



HAL
open science

Séga zariko : une présentation des chants de travail rodriguais

Guillaume Samson

► **To cite this version:**

Guillaume Samson. Séga zariko : une présentation des chants de travail rodriguais. 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.271-284. hal-03484819

HAL Id: hal-03484819

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484819>

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.

SEGA ZARIKO : UNE PRESENTATION DES CHANTS DE TRAVAIL RODRIGUAIS

GUILLAUME SAMSON

DOCTORANT, UNIVERSITES D'AIX-MARSEILLE III / MONTREAL

Résumé

Les chants de travail que nous présentons concernent exclusivement les populations noires du centre de l'île Rodrigues. La terminologie locale distingue à ce titre les *séga planté* (*séga* de plantation) des *séga baté* (*séga* de battage). Les *séga plant zariko* participaient socialement d'une solidarité et d'une convivialité villageoise générale qui dépassait

largement le cadre fermé des champs de haricots. Les *séga* de travail s'organisaient, de façon responsoriale, entre un soliste, homme ou femme, et un chœur monophonique composé du reste des travailleurs.

Mots-clés : Chants de travail, *séga plant zariko*, Rodrigues, populations d'origine africaine, textes à thème social.

Une position géographique excentrée, une colonisation hésitante suivie d'un isolement partiel, ainsi qu'un peuplement " créole " ¹ unique et original ont valu à l'île Rodrigues d'être considérée longtemps comme un " musée linguistique et culturel " (Barat, Carayol, Chaudenson, 1985), dénomination caricaturale qui visait à rendre compte de son état de " préservation culturelle ", voire de sa " pureté " face à une modernité qui se faisait toujours plus pressante aux autres Mascareignes.

Colonisée peu à peu de façon assidue depuis la fin du XVIII^e siècle par des exploitants européens, débarqués avec leurs esclaves, de l'île de France et de Bourbon puis, plus tard, d'agriculteurs et de pêcheurs mauriciens, elle a été le lieu d'une répartition géographique particulière après l'abolition de l'esclavage par l'Angleterre en 1833 (North Coombes, 1971 : 79).

Les esclaves libérés investirent alors le centre montagneux de l'île, y développant une agriculture de subsistance et l'élevage, tandis que les blancs et les métis, qui occupaient essentiellement la côte littorale nord, organisaient la pêche côtière. De cette diffusion particulière de la population, a résulté la constitution de deux cultures plus ou moins homogènes qui entretiennent, encore aujourd'hui, des rapports identitaires parfois concurrentiels.

1 Au sens mauricien du terme tel que défini par Chaudenson (1992).

Cela s'est notamment concrétisé par une " bi-musicalité ", vécue de façon effective dès les premiers temps de la colonisation (Chaudenson, 1992 : 25) et qui s'est ensuite renforcée avec l'introduction de l'accordéon sur l'île au début du XX^e siècle (La Selve : 208). Suite à l'appropriation massive de cet instrument, les " montagnards " ² ont ainsi fait vivre rapidement deux types de pratiques essentielles : le *séga*, d'origine afro-malgache présumée, qui se décline à Rodrigues en plusieurs formes apparentées (Samson, 2000), et les musiques d'accordéon venues d'Europe ; les métis et les blancs de la côte, plus réceptifs à la nouveauté (Chaudenson, 1992 : 26), se procurant quant à eux plus rapidement patéphones et radios.

Les chants de travail qui nous intéressent ici concernent, sans doute plus que toute autre forme musicale rodriguaise, exclusivement les populations noires du centre de l'île. Ils s'inséraient directement dans leur mode de vie rural ancien et font partie intégrante, si ce n'est fondatrice du genre musical *séga*.

Collectés en 1996 lors d'un séjour de trois mois sur l'île³, les *séga* de travail que nous allons présenter ne sont plus pratiqués dans leur contexte initial depuis le début des années 1970. Ils demeurent toutefois à l'état de souvenir chez de nombreuses personnes âgées et appartiennent, de façon exceptionnelle, aux répertoires des groupes folkloriques rodriguais qui donnent des spectacles dans les hôtels locaux et des festivals internationaux.

