, Asian, and islander worlds. Sure, this is a somewhat peripheral world, but it is one we can think with, work over, and transform into an asset or an advantage. We are not in the centre of the world, we never will be. We will always be a little on the sidelines, in the margins, but so what? We suggest a mode of reinscription in diversity, and think of globalisation as a series of meetings and exchanges in a multipolar world. Moorings –so that we can anchor ourselves in the ocean, and then—we slip the moorings, to enter into relationships.
- 43 À la lumière conjointe de l'analyse du mémorial musical seychellois proposé dans cet article et du développement de paradigmes tels que l'indianocéanité ou la pan-créolité, les paroles des chansons seychelloises ont été saisies à l'aune des économies symboliques liées aux processus mémoriels des traites et des esclavages. Au-delà de l'originalité de la créolisation seychelloise, elles reflètent également une certaine volonté de renverser, du moins de décaler, les hégémonies, en faisant des Seychelles un centre mondial alternatif et en promouvant les agentivités artistiques des musiciens comme des vectrices capables de catalyser et de mener le monde créole à l'ère de la globalisation.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXIS, Thomas V., 1996. *Lanmizik ek Ladans Tradisyonnèl Seselwa. Ladans Salon/Kanmtole*, Mahé, Konservatwar Lanmizik ek Ladans / Minister Ledikasyon ek Kiltir.
- ASKEW, Kelly M., 2002. *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BENEDICT, Marion & Burton BENEDICT, 1982. *Men, women, and money in Seychelles*, Berkeley, University of California Press.
- BOSWELL, Rosabelle, 2006. *Le Malaise créole. Ethnic Identity in Mauritius*, New York / Oxford, Berghahn Books.
- CARMIGNANI, Sandra, 2017. *Mémoires de l'esclavage et créolité. Le patrimoine du Morne à l'île Maurice*, Paris, Karthala / CIRESC.
- CHAUDENSON, Robert, 2001. *Creolization of Language and Culture*, Londres / New York, Routledge.
- CHOPPY, Penda, 2013. « Sanson Patrick Victor koman memwar istorik : en komanter lo parol sanson Patrick Victor », *Études océan Indien*, n° 49-50. Disponible en ligne : journals.openedition.org/oceanindien/1913 [dernier accès, novembre 2022].
- DESROCHES, Monique & Guillaume SAMSON, 2002. « La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises », dans Christian Ghasarian (dir.), *Anthropologies de La Réunion*, Paris, Archives contemporaines, p. 201-218.
- DESROSIERS, Brigitte, 1992. « Île de la Réunion : musiques et identité », *Canadian Folk Music Journal*, n° 20/47, p. 47-54.
- DJEBBARI, Elina, 2019a. « Decolonising Culture, Staging Traditional Dances, Creating a New Music-Dance Genre: the National Ballet of Mali's Postcolonial Agency », *Journal of African Cultural Studies*, n° 31/3, p. 352-368. Disponible en ligne : doi.org/10.1080/13696815.2019.1624154 [dernier accès, novembre 2022].
- DJEBBARI, Elina, 2019b. « Seychelles' Festival Kreol: Connecting national Creoleness, Indianoceanism and Pan-Créolité », communication au colloque international *ISIC 15: Island Festivals and Music Tourism*, Kingston, University of the West Indies.
- DJEBBARI, Elina, 2020. « Dancing Salsa in Benin: Connecting the Creole Atlantic », *Atlantic Studies. Global Currents*, n° 17/1, p. 110-134. Disponible en ligne : doi.org/10.1080/14788810.2019.1697579 [dernier accès, novembre 2022].
- DJEBBARI, Elina & Ananya KABIR, 2018. « Transoceanic Glissant », communication au colloque international *Édouard Glissant. L'Éclat et l'Obscur*, Fort-de-France, université des Antilles.
- ELONGUI, Luigi, 1998, « Musiques Caraïbes. La trace noire », *Africultures*, n° 8.
- Festival Kreol, 2017. *Festival Kreol Enternasyonal Sesel*, Victoria, CINEA.
- GILROY, Paul, 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double-Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- GLISSANT, Édouard, 1990. *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard, 1995. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

