

La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos

Bruno Cunniah

University of Mauritius, Mauritius

Abstract Between 1965 and 1973, the United States and Great Britain were going to conceive and execute a plan which involved the deportation of about two thousand islanders to set up a military base on the island of Diego Garcia located right in the middle of the Indian Ocean. Beyond the strategic, political and financial stakes, only one form of cultural practices managed to capture the joys, the pain and the hopes of that population: the *ségas* and the *çantés*. Indeed, the musical culture became the medium of choice of a then mostly illiterate population. Hence, all the songs of the Chagos shared a common heritage: the permanent evocation of the lost islands. Therefore, the objective of this paper is to show how the collective imagination of the exiled population is essentially portrayed in songs that initially referred to everyday life in their former place of abode. Once the spoliation process came into effect, the songs started to focus on a return to a fantasy island which with time has acquired mythical overtones.

Keywords Music. Popular culture. Exile. Spoliation. Diego Garcia.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Avant le déplacement forcé. – 3 Les deux grandes dames de la chanson chagossienne. – 4 Après le déplacement forcé.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-20
Accepted 2022-09-28
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Cunniah | 4.0



Citation Cunniah, B. (2022). "La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos". *Il Tolomeo*, 24, 83-102.

1 Introduction

L'archipel des Chagos situé dans le nord de l'océan Indien et de l'île Maurice ont en commun un passé colonial où s'entremêlent les notions de domination et d'exploitation commerciale. L'histoire officielle de l'archipel des Chagos commence en 1715, quand Guillaume Dufresne D'Arsel annexe l'île Maurice au nom du roi Louis XIV. Devenue « Isle de France », ce bout de terre va devenir un port de commerce sous le contrôle de la Compagnie Française de l'Inde et de l'Est. La France va aussi prendre possession des Seychelles et de l'archipel des Chagos. Pour l'historien Amédée Nagapen, ce sont ces événements qui sont à l'origine du « monde de la créolie indiaocéanique » (1996, 191). Selon la *Truth and Justice Commission* (2011, 630), c'est en 1778, que des colons français reçoivent la permission de développer la production d'huile de coco dans l'archipel des Chagos. En contrepartie, ils doivent y gérer une colonie de lépreux. C'est à la suite de cette implantation que des esclaves provenant de Madagascar, du Mozambique et du Sénégal feront leur apparition sur les îles. Pour De L'Estrac (2011, 37), c'est grâce à l'excellent travail accompli par les esclaves que les plantations de palmiers sont un succès commercial. Désormais, les îles de l'archipel seront connues sous le nom des *Oil Islands* (îles à huile). À la suite des guerres napoléoniennes, l'île de France ainsi que toutes les îles qui lui sont rattachées, nommément Rodrigues, Agaléga, les Seychelles et les Chagos, passent sous juridiction britannique. Bien que le commerce des esclaves soit aboli au sein de l'empire britannique en 1805, il faudra attendre 1835 pour que sous l'impulsion de Robert Townsend Farquhar, l'abolition soit promulguée à Maurice et aux îles qui lui sont rattachées. D'après Pierre de Sornay (1950, 107), en accord avec le système d'apprentissage mis en place dans les colonies, les anciens esclaves demeurent avec leurs anciens maîtres le temps que les Noirs maîtrisent un moyen pour gagner leurs vies. Un tel système donne le temps aux propriétaires des plantations de trouver une source de main d'œuvre alternative comme le montre Hervé de Raulville (1908, 64). C'est ainsi que les esclaves résidant sur l'archipel des Chagos, une fois libérés, vont continuer à travailler dans la production d'huile. Vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, la demande pour l'huile de coco ne cesse d'augmenter. Face à une pénurie de main d'œuvre, les Anglais font appel à des travailleurs d'origine indienne qui seront transportés dans l'archipel de Maurice et des Seychelles. Sur le plan commercial, cette perspective semble tout à fait satisfaisante car selon Tayyab Mahmud (1999, 1239), les travailleurs venus de l'Inde coûtent moins chers que les esclaves. Aussi, l'introduction d'une main d'œuvre d'origine indienne dans l'archipel se fera à une très petite échelle contrairement à l'île Maurice.

