



HAL
open science

”Okilé Bondyé? Aspects sacrés du maloya, musique de l’île de La Réunion”

Benjamin Lagarde

► **To cite this version:**

Benjamin Lagarde. ”Okilé Bondyé? Aspects sacrés du maloya, musique de l’île de La Réunion”. *Vox Aurea/Via Sacra. A la croisée des chants sacrés et des chansons traditionnelles*, Sep 2016, Saint-Amand-Montrond, France. pp.71-88. hal-02074166

HAL Id: hal-02074166

<https://hal.science/hal-02074166>

Submitted on 29 Mar 2019

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.

« *Okilé Bondyé ?* »

Aspects sacrés du maloya, musique de l'île de La Réunion

Amwin mi yinm mi yinm minm

Maloya la la mon Bondyé

Amwin mi yinm mi yinm minm

Maloya la lam Bondyé

Je te vénère ô Maloya

Tu es mon Dieu

Je te vénère ô Maloya

Toi l'âme de Dieu

« Po mwin maloya », Danyèl Waro¹

Dans ce refrain d'une très belle pièce *a capella* de Danyèl Waro, le maloya est non seulement désigné comme « l'âme de La Réunion », mais aussi, confirmant ce qu'en disait Marie-Reine Renon à l'instant, celle de Dieu lui-même. A la différence du briollage berrichon, vous le voyez, on n'a guère de difficulté à trouver le sacré dans le maloya. Il l'innerve de manière principielle et ses chanteurs en sont habités. C'est le cas de Danyèl Waro (né Daniel Hoarau en 1955), le *maloyèr* probablement le mieux connu en dehors de l'île. Appartenant à une famille du groupe social et culturel des « Petits Blancs », ces descendants de colons européens s'étant maintenus à l'écart de la plantation coloniale pour exercer leur agriculture dans les hauteurs de l'île, il connut pourtant le maloya sur le tard. Comme il le chante dans « Po mwin maloya » (« Le maloya, pour moi »), titre qui m'a semblé fournir une bonne introduction à cette discussion, Waro le découvre à la fin de son adolescence aux côtés de travailleurs agricoles descendants d'esclaves et d'engagés devenus militants au parti communiste réunionnais (PCR) dont son père était un membre actif. Ces prolétaires ruraux lui transmirent un héritage culturel dont il n'avait aucune connaissance jusqu'alors, mais dont il n'a cessé depuis de revendiquer la légitimité insulaire, nationale, voire universelle. Chez lui le travail de la langue, écrite à partir d'un *kréol* oral nourrit d'influences européennes, africaines et asiatiques, atteint des sommets. En un sens, à travers sa poésie chantée, la langue créole réunionnaise parvient à ce statut d'autonomie que visait le parti communiste à l'heure de la décolonisation elle-même perçue comme un travail de désorcellage (ce que signifie le néologisme « *démavouz* » avec lequel il titre un de ses recueil de poésie). Une autonomie culturelle qu'exemplifient les différents attachements qu'entretiennent les habitants de l'île avec ce genre musical auquel est toujours conférée une dimension sacrée, religieuse.

1. Le maloya, chant créole d'origine servile

L'île de La Réunion était vierge au moment de sa prise de possession par la France au XVII^e siècle. Adoptant rapidement le modèle de société des terres caribéennes et américaines dévolues à la monoculture de la canne à sucre, l'île Bourbon (de son premier nom) se peuple

¹ Cf. Discographie, Waro, 2006 (*notre traduction*). Les chants sont cités tels qu'ils apparaissent dans les sources écrites.

en transplantant massivement des esclaves venus de Madagascar et du sud-est africain. Ces populations swahili ou bantou la différencient des cultures cousines du Nouveau Monde, notamment en ce qui a trait à son syncrétisme religieux ainsi qu'au cours de sa créolisation particulière, soit le processus de définition d'une culture insulaire synthétisant l'ensemble de ses héritages culturels. Comme on le voit de manière contemporaine avec Waro qui réinvente une langue chantée en l'adaptant à son expérience sociale et culturelle et à sa sensibilité d'artiste engagé, le fait de chanter put, dès les premiers temps de leur mise en contact (à bord des navires négriers puis une fois sur telle propriété...), remplir une fonction civilisatrice au sein de ces populations serviles tout autant qu'entre elle et la population européenne à mesure qu'un répertoire et une définition esthétique s'instituaient.

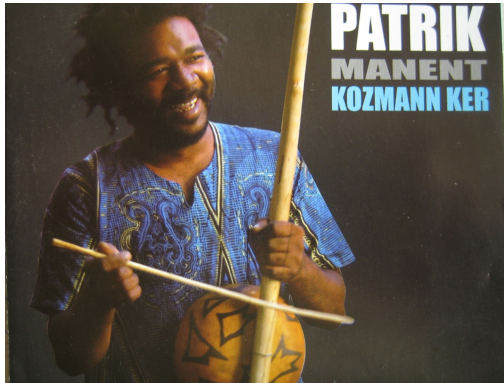
Dans le livret d'une anthologie demeurée inégalée à ce jour, le frère de Danyèl Waro associe le terme maloya à la sorcellerie et au fait de parler, d'extérioriser, de formuler². Ces deux thématiques sont centrales et décisives dès lors qu'on se place à ce moment post-culturel situé après la fin du ou des monde(s) ayant préexisté à l'esclavage. En effet, la sorcellerie, pour dévalorisées que soient les pratiques païennes auxquelles renvoie ce terme en contexte d'intense évangélisation, ou encore le fait de parler, de reprendre la parole après une « déportation »³ souvent accomplie en bas-âge, suivie de la dispersion sur les plantations où les maîtres évitaient toute affinité ethnique parmi leurs travailleurs afin de garantir la bonne marche de leur exploitation, sont au fondement des nouvelles solidarités sur lesquelles se fondent les cultures créoles. La préoccupation quant à la possibilité de recréer un monde viable face au mal et à l'ineptie coloniale s'entend dans une phrase chantée immémoriale telle « Okilé Bondyé ? » (« Dieu où es-tu ? »). Susceptible de s'immiscer de nos jours dans n'importe quel maloya, elle démontre l'attachement à la sphère sacrée dont la permanence transcende, à n'en pas douter, les affaires et le commerce humains. Permettant de pacifier les émotions, de définir des catégories esthétiques et de recréer un ensemble de valeurs tout autant que le(s) collectif(s) y adhérant, la musique se fait « musicosmogonie » (Lagarde, 2012) et le maloya, en tant que sorcellerie et parole, illustre cette donnée essentielle opérant, à bien y penser, au cœur de toute pratique musicale.

