



HAL
open science

Poétique du maloya dans Kaye la sirène de Kaloune

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Poétique du maloya dans Kaye la sirène de Kaloune. *Comparatismes en Sorbonne*, 2022, *Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains Regards croisés III*, 13. hal-04299782

HAL Id: hal-04299782

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-04299782>

Submitted on 28 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POÉTIQUE DU MALOYA DANS *KAYE LA SIREN DE KALOUNE*

Publié sous le titre :

2022

"Poétique du maloya dans Kaye la sirène de Kaloune", in *Comparatismes en Sorbonne*, [Compositrices, compositeurs, écrivaines, écrivains, regards croisés III], Michèle Landi, Stéphane Lelièvre et Marthe Segrestrin dir., avril 2022. http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=13

[...] écrire en créole amène à une liberté de dire [...]¹

Il sera question ici du recueil *Kayé la Sirèn*, un recueil poétique de Judith Profil publié en 2015, et de *La fée noire*, un spectacle monté à partir de cette œuvre². Cette poétesse contemporaine de l'île de La Réunion, fille d'un marchand d'épices et d'une directrice d'école, a pris pour nom d'artiste Kaloune. D'emblée, son pseudonyme issu du mot « kalou », qui désigne le mortier en créole de La Réunion, la rattache à cette filiation et à une culture qui accorde une place prépondérante aux épices et aux mélanges savoureux et forts, en cuisine comme en art. Âgée de trente ans, elle a publié deux ouvrages. Le 3 décembre 2010, elle performait au Théâtre du Grand Marché de Saint-Denis de La Réunion où il y avait un kabar. Le kabar peut avoir une vocation sacrée dans le cadre de la famille ou *nation* et des célébrations rituelles privées en l'honneur des ancêtres. Il peut aussi s'agir d'un spectacle. D'une version du kabar à l'autre, le climat n'est pas du tout le même. Lors d'un *servis kabar* familial, certaines personnes peuvent entrer en transe. Il en va tout autrement des soirées poétiques dionysiennes. Qu'il s'agisse du « *Sat marron* » du Grand Marché ou des soirées organisées chaque année par les éditions K'A, créées par l'artiste André Rober, ces événements sont fort intéressants mais on ne peut plus tranquilles. On y perçoit la vibration sans la transe, que l'on retrouve toutefois dans certains spectacles de Kaloune intégrant une dimension électro et des jeux de lumières psychédéliques. En tant que spectacle, le kabar est une fête durant laquelle on joue de la musique et l'on récite des textes, les deux arts pouvant s'associer entre eux et se combiner avec d'autres : Kaloune, comédienne, accorde un soin tout particulier à la scénographie. Sa poésie est marquée par cette culture du *kabar*, espace de rencontre des poètes qui, à La Réunion, mettent en voix et en spectacle leurs textes. Alors que d'autres recueils poétiques font seulement appel à l'intellect ou au sens visuel, c'est une poésie conçue pour la performance scénique, comme d'autres textes de poètes réunionnais de la même génération³, tant le kabar est perçu comme l'un des aboutissements prévus de la création poétique et, plus peut-être que la lecture silencieuse et individuelle, la voie sacrée de sa réception.

Les deux recueils que Kaloune a publiés, *Séga bondié Galé* et *Kayé la sirèn*, font l'un et l'autre allusion à la musique. Le séga originaire de l'île Maurice où il est très vivace est l'une des deux formes les plus populaires de la musique réunionnaise. Il en existe aussi des variantes aux Seychelles. Le « bal la poussyer », fête populaire où l'on joue plutôt du séga, est cité dans *Kayé la sirèn* (K, 108). *Kayé la sirèn*, littéralement le cahier de la sirène, fait allusion au chant de cette créature mythologique. Citer la sirène en créole, c'est allier un parler de l'Océan Indien avec une

¹ Sophie Louys, « Le Fonker, une poésie qui soigne », in *Boukan, Le courrier ultramarin*, en ligne, janvier 2020 [<https://www.une-saison-en-guyane.com/article/culture/le-fonkerune-poesie-qui-soigne/Derniere> consultation le 18 décembre 2020].

² Théâtre des Bambous, 2014 (Saint-Benoît, Ile de La Réunion).

