

Le séga traditionnel mauricien, Lieu de naissance d'un nouvel anthropos

Dr. Daniella Police-Michel (2006) In *Etudes Océan Indien*, 37, pp 91- 110

Cet article résulte d'un travail de recherche entrepris à l'Université de Maurice en 1998 sur le séga mauricien et dont l'objectif initial était l'analyse d'une parole imprégnée d'une culture orale créole afin d'y décrypter les contours d'une représentation créole de monde. En effet, l'île Maurice pluriethnique et pluriculturelle des années 90 a été particulièrement marquée par une crise identitaire de la communauté créole¹ exprimée localement en terme de « Malaise créole »² (Chan Low & Reddi : 2000). Bien des académiques se sont penchés sur ce phénomène social pour essayer d'en cerner les caractéristiques et surtout d'en définir les causes. Une étude de la représentation créole du monde dans la parole orale populaire des ségas, se propose d'aborder la question du « malaise » du point de vue des acteurs sociaux concernés –les Créoles eux-même- : pourquoi ce groupe est-il resté majoritairement exclu du « boom » économique qu'a connu la société mauricienne dans les années 80 ? Il s'agissait pour nous au moyen de l'analyse des ségas, lieu de construction par excellence d'une parole créole sur elle-même, sur son environnement et le monde, d'observer dans quelle mesure notre hypothèse de départ se vérifie : les fondements de la culture créole, les valeurs qui définissent la relation de la personne créole au monde, qui régissent la gestion que celle-ci fait de son environnement, sont aux antipodes de valeurs qui motivent la logique de développement économique héritée de l'occident. Or, le séga où s'allient les pratiques musicales et linguistiques du Créole, constitue sans doute les lieux d'inscription privilégiés des ferments culturels qui peuvent expliquer le « malaise créole » au sein d'une île Maurice en développement.

La commémoration de l'abolition de l'esclavage à Maurice le 1er février 1999 a été l'occasion pour nous de nous pencher sur les textes de séga portant sur le thème de l'esclavage. C'est ainsi que nous avons été amené à revisiter par le biais d'une analyse linguistique, les paroles du séga « Rev nou zanset » (Isidore : 1991), un tube du groupe Cassiya qui s'est distingué sur la scène musicale locale et internationale dans les années 90. Ce texte a eu dans le parcours de recherche entrepris, la valeur d'une révélation. En effet, la mise en paroles d'une séance de « sega bord la mer »³ par l'artiste compositeur correspond de fait à une ré-actualisation de la mémoire orale créole concernant la pratique traditionnelle du séga et sa relation avec le souvenir de l'époque de l'esclavage.

A Maurice, le séga traditionnel dénommé aussi « séga ravanne », « séga typique », se réfère à cette variante des pratiques musicales présentes sur le sol mauricien pratiquée par les esclaves depuis la première période formative de la population de l'île et transmise de génération en génération par la tradition orale. Il se caractérisait jusqu'à sa récupération

¹ L'ethnonyme « créole » est utilisé en contexte mauricien pour désigner les Mauriciens descendants d'esclaves d'origine africaine et malgache, plus ou moins métissés.

² L'expression « malaise créole » renvoie au constat d'échec d'une majorité de Créoles qui sont restés en marge du développement économique qu'a connu l'île Maurice dans les années 80. Elle renvoie aussi à la difficulté des Créoles de se construire une identité en référence à une culture ou une terre d'origine à l'exemple des autres communautés ethniques en présence sur le sol mauricien.

³ Type de séga improvisé lors des pique-niques à la plage.

dans les années 60 par l'industrie touristique par un ensemble de traits qui seront présentés au fur et à mesure que nous développerons cette analyse.

Nous avons déjà eu l'occasion de mettre en avant la structure tripartite de séga traditionnel exprimée dans « Rev nou anset » (Police : 2000b), structure que l'on retrouve dans les descriptions écrites du discours savant. Nous avons également eu l'occasion de souligner l'apport de ce texte issu de la parole créole populaire en ce qu'il s'agit des valeurs attribuées à la pratique traditionnelle du séga : celles d'un rituel de reconstruction de la personne esclave et de sa communauté dans le contexte deshumanisant de l'esclavage.

Nous nous proposons ici de dépasser la perspective ethnique à laquelle nous nous sommes arrêtée en 2000, et d'élaborer une interprétation anthropologique du séga traditionnel tel qu'il se manifeste dans la parole populaire. Cette interprétation est possible dans la mesure où nous acceptons d'appréhender le séga traditionnel comme une parole en contexte certes -et ce serait dans ce cas le contexte de l'esclavage- mais aussi une parole globale qui comprend trois dimensions de l'expression humaine : rythmique, linguistique ou verbale et gestuelle.

Nous commencerons cet exposé par une présentation des trois modes d'expression qui entrent en jeu dans le séga traditionnel à partir non seulement de la perspective interne du personnage principal de « Rev nou zanset », mais aussi de la perspective d'observateurs externes.

Ensuite, nous ferons un exposé des difficultés rencontrées lorsque nous avons cherché à cerner en dehors du contexte mauricien, les origines historiques et géographiques précises de cette pratique musicale. Enfin, nous expliciterons la dimension anthropologique à la lumière des écrits de Marcel Jousse sur une anthropologie de l'oral.

