



Identité culturelle et mutation à travers la chanson contemporaine en langue créole à l'île Maurice

Bruno Cunniah



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/oceanindien/1863>

DOI : [10.4000/oceanindien.1863](https://doi.org/10.4000/oceanindien.1863)

ISSN : 2260-7730

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2013

ISBN : 978-2-85831-215-3

ISSN : 0246-0092

Référence électronique

Bruno Cunniah, « Identité culturelle et mutation à travers la chanson contemporaine en langue créole à l'île Maurice », *Études océan Indien* [En ligne], 49-50 | 2013, mis en ligne le 23 septembre 2015, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/oceanindien/1863> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/oceanindien.1863>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.



Études océan Indien est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Identité culturelle et mutation à travers la chanson contemporaine en langue créole à l'île Maurice

Bruno Cunniah

- 1 La chanson en langue créole qui est produite sur le territoire mauricien et ailleurs est représentative de ce qu'on définit comme de la « musique populaire ». Or, cette expression est de nature polysémique et peut se baser sur de nombreuses conceptions qui relèvent d'une certaine idée, d'une identité qui découle d'un modèle de coexistence. Dans bien des cas, comme le démontre Adorno dans son essai *Essays on Music* (2001), la musique populaire est souvent perçue comme un type inférieur d'expression musicale. Comment pourrait-il en être autrement quand cette musique est étroitement associée à la culture populaire qui porte aujourd'hui plus que jamais les marques d'un contexte socio-historique particulièrement violent ? En effet, la chanson en langue créole a des origines qui remontent à l'esclavage et elle est souvent le reflet d'une communauté de laissés-pour-compte. Voilà pourquoi cette forme d'expression musicale de même que la culture populaire ont été, dans le passé, la cible d'attaques répétées et de moqueries. Dans un contexte où la culture du colonisé est imposée de haut tandis que celle du peuple, indépendamment de son appartenance ethnique, est réduite à la passivité, la chanson créole devient une arme de revendication de l'identité d'une communauté et, à certains égards, d'un peuple. À ce sujet, les experts semblent unanimes comme le montrent les travaux de Simon Frith sur la musique populaire (1996: 110): « *Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective* ». En d'autres termes, il est impossible de réaliser une étude sur la chanson créole sans évoquer les mécanismes identitaires complexes qui la soutiennent.
- 2 Une analyse des nombreux thèmes abordés dans le cadre de la chanson créole contemporaine demande de poser en filigrane du texte une question essentielle : qu'est-ce que la chanson contemporaine en langue créole ? Ici, le fait d'utiliser le terme « contemporain » démontre à la base que nous faisons une distinction chronologique

en termes de production musicale. Il y aurait donc plusieurs formes de chansons créoles dont l'une serait plus traditionnelle tandis que l'autre serait plus actuelle. À partir de là, nous pourrions essayer de répondre à une autre interrogation : qu'est-ce qui fait la spécificité de la chanson créole contemporaine ? En tenant compte de la notion historique, nous nous retrouvons en face de deux types de chansons créoles : d'un côté, il y a la chanson créole traditionnelle composée de ségas typiques et de berceuses et, de l'autre, il existe des styles musicaux plus contemporains élaborés à partir de déclinaisons du séga. À l'origine, le séga typique est la musique des esclaves qui ont été déportés de force à l'île de France. Ne disposant pas d'instruments élaborés pour reconstruire les chants de leur pays natal, les musiciens vont concevoir une musique essentiellement rythmique avec des instruments qu'ils seront en mesure de confectionner avec les matériaux locaux. Cela donnera naissance à des instruments tels que la ravanne (un tambour fait avec une peau de cabri) et la maravanne (type de congas). La chanson créole s'inscrit dès ses débuts au nombre des pratiques rituelles qui seront chargées de transmettre le patrimoine. Voilà la fonction première de la chanson traditionnelle en langue créole : celle de maintenir un lien avec le pays.

- 3 Le passage du temps qui apporte les germes de la modernité permettra aux musiciens de s'affranchir des instruments traditionnels pour faire l'acquisition d'instruments électriques et électroniques. Aujourd'hui, la chanson créole telle que le séga est jouée et enregistrée avec des moyens issus de la haute technologie. Essentiellement, tout le processus d'enregistrement est de nature numérique. Avec la modernité musicale est apparue une diversification des styles. Aujourd'hui, si le séga est plus populaire que jamais, c'est parce qu'il est devenu, sur bien des plans, une musique essentiellement commerciale dont le but ultime est le divertissement. Certains pourront avancer que cette politique de vouloir plaire au plus grand nombre, ce qui répond d'ailleurs à des impératifs commerciaux et lucratifs, a produit une musique stéréotypée qui a perdu un peu de son caractère subversif d'antan. Or, la dimension transgressive de la chanson créole est loin d'avoir disparu : elle a tout simplement migré. En effet, la fin du ^{xx}e siècle a vu l'émergence au premier plan d'autres styles de chansons en langue créole. Ainsi, certains musiciens locaux se sont emparés du reggae jamaïcain qu'ils ont créolisé pour en faire le seggae. Plus intéressante est l'adoption du ragamuffin par pas mal de nouveaux venus sur la scène musicale locale. Dans l'ensemble, ces différents styles partagent une origine commune : l'Afrique et un vécu commun douloureux. En d'autres termes, nous retrouvons dans la musique créole contemporaine les suites de l'esclavage et de la colonisation mais surtout une dénonciation de l'exploitation économique au quotidien.
- 4 À l'île Maurice, la chanson créole est vécue sur le mode du divertissement par la quasi-totalité de la population de l'île. Ainsi, nous pouvons affirmer que le séga est véritablement la musique des Mauriciens, consensus qui ne peut être établi, par exemple, dans le domaine culinaire. Or, cela n'est pas le cas avec d'autres courants de la musique contemporaine en langue créole. Comme le précise David Coplan (1982: II, 124), « *styles emerge out of the set of economic, political, social and cultural relations between musicians and the total context in which they perform* ». C'est dans une telle optique que cette présente étude se propose d'examiner le rapport qui existe entre la chanson créole contemporaine et la société mauricienne. Dans un premier temps, nous analyserons la fonction de la chanson créole contemporaine dans le contexte local. Cette partie relativement théorique se penchera sur le lien qui existe entre l'individu et la musique. Dans un deuxième temps, nous analyserons un corpus de plus de 165

