



Articulation du féminin dans la chanson contemporaine d'expression créole à l'île Maurice

Bruno Cunniah

► To cite this version:

Bruno Cunniah. Articulation du féminin dans la chanson contemporaine d'expression créole à l'île Maurice. Kabaro, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, 2013, Regard pluriel sur l'Indiaocéanie, VII (10-11), pp.109-124. hal-03484835

HAL Id: hal-03484835

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484835>

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.

ARTICULATION DU FÉMININ DANS LA CHANSON CONTEMPORAINE D'EXPRESSION CRÉOLE À L'ÎLE MAURICE

DR BRUNO CUNNIAH

ASSOCIATE PROFESSOR

DÉPARTEMENT DE « FRENCH STUDIES »

UNIVERSITÉ DE MAURICE

Résumé

Depuis ses origines qui remontent au temps de l'esclavage, la chanson populaire en langue créole mauricienne a évolué en s'inspirant de nombreux mouvements artistiques et des avancées technologiques. Des changements seront aussi perceptibles sur le plan de l'idéologie où le féminin est articulé pour exprimer d'un côté des concepts patriarcaux, et de l'autre des idées d'émancipation sociale et d'indépendance.

Mots-clés : séga mauricien, créole, femme, identités, patriarcat

Abstract

The Mauritian creole song has evolved to encompass numerous trends and influences. In the mid-twentieth century due to globalisation and technology, the music branched out into various musical currents. Changes also occurred at the level of ideology where young feminine black artists started using popular music to negotiate social existence as well as a medium to attempt to express ideas of independence and self-reliance.

Keywords : mauritian sega, creole, womanhood, identities, patriarchy

De nos jours, les jeunes Mauriciens de diverses ethnies vivent dans un environnement culturel dominé par une musique locale qui trouve ses origines dans la tragédie que fut l'esclavage. En effet, la petite histoire veut que pour se donner du courage, les esclaves venus du continent africain et de Madagascar reproduisaient les sons de leurs pays natals lors de rassemblements qui étaient tolérés par les maîtres. À l'origine tout comme au début du XX^e siècle, la chanson créole est perçue comme un courant artistique marginal qui ne saurait pénétrer les maisons bourgeoises. Il faudra attendre les années 1970 pour que la musique locale émerge dans les médias et cela grâce à la technologie qui permet une plus grande diffusion de la musique. Cependant, force est de constater que la chanson d'expression créole, bien que prisée par une large tranche de la population, trouve son vrai public chez les Créoles de l'île. Bien qu'il n'existe, à ce jour, aucune étude ethnographique sur l'impact de la culture populaire sur les jeunes Mauriciens, nous sommes d'avis que les divers messages contenus dans la chanson d'expression créole ont une influence indéniable sur la manière dont les jeunes conçoivent leur relation avec leur environnement

immédiat. Cependant, il est évident que la culture que promeut ce type de chanson reflète majoritairement un environnement social bien précis, nommément celui du jeune afro-mauricien. En effet, il n'existe aucune chanson créole qui évoque un style de vie proche de celui des Sino-mauriciens ou des Franco-mauriciens. Aussi, la chanson locale est un important terrain d'étude pour ceux et celles qui désirent comprendre les complexités inhérentes à la vie des classes sociales défavorisées. En analysant les nombreux messages que véhicule la chanson produite dans l'île, nous pourrions comprendre comment une certaine partie de la population perçoit le monde.

Une étude de la chanson d'expression créole contribue à démontrer le rôle de la communication de masse en tant qu'institution sociale. En effet, dans un milieu insulaire loin de tout, les médias ont une importance capitale à jouer dans le développement social de l'individu. Aussi, la chanson locale est un excellent moyen de découvrir comment les idéologies liées à la notion de race de classe et de genre fonctionnent à travers l'île. Or, la chanson locale a été jusqu'à présent très peu étudiée. Les études faites entre autres par Ballgobin (2006) ou Le Chartier (1993) se focalisent sur la vie et l'œuvre d'artistes tels que Michel Legris ou Ti-frère. Quant au travail de Lee (1990), il s'agit principalement d'une tentative de retracer les origines sociales du séga. Aussi, rien n'a été écrit sur la manière dont les relations de genre sont reproduites au niveau des chansons. Il faut avouer que le séga, qui est le style le plus représentatif de la chanson d'expression créole, est dominé par les artistes masculins, ce qui laisse très peu de place à la femme et à ses prérogatives. Dans un tel contexte, notre travail inclut aussi bien les artistes masculins que les artistes féminins si peu nombreux soient-ils. Pour ce faire, nous avons étudié plus de 180 chansons créoles qui se trouvent être les plus plébiscitées par le public mauricien. Notons que les textes de toutes ces chansons se trouvent sur le site www.radiomoris.com. Aussi, nous avons éliminé les chansons qui ne sont pas typiquement locales telles que la chanson réunionnaise ou seychelloise d'expression créole. Dans le même ordre d'idée, les duos entre les artistes des différentes îles n'ont pas été comptabilisés. Cela est ainsi car nous avons voulu, dans la mesure du possible, rester le plus près des enjeux idéologiques locaux.

