



HAL
open science

Le chant à l'île Rodrigues : rites, rires et sanctions

Brigitte Des Rosiers

► **To cite this version:**

Brigitte Des Rosiers. Le chant à l'île Rodrigues : rites, rires et sanctions. Kabaro, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, L'Harmattan ; Université de La Réunion, 2004, Diversités et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, II (2-3), pp.257-270. hal-03484818

HAL Id: hal-03484818

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484818>

Submitted on 17 Dec 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.

LE CHANT A L'ILE RODRIGUES : RITES, RIRES ET SANCTIONS

BRIGITTE DES ROSIERS
UNIVERSITE DE MONTREAL

Résumé

Le séga Rodriguais (et aussi certaines chansons à danser) est un art de l'interpellation et de la sanction.

La pratique du chant jouait, à l'île Rodrigues, un rôle primordial dans ce système de contrôle social informel. Elle institutionnalisait un ensemble de commentaires, de doléances, de griefs et de commérages, en lui donnant un cadre

relativement réglé dans lequel il pouvait s'exprimer de façon à ne pas trop briser la paix sociale. Véritable rite de contrôle social et d'apaisement des tensions, le séga devait passer obligatoirement par le rire, véritable soupape des tensions interpersonnelles et collectives.

Mots-clés : île Rodrigues, musique, chant, séga, sanction sociale.

Cet article pourrait s'intituler *le chant comme document ethnographique*. En effet, il s'agit de convier le lecteur à pénétrer la réalité sociale des habitants de l'île Rodrigues à travers la lecture de quelques textes de séga¹. Le point de vue adopté ici est résolument historique et porte sur des pratiques du passé qui n'ont plus cours aujourd'hui. Il cherche d'abord à comprendre le sens que pouvaient prendre les pratiques musicales au moment où elles se destinaient à *l'entre-soi*, produites par et pour les villageois, à l'intérieur de la sphère privée et sans l'intervention d'éléments extérieurs (touristes, festivaliers, journalistes, etc.). La réalité actuelle de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler la *musique traditionnelle de Rodrigues* est tout autre. Devenue affaire publique, elle s'inscrit dorénavant dans les logiques de la revitalisation culturelle, qui la destinent à d'autres fonctions et lui confèrent un sens nouveau. Il s'agit donc de faire parler les textes des chants au sujet de la vie sociale de Rodrigues, de ses normes et de ses valeurs et d'en démontrer l'importance en tant que procédé de socialisation où le chanté vaut mieux que le dire dans des situations de conflits potentiels, mais où le chanté est d'abord un dire, une interpellation².

1 Le terme " séga " est plurisémanique. Il désigne à la fois le tout et ses parties. Il désigne soit un genre, le *séga-tambour*, qui allie le chant et la danse accompagnés des tambours, soit la danse, soit le chant seul, qui possède une vie autonome en dehors des tambours et de la danse.

2 L'époque dont il est question ici se situe grossièrement entre les années 1930 et 1950. Il est difficile, toutefois, de lier des faits musicaux spécifiques à des périodes précises, dans la

Il n'est pas possible, dans le cadre de cet article, d'aborder la pratique du chant dans son ensemble. Il existait un nombre considérable de prétextes à l'usage du chant. Mais la catégorisation est ardue et ne se révèle, à ce jour, nullement satisfaisante. Certaines caractéristiques du chant sont, en effet, transversales, c'est-à-dire qu'elles transcendent à chaque fois la frontière établie par le paramètre qui sous-tend la catégorie : langue utilisée, contexte de production, fonction sociale, paramètres stylistiques, etc. Si deux chants se distinguent sur un point, ils se rapprochent alors sur un autre. Une typologie du chant rodriguais reste donc à être constituée. Pour les besoins de la description et sans souci de précisions, il est possible d'énumérer grossièrement les différents types de chants à Rodrigues de la façon suivante : chants de travail liés à la culture du haricot ; répertoire relativement clos de chansons apprises, en français créolisé, appelées romances et liées soit au " *courtisement* ", soit aux diverses étapes du mariage ; chant de veillée mortuaire ; comptines ; berceuses ; chansons à danser en langue créole sur des airs de danses européenne, et séga. Cette dernière catégorie, celle du séga, se définit de façon résiduelle en attendant d'en avoir saisi tous les contours. Cet article désire aborder le chant, toutes catégories confondues, lorsque celui-ci se révèle un art de l'interpellation et de la réprimande. Le chant sera considéré ici comme une des pratiques de gestion du social qui sert à la réitération des règles de la communauté qui s'organise, en l'absence d'institutions marquantes, au travers d'elles. Je désire démontrer que la société rodriguaise, principalement celle des Montagnards installés dans les Hauts, a développé un type particulier de vie communautaire dans lequel l'exercice d'une autorité autorégulatrice se reflète dans la pratique du chant. Il n'est pas question ici d'aborder le passé social dans une perspective toute fonctionnaliste qui ne verrait que des cohérences, mais d'établir néanmoins une cohérence entre pratiques sociales et pratiques musicales.