Malgré l'aspect inachevé et parcellaire qui en ressort, on a cependant jugé pertinent de livrer, en l'état, les fruits de notre enquête. Ces chants sont en effet les seuls témoins d'un phénomène musical qui, bien qu'ayant eu cours dans les autres Mascareignes au dix-neuvième siècle (La Selve : 115), y a disparu depuis longtemps sans laisser de traces. Leur valeur historique en est renforcée et on s'attachera ici à restituer, le plus clairement possible, ce que l'on sait, aujourd'hui, à leur sujet.

LE CADRE AGRICOLE

A Rodrigues, le domaine agricole fut historiquement celui des femmes et des enfants, excepté lors de certains travaux qui demandaient une main d'œuvre plus importante comme la plantation et la récolte des haricots et du maïs (North Coombes, 1971 : 273-275). Produits de façon largement excédentaire à partir du milieu du XIX^e siècle (*op. cit.*), les haricots sont

² A Rodrigues, ce terme désigne, conformément à la position géographique de leur habitat, les descendants d'esclaves (Barat, 1985).

³ Une partie des enquêtes ont été effectuées en collaboration avec Brigitte Des Rosiers, également sur le terrain à cette époque. On a pris soin, au cours du texte, de mentionner si les données reportées sont issues des enquêtes effectuées seul ou avec elle.

encore exportés à l'heure actuelle mais de façon "secondaire" (Jauze, 1999 : 55). Considérés comme difficiles, les travaux que leur culture impliquait alors donnaient lieu à un système d'entraide entre parents et voisins qui se concrétisait par l'organisation de journées de travail collectif au cours desquelles on exécutait des chants, longuement répétés, rythmant la besogne et animant ainsi la journée.

Les haricots étaient plantés à la fin de l'été, au mois de mai, tandis que la récolte avait lieu en hiver au mois d'août. Les haricots, ramassés secs, étaient aussitôt battus pour faire "sortir le grain des cosses" (Chaudenson, 1992 : 75). Une partie des chants de travail alors exécutés était directement liée à ces étapes saisonnières. La terminologie locale distingue à ce titre les *séga planté* (*séga* de plantation) des *séga baté* (*séga* de battage).

Dans la zone rurale, l'habitat est encore fréquemment patrilocalisé, les fils s'établissant le plus souvent non loin de leur père. Dans ces conditions, les voisins sont souvent des parents proches ou éloignés et la coopération agricole se déroulait ainsi dans un cadre plutôt familial. Cette solidarité locale entre parents et amis pouvait donner lieu à des pratiques plus ou moins formalisées (on pouvait notamment envoyer une invitation) et engageait surtout des processus de réciprocité. On s'échangeait ainsi des journées de travail (*sanz zourné camarad*) voire des semaines.

Voici comment on m'a raconté le déroulement d'une de ces journées de travail collectif⁴. Originnaire de Fond la Bonté, l'informatrice évoque ici ses souvenirs d'enfance.

" La journée commençait vers 6 heures. On faisait une pause dans la matinée, vers 9 heures, pour boire *di lo du suk* (de l'eau sucrée) et manger des patates douces grillées ou bouillies. Les hommes pouvaient alors fumer leur *gro taba* (tabac local) enroulé dans du *papyé la gazet* (papier journal). Puis le travail reprenait jusque vers 11 heures. Les femmes avaient l'habitude d'amener sur le lieu de travail des *pakè di bwa* (fagots de bois). Le repas se prenait dans le champ. Soit on cuisinait sur place, soit on apportait le repas. On se remettait ensuite au travail jusqu'à cinq heures.

