



# Patrimoine culturel mauricien : La musique des Créoles du 18e siècle au 20e siècle

Dehoutee Vina Ballgobin

## ► To cite this version:

Dehoutee Vina Ballgobin. Patrimoine culturel mauricien : La musique des Créoles du 18e siècle au 20e siècle. Revue Historique de l'océan Indien, Association historique internationale de l'océan Indien, 2016, Esclavage : nouvelles approches - 8, pp.460-478. hal-03271049

**HAL Id: hal-03271049**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03271049>**

Submitted on 25 Jun 2021

**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.

### **Patrimoine culturel mauricien : La musique des Créoles du 18<sup>e</sup> siècle au 20<sup>e</sup> siècle**

Dehoutee Vina Ballgobin  
French Studies Department  
University of Mauritius

Dans un contexte multiculturel, le patrimoine culturel représente un enjeu socio-économique et politique important. Ce patrimoine, « constitué de biens, de lieux, de paysages, de traditions et de savoirs, reflète l'identité d'une société. Il transmet les valeurs de celle-ci de génération en génération »<sup>1046</sup>. Tout pays doit nécessairement s'interroger sur le développement de politiques pour encadrer le patrimoine culturel national en lien avec la Convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO<sup>1047</sup>. En ce qui concerne le patrimoine musical mauricien, de temps à autre, le monde académique, les intervenants en matière de culture, certains intellectuels et artistes, alimentent les débats. Plusieurs groupes socioculturels renforcent leur identité ethnique à travers la valorisation de leur propre patrimoine culturel. Toutefois, avec la mondialisation, les tendances musicales évoluent de manière dynamique, et il est parfois important de circonscrire le patrimoine musical dans une certaine territorialité, en se référant à l'oralité et aux valeurs locales. Par ailleurs, pour des besoins commerciaux, il est aussi nécessaire de se positionner sur le plan régional et de s'affilier à une diaspora.

D'emblée, le terme « créole » renvoie au parler né dans l'ancienne Isle de France, employé pour la communication avec la population servile. Mais l'ethnonyme « créole » fait aussi référence à certains aspects idéologiques et politiques, notamment l'affirmation ethnico-identitaire et/ou ethnico-politique d'un groupe, se fondant sur l'esclavage, le brassage culturel et la recherche de la « diversalisation »<sup>1048</sup>. Cet ethnonyme est polysémique dans le contexte mauricien, se limitant de 1900 à 1950 aux habitants non « Franco-mauriciens » de la bourgeoisie et de la classe ouvrière. Cette dernière cohabite pacifiquement avec les habitants d'origine asiatique<sup>1049</sup>. Pendant les années pré-indépendance (1950-1970), les Créoles – descendants d'esclaves et chrétiens – font partie d'un bloc politique soudé, le Parti Mauricien Social

---

<sup>1046</sup> Assemblée nationale. *Projet de Loi n° 118 (2006, Chapitre 3), Loi sur le développement durable*. Éditeur officiel du Québec, 2006.

<sup>1047</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00002>

<sup>1048</sup> E. Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997. C'est une manière de se libérer de la « dictature de la racine unique » et d'un système culturel fermé afin de marier différentes appartenances identitaires.

<sup>1049</sup> Dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, les termes « créole » et « population de couleur » sont synonymes. La classe ouvrière créole et les Asiatiques des milieux ruraux sont pauvres, et leurs relations sont cordiales.

Démocrate (PMSD), comprenant les Franco-mauriciens et les gens de couleur qui brandissent le spectre de l'hégémonie hindoue sur le plan politique, culturel et religieux. Ce faisant, il y a un phénomène d'abandon volontaire des Créoles de leurs origines asiatiques. Par exemple, Gaëtan Duval devient le Roi des Créoles, nonobstant ses origines tamoules.

Ces deux mouvements opposés sont suivis de la reconnaissance effective de l'identité des « Afro-Créoles »<sup>1050</sup>, descendants d'esclaves, sur le plan politique en 1986 avec l'ouverture du Centre Culturel Africain, suite aux célébrations du 150<sup>e</sup> anniversaire de l'abolition de l'esclavage<sup>1051</sup>. La consolidation de l'identité afro-créole fait suite à l'émergence du Mouvement Militant Mauricien (MMM), parti de gauche, marxiste et nationaliste, regroupant la classe des travailleurs contre l'élite économique (Franco-mauriciens et Gens de couleur de la bourgeoisie) et l'élite politique asiatique de 1970 à 1980. Si la majorité de la population critique le communalisme et l'ethnisation de la politique, elle n'adhère pas à l'idéologie d'une nation unie au moyen d'une culture unique. De 1983 à 1995, l'alliance politique au pouvoir promeut l'unité dans la diversité et valorise toutes les cultures<sup>1052</sup>.

En 1999, apparaît le « malaise créole » et la levée d'un tabou : c'est la verbalisation du douloureux passé de l'esclavage, des déperditions culturelles, des difficultés à se lier à un pays d'enracinement unique, et aussi la recherche déterminée d'une reconnaissance sur le plan politique, culturel et patrimonial par rapport aux autres groupes ethniques. Le travail de recherche généalogique aide les Créoles, descendants d'esclaves, à valoriser leur identité rhizome<sup>1053</sup>. En 2000, l'*African Cultural Centre Trust Fund Act* est amendée à l'Assemblée nationale et est remplacée par le Centre Nelson Mandela. L'objectif est de préserver et de promouvoir les cultures africaine et créole<sup>1054</sup>.

Dès 1992, la République de Maurice se positionne comme un petit Etat insulaire en faveur du développement durable<sup>1055</sup>, mettant à l'avant-plan l'équité sociale, le respect des cultures et la protection du patrimoine culturel<sup>1056</sup>. Etant donné qu'une communauté se définit en relation avec une autre communauté et en s'y opposant<sup>1057</sup>, je me suis posé les questions suivantes : dans le processus de renforcement et de valorisation de son

<sup>1050</sup> G. Benoît, *The Afro-Mauritians: an essay*. Ile Maurice : MGI, 1985.

<sup>1051</sup> Nelson Mandela Centre for African Culture, *Objectives and Achievements 1986-2000*. Mauritius: Government Printing Office, 2001, p. 1.

<sup>1052</sup> De 1990 à 2010, quatre alliances se succèdent : MSM-MMM, PTr-MMM, MMM-MSM et Alliance Sociale. De 1983 à 1995, l'alliance MSM (Mouvement Socialiste Militant) - PTr (Parti Travailliste) - PMSD est au pouvoir.

<sup>1053</sup> Africaine, comorienne, européenne, indienne, indonésienne et malgache, entre autres.

<sup>1054</sup> *Nelson Mandela Centre for African Culture, Ibid.*

<sup>1055</sup> <http://www.un.org/fr/events/islands2014/smallislands.shtml>

<sup>1056</sup> « Protection du patrimoine culturel » : [sa] conservation favorise le caractère durable du développement. Il importe d'assurer son identification, sa protection et sa mise en valeur, en tenant compte des composantes de rareté et de fragilité qui le caractérisent (Assemblée nationale, *Projet de Loi n° 118, op. cit.*).

<sup>1057</sup> T. H. Eriksen, « *We and Us: Two Modes of Group Identification* », *Journal of Peace Research*, 1995, vol. 32, n° 4, p. 427-436.

identité ethnique propre, dans quelle mesure est-il possible de tendre vers un partage volontaire de sa culture avec les autres ethnies en présence sur le même sol ? La créativité humaine et la musique, langage universel, peuvent-elles promouvoir le respect de la diversité culturelle, et encourager le développement et la sauvegarde d'un patrimoine culturel national ?