Les prémices de notre argumentaire prennent comme base le fait que les identités sociales ne sont point fixes mais qu'elles sont des constructions forgées à partir des articulations culturelles. Ainsi, les représentations culturelles construisent les multiples significations données à la féminité au lieu d'en être une réflexion. La question qui se pose alors est la suivante : comment un système particulier de représentation musicale parvient-il à élaborer des subjectivités associées au genre ? Il existe de nombreuses approches par rapport à l'étude des représentations de la femme dans la musique populaire. Par exemple, certains chercheurs (Frith et McRobbie

1990) se sont concentrés sur l'image de la femme dans les clips vidéo ainsi que la capacité de l'artiste à chanter, écrire, produire et exécuter une œuvre musicale. D'autres tels que Bradby (1990) ont étudié la représentation de la femme dans les textes des chansons tandis que McClary (1990) s'est intéressé à la production de contenu destiné à un genre particulier à travers la création musicale. Une approche similaire est adoptée par Green (1997) qui se livre à une analyse sur la part de l'éducation musicale dans la reproduction de pratiques de la musique selon le genre. Selon ce dernier, la musique créée par les femmes transmet des constructions de la féminité qui influencent la perception musicale de l'auditeur. L'approche utilisée ici est donc basée sur l'hypothèse selon laquelle le contenu social de la musique existe dans une forme matérielle qui, ultimement, participe à la création des constructions de la féminité. En d'autres termes, la musique ne contient pas uniquement un contenu social mais elle encourage l'auditeur à adopter le message qu'elle est en train de véhiculer.

L'étude menée par Clarke (1995) reconnaît une distinction entre la position du sujet en tant qu'auditeur due à sa biographie personnelle et le message que la musique / la chanson encourage l'auditeur à adopter. En fait, chaque auditeur transporte avec lui une biographie personnelle. Cette dernière est généralement déterminée par des facteurs tels que la race, le sexe, l'appartenance ethnique, l'âge et les goûts musicaux. C'est précisément cette biographie personnelle qui structure et donne une signification à ce qu'une chanson peut apporter à un auditeur. Par exemple, un séga traitant des affres de l'esclavage joué par un orchestre dans un établissement cinq étoiles ne sera pas perçu de la même manière par un touriste européen et le serveur créole qui vient de lui servir son cocktail. Aussi, un texte de chanson se voit doté d'une multiplicité de fonctions et de significations en fonction des subjectivités individuelles issues de biographies divergentes. Si nous mettons de côté la position de l'auditeur par rapport au sujet abordé, nous trouvons que le texte lui-même adopte une position sur son propre contenu. Il s'agit ici d'une éthique bien précise que le texte encourage l'auditeur à adopter par rapport au contenu social. Selon Clarke (1995), il y aurait donc deux significations à une chanson : la première serait dépendante sur des facteurs sociaux, historiques ou biographiques tandis que la seconde serait directement inscrite au niveau du texte.

L'étude qui va suivre est une tentative de comprendre comment la subjectivité est construite à travers les systèmes de musique locale qui existent à l'île Maurice. Notre méthodologie est une combinaison de deux approches de la musique et de l'idéologie. Notre premier axe prend en compte le travail fait par Adorno (1978 (1932)) sur la culture de masse. La théorie d'Adorno se situe dans un contexte où les produits culturels sont perçus comme des commodités. De ce fait, une grande partie de la musique produite au XX^e siècle possède le caractère fétichisant de la commodité qui se voit doter d'une valeur d'échange intrinsèque. Aussi, la

musique qui adopte les caractéristiques des formes traditionnelles accepte de se dévoiler en tant que marchandise. Lors de ce processus, cette dernière devient identique aux tendances qui existent au sein d'une société car elle finit par en être le reflet. En contrepartie, il existe des styles musicaux qui s'opposent aux formes traditionnelles en refusant le moule de la standardisation. Cela donne une tendance radicale où la musique devient critique et réfléchit sur elle-même. En d'autres termes, ce type de musique finit par refléter les courants sociaux tout en fournissant une opposition à travers la négation des systèmes de significations connus. Quelque part, elle va révéler les fissures qui existent au niveau d'une société où tout paraît lisse et standard à première vue.

La deuxième approche que nous allons utiliser se rapproche de la sémiotique. Bien que rattachée initialement à la linguistique (Saussure 1972), la sémiotique a été utilisée pour comprendre des phénomènes aussi divers que l'automobile, la nourriture (Barthes 1972) ou la publicité (Williamson 1978). L'analyse des processus de création de la signification révèle les idéologies qui sont à la base de phénomènes apparemment transparents. Il est à noter que la sémiotique a été appliquée à l'étude de la musique de multiples façons. Or, l'approche que nous nous proposons d'utiliser se concentre sur la manière dont différents événements musicaux ont historiquement contribué à sublimer l'expérience auditive. En fait, notre approche est relativement similaire à celle utilisée par Agawu (1991) dans le cadre de la musique classique. Ce dernier utilise la notion de pointeurs musicaux. En d'autres termes, il s'agit d'événements musicaux qui contiennent une signification particulière. Prenons le cas d'un ségatiériste qui choisirait d'utiliser un instrument tel qu'une vieille boîte de sardine comme percussion principale. À travers un processus d'association, le motif associé à cet instrument finirait par aboutir à des notions d'authenticité et de frugalité. Ainsi, un tel morceau de musique existerait en contraste avec les productions commerciales qui utilisent les dernières innovations technologiques dans le but d'accroître l'efficacité d'une chanson.

Dans le cadre de notre sujet d'étude, la sémiotique et la théorie d'Adorno sont utilisées dans le but de démontrer dans quelle mesure les idéologies liées à la féminité sont retranscrites en musique. Par conséquent, cette musique devient le vecteur par lequel l'auditeur est encouragé à adopter une attitude particulière par rapport à un contenu social bien précis. Pour commencer, nous étudierons deux chansons d'expression créole qui sont révélatrices de l'attitude générale adoptée par rapport à la féminité dans le contexte de la musique locale. Il s'agira bien évidemment de productions exclusivement masculines dans lesquelles sont inscrites les formes traditionnelles de domination patriarcale. Ces morceaux seront ensuite opposés à quelques chansons signées par des artistes féminins.