³ Voir par exemple certains textes de Francky Lauret.

référence culturelle européenne. Chacun sait que la sirène est issue du monde gréco-latin, même s'il existe des versions malgaches de cette entité. La « zazavindrano » ou fille des eaux en malgache, figure phare des recherches en littérature comparée à l'Université de La Réunion⁴, est citée en tant que titre d'un poème⁵. Le second *opus* de Kaloune rend hommage non plus au séga, mais au second style de musique locale parmi les plus typiques et populaires, le maloya, récemment intégré au patrimoine mondial de l'Unesco. Influencée par Daniel Waro, Gramoune Lélé ou Nathalie Natiembé, elle a mis en scène et en musique son recueil et, par là, modernisé les chants sacrés qui ont bercé son enfance – rassemblés dans le fameux « cahier » - en développant avec Jako Maron une veine électro-maloya expérimentale et avant-gardiste⁶.

Avec la langue mêlée du recueil, un créole qui intègre de façon significative le malgache, langue par excellence du maloya⁷, la première partie de cet article effleurera la structure des textes, calquée sur la rythmique envoûtante du maloya. La mention aux instruments traditionnels sera essentiellement traitée dans la deuxième partie de l'étude, d'abord placée sous le signe du *servis kabaré*, rite initiatique sacré qui est la racine du patrimoine musical du maloya⁸. La troisième partie de l'article approfondira les trames sonores et la structure des poèmes-maloyas dont la *fondkezer*⁹ orchestre les voix.

TOUT-MONDE, CREOLITE, MELANGUE

Il faut opérer un décentrement temporel et géographique pour comprendre la littérature de l'Océan Indien, immergée dans une culture du *Tout monde*¹⁰ issue de la société de plantation, des voyages des Européens, des grandes migrations forcées des esclaves venus de Madagascar et de l'Afrique de l'Est. Bien loin de la vision idyllique que l'on se fait parfois de La Réunion, le nouvel esclavagisme consécutif à l'interdiction de la traite des Noirs (1817) consiste à puiser la main d'œuvre nécessaire à la culture de la canne en plein essor tout autour du bassin Océan Indien, en Inde puis Chine. L'engagisme est le déplacement massif et consenti mais trop souvent mortel du fait des conditions du voyage à fond de cale des ouvriers et ouvrières venus de Madagascar, de la côte Est de l'Afrique, de l'Inde, de la Chine et d'îles de l'Océan Indien tournées vers l'islam comme le sont Mayotte et les Comores¹¹. S'il y a une société représentative du « tout-monde », des contacts de cultures et de langues issus de la colonisation, c'est bien la société réunionnaise ; de ces migrations est issue la culture créolisée de La Réunion. Créolisation suppose continuité avec une tradition venue d'ailleurs, mais aussi transposition, adaptation de ces traditions dans un nouveau contexte. Il en va de la créolisation de la musique comme de la créolité de la langue. Pour la créolisation des instruments, on prendra l'exemple du bobre, un instrument en forme d'arc qui vient d'Afrique. Mais sa particularité, à La Réunion, est qu'entrent dans sa fabrication des matériaux

⁴ Bernard Terramorsi, *Les filles des eaux dans l'Océan Indien, mythes, récits, représentations*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵ Kaloune, *Kayé la sirèn*, Ile-sur-Tet, Editions K'A, 2015, p. 35. Désormais, les références à ce volume seront, quand cela est possible, indiquées entre parenthèses dans le corps de l'article. La lettre K renvoyant au titre sera suivie du numéro de page.

⁶ « Kaloune sur Vimémo » (reportage relatif au show de Kaloune à la Cité des arts en juillet 2016, en ligne <https://vimeo.com/404014557>, consulté le 18/12/2020).

⁷ A Madagascar, « maloy aho » veut dire : « parler, dégoïser, dire ce que l'on a à dire ».

⁸ Françoise Dumas-Champion, ethnologue au CNRS, « Le servis kabaré de gramoune Baba », avec Gramoune Lélé et Daniel Waro (1998), en ligne https://www.youtube.com/watch?v=gL8kOVjqmsk&ab_channel=Fran%C3%A7oiseDumas-Champion; consulté le 18/12/2020.

⁹ Poétesse en créole réunionnais.