Pour cette étude, je me suis intéressée au patrimoine musical des Créoles, c'est-à-dire aux chansons chantées en créole, langue d'origine des esclaves à l'époque coloniale, et aussi à leur évolution diachronique. Comme le patrimoine culturel recouvre le patrimoine matériel et immatériel, pour le patrimoine musical, j'ai considéré le patrimoine mobilier (les instruments de musique, les documents, les disques et autres supports...) et aussi le patrimoine immatériel (traditions orales, arts du spectacle et rituels).

Je me suis appuyée sur des sources variées s'étalant du 18<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle. J'ai aussi complété cette étude en m'appuyant sur la tradition orale locale, notamment à travers des entretiens avec quatre artistes locaux : Marclaine Antoine, Michel Legris, Robert Auguste (Moustas) et Serge Lebrasse. Ces derniers ont recueilli, eux-mêmes, les paroles de plusieurs Créoles qu'ils ont côtoyés pendant leurs activités musicales. Quant à Marclaine Antoine, il a sillonné l'île pour recueillir des informations sur les pratiques musicales d'antan lorsqu'il occupait le poste de conseiller au ministère des Arts et de la Culture en 1986. Ainsi, il a eu la chance d'interroger personnellement Marcel Pierre – joueur de *bob*, Raphael Bessage – joueur de *zèz*, Sipaye – joueur de *makalapo* et Nelzir Ventre – chanteur.

En outre, je me suis référée à des entretiens menés auprès de la population de 1997 à 2015. D'autres sources consultées sont les émissions télévisées de la *Mauritius Broadcasting Corporation* (MBC), une documentation sélective du Mahatma Gandhi Institute (MGI) et de la *Mauritius Film Development Corporation* (MFDC). Le croisement des données a permis de mieux analyser l'évolution du patrimoine musical, les transformations, la chaîne de transmission, la construction de l'image sociale et de l'identité, et le rôle des politiques publiques pour la préservation effective du patrimoine national.

### Répertoire du patrimoine musical créole

J'ai relevé les dix catégories suivantes du 18<sup>e</sup> siècle au 20<sup>e</sup> siècle pour les îles de la République de Maurice.

- 1) Rites funéraires (procession et veillée mortuaire)
- 2) Chants et danses du domaine professionnel (maritime, agricole, domestique)
- 3) Chants et danses des fêtes (familiales, laïques, religieuses)
- 4) Chants et danses pour l'expression des sentiments (en solitaire, en couple)
- 5) Chants et danses des rencontres sur invitation
- 6) Chants des ivrognes
- 7) Chants et danses des voyages inter-îles

- 8) Chants des enfants
- 9) Chants et danses des rassemblements (dans les domaines privés ; rencontres nocturnes; rencontres dans les tavernes).
- 10) Chants pour l'expression des revendications (politique, identitaire, ou politico-identitaire).

### 1. Rites funéraires

**Procession** : Dans l'archipel des Chagos, les habitants chantent un chant d'origine africaine en accompagnant la procession funéraire du défunt de son domicile jusqu'au pied d'un arbre nommé *Aniwawaoh*<sup>1058</sup>.

**Veillée mortuaire** : Associé aux veillées mortuaires des esclaves et au culte des morts, le *séga gro-pilé* est évoqué uniquement dans la tradition orale mauricienne<sup>1059</sup>. Les instruments de musique sont le bambou et le « *ros kari et baba* »<sup>1060</sup>. Plusieurs musiciens se tiennent chacun entre deux nœuds d'un long morceau de bambou<sup>1061</sup>. Ils utilisent deux baguettes en bois (*ti-diboi*) d'une longueur de 25 centimètres chacune pour taper sur l'instrument et produire le rythme. L'instrument est posé sur le sol ou sur un support et les musiciens en jouent, assis ou debout. Un musicien-chanteur fait la louange de la personne décédée pendant que le rythme et la cadence deviennent de plus en plus rapides et frénétiques<sup>1062</sup>. D'après les sources orales, cette pratique culturelle est condamnée en tant que pratique « vaudou » et « satanique » par le clergé et disparaît vers 1950. Les derniers *séga gro-pilé* ont lieu dans les villages du sud-ouest (Baie du Cap, Chamarel, le Morne) et du sud-est (Mahebourg, Ville Noire), et aussi dans deux villes (Rose-Hill et Port-Louis). Robert Auguste, descendant d'esclaves marrons, rappelle avec fierté que ses ancêtres ont perpétué leurs pratiques culturelles avec des moyens limités<sup>1063</sup>.

#### Extrait d'une chanson de Nelzir Ventre<sup>1064</sup>

<i>Dan mo berso mo kamwad</i>	Dans son berceau, gît mon ami
<i>Mo rev zoli pe revé</i>	Il rêve, c'est un beau rêve,
<i>Lespri ki monté lao mwins</i>	L'esprit qui monte au Ciel
<i>Ena lapelasyon dan mo lakaz</i>	Il y a une appellation dans ma maison
(...)	(...)
<i>Galoupé ki mo finn galoupé</i>	J'ai tant couru et couru
<i>Kryé mo finn kryé</i>	J'ai tant crié et crié
<i>Galoupé ki mo finn galoupé</i>	J'ai tant couru et couru
<i>Ki mo trap mo sapo lamé lamé</i>	Je tiens mon chapeau à la main.

<sup>1058</sup> R. Dussercle, *Dans les « Ziles là-haut »*. Ile Maurice : *The General Printing and Stationery. Cy. Limited*, 1937; D. V. Ballgobin, « Héritage des esclaves des Chagos : Musique, rites et rituels funéraires », *Revue Historique de l'Océan Indien*, A.H.I.O.I., n° 12, 2015, p. 196-208.

<sup>1059</sup> Marclaine Antoine a assisté lui-même à plusieurs de ces veillées mortuaires.

<sup>1060</sup> Le mortier et le pilon.

<sup>1061</sup> Il est possible de remplacer le bambou par la moitié d'un tronc d'arbre cylindrique ou par un morceau de bois. Les musiciens s'installent alors à intervalles réguliers derrière l'instrument.

<sup>1062</sup> D.V. Ballgobin, M. Antoine, « *Traditional musical instruments from oral tradition: Folk music in Mauritius* », *Revi Kiltir Kreol*, n° 3, 2003, p. 69-82.

<sup>1063</sup> Interviewé en 2002 à Chamarel à son domicile.

<sup>1064</sup> Texte fourni par Marclaine Antoine.

## 2. Chants et danses du domaine professionnel

**Maritime :** Dans la tradition orale d'Agaléga et de Rodrigues, certaines chansons sont chantées sur le lieu de travail. Dans le domaine maritime, les *santé zaviron* sont chantées pour procurer le rythme et encourager les rameurs (par exemple, *Longro-Longra*) aux îles Chagos<sup>1065</sup>.

**Agricole :** A Rodrigues, certaines chansons sont nommées *sanseon zoriko* et relèvent du domaine agricole (*Séga planté, Séga récolté zariko*) tandis que *Teng Teng* est un titre utilisé dans le domaine de la pêche.