L'ILE RODRIGUES, PETIT PAYSANNAT CREOLE

Dans la configuration de l'état général des différentes sociétés créoles, l'île Rodrigues appartient à l'ensemble des petites îles en marge de la grande plantation, offrant d'autres modes de vie tout en se définissant par rapport à elle. C'est la description générale des caractéristiques du petit paysannat créole qui offre, à mon avis, le cadre d'interprétation le plus pertinent de la société rodriguaise³.

Le paysannat créole en est un de quasi-subsistance. Il se consacre à la vente des quelques surplus afin de pouvoir acheter les biens de première nécessité qu'il ne produit pas. Très souvent, l'établissement s'effectue de façon incontrôlée et irrégulière sur des terrains squattés appartenant à la Couronne, plutôt dans les Hauts que sur la Côte ou dans les vallées.

mesure où les pratiques ont évolué différemment selon les villages et les régions.

³ Les données sur le paysannat créole sont tirées des études de S.W. Mintz (1974, 1985), J. Benoist (s.d.) et J.-L. Bonniol (1974).

L'habitat y est très rudimentaire. Ce sont généralement de petites propriétés de 1 à 10 acres dont les terres sont louées ou prêtées. On y pratique une agriculture diversifiée, naturelle et sans fertilisant, composée généralement de maïs, de haricots, de patates douces et de légumes. L'habitat y est dispersé. Mintz fait état du caractère naturellement conservateur du paysannat où domine l'organisation nucléaire. L'accès au terrain est très souvent tributaire des liens de parenté et de la filiation. La vie des communautés paysannes se construit autour d'un certain nombre d'événements fondamentaux : les naissances, le passage à la vie adulte, l'union conjugale, la mort, et se soumet au calendrier des plantations et du cérémonial attaché à ces marqueurs. De petite dimension et peu structurées, ces sociétés paysannes défendent des valeurs et des normes permettant de maintenir un ordre social non-institutionnalisé, comme c'est le cas dans les sociétés de plantation, mais qui n'en est pas moins effectif. C'est sa déviance par rapport à la norme économique coloniale qui confère au paysannat son identité particulière et qui permet d'expliquer son caractère original. Cette marginalité conduit les chercheurs à le percevoir comme une forme de résistance aux contraintes sociales des plantations et comme un lieu où devient possible la constitution d'une identité affirmée, centrée autour d'une communauté. Ce paysannat est, toujours selon Mintz, le lieu des alternatives sociales, cet alignement structurel par lequel il est possible d'établir ses propres perspectives, son propre style de vie face au monde extérieur (Mintz 1974 : 132).

VIE SOCIALE DE L'ILE RODRIGUES

Seul ouvrage d'ethnographie portant sur la vie des Rodriguais, la thèse d'Alexis Gardella *The Process of Social Formation on the Island of Rodrigues* affine l'image du paysannat créole en décrivant comment celui-ci s'organise, à Rodrigues, autour d'un système social qui régule la vie de ses membres à partir de conduites établies de réciprocité et de solidarité. La vie de l'île Rodrigues ne débute réellement qu'après l'abolition de l'esclavage, en 1839. Les anciens esclaves iront s'installer sur des terres de la Couronne conformément au modèle décrit plus haut. Gardella organise la description du monde social des Montagnards à partir d'éléments qu'elle juge fondamentaux : la nécessité des réseaux de solidarité, le type de rapport à l'autorité ainsi que l'égalitarisme promulgué par les règles implicites de la vie communautaire. Les habitants des Hauts occupent un habitat dispersé qui se compose de petits groupes de maisons rapprochées constituant l'unité familiale appelée *lakur*. Cette unité se compose de familles nucléaires dont les hommes sont liés patrilinéairement. *Lakur* est le lieu des tâches domestiques où sont promulguées les règles de réciprocité et d'obligation familiale. Elle constitue l'unité sociale de base où les hommes d'une même lignée ont entre eux — et selon une hiérarchie prédéterminée — des obligations généralisées et mutuelles.