- GOREAU-PONCEAUD, Anthony & Catherine SERVAN-SCHREIBER, 2010. « “Black Waters” et “Black Atlantic”. Quel teint pour la musique indienne de diaspora ? », *Géographie et cultures*, n° 76, p. 99-118. Disponible en ligne : journals.openedition.org/gc/1266 [dernier accès, novembre 2022].
- KABIR, Ananya Jahanara, 2020. « Creolization as balancing act in the transoceanic quadrille: choreogenesis, incorporation, memory, market », *Atlantic Studies. Global Currents*, n° 17/1, p. 135-157.
- KOECHLIN, Bernard, 1981. « Notes introductives à la musique traditionnelle des Seychelles », dans Chantal Nourrit et William Pruit (dir.), *Musique Traditionnelle de L’Océan Indien*. Seychelles, Paris, Radio France Internationale, Centre de documentation africaine, p. 1-35.
- LAGARDE, Benjamin, 2007. « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (Île de la Réunion) », *Conserveries mémorielles*, n° 3, p. 27-46. Disponible en ligne : journals.openedition.org/cm/122 [dernier accès, novembre 2022].
- LAGARDE, Benjamin, 2012. *Réunion maloya. La créolisation réunionnaise telle qu’entendue depuis sa « musique traditionnelle »*, thèse de doctorat, université Aix-Marseille 1, Aix-en-Provence.
- LIONNET, Françoise, 1993. « Créolité in the Indian Ocean: Two Models of Cultural Diversity », *Yale French Studies*, n° 82/1, p. 101-112.
- LIONNET, Françoise, 2011. « Cosmopolitan or Creole Lives? Globalized Oceans and Insular Identities », *Profession*, p. 23-43.
- LIONNET, Guy, 1972. *The Seychelles*, Exeter, David & Charles.
- MAHOUNE, Jean-Claude Pascal, 1997. « Seychelles », dans Don Rubin, Ousmane Diakhate & Hansel Ndumbe Eyoh (dir.), *World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 3. Africa*, Londres / New York, Routledge, p. 250-255.
- MALLET, Julien & Guillaume SAMSON, 2020. « Pour une approche alternative des circulations musicales à partir d’un rythme commun dans l’océan Indien », *Journal des anthropologues*, n° 160-161, p. 167-183.
- NAYLOR, Michael Lee, 1997. *The Creativity in Culture. Creolization in the Musical Genres of the Seychelles Islands*, thèse de doctorat, University of Michigan, Ann Arbor.
- NAYLOR, Michael Lee, 2005. « Heeding the Creole Voice (in the Seychelles Islands): Alternatives to race and nation as identifiers of cultural value », *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, n° 10. Disponible en ligne : www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/michaellnaylor.htm [dernier accès, décembre 2022].
- NWULIA, Moses D. E., 1980. *The History of Slavery in Mauritius and the Seychelles, 1810-1875*, Rutherford, Associated University Presses.
- O’GORMAN, Mairi S., 2019. *Tree of Knowledge, Tree of Life. Materials, Intimacy and Being Creole in London and Seychelles*, thèse de doctorat, université d’Édimbourg, Édimbourg.
- PARENT, Marie-Christine, 2015. « Représentations publiques du patrimoine musical et de la diversité culturelle en milieu créole : le cas des Seychelles (océan Indien) », dans Daniela Moisa & Jessica Roda (dir.), *La Diversité des Patrimoines. Du rejet du discours à l’éloge des pratiques*, Québec, Presses de l’université du Québec, p. 39-64.
- PARENT, Marie-Christine, 2018. *Le Moutya à l’épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d’aujourd’hui (océan Indien)*, thèse de doctorat, université Côte d’Azur / université de Montréal, Nice / Montréal.