### Extrait de la chanson *Teng Teng*

<i>Tou dimounn al la boutik</i> <i>Asté zépeng pou nou la pès</i> Capitaine <i>Monté lao, la pes Teng teng</i>	Tout le monde se rend à la boutique Pour acheter des épingles pour pêcher le poisson Capitaine Et partir au loin pour la pêche du Teng-Teng
---	--

**Domestique :** A l'époque coloniale, les domestiques chantent des *berceuses* lorsqu'elles s'occupent des enfants. Cette tradition est perpétuée au sein des familles de toutes les îles mauriciennes. « Et la vieille femme chantonne. Sur ses genoux que sa robe étalée dessine en courbes maigres et osseuses, elle drolote un petit Jésus ; et si, assombri par ces craintes naïves qui, inconscientes, semblent être déjà comme une prévision de luttes de la vie, le petit front se plisse, et se crispent les lèvres, la vieille interrompt sa chanson et retrouve en son sein ces mots cajolant et câlins des grand mères dont le cœur est redevenu enfant pour apaiser et bercer les enfants »<sup>1066</sup>. Vers 1970, avec l'avènement de l'industrialisation, la majorité des femmes ont un emploi. Les berceuses tombent en désuétude. Quelques-unes sont commercialisées et popularisées à travers la radio (*Mo pasé la rivyer Taniers*, Micheline Veerasawmy). Quelques berceuses de Rodrigues sont *Bonhommeinois*, *Dodo baba gâté*, *Faire dodo mo ti baba*.

### Extrait d'une berceuse créole<sup>1067</sup>

<i>Dodo, mon baba,</i> <i>Dodo, mo ptit baba !</i> <i>Quand baba napas dodo,</i> <i>Catte marron va nanan li.</i>	Fais dodo, mon bébé, Fais dodo, mon petit bébé ! Si bébé ne dort pas, Le chat errant va le dévorer.
--	--

## 3. Chants et danses des fêtes

**Familiales :** Pendant la colonisation, les événements familiaux sont toujours suivis de ségas, entre autres lors d'un mariage (*séga maryaz*), d'une

<sup>1065</sup> D. Ballgobin, « Le patrimoine musical de la République de Maurice : L'Archipel des Chagos (1900-1950) », *Revue Historique de l'Océan Indien*, A.H.I.O.I., n° 11, 2014, p. 600-615.

<sup>1066</sup> R. Dussercle, *Agalega Petite île*. Maurice : *The General Printing & Stationary Cy. Ltd*, 1949.

<sup>1067</sup> C. Baissac, *Le folk-lore de l'île Maurice*. Paris : G.P. Maisonneuve & Larose, Editeurs, 1887, p. 452.

naissance (*séga nésans*) ou du baptême<sup>1068</sup> d'un enfant, notamment à la campagne à l'île Maurice<sup>1069</sup>. « La cérémonie du mariage est ordinairement fixée au dimanche plus proche, et se fait encore par le chef dans la chapelle, au pied de l'autel, en présence de toute la population assemblée. Après les questions d'usage en pareilles circonstances, il est fait une lecture du Code ; et après les prières ordinaires, chacun va s'occuper des préparatifs de la fête qui consiste toujours en un grand repas suivi de danses toute la nuit »<sup>1070</sup>.

A Agaléga, le baptême d'un habitat se termine par une fête. « Vers 15 ou 16 ans qui est l'âge viril, le garçon sort de la case de ses père et mère, et, aidé de sa famille, il s'en construit une pour lui seul dans laquelle il se retire. Il y a aussi le baptême des cases. Cette cérémonie a lieu ordinairement le samedi soir. Le maître de la case tue un cochon, et il y a souper pour les parents et les amis. Le chef donne du riz et le coup de sec, et on danse toute la nuit »<sup>1071</sup>. Cette pratique, se rapprochant du rite de passage de l'adolescence à l'âge adulte sur le continent africain, n'est pas mentionnée dans les traditions orales des îles Maurice, Rodrigues et Chagos.

Dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, une transformation a lieu avec le développement du *séga salon*, promu par des chanteurs tels que Jacques Cantin et Serge Lebrasse, qui sont exposés à des genres musicaux nouveaux pendant leur séjour à l'armée durant la Deuxième Guerre mondiale. Jacques Cantin reprend les compositions d'Alphonse Ravaton (Ti-Frer) avec un rythme modifié, plus mélodieux et européenisé. Les titres *Noir Noir Noir*, *La Rivière Taniers* et *Mama Bettina* sont enregistrés en Afrique du Sud. De même, Serge Lebrasse – instituteur de profession – s'inspire de chanteurs tels que Luis Mariano et Tino Rossi, et développe un genre musical avec des paroles et un rythme modérés. En 1958, son premier *séga*, *Madame Eugene*, est un succès.

Leurs chansons sont diffusées à la radio nationale, et aussi enregistrées et vendues sur vinyle. Celles-ci sont populaires lors des fêtes familiales mais, pour les classes sociales les plus aisées, le *séga* demeure interdit. Une partie de la bourgeoisie accorde une certaine crédibilité au *séga*, mais Serge Lebrasse explique que certains membres de sa famille et de sa belle-famille sont gênés par ses activités musicales. Toutefois, il fait des tournées dans les hôtels et les réceptions privées. A partir de 1967, il représente le pays lors d'événements internationaux<sup>1072</sup>.

---

<sup>1068</sup> Dussercle, 1937, *op. cit.*

<sup>1069</sup> Baron d'Unienville, *Statistique de l'île Maurice et ses dépendances*. Paris : Gustave Barba, Libraire, 1838, t. 1, p. 18.

<sup>1070</sup> Dussercle, 1949, *op. cit.*, p. 140. Ce n'est pas mentionné dans les traditions orales pour l'île Maurice.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1072</sup> Entretien à son domicile en 2002.

## Extrait d'une chanson de Serge Lebrasse

<i>Ler mo ti al lekol</i>	Quand j'allais à l'école
<i>Pou mo aprann anglé fransé,</i>	Pour apprendre l'anglais et le français,
<i>Ler mo koz mo kréol,</i>	Quand je parlais en créole,
<i>Profeser trap moi baté.</i>	L'institutrice me tenait le bras et me frappait ;
<i>Letan mo al mo lakaz</i>	Quand je rentrais à la maison
<i>Ala mo parl mo mama,</i>	Je parlais à ma mère,
<i>Mama dir moi koumsa</i>	Ma mère me disait
<i>Pa bizin mo pran traka.</i>	Que je ne devais pas m'en inquiéter.

A la fin du 20<sup>e</sup> siècle, certaines familles de la population générale et créole perpétuent la tradition de chanter sur des airs créoles en utilisant les instruments de musique tels que la guitare et des instruments improvisés : bouteilles avec cuillères et fourchettes<sup>1073</sup>.

**Religieuses :** Dans l'archipel des Chagos, le séga est chanté lors de la célébration d'une fête annuelle religieuse (par exemple, le *séga la Vierz*, le jour de l'Assomption, le 15 août)<sup>1074</sup>. A ce jour, pour l'époque coloniale, les ségas religieux ne sont pas répertoriés à l'île Maurice. En 1964, Serge Lebrasse lance le *Séga Père Laval*, qui fait l'objet de critiques acerbes. Ce *séga rélizié* devient populaire au moyen de la radio et de la vente de disques, entraînant quelques transformations socioreligieuses, notamment l'entrée de la guitare à la messe<sup>1075</sup>.

A la fin du 20<sup>e</sup> siècle, l'arrivée de prêtres chanteurs-rassembleurs suivant le modèle noir américain facilite l'utilisation du *gospel populaire* créole dans les églises et lors des rassemblements chrétiens ou publics<sup>1076</sup>. Jenkins Kheejoo (King), par exemple, réédite l'album *Montagne Bondié (gospel traditionnel ou gospel évangélique)* avec des paroles évangéliques et des messages bibliques pour répondre à une demande publique. Des instruments de musique modernes sont utilisés, entre autres, batterie, basse, clavier, percussion et flûte.