1. La tri-modalité⁴ de la parole traditionnelle du séga mauricien

Même si notre intérêt de départ pour le séga mauricien était d'abord strictement linguistique, nous avons eu à élargir notre perspective d'étude aux autres formes d'expression qui entrent en jeu dans la pratique du séga, en particulier du séga traditionnel, et aux différents contextes d'émergence qui déterminent cette pratique musicale...

Les écrits de la première et de la deuxième colonisation le témoignent : la dimension verbale est minime dans les pratiques musicales originelles des esclaves ; l'expression rythmique de l'instrument à percussion qui y joue un rôle central ainsi que l'expression corporelle des danseurs y sont prédominants :

⁴ Nous empruntons ce terme de l'équipe "Multimodalité de la communication humaine" du Laboratoire Parole et Langage d'Aix (2000) qui met en avant parmi les différentes modalités de l'expression humaine trois qui apparaissent comme fondamentaux : le gestuel, le vocal et le verbal. Dans l'étude de nous menons, ce terme se réfère aux trois modes d'expressions qui interviennent dans le séga traditionnel : le rythmique, le vocal et le gestuel.

« Le tambour ou ravanne est semblable comme forme au tambour basque, mais en plus grand [...]. Le tambour est l'instrument nécessaire pour accompagner les ségas. Avant les séances, il faut tendre la peau pour lui donner plus de résonance. » (Milbert : 1812⁵)

« La chanson créole, en effet, n'a eu d'abord qu'une phrase, une phrase unique répétée à satiété durant des heures entières, pour les besoins du séga. A cette danse épileptique suffisaient quelques courtes paroles, pour soutenir jusqu'à épuisement de forces les danseurs galvanisés par le rythme implacable que martelait la marvanne (sic.) » (Baissac : 1888, pp 425-426)

Ce que certains décrivent comme une pratique « épileptique », excentrique, et dénué de sens, se présente sous la plume de plusieurs autres comme une pratique organisée, structurée en un rythme ternaire qui correspond à l'entrée en scène successive de l'expression rythmique, vocale puis gestuelle (Unienville : 1954, Ricaud :1993).

Dans le séga traditionnel, le rythme de l'instrument à percussion, le rythme de la ravanne apparaît comme un élément central, une structure fondamentale qui entame une séance de séga et la maintient jusqu'à la fin. Cette première étape de la structure tripartite du séga traditionnel, celle de la parole rythmique est dénommée « l'appel » ou « l'appellation ». La fonction de cette parole rythmique est celle d'une annonce, d'une convocation à la séance de séga qui va commencer. Aujourd'hui encore nous pouvons observer sur les plages de l'île, l'attrait du battement de la ravane pour les passants ou pique-niqueurs.

La perspective introspective de la chanson de Cassiya « Rev nou zanset », fait correspondre à cette étape initiale, le réveil des émotions provoqué par le rythme de la ravane chez celui qui l'écoute. Dans le texte, ce rythme est présenté comme ayant un effet direct sur le cœur, lieu symbolique des émotions :

<i>Gran festin pe deroule bor lamer</i>	<i>Un grand festin se déroule au bord d' la mer</i>
<i>Dimounn finn antoure</i>	<i>Les gens se sont attroupées</i>
<i>Otour enn gran dife.</i>	<i>Autour d'un grand feu.</i>
<i>Ler Ti John koumans bat so ravann,</i>	<i>Lorsque p'tit John se met</i>
	<i>À battre de sa ravanne,</i>
<i>Fer lékér desire,</i>	<i>Le coeur se déchire,</i>
<i>Larm roule dan lizie</i>	<i>nos yeux s'emplissent de larme</i>

Cette relation entre le rythme de la ravanne et le cœur est aussi ce qui ressort des entretiens que nous avons eus avec le grand musicien mauricien, Marclaine Antoine qui nous a expliqué que la structure rythmique et le volume idéaux sont atteints lorsque le battement de la ravane (ou des ravanne) « fait raisonner le cœur »...

La parole chantée intervient dans la deuxième étape du séga traditionnel. Cette parole était autrefois une parole improvisée sur le tas par un des participants en fonction d'une situation vécue.

A Maurice, le dernier ségatière connu pour ce type de composition est Alphonse Ravaton surnommé Ti Frère. Son répertoire de chansons fait aujourd'hui partie du patrimoine mauricien. De nos jours, il faut avoir recours à la mémoire orale des autres îles de la

⁵ Le séjour de Milbert à Maurice se situe entre 1801 et 1803.

République de Maurice pour retrouver un plus large répertoire de textes composés en situation selon la tradition, telle l'étude de Desrosiers sur le patrimoine musical de Rodrigues (2000).

Les témoignages oraux racontent que les séances de séga étaient le lieu d'extériorisation du vécu intérieur du/de la chanteur/euse ou du vécu de la communauté qui y participe. Si aujourd'hui les séances d'improvisation ont quasiment disparu avec les moyens modernes de production, les textes de séga restent avant tout le lieu d'expression du vécu du chanteur ou de la communauté humaine où il évolue.