Le « maloya traditionnel » ou « sec » représente la pratique musicale contemporaine héritée de populations serviles que leur « primitivisme » et leur « sauvagerie » supposés par l'esprit colonial auraient maintenues à l'écart des témoins lettrés demeurant ou voyageant dans l'île entre le XVIIe et le XIXe siècle. Quelques dessins et quelques écrits attestent la présence et la permanence jusqu'à nos jours d'instruments non-européens issus de cette région des berges africaines de l'océan Indien (Madagascar, Comores, Mozambique, Zimbabwe...). Mais sans description des chants d'alors on ne peut suivre avec précision l'évolution de cette vie

² « Maloya en mozambicain veut dire sorcellerie et en malgache *maloya aho* veut dire parler, dégoiser, dire ce qu'on a à dire » (Gaston Hoareau dans le livret de *Bourbon maloya, Musique traditionnelle de l'océan Indien*, 1999).

³ Terme employé par Danyèl Waro dans « L'a déport a moin », titre de 1978 rebaptisé depuis « Oté La Rényon » figurant notamment au programme du concert que le *maloyèr* donna aux Suds à Arles ce 15 juillet 2016.

musicale jusqu'à la seconde moitié du 20^e siècle⁴. Malgré sa visibilité contemporaine, le cas du *bobre*, ou *bob* est à ce titre intéressant : le volume sonore de cet arc musical est incomparable à celui des autres instruments définissant l'orchestration du maloya : le *kayam* (un hochet), le *pikèr* (un bambou que l'on bat avec des baguettes), le *sati* (qui se joue comme ce dernier mais est fait de métal) et le *roulèr*, un tambour recouvert d'une peau de bœuf.



Couverture d'album CD, 2007.



Lithographie d'Antoine Roussin, XIX^e siècle.



Formation maloya, de g. à d. : *kayamb*, *pikèr*, *roulèr*, *kayamb*, battements de main, *kayamb* (Photo de l'auteur)

En effet, les témoignages associent toujours le *bob* à une expression solitaire distincte des rassemblements musicaux dans lesquels un collectif joue et chante le maloya à proprement parler. Si on le retrouve aujourd'hui associé à cet orchestre traditionnel, c'est à mon sens du fait de la fonction emblématique de l'africanité qu'il remplit. Son caractère immémorial en fait par exemple un symbole de la primauté et l'aïnesse des cultures africaines sur celles européennes comme l'atteste la théorie paléanthropologique « out of Africa »⁵. Connotant la résistance à l'aliénation coloniale, cette dimension identitaire fut valorisée à partir des années 1960, moment où la revendication politique insulaire s'organisa en faisant appel à la force

⁴ Contrairement au séga, musique réunionnaise des classes sociales plus aisées, qui s'écrit depuis le début du XIX^e et s'enregistre dès les années 1920.

⁵ L'arc musical peint dans la grotte ariégeoise des Trois Frères est souvent cité par l'organologie de cet instrument.

fédératrice du maloya. Probablement au détriment de ses anciens usages aujourd'hui oubliés, on put dès lors amplifier le *bob* et l'inclure dans les instruments maloya dits « traditionnels ».

Ainsi, à l'image des usages du *bob* ou du *roulèr*, ce tambour fabriqué à partir de la récupération d'un tonneau de salaison, de vin ou de graisse venu d'Europe, le maloya, loin d'être uniquement africain, est créole. Et il ne faut jamais perdre de vue la fonction classificatoire qu'occupe la catégorisation ethnique produite par une idéologie coloniale fusionnant les dimensions sociales et raciales de manière d'autant plus redoutable que ces marqueurs sont directement inscrits dans la peau des individus (Bonniol, 1992). Le « Noir » ou le « Kaf »⁶ exemplifie bien plus la mondialisation à l'œuvre à cette époque dans les colonies sucrières du Nouveau Monde et des Mascareignes. Issus de métissages, de contacts culturels aussi poussés qu'inédits, l'entre-soi des esclaves incarne en tout premier lieu ce Tout-Monde en devenir et la Relation qui le fonde selon la conception d'Edouard Glissant. Du fait de l'acculturation qui se joua entre ce milieu culturel et la culture du maître naquit une culture nouvelle qui, pour segmentée et clivée qu'elle fut, sociologiquement parlant, repose sur la synthèse d'éléments conçus au préalable comme divers. C'est là tout l'intérêt des échanges musicaux de démontrer la réalité d'emprunts réalisés entre Noirs⁷ et Blancs, mais également avec les engagés indiens par la suite, à des profondeurs sinon insondables car s'effectuant sur le terrain du sensible, de l'émotion et du plaisir esthétique et du sacré.