**Laiques :** Dans les îles, le *séga banané* est pratiqué lors du Nouvel An. Jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, la fête de fin d'année dure cinq jours et réunit parents, enfants et petits-enfants sous un seul toit. Les chansons d'opéra et les romances sentimentales animent les deux premiers jours. Les danses sont similaires à celles du *séga cordéon* de l'île Rodrigues, auquel aucune forme d'érotisme n'est associée (quadrilles, lanciers, valse). Les instruments incluent l'accordéon et l'harmonica. Les chansons du premier jour sont tirées de l'opéra de Port-Louis, par exemple, *Racel, quand di Seigneur, O ma fille cérie, Zardins dé Balcasar, Ene anze, ine fanme inconie*. Le deuxième jour,

<sup>1073</sup> Entretien avec des jeunes de la population générale et créole de 20-25 ans en 2015.

<sup>1074</sup> D. Ballgobin, 2014, *op. cit.*

<sup>1075</sup> Entretien avec Serge Lebrasse en 2002. En 1959, le Père Souchon contacte Serge Lebrasse pour composer un séga sur le Père Laval. La radio reprend cet air chaque année lors du pèlerinage du Père Laval.

<sup>1076</sup> Quelques exemples : Concerts du Père Jocelyn Grégoire (Eglise catholique), King (Assemblée de Dieu) et François Joson (La Voix de la Délivrance) en septembre 2008 ; Séga chrétien à Rose-Hill en novembre 2009 ; Concert Gospel à Mahebourg le 2 juin 2013.



ce sont des romances langoureuses et sentimentales telles que *Lé zénes filles crielles font pleurer lé zénes zens*. Ensuite, les trois autres jours, les invités chantent des chansons érotiques et satiriques (par exemple, *Basia' basia ! basia !*)<sup>1077</sup>.

A l'époque coloniale, pendant un court laps de temps, les distances hiérarchiques et raciales sont réduites au moment des festivités : « A la petite pointe du jour, des salves de coups de fusil, un tintamarre infernal de tam-tams et d'instruments, les plus bruyants possibles, mêlés aux violons, bombres, etc., et accompagnés des chants les plus discordants, forcent les maîtres à venir recevoir les vœux et les bouquets des noirs qui se succèdent pour, à leur tour, recevoir les cadeaux en arack, en argent, et en vêtements, qu'il est d'usage de leur distribuer ce jour-là. Les portes de la maison ouverte, les noirs s'emparent des appartements, pour y former des danses par lesquelles ils pensent honorer et veulent amuser leurs maîtres (...) Un intervalle de repos, de midi à la nuit, est suivi de la reprise des chants et des danses ; c'est alors seulement, que les commandeurs, les domestiques et les créoles du grand ton, se livrent aux plaisirs de la danse et de la table. Outre ce qu'ils ont destiné pour leurs festins, ils reçoivent, communément, du maître, une certaine quantité de vin et d'arack, et des viandes qu'ils font préparer par le cuisinier de la maison. Dans la plupart des habitations, leurs bals se donnent dans un des appartements de la maison des maîtres, qui ne dédaignent pas d'y prendre part, en figurant dans les contredanses des créoles et en s'asseyant à leur table, fort proprement servie dans un autre appartement. Le dessert est toujours égayé par quelques chansons, et même par des airs d'opéra, fort plaisamment estropiés par les élégants des deux sexes »<sup>1078</sup>.

A l'île Maurice, le *séga banané* est popularisé par Ti-Frer, issu d'une famille de musiciens et de chanteurs. Il chante en créole, malgache et bhojpouri<sup>1079</sup>. Les instruments sont la *ravanne*, la *maravanne*, le triangle et l'accordéon diatonique. Traditionnellement, le musicien-compositeur-chanteur se met à la tête d'un cortège de plusieurs personnes de la propriété sucrière ou du village, passant de maison en maison, en improvisant des chants. Les femmes portent de longues jupes et des jupons, tandis que les hommes portent des pantalons retroussés, des chemises colorées et des chapeaux de paille<sup>1080</sup>. Au moyen de chants et de danses, le ségatière-compositeur raconte les joies et les peines des membres de la communauté (amour, difficultés quotidiennes, problèmes domestiques ou sociaux).

Le premier 45 tours de Ti-Frer est lancé en 1948 avec sa chanson *Tamassa*, mais il gagne en popularité uniquement vers les années 1960. Une compétition musicale afin de découvrir les meilleurs talents, *La nuit du Séga*,

<sup>1077</sup> C. Baissac, *op. cit.*, p. 426.

<sup>1078</sup> Baron d'Unienville, *Statistique de l'île Maurice et ses dépendances, op. cit.*, p. 296-298.

<sup>1079</sup> Son père est originaire de Madagascar. Habitant du village de Quartier Militaire, il est exposé à la langue vernaculaire des hindous.

<sup>1080</sup> C. Le Chartier, *TiFrer, poète du quotidien*. Centre Nelson Mandela pour la culture africaine, 1993.

est organisée le 30 octobre 1964 pour la première fois au village du Morne à l'île Maurice. Il s'ensuit le phénomène « Ti-Frer » : il devient la référence du séga traditionnel pour sa voix et ses capacités d'improvisation des contenus et des rythmes musicaux. Ti-Frer est couronné « roi du *séga tipik* ». Plusieurs titres de ses chansons sont connus, par exemple, *Anita*, *Papitou*, *Roséda*, *Fidélia*. Les ségatières tels que Fanfan et Michel Legris reçoivent aussi une certaine reconnaissance. « Les chansons, chantées dans une tonalité mineure, augmentent progressivement de rythme, tandis que les danseurs bougent les hanches et les mains au rythme des percussions, en faisant des petits pas pour évoluer les uns autour des autres en formation variée (...) Les chansons sont souvent représentées dans la chorégraphie »<sup>1081</sup>.

Dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, le *séga tipik* est pratiqué par peu de familles et relève du folklore local. Outre les médias, les nouvelles technologies sont utilisées au moment des fêtes de fin d'année pour promouvoir chansons et danses, adaptées aux goûts du public. L'amélioration du niveau de vie engendre progressivement des transformations culturelles. Les fêtes familiales disparaissent au profit des fêtes organisées dans des salles de location, des restaurants ou des hôtels. Toutefois, le cortège du *séga banané* est encore perpétué dans quelques familles créoles<sup>1082</sup>.

#### 4. Chants et danses pour l'expression des sentiments

**En solitaire** : Aux Chagos, ce sont les *ç antés bobres*<sup>1083</sup>, tandis qu'à l'île Maurice, à travers la tradition orale, l'on relève les romances, les complaintes et les sérénades improvisées en créole par le chanteur-compositeur pour exprimer ses émotions, ses souvenirs d'enfance<sup>1084</sup>, la séparation de ses enfants<sup>1085</sup> ou pour déclarer sa flamme à sa bien-aimée.

##### Exemple d'une complainte recueillie par Baissac<sup>1086</sup>

<i>Mamzelle Fifine, mo bien content vous, Mais dire domaze mo peir vous papa. Donne dileau di sel, donne dileau piment : Mo a faire plore mo liziés pour passe mo çagrin !</i>	Mademoiselle Fifine, je vous aime beaucoup, Mais c'est dommage, je crains votre père. Donnez-moi de l'eau avec du sel, donnez-moi de l'eau avec du piment : Mes yeux vont pleurer pour que passe mon chagrin !
--	---

**En couple** : Les romances et sérénades animent aussi les soirées des couples d'esclaves qui se donnent rendez-vous secrètement au milieu de la nuit. Bernardin de Saint-Pierre souligne l'utilisation d'un bobre produisant

<sup>1081</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-sega-mauricien-traditionnel-01003>

<sup>1082</sup> Entretien avec une interviewée de 23 ans en 2015.

<sup>1083</sup> Ballgobin, *op. cit.*

<sup>1084</sup> M. J. Milbert, *Voyage pittoresque à l'Isle de France au Cap Bonne Espérance et à l'Isle de Ténériffe*. Paris : Librairie A. Nepveu, 1812.