¹⁰ Édouard Glissant, *Traité du tout Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

¹¹ Un volume a été consacré à cette question par la fédération de recherches OSOI sur l'Océan Indien : Jacqueline Andoche, Eileen Williams-Wanquet et Michel Watin (dirs.), *Identité, migrations, Territoires*, Actes du colloque international OSOI organisé par le CCLC et le LCF à l'Université de La Réunion du 6-9 novembre 2013, Saint-André (Réunion), Epica Editions, décembre 2014.

locaux. Il y a le takamaka¹² et le vacoa, un arbre typique de l'île¹³. Le bobre est évoqué dans un poème du recueil dédié à Gramoune Lélé, l'un des maîtres du maloya :

Mi antan in bob, i donn paké
I donn lé kor !¹⁴

En ce qui concerne la créolisation, il en va de même pour la langue. La langue importée évolue à sa manière en contexte plurilingue et tropical. C'est ainsi que le mot « bête » employé dans le poème « La passion de princesse sakalava¹⁵ » signifie non pas un idiot ou un animal, mais un esprit maléfique (K. 63). Ce poème retrace une sorte de psychomachie caractéristique du rêve¹⁶ entre les éléments naturels et la mémoire. Ainsi s'engage une chorégraphie ou bataille des éléments - comme dans le jeu pierre/papier/ciseau. L'extrait visualisé ci-dessous ne suffit pas à rendre compte de la dynamique incantatoire et presque ondulatoire du poème :

Dolo té bwar lo tan,	De l'eau buvait le temps
Mé mon tan i giny pa vyol mon santiman	Mais mon temps ne pouvait pas violer mon sentiment
Mé mon tan i anval lo van	Mais mon temps, il avale le vent
An bêtè lou – bêtè fanjan	Comme un démon lou garou, un démon fougère
Mon tan I anval lo van	Mon temps, il avale le vent
I kour, I souf dann bwa,	Il court, il souffle dans le bois,
I kour, I soulève lo twa !	Il court, il soulève le toit !
I rèv fé sap in bibas' ater...	Il rêve qu'il fait tomber une nêfle à terre
I rèv bibas'i vyen son zèzèr	Il rêve que la bibasse devient son amour

Si on le parcourt dans son intégralité, on découvre que le poème fait « tourner » les éléments qui reviennent à plusieurs reprises – de même qu'on fait tourner quand on joue et chante la mélodie sur une boucle d'accords. La danse du texte mime le tournoiement du vent ; le flux et le reflux de la mémoire dans la progression du deuil – car ce recueil est l'histoire d'un deuil amoureux¹⁷, mais aussi, selon les termes mêmes de Judith Profil, la lente convalescence des insulaires frappés par le traumatisme de la colonisation. L'auteure devient elle-même la Parque qui file et coupe le fil de ces histoires, l'histoire d'amour individuelle et l'histoire collective d'une île décolonisée. Nouvelle Ophélie¹⁸, elle chante et enchante le deuil, démultipliée à travers tous ses *alter ego*, comme si la diffraction de son image permettait de mieux répartir le fardeau de la douleur. L'eau et le vent représentent les forces de changement par la purification salutaire. Mais le temps de la princesse sakalave n'est pas celui de la nature. La « passion » de la princesse sakalave, c'est sa souffrance, qu'elle soit amoureuse ou épreuve initiatique intégrée dans une démarche spirituelle. Et il faut noter que, dans la culture malgache, la souffrance est valorisée, car apte à toucher les ancêtres dans l'au-delà. La temporalité du souvenir obsédant résiste au nettoyage par le cyclone. Face aux souvenirs rémanents, ceux de l'histoire privée et ceux de l'histoire collective, la pluie a beau tomber et le vent

¹² Pour fabriquer l'arc.

¹³ Pour fabriquer la bourse attachée à la baguette qui permet de frapper l'arc.

¹⁴ « J'entends un bobre, il s'en donne à cœur joie, il joue à fond ».

¹⁵ Les sakalaves sont un peuple malgache.

¹⁶ Le sous-titre du recueil est « le rêve de Fanja ».

¹⁷ « J'appartiens à un amour volé,/Volé par le temps/Il appartenait à mon âme/Mon jardin,/Mes dents/La courbe de mes reins,/L'orgueil de mes seins/Mon sang/Oh mon prince forgeron, ton feu brûle-t-il encore ? Je suis étain, ta flamme est sur mon corps » (K, 54).

¹⁸ Sur le site *Youtube*, une photo la met en scène au milieu de nénuphars et accompagne son interprétation à la mbirra du grand classique « Reste là maloya » (références précises de la page ?).

souffler, c'est toujours le rêve de l'amour perdu qui revient, lancinant. L'écriture est une étape obligée dans un lent processus de deuil et de renaissance, marqué par des cycles répétitifs comme ceux d'un maloya entêtant.