Outre l'apprentissage de chants d'Eglise par les esclaves, point sur lequel il faut reconnaître l'importance de membres du Clergé tels le Père Lafosse (1745-1820) et le Frère Scubilion (1797-1867), le cas des « romances » ainsi que le chant dit « cabaret » l'exemplifie. Entendus aux abords, voire dans la maison du maître, par ses domestiques ce répertoire permit l'appropriation d'un vocabulaire, des significations et des usages lui étant associés. A l'instar de Firmin Viry (né en 1936), nombre de musiciens nés dans la première moitié du XXe siècle dirent chanter ou composer des « romances » (terme repris à son tour par Danyèl Waro). De même une dimension expressément créole du maloya se donne à entendre dans le « cabaret », terme dont l'étymologie associe cabaret du français et *kabary* qui veut dire discours en malgache. Renvoyant au maloya historique, ce genre fait alterner deux moments, ou deux univers, musicaux. Le premier (A), appelé « romance », est chanté en français (on en retrouve d'ailleurs certaines dans des recueils datant du XVIIe) avec une tendance à la monodie. Sa couleur émotionnelle est celle de la plainte, de la lamentation rendue par une voix « traînante » s'étirant dans le temps tout en privilégiant un timbre éraillé. Ce chant est d'ailleurs qualifié de « pleuré ». Le second (B) s'entame alors qu'on « casse en maloya » et chante à présent en *kréol*. Il met en branle l'alternance entre soliste et chœur à travers de courtes phrases dont la répétition invite à la danse (le maloya est avant tout une musique de

⁶ Mot issu de l'arabe *kafir* = infidèle qui sert à désigner la côte est de l'Afrique comme la « côte des Caffres ».

⁷ Parmi lesquels il faut compter les « Malbar », engagés indiens arrivés massivement après l'abolition de l'esclavage (1848).

danse). Le roulement des hanches et les pieds pilant le sol font alors pendant aux mouvements, tout aussi inlassables, des musiciens, et notamment du batteur de *roulèr* qui est aussi, traditionnellement, le chanteur soliste. Danyèl Waro est souvent revenu en entretien sur ce changement de cadence qu'il considère comme étant « magique » et dont il éprouva la force lorsqu'il se mit à danser dès le premier concert de maloya auquel il assista lors d'une fête du journal communiste Témoignages. Avec le prochain exemple tiré de la discographie de Firmin Viry, l'initiateur de Waro, c'est la dimension cathartique du musical en général et du maloya en particulier qui s'illustre. S'y exprime également le *modus operandi* de la créolisation qui s'engendre de l'association ou du collage de plusieurs éléments. Par ce biais, la plainte exposée en prélude est conjurée à mesure que la fusion collective résout le conflit ou le tragique de l'existence aliénée en l'ancrant dans un nouveau pays, pour ainsi dire réinventé au moyen du maloya. Chanté par le beau-frère de Viry, Simon Lagarrigue, ce maloya s'achève d'ailleurs par ces mots : « Même brisé, j'y arrive encore » qui disent toute la résilience à l'œuvre dans cette structure qu'est le « cabaret ».

« Le Beau Bouquet de Marjolaine »
(Firmin Viry, *Le maloya, île de La Réunion*, 1999)

Structure d'ensemble :

AA1(x2)B(x15)[ambiance]B(x4)-B'(x2)

A

C'est le bon bouquet de la marijolaine
On fleurira une fois par an
Venez, venez ma charmante Adélaïde
Venez, venez c'est pour nous consoler

A1

Dans une main je tiens à la bouteille
Dans l'autre main, je verse à boire
Venez, venez ma charmante Adélaïde
Venez, venez c'est pour nous consoler

[Bougez!]

Oté ! Casse cassé,

Casse cassé

Casse cassé

(Moi) L'arrive encore

[Bougez !

Uhhh uha! Roulez ! Allez ! Tournez le rein !

Donn à li Donn à li Donn à li !

Donnez ! Uhhh uha ! Bougez ! Allez !]

-B'

Oh casse cassé l'arrive encore

Oh casse cassé l'arrive encore

(rires)

Légende des polices adoptées :

Chant soliste, *Chant du chœur*, Chant des deux parties ensemble



Pochette de disque 45t, 1979.

En laissant l'extrait entier, mais celui-ci est court comparé à ce qui se fait d'ordinaire loin des studios d'enregistrement, on sent bien le performatif à l'œuvre dans cette mise en scène musicale d'un genre particulier. C'est là une dimension pratique, sensible du sacré musical, immédiatement communicatif. Les anciens chanteurs, comme Gramoun Baba dans l'anthologie *Bourbon Maloya*, insistent d'ailleurs sur le fait qu'on n'a pas besoin de savoir les paroles pour participer et s'agrèger à ce partage festif qu'est foncièrement le maloya : il suffit de battre des mains, de répondre « lélélé », « lololo » pour participer à (ou de) celle-ci.

2. Le maloya, moyen de communication avec les ancêtres

Entrer dans la danse n'est pas une expression dénuée de sens religieux pour les *maloyèr*. Et si le musical convoque et sollicite de lui-même des réflexions pour lesquelles il semble inadapté de séparer le sacré du profane, le maloya, à bien l'écouter, se base sur une telle oscillation entre ces dimensions que d'aucuns tiennent pour étanches. Comme l'a étudié Roger Bastide dans d'autres contextes plantationnaires, la mise en conserve de pratiques religieuses originelles, aussi hétéroclites soient-elles, sert de cœur à la vie culturelle recrée en terre créole. Comme suffit à le montrer le *kabaré*, le maloya panse le mal découlant de la traite servile ou du travail contraint dont il était le corollaire tout en permettant à un sacré non-catholique d'être joué en public, au grand jour, maintenant sur scène, devant des publics variés qui en comprennent d'emblée les codes rendus immédiats notamment à travers l'expérience d'audition et de participation dansée. Certains pourront ensuite prolonger l'initiation en entrant plus profondément dans le pan malgache, africain voire hindou, comme le firent Waro ou Viry, de la religion créolisée de l'île .