<sup>1085</sup> Ballgobin, *op. cit.*

<sup>1086</sup> Baissac, 1887, *op. cit.*, p. 437.

une sorte d'harmonie douce pour accompagner les chansons d'amour<sup>1087</sup>. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, ces chansons créoles sont en voie de disparition<sup>1088</sup>.

#### Exemple d'une romance recueillie par Baissac<sup>1089</sup>

<p><i>Dimance bô matin, zéne fille, nous va allé bazar ;</i>  <i>Ous a mète ous ptit robe, zéne fille, avec ous souliers ;</i>  <i>Mo a mète mo caneçon, zéne fille, avec mo capeau ;</i>  <i>Ous a passe par la porte, zéne fille, mo pass par la fenète ;</i>  <i>Nous va alle dans cariole, zéne fille, ou bien dans caléce ;</i>  <i>Batate av magnoc, zéne fille, nous va allé manzé</i></p>	<p>Dimanche matin, jeune fille, nous irons au marché ;          Vous porterez votre petite robe et vos souliers, jeune fille ;          Je porterai mon pantalon et mon chapeau, jeune fille ;          Vous passerez par la porte, jeune fille et je passerai par la fenètre ;          Nous irons en carriole, jeune fille ou en calèche ;          Nous irons déguster du manioc et des patates douces, jeune fille.</p>
---	---

### 5. Chants et danses des rencontres sur invitation

Vers 1950, à l'île Maurice, les soirées dansantes, nommées *bal ran zariko* et *bal bobes*<sup>1090</sup> sont organisées par des particuliers de la classe ouvrière à leur domicile ou dans une salle verte<sup>1091</sup> les samedis soirs. En général, la soirée démarre par des chansons et *danser français*<sup>1092</sup> et se termine par des ségas<sup>1093</sup>. La musique est assurée par un *jazz band* tel que « Jazz Simon, Jazz Gitane, Jazz Rio, Jazz Stella », très célèbres à l'époque. Un orchestre traditionnel de l'époque est composé de six personnes, chacun jouant un instrument : jazz (batterie), deux violons, un accordéon, une guitare ou deux, un banjo. Certains invités accompagnent les musiciens en utilisant une cuillère, une assiette, une bouteille ou un récipient en fer-blanc.

Quant au bal sur invitation dans une salle municipale, l'animation en est assurée par un groupe jazz. Les ségas, toujours méprisés par la bourgeoisie, sont joués en fin de soirée. « On faisait une équipe avec mon frère et puis avec des cousins et des amis, des amis des amis des amis, ainsi de suite. On allait chez quelqu'un ou à la salle de la municipalité de Quatre Bornes ou chez des amis (...) Le séga, ça c'est assez, il y a une dame qui s'appelait Maria Séga, et puis Ti-Frere et autres. Il y avait le gramophone auparavant et puis le jazz on appelait ça "jazz band". Oui, il y avait des chants de séga à la radio. Comme il y avait une maison de disques à Port Louis, alors on achetait des disques et on les écoutait »<sup>1094</sup>. Ces rencontres demeurent populaires

<sup>1087</sup> Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France, A l'Isle de Bourbon, Au Cap de Bonne Espérance*, t.1, 1773, p. 195.

<sup>1088</sup> Baissac, *op. cit.*, p. IV

<sup>1089</sup> *Ibid.* p. 434.

<sup>1090</sup> Le *bobes* était employé pour réguler la mèche de la lampe quinquet. Plusieurs lampes étaient requises pour éclairer la pièce où se tenait le *bal bobes*.

<sup>1091</sup> Entretien avec Andrew Veerigadu, âgé de 70 ans en 2009.

<sup>1092</sup> *Annales Catholiques*, 15<sup>e</sup> année, n° 3, mars 1937.

<sup>1093</sup> Entretien avec 20 interviewés de la population générale de 60-70 ans en 2009.

<sup>1094</sup> Interview avec un couple de la population générale/créole en 1997.

jusqu'à l'ouverture d'autres lieux de loisirs et de l'apparition des nouvelles technologies, apportant une transformation radicale dans les habitudes de rencontres des jeunes.

## 6. Chants des ivrognes

Vers 1950, les ivrognes constituent une catégorie spéciale de chanteurs-compositeurs. On les retrouve souvent assis sous la varangue d'une boutique, une bouteille d'alcool (de rhum ou de vin) à la main, improvisant des chansons à haute voix. Au 21<sup>e</sup> siècle, il existe encore quelques cas isolés<sup>1095</sup>. Toutefois, il n'y a aucun répertoire officiel. Mais quelques chansons ont été reprises et popularisées par des professionnels<sup>1096</sup>.

## 7. Chants et danses des voyages inter-îles

L'arrivée annuelle d'un navire dans les îles lointaines telles que Diego Garcia représente un moment de réjouissance pour les habitants car cela rompt leur isolement. Ils se regroupent sur le port et chantent alors le *séga navir* pour accueillir les passagers<sup>1097</sup>. De même, l'équipage ou certains groupes de passagers se rencontrent sur un navire pour fredonner des airs et danser de temps à autre. « Parfois, entre le guindeau et le mât de misaine, lorsque le temps est calme et que l'on goûte la fin tranquille d'un paisible dimanche, des refrains d'accordéon montent du poste d'équipage : toute la poésie des îles, des Seychelles et des nôtres, se concentre au rythme cadencé des Ségas ou des "dansers français" »<sup>1098</sup>.

## 8. Chants des enfants

Au début du 19<sup>e</sup> siècle, les chansons des jeux d'enfance comme *Ein coquicaille* et *Zaguerna, zanguerna* sont en voie de disparition<sup>1099</sup>. Dussercle recueille aussi certaines chansons des autres îles improvisées par des enfants<sup>1100</sup> : une partie de ce patrimoine a malheureusement disparu. A l'île Maurice, le groupe ABAIM recense les chansons d'enfance du 20<sup>e</sup> siècle, les commercialise et les valorise lors de différentes manifestations culturelles.

## 9. Chants et danses des rassemblements

***Dans les domaines privés*** : Au moment de la chasse à courre dans les domaines privés, certains musiciens-ségatiers tels que Ti-Frer, Lucien Jean et

<sup>1095</sup> Dans les faubourgs de Quatre-Bornes, par exemple.

<sup>1096</sup> Entretien avec 20 interviewés âgés de plus de 70 ans en 2015.

<sup>1097</sup> Dussercle, 1937, *op.cit.* ; Ballgobin, *op. cit.*

<sup>1098</sup> Dussercle, 1949, *op.cit.*, p. 14-15.

<sup>1099</sup> Baissac, 1888, *op. cit.*, p. 454.

<sup>1100</sup> Ballgobin, *op. cit.*

le groupe de Henrietta pratiquent le *séga dan sasé*. « Les chasseurs demandaient à l'occasion à Ti Frer, qui était aussi un formidable conteur, d'organiser des soirées séga en compagnie notamment de son frère Ange, qui officiait alors à l'accordéon diatonique. Des soirées gagnées par l'euphorie du vin et du rhum »<sup>1101</sup>.

Les ségatiers sont aussi présents lors d'un mariage ou d'un anniversaire dans une famille de la haute bourgeoisie jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle. « Le 3 août 1985, grand évènement. Notre ami Roger fête ses soixante ans (...) Je suis posté au n° 29 au bas de la plaine. Délicatesse de notre ami Roger, sur chaque mirador il y avait un petit sac en plastique contenant une carte de bienvenue, une orange et une pomme »<sup>1102</sup>.