- PEGHINI, Julie, 2016. *Île rêvée, île réelle. Le multiculturalisme à l'île Maurice*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- POURCHEZ, Laurence, 2014. « Métissage, multi-appartenance, créolité à l'île de La Réunion », *Anthropologie et Sociétés*, n° 38/2, p. 45-66.
- SAMSON, Guillaume, 2013. « Transculturations musicales et dynamiques identitaires. Trois cas d'étude réunionnais », *L'Homme*, n° 207-208, p. 215-235.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine, 2010. *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice. Chutney indien et séga Bollywood*, Paris, Riveneuve éditions.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine, 2014. *Indianité et créolité à l'île Maurice*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- VERGES, Françoise & Carpanin MARIMOUTOU, 2012. « Moorings: Indian Ocean Creolisations », *PORTAL, Journal of Multidisciplinary International Studies*, n° 9/1, p. 1-39.
- VICTOR, Patrick, 2007a. *Kastor: en pyes mizikal*, O Kap, Lenstiti Kreol.
- VICTOR, Patrick, 2007b. *Griyo lepep (En Koleksyon Sanson)*, O Kap, Lenstiti Kreol, Edisyon festival kreol sesel.
- WHITE, Bob. W., 2008. *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham / Londres, Duke University Press.

NOTES

1. « met en valer nou fyerte koman en vre nasyon Kreol » (Festival Kreol 2017).
2. À propos de la notion de créolité dans l'océan Indien, voir notamment Boswell 2006 ; Carmignani 2017 ; Chaudenson 2001 ; Desrosiers 1992 ; Desroches & Samson 2002 ; Lagarde 2007, 2012 ; Lionnet 1993, 2011 ; Peghini 2016 ; Pourchez 2013 ; Samson 2013 ; Servan-Schreiber 2010, 2014. Pour une approche spécifique aux Seychelles, voir Parent 2015, 2018 ; Naylor 1997, 2005 ; pour une appréhension de la créolité par les Seychellois de la diaspora établie au Royaume-Uni, voir O'Gorman 2019.
3. « prezerv e devlop nou kiltir ansanm avek kouran mondyalizasyon » (Festival Kreol 2017).
4. J'ai effectué un terrain aux Seychelles en octobre 2017 en collaboration avec Ananya Kabir, directrice du projet ERC « Modern Moves » pour lequel j'étais chercheuse postdoctorante au King's College de Londres de 2013 à 2018. Je remercie Ananya Kabir et l'ERC pour avoir permis le financement de ce terrain dans le cadre du festival Kreol et du carnaval de Victoria, inclus dans une mission intégrant également des terrains dans d'autres îles de l'océan Indien (La Réunion et Maurice). Je remercie également Marie-Christine Parent pour les orientations qu'elle nous a aimablement fournies en amont du terrain. Sur place, je remercie particulièrement Gabriel Essack, Pierre Joseph, Penda Choppy, Jean-Marc Volcy, Patrick Victor, David André, Marietta Matombe, Brian Matombe et James Barbe.
5. Sur ce point, voir Djebbari 2019b ; Parent 2015.
6. Pour de plus amples développements à ce sujet, voir Djebbari 2020.
7. Parent décrit le moutya comme suit : « Pratique musicale issue du contexte esclavagiste des îles Seychelles (océan Indien) à partir de la fin du XVIII^e siècle, le *moutya*

est à la fois un chant, une musique tambourinée et une danse. Cette pratique, nommée *moutya otantik* (*moutya* authentique) par les Seychellois, s'est toutefois avérée très rare sur le terrain, voire absente. » (2018 : 11)

8. Dans l'océan Indien, Benjamin Lagarde a aussi montré comment le maloya réunionnais peut aujourd'hui être considéré comme un « monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves » (Lagarde 2007).

9. Comme celle à laquelle j'ai pu assister lors de l'événement *Dimans Borlanmer* inclus dans le programme du festival Kreol.