Gardella insiste sur l'importance des réseaux de solidarité. L'économie de survie, dans laquelle sont engagés à cette époque tous les habitants des Hauts, exige que l'on s'investisse dans diverses activités : élevage, production de denrées, pêche, travail salarié, artisanat, ce qui nécessite l'appui de plusieurs réseaux d'entraide. Mais si cette vie organisée et structurée permet un équilibre des rapports sociaux, elle n'oblitére pas les conflits, toujours latents, entre individus. Au contraire, les habitants sont continuellement engagés les uns les autres dans des rapports empreints d'hostilité, de méfiance et de jalousie, maintenus par la compétition et le souci permanent de maintenir l'autre à la place que les règles sociales implicites mais non coercitives lui dictent. Chaque individu est donc potentiellement la victime d'un autre dans un jeu incessant de rivalités où chacun veille sur les activités de l'autre. Afin d'éviter les conflits qui menacent la paix sociale — et donc la survie de tous — chaque membre de l'unité familiale veille à adopter un comportement approprié et à maintenir une discrétion absolue sur les activités internes de *lakur*. Les relations entre membres de réseaux différents sont maintenues au minimum. Mais les querelles sont fréquentes : vols, dommages causés par le bétail, accès à l'eau, insinuations et commérages malicieux, etc. Gardella souligne le rôle des femmes dans l'expression publique de la querelle (phénomène qui se retrouve dans la pratique du chant). Face aux conflits, la règle est de ne pas faire appel aux autorités publiques. L'arbitrage interne y est primordial. L'équilibre social est donc maintenu et malgré les rivalités incessantes, divers mécanismes informels de régulation de conflits sont à l'œuvre, mécanismes parmi lesquels il serait possible d'inscrire, de façon paradoxale, le commérage, le ragot ainsi que le chant.

MUSIQUE ET SANCTION SOCIALE

La pratique du chant offrait un cadre relativement réglé à un ensemble de commentaires, de doléances, de griefs et de commérages dans lequel il pouvait s'exprimer de manière à ne pas trop briser la paix sociale. Le séga était, en grande partie, l'art de l'interpellation et de la sanction. Véritable épigramme, il retient de ce genre son caractère bref, satirique et mordant⁴. Il permettait de stigmatiser le comportement d'une personne qui en aurait lésé une autre ou qui, par son comportement déviant, était une menace aux conventions morales du groupe. Cette interpellation chantée avait pour but de ridiculiser cette personne auprès d'un public témoin, lui faisant perdre des points (*per dipweñ*) tout en s'assurant des appuis. L'usage de la métaphore y était primordial et permettait de dénoncer quelqu'un sans l'interpeller trop directement. Véritable rite de contrôle social et d'apaisement des conflits (même si, par ailleurs, la rudesse de certains chants risquait aussi d'en

4 Je remercie Bernard Champion de m'avoir permis de faire le lien entre le séga et l'épigramme.

provoquer), le séga devait passer obligatoirement par le rire, véritable soupape des tensions interpersonnelles et collectives.

Dans son article "Hard versus Soft Deviance", Douglas Raybeck (1991) souligne l'importance des systèmes informels de contrôle social dans les sociétés caractérisées par une absence de différenciation et par l'existence de réseaux interpersonnels impliquant un grand nombre d'interactions directes. Ces contrôles informels limitent les troubles sociaux, car ils permettent la dénonciation sans que celle-ci ne brise le lien social par une stigmatisation trop violente de la déviance (Raybeck 1991 : 54). Dans de nombreux cas, l'usage du ragot et de la moquerie possède un effet coercitif qui freine la déviance. Sally Engle Merry (1984) nous met en garde, cependant, contre une vision trop fonctionnaliste qui met l'emphase sur les conséquences harmonieuses de ce système tout en ignorant ses implications destructives et oppressives. Selon elle, le commérage est une forme de communication et d'aménagement de l'information, un moyen que les individus utilisent pour promouvoir et protéger leurs propres intérêts et pour attaquer leurs adversaires à l'intérieur d'une situation où la confrontation serait trop risquée. Le ragot devient une manière de manipuler les relations en permettant de forger de nouvelles amitiés et de rejeter celles qui deviennent moins attrayantes (Merry 1984 : 277).

L'utilisation du chant comme sanction de la déviance ou comme moyen d'exprimer des doléances n'est ni propre à Rodrigues, ni propre aux sociétés créoles. C'est un système généralisé que l'on retrouve à l'échelle de la planète, là où existent de petites sociétés homogènes⁵. Par son caractère poétique et métaphorique et grâce à l'usage de la musique, le chant possède un avantage sur le commentaire verbal. Il permet une réception multiple et laisse l'auditeur libre d'interpréter ou non la déclaration comme une critique. Contrairement à d'autres communautés, le chant rodriguais n'est pas l'œuvre du groupe qui s'allie contre un individu déviant, mais résulte d'une intention personnelle. Ce sont généralement les femmes qui exercent publiquement les chants de moquerie, bien qu'il arrive aux hommes de le faire⁶.