chansons contemporaines en langue créole pour essayer de comprendre les diverses thématiques qui y sont abordées. Ici, nous tenterons d'en comprendre les raisons, derrière l'immense popularité de certains thèmes. Enfin, dans un troisième temps, nous nous pencherons sur le lien qui existe entre la chanson en langue créole et l'identité dans le contexte mauricien, processus essentiel pour comprendre les thèmes principaux qui émergent du corpus à l'étude.

La fonction de la chanson contemporaine en langue créole

- 5 Aux premières heures de la civilisation, la musique fonctionne essentiellement comme un élément magique. L'homme primitif est entouré d'un univers qu'il ne peut pas expliquer. À partir de là, il croit son monde dominé par de bons et de mauvais esprits. Certains sont hostiles à l'homme tandis que d'autres sont bienveillants. Aussi, dans un souci de survivre, il doit trouver un moyen pour invoquer l'aide des dieux de même qu'un moyen pour chasser les esprits maléfiques. En ces temps-là, les esprits s'expriment à travers des sons qui vont du grondement du tonnerre au bruissement des feuilles dans le vent. Cependant, l'homme a le pouvoir de produire ses propres sons qui transcendent une existence purement matérielle. L'homme peut parler et s'il arrive à produire les mots qu'il faut, il sera en mesure de chasser les esprits qui le hantent. L'homme peut crier, ce qui suffira à effaroucher les esprits de même que les bêtes féroces. Dans un tel environnement, chaque son relève de la présence d'un esprit tel que le son que fait la corde d'un arc ou celui qu'émet certaines pièces de bois quand elles sont frappées. Avec la création et la maîtrise de l'instrument musical, l'homme primitif parvient à créer des sons jusqu'ici uniquement attribuables aux esprits. Ce n'est plus sa voix qui produit le son mais bien l'instrument. À partir de là, il n'est pas étonnant que l'homme primitif croie en l'origine magique et la puissance surnaturelle de la musique.
- 6 Au sein des sociétés primitives, la musique n'est pas un art mais bien un moyen surnaturel pour atteindre des objectifs pratiques. Un jeune homme désirant une fille ne lui chantera point une sérénade mais demandera au sorcier du village de lui fournir un instrument à son magique dans le but de forcer la fille à le rejoindre. Avec le temps, nous constatons que les grandioses cérémonies religieuses sont l'occasion d'une multitude de sons, de mouvements et de couleurs. Comme c'est le cas aujourd'hui encore, la répétition de motifs mélodiques et rythmiques qui va en crescendo contribue à créer une atmosphère qui dépasse l'individu lors de certaines réunions. Au moment le plus fort de ce type de cérémonie, les esprits des morts, des démons ou des dieux pénètrent le croyant en extase et ce dernier entre en transe. Voilà pourquoi nous parlons encore de nos jours de la puissance évocatrice de la musique.
- 7 Avec le temps, les sociétés primitives vont évoluer et la puissance de la musique sera réinterprétée en termes cosmologiques. Dans la pensée orientale, la musique sera perçue comme le lien entre l'homme et l'univers tandis que dans la pensée gréco-romaine, la musique deviendra le symbole de l'ordre. Au moyen âge, la musique sera au service de l'Église et à la renaissance, l'emphase sera mise sur l'individu. C'est au siècle des lumières que la musique va prendre sa forme moderne quand elle va devenir une forme de divertissement payant. Aujourd'hui, bien que la musique retienne encore les diverses fonctions qui jalonnent son histoire, elle est essentiellement une commodité

au sein d'énormes enjeux financiers et technologiques. Néanmoins, cela ne l'empêche nullement de continuer à nous transporter dans une réalité qui est bien au-delà de la nôtre.

- 8 L'immense variété de musiques traditionnelles d'origine africaine n'est pas normalement catégorisée comme étant de nature contemplative. En fait, la musique africaine est souvent perçue comme étant fonctionnelle. Dans un tel contexte, le séga typique mauricien dont l'origine africaine est indéniable, est une forme de musique fonctionnelle issue de rituels, d'attitudes liées au travail et du divertissement. Dans la pratique, cela donne des chants qui reflètent l'exploitation du travailleur par le colon, des chansons qui donnent une cadence au dur labeur des champs ou des berceuses chantées par des mamans telles que la très fameuse *La Rivière Tanier*¹. Ce type de musique s'inscrit en opposition directe avec celle des colons, nommément la chanson française ou anglaise directement influencée par la musique classique. En d'autres termes, il existe une opposition entre une musique noire, perçue comme inférieure et la musique blanche, celle des élites. Alors que la musique fonctionnelle est motivée par des fonctions externes telles que le travail ou la danse, la musique contemplative du colon n'est caractérisée par aucune fonction similaire. Bien que ce type de musique soit « consommé » dans un contexte social bien déterminé, il n'exige rien de ses admirateurs à part un certain degré de contemplation, une forme de méditation ou d'oubli de soi. Selon cette distinction, toute analyse de la musique traditionnelle aux origines africaines dont fait partie le séga mauricien doit toujours prendre en compte l'activité particulière à laquelle cette musique est rattachée. Par contre, une analyse de la musique européenne dénuée d'attachement à une fonction externe peut se concentrer sur la musique en elle-même, ses mécanismes et les tons qu'elle consacre.
- 9 La fonction de la chanson en langue créole, qu'elle soit contemporaine ou typique, ne réside pas totalement dans la chanson elle-même. Sa signification existe aussi à travers un domaine socioculturel déterminé par les actions et la perception de l'individu. Pour Alan Merriam (1964: 210), la fonction de la musique « *concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves* ». Dans un tel contexte, la première fonction de la musique serait d'ordre émotionnel. En effet, ce n'est point un secret que la musique sert à véhiculer des émotions de même que des réactions émotionnelles que le discours ne peut déclencher à lui seul. À ce sujet, de récentes études scientifiques telles que celles entreprises par Steven Mithen (2005: 92-101) démontrent clairement les façons par lesquelles la musique est capable aussi bien d'exprimer que de générer des états émotionnels chez des auditeurs. Pour le sociologue Fredrick Erickson (2005: 36), des « *culturally defined love objects* » tels que la musique peuvent servir de réflexion sur l'état d'une culture. Ce dernier ajoute que ce type d'expérience peut conduire à des liens émotionnels très forts spécialement dans les cas où l'exposition est renforcée à travers un processus de répétition.
- 10 L'hypothèse avancée par Erickson est particulièrement vraie dans le cadre de l'île Maurice où, bien que toutes les communautés s'accordent sur la valeur identitaire du séga, ce n'est pas pour autant qu'un attachement émotionnel est établi. En fait, il semble que ce n'est que dans des communautés où la chanson en langue créole est sujette à un processus de répétition qu'une allégeance à cette forme musicale existe. Voilà pourquoi il semble que la communauté créole entretient des liens particulièrement forts avec les divers types de chansons créoles. Pour s'en convaincre, il suffit d'assister à une occasion solennelle telle qu'un mariage. Si les protagonistes