En tant que lieu d'extériorisation d'un vécu, la fonction sociale du séga est souvent celle de réguler et reconstruire les relations interpersonnelles ou sociales. L'étude de Desrosiers (2004 : 260-261) révèle le séga rodriguais comme moyen de sanction sociale :

« Le séga était en grande partie l'art de l'interpellation et de la sanction. Véritable épigramme, il retient de ce genre son caractère bref, satirique et mordant. Il permettait de stigmatiser le comportement d'une personne qui en aurait été lésé par une autre ou qui par son comportement déviant, était une menace aux conventions morales du groupe [...] L'usage de la métaphore y était primordiale et permettait de dénoncer quelqu'un sans l'interpeller trop directement. Véritable rite de contrôle social et d'apaisement des conflits (même si, par ailleurs, la rudesse de certains chants risquait aussi d'en provoquer), le séga devait passer obligatoirement par le rire, véritable soupape des tensions interpersonnelles et collectives. »

A l'époque de l'esclavage, le séga était pratiqué par les esclaves pour les festivités du Nouvel An comme un moyen de transgresser les frontières ethniques établies par l'ordre colonial et gagner la clémence des maîtres. En effet, d'Unienville (1838) rapporte que c'était l'occasion pour les esclaves d'envahir la maison des maîtres à la pointe du jour sous forme de cortège bruyant et joyeux jusqu'à se retrouver ivres morts à la fin de la matinée :

« Tant que la poudre, l'arack et les bouquets durent, les maîtres ne peuvent pas se flatter d'un instant de repos : vouloir ordonner le silence ou la retraite, serait un acte vexatoire et impolitique » (p. 297).

Dans le texte de « Rev nou Zanset », le vécu qui est extériorisé est celui de la souffrance du souvenir de l'esclavage. Le texte nous présente d'une part la parole improvisée du chanteur qui en soi n'est pas intelligible pour celui qui écoute : « Ololahélolo/lala », mais qui conduit ce dernier à une introspection de ses émotions qui évoluent progressivement en souvenir puis réflexion sur son propre vécu :

*Ler mo tann « Ololahelaho »
Disan lesklavaz monté désann
dan mo lekor.
Sa fer moi rapel tou bann kriote
Ziska bliye langaz ki ti pe koze.*

*Lorsque j'entends "Ololahélolo"
Le sang de l'esclavage monte et descend
dans mon corps.
Cela me ramène en mémoire
toutes les cruautés
qui ont conduit jusqu'à l'oubli de la langue
qu'on parlait.*

*Mo lespri kontign ale zanfan
Mazinn sa bato-la
Ki separ nou ar later granpapa*

*Mon esprit continue à voguer, les enfants,
Pensez à ce bateau
qui nous sépare de la terre de grand-papa*

*Lév latet mo get lorizon
Mo pe fer vizyon, ki pozision
Kot nou bann vre nasion*

*Je lève la tête et regarde l'horizon
Je suis là à penser à notre situation
où sont nos vraies racines.*

La troisième étape du séga traditionnel est celle de la parole gestuelle de la danse – appelée « roulade »- à laquelle participe progressivement l'ensemble des autres personnes présentes, restées jusque là auditeurs et spectateurs de la séance de séga. Les témoignages écrits d'auteurs européens (Arago : 1822) comme les spectacles de séga qui sont donnés dans les hôtels présentent la danse du séga traditionnel comme une scène de séduction entre l'homme et la femme, voire une allégorie de l'acte sexuel. Mais les séances de séga comprennent aussi la participation des enfants, des vieux, bref des autres membres d'une communauté humaine.

Cette dernière étape marque le summum d'une séance avec l'utilisation des trois formes d'expression qui sont entrées en scène successivement, une accélération du rythme, un accroissement du volume et la participation de tous. Elle fait figure d'une célébration communautaire.

Les paroles du texte « Rev nou zanset » nous révèlent que des sentiments de souffrance et de révolte qui l'animaient au départ, le personnage principal est passé à une exhortation à la louange, à la célébration du ciel libérateur. Il ne vit plus le séga en isolation, en introspection face aux émotions que la ravane et la parole chantée ont suscitées en lui ; il le vit en communauté avec les autres :

*Zordi si nou dans séga ravann
Samem gran souvenir
Komyé banané finn tortire*

*Aujourd'hui, si nous dansons le séga-ravanne
C'est là le grand souvenir
de tant d'années de tortures*

*Bizin remersi lesiel
Pou sa lasenn,
ki li finn tir dan nou lame
Bizen rémersi lesiel
Pou sa lasenn,
ki li finn tir dan nou lipie*

*Il faut remercier le ciel
Pour cette chaîne
qu'il nous a enlevé des mains
Il faut remercier le ciel
Pour cette chaîne
qu'il nous a enlevé des pieds...*

La description suivante d'une séance de séga vécue par une femme dénote mais dans une perspective externe, les mêmes étapes du parcours vécu par le personnage principal du texte « Rev nou zanset ». Nous noterons la connotation érotique de cette perspective externe caractéristique des descriptions d'auteur de culture européenne (Police, 2000a) :

« Auprès du feu, le tambour s'accorde avec un batteur. Il donne son corps à la flamme. Comme une bête que quelqu'un d'invisible mène à l'abattoir, une femme s'est approchée d'un pas hésitant du petit groupe. Elle tend son cou de victime au billot, légèrement cambrée, les mains ramenées un peu en arrière et lance un cri sur deux notes... puis se tait...