La pratique du chant de grief n'était pas limitée à un lieu précis même si elle prenait toute sa dimension publique et festive au bal du samedi soir, où le séga est alors accompagné de la danse et des tambours. Cependant, l'interpellation chantée pouvait avoir lieu n'importe où, au passage de la personne blâmée, pendant une rencontre fortuite, ou entre amis. Très souvent la composition est spontanée ; la *maresal*, femme d'esprit, doit faire preuve, dans ce cas, d'une grande vivacité⁷. La chanteuse fait souvent appel

5 À ce propos, je renvoie le lecteur au chapitre que Merriam consacre à ce phénomène dans son ouvrage *The Anthropology of Music* (1964).

6 Cette attribution n'est pas élucidée. Gardella nous rappelle le rôle des femmes dans l'expression publique de la querelle. Sur le plan esthétique, elle se justifie dans le *séga-tambour* car une bonne voix est d'abord une voix claire qui peut "traverser" les tambours.

7 Soit "maréchale". C'est ainsi qu'on nommait à Rodrigues les femmes capables de composer des ségas et de les chanter avec vigueur.

à un bagage personnel de mélodies-types et de locutions qui lui permettent de composer l'épigramme sur-le-champ. Le texte imaginé, il s'agit ensuite d'y accoler une mélodie qui le mettra en valeur. Un travail d'ajustement est souvent requis et conduit parfois à l'ajout d'interjections ou de syllabes, et à de petites entorses grammaticales qui permettent de mieux arrimer le texte à la mélodie. Un chant peut aussi être mûri en quelques jours. Il sera alors de complexión plus subtile, et fera usage de rimes et de répétitions mieux travaillées.

Au moment du bal, pendant que les hommes chauffent les tambours, la maréchale fait apprendre à son entourage le séga qu'elle vient de composer⁸. Le séga se compose généralement de quatre phrases courtes organisées en appel-réponse. La maréchale lance la première phrase du chant d'une voix généralement très aiguë et plutôt nasillarde. L'assemblée, généralement un chœur de femmes mais auquel peuvent s'adjoindre des hommes, répond à cet appel en chantant la deuxième phrase du texte. La soliste répond au chœur par la troisième phrase et ce dernier clôt le séga par la phrase définitive. Le tout est réitéré jusqu'à ce que la peau des tambours refroidisse et ne puisse plus produire le son convenable. Le chant se termine toujours par des rires et des exclamations de joie.

Les mélodies des ségas offrent un caractère fortement modal. De faible ambitus, elles ne dépassent pas l'octave et se déploient donc à travers une série limitée de hauteurs. La mélodie et le texte offrent un rapport strictement syllabique, c'est-à-dire qu'à chaque syllabe correspond une hauteur de note différente. Si la mélodie de certains chants anciens est plus élaborée, beaucoup de ségas composés spontanément le sont sur des airs relativement recto-tonaux, proches de la déclamation. La mélodie devient donc un support minimum et laisse toute l'importance au texte. Dans le même esprit, les airs de ségas offrent une grande souplesse rythmique. Privé du soutien rythmique du tambour, le séga prend l'allure d'un chant non mesuré, proche du rythme naturel de la parole. Accompagnés des tambours, ces airs s'intègrent au rythme et perdent leur caractère déclamatoire. L'ambiguïté rythmique des mélodies provient aussi du fait qu'elles oscillent entre une métrique ternaire et une métrique binaire. Le rythme mélodique est intimement lié à l'expression verbale. La mélodie glisse sur le rythme typique du séga-tambour, sans nécessairement s'y raccrocher même s'il est toujours sous-entendu.

C'est dans la composition des textes des ségas que s'exprime tout le génie rodriguais. Le séga est un court texte bourré d'ellipses qui raconte une histoire que tous doivent connaître pour en comprendre le sens. Il agit comme une sorte de memento et son caractère crypté vient atténuer le commentaire parfois féroce qu'il recèle. En général, la création d'un séga restait un phénomène spontané et éphémère. Il survivait rarement à la

8 Ces données générales sur la musique sont reprises des notes du livret du DC *Ile Rodrigues, volume 1, Voix et tambour*, TAKA 0003, rédigé par l'auteur. Je renvoie le lecteur aux ouvrages de La Selve (1984) et Samson (1997 et 2000).

situation qui l'avait fait naître. Des milliers de ségas n'ont été probablement entendus qu'une seule fois. Certains ségas sont cependant restés en mémoire et font dorénavant partie du patrimoine vocal.