Il était question plus haut de la créolisation, qui est avant tout une rencontre et une alliance des langues et cultures diverses. L'écriture du « mélange » ou mélange des langues est privilégiée par la littérature créole. Elle tente « de prendre en charge tout le réel d'un monde complexe, hétérogène », écrit Jean-Claude Carpanin Marimoutou dans la *Revue de littérature comparée*¹⁹. En poésie, le mélange devient un véritable parti pris ; il suppose un degré d'artificialité supplémentaire relativement à la créolisation qui est un fait de langue spontané. Ecrire en créole, en français, cultiver l'alternance ou le mélange des langues relève de choix différents qui témoignent du ludisme, de l'extraordinaire liberté et créativité propres à un univers textuel nourri des langues et cultures en contact.

Des parallèles entre le créole et le français permettent de lire les textes de Kaloune à double sens. Le jeu de mots transgresse les oppositions et frontières entre les deux langues noyaux de l'île de La Réunion. Ainsi du titre du spectacle qui a germé à partir du livre : « La fée noire ». Cette expression française renvoie à l'univers des contes ; mais il s'agit aussi d'une expression créole. Le « fenwar » signifie l'obscurité. Le crépuscule était autrefois redouté par les créoles particulièrement superstitieux et effrayés par la toute-puissance des revenants, qui auraient selon eux hanté cette île – une peur entretenue par autorités et parents pour tenir population ou enfants au calme. La tombée de la nuit, la nuit sont tabou. La langue double entre « fée noire » et « fénwar » fait se toucher et s'interpénétrer les langues censées être opposées, s'allier le féminin et le masculin ; quant à la poétesse, elle tire profit d'une équivalence fortuite entre le signifiant et le signifié des deux expressions.

Kaloune intègre des mots et références européens, coraniques, malgaches, mahorais dans son poème. Le travail du mélange consiste en un aller-retour entre plusieurs codes. Dans une interview de décembre 2016, elle dit mélanger des vocables malgaches et des mots africains créolisés. C'est en effet le cas. La « prière à la sainte noire » (k, 57) porte sur un enfant et mêle le français (« tel kèl ») à une partie rédigée en malgache :

Kely,
Kely [petit]
Tantely [miel]
Tèl kèl
Dantèl pou
Son zazakely [enfant]

Les références culturelles mélangées renvoient à l'identité complexe du peuple réunionnais et à celle, non moins riche, de la « fée conteuse-chanteuse, poétesse qui se métamorphose en papillon noire libérée de ses peurs et libérée d'elle-même »²⁰. C'est ainsi que, dans « La passion de princesse sakalava » (K, 62), la femme se démultiplie en plusieurs figures. Elle est « sati » - femme indienne qui se jette au bûcher après la mort de son époux – ; elle est kaloune, fille née du pilon où sont écrasées ensemble les épices ; elle est kala, âme abandonnée d'une esclave malgache en fuite ou réminiscence de la déesse kâli. L'auteure elle-même prend du recul, ayant bien conscience du dédale identitaire de son texte :

Kafrine Kaloune ék Bibas ?
Lé pa trop kompliké zistwar là ? (K, 64)²¹

¹⁹ Carpanin Marimoutou, « Poétique du mélange et du malang dans le roman réunionnais contemporain », in *Revue de littérature comparée*, 2006/2, n° 318, p. 213.

²⁰ Sandrine Bertrand, avant-Propos de *Kayé la sirèn*, *op.cit.*, pp. 8-9.

²¹ « La cafrine Kaloune avec des bibasses [nêfles] ? N'est-elle pas trop compliquée, cette histoire-là ? »

Le second degré et l'humour font partie des séductions de l'artiste et se prêtent parfaitement à la performance scénique en scellant sa complicité avec le public. Il n'en reste pas moins que, lors d'une interview téléphonique (février 2016), la poétesse, qui est aussi actrice et chanteuse, assume les grands rôles et se pare du masque légendaire de la mystérieuse Kalla :

Kalla c'est un genre d'*alter ego*, c'est moi, chargée d'une mission, la transmission d'un certain savoir celui des chants notamment, c'est une mission poétique [...] Grand mère Kalle est comme le symbole traumatique de la femme esclave à transcender... Kalathoumi, c'est elle qui va panser les blessures du passé, elle est jeune moderne et libre [...]. »

TRADITIONS MUSICALES : cérémonial, instruments, répertoire

Le début de cet article citait Gramoune Lélé, grand maître disparu du maloya dont Kaloune se réclame, comme lui originaire de l'Est de La Réunion. Les poèmes de *Kayé la sirène* font allusion à diverses cérémonies durant lesquelles on chante et fait de la musique, le *narlgon* d'une part, le *servis kabaré* d'autre part, puisqu'il est question du maloya, la musique jouée, chantée et dansée lors des rituels destinés aux ancêtres d'origine malgache.