En cas de pleine lune, les gens pouvaient aussi rester dehors très tard pour travailler, casser les oignons ou éplucher le maïs par exemple. On mettait des paillasses dehors et les enfants, pendant ce temps, grillaient des épis de maïs. Ils essayaient d'écouter ce que disaient les grandes personnes. Il fallait tout décoder car ces dernières avaient l'art de *cozé abrégé* (parler de manière abrégée, par allusion) quand elles évoquaient des sujets délicats comme leur corps ou les relations entre mari et femme par exemple. Vers neuf heures on buvait du thé ou du lait de vache et on mangeait des épis de maïs grillés.

4 Cette discussion n'ayant pas été enregistrée, je retranscris presque telles quelles les notes que j'ai prises.

Ceux qui habitaient trop loin restaient parfois dormir chez celui qui les avait conviés. Les hommes dormaient dans le *magazin* (petite case à part où l'on stockait la récolte) tandis que les femmes s'installaient par terre dans les chambres.

Comme paiement, les proches ne prenaient jamais d'argent. Si une personne manquait de quelque chose pendant l'année, elle pouvait venir chercher chez les gens chez qui elle avait travaillé. Tout ça c'était avant la sécheresse (celle du début des années soixante-dix). Après, ça a repris mais ce n'était pas aussi gai et aussi collectif... juste famille, famille, car les gens plantaient moins ; ils voulaient juste l'argent ”.

La fin du témoignage nuance le caractère systématique de l'échange de journées : on ne rendait peut-être pas systématiquement les journées mais on s'arrangeait toujours pour aider celui ou celle qui était venu travailler chez soi quand il ou elle en avait besoin. Par ailleurs, il est probable que certains exploitants, plus importants que d'autres, aient employé des sortes de commis.

Il convient, également, de souligner l'importance des dépenses économiques qui étaient engagées par celui qui conviait ses *camarad* à travailler chez lui. A l'invitation, s'ajoutait en effet la préparation de repas pour les travailleurs. La grand-mère de l'informatrice précédente m'a signalé à ce sujet : “ *biẓin touy zanimo, biẓin touy swa ènn vo swa ènn koson* ” (il fallait tuer des animaux, soit un veau, soit un cochon).

Les *séga plant zariko* participaient ainsi socialement d'une solidarité et d'une convivialité villageoise générale qui dépassait largement le cadre fermé des champs de haricots. Du point de vue musical, ils étaient cependant consubstantiels aux tâches qu'on exécutait lors des travaux saisonniers.

ORGANISATION DU TRAVAIL ET FORME DES CHANTS

Pour la plantation, les hommes, appelés *fouyèr* (fouilleurs) conformément à leur tâche, utilisaient des pioches avec lesquelles ils faisaient des trous pour que les femmes, les *sémèz* (semeuses), qui les suivaient puissent y semer les graines. Le fracas régulier et alterné des pioches s'enfonçant dans le sol conduisait alors rythmiquement l'exécution du chant :

“ Quand l'heure est venue de planter les haricots, environ vingt hommes et dix à douze femmes planteront deux acres en une journée. Les hommes creusent de petites trous, les femmes suivent en ligne derrière, deux trous pour chaque femme ; elles mettent deux ou trois graines dans chaque trou, qu'elles recouvrent ensuite d'un mouvement du pied. Chanter une chanson accélère considérablement le travail, parce que de cette façon, hommes et femmes travaillent ensemble à la même vitesse. Les mêmes mots, répétés

inlassablement, sont censés aider les femmes à prendre la place laissée par les hommes ”⁵. (North Coombes, 1971 : 280)

Cette description de North Coombes est précise et concorde, d'une manière générale, avec les témoignages que j'ai recueillis, excepté en ce qui concerne le nombre de travailleurs — lequel devait, sans aucun doute, être variable selon la taille de la parcelle à planter. Ajoutons que d'après un témoin de Fond la Bonté l'espace entre les plants était d'environ 30 centimètres (“ *one foot distans* ”). Les hommes travaillaient donc côte à côte ; et, quand le rapport numérique d'un *fouyèr* pour deux *semez* était bien respecté, l'espace entre les femmes devait, en conséquence, correspondre approximativement à 60 centimètres.