sont Indo-Mauriciens, il est fort probable que certaines chansons en langue créole seront jouées alors que la majorité de la *playlist* sera composée de chansons orientales. Par contre, lors d'un mariage d'Afro-Mauriciens, la dominante reste la chanson en langue créole et il est très rare qu'une chanson en langue orientale soit jouée. Cela est ainsi parce que l'Afro-Mauricien a développé un véritable attachement à la chanson en langue créole et non à d'autres types de chansons. Par contre, une musique telle que le séga sera jouée dans un mariage indo-mauricien car cette musique possède des qualités nationales, ce que la chanson orientale ancrée dans une communauté particulière ne possède pas, du moins pas encore. Ce que nous retenons de cet état de fait, c'est que les auditeurs préfèrent un style de chanson qui est musicalement, linguistiquement et culturellement familier.

- 11 La deuxième fonction de la chanson en langue créole est de communiquer. Il faut comprendre que les premières musiques sur lesquelles les paroles en créole seront plus tard superposées existent par elles-mêmes. À l'origine de cette musique purement mauricienne, il y a ce besoin de conserver le lien avec la mère patrie. Et au cœur de ce devoir de mémoire se trouve le rythme du tambour / la ravanne. Ainsi, la manière dont le rythme est articulé au sein d'un morceau de musique crée une atmosphère qui peut se passer de mots car l'ensemble est globalisant. Le son des percussions longtemps décrié par la culture des élites est très loin d'être un assemblage aléatoire. Dans une célèbre étude sur l'utilisation du tambour dans les communautés akans du Ghana, J.H. Kwabena Nketia (1963 : 17-31) identifie trois façons de jouer de cet instrument : le mode de la parole, le mode du signal et le mode de la danse. Bien que les lignes de démarcations entre ces trois modes ne puissent pas être clairement définies, il existe une façon de jouer où il s'agit pour le percussionniste d'émuler la parole. D'ailleurs, dans les milieux artistiques de l'île Maurice, on entend souvent l'expression « *fer ravanne la cozer* » où il est précisément question de faire causer la ravanne, de la faire chanter à la manière d'un interprète.
- 12 La troisième fonction de la chanson en langue créole est de nature symbolique. Un individu qui est exposé dès sa naissance à un type de musique sera forcé de développer une relation particulière avec ce médium. C'est peut-être pour cette raison que la communauté afro-mauricienne dite « créole » entretient des liens si proches avec les divers types de chansons en langue créole, ce qui n'est que très rarement le cas avec des individus appartenant à d'autres groupes ethniques. À travers des expériences aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la communauté créole, l'individu finit par respecter et honorer la chanson en patois local comme faisant partie intégrale de son identité. Avec le temps, il finira par associer cette musique avec les symboles qui cautionnent une appartenance à la nation mauricienne dans son ensemble. Pour certains, la chanson en langue créole possède une signification qui transcende la musique et le texte car elle est évocatrice de représentation symbolique. Dans la pratique, cette musique qui vient de l'île est un symbole de fierté nationale. Bien que cela ne soit pas toujours visible sur le territoire mauricien, il suffit de quitter ce dernier pour comprendre le côté symbolique de cette musique. Ainsi, l'expatrié, l'immigré ou l'amoureux du pays, reconnaîtra « sa » musique entre toutes les autres et il en fera une représentation musicale des idéaux nationaux.
- 13 La quatrième et dernière fonction de la chanson en langue créole, certainement celle qui est la plus visible, est bien entendu liée au divertissement. Pendant des décennies, le fait de danser le séga est demeuré une pratique culturelle marginale limitée

strictement à certaines classes sociales inférieures liées à la créolité. Composé de mouvements rapides et sensuels des hanches où les femmes relèvent leurs jupes dans une attitude suggestive, le séga en tant que danse nationale ne sortira de son ghetto qu'avec l'avènement du tourisme de masse dans l'île. Dans un premier temps, et aussi ironique que cela puisse paraître, la valorisation du séga sera exclusivement l'œuvre des touristes pour qui cette danse endiablée et haute en couleurs illustre à merveille l'exotisme qu'ils sont venus chercher dans cette île loin de tout. À partir de là, les différents opérateurs touristiques seront obligés de satisfaire la demande de leurs clients étrangers. Et le mauricien lambda suivra, restaurant, du coup, la place de choix que le séga se devait d'occuper parmi les pratiques culturelles nationales. Dans un deuxième temps, la musique nationale sera transcendée par l'avènement des nouvelles technologies musicales. Ainsi, cette musique jadis composée uniquement de percussions sera produite aussi bien avec des guitares électriques qu'avec des synthétiseurs numériques. Notons par ailleurs, la diversification de styles avec les influences apportées par le reggae et le ragamuffin. Aujourd'hui, la chanson en langue créole transcende les frontières ethniques, du moins jusqu'à un certain point.