Le *narlgon*, ou bal tamoul, est un [théâtre chanté](#) et [dansé](#) provenant de l'[Inde du Sud](#) qui s'est [créolisé](#) sur l'île de [La Réunion](#), dans le sud-ouest de l'[Océan Indien](#), par le biais des [engagés indiens](#). Il se pratique à l'occasion de [cérémonies religieuses](#), de [mariages](#) ou d'autres événements [festifs](#), son répertoire empruntant aux grands [mythes hindouistes](#). Dans *Kayé la sirène*, le *narlgon* ou *narlgong* est cité et relié à une facette de l'identité de la poétesse apparentée comme nous l'avons vu plus haut à Kâli, et qui s'enveloppe d'une « nuit safranée » (K, 104) ou rêve le vol d'une sylphide de l'Océan Indien ou d'un papillon noir dans le « ciel safrané ».

Mais le *narlgon*, cette tradition de l'Inde bien distincte du *servis kabaré*, se trouve quelque peu en retrait par rapport à ce dernier. Face à la diversité des spiritualités qui interfèrent dans les familles et lors des cérémonies, une pratique propre au *servis kabaré* consiste à laisser s'emmêler les cheveux des enfants. Selon la forme que prend la chevelure, l'enfant va opter pour une religion plutôt qu'une autre²². Kaloune fait plusieurs fois allusion à cette pratique dans son recueil. Ainsi, ce poème intitulé « L'exode des djinns » mentionne les démons évoqués dans le coran et aux esprits malgaches. Puis on nous parle de la fusion de la nature avec la femme (car « Fanja », qui parle, est la femme-fanjan, la femme-fougère²³), de la fusion des esprits (« bébé ») avec les vivants, du corps (sang et cheveux) avec la culture et la spiritualité d'un pays lointain, d'un pays rêvé (Le Mozambique ? Madagascar ? L'Inde ?) :

Néna in péi i dor dann mon san
Sof koman bébé fanjan
Néna in péi i dor dann mon san
Tsy boko ! Tsy boko salahé !
Dann sové son zenfant, lé amayé
Néna in péi i dor dann mon san [...] (K, 20)²⁴

Cette pratique est encore mentionnée dans le vers « Tyenbo sové babouk »²⁵ (K, 39). Les sonorités étrangères des mots renvoient aux origines lointaines, aux ancêtres. Or le recueil

²² Françoise Dumas-Champion, « La danse des esprits à l'île de La Réunion », 20 février 2012, en ligne [https://www.youtube.com/watch?v=Sh9fgCUJ3IE&ab_channel=Fran%C3%A7oiseDumas-Champion], dernière consultation le 18 décembre 2020).

²³ Le fanjan est une fougère arborescente. Plus haut on nous parlait déjà de la « fann pétrel » ou femme-pétrel, le pétrel étant un oiseau devenu rarissime et protégé (K, 18).

²⁴ C'est Fanja qui parle : « Il y a un pays qui dort dans mon sang/Tant bien que mal créature fanjan/Il y a un pays qui dort dans mon sang/Ce n'est pas ! Ce n'est pas ma faute !/Dans les cheveux de son enfant, il est emmêlé/Il y a un pays qui dort dans mon sang [...] »

comprend précisément une dédicace aux « âmes éphémères et pérennes » (K, 15). Qu'elle ait trait au servis kabaré ou au narlgong, c'est donc une musique fortement ritualisée qui berce et enchante le lecteur de *Kayé la sirène* où plusieurs poèmes s'intitulent « kantik », « prière » et où revient fréquemment le verbe « chanter ».

Le poème développe de façon évidente le thème de la musique puisque la fonkézer se veut adoubée par une sirène qui lui transmet son cahier et lui murmure des conseils de sa voix mélodieuse – un discours qui se détache de la narration par un caractère d'imprimerie différent (K, 38-39). Le lien entre cette figure mythologique de l'enchantement et le maloya est assez évident si l'on considère que « maloya » signifie « enchantement » ou « envoûtement » au Mozambique.