Sept atolls totalisant cinquante-cinq îles éparses dont les plus connues sont Diego Garcia, les îles Salomon et l'atoll de Peros Banhos

composent l'archipel des Chagos. Personne ne peut affirmer clairement d'où provient le nom de « Chagos ». Selon Maureen Tong (2009), il est fort probable que le nom ait comme source les explorateurs portugais qui débarquent dans l'île au XV^e siècle. En effet, le nom « Chagos » en portugais se réfère quelquefois aux plaies du Christ. Toujours selon cette chercheuse, le nom pourrait être dérivé du portugais « Cinquo Chagas » qui signifie « les cinq plaies du Christ ». Certains pourront trouver dans cette appellation un caractère prophétique mais vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la vie dans l'archipel des Chagos est relativement agréable. Les anciens esclaves devenus des travailleurs indépendants possèdent désormais leurs propres habitations et cela sans rien avoir à déboursier. Ils sont autorisés à avoir un jardin potager et même à élever des animaux dans le but d'améliorer l'ordinaire. L'éducation de même que les soins médicaux, bien que sommaires, sont gratuits. N'oublions pas le rôle vital que tient l'océan, source de vie et de pêche. Voilà pourquoi Tong n'hésite pas à dire : « Comparés aux autres esclaves des îles de l'océan Indien, les esclaves des Chagos recevaient de meilleurs traitements de la part de leurs maîtres pour des raisons géographiques et politiques » (2009, 208). C'est vers cette période que la vie dans l'archipel des Chagos va commencer à graduellement se différencier de la vie à l'île Maurice. Contrairement aux Mauriciens rattachés à un système monétaire, les travailleurs des Chagos sont principalement payés en termes de denrées et de services. Cela ne veut pas dire que l'argent y est absent mais il est surtout utilisé pour le voyage vers et de Maurice par le navire qui assure le ravitaillement. En effet, la vie dans l'archipel est rythmée par l'arrivée de ce fameux navire. C'est grâce à lui qu'arrivent les provisions, le courrier et c'est aussi lui qui se charge du rapatriement du copra. En d'autres termes, sans son existence, la vie n'est pas possible dans l'archipel ; ce navire est un véritable cordon ombilical.

Au fil du temps, le peuple des Chagos a fini par élaborer une culture qui lui est propre. Ces descendants d'Africains, de Malgaches et d'Indiens se sont constitués en un groupe homogène qui possède sa propre langue (une forme de créole distinct de celui en vigueur à Maurice), sa propre nourriture et surtout, ce qui est au cœur de cette présente étude, son propre univers musical. Selon le journaliste Henry Marimootoo (1997), il s'agit là d'une communauté bien spécifique, définition qui ne semble pas faire l'unanimité surtout du côté des autorités britanniques qui maintiennent, pour des raisons politiques, que les habitants ne sont ni plus ni moins, que des travailleurs sous contrat dans l'archipel. Cet argument sera d'ailleurs au cœur du déplacement forcé dont ce peuple sera victime et c'est de là que provient le thème principal de la chanson chagossienne contemporaine. En effet, ce peuple qui vit sur ces îles depuis 1783 selon David Vine (2006, 56) se verra du jour au lendemain chassé de son ter-

ritoire à la faveur d'un accord entre l'île Maurice et l'Angleterre. Le 8 novembre 1965, l'île Maurice échange son indépendance de l'empire britannique contre l'excision des Chagos et de ses dépendances insulaires. Suite à cette entente, les Britanniques permettront aux Américains de construire une base militaire sur Diego Garcia. Les conséquences pour le peuple chagossien seront désastreuses.