Le sujet des chansons

- 14 La multitude de chansons produites ces dernières années à l'île Maurice ne permettant pas une étude exhaustive, nous avons dû en retenir 169 en nous basant sur la liste établie par le site web www.radiomoris.com. Notons qu'il s'agit ici de chansons plébiscitées par le public et qui sont diffusées d'une façon ou d'une autre sur le territoire mauricien. Nous nous rendons bien compte qu'un tel choix peut paraître arbitraire, mais il est impossible de comptabiliser toutes les chansons en langue créole sorties ces dernières années car beaucoup ne sont jamais commercialisées. En fait, il est si onéreux de produire un CD que de nombreux artistes se contentent de représentations ici ou là sans jamais mettre en vente le fruit de leur travail. Aussi, les chansons qui figurent dans notre étude ont toutes été produites pour être mises sur le marché. Dans l'ensemble, celles-ci sont représentatives des différentes tendances qui existent actuellement dans l'île.

Il faut savoir que le site www.radiomoris.com regroupe plus ou moins 250 chansons dites locales. Or, nous en avons éliminé 81 pour les raisons suivantes :

- premièrement, nous n'avons gardé que les chansons totalement ou partiellement chantées en créole mauricien. En effet, la liste contient pas mal de chansons réunionnaises telles que celles de Baster ou de Jacqueline Farreyrol. Cependant, le Réunionnais qui est le plus présent dans cette liste est sans conteste Dominique Barret dont les chansons telles que *Si ou di oui*² et *Pou ou Mamzel* ont connu un succès retentissant dans l'île. Or, de tels titres n'ont pu être comptabilisés, contrairement à *Nou Destin* qui est un duo entre la chanteuse Sandra Mayotte et Dominique Barret. Même la chanson très populaire intitulée *Mon cœur épris* où Barret chante en duo avec la chanteuse mauricienne Meera Mohun n'a pas été retenue car on n'y décèle aucune trace de créole mauricien. Dans la même optique, des chansons seychelloises qui ont très bien marché à Maurice n'ont pu être retenues telles que celle de Claude Lafoudre intitulée *Bourik mo Tonton* ;
- deuxièmement, nous avons éliminé des chansons dont les paroles sont exclusivement en français telles que *Amour interdit* de Sniper ou *Adieu mon amour* de Negro pou la vi. Cette

catégorie contient aussi des chansons en langue orientale telle que *Pani Nayba* du groupe Abaim ;

- troisièmement, nous n'avons pas tenu compte des chansons qui n'entrent pas dans le cadre chronologique que nous nous sommes donné. Dans les faits, nous avons arbitrairement fixé une limite pour définir le terme « chanson contemporaine », nommément celles des productions post-1990. Dans la pratique, cela aboutit à l'élimination des chansons légendaires telles que celles de Serge Lebrasse ou de Ti Frère. Notons que nous avons aussi éliminé une œuvre telle que le *Pot pourri* de Marie Michèle Étienne car il s'agit ici de reprises de chansons des années 70 et avant, ce qui ne cadre pas avec l'espace chronologique de notre étude.
- 15 Les thèmes des chansons en langue créole ont la particularité d'être de nature exclusivement locale. Ainsi, nous sommes en présence d'un produit local destiné à un public local ou de l'océan Indien car ceux-ci possèdent les codes nécessaires pour déchiffrer les divers messages. Lors de notre étude, nous avons comptabilisé les thématiques suivantes : l'amour, la critique sociale, le personnage/anecdote, l'autoreprésentation et la fête, Dieu, le passé, Diego Garcia, la créolité, la nature, l'humour et divers autres sujets que nous avons regroupés sous une catégorie intitulée « autres ». Le tableau suivant montre la fréquence des sujets traités dans la chanson contemporaine en langue créole qui regroupe aussi bien le séga, le seggae que le ragamuffin. Précisons que notre liste ne comprend que les sujets les plus populaires. En ce qui concerne les chansons qui font référence à plusieurs sujets, nous n'avons tenu compte que du thème principal.

THÈMES	FRÉQUENCE
Les relations amoureuses	32.5 %
La critique sociale	20.0 %
Personnage / anecdote	14.2 %
L'autoreprésentation / la fête	13.6 %
Dieu	7.6 %
Le passé	3.5 %
Diego Garcia	2.3 %
La nature	1.7 %
La créolité	1.7 %
L'humour	1.1 %
Autres	8.8 %

- 16 Ces résultats sont conformes à notre attente à bien des égards. En effet, il n'y a rien de surprenant au fait que la thématique de l'amour et celle de la critique sociale occupent les premières places. Cependant, nous avons été surpris par plusieurs découvertes.
- 17 Le premier constat troublant concerne le peu d'intérêt des artistes pour la créolité alors que cette problématique est au cœur des revendications des associations de défense des droits de la population créole. En effet, il ne s'écoule pas de semaine sans que le sujet de la créolité ne surgisse ici et là dans la presse nationale et cela pour des raisons les plus

diverses, allant de la politique aux arts. Aussi, nous aurions pu attendre des artistes un militantisme plus aigu. Mais il se peut que le fait de chanter en créole constitue la plus haute forme de revendication. Cela n'empêche, néanmoins, pas le groupe OSB dans sa chanson *Kréolité* de s'exclamer : « *Kifer zot pancore accepter sa ?* » (Pourquoi n'ont-ils pas encore accepté ça ?)