Par ailleurs, des instruments typiques du maloya sont cités. On a vu tout à l'heure le « *bobre* » ; mais on peut aussi évoquer la « *maravane* » (tambourin mauricien, K, 136) ou le « *kayambe* »²⁶. Classé au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité^[2] de l'UNESCO depuis le 1^{er} octobre 2009²⁷, le maloya, est un type de musique et de danse, un héritage des chants des esclaves et des engagés. L'indigo est un groupe de maloya traditionnel de Bras-Panon, qui reflète, à l'Est de La Réunion, où habite précisément Kaloune, la prégnance des racines malgaches pour cette culture musicale qui est aussi liturgique. Le *roulèr* (K, 87) est prépondérant pour le maloya. Des instruments traditionnels comme le *pikèr*, le *sati* sont courants et restent la base du maloya traditionnel. Kaloune ne cache pas l'influence prépondérante de la culture populaire sur son art : « Les chansons traditionnelles ont un rôle central dans ma création, et je m'en inspire pour créer mes poèmes qui sont quelquefois des réécritures de chants traditionnels²⁸ ».

Enfin, et sans doute aurait-il fallu commencer par là, c'est l'identité même de la poétesse qui est marquée au coin de la percussion. « Kaloune » renvoie au pilon qui la définit comme fille du kalou, le pilon. « Kaloune » - celle qui « krase ». « Kraser » veut dire en créole écraser ; mais c'est aussi écraser le sol, c'est-à-dire danser le maloya. Le motif du « kalou » revient sans cesse dans le texte à travers ce refrain qui évoque une région de l'Est de l'Afrique :

OH Manangwa ! oh Manangwa !
Manangwa, Dekaloupilon !
Dekaloupilon Manangwa, !
Oh Manangwa ! oh Manangwa ! (K, 22).

Ce grand classique du maloya qui intervient au début de *Kayé la sirène* accède à l'immortalité poétique en entrant dans le recueil de Kaloune. Au-delà du mythe de la généreuse sirène ayant dédié son répertoire à la poétesse, le titre fait allusion au cahier de chant dans lequel la famille de l'auteure a consigné son héritage : des textes de chansons de maloya, tout un patrimoine à sauvegarder, à faire vivre et à transmettre. « Dekaloupilon », c'est le mortier, le pilon. Le mortier, à la fois ustensile de cuisine et instrument sonore, rythmique, du cuisinier, de la cuisinière qui officie aux fourneaux. Mais ici, les allusions à la sexualité féminine ne sont pas exclues²⁹. Le régime allusif, subtil, ludique et poétique de la parole permet de dépasser ce qui pourrait apparaître comme une vision cliché de l'art de vivre créole symbolisé par l'ustensile typique de l'Océan Indien, le « kaloupilon », dont l'importance n'a d'égale que celle des épices dans le traditionnel carry et dans cette gastronomie de l'hémisphère Sud qui se caractérise par l'explosion des saveurs - « parfums excitants » qu'appréciait tant Baudelaire³⁰. Le kaloupilon, emblème des saveurs aphrodisiaques et

²⁵ Tiens bon cheveu de babouk (araignée banane) ! (Plus haut on nous parle de cheveux « koton koton » ou de cheveux mousseux [K, 37]).

²⁶ Le kayambe est un instrument fabriqué à partir de tiges de roseaux et/ou de tiges de cannes contenant des graines qui est intimement lié à l'histoire de la société de plantation et que l'on secoue sur trois temps pour produire un son qui ressemble à celui du bâton de pluie.

²⁷ Voir le documentaire de Thierry Hoarau, *Servis Kabaré*, Imago Productions, 2002 sur https://www.youtube.com/watch?v=lqaU_wTA6HM (date de consultation ??).

²⁸ Extrait d'une interview de Judith Profil (décembre 2016).

²⁹ « Sousout » (K, 37) désigne le sexe féminin et Kaloune a créé un opus intitulé « tapoulang » (K, 65) qui s'y rapporte aussi.

³⁰ On pense au texte « La belle Dorothée » et aux « parfums excitants » que vante le narrateur baudelairien du *Spleen de Paris* (*Oeuvres complètes*, Michel Lévy, tome IV, 1869, p. 74), envoûté par les ragoûts safranés de la cuisine

de la possession par la musique, est le creuset qui réalise sur scène et dans la vie une forme de synesthésie en acte. L'union du mortier et du pilon, du creux et du plein, du yin et du yang, correspond aussi, dans cet objet emblématique et sonore qui fait retentir les cuisines créoles d'une musique de bon augure, à la superposition des trois isotopies musicale, érotique et culinaire – autant de talents qui font les charmes conjugués d'une enchantresse mi-femme, mi-poisson de l'Océan Indien.