Dans ce qui suit, nous allons tenter de montrer comment le changement de vie sous la contrainte des habitants de l'archipel des Chagos se traduit à travers leurs chansons. Celles-ci peuvent être divisées en deux catégories bien distinctes : celles d'avant le déplacement forcé et celles qui ont été produites lors de l'exil, processus créatif qui continue encore aujourd'hui. Notre échantillon par rapport aux chansons d'avant l'exil provient exclusivement des récits de voyages du père Dussercle, des œuvres de Charlésia Alexis et de Lisette Talate. Comme la culture des Chagos d'avant 1973 est essentiellement orale, très peu d'éléments demeurent. Après avoir considéré l'ensemble des documents disponibles, une trentaine de chansons utilisables, nous avons choisi de centrer notre analyse sur celles qui évoquent les pratiques culturelles de ce peuple. Notre recensement ayant relevé des motifs récurrents, notre sélection s'est alors portée sur les textes les plus significatifs sur le plan du contenu. En ce qui concerne les chansons d'après le déplacement, nous nous sommes focalisés sur celles qui ont le plus marqué l'imaginaire des auditeurs nommément les deux grands succès de la chanson chagossienne contemporaine, *Bourik mo tonton* (L'âne de mon oncle) de Claude Lafoudre et *Peros vert* (Peros la verte) de Ton Vié. Une fois les données collectées, les textes ont été soumis à une analyse sociocritique dans le but de cerner la spécificité de la socialité de la communauté chagossienne.

2 Avant le déplacement forcé

Dans son rapport sur l'archipel des Chagos, C. Anyangwe (2001) maintient que les Français sont les premiers à débarquer sur Diego Garcia, la plus grande île de l'archipel en 1776. Cela dit, la première exploitation commerciale de l'île est celle d'un colon français, Pierre Marie Le Normand. Il y débarque en 1783 accompagné d'une vingtaine d'esclaves. Ainsi, c'est vers la fin du XVIII^e siècle que commence la création d'une communauté rattachée à l'archipel. Sans pénétrer au cœur des batailles juridiques pour déterminer l'existence ou non d'un peuple autochtone aux Chagos, il nous semble qu'il existe bien un peuple qui n'a jamais connu d'autre terre natale que l'archipel des Chagos. Cette culture autochtone née de l'esclavage produit une forme de *séga*, une expression musicale rythmée centrée autour du tambour en forme de cercle nommé « ravanne ». Ainsi, au sein des Mascareignes, il existe un *séga* chagossien, qui côtoie

le *séga* mauricien, réunionnais, rodriguais et seychellois. Que tous ces vecteurs musicaux aient en commun une même base rythmique où le tambour prédomine est indéniable. Cependant, c'est surtout au niveau de la conceptualisation thématique que se situent les divergences culturelles. En effet, chaque île évoque des sujets qui la préoccupent. Alors que les instances juridiques internationales se disputent sur la validité de l'existence du peuple chagossien, il suffit d'analyser le patrimoine musical de l'archipel pour saisir le caractère unique de sa culture.

Vers le début du XX^e siècle, sur l'archipel des Chagos, le *séga* est joué avec les instruments suivants : la ravanne, la maravanne, et le bobre. Ces instruments d'inspiration africaine sont parfois accompagnés d'un accordéon ou d'un harmonica. Le premier à documenter cette pratique culturelle est le père Roger Dussercle (1902-1975), un prêtre missionnaire catholique qui, à partir de 1935, dessert les îles qui relèvent du diocèse mauricien. Lors de sa mission dans l'archipel, le père Dussercle (1937, 138-48) établit une classification aléatoire de la musique des Chagos : (1) *Séga Zenfants* (chants pour enfants), (2) *Séga Cordéon* (*séga* joué avec un accordéon), (3) *Séga navire* (*séga* exécuté au départ du navire de ravitaillement en guise de remerciement), (4) *Séga Bananné* (*séga* pour les festivités du nouvel an), (5) *Séga La Vierge* (*séga* pour la fête de l'assomption) (6) *Çanté Zaviron* (chants exécutés par les pêcheurs en naviguant), (7) *Çanté Zistaires* (chants qui racontent la vie sociale), (8) *Çanté la mort* (chants de deuil), (9) *Chants du berceau* (berceuses créoles), (10) *Chants domestiques* (chants des tâches de tous les jours), (11) *Danser français* (valse, polka, mazurka et toutes les danses modernes occidentales). Cela dit, toutes les occasions sont bonnes pour justifier la tenue d'une soirée de *séga*. Au-delà du simple divertissement, la profusion et la diversité des chansons sont une bonne indication quant au rôle capital que tient la musique dans la vie des Chagossiens. Ce fait est confirmé par les observations du Père Dussercle qui écrit :