PRESENTATION DES TEXTES

Exemple 1

Boñ mateñ⁹

s Boñ mateñ kumañ mo leve, mo lisyé tap de moñtany
c Mo lisyé li tap de moñtany, li truv lakasya plere
s - " Lakasya ki to ganye, la nwit lizur plere "
c - " *Kañ mo maʒin pese Atout, tu mo fey grene* "

s Ce matin en me levant, je vois les deux montagnes
c En regardant les deux montagnes, je vois l'acacia pleurer
s - " Qu'est-ce que tu as à pleurer jour et nuit ? "
c - " *À imaginer les péchés d'Atout, j'en perds mes feuilles* "

(transmis par Lucrèce Prosper, Citrondonis)

Ce séga interpelle indirectement Atout, une femme de mauvaise vie. Comme dans beaucoup de ségas, celui-ci débute par une mise en situation indiquant le temps (le matin), le lieu (les deux montagnes) et l'action (je vois l'acacia). Les locutions du type : *mo pas enba Pont Pitel, mo pas lari Latanier, mo pas dan kweñ Piton*, etc.¹⁰, forment une entrée en matière très courante. La première personne du singulier est généralement utilisée puisque c'est la chanteuse-narratrice qui interpelle. Les ségas mettent en scène plusieurs protagonistes que se partagent indistinctement le chœur et la narratrice. Dans le dernier vers, indiqué par les italiques, le chœur personnifie l'acacia qui répond à la narratrice. La plupart des ségas mettent en scène non seulement des personnages en action mais posent aussi un problème. On s'interroge, ici, sur les larmes de l'acacia. Cette question appelle la réponse, le dernier vers du chant qui contient la résolution, l'effet comique, la chute finale. Dans cette situation où l'on fait parler un arbre, on peut sans peine souscrire au comique du propos et à l'efficacité de la moquerie.

Ce chant répond à la structure habituelle du quatrain dans lequel chaque vers offre une césure qui correspond à la fois à une idée distincte et à une pause légère sur le plan de la mélodie. Il est aussi très courant de répéter le deuxième " hémistiche " du premier vers dans la première partie

9 L'orthographe créole utilisée ici s'inspire du *Dictionnaire du Créole mauricien* de P. Baker et V.Y. Hookoomsing (1987).

10 Je passe en bas de Pont Pitel, je marche rue Latanier, je passe dans le coin de Piton, etc.

du second, comme c'est le cas dans cet exemple. Mais ici, au lieu de répéter le procédé entre le deuxième et le troisième vers, comme on le voit souvent dans d'autres cas, la composition offre une répétition plus subtile des termes *lacasya* et *plere*. On peut envisager les multiples répétitions comme un moyen d'insister sur le problème, de faire monter le suspense jusqu'à la réponse finale qui déclenche la réaction enthousiaste des auditeurs. Le dernier vers n'est pas appelé à être une répétition puisqu'il offre la résolution du problème. Contrairement aux règles sociales et esthétiques implicites, le nom de la personne — Atout — est clairement mentionné. Selon les témoignages recueillis, il n'était pas de mise, autrefois, de citer le nom des personnes interpellées (*pa sit noñ dimin*) afin d'éviter les conflits trop ouverts. La férocité des ségas et un aspect plus explicite du propos se seraient accentués durant la Seconde Guerre mondiale. En l'absence d'un nombre important d'hommes, les femmes se sont alors disputées un nombre plus restreint de compagnons, suscitant ainsi des réactions plus violentes.

Exemple 2

Mo pas dañ kweñ Piton

s Mo pas dañ kweñ Piton, mo tan Shat plere

c - " *Mama vin sers mwa, Yot fin ańsort mwa*

s *Yot fin ańsort mwa, Yot fin ańsort mwa*

c *Don mwa bwar dile lısyen, pu fer mwa marye* "

s Je passe dans le coin de Piton, j'entends Shat pleurer

c - " *Maman viens me chercher, Yot m'a ensorcelée*

s *Yot m'a ensorcelée*

c *Il m'a fait boire du lait de chienne afin de m'épouser* "

(transmis par Ben Gontran, Port-Mathurin)