Un moment clé de cette mise en lumière publique du maloya, celui à partir duquel on peut parler de maloya contemporain, est sans aucun doute celui de la lutte politique entamée par le PCR. Dès sa fondation en 1959, il veut mettre l'accent sur la culture populaire locale. Cet élan permit à Danyèl Waro, rappelons-le, de devenir lui-même *maloyèr* près d'une vingtaine d'années plus tard. Pour instrumentaliser et idéologique qu'il fut, un autre effet de cette reconnaissance publique du maloya tint à la montée en visibilité des pratiques culturelles lui étant associées. Les rituels rendant hommage aux ancêtres entamèrent ce que l'on peut appeler, en prenant pour modèle le « Renouveau tamoul » qui remodela la croyance hindoue dans l'île dès les années 1970, leur propre « Renouveau », un « Renouveau malgache ». Ce retour de la racine malgache de la culture créole insulaire se revitalise à mesure que se multiplient les familles ouvrant leurs cultes annuels au plus grand nombre. Ces cérémonies, appelées aujourd'hui principalement « services *kabaré* » et « services malgaches » rassemblent jusqu'à plusieurs centaines de personnes et se déroulent durant 24 heures. La nuit doit y être « sautée ». Blanchie en somme. Nourriture et danse participent à une ambiance dont va dépendre l'efficacité de ces « services ». A la différence de l'Ouest africain et des

religions créoles du Nouveau Monde, ces cérémonies de possession ne renvoient pas à un panthéon fixe de divinités. Comme à Madagascar, ce sont les ancêtres de la famille (3 ou 4 générations au dessus d'égo) que leurs descendants ou leurs initiés prient (Dumas-Champion, 2008). On y sert des mets et des boissons aux vivants ainsi qu'aux ancêtres de la famille auxquels on donne par ailleurs l'occasion de s'incarner en prenant possession de vivants initiés ou non. Ces trances peuvent amener l'esprit à prendre la parole ou, plus généralement, à danser au son du maloya. Dans cet échange, la force physique mise en branle par le maloya est essentielle puisqu'elle amène chacun à se dépenser, à danser et à ressentir son propre potentiel énergétique. Le répertoire de circonstance ainsi que le son de chaque instrument, lesquels sont d'ailleurs au préalable encensés et bénis afin qu'ils servent de médiateurs à la communication avec l'au-delà, participent à cette ambiance totalement à part qui n'a guère à voir avec ce qui peut se passer sur scène, souvent au grand regret des artistes qui essaient pourtant de manière croissante de convoquer ce sacré dans leur discographie et leurs concerts.



Service malgache à Saint-André en octobre 2005 (Photo de l'auteur)

Cette culture des services et son renouveau gagnèrent une nouvelle visibilité dans les années 1990. Jérôme « Lo Rwa Kaf » Barivoitse (1921-2004) ou encore Julien « Granmoun Lélé » Philéas (1930-2004) enregistrent alors leurs premiers disques compacts : respectivement *Somin galisé* et *Namouniman* datés de 1992 et 1993. En tant que connaisseurs des cultes, notamment ceux de la côte au vent de l'île d'où ils venaient, chacun d'eux choisit d'y inclure des rythmes, des morceaux entiers ou des phrases faisant référence aux rituels. L'ayant joué sur les scènes de tous les continents, Lélé nous donnait par exemple ce titre :

Granmoun Lélé, « Bien de fon »⁸ (Namouniman, 1993)

Structure d'ensemble :

A(x4)B(x5)[ambiance]A1(x3)B(x3)C(x9)

[Roulez maman ! Chauffez !]

A

Oui mwin lé marié (gâtée)
Mwin nana mon baba
Un jour mwin lé mort
Le bien mwin nana donn ou mon baba

*Le cœur mwin nana là-dessus la terre
Ça pour maman, ça pour papa
Le bien mwin nana là-dessus la terre
Ça pour maman, ça pour papa*

B

Fais dodo (tété) mon baba
T'à l'heure ton maman w'arriver

*Oh fais dodo (tété) mon baba
T'à l'heure son momon w'arriver*

[Chauffez! Tiens bon ! Larg pa li dann kozé!
Souk ali ! Souk ali ! Souk ali ! Souk ali don !

Tiens bon maman ! Comme ça même !
(coupure au montage) Tiens bon !
L'a pa dire pa maloya ! Tiens bon momon !]

A1

Oui mon baba i dort
Oui laisse ali dodo
Quand li wa lévé momon
Wi entend la voix mon baba

*Le cœur (bien) mwin nana donn mon papa
Le bien mwin nana donn mon momon
Le bien mwin nana donn mon papa
Le bien mwin nana donn mon momon*

C

Waya mwin nana bébé (gâtée)
Mwin na point oui
Mon tousèl i koné mon misère

*Waya mwin nana bébé
Mwin na point oui
Mon tousèl i koné mon misère*

Bien qu'il ne contienne aucun emprunt direct au répertoire des chants religieux, ce texte y fait entièrement allusion. Il en provient et démontre ainsi une des modalités de sa mise à jour. Il y est question de mariage entre un esprit et son descendant ; ce dernier étant aussi considéré comme l'enfant et l'esprit comme son parent (ce qui renvoie à ce que je disais de l'importance de la théorie « out of Africa », premier berceau de l'humanité). Les allusions au sommeil et à la nourriture sont des transpositions des soins que l'aîné porte au plus jeune. Ils sont autant de garanties de l'éveil spirituel de ce dernier. Le mariage est en effet une question d'engagement profond pour le vivant qui se voit obligé de respecter les interdits et les obligations appropriés à sa divinité s'il veut garder la santé et vieillir en sagesse. Condition à laquelle il deviendra un *granmoun* (« grande personne ») à son tour. Son esprit, son *granmoun* ou son ancêtre divinisé lui prodiguera en retour les bienfaits étant de son ressort. A la mort de l'officiant-initié, tous les enfants, mais plus particulièrement un, recevront sa force, laquelle s'accumule et se