Il n'existe pas de répertoire spécial : la provision des *ségas* et des *çantés zavirons* étant assez abondante pour agrémenter tous les petits labeurs ou circonstances de la vie familiale qui se déroulent ordinairement dans une très suave ambiance de chansons fredonnées ou 'coulées'. (Dussercle 1937, 178)

À ce stade, il serait important d'établir une distinction entre les *ségas* et les différents *çantés* (chants). Dans les îles des Mascareignes, le *séga* est, avant tout, une danse rythmée par des tambours que l'on nomme les *ravannes*. D'origine africaine et malgache, la danse se réduit à un balancement du corps agrémenté de mouvements des bras et des mains. Les ondulations du corps qui accompagnent cette danse augmentent d'intensité au fur et à mesure que le tempo s'ac-

croît. Aux Chagos, nous notons une augmentation graduelle du tempo du *séga* après chaque couplet. Le résultat, en bout de course, est une danse assez frénétique rythmée par des tambours (ravannes) endiablés. Quant aux *çantés*, ce sont des chants qui ne sont pas généralement accompagnés de danses.

Les indications de Dussercle montrent qu'il ne semble pas y avoir de si grandes différences au niveau des mouvements de danse entre le *séga* de Maurice et celui des Chagos. Comme dans le cas de l'île Maurice, le *séga* typique est une activité de groupe où les couples dansent sur un terrain où plusieurs brasiers ont été allumés et où les musiciens se tiennent en retrait. Le père Dussercle remarque aussi la présence quasi obligatoire d'alcool lors des soirées de danses. Si dans les îles de l'Indiocéanie, à cause de la culture de la canne à sucre, la boisson de prédilection demeure le rhum, le père Dussercle précise que c'est le vin qui donne l'ivresse aux Chagos : « De plus il faut boire, et en temps ordinaire on boit... du vin qui *faire la tête virer* (qui fait tourner la tête), et quand la tête n'y est plus, on peut s'imaginer ce que cela devient » (1937, 163). Dans un tel contexte, le *séga* est avant tout un divertissement populaire qui a lieu généralement le samedi car le dimanche est un jour de repos dans les îles. En fait, c'est l'unique divertissement populaire des îles de l'archipel. Les soirées dansantes sont à la base de toute la vie sociale de l'île car l'ivresse aidante, de telles manifestations festives ont toutes sortes de répercussions aussi bien de nature positives que négatives. Dans un environnement si limité spatialement, il ne faut pas s'étonner des bagarres et autres histoires d'adultères. Voilà pourquoi les soirées de *ségas* sont extrêmement réglementées par l'administration des îles. Par conséquent, une telle soirée ne doit pas durer au-delà de vingt heures trente et il faut une autorisation administrative pour le déroulement d'une telle manifestation.

Les *çantés* de l'archipel des Chagos sont aussi variées qu'il y a d'occasions pour danser le *séga*. Ici, nous établissons une distinction entre *séga* et *çanté* dans la mesure où cette dernière ne se danse pas. Au même titre que le *séga* et peut-être plus encore, les *çantés* incarnent la mémoire collective de l'archipel. Quelque part, l'histoire des Chagos est inscrite dans ses chansons et cela même à l'heure où des milliers de documents officiels, classifiés ou déclassifiés existent par rapport à ces îles. À partir de là, nous sommes en droit de nous demander ce que contiennent ces chansons. De quoi parlent-elles réellement ? Avant la date fatidique de 1965, les *çantés* racontent tous les événements qui se déroulent sur l'île. Au début du XX^e siècle, Aline Mandrilly précise que « la majorité des Chagossiens étaient malheureusement analphabètes » (2006, 7). Alors, ces chansons qui n'ont pas de titres vont servir de témoignage sur la vie quotidienne des îles. Voilà pourquoi Dussercle a tant de mal à classifier ce relevé folklorique : « Le répertoire des chansons de *séga* varie à l'infi-

ni. Il y en a d'absolument immondes, de très anodines aussi, et puis des entre-deux naturellement » (1937, 164). Ce qui suit est un extrait d'un *séga zenfants* :

(Refrain)

Prends la glace, guett' to figure (bis)
Guette to figure coument été :
 Li coument brisants bord déhors

(Couplet)

Tous mo camarade apé manzer (3 fois)
 Moi tout sel paye paye tout ça la...
Mo lingé là haut la corde (3 fois)
 Coument la çaine bonita...
L'année apé arriver (bis)
Mo camarad' tirer metter ;
 En' sél réçanze lor moi.