- 18 Le deuxième constat qui nous interpelle est le manque d'intérêt accordé à l'écologie. Nous pourrions, ici, tenter la lointaine comparaison avec la chanson québécoise où, selon Anika Falkert (2005 : 215-227), la thématique de la nature occupe la deuxième place juste après l'amour, avec un chiffre de 10 %. En comparaison, cette thématique ne compte que pour 1.7 % dans le cas de l'île Maurice. Ici, aussi, nous retrouvons cette disparité entre le monde réel et la chanson. Autant, ces dernières années, les Mauriciens semblent avoir développé un intérêt pour l'écologie, intérêt traduit sur le plan politique par de nombreuses lois anti-pollution, autant la chanson produite localement ne semble guère touchée par ce sujet. Autant le chanteur québécois chante la beauté de son pays, autant les artistes mauriciens ne se sentent pas inspirés par les merveilles de l'île. Une des raisons probables est peut-être due au tourisme de masse qui a perverti la nature malgré les nombreux efforts des autorités. Il se peut aussi que l'artiste créole ne se sente plus véritablement chez lui dans cette île où sa communauté a été marginalisée.
- 19 Cette méfiance que l'artiste pourrait avoir développé envers son île natale nous ramène à notre troisième constat qui se rapporte à la présence de dieu dans les diverses chansons. Ici, il ne s'agit pas tant du pourcentage (13 %) qui nous intéresse mais bien de l'identité du dieu en question. Historiquement, la communauté créole de l'île Maurice a essentiellement été chrétienne, pour ne pas parler d'hégémonie catholique. Cela est confirmé par l'historien Benjamin Moutou (1984) qui utilise les termes « chrétien » et « Créole » sans discernement comme s'il s'agissait d'une seule et unique entité. Cependant, la chanson contemporaine en langue créole révèle un véritable questionnement du dieu historique. Déjà, dans sa chanson intitulée *Kréolité*, OSB déclare : « *La rélizyon sa pé kré division* » (La religion crée des divisions). Aussi, sur les 13 chansons qui ont dieu comme thématique principale, 46 % ont délaissé le dieu des chrétiens pour le dieu des rastafaris, Jah. Cela dit, nous voyons mal comment il aurait pu en être autrement dans le seggae où nous trouvons des références constantes à Babylone. Plus pertinent est le fait que Jah est perçu comme le dieu des Noirs et, même si l'artiste ne va pas jusqu'à critiquer le dieu des chrétiens, la référence est implicite. Dans la réalité, cela donne la chanson de Natty Jah intitulée *Bondie Noir* où il est clairement écrit que « *Jah partou, Jah li grand, Jah pli fort* » (Jah est partout, Jah est grand, Jah est plus fort). À partir de là, nous pouvons poser la question : Jah est plus fort que qui ? Aussi, il ne fait aucun doute que des changements profonds par rapport à la question de dieu sont en train de se dérouler au sein de la communauté créole comme l'attestent les chansons contemporaines.
- 20 Puisque la question sociale sera abordée dans la troisième partie de notre étude, nous ne pouvons conclure notre analyse des thématiques sans évoquer la question des relations amoureuses qui arrive en première position avec 32.5 %. Comme partout ailleurs, les artistes locaux sont préoccupés par divers sous-thèmes tels que la célébration de l'amour mutuel, la perte de l'être aimé, la nature et l'importance de l'amour dans la vie ou l'amour sans réciprocité. Sur les 56 artistes à la base de notre étude, tous ne parlent pas d'amour, comme c'est le cas chez Natty Jah et Éric Triton par

exemple. Par contre, le thème des relations amoureuses de type hétérosexuel est particulièrement prisé par des artistes tels que Alain Ramanisum, Sandra Mayotte et Negro pou la vi, du moins dans notre corpus. Cela veut-il dire que ces artistes ont moins de conscience sociale qu'un musicien comme Natty Jah ? Rien n'est moins sûr car derrière l'apparence de frivolité qu'on associe volontairement à la chanson d'amour, il y a des processus complexes à l'œuvre. S'il est vrai que la chanson d'amour est bien plus commerciale et donc plus financièrement rentable qu'une chanson militante, il n'en demeure pas moins que la première nommée a un rôle idéologique qui n'est point négligeable dans la société contemporaine.

- 21 Dans son essai sur la musique populaire, Theodor Adorno déclare que les chansons d'amour de même que le sport et le cinéma ont la particularité de lobotomiser l'individu. En d'autres termes, l'énergie de l'individu est détournée dans le but d'éviter une confrontation avec la dure réalité politique et économique qui caractérise sa condition. Aussi, il écrit que « *the passivity of the masses which makes the consumption of light music contradict the objective and interest of those who consume it* » (Adorno 1991: 31). En ce qui le concerne, la consommation de la musique populaire dont l'incarnation parfaite est la chanson d'amour est un processus de détournement culturel préjudiciable à des alternatives bien plus valables. Adorno va plus loin quand il parle du risque de régression: « *They are not merely turned away from more important music, but they are confined in their neurotic stupidity* » (*id.*, p. 41). Ce point de vue est partagé par Hoggart (1957) qui avance que le fait de consommer de la musique populaire, encourage une croyance dans le maintien du *statu quo* ainsi qu'un renoncement à questionner une réalité souvent déplaisante.
- 22 La critique de cette idéologie sentimentale au sein de la musique populaire atteint son paroxysme avec observations de Harker. Pour ce dernier, le désir de trouver l'amour et de se marier n'est qu'une forme d'évasion et de fantasme mise en avant par les élites dans le but d'asseoir leur domination. Il ajoute: « *[...] if the blame is appropriate, perhaps, it ought first be directed at the weakness in all of us which encourages us to wallow periodically in sentiment and nostalgia, rather than setting about changing a society in which such refuges are necessary* » (Hawker 1980: 50). Pour résumer la pensée ci-dessus, nous pourrions avancer que des gens tels que Harker ou Adorno perçoivent les chansons d'amour comme une forme de propagande qui promet un bonheur similaire à celui proposé par le loto national. Une fois dans ce système, l'individu perd toute conscience politique. C'est peut-être pour cela que nous notons le peu d'attention accordé à la thématique de la relation amoureuse chez l'artiste qui incarne le plus la dissidence, nommément Kaya.