Lors de la récolte et du battage :

“ (...) les cosses sèches sont placées en tas circulaire sur un large drap...Vingt ou douze hommes, chacun avec deux bâtons de taille différente, se mettent à genoux autour du tas. Au rythme d'une chanson appropriée, la moitié des bâtons vient battre le tas alors que l'autre moitié va droit dans les airs, et vice et versa... ”⁶ (North Coombes, 1971 : 279).

Pour le battage (avec les bâtons), comme pour la plantation (avec les pioches), les travailleurs exécutaient donc un entrecroisement de rythmes identiques, approximativement isochrones, mais à contretemps l'un par rapport à l'autre.

Sur cette base rythmique, le chant s'organisait, dans les deux cas, de façon responsoriale, entre un soliste, homme ou femme, et un chœur monophonique composé du reste des travailleurs. Il importe, à ce propos, de ne pas appréhender les relations entre la division du travail et la répartition des rôles musicaux de manière rigide. Si, conformément aux constatations de Chaudenson (1981, 1992), les femmes paraissent bien avoir détenu, le plus souvent, le rôle de soliste, certains *séga* étaient, en revanche, aussi menés par les hommes. Composé d'une seule et courte mélodie, le chant était repris presque systématiquement avec les mêmes paroles, hauteurs et mots entretenant un rapport strictement syllabique (Samson, 1997 ; Des Rosiers, 2000).

5 Traduction de l'auteur.

6 Traduction de l'auteur.

Chant 3

la clos ki so - né tou di - moun ba - té la min
an - ba ma - tu - ri - té a - yo ma - tu - ri - té
a - yo - yo ma - tu - ri - té an - ba ma - tu - ri - té

Cette mélodie pourrait être analysée comme étant construite en do mineur naturel, telle qu'on nomme communément en harmonie occidentale l'échelle ici utilisée.

La mélodie commence sur la tonique do, et après un mouvement quinte-tierce qui définit le caractère mineur de l'échelle, vient suspendre sur la quarte fa. Ensuite, la mélodie suspend sur la seconde pour venir résoudre une deuxième fois sur le do.

La deuxième phrase musicale opère une montée de la seconde vers la quarte avec ensuite une résolution sur la quinte. Puis le chant suspend sur la septième et redescend par degrés conjoints jusqu'à la tonique.

Dans le livret d'une publication discographique récente, B. Des Rosiers (2000) note ainsi à juste titre le "caractère modal" de certains *séga* qui peuvent cependant, ajoute-t-elle, prendre une forme monodique rectotonale. Certains d'entre eux, bien que décrivant une échelle hexatonique comme le chant 1, présentent de surcroît un soubassement pentatonique, les variations dont ils font l'objet au cours de leurs exécutions successives concourant également à modifier, de façon plus ou moins significative, les profils mélodiques.

Le rapport strictement syllabique entre textes et mélodies est ici déterminant. En effet, si les *séga plant zariko*, conformément aux caractéristiques générales des chants de travail tels qu'ils ont pu être observés ailleurs (Dubois, 1960 : 11), servaient en quelque sorte de "stimulus" rythmique au travail, leurs textes, de forme plus ou moins improvisée, contribuaient tout autant à dynamiser la journée. Dans ces conditions, une même mélodie pouvait servir de support à un nouveau texte plus ou moins proche de l'original (si tant est qu'on puisse en définir un...), l'improvisateur

lui faisant subir volontiers les transformations rythmiques et mélodiques induites par ces nouvelles paroles⁸.

LES TEXTES

Souvent anecdotiques mais rarement anodins, ceux-ci témoignent, en combinaisons thématiques variables, des intérêts, des préoccupations et de certaines habitudes sociales de leurs exécutants. Un inventaire sommaire des thèmes donne ainsi à comprendre l'atmosphère, l'état d'esprit qui régnait lors de ces journées de travail collectif. Et si l'omniprésence des images, allusions, et autres procédés stylistiques allégoriques rend parfois obscure la signification de certains chants aujourd'hui décontextualisés, ils n'en demeurent pas moins révélateurs de ce qui se vivait, et de comment on le disait, au sein de la communauté villageoise.