Ce séga met en scène plusieurs thèmes fondamentaux de la réalité rodriguaise. On fait parler Shat, une femme mal mariée, qui accuse son époux de l'avoir ensorcelée afin de l'épouser. Le mariage signifiait bien souvent pour la fille un exil, l'entrée dans une autre famille parfois hostile et des relations souvent tendues avec la belle-mère. Sans autonomie aucune, elle fait donc appel à sa mère pour qu'elle vienne la retirer d'une situation inconfortable. La sorcellerie est un thème récurrent dans les ségas de réprimandes et de griefs. Il existait un système de croyances entourant l'usage secret des philtres d'amour qui manifeste, dans les faits, une méfiance constante de l'autre et une déresponsabilisation des individus sur le plan de la sexualité. Gardella nous révèle qu'en cas d'infidélité, les fauteurs ne sont jamais tenus responsables mais sont davantage considérés comme les victimes d'une manœuvre malhonnête et manipulatrice (souvent

magique) venant de l'autre. Ce séga débute par la mise en situation du lieu et de l'action qui se calque sur le séga précédent (*Mo tan lakasya plere, Mo tan Shat plere*). Il est très courant qu'un séga se construise à partir d'un autre séga. La plupart des ségas sont ainsi des versions modifiées d'un séga précédent, faites d'emprunts de locutions, de mises en situations, de tournures poétiques et mélodiques.

La mise en scène des personnages intervient dès le deuxième vers (le premier étant toujours consacré au " je " du narrateur qui expose l'histoire). Bien qu'il n'y ait que deux interlocuteurs, la narratrice et Shat, ce séga met en scène quatre personnages (le narrateur, Shat, la mère de Shat et l'époux de Shat). Tout comme le séga précédent, celui-ci pose une question, celle des larmes. Cette question est suivie d'une répétition double du quatrième hémistiche, ce qui est très fréquent, mais démontre une sophistication moindre que le séga précédent.

Exemple 3

Adélaïd ô

s Adélaïd ô, to tire : " mo fam ô "

c - " *Kal mva lorye, tir to mari dañ manyok* "

s Adélaïd ô, tu dis : " ça c'est ma femme! "

c - " *Pendant que ma femme m'amadoué, elle couche avec ton mari* "

(transmis par Thérèse Spéville-Hortense, Eau Vannée)

Ce séga très court est un petit bijou d'efficacité. Il permet en deux phrases d'exposer une situation et de mettre en scène plusieurs personnages, grâce à l'art de l'ellipse. La narratrice attaque Adélaïd (un homme) dont l'épouse couche avec son mari (celui de la narratrice, s'entend). Le propos non elliptique serait celui-ci :

- " Adélaïd, tu te vanter continuellement au sujet de ta femme, mais elle n'est pas si bien puisqu'elle couche avec mon mari " .

- " Tu as raison. Alors qu'elle essaie de m'amadoué, elle couche dans les champs avec ton mari " .

Le génie de ce séga est de faire parler le mari trompé — absent sans aucun doute de la fête — personnifié par le chœur qui répond à sa place. Les fautes de l'individu, celle de se vanter (donc de se mettre au-dessus des autres) et celle de ne pas savoir tenir son épouse, sont donc avouées. En le personnifiant, en mettant des paroles dans la bouche du mari qui admet sa faute et celle de sa femme, le chœur provoque un effet théâtral et comique extrêmement réussi. La narratrice y gagne assurément des points car tout en s'adressant au mari trompé, elle s'adresse du même coup à son époux qui la trompe.

Exemple 4

Leñdi grañ mateñ

s Leñdi grañ mateñ mo truv Marie-Caca

c - “ Kot to pe ale? ”, - “ *Ti-Degn in tir mo leñz lor mwa* ”

s - “ Pa tuy to nam do Marie la manyer to fin koz nu

c Dormi dañ Zamour, lañdemeñ to al returne ”

s Lundi matin je vois venir Marie-Caca

c - “ Où vas-tu? ” - “ *Ti-Degn m'a arraché mon linge* ” (m'a battue)

s - “ Ne perds pas ton temps Marie, la manière dont tu nous traites...

c Va dormir dans Zamour (bois), tu retourneras chez toi demain ”

(transmis par Jacqueline “ Maryanne ” Allas, Soupir)