TRAMES SONORES et STRUCTURES du MALOYA

On pourra mettre en parallèle la structure du maloya, qui n'est pas tellement narratif mais plutôt répétitif, envoûtant et dialogique, avec celle des textes qu'on a lus. Le parallèle s'impose évidemment pour les textes de chansons empruntés au répertoire traditionnel comme pour certains des « kantik[s]³¹ » inventés par l'héritière de cet art de la composition, comprise notamment comme l'articulation des parties du texte et du chant. Le recueil tend à atténuer les oppositions entre morceaux traditionnels et nouvelles chansons car d'une part les références ne sont pas données et, d'autre part, les rythmiques du maloya sont des trames sur lesquelles tout un chacun peut improviser. Bien des textes du recueil, empreints de poésie et de références mythiques, visiblement créés par Kaloune elle-même comme par exemple « Dann la foré nana zwazo » (K, 71), sont adaptables à des instrumentaux maloya.

Mais étudions dans le détail cette « poésie du maloya ». La reprise avec variation est le principe de construction de ce poème sonore qui multiplie les cellules homophones, parfois récurrentes d'un texte à un autre. La métrique des textes du *Kayé la sirèn* se caractérise par les accumulations de séquences courtes. Ces mètres brefs évoquent le rythme saccadé du maloya. La musique est mimée dans le texte par des onomatopées qui ressemblent à des sonorités musicales comme « Go Gong Go gong Go gong » (K, 87). Les onomatopées sont fréquentes et suggèrent des chœurs imaginaires qui se déploient sur la scène intérieure du poème :

Wap si Wap !
Wop si Wop !

Wap si Wap !
Wop si Wop !

Ces onomatopées occupent visuellement tout l'espace de la page, comme pour souligner l'importance de la musicalité. Baigné dans la manne sonore des « Umhhh » plaintifs et sensuels (K. 66) ou des nombreuses laisses monorimes qui rebondissent comme des coups de percussions (« Ylang ylang », « papangue », « vang », « Nyang », « malang »), le lecteur est invité à chanter, intérieurement ou vraiment, les textes. Certains des textes, tel « Oh Manangwa ! » sont ni plus ni moins des grands classiques du maloya transposés dans *Kayé la sirèn*. La plupart des poèmes évoquent la partition vocale du maloya et sont marqués, comme ces chants rituels entêtants et envoûtants, par la répétition. On trouve souvent le redoublement en début de vers :

Fana, Fanja, Julie
Femmes dentelles
Femmes sirènes
Rienk inn mém' (K, 43)

Dans les vers cités, la paronymie entre les prénoms et le mot « femmes » crée un effet d'écho et de miroir, qui traduit le principe unitaire précisé en fin de strophe - « Rienk inn mém' » signifie « Une seule et même femme ». Parfois, tout un vers se construit comme un chapelet de monosyllabes et met en relief de façon jubilatoire la qualité sonore des mots :

créole, par opposition à l'insipide cuisine bouillie décriée des « mangeurs de pommes de terre » (*La Belgique déshabillée*, Gallimard, « Folio », 1975, p. 315).

³¹ « Kantik Pour mon gaté » (« Cantique pour mon chéri », K, 53).

Gous par gous
Brin par brin
Guine par guine ! (K, 39)³²

Le principe de répétition inhérent au maloya est commenté dans le poème « Gramoune » dédié à Gramoune Lélé, figure fondatrice du maloya :

Lo son roulér i rann amwin for !
E zot i répét ankor lo rwa lé mor ! (K, 87)³³

Le maloya est principalement chanté par un choriste unique et les participants au kabar ou *servis kabaré* lui donnent la réplique en chœur. On n'est pas loin ici de la structure appel et répons du gospel, mais dans le contexte indioocéanique. Dans *Kayé la sirèn*, le dédoublement de la parole chantée transparait grâce à l'usage des italiques qui, dans certains textes, appartiennent au chœur :

Gramoune
La sèw i monte su pyé dbwa pou rann omaz son rwa !
Non, non, non
Mi shant pa pou doumoun
Mi shant pou gramoun
Non. Non. Non.
Wo Gramoun Lélé
Lé mor !
Ma son lam la pokor !
Héhéhé Tizané
Koman koman Tizané ! (K, 36)³⁴

L'aspect rituel du maloya, son rapport à la magie inféré par l'étymologie africaine du mot réapparaissent en fin de citation car « tisaner » (ou arranger), c'est ensorceler ou envoûter.