Chanson et identité

- 23 L'étude de notre corpus révèle que 20 % de toutes les chansons contemporaines en langue créole évoquent une forme ou une autre de critique sociale. Pour un type de musique dont la fonction première est le divertissement, ce chiffre a de quoi interpeller le lecteur. En effet, cette forme d'expression est le véhicule par excellence pour dénoncer l'inégalité sociale qui règne dans l'île. Or, ce qui fait la particularité de cette situation est que la chanson créole ne parle, en général, qu'à la communauté créole. En d'autres termes, si la musique en elle-même est fédératrice, on ne peut en dire de même pour les paroles. Nous sommes d'avis que les chansons qui dénoncent les inégalités sociales ne trouvent un écho que dans la communauté afro-mauricienne en

particulier, celle qui réside dans les cités ouvrières. En effet, ces ghettos insulaires sont non seulement le lieu où résident les adeptes de la chanson à texte mais aussi l'endroit où la quasi-totalité de cette musique est produite. Cette proximité entre l'artiste et son public est une mesure d'authenticité qui ne peut être discutée. Ainsi, l'artiste est en première ligne pour dénoncer les ravages de la drogue et autres fléaux sociaux qui minent la communauté créole. Comme le dit Mighty Jah dans sa chanson intitulée *La Drogue*, « *Dan nu banes cités / Nous ban zenes zot la vie apé détruire* » (Dans nos cités / Notre jeunesse détruit sa vie). Il existe plusieurs raisons derrière la marginalisation de cette communauté et la musique devient un des moyens pour dénoncer cette condition.

- 24 Dans un pays où la notion d'identité nationale est à géométrie variable, la communauté créole est sans conteste celle qui incarne le mieux l'identité authentique issue de l'insularité. En effet, les membres de cette communauté sont les seuls à pouvoir rattacher leurs origines et leur langue ancestrale uniquement à l'île Maurice. Néanmoins, cela aboutit à une situation paradoxale car selon Miles (1999: 211), « *Creoles of African descent have developed the weakest sense of group identity among the various components of island society* ». Des raisons historiques, démographiques et politiques (voir Miles) qu'il serait trop long de développer ici, expliquent cette marginalisation des Créoles. En 1993, lors de la commémoration annuelle de l'abolition de l'esclavage, le Père Roger Cerveau évoquera pour la première fois l'appellation de « malaise créole ». En effet, ce n'est un secret pour personne qu'un fossé s'est graduellement creusé entre la communauté créole et les autres communautés et cela en termes d'acquisition de richesses. Cependant, il faut souligner qu'il n'existe pas une communauté créole mais plusieurs. Par exemple, il existe une catégorie qui est définie comme les « gens de couleur » et qui incarne la partie privilégiée de la communauté créole. Cela est ainsi car ces gens-là se sont historiquement affiliés à la communauté franco-mauricienne dominante à travers des facteurs économiques ou à travers une identification de nature épidermique. Aussi, le « malaise » décrit dans la chanson contemporaine en langue créole ne concerne pas cette faction de la communauté mais bien celle qui a été abandonnée par le système.
- 25 Si on se réfère aux chansons, la majorité des artistes créoles blâment les dirigeants politiques pour la marginalisation de leur communauté. Il faut souligner que depuis la mort de Sir Gaëtan Duval, leader du PMSD (Parti mauricien social démocrate), aucun politicien issu de cette communauté n'a pu remplacer dans le cœur des gens celui qui était surnommé « King Creole ». Aussi, dans le cadre d'un système politique dominé par la communauté hindoue, les Créoles n'ont jamais vraiment pu s'y retrouver. Dans le monde musical, cela donne des chansons comme *Bizin Lévé* de Kaya où il dit : « *A coze la politik / Le monde entier finn éna trop bocou magouille* » (À cause de la politique / Le monde a connu trop de magouilles). Dans *Zom Dan Zil*, il ajoute : « *L'idée politik li dan nou couma lantéchrist / Danzéré kan nou dan ene zil ki multiracial* » (L'idéologie politique s'apparente à l'antéchrist / Elle est dangereuse dans un contexte multiracial). Ici, l'association de la politique à l'antéchrist est révélatrice de la place qu'occupent les politiciens dans le cœur du musicien. De son côté, Mighty Jah se veut plus spécifique quand il évoque l'inégalité dans la répartition de la richesse dans *L'île Maurice* : « *Nu tizil bien riss, li rempli ar touriste / Mai selma li bien triste, kan ena pé manz plis / Na pa pé rode plis, simplement la zistice* » (Notre île est riche, elle est remplie de touristes / Mais c'est bien triste qu'il n'y a que certains qui en profitent / Je ne cherche pas à gagner plus ; je ne cherche que la justice). Même un producteur de séga commercial comme Jean-Claude Gaspard dénonce