Ce séga vient de Montagne Charlot, région des Hauts restée longtemps à l'écart de l'église, des autorités officielles et des autres villageois : “ *loñtañ to pa ti kapav pas la* ” (“ avant on ne pouvait pas y passer sans se faire incommoder par les habitants ”). La tradition du bal tambour semble y être restée vivace plus longtemps. Ce séga composé par Dorélia met en scène Marie, la maîtresse de son époux. Battue par son propre époux, Marie demande asile. Les études de Gardella indiquent combien étaient grandes les rivalités entre les femmes se disputant — bien souvent pour leur survie économique — l'attention des hommes, mariés ou non, et trop souvent infidèles. Épouse et maîtresse se côtoyant au quotidien, les frictions étaient fréquentes et les altercations nombreuses. La capacité de répondre à l'insulte par le chant était considérée comme une véritable compétence sociale dans un milieu hostile aux conflits ouverts, et donnait des points à celle qui s'en servait. Une bonne *maresal* pouvait être crainte par ses pairs. Par le chant, elle pouvait, au surplus, faire face à son mari en le confrontant aux yeux des autres. Dorélia pouvait ainsi *composer* son époux et la maîtresse de celui-ci, chanter publiquement leur faute et rallier à sa cause le petit groupe, qui manifestera son appui par le rire et la moquerie. Sur le plan de la structure, le chœur établit au deuxième vers une personnification double : il prend d'abord la voix de la narratrice, puis celle de Marie, la femme blâmée. La narratrice reprend la parole pour la chute du texte. On peut noter que ce séga n'offre aucune structure de répétition et qu'il n'est pas rimé, conformément aux autres ségas de cette *koñpozer*.

Exemple 5

Dimañs mo tan dezene

s Dimañs mo tan dezene, dezene dañ Pavé

c Dezene ti dañ Pavé, de Sinwa in moñt atab

s De Sinwa in moñt atab, kwi diri Patna
c So kari pa kom il fo, pwasoñ bwi dañ lasyet

s J'apprends qu'il y a un déjeuner dimanche à Pavé
c Il y a eu un déjeuner à Pavé, deux Chinois étaient à table
s Deux Chinois étaient à table, on a cuit du riz Patna
c Mais son cari n'est pas bon, car on a servi du poisson bouilli

(Transmis par Thérèse Spéville-Hortense, Eau-Vannée)

Il existait une dispute sans fin entre une famille de Pavé LaBonté et de Fond LaBonté. Toute occasion était bonne pour se tancer et se chercher querelle. Des gens de Fond LaBonté ont donc composé un séga au sujet d'un membre de la partie adverse. L'histoire renvoie aux pressions égalitaristes qui répriment toute tentative de s'élever au-dessus de sa condition. Une femme noire du village de Pavé est la maîtresse d'un Chinois, commerçant aisé de la côte. Elle transgresse alors deux interdits, celui de la race et du statut social. Ce séga extrêmement moqueur agit comme sanction de ce comportement déviant¹¹. Le premier élément comique survient au moment où la narratrice confond la femme noire avec une Chinoise, façon ironique de lui signifier qu'elle se prend elle-même pour quelqu'un d'autre. Elle se moque aussi de son incompétence et de son incapacité d'être à la hauteur de son ambition. Servir du poisson bouilli, aliment vulgaire, avec un riz très luxueux, démontre une méconnaissance des manières culinaires. Noter qu'il est facile de confondre ici la femme avec le poisson bouilli, ce qui accentue l'insulte.

Exemple 6

Le set mo dormi

s Le set mo dormi, le wit mo leve
c Nuvel vin dañ Bigarade, dir mo vol Zariko
s Dir mo vol Zariko, dir mo vol Zariko
c Zariko vin dañ Bigarade, vin dañ zip krwase

s Dans la nuit du 7 au 8 je n'ai pas bougé
c Mais on dit que j'ai volé des haricots
s Mais on dit que j'ai volé des haricots (bis)
c Mais les haricots sont venus dans la jupe croisée

(transmis par Noël Allas, Mon Plaisir)

Le séga débute de façon habituelle par une action au " je ", un temps et un lieu déterminés. Le premier vers est en fait une locution courante

¹¹ Il nous rappelle ce propos de Bergson (1901 : 181) pour qui le rire a justement pour fonction de réprimer toute tendance séparatrice.

signifiant que je n'ai pas bougé de la nuit. Sa structure conventionnelle présente une répétition double du quatrième hémistiche, et des rimes embrassées. Le texte renvoie clairement au propos de Gardella concernant le rapport à la déviance et à l'autorité. Ici, le narrateur (homme ou femme) dénonce l'accusation de vol qui est portée contre lui en accusant quelqu'un d'autre du méfait. Il est possible que ce séga soit une réponse chantée à un autre séga accusateur ou une réponse à un ragot lancé par une personne mal intentionnée. Lorsqu'on faisait appel aux autorités publiques, il était courant, par ailleurs, de plaider coupable à une accusation sans être pourtant responsable du méfait. Cela permettait d'éviter des tractations longues ou coûteuses. Il était cependant très important de se disculper auprès de sa communauté en dénonçant, par le biais du chant, le véritable responsable que tout le monde finissait par connaître.