**Rencontres nocturnes** : A l'époque coloniale, le séga (comportant chants et danse)<sup>1103</sup>, distraction populaire, regroupe esclaves et descendants d'esclaves de tous âges d'une même propriété ou de différentes propriétés, avec ou sans la participation des colons et des commandeurs. Certains rassemblements nocturnes ont lieu sur la propriété sucrière d'un maître. Plusieurs lieux indiquent aussi leur éloignement des propriétés : grands chemins, bois ou autres lieux écartés. Un interdit pèse sur la « danse d'ensemble » de ce séga, nommé *séga pa prop* dans la tradition orale. La danse lascive, simulant l'acte sexuel, est particulièrement stigmatisée par le clergé car plusieurs Créoles « exécutent de préférence les danses les plus libertines. Leur passion pour les femmes est extrême, et ne peut être comparée qu'au cynisme étonnant avec lequel ils s'y livrent »<sup>1104</sup>.

D'après plusieurs sources, les rencontres ont lieu le soir et les boissons alcoolisées engendrent des bagarres. « De plus il faut boire, et en temps ordinaire on boit (...) et quand la tête n'y est plus, on peut s'imaginer ce que cela devient »<sup>1105</sup>. En outre, les vêtements traditionnels des femmes pour assister à la fête sont simples : « Un petit pagne, une jupe de fibres ou de paille, colliers et guirlandes autour du cou » et les hommes « se parent de plumes, de paille et de coquilles d'escargot ». Ces habits sont déconsidérés car la nudité et la luxure sont contraires aux principes religieux chrétiens.

Pour Dussercle, « les créoles arriérés de Maurice (gros feuille) dans certains quartiers primitifs » utilisent des instruments rudimentaires<sup>1106</sup>. Le groupe d'artistes comporte celui ou celle qui chante les couplets et des batteurs de *ravanne*. Les autres les entourent, assis ou debout. Certains d'entre eux sont choristes pour le refrain, d'autres sont spectateurs ou danseurs. Le spectacle, « c'est ce qu'on peut voir de plus monstrueusement obscène ; et le bruit du tam-tam et des voix qui hurlent toutes ensemble, font le concert le plus assourdissant et le plus infernal qu'on puisse se figurer

<sup>1101</sup> <http://www.lemauricien.com/article/archives-la-memoire-monwar>

<sup>1102</sup> G. Lenoir, *Souvenirs d'enfance et de chasse*. Ile Maurice : Precigraph Ltd., 2002, p. 85.

<sup>1103</sup> Ballgobin V. & Antoine M., *op. cit.*

<sup>1104</sup> Milbert, *op. cit.* ; Ballgobin, 2014, *op. cit.*

<sup>1105</sup> Dussercle, 1937, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>1106</sup> *Ibidem.*

»<sup>1107</sup>. A l'origine, une phrase unique est répétée à satiété durant des heures entières pour les besoins du séga « pour soutenir jusqu'à épuisement de forces les danseurs galvanisés par le rythme implacable que martelait la *marvanne* »<sup>1108</sup>.

Après l'abolition de l'esclavage et le déplacement des apprentis vers d'autres régions, notamment au pied des montagnes ou au bord de la mer, ils se retrouvent sur une place publique telle qu'une pelouse ou à la plage (c'est le *séga lakot*). Dans les faubourgs urbains, les rencontres ont parfois lieu devant la hutte de celui qui lance une invitation. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, le séga est organisé dans la cour d'un habitant ou devant une boutique lors des « nuits du séga » : c'est le *séga divan laport*<sup>1109</sup>. Si, pour Baissac, la fête se situe « dans un quartier perdu, que sa distance même du centre brillant de notre civilisation n'a encore ouvert qu'imparfaitement aux lumières de notre bienfaisante aurore »<sup>1110</sup>, les mêmes préjugés se perpétuent jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle. Ainsi, une interviewée née en 1935 explique que les jeunes filles n'ont pas le droit de danser le séga tandis que son époux, né en 1924, évoque l'importance de cet interdit : les croyants doivent fuir « la danse des démons »<sup>1111</sup>.

Pour Michel Legris, les perceptions sont associées à la classe sociale. « Certains membres de ma famille n'aimaient pas ce genre de musique. Ma mère est de la famille des Clarence ; ils appartenaient plutôt à la classe des *gro fèi*. Mon grand-père était tailleur – il portait toujours son costume et sa cravate (...) Ils n'aimaient pas entendre les battements de la ravanne. Ils considéraient ces gens-là comme des *cholo*, des personnes sans honneur, infréquentables. Ma mère n'acceptait pas du tout cette musique »<sup>1112</sup>. Il y a aliéné avec cette pratique culturelle du passé.

A partir des années 1990, le séga nocturne est adapté par les ségatières du milieu hôtelier pour satisfaire la clientèle. Les institutions publiques développent des spectacles annuels pour préserver la mémoire de ce passé, par exemple, dans le cadre du Festival International Kreol (*soiré tipik* au village du Morne en 2013). Quant au séga tambour de l'île Rodrigues, outre l'adaptation folklorique, l'on y relève aussi une certaine authenticité lors des rencontres au pied d'une montagne<sup>1113</sup>.

**Rencontres dans les tavernes :** Suite au recrutement obligatoire des jeunes dans l'armée britannique par le gouvernement colonial en 1945, ils ont l'occasion de côtoyer les musiciens étrangers et sont exposés à des genres musicaux différents. A leur retour, ces pionniers de l'armée se rencontrent dans les tavernes, lieux de détente des jeunes. Ils y improvisent des ségas –

<sup>1107</sup> Milbert, *op. cit.*

<sup>1108</sup> Baissac, *op. cit.*, p. 426.

<sup>1109</sup> Entretien avec 20 interviewés âgés de plus de 70 ans en 2015.

<sup>1110</sup> Baissac, *op. cit.*

<sup>1111</sup> Entretien mené à son domicile en 1997.

<sup>1112</sup> D. V. Ballgobin, *Michel Legris. Un chanteur. Un parcours*. Mauritius: O.K. Printing, 2006, p. 16.

<sup>1113</sup> Entretien mené en 2001.

*séga taverner*, *séga pionyé* ou *séga larmé* – mêlant pratiques créoles et européennes dans leurs compositions musicales. Plusieurs instruments sont utilisés : accordéon, banc-bâton, batterie/jazz, bloc, bouteille et cuillère, caisse de savon, *koko-lamok*, guitare (électrique), harmonica, *jerrycan* et tambour-jazz. Cette pratique s'estompe vers 1970.

Michel Legris intègre des rythmes et des mots swahilis importés de son séjour en Egypte dans une de ses compositions : « *apanawapi mo zoli sana* »<sup>1114</sup>. Suite au deuxième concours musical télévisé *Sugar Time* en 1972, il rafle le premier prix et le titre *Mo Capitaine*, enregistré sur un 45 tours avec une erreur de prénom (Luc au lieu de Michel), devient un succès populaire<sup>1115</sup>. Ainsi, il fait revivre le *séga lepep*, discrédité par la bourgeoisie de l'époque<sup>1116</sup>.

## 10. Chants pour l'expression des revendications

**Politique** : Le *séga historique* assure la fonction de transmission orale des faits historiques à la communauté, renforçant ainsi les liens entre les membres par le partage d'une culture commune. Toutefois, pour l'époque coloniale, le répertoire de chansons est mince. Baissac en relève quelques-unes du folklore local à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, notamment sur les blancs (M. Le Breton, M. Anderson), l'abolitionniste John Jérémie, la condamnation injuste d'un nommé Macoulé, la naissance du Prince Albert et la visite du Duc d'Edinbourg<sup>1117</sup>.