Si notre collecte, rendue difficile par l'état de réminiscence plus ou moins vague dans lequel demeure aujourd'hui ce répertoire musical, ne permet pas de fournir une analyse approfondie des textes, on a pu cependant repérer trois orientations thématiques marquantes, présentes dans des rapports variés au sein des *séga* de travail. La première concerne les chants strictement saisonniers à caractère évocatoire et descriptif. Le *séga planté* qui suit a pour thème la saison des plantations et la journée de travail qui commence :

Soley l'évé maman, la linn cousé nou alé
Owé sa saison la
O sa saison la saison la saison la nou alé Owé sa saison la

Le soleil se lève maman, la lune se couche
nous y allons, owé c'est la saison.
c'est la saison, la saison, la saison, nous y
allons, owé c'est la saison.

Voici un *séga* de récolte du même ordre qui évoque cette période où les haricots sont prêts à être ramassés.

Nou al lao laba
nou al gété si zariko inn sek
séki éna manzé
séki péna gété

Nous allons là-haut là-bas
pour voir si les haricots sont secs
ceux qui en ont en mangeront
ceux qui n'en ont pas regarderont

⁸ B. Des Rosiers (2000) fait une constatation identique à propos des *séga tanbour*, autre forme chantée rodriguaise.

La fin du chant est éloquente. L'égoïsme qui se dégage des deux derniers vers contredit le caractère collectif et coopératif de la culture des haricots, et renvoie vraisemblablement aux rapports concurrentiels existant entre travailleurs ou groupes de travailleurs.

La compétition au travail entre hommes et femmes définit, à ce titre, un second thème. D'ordre ludique, elle s'exprimait le plus souvent sur le mode de la plaisanterie au moyen de divers jeux de défi. Le texte qui suit est celui d'un *séga planté* qui évoque la répartition des tâches (et le positionnement de chacun) entre *fouyèr* et *sémèz*, ainsi que la concurrence qui pouvait s'instaurer entre les deux rangées de travailleurs. Il pouvait être chanté soit à l'adresse des hommes soit à l'adresse des femmes, auquel cas le texte était transposé.

Version adressée aux femmes :

Mo napa pèr twa semez
mo napa pèr twa
mo napa pèr twa semez
mo pèr to godé

Je n'ai pas peur de toi semeuse
Je n'ai pas peur de toi
Je n'ai pas peur de toi semeuse
J'ai peur de ta robe

ramas to badjou semez
ramas to badjou
Ramas to badjou semez
pa lès dépassé

Ramasse ton jupon semeuse
Ramasse ton jupon
Ramasse ton jupon semeuse
Ne le laisse pas dépasser

Version adressée aux hommes :

Mo napa pèr twa fouyèr
mo napa pèr twa
mo napa pèr twa fouyèr
mo pèr to kou dpyos

Je n'ai pas peur de toi fouilleur
Je n'ai pas peur de toi
Je n'ai pas peur de toi fouilleur
J'ai peur de ton coup de pioche

Il est difficile de savoir comment ces chants étaient exactement exécutés autrefois. Les femmes participaient-elles, en *respons*, aux *séga* qui leur étaient adressés par les hommes et vice-versa ? L'élément le plus marquant que l'on a constaté à leur égard, c'est qu'ils sont tous chantés, aujourd'hui, en alternance responsoriale. Ceci confirmerait l'hypothèse selon laquelle hommes et femmes pouvaient prendre part à l'exécution des *séga* qui leur étaient proprement destinés.