10. Michael Naylor évoque l'originalité du processus : « Seychelles' unique brand of creolization » (1997 : np).

11. Selon Michael Naylor, Patrick Victor est certainement le chanteur seychellois le plus connu tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'archipel (1997 : x). Pour plus d'informations sur cette figure, voir Choppy 2013 ; Naylor 1997 : 200-234.

12. Voir par exemple les articles suivants, disponibles en ligne : www.nation.sc/archive/223549/gran-premyer-nouvo-versyon-pyes-teat-kastor-en-fran-kontribisyon-anver-leritaz-kiltirel-sesel [dernier accès, décembre 2022] ; www.nation.sc/archive/252070/bernard-elizabeth-et-patrick-victor-dedient-leur-doctorat-honoraire-a-leurs-collegues [dernier accès, décembre 2022].

13. Les traductions du créole seselwa au français sont de l'autrice.

14. Entretien du 31 octobre 2017.

15. Selon Mairi O'Gorman (2019 : 33), la valorisation de la figure de l'esclave marron aux Seychelles est à replacer dans le contexte politique socialiste qui a pu mettre en avant ce genre d'iconographie.

16. Au sujet de la notion de « rezilta », en lien avec celle de métissage, utilisée par les artistes et intellectuels seychellois pour évoquer les processus de créolisation, voir Djebbari et Kabir 2018.

17. « Moi Tobi, je vois beaucoup / et je peux dire que ce soit / le maître ou l'esclave / blanc ou noir / partout l'égoïsme, l'opresseur / c'est même père même mère. » (Victor 2007a : 34) Je remercie Patrick Victor pour avoir accordé l'autorisation de citation des paroles de ses chansons dans l'ensemble de cet article.

18. Dans un entretien mené avec lui, Patrick Victor affirme ne pas croire en la version des documents administratifs retrouvés dans les archives : « I say this is not true. This can't be right. [...] I don't believe that he [Kastor] died being part of the colonial system. I say this was put as a later story to scare the other slaves not to escape. » (entretien du 30 octobre 2017)

19. Journal de terrain, octobre 2017. Voir en écho, sur ce point, Naylor 1997 : 12-13, 29.

20. Cela rappelle les témoignages du FWP évoqués par Denis-Constant Martin dans ce numéro.

21. « Faites la paix dans la montagne, la paix dans le village / Réunissez les maîtres aux côtés des esclaves / dans la cour de ce territoire / Parlez cette langue qui est la plus profonde... Le créole / à travers le tambour ou en chanson / la loi de ce territoire qui crie / Seychelles, Seychelles, Seychelles. » (Victor 2007a : 68)

22. La chanson a été publiée en 2015 sur l'album *Zilwa. Parfum de Vanille* par Oasis Productions (écoutable en ligne : <http://filoumoris.com/zilwa-parfum-vanille/>). Les paroles de la chanson sont transcrites dans le livret du CD.

23. En plus d'être un musicien à succès, David André était également le maire de Victoria, la capitale des Seychelles, pendant le déroulement de mon terrain. En 2021, il a été nommé secrétaire général de l'Institut pour la culture, le patrimoine et les arts.

24. « nou randevou ek lepase. »

25. « en lokasyon pour nou pa bliye / Kot tou ti konmanse. »

26. Les romances (« romans ») sont des chansons d'amour de tradition française (Parent 2018 : 122).

27. Pour Édouard Glissant (1995 : 17), la notion de créolisation doit être distinguée de celle de métissage – dans le sens où l'on peut prévoir le résultat d'un métissage mais pas celui issu d'un processus de créolisation, qui est lui imprévisible, imprédictible. Cependant, le terrain mené aux Seychelles et les entretiens avec les chanteurs ont montré comment l'idée de « métissage » est très présente dans les discours de manière générale, et presque systématique dans ceux liés aux musiques et aux danses. La notion de métissage apparaît ainsi comme un élément essentiel de la définition de la créolité seychelloise, comme cela était en quelque sorte mis en avant dans la pièce *Kastor*. David André a par ailleurs sorti un album appelé *Métisaz* en 2006, dans lequel il fait dialoguer les genres musicaux seychellois avec de multiples autres ressources musicales, du flamenco andalou à la bossa nova brésilienne (Djebbari 2019b).