« Le tambour qui s'est rapproché, lui offre la chaleur résonnante que la paume du batteur tire de la peau tendue, et ce cri qui a repris son élan est devenu une longue phrase plaintive quoique nerveuse, tremblante mais ferme...

« Mais d'autres voix font écho à son angoisse, à sa souffrance, à cette exigeante jouissance qui la met en transe... Elle entre en possession de la réalité, fait appel au tambour qu'elle ne craint plus... Il lui répond durement... Elle retrouve toutes les paroles de son offertoire... Elle claque ses mains, donne de la croupe et du ventre, secoue la poitrine et s'enroule autour d'elle-même comme un serpent voluptueux tandis que d'autres ventres et d'autres poitrines secouent les furets de leur désir...

« de tout côté on entre dans la danse »

« Les danseurs de séga se meuvent par petits pas latéraux avec un déhanchement suggestif. Ils dansent par couples, l'homme en face de la femme ; parfois il tourne autour d'elle et parfois s'en éloigne pour donner l'impression qu'il l'a perdue. Puis le couple se rapproche de nouveau, se frôle mais ne se touche jamais. Il arrive qu'un danseur passe entre le danseur et sa partenaire. On dit qu'il coupe ! C'est avec lui que la femme dansera jusqu'au moment où le couple est de nouveau coupé par un autre danseur » (Desmarais, in : Recherche, Pédagogie et Culture, 1984).

2. Les origines énigmatiques du séga traditionnel mauricien

Il est difficile d'observer les pratiques traditionnelles du séga sans se laisser interpellé par la question de ses origines. Celle-ci peut être abordée selon deux perspectives différentes : la perspective étymologique des termes clés «séga» et «ravane» ; la perspective ethnomusicologique qui s'attacherait à retrouver les origines des instruments et des pratiques dansées du séga.

Dans l'une comme dans l'autre perspective, les données restent minimes et nous nous contenterons ici d'en exposer quelques unes, rencontrées au fil de nos recherches.

Nous avons relevé trois formes lexicales écrites présentées par leurs auteurs comme les dénominations originelles de « séga » : « chega », « tchiega », « chica ». Les deux premières formes sont communes à Arago (1822) et Dussercle (1937). Toutefois, alors que Dussercle définit le séga qu'il décrit comme une pratique héritée du « chega » malgache et du « tchiega » mozambicain, Arago considère que les termes « chega » et « tchiega » sont les dénominations d'une même pratique musicale héritée du Mozambique.

Quant à « chica », il est cité également par Arago comme une deuxième variante lexicale brésilienne de la danse mozambicaine qu'il décrit. Nous retrouvons ce terme dans les écrits du Père Labat, Moreau de St-Méry et C. Emmanuel Paul cités par Rosemain (1986 : 19-21) pour décrire ce qu'elle dénomme « la danse de la fécondité de la mort », pratiquée par les esclaves de l'île Saint-Dominique. Les ressemblances entre ces pratiques et celles de Maurice sont frappantes :

« L'art pour la danseuse, qui tient les extrémités d'un mouchoir ou les deux côtés de son jupon, consiste principalement à agiter la partie inférieure des reins, en maintenant tout le reste du corps dans une sorte d'immobilité. Veut-on animer le chica, un danseur s'approche de la danseuse, pendant qu'elle s'exerce, et s'élançant d'une manière

précipitée, il tombe en mesure presque à la toucher, recule, s'élanche de nouveau, et semble la conjurer de céder avec lui au charme qui les maîtrise. Enfin, lorsque le chica paraît avec son caractère plus expressif, il y a dans les gestes et les mouvements de deux danseurs, un accord plus facile à concevoir qu'à décrire. Il n'est rien de plus lascif qu'un pareil tableau ne puisse offrir, rien de voluptueux qu'il ne peigne. C'est une espèce de lutte où toutes les ruses de l'amour, et tous ses moyens de triompher sont mis en action : crainte, espoir, dédain, tendresse, caprice, plaisir, refus, délire. Fuite, ivresse, anéantissement, tout y a un langage, et les habitants de Paphos auraient divinisé l'inventeur de cette danse. »

Par ailleurs, il est important de noter que « chica » est présenté par les commentaires de Rosemain comme un désignatif utilisé par les colons.

L'origine mozambicaine de la danse et de sa dénomination se retrouve chez Chaudenson (1981) qui souligne que « séga » est un terme swahili qui « signifie relever, retrousser un vêtement » ; ce qui font les danseuses de ségas des îles de l'Océan Indien.

Concernant le terme « ravane », désignatif du membranophone qui occupe une place centrale dans le séga traditionnel, il est utilisé comme variante lexicale « maravane » d'origine malgache dans certains textes historiques (Baissac, 1888 ; Rauville, 1899). Quant au dictionnaire Baker & Hookoomsing (1987), il donne au terme une origine tamoule « iravanum » qui signifie « tambourin ».

On retrouve dans *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (1984) une forme lexicale plus proche de « ravane » : « ravana » variante de « ravanhattha », défini comme un instrument de musique du Rajasthan et du Gujarat du nord-ouest de l'Inde mais qui se rapproche plutôt du bobre, un instrument à cordes qu'on retrouve parmi les instruments de musique traditionnels des îles de l'Océan Indien (Live, 2004) :

« The resonator is half a coconut shell (about 10 cm in diameter), covered with a single or double skin, nailed or braced by fabric-covered hoops and cord lacing ; it is sometimes open below and capped by a truncated brass cone. The hollow bamboo handle and the shell are held together by a heavy iron spike (about 25 cm long) piercing both and serving as string holder... ».