(Refrain)¹

Prend un miroir et regarde ton visage
 Regarde comment est ta figure :
 Elle est comme les contours des brisants

(Couplet)

Tous mes camarades sont en train de manger (3 fois)
 Seule, je paie les pots cassés
 Mon lingé sèche sur la corde (3 fois)
 Comme un filet pour pêcher la bonite
 La nouvelle année arrive (bis)
 Mon ami se devêt et se rhabile ;
 Je n'ai que les vêtements que je porte.
 (Dussercle 1937, 162)

Ce premier texte nous montre déjà que l'archipel des Chagos n'a été un paradis que dans l'imaginaire de certains. Dans une étude sur les enfants chagossiens, Sandra J.T.M. Evers montre bien qu'avec le recul, les déportés imaginent leur archipel comme un paradis et ils transmettent cela à leur descendance : « The narratives of parents and grandparents about Chagos as paradise are echoed in the representations of Chagos by the children » (2011, 262). À aucun moment, les déportés ne font mention des conditions de vie relativement précaires. Voilà pourquoi cette chanson est un excellent exemple de la dure réalité de certains Chagossiens. Ce *séga zenfants*, commence

¹ Toutes les traductions en français sont de l'auteur de l'article.

par un refrain où des enfants se moquent d'une camarade à cause de sa pauvreté apparente. Dans les couplets qui suivent, celle-ci raconte ses malheurs. Ainsi, nous y apprenons que son ventre demeure vide alors que les autres se gavent. L'enfant nous raconte aussi que ses vêtements sont si troués qu'ils ressemblent aux mailles d'un filet. Enfin, alors que ses camarades auront des vêtements neufs pour la nouvelle année, la personne concernée n'aura rien. Le refrain qui revient après chaque couplet est d'une grande cruauté car ses camarades, au lieu de prendre l'enfant en pitié, ne font que rire à ses dépens à cause de sa pauvreté. Au bout du compte, cette chanson n'invente rien ; elle n'est qu'une observation à peine romancée des conditions de vie de certains des habitants de l'île.

Au-delà de la pauvreté, l'île fait aussi face à un problème de violence, conséquence de la vie en vase clos et du manque de distractions. Il n'existe aucune donnée sur la fréquence des incidents liés à la violence mais le fait que les jeux de cartes soient interdits sur l'île est une indication viable de l'existence de dérapages qui ont d'énormes répercussions sur une communauté condamnée à vivre sur un territoire si exigu. Or, aucune loi n'est jamais arrivée à bout de la violence des hommes. C'est précisément le sujet de la chanson qui suit :

*Bo matin, mo léver ;
Mo tend' èn ti tapaz dans camp,
Mo gal' pé, mo all' guetter...
Zil' Labat' apé batt Vélana
A caus' posson dorade
Zil' Labat' apé batt Vélana...*

Je me réveille de beau matin ;
J'entends un petit bruit dans le camp,
Je cours voir ce qui se passe...
Jules Labat est en train de battre Vélana
Pour une histoire de dorades
Jules Labat est en train de battre Vélana...
(Dussercle 1937, 38)

Ici, à cause d'une sombre histoire de partage équitable des dorades péchées, Jules Labat, ancien concubin de la dite Vélana, profite de l'occasion pour régler ses comptes avec elle. Aussi les ex-amants n'hésitent pas à recourir à la violence qu'importe le sort réservé aux innocents comme le démontre l'extrait suivant :

Papa zenfant
Ti apé zett' manzé zenfant lor cimin
Zenfant innocemment
Ça la faut' là ti arrive la caus' so maman ..