### Extrait d'un séga historique

<i>Gouverneur nouveau fine arrivé Li donne so condamnation Pour Macoulé condamné Condamne à la peine de mort.</i>	Le nouveau Gouverneur est arrivé Il a prononcé son jugement Lequel a condamné Macoulé Une condamnation à la peine de mort.
<i>Macoulé avant li mort Li dire avec tout doumoounde : « Prié lé bon Dié pour moi, Mo mort pour narien »</i>	Avant de mourir, Macoulé A dit à tout le monde : « Priez le Bon Dieu pour moi, Je meurs sans aucune raison valable »

Le Parti Travailleiste (Ptr) fondé en 1936 par le Dr Maurice Curé perpétue le *séga historique* lors des réunions politiques publiques au Champ de Mars, notamment à travers des chansons écrites par des Créoles. Celles-ci sont chantées sur l'estrade par Renganaden Seenevasen, membre du parti, excellent orateur, chanteur et guitariste. Certains compositeurs s'intéressent aux adversaires politiques de Seenevasen tels que *Bhai Abdool* à Port Louis tandis qu'un autre rend hommage à *Guy Rozemont* en 1956. « Seenevasen a enlevé son chapeau. Il a dit : "Rozemont est mort. Voilà son pupitre et sa

<sup>1114</sup> Traduction : « Il n'y a rien mais c'est joli. » Ballgobin, *Ibid.*, p. 19.

<sup>1115</sup> Ballgobin, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1116</sup> Fanfan évoque le terme péjoratif « *nwar moutcha* » pour désigner un ségatiar.

<sup>1117</sup> Baissac, 1888, *op. cit.*, p. 448-452.

chaise à l’Assemblée législative. Il a laissé un morceau de papier qui est encore là. Il vous a fait avoir la pension vieillesse, il vous a donné la dignité, est-ce que aujourd’hui, vous pouvez oublier un Rozemont pour voter pour un Bhujoharry ?” Je vous assure, au jardin de Plaine Verte, vous ne pouviez entendre que les feuilles bouger, tout le monde l’écoutait en silence. On avait la chair de poule. [Mais] certains n’étaient pas convaincus. C’est là qu’il chantait. C’est la chanson qui sortait du fond du cœur d’un travailleur. Quand il avait fini de chanter cette chanson, il avait gagné les élections. Et nous dansions dans le Jardin comme ça »<sup>1118</sup>.

**Extrait de deux chansons interprétées par Seeneevasen**

<i>Toi sauté mo linteau la porte</i>	Tu as franchi le linteau de ma porte
<i>Toi sauté Docteur Milien</i>	Tu as manqué le Docteur Milien
<i>Toi sauté Seeneevasen</i>	Tu as manqué Seeneevasen
<i>Misié Rozemont, to na pa sauté.</i>	M. Rozemont, tu ne l’as pas raté.
<i>Bhai Abdool, tourne to manivelle</i>	Frère Abdool, tourne la manivelle
<i>Trappe to direction,</i>	Prends le volant,
<i>Dimé matin nou alé Colombo.</i>	Demain matin nous irons à Colombo.

Le *séga angazé*, utilisé lors des rassemblements et *rallies* politiques, et pendant les manifestations du 1<sup>er</sup> mai, demeure populaire de 1970 à 1990. Les compositeurs s’intéressent aux problèmes sociaux et politiques : chômage, inégalités, regroupement de la classe ouvrière, exploitation de la classe ouvrière, différences de genre (par exemple, *Krapo Kriye* de Nitish Joganah). Bam Cuttayan chante *Diego* pour sensibiliser à la déportation des habitants des îles Chagos et aussi *Amandla* pour valoriser les actions de Nelson Mandela. Dans ce type de *séga*, les instruments orientaux (dholok, tabla, sitar et harmonium) accompagnent les instruments traditionnels du *séga tipik*. Le groupe culturel *Soley Rouz* encourage la diffusion de cette musique au niveau national. A la fin du 20<sup>e</sup> siècle, certaines chansons sont encore jouées par des militants ou des citoyens engagés dans diverses manifestations publiques. Mais cette musique n’est plus populaire auprès des jeunes.

**Politico-identitaire** : Les Chagossiens font découvrir les dures réalités de leur exil de l’Archipel à travers des chanteurs tels que D. L. Etienne-Siroko (*Grand mama chagosian & Peros Banos*).

**Identitaire** : A partir des années 1990, l’exclusion sociale des descendants d’esclaves est évoquée ainsi que leur appartenance à la nation mauricienne arc-en-ciel. Il y a une réappropriation de l’Histoire de la République du point de vue des Créoles, descendants d’esclaves. Le *séga identitaire* a plusieurs fonctions : (i) la fierté d’une communauté d’appartenir à des ancêtres, descendants d’esclaves et de travailleurs engagés (ii) un hommage aux derniers ségatiens traditionnels majoritairement décédés tels que Nelzir Ventre, Lois Cassambo, Lucien Jean, Gabriel Joseph, Ti-Frère, Fanfan et Michel Legris et la perpétuation du folklore créole (iii) la découverte et l’intégration de toutes les composantes de la nation au sein de la République

<sup>1118</sup> Entretien en 2006 avec Guy Narainsamy, activiste politique.



– Agaléga, Archipel des Chagos et Ile Rodrigues (iv) le renforcement d'un sentiment d'appartenance citoyenne à une nation multiculturelle et multilingue (v) l'exposition des problèmes sociaux affectant les citoyens et (vi) la prise de conscience de problèmes écologiques affectant la planète Terre.

#### Extrait d'une chanson de Cassiya

<i>Gran festin pe deroule bor lamer</i>	Un grand festin se déroule au bord de la mer
<i>Dimounn finn antoure</i>	Les gens se sont attroupés
<i>Otour enn gran dife.</i>	Autour d'un grand feu.
<i>Ler Ti John koumans bat so ravann,</i>	Lorsque Petit John se met à battre la ravenne,
<i>Fer lékér desire,</i>	Cela fend le coeur,
<i>Larm roule dan lizie</i>	Les yeux s'emplissent de larmes
<i>Mo lespri kontign ale zanfán</i>	Mon esprit continue à voguer, les enfants,
<i>Mazinn sa bato-la</i>	Pensez à ce bateau-là
<i>Ki separ nou ar later granpapa</i>	Qui nous sépare de la terre de nos ancêtres
<i>Lév latet mo get lorizon</i>	Je lève la tête pour regarder l'horizon
<i>Mo pe fer vizyon, ki pozision</i>	J'essaie de localiser par la pensée
<i>Kot nou bann vre nasion</i>	Les lieux où se situent nos vraies racines

En 1992, le groupe Cassiya produit un album intitulé *Rev nou Zanset*<sup>1119</sup>. Si certains extraits rappellent la traite négrière et la douloureuse période de l'esclavage et des souffrances des esclaves, d'autres expriment la liberté acquise et la constitution d'un groupe de descendants d'esclaves ayant une identité rhizome Les tabous à propos de la déculturation (perte des langues et aussi des cultures) sont levés.

#### Patrimoine et préservation

Chaque époque engendre un certain positionnement des communautés en présence au sein d'une République multiculturelle. Aujourd'hui, chaque communauté s'appuie sur son patrimoine culturel pour faire valoir ses droits. Dans ce contexte, il est aussi important de souligner le rôle pionnier joué par le secteur touristique pour promouvoir la culture des Créoles dans les hôtels, notamment le *séga tipik* et les instruments de musique traditionnels, tout en essayant de développer une certaine couleur locale pour satisfaire la curiosité des touristes. Le *séga nocturne* est adapté pour satisfaire ce marché. Depuis 1990, Percy Yip Tong, expert culturel régional, y rajoute des éléments de la musique africaine, valorisant par la même occasion le *séga malgache*, mentionné uniquement dans des documents et transgressant les tabous. Ce séga se réduit « à un balancement du corps sans contorsions, à un mouvement ondulé très gracieux des bras et des mains (...) Les hommes, une sagaye à la main, ou une gaulette en forme de sagaye, simulent un combat, se menacent,

<sup>1119</sup> D. Isidore, « *Rev Nou Zanset* ». Maurice, Cassis : Cassiya production, 1991.

fuiant, se rapprochent, font mille contorsions, et jettent par moment des cris comme pour effrayer l'adversaire »<sup>1120</sup>.