28. « Sesel nou pei byeneme / Ou en vre bizou dan lanmer ble »

29. *Zilwa* est le produit d'une rencontre musicale entre un groupe seychellois appelé « Métis » et le groupe réunionnais des « Mascareignas ».

30. Ce sous-titre est certainement une référence à la marque touristique des « îles Vanille » créée en août 2010 et incluant l'ensemble des Mascareignes.

31. « “Zilwa”, un parfum de vanille flotte sur une créolité partagée », *Seychelles Nation*, 2015. Disponible en ligne : www.nation.sc/archive/247033/-zilwa-un-parfum-de-vanille-flotte-sur-une-creolite-partagee [dernier accès, décembre 2022].

32. « Dans l'océan Indien, où tu te places / Au nord de l'horizon l'Asie, l'Afrique de l'autre côté / Tu as l'eau que même les Arabes ont goûté en rafales / Aujourd'hui le monde traverse notre mer »

33. « Unissez-vous peuples de l'océan Indien / Pour boire le verre de l'amitié / Sous le même soleil serrons-nous la main / Comme une grande famille qui finit rassemblée »

34. « Que l'on danse le séga ou le moutya / Que l'on danse le maloya, nous sommes tous frères / Oui oui nous sommes tous frères / Amène le violon, amène la valiha / amène ces tablas pour que nous fassions la fête ensemble / ça fait longtemps que nous faisons la fête ensemble »

35. « Je te dis que c'est le mieux / un rapprochement de nos îles / Viens, viens on va chanter / pour faire croître cette petite fleur »

36. « Notre grand pays a subi / La domination coloniale / Notre terre a connu la souffrance / Avec le cri de l'esclave »

37. « Seychellois, Comoriens, Malgaches / Le peuple réunionnais / Nos frères Mauriciens / Santé aussi au petit frère Rodrigues »

38. « Le tam-tam, le tambour, le feu / Le cri du violon, le triangle, l'accordéon / Ô la Martinique, vive la Guadeloupe / Santé aussi là-bas à l'île d'Haïti / Salam île Maurice / À toi La Réunion / Bonjour la Louisiane / quelle position / Notre petit frère Rodrigues / Et tout le peuple créole »

39. Voir notamment cet entretien avec l'écrivain-journaliste martiniquais Rodolf Etienne : iocp.potomitan.info/france/menton3.php [dernier accès, décembre 2022].

RÉSUMÉS

Fondé sur des données ethnographiques recueillies lors d'une mission de terrain aux Seychelles, l'article s'intéresse aux paroles de chansons en créole seselwa comme site discursif et performatif de production du mémorial musical. En présentant et en analysant les paroles de chansons populaires seychelloises, le texte a pour objectif d'interroger les modalités de fabrique du mémorial musical à travers ce médium particulier.

Il s'agit ainsi, d'une part, de comprendre comment la mémoire des traites et des esclavages est véhiculée par l'évocation de genres musicaux spécifiques ; et d'autre part, comment la fabrique du mémorial musical seychellois s'appuie sur – et contribue à produire – une acception de la créolisation comme marque identitaire de l'archipel et de son histoire. *In fine*, l'article soulève d'autres enjeux liés à la place et au rôle des Seychelles dans une économie mémorielle et culturelle globalisée, montrant l'agentivité des chanteurs et des musiciens dans la fabrique d'un mémorial musical composite et inclusif tourné vers l'expression de la créolité.

La première partie de l'article prend la pièce musicale *Kastor*, écrite et composée par Patrick Victor, comme point de départ à la réflexion. L'intrigue, qui s'inspire d'une figure historique citée dans des documents de l'administration coloniale britannique conservés dans les archives nationales, fait du personnage de Kastor le symbole du marronnage et de la lutte contre l'esclavage aux Seychelles. Les musiques utilisées dans la pièce en lien avec les thèmes de la traite esclavagiste, du marronnage, de la créolisation s'inscrivent ainsi dans le processus de définition postcoloniale de l'identité nationale seychelloise.