Le texte ci-après reproduit est un peu différent des autres. Ce n'est pas un chant de travail au sens strict du terme, en ce sens qu'il ne servait pas directement à rythmer la besogne. Lors de la plantation, les hommes l'exécutaient quand ils avaient terminé les premiers leur tâche. Ils se munissaient alors de cailloux qu'ils entrechoquaient avec leurs pioches pour produire le rythme d'accompagnement. Les femmes pouvaient également l'entonner quand elles sentaient que les hommes faiblissaient.

Version chantée par les femmes :

Ayo foyèr, ayo foyèr
 ayo dir mwa ki to pé gainyé zordi
 manz dizèf boukin avek lé dwa to fèr semèz bèztwa

Ayo fouilleur, ayo fouilleur
 Ayo dis-moi ce que tu as aujourd'hui
 Tu mangeras la panse du bouc avec les
 doigts, les semeuses t'ont eu.

Voici ce que les deux témoins de Lataniers auprès de qui nous (avec B. Des Rosiers) avons recueilli ces chants nous en disent ; un témoin s'exprime en français, l'autre en créole :

“ Lontan... plant ariko (autrefois quand on plantait les haricots)... on invite des parents et des voisins et on tue les boucs en grande quantité... quand arrive l'après midi, si les hommes ont fini de fouiller avant, les dames n'ont pas encore fini de couvrir, on dit qu'il reçoit des œufs... gayn dizèf (ils reçoivent des œufs)... swa madam gayn dizèf (soit les femmes reçoivent des œufs)... swa zom gayn dizèf (soit les hommes reçoivent des œufs)... normalement quand on tue le bouc on jette la vessie mais quand on chicane les camarades on dit qu'il va la manger... a dir inn manz sa... fèr zot lour... pa kapav foyé... on chicane les camarades... c'est une plaisanterie qu'on fait, c'est pas une guerre ”.

Les deux informatrices ne semblent pas d'accord sur l'interprétation. D'après celle qui parle en français, manger la vessie est vu comme une punition infligée à ceux qui ne travaillent pas assez vite. En revanche, celle qui s'exprime en créole voit cela comme la cause (réelle ou satirique) de leur lenteur : “ ils ont mangé ça... alors ils sont lourds... ils n'arrivent pas à fouiller ”.

J'ai recueilli, à Fond la Bonté, une autre version de ce chant. La confusion temporelle y est encore plus marquée et semble s'accorder aux deux explications précédentes.

Bann semèz napa konè
ki zot pou manzé zordi
zot finn manz la viand boukin
lès foyèr gayn zot

Les semeuses ne savent pas
Ce qu'elles vont manger aujourd'hui
Elles ont mangé la viande de bouc
Elles ont laissé les fouilleurs gagner

Notons, en outre, qu'il ne s'agit plus de la vessie du bouc (*dizèf boukin*) mais de la viande de bouc.

Un troisième type de thèmes, moins fréquent dans les *séga* de travail, s'apparentait à ceux des *séga tanbour*, formes chantées et dansées connues pour leur rôle central dans l'expression des tensions sociales au sein de la communauté (Samson 2000 ; Des Rosiers 2001). Ces *séga* évoquaient de façon allusive et ironique des événements et des situations hors du lieu de travail et étaient fréquemment significatifs de querelles plus ou moins virulentes entre villageois.

Dans cet ordre d'idées, j'ai collecté à Fond La Bonté le *séga planté* suivant :

Ayo piti Moudé
Kan li abiyé napa pèr zènn zan
O Moudé O Moudé
Kan li abiyé napa pèr zènn zan

Ayo petit Moudé
Quand il est habillé, il n'a pas peur des jeunes gens ; O Moudé O Moudé
Quand il est habillé, il n'a pas peur des jeunes gens

Le sens de ce texte anecdotique demeure obscur en l'état actuel et l'informateur auprès de qui je l'ai collecté ne livra à son sujet aucune explication contextuelle précise. North Coombes (1971 : 279) nous fournit un texte de *séga planté* du même type.