⁸ « Mon bien le plus cher » : « Oui je suis marié / J'ai un enfant / A ma mort / Mon bien sera pour toi mon enfant / *Mon cœur dans cette vie / Revient à maman, à papa / Fais dodo (Prends le sein) mon bébé / Tout à l'heure ta maman va arriver / Oui mon bébé s'est endormi / Laisse-le dormir / Quand il se lèvera, vois-tu / Je l'entendrai appeler / Le bien que j'ai, je le donne à papa / Le cœur que j'ai, je le donne à maman / Que j'en ai ou pas / Moi seul connais ma misère.* » (notre traduction).

transmet ainsi depuis des temps immémoriaux. C'est là le sens du « bien de fond », ce « bien le plus cher » d'où provient la force vitale appelée le *gayar* en *kréol*. L'enfant qui deviendra l'initié reprendra le « flambeau »⁹ en prolongeant la mémoire et donc la vie des défunts. La fin du morceau dit combien la misère matérielle n'a pas de prise sur la richesse spirituelle.

Rappelant le caractère relativement étanche des pratiques culturelles distribuées dans l'île au long du continuum sociologique, caractère qui se trouve décuplé à l'extérieur (ce disque ayant en effet connu un très bon accueil international), on voit combien ces connotations cérémonielles ne sont pas nécessairement comprises y compris par ceux qui se trouvent au plus près du maloya. Les notions de « double sens » ou de « double entendre » semblent inhérentes au maloya dont les acteurs semblent les avoir cultivées afin de préserver certaines significations devant demeurer secrètes en milieu hostile. Aussi on perçoit des quiproquos dans le livret de ce disque d'un genre nouveau réalisé et produit à Angoulême pour le Label Bleu dans le sillage du festival « Musiques Métisses » où joua Lélé. Rédigé par Jean-Claude Carpanin Marimoutou auquel, en tant que poète réunionnais par ailleurs universitaire et militant culturel, fut laissé le soin de présenter en français les compositions *kréol* de Lélé, ce livret multiplie les non-sens tout en laissant au lecteur/auditeur la vague impression que le maloya est *in fine* incompréhensible. Ce point a d'ailleurs fait le succès d'un *sketch* du comique Thierry Jardinot qui, moquant le verbe de Lélé, rappelait les différents registres de langue coexistant à La Réunion. Cette incompréhension vient possiblement du fait de l'extériorité relative dans laquelle étaient Jardinot autant que Marimoutou¹⁰ vis-à-vis de la culture des services pourtant cardinale dans l'œuvre que ce dernier devait présenter et traduire aux publics francophones et anglophones à partir de ses seuls signifiants oraux.

Les générations nées durant les années de lutte politique, c'est-à-dire les décennies 1960-1970, comme celles nées une fois l'abandon de la revendication autonomiste décidé par le PCR à la suite de l'élection présidentielle de François Mitterrand, connaissent une société réunionnaise totalement remodelée. La modernisation à la française a effectué un rattrapage autant forcé que soudain dans une île dont les aspects tiers-mondistes n'avaient pas échappé aux observateurs de l'immédiat après départementalisation (1946). L'instauration, dès 1982, alors que l'île acquiert le statut de Région, du 20 décembre comme jour férié commémorant l'abolition de l'esclavage, indique qu'un tournant culturel est pris. Le maloya est officiellement associé à l'histoire servile de l'île, à celle des descendants d'esclaves et d'engagés. Il est joué pendant ces festivités annuelles qui ne laissent indifférents aucun quartier ni municipalité de l'île. La fierté identitaire accompagnant cette fête nationale est cependant problématique : la tension entre identité insulaire, créole, et les communautarismes, à commencer par ceux des descendants d'Africains et de Malgaches, aussi métissés soient-ils,

⁹ C'est le titre du premier disque d'Urbain (2001), dernier fils de Granmoun Lélé. Dans le livret, une photo de ses parents est légendée ainsi : « Mon deux Bondyé » (« Mes deux dieux », *notre traduction*).

¹⁰ La contribution de cet auteur à Samson & ali. (2008) démontrant son acquisition ultérieure de ces codes.

ne cesse de se faire palpable. On lui donne d'ailleurs deux noms selon les partis pris : « Fête Kaf » ou « Fête Réunionnaise de la Liberté ». En un sens elle suit les lignes de faille d'une société où contrastent des modes de vie allant des plus hauts revenus aux plus forts taux de chômage et d'illettrisme de France.



Pochettes de disques CD, 2002-2008.

C'est dans ce contexte que toute une jeunesse (enfants, petits-enfants et aussi arrières petits-enfants de chanteurs traditionnels et officiants cérémoniels) revisitent le maloya. Les quelques pochettes d'albums présentées ci-dessus montrent un maloya décomplexé de ses « racines noires » auxquelles il faut rendre « hommage » à l'instar de ce que préconisent les services. Le legs, le « flambo », des « ancêtres » venus « d'Afrique, d'Inde, de Madagascar » jusqu'aux *granmoun* (parmi lesquels le « Pépé » que remercie le groupe Kozman Ti Dalon qui n'est autre que Gramoun Bébé¹¹) devient objet de fierté identitaire. Renversant les préjugés coloniaux, ces artistes tribalisent leurs costumes et métissent leurs compositions avec des sonorités et des formes musicales expressément malgaches et/ou africaines.