La perspective ethnomusicologique reste encore confuse : dans quelle mesure est-il possible sur le plan historique de mettre en relation la population d'esclaves de Saint-Dominique avec celle de Maurice -ou plus largement des îles Mascareignes- ? Dans quelle mesure peut-on faire remonter les pratiques musicales observées dans ces terres de déportation à celles dont elles seraient issues en terre africaine ?

L'origine mozambicaine de la danse n'est pas aussi évidente que pourrait le faire croire les écrits de l'époque de l'esclavage à Maurice. Ingrams (1932 : 66) identifie pour sa part le séga aux pratiques musicales des Ngomas au Zanzibar :

« The segas or dances of Mauritius have their exact counterpart in the Ngomas of Zanzibar ».

L'origine mozambicaine est aussi remise en cause par la présence attestée d'une pratique similaire au séga par les esclaves de l'île Saint-Dominique qui selon les données historiques seraient plutôt issus des régions occidentales de l'Afrique.

Pour ce qui est de la structure rythmique, elle est reconnue aussi bien par l'auditeur de l'Afrique orientale, celui de certaines régions de l'Inde que par celui du Portugal comme un style de musique de leur pays respectif !

Les tentatives de recherche sur les origines du séga, nous conduisent donc dans des directions divergentes. En Afrique dans des pays comme le Mozambique et la Tanzanie certes, mais aussi au Portugal pays colonisateur du Mozambique, connu pour ses traditionnels « pandeiros » -tambours basques-, ou encore dans certaines régions de l'Inde.

En clair, il est difficile d'aller plus loin dans les recherches sur les origines du séga sans la contribution de chercheurs sur les pratiques musicales de l'Afrique orientale, de l'Inde du Sud et orientale, du Portugal, du Brésil et des îles caribéennes.

Nous aboutissons là au même type de résultat auquel ont conduit les tentatives de recherche sur les origines ethniques descendants d'esclaves à Maurice : une difficulté à identifier les lieux, ethnies, cultures dont sont originaires les esclaves au moment de leur captivité ; une difficulté à établir dans le temps et l'espace une continuité entre d'une part les points de départ de la traite et d'autre part les terres, cultures et ethnies hétérogènes qui en ont résulté et qui sont caractérisés par une situation de contact entre des pratiques et des paradigmes différents.

Bien plus, l'absence de continuité entre la personne libre avant sa capture par les esclavagistes et l'esclave qu'elle est devenue dans la société de plantation où elle se retrouve, ne relève pas selon l'école de pensée antillaise sur la créolité, d'une simple difficulté méthodologique pour le chercheur d'aujourd'hui. Pour ces auteurs, la traversée de la traite correspond à une véritable rupture sur le plan anthropologique : une « expérience du gouffre » selon Glissant (1990 : 17-21) expression qui résume le vécu de la personne esclave arraché au continent africain, qui se retrouve enchaîné au fond de la cale pour la traversée infernale de l'espace marin jusqu'à la terre de déportation. Chanson (2003) résume la pensée des auteurs antillais sur la naissance anthropologique des sociétés créoles en termes d'un parcours en quatre étapes, quatre « tracées » :

« premier stade, première tracée, celle de **la gestation** qu'Edouard Glissant nomme l'expérience du gouffre, c'est-à-dire l'épreuve quasi initiatique de la traversée transatlantique dans le ventre du bateau négrier, dont la métaphore est **le Cri** ;

deuxième stade, deuxième tracée, celle de l'expulsion que Raphaël Confiant qualifie de « nouvelle naissance » en érigeant l'arrivée aux Caraïbes comme stade premier d'une reconquête identitaire radicale par la réappropriation et la recomposition, par l'esclave, de sa tout autre vie, dans un tout autre monde – une reconquête illustrée par la métaphore du **Silence** ;

troisième stade, troisième tracée, celle de *l'interprétation* du lieu antillais, interprétation qui correspond à l'âge assidu du questionnement critique de l'adolescent balançant entre le « Je », le « Nous » et le « Tout » - un questionnement qui représente autant d'écoles d'interprétation sur la manière de se situer identitairement aujourd'hui aux Antilles et dont l'enjeu est ce véritable stade d'accession à soi-même qu'exprime la métaphore de *la Parole* ;

et quatrième stade, quatrième tracée, celle de la maturation, cette assomption vers l'âge adulte qui privilégie l'exercice du dialogue, de la sagesse, de la finesse, du souci de la responsabilité et de l'ouverture afin de sortir d'un isolement stérile, soit tout ce que Edouard Glissant résume sous l'étiquette assez mystérieuse de « pensée archipélique », pensée [...] dont la métaphore est exprimée par le mot relation. »

Cette perspective philosophique et littéraire des auteurs antillais se trouve confortée par les écrits de Alpers (2000) sur le plan historique. Cette étude qui porte sur les origines ethniques des esclaves transportés sur le sol mauricien, met en évidence la distance en terme d'espace géographique, socio-culturel et en terme de durée qui sépare les captifs de leur milieu d'origine aux terres de déportation.