Ce n'est qu'à partir de là que nous pourrions analyser la manière dont les idéologies liées à la féminité sont structurées dans la chanson d'expression créole.

SÉGA, SEGGAE ET RAGAMUFFIN

Bien que les femmes qui osent s'aventurer dans le milieu machiste des chanteurs de chansons d'expression créole constituent une infime minorité, cela ne veut nullement dire qu'elles n'y sont pas représentées. En fait, les femmes de diverses origines mais principalement d'origine créole ont toujours été présentes dans la forme la plus reconnue de la chanson locale, nommément le séga. Cependant, c'est surtout en tant que danseuses qu'elles y ont trouvé leur place. Bien entendu, l'histoire du séga mauricien compte des figures féminines incontournables telles que Marie-Josée Clency, épouse du célèbre ségatier ou encore Micheline Virasawmy mais cela s'arrête là. En général, les femmes sont présentes pour incarner l'aspect sexuel de cette danse très instinctive. Aussi, l'arrivée de nouveaux types de médias tels que le clip vidéo n'a pas été très bénéfique à l'expression féminine. En fait, celle-ci s'est vu cantonnée dans le rôle de la danseuse ultra sensuelle dans le but de contribuer à la commercialisation d'un produit artistique. Dans un tel contexte, les producteurs de musique locale, exclusivement masculins, n'ont fait que commercialiser des images et des discours qui ne sont pas nécessairement glorifiants pour la cause féminine. En reproduisant des idéologies dominantes qui contribuent à des images erronées de la sexualité des femmes locales, les producteurs de séga ont adopté une attitude des plus misogynes.

On aurait tort de croire que les producteurs de séga sont les seuls pollueurs idéologiques dans le domaine de la représentation de la femme dans la chanson d'expression créole. Un des courants les plus porteurs de la musique locale est sans aucun doute le ragamuffin. Pour comprendre l'idéologie liée à ce genre de musique, il faut faire un retour au reggae, cette forme artistique qui véhicule l'idéologie rastafari. L'icône absolue de cette musique demeure le légendaire Bob Marley connu à travers le monde. Aussi, ce dernier n'a pas manqué de faire des émules à l'île Maurice où certains artistes se sont consacrés au seggae, ce qui n'est en fin de compte qu'une version créolisée du reggae. Ce style atteindra son apogée avec le chanteur Kaya dont la mort en prison le 21 février 1999 causera des émeutes inimaginables dans le pays. Or, le seggae est certainement le seul style de musique qui n'ait jamais véhiculé des images dégradantes de la femme à l'instar du séga ou du ragamuffin. Cependant, avec la venue du nouveau millénaire, le seggae sera supplanté par le ragamuffin tout comme ce fut le cas pour le reggae en Jamaïque. En effet, la génération ragamuffin ne s'identifie pas au panafricanisme des rasta-

faris. L'ancienne garde qui célèbre Marcus Garvey comme prophète sera symboliquement délogée du panthéon. En Jamaïque, ce processus sera relativement violent. C'est ainsi que Peter Tosh, l'un des chanteurs légendaire de reggae, échappera de peu à la lapidation dans un faubourg de Kingston. Il n'y aura rien de tel à Maurice mais c'est un fait que la culture associée au ragamuffin est très populaire dans les faubourgs défavorisés des villes de l'île. C'est dans ce contexte que Stanley, un des faubourgs de la ville de Rose-Hill, est devenu la capitale officieuse du ragamuffin notamment à cause de la richesse artistique qui s'y dégage.

Tandis que le seggae / reggae est ancré dans un mysticisme qui prône un ailleurs rêvé, le ragamuffin explore des thèmes liés à des micro-réalités. Dans le contexte de l'île Maurice, ce style de musique finit par devenir une célébration de la vie des faubourgs, ce qui est somme toute d'un intérêt mineur pour les autres habitants. Le ragamuffin explore le côté sombre de la vie des laissés-pour-compte du système social. C'est le langage de la rue qui y prédomine et les artistes ne se servent d'aucun artifice poétique pour déguiser le vécu quotidien des quartiers défavorisés. Voilà la raison pour laquelle ceux et celles qui se trouvent en dehors de cette culture particulière trouvent les propos véhiculés par ces chansons soit obscènes, soit complètement déplacés. Or, il s'agit ici de thèmes se rapportant à une véritable réalité. Comme le dit Chude-Sokei (1994 : 81) : « *Everything from local politics and crime to ghetto morality, from graphic depictions of murder to very explicit and pornographic details of the bedroom, gets put to rapid-fire boom [...]* ». En d'autres termes, les paroles des chansons sont la propriété de la communauté et cela va du sublime en matière d'horreur au ridicule le plus abject. En Jamaïque, le raga est associé à un univers ultra violent caractérisé par les armes à feu et la drogue. Heureusement, ce n'est que ce dernier élément qui est commun aux ghettos de Kingston et ceux de Rose-Hill et Port Louis. Cependant, il existe un autre plan sur lequel le ragamuffin jamaïcain rejoint celui de l'île Maurice : c'est la représentation des femmes.