Kayé la sirèn intègre la figure de la compositrice grâce à une triple filiation identitaire, celle, mythologique, de la sirène, celle, culturelle et historique de l'une des figures fondatrices du maloya, Gramoun Lélé et celle du cahier de chant familial. A travers le pseudonyme de l'artiste, Kaloune, qui fait allusion au mortier de cuisine, c'est toute la créolité, fusion explosive des langues, des saveurs et des religions qui s'actualise, comme elle s'actualise dans le mélange et le syncrétisme du recueil. *Kayé la sirèn* fait allusion à plusieurs traditions musicales et rituelles de La Réunion, privilégiant toutefois les emprunts au malgache et le *servis kabaré*, espace-temps sacré de dévotion aux ancêtres, de possession et d'initiation au son du le maloya. C'est à travers les références au patrimoine poétique, mythique, linguistique et musical de Madagascar, à travers l'ancrage dans le rituel sacré du *servis kabaré*, en thématissant le maloya grâce à la référence aux instruments

³² « Gousse par gousse
Brin à brin

Petite quantité par petite quantité ».

³³ « Le son du rouleur me donne de la force !/Et ils répètent encore et encore que le roi est mort ! »

³⁴ « La sève monte sur l'arbre, pour rendre hommage à son roi !

non, non, non

Je ne chante pas pour n'importe qui

Je chante pour Grand-père.

Non, non, non

Oh Grand-père Lélé

Est mort

Mais son âme pas encore

Héhéhé envoûtée

Comment comment envoûtée ! »

traditionnels de ce type de musique, que l'auteur inscrit son recueil dans le cadre d'une poétique du maloya. Toutefois, de telles notations n'auraient pas suffi à montrer comment s'accomplit l'osmose entre poésie et musique, attestées par les performances scéniques de la fonkézer. Dans leurs rythmes, sonorités et structures, les textes ne font qu'un avec l'esprit et la composition du maloya.

Si les discours d'accompagnement des publications et spectacles sont explicites quant à l'engagement de Kaloune envers l'affirmation du droit de la culture créole réunionnaise à exister³⁵ et à s'exprimer pleinement et quant à la nécessaire ascension de la femme comme leader du monde artistique³⁶, la poésie de Kaloune ne milite pas ; action et performance, elle accomplit tout simplement son désir de *maestria* musicale et de réussite internationale au féminin, grâce à un don inné, à un travail acharné et à une passion de tous les instants. *Kayé la sirèn* réussit l'osmose parfaite entre tous les savoirs de l'Océan Indien, depuis la connaissance de la langue malgache jusqu'à celle de la végétation réunionnaise. Sa poésie exhibe une identité complexe, qui comprend, entre autres, la figure de la musicienne. Si Kaloune rencontre un tel succès auprès des femmes de La Réunion, c'est qu'elle incarne une féminité moderne, celle de la femme libre et de la créatrice qui peut se poser en *alter ego* des plus grandes figures masculines du maloya, tel Gramoune Lélé. Elle grave dans le marbre une culture orale médiatisée par le cahier de chant familial, dont elle transmet des extraits revisités par son œuvre. Celle-ci a donc une valeur patri - ou, si l'on veut bien me passer ce jeu de mots, matri-moniale. La fée noire s'octroie le rôle de la maîtresse de cérémonie, célébrant un *servis kabaré* advenu à l'écriture, et devient le chef de d'orchestre d'un bal imaginaire ou d'une fête qui raffine et modernise sur la scène l'apport d'une tradition musicale ancestrale et populaire.

³⁵ Au début de ses interventions lors des kabars, elle cite souvent les avancées de ses aînés [en l'occurrence ici le créoliste et poète Patrice Treuthard] qui lui ont ouvert la voie et ont permis aux « fonkers » (poèmes) de s'épancher et à ce douloureux et merveilleux héritage culturel de ressusciter après des siècles d'oppression et de censure par les autorités de la métropole [Intervention de Kaloune lors du « kabar K'A pou Patrice », Théâtre sous les Arbres, 14 octobre 2017].

³⁶ Kaloune fait partie d'un groupe de femmes créoles réunionnaises qui constitue un mouvement de femmes créatrices et entrepreneuses médiatisé par le slogan « Nou lé kalfab ». On compte parmi elles des femmes telles que Patricia Profil, sa mère, engagée dans la politique, la formation de la jeunesse, les causes humanitaires ou Sylvette Hanibal, danseuse, chorégraphe, médiatrice culturelle.