La deuxième partie poursuit l'exploration de paroles de chansons produites par certains musiciens seychellois rencontrés sur le terrain, et montre comment elles façonnent – et transmettent – l'association entre musique, mémoire et créolisation. Par l'évocation de genres musicaux et dansés traditionnels (séga, moutya, kanmtolé, romans) et d'instruments de musique (triangle, tambour, mandoline, violon) en lien avec leurs contextes de production historique, le mémorial musical seychellois se construit en étroite interaction avec l'histoire des Seychelles, la mémoire des traites esclavagistes et le processus de créolisation.

La troisième partie démontre comment les enjeux du mémorial musical traité dans l'article dépassent le cadre insulaire des Seychelles et de l'océan Indien, pour tendre vers l'expression d'une pan-créolité transocéanique et rhizomatique. Les chanteurs seychellois conçoivent en effet leur créolité comme prise dans leur « relation » – au sens glissant du terme – aux autres territoires créoles et ce, à différentes échelles, dans l'océan Indien d'abord, mais aussi au-delà dans le monde. En exprimant une histoire partagée qui se prolonge dans la contemporanéité, marquée par l'esclavage, la colonisation et la créolisation, l'ensemble des référents mobilisés par les artistes concourt à faire émerger le mémorial musical seychellois en l'inscrivant dans un dialogue transocéanique avec d'autres insularités ou territoires créoles.

Les analyses successives des paroles de chansons proposées dans l'article documentent la façon dont le mémorial musical seychellois se constitue dans un dialogue constant entre l'histoire locale de l'archipel, les dynamiques sociales et culturelles de la région indianocéanique, la

conception d'une pan-créolité transocéanique susceptible d'être menée par les Seychelles, mais aussi l'agentivité de ses musiciens à l'ère contemporaine.

Based on ethnographic data collected during fieldwork in the Seychelles, this article focuses on song lyrics in *seselwa creole* as a discursive and performative site of the musical production of memory. By presenting and analyzing the lyrics of some popular Seychellois songs, this essay investigates the making of the musical memorial through this particular medium.

On the one hand, it aims at understanding how the memory of the slave trade is conveyed by the evocation of specific music and dance genres; on the other hand, how the making of the Seychellois musical memorial is based on—and contributes to producing—the meaning of creolization as an identity mark specific to the archipelago and its history. Beyond that, the essay raises other issues pertaining to the place and role of the Seychelles in a globalized memorial and cultural economy, and shows the agency of singers and musicians in the making of an inclusive and composite musical memorial attuned to the expression of creoleness.

The first part of the article takes the musical piece *Kastor*, written and composed by Patrick Victor, as a starting point for reflection. While the plot is inspired by a historical figure quoted in documents of the British colonial administration preserved in the national archives, *Kastor* becomes the symbol of maroonage and the fight against slavery in the Seychelles. The music used in the piece in connection with the themes of the slave trade, marooning and creolization thus contributes to the process of the postcolonial definition of the Seychellois national identity.

The second part of the essay continues to deal with song lyrics produced by certain Seychellois musicians encountered in the field by showing how they shape—and transmit—the association between music, memory and creolization. By evoking traditional music and dance genres (*séga*, *moutya*, *kanmtolé*, *romans*) and musical instruments (triangle, drum, mandolin, violin)—in connection with the historical contexts in which they were produced—the Seychellois musical memorial is therefore linked to the history of the Seychelles, the memory of the slave trade and the process of creolization.