Le reggae / seggae de même que de nombreux mouvements associés à la négritude ont tendance à cloisonner la femme dans un ghetto phallogocentrique. Ainsi, nous avons l'impression que la voix des femmes, leurs identités, de même que leurs corps, sont couverts d'un voile qui leur procure des capacités révolutionnaires. En littérature, le roman antillais est une excellente illustration de cet état de fait. Or, le mouvement ragamuffin est dominé par des représentations on ne peut plus explicites de la sexualité de la femme noire. Conjointement avec des narrations de survie urbaine et de violence, le corps de la femme est au centre du discours culturel ragamuffin. Contrairement aux poètes de la négritude, qui exaltent la métaphore de la mère-Afrique, il s'agit ici d'une femme qui occupe une place menaçante aussi bien sur le plan physique que sur le plan économique. Dans certains cas de figure, cette dernière est perçue comme un

personnage agressif voire un prédateur tandis que dans d'autres cas, elle devient celle dont on doit s'occuper. Cela est important car dans la culture rastafari, la femme brille par son absence aussi bien sur le plan de la rhétorique que sur le plan des rituels. Elle est absente de l'iconographie, excepté dans le cas des choristes qui accompagnent les superstars du reggae. Or, non seulement les femmes occupent une fonction au sein de l'ordre symbolique du ragamuffin mais elles sont aussi très présentes dans la culture. Généralement, elles sont les plus grandes consommatrices de cette musique et il est indéniable que ce sont elles qui monopolisent les pistes de dance. D'ailleurs, il existe plein de « *deejays* » qui, connaissant le marché, produisent des chansons dont les paroles sont destinées aux femmes. D'une perspective féministe et libérale, le texte des chansons ragamuffins est souvent ouvertement hétérosexuel et irrespectueux des codes de sentimentalité bourgeoise. À première vue, ces chansons peuvent paraître très sexistes car elles ne perçoivent la femme qu'en tant qu'objet. Or, dans la stricte réalité postcoloniale des zones défavorisées où le pouvoir est une denrée extrêmement rare, ces femmes parviennent à s'affirmer à travers la peur que leur sexualité crée chez l'homme. Ce n'est que dans ce contexte précis qu'elles trouvent la liberté et la sécurité d'évoluer dans un monde caractérisé par la violence, la brutalité et les privations d'ordre économique.

LA REPRODUCTION DES STÉRÉOTYPES

La grande majorité des chansons d'expression créole produite entièrement par la gente masculine a tendance à limiter l'autonomie et l'action de la femme créole. Pourquoi justement la femme créole ? Parce qu'elle demeure le sujet exclusif des trois styles de musique que nous avons recensés, nommément, le séga, le seggae et le raga. À travers des idées de genre, de race et de classe, la femme est confinée à une place qui ne semble pas sujette à une évolution dans le cadre de la société. Cela est ainsi à cause du goût du public. Il ne faut jamais oublier que la chanson d'expression créole est, avant tout, une entreprise commerciale qui ne peut se permettre des écarts avec les canons traditionnels. Avant le boom touristique qu'a connu l'île Maurice au siècle dernier, il faut avouer que le séga n'occupait qu'une petite place sur le marché musical local. Comme le remarque Miles (1999 : 220) : « *Ironically, appreciation by foreigners prompted the valorization in the eye of the greater Mauritian populace of the hitherto neglected music and dance form* ». En d'autres termes, sans l'intervention du monde de l'hôtellerie qui a vu dans cette forme artistique un divertissement certain pour le touriste, le séga serait resté dans son ghetto. L'autre facteur qui va contribuer à relancer la chanson locale en créole est la modernisation de

cette forme artistique en adoptant des styles et des instruments occidentaux. Le résultat est qu'aujourd'hui, nous sommes face à une sorte de renaissance qui a ses maisons de production stars telles que « Paradize Burning » ou « Cassiya Productions ». Il s'agit ici d'entreprises extrêmement efficaces qui connaissent les demandes du marché. Aussi, il n'est pas question de prendre des risques commerciaux en s'aventurant hors des sentiers battus. Si la chanson d'expression créole doit survivre, elle se doit, quelque part, de respecter le modèle qui est à la base de son succès et cela inclut les stéréotypes par rapport à la représentation de la femme.

La première chanson à l'étude s'intitule « *Mo Fam lor telefon* » par Monaster (2005). Lors de sa sortie il y a quelques années, cette chanson en créole issue du style ragamuffin a reçu un accueil très enthousiaste. Elle est devenue si populaire qu'elle a franchi les limites du ghetto pour conquérir un large public. En d'autres termes, ce morceau a dépassé son marché habituel pour prendre une ampleur nationale. Les raisons de ce succès sont majoritairement dues au thème abordé qui n'est autre que le sacro saint téléphone portable. Cependant, derrière l'aspect humoristique des paroles demeure le facteur de la marginalisation de la femme en milieu machiste. En effet, la chanson parle du fait que la femme passe tellement de temps au téléphone qu'elle finit par négliger ses « devoirs » en tant que femme au sein de la société insulaire. Traditionnellement, la fonction de la femme dans de tels milieux n'a pas vraiment changé au cours de la courte histoire de l'île. Il s'agit de tâches ménagères, de tâches associées à la maternité et des devoirs d'une femme envers son mari. Aussi, le message de « *Mo Fam lor telefon* » a le mérite d'être très clair : sans cette nouvelle technologie, la femme serait restée à sa place dans une certaine idée de la société mauricienne.