3. Le séga traditionnel, à la lumière de la théorie anthropologique de Jousse

La théorie de Jousse sur le mode de construction et de transmission oral de la connaissance permet de donner une interprétation anthropologique du séga traditionnel en tant que parole tri-modale et tri-partite.

L'intérêt de Jousse pour l'oralité trouve son origine dans le milieu paysan français de la Sarthe de la fin du 19^{ème} siècle où il a grandi ; un milieu encore fortement imprégné de culture orale puisque l'école laïque, gratuite et obligatoire venait tout juste d'être instaurée en France lorsque naît Marcel Jousse en 1886. Jousse a donc reçu en même temps que l'éducation scolaire, une éducation orale qu'il a le mérite d'avoir rendu explicite (Beaupérin, 2003) :

« Les illétrés peuvent être des hommes formidablement intelligents. C'est auprès d'eux que j'ai pris mon goût de l'observation du réel. Quand tout petit, j'allais me promener avec ces paysans que j'ai tant aimés (et que je retourne voir pour me remettre à la méthode expérimentale), je m'émerveillais de leur savoir pratique.[...] ».

« Si vous compreniez ces êtres riches de sensations et d'intussusception des choses !... Nous jugeons les hommes à la grosseur des livres qu'ils ont écrits. Alors qu'il faudrait juger les hommes à la quantité de réel qu'ils ont reçu. Car ceux qui ont vraiment découvert quelque chose, c'est parce qu'ils ont presque toujours laissé les livres pour aller aux choses. Je répèterai toujours que ma première école scientifique a été mon contact avec ces paysans de Beaumont-sur-Sarthe.»

A partir de sa propre expérience et de ses études sur d'autres peuples de culture orale, Jousse met donc en évidence ce qu'il appelle « la science chosale » : un système de

connaissance construit à partir des expériences concrètes, physiques du réel, en harmonie avec les lois du cosmos et que l'institution scolaire vient détruire (Beaupérin, 2003) :

«On prétends trop volontiers que c'est à force de victoire sur la nature qu'on arrive à se réaliser, voire à se dépasser. Je ne le crois pas. Je crois qu'il y a un tréfonds fondamental qui, une fois banni, amène des démontages [...] L'être humain n'est pas une chose juxtaposée, mais une vie organisée et logicisée. Comment définir la logique humaine ? Je dirais : la logique, ce sont les gestes du Cosmos jouant dans les gestes de l'Anthropos équilibré».

« Se rend-on compte suffisamment de la mutilation qu'on impose ainsi à des êtres jeunes [les enfants], normaux, explosifs, qui peu à peu se ratatinent jusqu'à n'avoir plus qu'un seul geste : la main crispée sur le cahier d'écriture ? Ce n'est même pas le geste de deux béquilles. C'est la petite béquille du porte-plume qui sautille sur la page »

La société mauricienne est une société restée essentiellement orale jusqu'à l'époque pré-indépendance. Encore dans les années 50, l'éducation de la enfants de la masse des travailleurs dépassait exceptionnellement le niveau de la 3^e année de primaire. Au cœur de cette population, le groupe des esclaves et de leurs descendants est sans doute celui qui a dû le plus puiser dans le nouveau contexte de l'espace et de la société insulaires pour se construire un système de connaissance cohérent ; et ce, pour deux raisons : la première, l'hétérogénéité de ce groupe de par la pluralité de ses origines ; la deuxième, sa rupture d'avec les systèmes cohérents de connaissance antérieurs à la captivité des esclaves, étant donné les logiques et contraintes du système esclavagiste.

Nous considérons que le séga traditionnel mauricien en tant que forme d'expression multimodale, et tel qu'il s'organise en une structure tripartite orientée vers la régulation, reconstruction de la personne et de la communauté qui y participent, constitue un système initial de connaissance à partir d'une « intussusception » du réel par les premières génération d'esclaves. La terme notionnel « intussusception » est ainsi défini par l'Association Marcel Jousse (2000) :

« [...] réactions spontanées de l'homme aux stimuli de l'univers ambiant. Ces stimuli que sont les interaction cosmologiques (agent-agissant-agi), l'homme les incorpore et trouve en eux le matériaux de sa pensée. Spontanément ou volontairement, il projette ces données du réel, intelligées par lui, en signes de communication : gestes globaux engageant tout le corps, ou gestes localisés aux organes phonatoires de l'expression orale ».

A la différence de la langue créole, système linguistique qui s'est développé en situation d'interaction pour les besoins de communication entre communautés linguistiques différents, le séga se présente comme une parole qui a émergé à l'initiative de la population servile seulement, et ce, en marge du système de rapports hiérarchiques de la société esclavagiste. En effet, selon les témoignages écrits comme oraux, les pratiques musicales des esclaves avaient lieu la nuit, en fin de semaine et souvent en cachette. Cet extrait d'un procès rapporté par Peerthum (1989) montre qu'encore en 1832 ces pratiques faisaient l'objet de méfiance et de contrôle de la part des autorités coloniales :

« In september 1832 Bagnon, creole slave of Adolphe Dalais of Grand Port, was accused of having sung a subversive song. He had been denounced by a certain A. de Robillard. In the course of the inquiry, Bagnon admitted having sung that song known to all young slaves in the hut of a slave named Cotte on a Saturday evening. The refrain of the song was as follows : « Nous jeunes gens, il ne faut pas se fier aux Blancs, il faut se fier aux esclaves comme nous qui savent râper les racines pour tuer les serpents ». Bagnon had learnt that song a fortnight before at an illegal gathering of slaves coming from different districts. »

Nous pouvons donc comprendre que c'est dans ses pratiques musicales, en particulier celles du séga que l'esclave s'est dit en toute liberté. Et le fait que le séga soit devenu tradition qui se perpétue et se révèle encore quatre siècles après par la mémoire orale, nous conduit à le considérer comme lieu par excellence d'une parole essentielle, fondamentale de l'esclave sur le monde, lui-même et les autres...