- la situation dans *Nepli compran nanier* : » *Nepli compran nanier / Nepli compran ki zot manigancer* » (Je ne comprends plus rien / Je ne comprends pas ce qu'ils manigancent).
- 26 Dans son essai sur l'ethnicité à Maurice, Lau Thi Keng décrit une communauté créole qui se voit comme dépourvue « *d'ambition, d'identité et d'avenir* » (1991 : 92). Cependant, une communauté ne peut vivre sans espoir et c'est là que les artistes interviennent. Puisque les structures sociopolitiques locales ne permettent pas un épanouissement digne de ce nom, certains artistes suggèrent que leur communauté doit se trouver de nouveaux repères. Et c'est à travers la musique que se fera ce renouveau. Comme le dit Chude-Sokei (1994 : 80), pour la nouvelle génération de la diaspora africaine, « *sound is closer to culture that "race" ever was* ». À l'île Maurice, ce renouveau identitaire à travers la musique se fera en deux phases. La première est la créolisation du reggae jamaïcain pour en faire le seggae. Musicalement, le seggae garde plus ou moins la même forme que son modèle et c'est au niveau des paroles que se situe l'apport original. Bien que nous y retrouvons les thématiques phares du reggae telles que Jah, Babylone ou la notion d'utopie, les artistes mauriciens vont s'emparer de ce style musical pour en faire l'instrument de la contestation. Le message est clair comme le montre ces paroles extraites de *Vibration Ancestral* de OSB : « *Fodé pas bliyé ki lamisik la man linn émancipé / Inn mélanz ar raggae mana linn vinn seggae pou libérasyon mentalité* » (Il ne faut pas oublier que la musique s'est émancipée / Elle s'est mélangée avec du reggae pour donner le seggae, instrument pour la libération des mentalités). Sur le plan idéologique, les producteurs de ce style musical tels que le regretté Kaya ou Mightly Jah se situent bien loin des ségatiers tels que Alain Ramanisum ou du Cassiya de 2013.
- 27 Il ne peut y avoir qu'une musique dite marginale pour s'affilier à une communauté marginale. Historiquement, le reggae comme le calypso est le médium par excellence utilisé par les musiciens des Caraïbes pour combattre l'hégémonie idéologique des élites. Or, une hégémonie se construit quand, dans un premier temps, une classe sociale ou une ethnie particulière s'empare des moyens de production, ce qui lui permet de contrôler tout développement futur. Dans un deuxième temps, il s'agit de faire main basse sur l'appareil étatique dans le but de redéfinir les structures politiques qui seront désormais biaisées. Dans un troisième temps, il s'agit de parfaire la domination en privilégiant les codes moraux et intellectuels de la nouvelle élite, dans le but d'obscurcir les rapports de pouvoir. À l'île Maurice, le pouvoir industriel est aux mains des Franco-Mauriciens tandis que le pouvoir politique est aux mains des Indo-Mauriciens. Cette hégémonie ne laisse aucune place à la communauté afro-mauricienne, d'où le rapprochement avec les opprimés des Caraïbes. Il ne faut pas oublier que les origines du reggae découlent directement du mouvement rastafari qui fut créé en Jamaïque dans les années 1930, en réaction aux conditions économiques exécrables et à la discrimination raciale exercée à l'encontre de gens de descendance africaine. Aujourd'hui, malgré le succès planétaire des artistes tels que Bob Marley et Peter Tosh, le reggae demeure toujours la musique des classes dites inférieures. À partir de là, cela semble tout à fait normal que la classe sociale marginalisée de l'île Maurice s'identifie à une variation du reggae comme véhicule de revendication de la justice sociale.
- 28 L'influence musicale des Caraïbes se traduit sur le territoire mauricien non seulement à travers le reggae mais aussi à travers le ragamuffin. Ce style musical consacre la deuxième forme de ce renouveau identitaire. Rythmiquement, le ragamuffin garde sa configuration initiale, et c'est sur le plan des paroles et surtout de la langue qu'il

faudra, une fois de plus, rechercher l'authenticité. Dans le morceau intitulé *La Grain Café*, le groupe System R précise la démarche : « *Séga ca nou racine ki nou fer vinne raggamuffin* » (Nous avons transformé nos racines qui se trouvent dans le séga en raggamuffin). Cette citation nous interpelle car System R semble suggérer que le séga ne peut plus être utilisé comme moyen de contestation car il a peut être pris une dimension qui est trop associée au divertissement. Une autre hypothèse serait que le séga possède aujourd'hui une dimension trop nationale pour véhiculer le message de révolte d'une communauté qui existe aussi bien économiquement que géographiquement à la marge des autres. Dans ce cas, l'artiste doit utiliser d'autres médiums d'expression en langue créole, nommément le seggae et le ragamuffin qui sont finalement des niches musicales qui ne conviennent pas à tout le monde.

Dans l'absolu, le reggae et le ragamuffin sont deux styles totalement opposés et cela sur une multitude de points :

- premièrement, le reggae est plus ancien, ce qui fait du ragamuffin une musique de la modernité. Ainsi, la génération qui a célébré Marcus Garvey comme son prophète et l'Afrique (Zion) a fini par se faire attaquer par les enfants dont la naissance a été bercée par le reggae. Cela est ainsi car la nouvelle donne économique et sociale demande de nouveaux dieux et de nouveaux symboles ;
 - deuxièmement, la communauté rastafari célèbre une notion universelle de la culture identitaire noire dont l'origine selon l'Ancien testament serait Zion, la terre promise d'Éthiopie. Cela n'est absolument pas le cas avec le ragamuffin qui est solidement ancré dans les mythes urbains de la Jamaïque postcoloniale. Alors que les rastafaris rêvent d'une utopie, les adeptes du ragamuffin ont les deux pieds dans la réalité des ghettos de Kingston ou d'ailleurs ;
 - troisièmement, il n'existe aucune nostalgie dans le ragamuffin tandis que les narrations de l'exil sont présentes dans le reggae, comme par exemple dans des chansons de Bob Marley telles que *The Waiting in Vain*²⁹. En fait, nous pourrions définir le ragamuffin comme un style ultra réaliste qui évoque des sujets allant de la politique locale au crime dans les ghettos. D'ailleurs, la marque de fabrique du ragamuffin est ses narrations très graphiques de meurtres et de relations sexuelles pornographiques. Pour finir, nous pourrions dire que la culture du ragamuffin est très progressiste et très orientée vers le capitalisme contrairement à la culture rastafari.
- 29 La question qu'on est en droit de se poser est celle qui est relative à l'affiliation musicale : pourquoi les producteurs de musique locale sont-ils allés si loin chercher leurs influences quand l'Afrique est juste à côté ? Tout simplement parce qu'il existe une longue liste de préjugés par rapport au continent noir dans une île où la colonisation a laissé des traces. Aussi, tout ce qui est « blanc » a automatiquement plus de prestige. Il y a aussi le fait que l'image que nous renvoie l'Afrique à travers les médias n'est absolument pas flatteuse. En contraste à cela, le reggae incarné par le mythique Bob Marley est idéologiquement inébranlable. De son côté, le ragamuffin, qui adopte les mêmes codes que le *gangsta rap* américain adapté à un ghetto insulaire, ne laisse pas la nouvelle génération insensible. Dans l'ensemble, nous nous demandons à quel point ces différentes idéologies sont comprises par le consommateur. C'est peut-être cela qui justifie une adaptation aux paramètres locaux car nous n'y avons décelé aucun des excès de Bounty Killer ou de Shabba Ranks. Au bout du compte, tous ces facteurs placés dans le contexte d'une communauté incapable de se regrouper autour d'une identité commune conduisent à la production de plusieurs styles de chansons en langue créole où chacun y trouve son compte.