Les paroles de la chanson sont révélatrices d'une idéologie qui a de quoi choquer pour une chanson contemporaine. En effet, les tâches que doivent accomplir la femme dans la société mauricienne sont clairement délimitées et quand celles-ci ne sont pas faites, les reproches ne se font pas attendre : « *li pa pran compte banes louvraz laca* » [elle ne s'occupe pas des tâches ménagères] ou encore, « *li empêche moi fer bis letaz* » [elle m'empêche de lui monter dessus]. En d'autres termes, cette chanson demande un retour en arrière où la femme avait une place bien précise. Elle traduit les éventuelles failles que les nouvelles technologies ont créées dans l'ordre patriarcal. Ainsi, la femme ne semble plus intéressée à reproduire le modèle familial de celles qui l'ont précédée. Or, les choses ne peuvent qu'empirer car les nouvelles technologies permettent à la femme de s'évader des contraintes du monde machiste. Autant l'homme peut, à travers divers moyens, contrôler l'univers physique de la femme, autant il se révèle impuissant à maîtriser le monde virtuel dans lequel elle évolue, comme Monaster le fait ressortir : « *n nou pa conné ki li capav ecouter r so telefon* »

[nous ne savons pas ce qu'elle peut écouter avec son téléphone]. Si cette chanson a franchi les barrières du ghetto culturel créole en étant élue chanson locale de l'année 2005 sur « Radio Plus » (l'une des trois radios les plus importantes de l'île), c'est qu'elle a dû parler aux gens d'autres communautés. En effet, l'arrivée du téléphone portable a bouleversé la manière dont a pu s'effectuer le maintien des idéologies dominantes dans les divers milieux de l'île. Le cas du portable est délicat car il s'agit ici d'un objet très personnel dont la confidentialité ne peut être violée car cela s'apparenterait à une attaque sur le propriétaire lui-même. Dans ce contexte, la chanson de Monaster est un message purement machiste qui, sous le couvert de l'ironie, évoque une des brèches dans le pouvoir hégémonique du patriarcat.

Dans la majorité des cas, les clips vidéos contiennent une imagerie qui reflète et reproduit le contexte institutionnel dans lequel elle est produite. Dans le clip vidéo de la chanson de Monaster, nous retrouvons de nombreux stéréotypes qui illustrent la façon dont la femme est perçue dans la société de ghetto et dans l'île en général. Comme nous pouvions nous y attendre, Monaster présente une femme créole qui n'est dotée que d'une seule dimension. Dans le cadre du clip vidéo, il s'agira de mettre en avant le corps de la femme dans le cadre de la société de consommation. Aussi, il n'est nullement étonnant que la première image du petit film montre une femme en petite tenue sur un lit en train de téléphoner. Ensuite, nous passons rapidement aux conséquences de cette posture : l'homme est délaissé au lit, la nourriture brûle dans la cuisine et un enfant pleure dans un lit. En l'espace de quelques secondes, Monaster réussit à reproduire tous les stéréotypes communs à l'image de la femme mauricienne. Une fois cela fait, l'auteur va passer à la commercialisation du corps de la femme. En effet, celle-ci porte le moins de vêtements possibles tout en téléphonant. Puis, un groupe de quatre danseuses fait son apparition et c'est à partir de là que la femme ne va plus servir qu'à incarner l'objet du désir masculin. En effet, les images qui suivent ne montrent plus la femme dans sa globalité. La caméra se concentre sur des parties bien précises de son corps, nommément ses fesses. Par la suite, nous retrouvons l'image de la femme insouciant au téléphone et le clip se termine avec les danseuses se trémoussant dans le plus pur style ragamuffin. Ici, la femme créole est perçue comme étant sexuellement disponible pour l'homme, ce qui cadre avec l'idéologie patriarcale qui domine le message et les images de Monaster.

La deuxième chanson que nous avons choisie pour représenter l'utilisation de stéréotypes relatifs à la femme s'intitule « *Konsékans* » du chanteur Wilson Félix (2007). Contrairement au morceau de Monaster, il s'agit ici d'un séga dans sa forme contemporaine la plus typique. Nous ne saurions définir exactement les raisons du succès de cette chanson mais c'est un fait indéniable que le texte y est pour beaucoup. Dans un monde

d'homme, c'est une chanson qui donne un côté légitime aux violences faites contre les femmes dans certains milieux. Bien que ce titre ne donnera lieu à aucune protestation lors de sa sortie, nous notons quand même que le Mauritius Local Government Gender Action Plan Manual y fait référence. Or, même dans un tel texte, la chanson n'est jamais condamnée en tant que propagatrice d'un message offensant pour une catégorie de personnes. En effet, dans ce manuel destiné à former des fonctionnaires par rapport aux questions de genre, certaines phrases issues du texte de la chanson sont utilisées comme éléments de réflexion sur le rôle des stéréotypes dans la vie quotidienne. Il faut avouer qu'une chanson aussi crue ne peut que laisser perplexe devant la contamination de la société mauricienne par une idéologie patriarcale qui tolère la violence envers la femme.

La chanson de Wilson Félix ne laisse aucun doute sur le message qu'il essaie de promouvoir. Ici, l'utilisation de procédés poétiques pour déguiser les propos diffamatoires envers la femme est tout simplement absente. Cela est une indication de l'hégémonie patriarcale qui existe en milieu insulaire. Pour s'en convaincre, il suffit d'analyser le message que véhiculent les paroles du refrain de « *Konsékans* » :

Baté to mam pa fer toi dimal [Les coups de ta mère ne te font pas mal]

(Oui) Bate to papa pa fer toi di mal [Oui, les coups de ton père ne te font pas mal]

Baté to mari pa fer toi dimal [Les coups de ton mari ne te font pas mal]

Mais baté galant caille to disan [Mais les coups de ton amant te glacent le sang].