The third part shows how the issues of the musical memorial treated in the article go beyond the insular framework of the Seychelles and the Indian Ocean, tending rather towards the expression of a transoceanic and rhizomatic pan-creoleness. Seychellois singers indeed conceive of their creoleness as caught up in their 'relationship'—in the Glissantian sense of the term—with other creole territories, and this to differing degrees, first in the Indian Ocean but also beyond, in the world. By expressing a shared history that extends into the contemporary world, marked by slavery, colonization, and creolization, all the references mobilized by the artists thus contribute to framing the Seychelles' musical memorial in a transoceanic dialogue with other island cultures or creole territories.

The analysis of the song lyrics proposed in the article documents successively the ways in which the Seychellois musical memorial is thus constituted, in a constant dialogue between the local history of the archipelago, the social and cultural dynamics of the Indian Ocean region, and the conception of a transoceanic pan-creoleness which the Seychelles could lead. Eventually the essay shows the agency of Seychellois musicians in the contemporary world.

A partir de datos etnográficos recogidos durante un trabajo de campo en las islas Seychelles, el artículo se interesa por las letras de canciones en criollo *seselwá* en tanto sitio discursivo y performativo de producción de un memorial musical. Presentando y analizando las letras de canciones populares, el texto se propone interrogar la manera en que se forma este memorial musical a través de ese medio particular.

Se trata entonces, por un lado, de entender de qué manera se vehicula la memoria de las tratas y de las esclavitudes a través de la evocación de géneros musicales específicos; y, por otro lado, de qué manera la constitución del memorial musical toma apoyo en –y contribuye a producir– una acepción de la creolización (o “criollización”) en tanto marca identitaria del archipiélago y de su

historia. Más allá, el artículo plantea otros desafíos relativos al lugar y al rol de las Seychelles en una economía memorial y cultural globalizada, mostrando la capacidad de agencia de cantantes y músicos tal como se expresa en la creación de un memorial inclusivo que apunta a la expresión de lo criollo.

La primera parte del artículo toma como punto de partida de la reflexión la pieza musical *Kastor*, escrita y compuesta por Patrick Victor. Siendo que la intriga se inspira en una figura histórica citada en los documentos de la administración colonial británica conservados en los archivos nacionales, *Kastor* se convierte en el símbolo del cimarronaje (*marronnage*) y de la lucha contra la esclavitud en las Seychelles. Las músicas utilizadas en la pieza vinculadas con los temas de la trata esclavista, del cimarronaje, de la creolización se inscriben así en el proceso de definición postcolonial de la identidad nacional en las Seychelles.

La segunda parte prosigue la exploración de las letras hechas por músicos seychellenses conocidos durante el trabajo de campo, mostrando cómo moldean –y transmiten– la asociación entre música, memoria y creolización. A través de la evocación de géneros musicales y danzas tradicionales (séga, moutya, kanmtolé, romans), como también de los instrumentos (triángulo, tambor, mandolina, violín) y en relación con sus contextos históricos de producción, el memorial musical se construye en estrecha interacción con la historia de las Seychelles, la memoria de las tratas y el proceso de creolización.

La tercera parte de este artículo muestra cómo los desafíos que plantea el memorial tratado en el artículo van más allá del marco insular de las Seychelles y del océano Índico, tendiendo a la expresión de un pancriollismo transoceánico y rizomático. Los cantantes seychellenses conciben en efecto su criollismo desde el prisma de su “relación” –en el sentido que le otorga Édouard Glissant al término– con los otros territorios criollos, y esto a diferentes escalas, en el océano Índico primero, pero también en otras partes del mundo. Expresando una historia compartida que se prolonga en la contemporaneidad, marcada por la esclavitud, la colonización, y la creolización, el conjunto de los referentes movilizados por los artistas contribuye a la emergencia del memorial musical, inscribiéndolo en un diálogo transoceánico con otras insularidades u otros territorios criollos.

Los análisis sucesivos de las letras de las canciones propuestas en el artículo documentan la manera en que el memorial musical se constituye en un diálogo constante entre la historia local del archipiélago, las dinámicas sociales y culturales en el océano Índico, la concepción de un pancriollismo transoceánico susceptible de ser llevada a cabo por las Seychelles, pero también la capacidad de agencia de sus músicos en la era contemporánea.