Certains membres de la communauté créole ont ouvert des écoles de ravanne dans le but de préserver l'authenticité du *séga tipik*. Menwar publie un livre avec des partitions pour apprendre à jouer la ravanne en autonomie. Un certain nombre d'artistes et de chercheurs proposent des mesures de sauvegarde telles que la documentation sur le séga et le recueil de données des chants et danses pour la constitution de répertoires appropriés. Par ailleurs, les détenteurs des informations comme Fanfan et Marclaine Antoine, en collaboration avec des institutions partenaires (telles que le Mahatma Gandhi Institute, l'Université de Maurice, le Conservatoire François Mitterrand et l'Institut Français de Maurice) sensibilisent régulièrement le public à la protection du patrimoine. Dans ce contexte, la présentation régulière du *séga gro-pilé* est le reflet du courage, de la motivation et de la force de caractère des esclaves marrons et de la résilience de leurs descendants qui ont résisté à l'oppression pour perpétuer oralement les traditions, le mode de vie, les cultures, les techniques de fabrication et d'utilisation d'instruments, les chants et les danses de leurs ancêtres.

À la fin du 20<sup>e</sup> siècle, les organisations publiques (le ministère des Arts et de la Culture et le ministère du Tourisme) valorisent systématiquement le patrimoine musical créole à travers des animations folkloriques. Les principaux animateurs sont issus de la communauté créole lors des représentations publiques et nationales (fête de l'Indépendance, fête du 2 novembre, fête du 1<sup>er</sup> février). Des *soirées séga* ont lieu régulièrement au pied du Morne Brabant. Les efforts individuels des artistes, couplés à un travail collaboratif avec des chercheurs et des autorités mauriciennes, culminent en l'inscription du *séga tipik* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2014. Cet événement démontre la richesse du dialogue interculturel au sein d'une population multiethnique, constitutive de l'identité mauricienne. En outre, le patrimoine musical créole continue de s'enrichir d'apports culturels extérieurs à la communauté, mettant en évidence le dynamisme culturel et l'importance de la créativité humaine.

La reproduction de certains types de ségas comme moyen d'expression depuis l'époque coloniale à nos jours reflète la conservation d'un lien avec plusieurs pays d'origine, le mode de transmission orale des informations (nouvelles de la plantation, nouvelles du village), le moyen d'exprimer ses sentiments pour son partenaire (chants d'amour), la relaxation et la détente, la libération de la parole de l'esclave et de ses descendants, une thérapie – une manière d'exorciser le mal par la parole, la résistance aux pressions politiques et sociales, et aussi la recherche de la paix intérieure et de la stabilité politique et sociale.

---

<sup>1120</sup> *Annales Catholiques*, 15<sup>e</sup> année, mars 1937, n° 3.

Sur le plan culturel, le patrimoine musical créole permet de découvrir la Vérité historique, notamment le rôle joué par les institutions à différentes époques et leurs visées politiques et socioculturelles. Les jeunes peuvent mieux comprendre les événements du passé. Certaines chansons explicitent les tensions sous-jacentes à la disparition de certaines pratiques socioculturelles et leur association à certains types d'activités professionnelles et commerciales. Ils sont ainsi armés pour émerger d'un certain nombrilisme, voire sectarisme, pour découvrir autrui et mieux se comprendre eux-mêmes en contexte multiculturel.

Néanmoins, il ressort que certains types de ségas méritent plus d'attention pour que leur préservation soit garantie. Tel est le cas pour les compositions musicales du *séga salon* et du *séga taverne*, mais aussi des *romances* et *sérénades*, préservées grâce à des initiatives privées. Il est nécessaire de mieux comprendre la culture créole, et de permettre à ceux qui partagent des goûts musicaux communs de partager leur passion artistique avec l'ouverture d'esprit nécessaire en contexte multiculturel. Les nouvelles technologies facilitent aussi la sauvegarde du patrimoine musical. La démarche de l'artiste Menwar démontre une motivation de construire et de faire vivre un folklore indo-océanien. Il s'agit de se moderniser, sans négliger, les traditions.

Les répertoires du *séga moderne* et du *séga contemporain* illustrent la dynamique culturelle d'une jeune République à la recherche non seulement de repères, mais aussi de la Beauté esthétique et artistique. Une nation ouverte vers les cultures musicales des Autres représente une jeunesse proactive, curieuse et soucieuse de s'améliorer en permanence, tout en répondant aux aspirations de ses auditeurs. Les rencontres se multiplient avec les autres pays de l'océan Indien (Agaléga, Rodrigues mais aussi Réunion, Seychelles, Comores, Madagascar et Mozambique)<sup>1121</sup>. Les artistes tentent d'intégrer le marché international en se tournant vers d'autres sources d'inspiration<sup>1122</sup>. Les artistes asiatiques développent leur propre répertoire nommé *séga Bollywood*<sup>1123</sup>. Un artiste sino-mauricien compose un séga en mandarin<sup>1124</sup>.

## Conclusion

Le fait d'entreprendre une étude diachronique afin d'enrichir le patrimoine musical mauricien comporte certaines limitations. Les ouvrages émanant de l'époque coloniale reflètent le point de vue de la classe dominante d'une société de plantation fortement hiérarchisée, teintée de

<sup>1121</sup> Voir *Zenfan Zilwa* ; <https://www.youtube.com/watch?v=a-WZPxIgTf4>

<sup>1122</sup> Sagga (séga + ragga), seggae (séga + reggae – Jamaïque), zouga (séga + zouk – Alalila) ; Voir Anthony Goreau-Ponceaud et Catherine Servan-Schreiber, « “Black Waters” et “Black Atlantic” : Quel teint pour la musique indienne de diaspora ? », *Géographie des musiques noires*, n° 76, 2010.

<sup>1123</sup> C. Servan-Schreiber, « “Indian Folk Music” and “Tropical Body Language” : The Case of Mauritian Chutney », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, 2011 ; en tamoul – *Kolaveri*, <https://www.youtube.com/watch?v=XuKLUd2eoWM> ; en bhojpouri – *baja bajé*.

<sup>1124</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ud9jZy8IKgo>

préjugés et de stéréotypes de la mission civilisatrice de l'Eglise et de la théorie des races, stigmatisant la croyance en un Dieu fécondateur et la danse de la fécondité. De plus, les sources d'archives, les récits des voyageurs et les tableaux d'artistes sont peu nombreux, fournissant des descriptions fragmentaires.

Quant aux interviewés, descendants d'esclaves et de travailleurs engagés, il est difficile d'écarter une part de subjectivité de leurs paroles, qu'il s'agisse de l'amour du passé et du patrimoine, ou du poids de la ségrégation raciale et économique, et de la dévalorisation culturelle d'un être humain par un autre à travers un trait physique ou culturel. Une censure inconsciente de leur part n'est pas à écarter : peur d'avouer que l'on a dansé le séga soi-même par crainte de stigmatisation, et volonté de maintenir une forme de respectabilité sociale.

Finalement, en matière culturelle, rien n'est acquis. La mémoire nationale est l'affaire de toute la nation. Tout élément du patrimoine musical national devrait servir à encourager la cohabitation pacifique dans un pays multiculturel et dénoncer des conflits inutiles au sein de la nation. La musique, en contexte de diversité ethnique, est essentielle pour établir des passerelles et consolider la paix sociale.