Sous le couvert d'une chanson populaire, nous sommes ici face à une idéologie qui glorifie diverses formes de violence envers la femme. En premier lieu, c'est la mère qui est perçue comme celle qui perpétue le cycle de la violence. Cependant, nous apprenons que la victime ne souffre pas véritablement des coups portés par la mère. La deuxième personne qui frappe la femme est le père tout-puissant. Une fois de plus, la victime arrive à gérer cette violence qui lui tombe dessus. La troisième personne à prodiguer des coups à la femme est le mari et là aussi, la victime arrive à intégrer cette violence. Cependant, elle finit par capituler sous les coups de son amant qui devient l'agresseur de choix par excellence. Ce qui est clair dans cette chanson, c'est que le cycle de la violence auquel toute femme doit faire face est complètement intégré au sein de la société insulaire. Personne ne s'offusque, même pas la victime.

Dans le cadre de sa chanson, Wilson Félix justifie l'utilisation de la violence envers la femme dans les cas d'adultère. Pour lui comme ceux à qui s'adresse ce morceau, il est tout à fait légitime de punir une femme qui aurait couché avec un homme autre que son mari. La vision de l'auteur

rejoint celle des extrémistes religieux qui prônent la lapidation de la femme adultère dans les divers textes. Comme nous pouvions nous y attendre, Félix ne dit pas un mot sur l'homme marié avec qui la protagoniste de la chanson batifole. Ce parti-pris nous donne une indication sur le public auquel s'adresse le chanteur. En effet, les paroles sont un commentaire sur le sexisme qui régit l'exploitation de la femme créole à l'île Maurice. Or, sur cette île, une chanson ne connaît véritablement le succès que quand elle dépasse les barrières culturelles du milieu dans lequel elle est inscrite. À partir de là, il est évident que la chanson de Félix recueille l'accord tacite des Mauriciens qui se situent hors de l'espace strictement créolophone, et qui constituent le plus grand consommateur de ce type de produit artistique. Cela devient choquant quand nous réalisons que « *Konsékans* » prône la mort pure et simple de la femme en cas d'adultère confirmé. En effet lors du premier couplet, la victime de la violence de l'homme se retrouve à l'hôpital à la suite des blessures subies. Finalement, au troisième et dernier couplet, la transgression des lois du patriarcat est punie par un aller simple au cimetière.

L'imagerie que véhicule le clip vidéo « *Konsékans* » est des plus troublantes de par le caractère direct du message. À ce jour, personne n'a été en mesure de nous confirmer le passage de ce clip vidéo sur les ondes de la Mauritius Broadcasting Corporation, la seule télévision locale. Par contre, ce qui est certain, c'est qu'un tel clip vidéo ne pourrait jamais être diffusé en « prime time » sur une télévision étrangère dédiée à la musique. La raison est on ne peut plus claire : la violence gratuite envers la femme. En effet, le clip « *Konsékans* » s'ouvre sur l'image d'une mère qui gifle violemment la fille à tel point que cette dernière s'écroule sur le canapé. Plus tard, nous retrouvons la jeune femme sur une plage avec un homme considéré comme son amant tandis que son mari l'observe de loin. Une fois chez elle, nous avons droit à une scène de violence conjugale où le mari gifle violemment son épouse et où il lance le portable de cette dernière à terre. La dernière scène où nous retrouvons physiquement la jeune femme se déroule probablement chez son amant. Alors qu'elle est en train de l'attendre patiemment, il arrive dans un état d'ébriété avancé. Une violente dispute s'ensuit où la femme s'écroule morte à la suite de coups reçus. Le clip se termine avec l'image de gens portant un cercueil lors d'une procession des plus discrètes. Pour le patriarcat, la morale est sauve car la pécheresse a été punie. Ce qui est navrant, c'est que nous avons bien là un exemple de l'idéologie véhiculée par la chanson d'expression créole. Le texte que l'imagerie parvient à objectiver la femme contribue à la marginalisation de la place qu'elle occupe au sein de la société créole.

CONTRER LE DISCOURS DOMINANT

Dans le contexte de l'île Maurice, les artistes féminins de la chanson d'expression créole constituent une infime minorité. D'ailleurs, celles qui arrivent à se faire un nom sur la scène locale peuvent se compter sur les doigts d'une main. Aussi, dans la masse des discours qui conçoivent la femme comme un objet au service du patriarcat, nous avons retrouvé quelques chansons qui adoptent une tout autre attitude. Nous y avons trouvé des traces de contestation de l'ordre établi ainsi qu'une certaine dose de résistance. Cela nous permet d'avancer que l'image de la femme dans la chanson d'expression créole n'est pas si négative qu'on pourrait le croire. Dans les trois chansons que nous nous proposons d'étudier, nous allons découvrir un type d'action féminine qui correspond à une vocalisation d'un désir d'autonomie. Or, il n'y a point de notion de fuite dans cette volonté à se détacher de l'idéologie patriarcale qui caractérise l'univers des ghettos. Ici, la revendication féminine se fait dans le cadre de la créolité et des lieux qui y sont associés. Le contre-discours ne se situe pas dans la négation de l'ordre dominant mais bien dans la collaboration entre l'homme noir et la femme noire.

La chanson de Sandra Mayotte (2005) intitulée « *Dignité* » est justement un hymne qui prône une collaboration entre l'homme et la femme. L'artiste questionne les stéréotypes sur le rôle traditionnel de la femme dans l'île. Elle veut faire comprendre aux hommes que la femme a évolué et qu'elle ne se situe plus dans l'immanence. Pour elle, la femme est multiple mais cela ne veut nullement dire qu'elle est meilleure que son compagnon. Aussi, les paroles du refrain sont un appel à la valorisation de la femme moderne :

Fam gramatin ki p al travail [La femme va travailler le matin]

Tanto vini galoupé, al okip foyer [Le soir, elle court pour s'occuper de sa maison]

Ena aussi fam ki dan la caz [Il y a aussi des femmes qui restent à la maison]

Napa dir toute la zourné zot pa fer nanrien [Cela ne veut pas dire qu'elles ne font rien].