Karolinn ki to fèr la
Anbas so jupon
ki to fèr la ?
Mo vèy mo mari
Tou lé samdi
Mo vèy mo mari tou lé samdi
Dans dann moutia

Caroline qu'est-ce que tu fais là ?
Regardant sous son jupon
Qu'est-ce que tu fais ?
Je surveille mon mari
Tous les samedis
Je surveille mon mari qui danse
Tous les samedis dans le *moutya*

Le terme *moutya* désigne aux Seychelles la musique de type *séga tanbour*. Son utilisation, propre à ce texte, est somme toute assez étonnante. Par contre, le thème ici évoqué du mariage et de l'adultère, est très souvent présent dans les *séga tanbour* et constituait également, on l'a vu, un sujet de conversation important des veillées collectives.

Malgré les doutes et les zones d'ombre, les *séga plant zarikan* apparaissent donc comme des chants éminemment circonstanciés, tant dans les conditions nécessaires à leur exécution que dans ce qu'évoquent leurs textes. Chants agricoles, saisonniers et communautaires, ils disent à la fois quand et comment ceux qui les chantent font ce qu'ils font. S'ils rythmaient le travail au sens strict du terme (coordonner les gestes avec le chant pour améliorer le rendement), ils ponctuaient aussi la journée, la dynamisaient par le jeu et la plaisanterie, et proféraient des observations critiques sur le quotidien du village.

“ Quand on plante on joue... la récolte aussi c'est un jeu... les grandes personnes jouent dans le jardin... on pense que c'est un jeu tellement il y a beaucoup de gamme là dedans... on dit *fèr la gam*, plaisanterie... on plaisante, on rit... ” (Latanier).

Cette omniprésence du jeu et de l'humour, que l'on perçoit aisément dans bien d'autres domaines de la vie rodriguaise, a ainsi trouvé dans ces formes musicales anciennes un support particulièrement fécond. On exprimait sur ce mode, dont l'apparente légèreté cache bien souvent une réelle gravité, deux aspirations ambivalentes, sans doute caractéristiques des rapports sociaux et individuels qui se jouaient alors dans la communauté : d'un côté — dans le fait même de se réunir pour travailler — la solidarité villageoise, l'alliance familiale, la recherche de rendement pour la subsistance et, d'un autre côté — dans l'exécution de ces chants souvent emprunts d'esprit de concurrence, de dérision et de jugements — le défi et la critique sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- Arom S., “ Systèmes musicaux et Afrique subsaharienne ”, in *Revue de musique des universités canadiennes*, n°9/1, 1988.
Barat C., Carayol M., Chaudenson R., *Rodrigues, La Cendrillon des Mascareignes*, Saint-Denis, Publication de l'Université de La Réunion, 1985.

G. SAMSON, SEGA ZARIKO : UNE PRESENTATION DES CHANTS...

- *L'Atlas linguistique et ethnographique de Rodrigues*, ACCT, Paris, 1992, vol. 3.
- Dubois C., " Les musiques traditionnelles et ethniques : introduction et caractères généraux ", in *La Musique*, Larousse, 1965.
- Dupon J.-F., *Recueil de documents pouvant servir à l'histoire de Rodrigues*, Mauritius, Archives publication, Port-Louis, 1969.
- Jauze J.-M., *Rodrigues, la troisième Ile des Mascareignes*, Université de La Réunion, L'Harmattan, 1998.
- La Selve J.-P., *Les musiques traditionnelles de La Réunion*, Saint Denis, éd. Azalées, 1995.
- North Coombes A., *Island of Rodrigues*, Port-Louis, Mauritius advertising bureau, 1971.
- Samson G., *Le séga à l'île Rodrigues*, mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie, Université de Paris-X, 1997.
- " Clivage social et appropriation musicale à l'île Rodrigues, le cas du séga kordéon ", in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Genève, 2001, p. 163 -178, vol. 13.

DISCOGRAPHIE

" Iles Rodrigues ", vol. 1, Takamba, 2000, 1 livret+photos, réalisation : Brigitte Des Rosiers.