Il s'agit pour la population servile issue massivement des sociétés à tradition orale, de se donner en marge de la société esclavagiste, des moyens psychiques de survivre, de se reconstruire.

En effet, la parole rythmique de la ravane est première et omniprésente dans le séga traditionnel comme nous l'avons déjà souligné. De plus, il s'agit d'un rythme ternaire de base. Martin-Juchat (2002) souligne que le principe fondateur de la théorie de Jousse (Jousse, 1974) est celui de l'unité de la vie, du cosmos et que pour lui « Dans [le] cosmos interactionnel, il n'y a que des actions interagissant sur d'autres actions et cela indéfiniment ». Elle précise que « ce jeu universel forme un rythme triphasé » que Jousse définit comme « la loi première et essentielle de l'Energie cosmologique et cela à toutes les échelles ».

Toujours pour rendre compte de la théorie de Jousse, Martin-Juchat explique que « la sémiotisation, l'intellection et la pensée naissent du corps, réceptacle des interactions du réel. Par le geste, l'anthropos prend conscience de ces processus d'interaction et les rejoue à sa manière. »

Pour nous, le séga traditionnel est la sémiotisation, le « rejeu » par l'esclave dans ses moments de liberté, de sa compréhension de l'univers en interaction avec sa personne. Le rythme triphasé de l'instrument central de percussion serait selon la théorie de Jousse, le « mimage » du rythme fondamental du cosmos, mouvement premier qui commande le mouvement de tout le reste, auquel tout le reste vient s'accorder : le mouvement du « cœur » de l'être humain qui touché par le rythme de la ravanne est appelé à s'épancher, à extérioriser ses émotions en paroles vocales ; le mouvement du corps humain qui est appelé se laisser vibrer puis à danser au rythme de la ravane en accord avec d'autres corps ; le mouvement de toute une communauté qui accepte de se laisser accorder au rythme central...

Le mouvement gestuel de la danse du séga est un mouvement en couple, qui apparaît comme un « mimage » de la relation première de l'humanité à l'origine, d'une communauté humaine : la relation sexuée.

Le mouvement d'ensemble de la communauté dansant au rythme de la ravane est le « mimage » de l'harmonie sociale retrouvée.

L'acteur du séga traditionnel se révèle donc comme un anthropos qui dans sa relation physique, immédiate à l'éthos a été capable d'en décoder les mouvements, de les traduire

dans une forme musicale et d'en découvrir le rôle vital, les effets vitaux qu'ils ont pour/sur lui et les autres.

Il est important d'expliciter le contexte naturel qui constitue l'éthos qui donne naissance à cette parole globale régénératrice qu'est le séga. Les textes écrits comme la mémoire orale situent volontiers une séance de séga la nuit dans le contexte spatial d'une plage de l'île. Ce contexte est d'ailleurs sans doute le seul où l'on peut encore aujourd'hui assister à une pratique instantée de ce qui reste du séga traditionnel...

Encore aujourd'hui lorsqu'on se retrouve sur l'une de ces plages dans le silence de la nuit, sous le ciel étoilé des tropiques, empli du bruit rythmé des vagues, nous ne pouvons pas nous laisser interpeller par les dimensions de l'univers, l'harmonie de ses éléments, la confiance qu'il inspire.

Nous pouvons imaginer l'effet d'un tel ensemble sur la personne esclave dans ses moments de liberté où il peut enfin prendre conscience en vérité de sa relation au monde, à lui-même et aux autres. Dans l'éthos naturel où il se retrouve, nous pouvons comprendre que l'essentiel de sa relation au monde est la prise de conscience d'une harmonie et d'une sérénité universelles dont il est censé faire partie ; ce qui caractérise sa relation à lui-même est la souffrance, la révolte que lui impose sa condition d'esclave ; ce qui caractérise sa relation avec ceux qui se retrouvent dans les mêmes conditions est le besoin de solidarité pour trouver un chemin, pour s'en sortir.

Le séga traditionnel apparaît alors comme un chemin que la personne esclave s'est frayé sur la base d'un rythme universel pour secouer sa réalité de violence et de souffrance et se construire une communauté.

Le séga traditionnel est donc une forme d'expression initiale d'une vision cohérente du monde que la personne esclave s'est construite pour donner sens à son existence. Cette forme d'expression apparaît comme un condensé de vérités universelles : La cohérence de la création, la prédominance des éléments de la nature sur la personne ; l'être humain comme un être qui se définit dans sa relation harmonieuse au monde, à lui-même et aux autres...

Bibliographie

Alpers, E. A. (2000) : « Becoming 'Mozambique' : diaspora and identity in Mauritius ». in : *History, memory and identity*, Teelock and Alpers (eds.), pp. 117-155.