C'est une image progressiste de la femme qui émane de ce séga. En effet, l'extrait situe la femme dans la modernité qui englobe une diversité de rôles. Bien qu'elle reste dans les fonctions que la tradition lui attribue telles que les tâches domestiques, cela ne l'empêche pas de travailler, ce qui est une source de pouvoir financier. La femme chez Mayotte n'est plus la créature unidimensionnelle de Félix ou de Monaster. En effet, chez ces deux artistes, la femme est dépeinte comme un individu superficiel, hautement sexualisé et ne pensant qu'à son propre plaisir. Cela n'est point le

cas dans « Dignité ». Loin des rêves de liberté utopiste, la femme moderne aspire à trouver un espace de bonheur en collaboration avec l'homme : « *Ki xom, ki fam / Nu tou p vive dans n monde civilisé* » [Que tu sois homme ou femme / Nous vivons tous dans un monde civilisé].

Contrairement aux artistes masculins tels que Monaster et Wilson Félix, il est intéressant de noter que Sandra Mayotte n'a point de clip vidéo pour sa chanson intitulée « Dignité ». Cela ne veut aucunement dire que les chansons de Mayotte ne bénéficient pas d'une logistique comparable à d'autres artistes. En fait, cette dernière a beaucoup plus d'attraits commerciaux que ses collègues masculins et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, elle fait partie du giron de « Cassiya Productions », ce qui est quasiment une garantie de succès commercial. Deuxièmement, Sandra Mayotte est une ex-animatrice de la Mauritius Broadcasting Corporation, ce qui fait qu'elle est, selon toute évidence, assurée de passer régulièrement dans les radios. Si un titre comme « Dignité » n'a pas de clip vidéo, c'est peut-être qu'il ne possède pas assez d'éléments de par le thème abordé pour avoir de grandes prétentions commerciales.

Si « Dignité » de Sandra Mayotte n'a pas vraiment été une chanson populaire, nous pouvons en dire autant du méga hit de Nancy Dérougère (2005) intitulé « *Movezer* » élue chanson locale de l'année 2005 sur la radio « Kool FM ». Une fois de plus, il n'est plus question de la femme hypersexualisée des artistes masculins mais du personnage d'une mère qui prodigue des conseils à son fils. En fait, il s'agit d'un séga à valeur didactique qui offre un commentaire contemporain sur l'environnement social inséré dans la créolité. Globalement, la chanson parle d'un fils qui passe son temps à se divertir et à faire l'amour à des jeunes filles consentantes qui croient aux belles paroles du prétendant : « *To content amizé pessé pessé* » [Tu aimes t'amuser, baiser, baiser]. Alors, la mère du jeune dandy intervient pour prévenir son fils des dangers d'un tel style de vie pour qu'un beau jour, elle ne soit pas confrontée à sa dépouille. Ici, nous sommes transportés dans un univers très spécifique où l'accent est placé sur l'expérience de la créolité. Dans ce cadre, nous sommes face au monde des esprits d'où le titre « *Movezer* ». Pour conjurer le sort, la chanteuse va balayer le mauvais air : « *Mo pou balier movezer / Pou to pa rentre par ledo dan mo lacaze* » [Je vais balayer le mauvais air / Pour que tu ne rentres pas dans ma maison par le dos]. Quelque part, Nancy Dérougère nous invite à pénétrer dans un monde qui questionne les comportements masculins qui semblent bénéficier d'une légitimité indiscutable. En opposition à cela, l'artiste nous présente la manière féminine de régler un problème social.

Le clip vidéo « *Movezer* » n'a pas le côté sulfureux de « *Mo Fam lor telefon* » ou de « *Konsékans* ». En effet, il n'y a point pas de scène de violence ou de plans répétés sur les parties du corps de la femme. Malgré la prédominance des rôles traditionnels, la femme artiste est ici dépeinte

comme active et indépendante. Ainsi, le clip s'ouvre sur une représentation traditionnelle des musiciens et des gens normaux dansant le séga. Puis, l'emphase est mise sur le personnage de la mère avec son balai qui dit ce qu'elle a sur le cœur. Le fait de choisir comme décor une maison délabrée au lieu de la demeure sophistiquée de « *Mo Fam lor téléfon* », renforce l'aspect authentique du message distillé. Aussi, la femme créole exprime son auto-détermination à travers l'action directe. En critiquant le comportement superficiel de son fils, elle ne laisse le soin à personne de prendre le contrôle de sa vie. Il est à noter que le personnage de l'époux est visiblement absent de ce clip vidéo. La conséquence d'un tel choix sur le plan du scénario aboutit à donner encore plus de poids au rôle de la mère. D'autres femmes sont présentes dans le petit film notamment deux jeunes filles qui semblent conquises par leurs prétendants. Comme pour rester dans la normalité, elles sont vêtues de manière on ne peut plus ordinaire, contrairement à celles présentes dans le clip de Monaster. Aussi, l'impression qui se dégage du clip de Dérougère est celle d'un univers non-factice où une femme est à l'œuvre pour protéger aussi bien son fils que les autres femmes.