Baseado nos dados etnográficos recolhidos durante uma missão de campo nas Seicheles, este artigo considera a letra das canções em crioulo seselwa enquanto lugar discursivo e performático de produção do memorial musical. Apresentando e analisando a letra das canções populares das Seicheles, pretende-se questionar as modalidades de construção do memorial musical através desse meio particular.

Trata-se, por um lado, de entender como a memória do tráfico e da escravidão anda veiculada pela evocação de géneros musicais específicos, e por outro lado, como a construção do memorial musical das Seicheles assenta – e contribui para produzir – na relevância da criouliização como marca identitária do arquipélago e de sua história. O artigo também considera o lugar e o papel das Seicheles numa economia memorial e cultural globalizada, revelando a agentividade dos cantores e dos músicos na construção de um memorial musical inclusivo focado na expressão da criouliidade.

A primeira parte do artigo enfoca a peça musical *Kastor*, escrita e composta por Patrick Victor, como ponto de partida da reflexão. Inspirando-se numa figura histórica presente na documentação da administração colonial britânica conservada nos arquivos nacionais, *Kastor* tornou-se o símbolo do *maroonage* e da luta contra a escravidão nas Seicheles. As músicas

utilizadas nesta peça relacionadas com os temas do trato escravista, do *maroonage* e da criouliização, participam do processo de definição pós-colonial da identidade nacional das Seicheles.

A segunda parte continua a examinar as letras de canções produzidas por alguns músicos das Seicheles encontrados no campo, mostrando como elas modelam – e transmitem – a associação entre música, memória e criouliização. Evocando gêneros musicais e danças tradicionais (*séga*, *moutya*, *kanmtolé*, *romans*) e instrumentos de música (triângulo, tambor, mandolina, violino) em relação com os seus contextos históricos de produção, o memorial musical das Seicheles desenvolve-se em interação com a história das Seicheles, a memória do tráfico e o processo de criouliização.

A terceira parte mostra como o alcance do memorial musical considerado neste artigo ultrapassa o quadro insular das Seicheles e do Oceano Índico, apontando para a expressão de uma pan-crioulidade transoceânica e rizomática. Os cantores das Seicheles percebem sua criouliidade como presa na sua « relação » – no sentido empregado por Glissant – com os outros territórios crioulos, em escalas diversas, primeiro no Oceano Índico, mas também no mundo. Ao manifestar uma história partilhada que continua na contemporaneidade, marcada pela escravidão, a colonização e a criouliização, o conjunto das referências mobilizadas pelos artistas contribui para o surgimento do memorial musical das Seicheles, participando de um diálogo transoceânico com outras insularidades ou territórios crioulos.

As análises de letras de música propostas neste artigo documentam o modo como o memorial musical das Seicheles formou-se num diálogo constante entre a história local do arquipélago, as dinâmicas sociais e culturais da região, a concepção de uma pan-crioulidade protagonizada pelas Seicheles, mas também a agentividade de seus músicos na época contemporânea.

INDEX

Palabras claves : islas Seychelles, memoria, música, creolización, criollización, pancriollismo, transoceánico, océano Índico, esclavitud, colonización, canciones criollas, letras.

Palavras-chave : Seicheles, memória, música, criouliização, pan-crioulidade, transoceânico, Oceano Índico, escravidão, colonização, canções crioulas, letras.

Keywords : Seychelles, memory, music, creolization, pan-creoleness, transoceanic, Indian Ocean, slavery, colonization, creole songs, lyrics.

Mots-clés : Seychelles, mémoire, musique, créolisation, pan-créolité, transocéanique, océan Indien, esclavage, colonisation, chansons créoles, paroles.

AUTEUR

ELINA DJEBBARI

Maîtresse de conférences en anthropologie de la danse, Département d'anthropologie, université Paris Nanterre, CREM-LESC (UMR 7186 CNRS/UPN) (France)