CONCLUSION

Si les textes de séga décrivent un événement parfois trivial de la vie quotidienne, ils renvoient davantage aux thèmes fondamentaux de la réalité sociale rodriguaise : vie conjugale, relations mère-fille, rapport à la déviance, sorcellerie, etc. Le présent article n'est qu'un avant-goût de cette extraordinaire documentation ethnographique que nous offrent les textes de ségas. Mais pour bien saisir le fonctionnement social de cette pratique vocale, il nous faut davantage comprendre les règles sociales sous-jacentes, les valeurs et les attentes de la culture, comme l'indique Sally Engle Merry (1984) au sujet de l'usage des ragots. Il nous faut aussi maîtriser un vaste ensemble d'informations tant sur les individus, leur famille, leur réseau, leur réputation, leurs particularités individuelles. Quel était le sens de la pratique du chant à Rodrigues ? Un travail immense reste à faire, celui d'une typologie des différents textes en fonction de leurs thèmes et de leur fonction (griefs, ragots, doléances, sanctions positives, etc.) en lien avec les différentes étapes de l'évolution sociale de l'île.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKER, P. ET V.Y., HOOKOOMSING, *DICTIONNAIRE DU CRÉOLE MAURICIEN*, PARIS, L'HARMATTAN, 1987.
- BENOIST, J., *STRUCTURE ET CHANGEMENT DE LA SOCIÉTÉ RURALE RÉUNIONNAISE, DÉPARTEMENTALISATION ET DÉVELOPPEMENT DANS UNE "ÎLE À SUCRE"*, FONDS ST-JACQUES, MARTINIQUE, CENTRE DE RECHERCHE CARAÏBES, S.D.
- BERGSON, H., *LE RIRE. ESSAI SUR LA SIGNIFICATION DU COMIQUE*, PARIS, FÉLIX ALCAN, 1901.
- BONNIOL, J.L., *TERRE-DE-HAUT DES SAINTES. CONTRAINTES INSULAIRES ET PARTICULARISME ETHNIQUE DANS LA CARAÏBE*, PARIS, ÉD. CARIBÉENNES, 1980.
- DES ROSIERS, B., *ÎLE RODRIGUES, VOLUME 1, VOIX ET TAMBOUR*, LIVRET DU DC TAKA 0003, 2000.

B. DES ROSIERS, LE CHANT A L'ÎLE RODRIGUES...

- GARDELLA, A.M.A., *THE PROCESS OF SOCIAL FORMATION ON THE ISLAND OF RODRIGUES (INDIAN OCEAN)*, THÈSE DE DOCTORAT, DÉPARTEMENT D'ANTHROPOLOGIE SOCIALE, LONDON SCHOOL OF ECONOMICS AND POLITICAL SCIENCE, S.D.
- LA SELVE, J.P., *MUSIQUES TRADITIONNELLES DE LA RÉUNION*, SAINT-DENIS, FONDATION POUR LA RECHERCHE ET LE DÉVELOPPEMENT DANS L'OCÉAN INDIEN, 1984.
- MERRIAM, A.P., *THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC*, EVANSTON, ILLINOIS, NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1964.
- MERRY, S.E., "RETHINKING GOSSIP AND SCANDAL" IN *TOWARD A GENERAL THEORY OF SOCIAL CONTROL*, VOL. 1, ED. DONALD BLACK, ORLANDO, FLORIDA, ACADEMIC PRESS INC., P. 271-302, 1984.
- MINTZ, S.W., *CARIBBEAN TRANSFORMATIONS*, CHICAGO, ALDINE PUBLISHING COMPANY, 1974.
- MINTZ, S.W. ET S. PRICE, *CARIBBEAN CONTOUR*, BALTIMORE ET LONDRES, THE JOHN HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1985.
- RAYBECK, D., "HARD VERSUS SOFT DEVIANCE: ANTHROPOLOGY AND LABELING THEORY" IN *FREILICH ET ALII.*, DEVIANCE, ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVES, NEW-YORK, BERGIN ET GARVEY, P. 51-72, 1991.
- SAMSON, G., *LE SÉGA À L'ÎLE RODRIGUES*, MÉMOIRE DE MAÎTRISE, DÉPARTEMENT D'ETHNOLOGIE, DE SOCIOLOGIE COMPARATIVE, D'ETHNOMUSICOLOGIE ET DE PRÉHISTOIRE, UNIVERSITÉ DE NANTERRE-PARIS X, 1997.
- SAMSON, G., "CLIVAGE SOCIAL ET APPROPRIATION MUSICALE À L'ÎLE RODRIGUES. LE CAS DU SÉGAKORDÉON" IN *CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES*, 2000, N°13, P. 163-178.