Nous ne pouvons clore cette étude sans évoquer brièvement la chanson par excellence qui reflète le sort de la femme créole voire la femme mauricienne dans son ensemble : « *Mama papa* » de Micheline Virasawmy (1975). Cette chanson a vu le jour dans les années 1970 mais elle a été reprise récemment par Linzy Bacbotte (2010). Il est à noter que ce morceau ne remet pas en cause les dictats de l'ordre dominant ; il ne fait que les questionner en évoquant les facteurs clés de la division des rôles. Dès le début de la chanson, nous sommes face à une évidence qui ne peut être remise en cause dans certains milieux : « *Garçon premier lo / Tifi deuxième lo* » [Le garçon est le premier choix des parents / La fille est le deuxième choix]. Ici, nous voyons la lucidité de la chanteuse qui ne veut en aucun cas contester ce qui lui apparaît comme une évidence. Au contraire, elle l'accepte mais tient à savoir si ses parents étaient heureux de sa naissance. C'est précisément la question qui constitue le refrain : « *Mama papa dire moi si zot ti content / Ler mo ti vin lor la terre* » [Maman et Papa, dites-moi si vous étiez content / Quand je suis née]. Il s'agit ici d'une quête personnelle pour savoir si le protagoniste a été, oui ou non, une enfant désirée. « *Mama papa* » est certainement la première chanson féministe dans l'histoire du séga à l'île Maurice. Elle interroge la société sur la croyance que mettre au monde des garçons est plus prestigieux que de mettre au monde des filles. Or, nous pouvons affirmer que sur ce plan précis, la société mauricienne a évolué dans le bon sens depuis les années 1970, ce qui rend très improbable la création d'une telle chanson de nos

jours. À partir de là, nous ne pouvons que nous interroger sur la récente reprise par Linzy Bacbotte : démarche féministe ou purement commerciale ?

CONCLUSION

Les diverses analyses présentées dans le cadre de cette étude démontrent qu'il existe des différences notoires entre les artistes masculins et féminins par rapport à la représentation de la femme dans la chanson mauricienne d'expression créole. Les deux catégories que nous avons utilisées proposent un positionnement du sujet différent dans le processus lié à la construction patriarcale de la féminité. Malgré tout, les artistes féminins telles que Sandra Mayotte, Linzy Bacbotte ou Nancy Dérougère qui utilisent des sociétés de productions contrôlées par des hommes, respectivement (« Cassiya Production », « Paradize Burning » et « Scorpio Studio ») arrivent à conserver une spécificité féminine. La question qu'on peut se poser est à quel point tout cela fait partie d'une stratégie commerciale imaginée par d'autres car, dans l'ensemble, la résistance n'offre pas de véritable pouvoir. Il se peut bien que nous sommes, ici, face à des valves de sûreté qui sont ouvertes de temps en temps pour permettre à l'ordre dominant d'avoir la conscience tranquille. En effet, malgré tout le travail accompli par les artistes de sexe féminin, nous sommes d'avis que cela ne peut aboutir à de véritables changements sociaux surtout pour les habitants des ghettos. Sur le plan purement commercial, il faut avouer que le processus de résistance élaboré par les artistes féminins permet aux auditeurs de trouver du plaisir dans les produits d'une idéologie qui les domine. Néanmoins, nous ne pouvons nier l'existence d'une tendance à donner plus de pouvoir aux femmes à travers des chansons spécifiques. En effet, la culture populaire n'est point révolutionnaire mais bien progressiste. Ainsi, le pouvoir ne se construit pas en opposant des structures de domination mais en offrant des points d'ancrage qui s'appliquent à la vie quotidienne des gens. Ce n'est que dans un tel contexte que la chanson d'expression créole produite par des femmes peut offrir un potentiel de résistance dans un monde d'homme.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO T.W., « On the social situation of music », *Telos*, Vol.11, 1978 (1932), p. 129-165.
AGAWU K., *Playing with Signs*, Princeton : Princeton U. Press, 1991.
BALLGOBIN D.V., *Michel Legris, un chanteur, un parcours*, Ile Maurice : O.k. Printing, 2006.
BARTHES R., *Mythologies*, Paris : Seuil, 1970.

- BRADBY B., « Do-talk and don't talk » in *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Ed., S. Firth and A. Goodwin, London : Routledge, 1990, p. 112-121.
- CHUDE-SOKEI L., « Post Nationalist Geographies : Rasta, Ragga and Reinventing Africa », *African Arts*, Vol. 27, N°4, 1994, p. 80-84.
- CLARKE E., « Comment on the subject-position », *Critical Musicology*, Newsletter n°3, 1995.
- FIRTH S. and McROBBIE A., « Rock and Sexuality », in *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Ed. S. Firth and A. Goodwin, London : Routledge, 1990, p. 78-87.
- GREEN L., *Music, Gender, Education*, Cambridge : Cambridge U. Press, 1997.
- LE CHARTIER C., *Ti-Frère, poète du quotidien*, Ile Maurice : Centre Culturel Africain, 1993.
- LEE JACQUES K., *Sega, the Mauritian Folk Dance*, London : Nautilus Publishing Co., 1990.
- McCLARY S., *Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality*, Minnesota : U. of Minnesota Press, 1990.
- MILES W.F.S., « The Creole malaise in Mauritius », *African Affairs*, Vol. 98, N°391, 1999, p. 211-228.
- SAUSSURE De F., *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1995.
- WILLIAMSON J., *Decoding Advertisements : Ideology and Meaning in Advertising*, London : Marion Boyars, 1985.

Site Web

Toutes les chansons citées se trouvent sur le site ci-dessous :
www.radiomoris.com, consulté entre le 12 avril et le 7 juin 2012

Mauritius Local Government Gender Action Plan Manual

www.genderlinks.org.za/attachment.php?aa_id=10078 consulté le 17 mai 2012.