L'essentialisme « kafro- » ou « malgachocentré » ici à l'œuvre reste cependant connecté à ce qui se fait ailleurs sur la planète et, à ce titre, prolonge et approfondie le processus de créolisation qui synthétise des éléments culturels préalablement considérés comme distincts. La croyance elle-même évolue à mesure que s'accroît la virtuosité de l'interprétation et se multiplient les subtilités rythmiques ou les innovations harmoniques. Ces dernières prennent parfois pour modèle les groupes vocaux malgaches ou sud-africains qui ont eux-mêmes adapté leurs pratiques traditionnelles aux hymnes protestants du *gospel*. On assiste à une réinvention de la tradition des services qui, bien qu'ancrée dans la modernité du rap, des téléphones portables et d'Internet, se veut fidèle à l'esprit (sans jeu de mot) d'une tradition ayant démontré combien elle pouvait contenir l'aliénation et la perte de repères fondamentaux. La prévalence de phrases courtes sacrées ainsi que celle de rythmes évoquant les musiques électroniques actuelles orientent le maloya vers de nouveaux horizons auxquels devront également s'adapter les danseurs, possédants comme possédés.

L'exemple suivant nous vient d'Urbain, le fils de Granmoun Lélé. A l'instar de la vie religieuse, il se fait la voix d'un esprit demandant à ses enfants de lui donner de l'encens, de l'alcool, du tabac, afin qu'il s'incarne et vienne sur eux. Les mots employés ici sont en *langaz* ; soit des vestiges de vocabulaires provenant du continent africain. Cette emphase de mots, notamment malgaches est aujourd'hui favorisée par les voyages et les pèlerinages qu'effectuent les Réunionnais dans l'Île Rouge voisine où leur pouvoir d'achat est bien supérieur à celui de ses habitants. Dans « Lodèr kabaré » (« Un parfum de *kabaré* », *notre traduction*), Urbain utilise à la fois du malgache contemporain (*sakafo*=repas, *van*=plat tressé, *tobako*=tabac, *toakamen*=boisson-rhum, *zazakely*=enfant, *lambamena*=pagne, *malagasy*=malgache...) et du *langaz*.

On en compte ici deux ensembles : [A] et [D]. Si [D] est un chant d'initiation fonctionnant ici comme le cœur du morceau et donc, métonymiquement, comme celui de la tradition religieuse, [A] est un morceau familial que Lélé tenait de sa grand-mère. Sans que le sens religieux de ce dernier soit avéré, on voit, notamment dans le traitement *a capella* qui lui est

¹¹ Louis Jules « Gramoun Bébé » Manent (1927-2005). Peu avant sa mort, accompagné de ses petits-enfants, parmi lesquels Patrik Manent (voir plus haut), il enregistra le premier disque de maloya religieux : *Le maloya kabaré* (2005).

attribué, combien il prend une grande valeur sentimentale au fil des générations. Celle-ci le rapproche ainsi d'un chant sacré. Si son sens en est peut-être perdu (ce qu'en disait Lélé lui-même), les mots s'étant peut-être déformés avec le temps, donnant peut-être raison à ceux qui n'entendent rien à ce que chante le *kréol* basilectal du maloya, on comprend combien, jusqu'à ce que circulent librement et virtuellement hommes et marchandises culturelles, le fait de chanter en *langaz* prenait une valeur mystique pour les interprètes.

Urbain Philéas « Lodèr kabaré »¹²

(*Dé langaz maloya*, 2002)

Structure d'ensemble :

A(x2)B(x2)C(x2)BC1(x2)B(x2)D(x4)
BCBC1B(x2)

A

Idal ou manga louzé
Ana zingana zavo

Idala i kadal zalzal
Zalzal i kada moulamouré
É é idal é

B

Verse in ti pé dolo
Ti pé toakalmen pou mwin
Apré mazine amwin kamem lé loin

C

Ban momon wa bate la min
Rouler dé koté wa kozé
Sakafo dan la van
Sanm maï tan
Tobako toakamen zazakely

C1

Dan boukan dan ker i trambe
La braise la rezine wa vazé
Sagaille dan la main in lambamena
Gramoun malagasy larivé

D

Vil malouzé
Ataka mané

3. Le maloya au cœur de la modernité

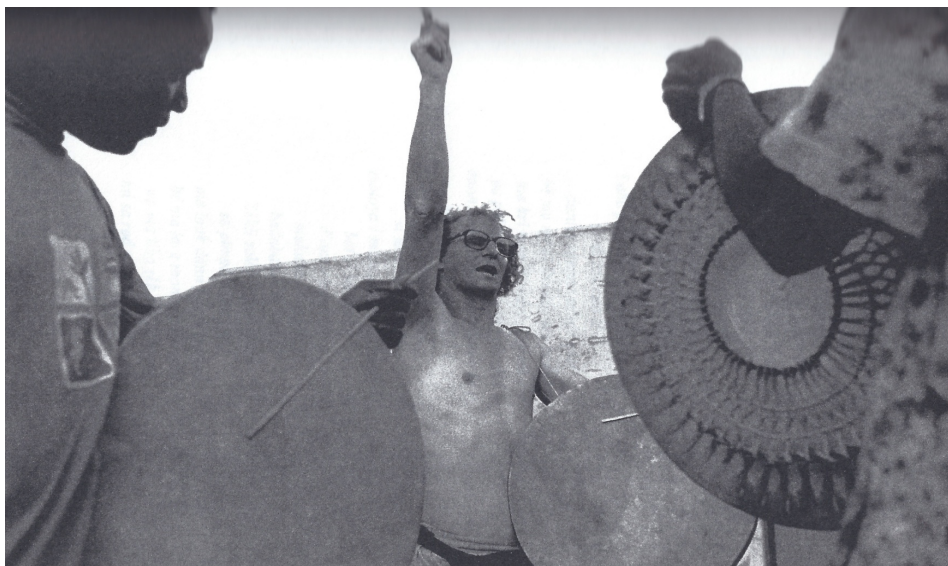
L'évolution du pan religieux du maloya s'ancre donc de plein pied dans la modernité. Et ceci en grande partie du fait de la sphère politique et laïque du PCR qui a possiblement le plus contribué à faire connaître le maloya aux Réunionnais. Il en a saisi toute la portée combative en l'associant aux esclaves fugitifs historiques, les Marrons, ainsi qu'aux symboles de résistance à l'oppression qu'illustre l'affrontement de la langue *kréol* et du français. Dès lors le pont vers les couches prolétaires s'effectua semble-t-il tout naturellement par le biais de la musique servile. Firmin Viry porta presque à lui seul ce mouvement en mettant sur pied un répertoire constitué à la fois de chants traditionnels et d'adaptations de propos militants sur des airs anciens. Pour beaucoup de Réunionnais, cette musique provenant d'une frange de la population à laquelle ils ne pouvaient s'identifier était méconnue avant qu'existe une version insulaire de cette idéologie internationaliste capable de rassembler les communautés créoles afro-malgaches, européennes, indiennes, arabes et chinoises. Au moment de la décolonisation, alors que l'Île Maurice et Madagascar devenaient indépendantes, le PCR travaille dans le sens