Arago, (1839) : *Souvenirs d'un aveugle - Voyage autour du monde*. Nouvelle édition, revue et augmentée, Lebrun éditeur. Tome 2. Paris.

Baissac, C. (1888) : *Le folklore de l'île Maurice*, in : *Les littératures populaires de toutes les nations : traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*. Tome XXVII

Baker, P. & Hookoomsing, V. (1987) : *Dictionnaire du créole mauricien*. L'Harmattan. Paris.

Chan Low, J. & Reddi, S. (2000) : « Malaise créole – Towards a New ethnic Identity », in : *Towards the Making of a Multi-Cultural Society*, ed. S. Nirsimloo-Gayan, Mahatma Gandhi Institute, Moka, p. 228-237.

Chaudenson, R. (1981) : « Musiques, danses et chanson », in : *Encyclopédie de la Réunion*. Saint-Denis.

Chanson, P. (2003) : « Les Antilles française, lieu d'émergence d'une parole de demain ? ». IRED/IDEE. Contribution au Colloque interdisciplinaire *Afrique et diaspora : la force de penser demain*, Institut de Développement et d'Echanges Endogènes (IDEE), Ouidah – Bénin – 25-26 juillet 2002.

Dussercle, R. (1937) : *Dans les « Ziles la-Haut »*. The General Printery and Stationery. Maurice.

Des Rosiers, B. (2004) : « Le chant à l'Ile Rodrigues », in : *Kabaro*, II, 2-3 (Live & Hamon eds.). L'Harmattan, Paris et Université de la Réunion, Saint-Denis, pp. 257-259.

Glissant, E. (1990) : *Poétique de la relation*. Gallimard, Paris.

Ingrams, H. W. (1932) : « Some points of contact between Mauritius and East Africa », in : *Meeting of the Royal Society of Arts & Sciences in co-operation with the Historical Records Committee*. Mauritius institute. 11 may 1932.

Jousse, M. (1974, rééd.) : *L'Anthropologie du Geste*. Gallimard. Paris (ouvrage posthume).

- (1975rééd.) : *La Manducation de la Parole*. Gallimard. Paris (ouvrage posthume).

Live, Y.-S. (2004) : « Approche pour une étude du métissage des instruments de musique de l'Océan Indien », in : *Kabaro*, II, 2-3 (Live & Hamon eds.). L'Harmattan, Paris et Université de la Réunion, Saint-Denis. pp. 13-26.

Milbert, M. J. (1976) : *Voyage pittoresque à l'Ile de France, au Cap Bonne Espérance et à l'Ile de Ténériffe*. Tome 1 et 2, Laffitte Reprints. Marseille (Neupveu, libraire, 1812, Paris).

Peerthum, S. (1989) : « Resistance against slavery », in : Actes du colloque *Slavery in the South West of the Indian Ocean*. MGI, Moka.

Police, D. (2001a) : « Les pratiques musicales de la population servile puis affranchie de Maurice dans les écrits francophones des XVIII^e et XIX^e siècles ». in : *History, memory and identity*, Teelock and Alpers (eds.), pp. 81-110.

Police, D. (2001b) : « Mauritian Sega : The Trace of the Slave's Emancipatory Voice », in : *The UTS Review. Cultural Studies and New Writing*, vol.6, No2, nov. 2000.

Rauville, H. de (1899 : *L'Ile de France contemporaine*. Nouvelle librairie nationale. Paris.

Recherche, Pédagogie et Culture (1984) : « Mise en valeur des musiques traditionnelles ». Vol. 65/66, Jan-avril, pp. 43-107.

Ricaud, C. (1993) : « Le séga : une re-création », in : *Notre Librairie*, No114, juillet-septembre.

Rosemain, J. (1986) : *La musique dans la société antillaise, 1635-1902. Martinique, Guadeloupe*. L'Harmattan, Paris.

The new Grove Dictionary of Musical Instruments edited by Stanley Sadic (1984) : Vol 3, Macmillan Press Limited, New York.

Unienville, A. d' (1954) : *Les Mascareignes, vieille France en mer indienne*. Albin Michel. Paris.

Unienville, le Baron d' (1838) : *Statistique de l'Ile Maurice et de ses dépendances*. Tome 2. Gustave Barba, libraire, Paris.

Autres sources :

Association Marcel Jousse (2000) : *Marcel Jousse, L'Anthropologie du geste. Tome 1*. <http://www.marceljousse.com/insérerAG.htm>.

Beaupérin, Y. (2003) : *Elaboration de l'œuvre scientifique et anthropologique de Marcel Jousse*. <http://perso.wanadoo.fr/mimopedagogie/elaborationoeuvreMJ.htm>

Des Rosiers, B. (2000) : *Ile Rodrigues. Voix et tambour*. vol. 1, DCTAKA 0003. Takamba. Ile Rodrigues.

Equipe «Multimodalité de la communication humaine », in : *Laboratoire Parole et Langage*. <http://www.Lpl.univ-aix.fr/présentation/équipes/mch.htm>.

Isidore, D. (1991) : « Rev Nou Zanset ». Cassiya production. Cassis. Maurice.

Martin-Juchat (2002) : « Marcel Jousse, L'anthropologie du geste I. », in : *Question de communication*. 10/2002, No2. <http://quest2com.ciril.fr/n2lec/n2118.rtf>.