*

30 Dans cette étude, nous avons tenté de démontrer que la fonction de la chanson contemporaine en langue créole est essentiellement de divertir, de créer de l'émotion, de communiquer et de servir de mémoire collective. Notre analyse d'un corpus de plus de 165 morceaux plébiscités par le public mauricien a confirmé l'existence de diverses thématiques telles que l'amour, la critique sociale ou l'autoreprésentation de l'artiste dans un cadre festif. Nous avons aussi démontré que la marginalisation de la communauté créole a conduit à l'adoption de styles musicaux liés à différentes visions de l'africanité. Mais de là à dire que le destin de la communauté créole se trouve inscrit dans sa musique est un pas que nous ne franchirons pas. À cela, nous préférons la proposition de Jacques Attali selon laquelle la musique « n'est pas seulement l'écho de l'esthétique d'un temps, mais bien le dépassement du quotidien et l'annonce de son avenir » (Attali 2001 : 14).

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno T.W., 1991, *The Culture Industry*, London, Routledge.
- Adorno T.W., 2001, *Essays on Music*, California, U of California Press.
- Attali J., 2001, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard.
- Chude-Sokei L., 1994, « Post-Nationalist Geographies: Rasta, Ragga, and Reinventing Africa », *African Arts*, vol. 27, n° 4, pp. 80-84 et 96.
- Coplan D., 1982, « The Urbanisation of African Music: Some Theoretical Observations », *Popular Music*, vol. 2, Theory and Method, pp. 113-129.
- Erickson F., 2005, « Culture in Society and in Educational Practices », dans: J.A. Banks et C.A. McGee Banks (éds), *Multicultural Education: Issues and Perspectives*, Hoboken NJ, Wiley, pp. 33-52.
- Falkert A., 2005, « La représentation du Canada dans la chanson québécoise », dans : Delia Montero Contreras et Raúl Rodríguez (éds.), *Canadá : política exterior y comercial, relaciones laborales, multiculturalismo e identidad* (Actes du Séminaire internationale d'études canadiennes en Amérique latine, La Havane, p. 215-227.
- Frith S., 1996 « Music and Identity », dans : S. Hall et P. Du Gay (éds), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications Usa, pp. 107-127.
- Hawker D., 1980, *One For The Money*, Londres, Hutchinson.
- Hoggart R., 1957, *The Uses of Literacy*, London, Chatto & Windus.
- Kwabena N'ketia J.H., 1963, *Drumming in Akan Communities of Ghana*, Edinburg, Thomas Nelson and Sons.
- Lau Thi Keng J.-C., 1991, *Inter-ethnicité et politique à l'île Maurice*, Paris, L'Harmattan.
- Merriam A.P., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston IL, Northwestern University Press.

Miles W.F.S., 1999, « The Creole Malaise in Mauritius », *African Affairs*, vol. 98, n° 91, pp. 211-228.

Mithien S., 2005, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language and Body*, London, Weidenfield & Nicolson.

Moutou B., 1984, *Les Chrétiens de l'île Maurice*, Paris, L'Harmattan.

NOTES

1. Chanson traditionnelle mauricienne.
 2. Toutes les paroles des chansons citées dans cette étude sont disponibles sur le site www.radiomoris.com, consulté le 17 mars 2012.
 3. Bob Marley 1977, *The Waiting in Vain*, Turf Gong / Island.
-

RÉSUMÉS

La chanson en langue créole s'inscrit au nombre des pratiques rituelles qui font intégralement partie du patrimoine culturel de l'île Maurice. À travers un corpus de plus de 165 chansons contemporaines en langue créole, la présente étude se propose de montrer comment le développement de la communication de masse favorise la création musicale, offrant ainsi une tribune aux artistes pour aborder des sujets éclectiques tels que l'amour, la précarité ou la fête. À partir de là, l'essentiel de notre travail consiste à cerner les différentes problématiques abordées en les mettant en rapport avec la réalité politique et socioculturelle mauricienne.

Creole songs have always been part of the cultural heritage of Mauritius. Our study is based on the analysis of over 165 contemporary local songs which are exclusively sung in creole. It is a fact that technological achievements and new avenues of communication have boosted musical creation and have allowed a greater number of artists to tackle eclectic subject matters such as love, poverty or pure entertainment. In this context, our study aims at analysing the contents and style of various creole songs while keeping in mind the cultural and political reality of the mauritian society.

INDEX

Keywords : Mauritius, Culture, Society, Song, Sega

Mots-clés : Créole, chanson, culture, société, séga

Index géographique : Maurice (île)

AUTEUR

BRUNO CUNNIAH

Associate Professor, Responsable du département de Français, Université de Maurice, Réduit, Ile Maurice
Mauricebcunniah@uom.ac.mu