¹² « Un parfum de kabaré » : « [A]/Verse un peu d'eau, un peu de rhum pour moi/Et pense à moi malgré la distance/
Tout le monde va battre la main/Le rouler parlant à côté/A manger dans les plats/Avec du maïs fin/Du tabac, de l'alcool
mes enfants/Devant l'autel, dans le cœur ça tremble/L'encens fume de plus belle/Lance à la main, pagne au rein/
L'ancêtre malgache est là/[D] ».

d'une « réunification » du « peuple » de l'île (ce qu'atteste le second 33 tours qu'il fait paraître en 1976, cf. Discographie). Sous la plume d'idéologues du parti, ce nouvel idéal identitaire se définit comme la « réunionnité » ou la « *réyonèzté* ». Le maloya en véhicule le programme en se faisant « musique de classe plutôt que de race ». Danyèl Waro est l'exemple même de cette idéologie de la rencontre des cultures dans un projet commun. Comme il le dira, il reçoit en « plein cœur », en « pleine âme », l'« appel », « la révélation ou la visitation » du maloya de Firmin Viry. De manière significative, bien que totalement nouvelle, il se met alors à danser au nom d'une identité créole d'un genre inédit, fière de sa nature « bâtarde » comme il le chante dans le titre-manifeste « Batarsité ».

Cette pensée se traduit chez lui par des innovations. Waro n'hésite pas à introduire à son orchestre des « tambour malbar » au début des années 1980. Ce faisant, il enfrenait un tabou malgache consistant à ne pas entrer en contact avec la chèvre dont la peau recouvre ce tambour sur cadre qu'on joue d'ordinaire lors des cérémonies hindoues. Ce faisant il s'attira les foudres des radicaux des différents bords tout autant que le soutien de militants soucieux de rénover la conscience culturelle locale et des jeunes générations ouvertes au changement. En tant que Petit-Blanc de confession catholique, Waro n'avait rien à perdre en donnant à son maloya autant d'accents africains qu'indiens. Ces derniers instruments ont d'ailleurs considérablement influencé la pulsation de certaines de ses compositions en la déplaçant sur les temps forts plutôt que sur les contretemps habituellement privilégiés par la tradition. Waro changera également le propos du maloya traditionnel en y introduisant une poésie personnelle ainsi qu'en le rapprochant du *blues* ; terme qui revient dans plusieurs de ses premières compositions et que traduisent certaines inflexions de son chant volontiers teinté de mysticisme. Cet éclectisme et ce papillonnage post-moderne qui accompagna le rapprochement spirituel du chanteur vers les cérémonies *kabaré* puis l'hindouisme, semble avoir porté ses fruits sur la scène des musiques du monde où il obtint en 2010 le prix Womex.

Premier exemple de ce que peut être une Réunionnité pleinement assumée, Waro ouvre la voie à la réappropriation par tout un chacun du maloya. Les « musiques populaires modernes de diffusion commerciale », telles que les conceptualise Denis Constant, arrivent dans l'île pour s'y trouver bientôt acclimatées, créolisées, réunionnisées au moyen du maloya ainsi devenu le cœur traditionnel et identitaire d'insulaire toujours plus nombreux à y reconnaître leur histoire familiale et culturelle spécifique. En associant les mélodies européennes jouées sur des instruments européens (violon, guitare, piano, orphéon, accordéon...) aux musiques serviles (notamment à leur dimension rythmique), le séga, l'autre genre musical réunionnais, n'avait cependant pas fait autre chose au cours de l'histoire. Mais, de manière inédite, à partir des années 1970, les courants rock, folk et reggae se développent dans l'île chez des groupes tels Les Caméléons, Ziskakan, Baster, Ousanousava, Carrousel... qui en font leur spécialité et intègrent ces instruments mélodiques occidentaux, joués de manière spécifique par chaque genre musical, chaque mode et chaque artiste international dans des œuvres qu'ils placent à présent sous la bannière résistante et traditionnelle du maloya.



Danyèl Waro dirigeant des « tambour malbar » (Photo du recueil de poésie *Démavouz la vi*)

Ainsi, une vingtaine d'années plus tard, la production musicale dans l'île se fait tous azimuts. Du blues et du jazz au post-punk, au rap et aux musiques électroniques aucun musicien réunionnais ne semble pouvoir écarter l'option d'introduire du maloya dans ses nouvelles sonorités. Tout se passe comme s'il en allait de leur authenticité artistique et identitaire. Ce faisant ils réitèrent l'efficacité exotérique de cette musique, celle destinée aux non-initiés, qui apprennent à l'aimer, ou plutôt à « l'apprécier » comme on dit à La Réunion, à mesure qu'ils la dansent et, tout en en comprenant les paroles, savent y entendre se transmettre une histoire et une tradition particulièrement riches et significatives pour l'époque actuelle. Il est d'ailleurs étonnant de remarquer combien nombreux sont les parallèles entre cette nouvelle façon de faire du maloya et le fonctionnement de l'univers cérémoniel vers lequel convergent différents niveaux d'implication permettant la cohabitation de différentes sémantiques du maloya. De plus, si le maloya ésotérique permet de communiquer avec l'au-delà et le monde invisible, on ne saurait écarter le rôle de l'artiste demeurant, en quelque sorte, un officiant capable de déclencher des émotions et d'influencer les destinées de chacun de ses auditeurs au moyen de cette musique et de l'idéal qu'elle symbolise : un idéal artistique, culturel, traditionnel, ancestral dans lequel s'associent magie et religions. Reproduisant le modèle rituel voulant qu'une existence soit bien vécue à condition d'être placée consciemment dans une lignée ancestrale, le fait de convoquer le maloya et l'identité insulaire créole dans toute sa complexité, et donc dans ses diverses déclinaisons, semble permettre à chacun de prendre conscience des repères structurants qu'il possède en partage avec d'autres insulaires. Repères acquis (« *Sa lé à nou* ») permettant d'endurer les aléas d'une existence souvent prise dans les ornières d'un passé inique que chacun peut ainsi mobiliser en se sachant devenir quelqu'un (« *in moun* ») ayant une voix capable de dire le monde, d'agir sur lui au fil d'une existence ponctuée de moments festifs et musicaux.

BIBLIOGRAPHIE

- Bastide R.,
1967, *Les Amériques noires*, L'Harmattan, Paris.
- Benoist J.,
1993, *Anthropologie médicale en société créole*, PUF, Paris.
- Bonniol J.-L.,
1992, *La couleur comme maléfice. Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Albin Michel, Paris.
- Constant D.,
1996a, « Who is afraid of the big bad world music ? », in *Cahiers de musiques traditionnelles* n°9, Genève, Georg éditeur, pp. 3-22.
1996b, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible? », dans A. Darré (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 17-32.
- Dumas-Champion F., 2008
2008, *Le mariage des cultures à l'île de La Réunion*, Karthala, Paris.
- Glissant E.,
2009, *Philosophie de la Relation*, Gallimard, Paris.
- Lagarde B.,
2012, Réunion maloya. La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa musique traditionnelle, Université Aix-Marseille, Thèse d'anthropologie, 621p.
- Samson G., Lagarde B. & Marimoutou J.-C. C.,
2008, *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*, Océan éditions, Saint-André.
- Waro Danyèl,
1996, *Démavouz la vi*, Grand Océan, St-Denis.

DISCOGRAPHIE

- ALAIN PÉTERS,
1998, *Parabolér*, CD, Takamba, PRMA [1976-1995].
- BASTER,
1998, *Black out*, CD, Discorama.
- Bourbon maloya. Musique traditionnelle de l'île de La Réunion*,
1999, 3CD, Les Chokas/Oasis.
- DANYEL WARO,
1987, *Gafourn*, K7, auto-production [rééd. CD, Piros, 2004].
1994, *Batarsité*, CD, Piros production.
2006, *Grin n 'syèl*, CD, Cobalt.
- DESTYN,
2008, *Hommaz a nout' zancèt*, CD, KDM Family2.
- DJ DAN,
2007, *Kér maron dann béton*, CD, WR prod.

JACQUELINE FARREYROL,
1979, *Mon île. Foklore de l'île de La Réunion. Romances créoles, Ségas, Maloyas*, 33tours, Auvidis.

FIRMIN VIRY,
1976, *Firmin Viry, le maloya et le VIe Congrès du Parti Communiste Réunionnais*, 33 tours,
Document n°1.
1998, *Ti mardé*, CD, Label Bleu, Indigo, Amiens.
1999, *Ile de la Réunion. Le Maloya*, CD, Ocora Radio France, Paris.

GRAMOUN BÉBÉ,
2005, *Le maloya kabaré*, CD, PRMA, Takamba.

GRANMOUN LÉLÉ,
1993, *Namouniman*, CD, Amiens, Label Bleu, Indigo.

JEAN-JO,
2006, *Chaudron*, CD, 2M Prod.

KOZMAN TI DALON,
2005, *Gras a ou Pépé*, CD, Oasis.
2008, *Ti flèr flambo*, CD, Oasis.

LES CAMELEONS & LES INSULAIRES,
1978, *Chante Albany*, K7, ADER [rééd. CD, Piros]

LINDIGO,
2006, *Zanatany*, CD, Lindigo/Maloyallstars productions.
2008, *Lafrikindmada*, CD, Cobalt.

LO RWA KAF,
1992, *Somin galizé*, CD, Saint-Denis, Discorama.

PATRIK MANENT,
2007, *Kozmann kèr*, CD, Oasis.

NATHALIE NATIEMBE,
2005, *Sankèr*, CD, Marabi productions.

OUSANOUSAVA,
1989, *Les succès souvenirs*, CD, Oasis productions.

Peuple de La Réunion – Peuple du maloya,
1976, 33 tours, Documents n°2, Parti Communiste Réunionnais.

TROUPE RÉSISTANCE DU SUD
1978, *La déport' a moin*, 45 tours, EDIROI.

URBAIN,
2001, *Lo flambo*, CD, Oasis/les Chokas.
2002, *Dé langaz maloya*, CD, Oasis/les Chokas.

ZISKAKAN,
1992, *Bato fou*, CD, Piros/Sonodisc [1983].