Le père de l'enfant
 Était en train de jeter la nourriture de l'enfant sur le chemin
 L'enfant est innocent
 Cette faute-là est celle de sa maman ..
 (Dussercle 1935, 14)

Cette chanson triste en mode mineur est un exemple d'un *çanté zavi-ron*. Ici, il s'agit d'une histoire de revanche qui se fait sur le dos d'un innocent. Au-delà de la simple vengeance, cette chanson montre le pouvoir patriarcal dans cet univers colonial où la femme demeure subordonnée à l'homme. Dès le début de la colonisation, à cause du fait que la population était composée de plus de femmes que d'hommes, on a toujours laissé entendre que l'archipel des Chagos était une société matriarcale. Or, le fait qu'une société puisse être matriarcale ou pas ne dépend pas des données quantitatives. D'ailleurs, avec le temps, ce déséquilibre sera inversé comme nous l'indique clairement le *Final Report on the Census Enumeration Made in the Colony of Mauritius and Its Dependencies on April 26th 1931* (1933). En parcourant le patrimoine musical de l'archipel, il ressort que le concubinage et l'adultère sont des pratiques courantes dans l'île comme l'attestent aussi les diverses missions du père Dussercle dans l'archipel : « Alors au lieu du simple concubinage, c'est l'adultère » (1935, 59). En effet, ce dernier a bien du mal à instiller des valeurs chrétiennes aux habitants. D'ailleurs, l'ecclésiastique passe la plus grande partie de son temps à régulariser les situations matrimoniales non consacrées par l'Église. Notons que les habitants se conforment volontiers aux préceptes religieux. Cependant, le catholicisme, la religion de l'administration, existe en parallèle avec d'autres systèmes de croyances qui relèvent du paganisme et de la sorcellerie, pratiques que Dussercle nomme le « sabbat d'enfer » (1937, 96).

3 Les deux grandes dames de la chanson chagossienne

Sans l'héritage légué par madame Charlésia Alexis et madame Lisette Talate, nous n'aurions aucun document sonore sur le patrimoine musical des Chagos. Voilà pourquoi, toute étude sur la musique de cet archipel ne serait complète sans l'évocation de ces deux grandes chanteuses. De nos jours, c'est certainement madame Charlésia Alexis qui est la plus connue et la plus médiatisée des artistes de l'archipel. En effet, son CD sorti en 2004 et intitulé *Charlesia Alexis - La voix est Chagos* (2004) est disponible sur divers sites internet dont *iTunes* et *YouTube*. Née dans l'île de Diego Garcia en septembre 1943, Marie Charlésia Lambo est issue d'une famille de neuf enfants. À l'âge de quatorze ans, elle épouse André Alexis avec qui elle aura dix enfants dont trois sont toujours en vie. Elle est encore

mineure quand elle tombe amoureuse. Cette thématique sera reprise dans sa chanson *La Zirodo*, extrait de son CD :

La Zirodo kifet ou ena leker bien dir ?
Mardi 6 zer la Giraudeau
Kriyé pasazé anbarké.

Tifi miner ;
 Nu get tifi miner anbarké.
 Tifi miner ;
Mé sa na pas o leker kontan.

Zet lékor,
Mo zet lekor dan dilo.
Zet lékor ;
 La Zirodo pa pu viré pu amas moi.

La Zirodo, pourquoi votre cœur est-il si dur ?
Mardi à six heures, La Zirodo
 Demande aux passagers d'embarquer.

Jeune fille mineure ;
 Nous regardons la fille mineure embarquer.
 Jeune fille mineure ;
 Mais son cœur n'est pas content.

Je jette mon corps
 Je jette mon corps à la mer.
 Je jette mon corps ;
La Zirodo ne virera pas de bord pour me ramasser.
 (Alexis 2004b)

En écoutant cet extrait de *La Zirodo*, nous comprenons que Charlésia est non seulement la voix mais aussi la mémoire des Chagos. En d'autres mots, elle chante l'âme et l'histoire de son peuple. Sur le plan thématique, nous constatons que les relations amoureuses étaient gérées par un système de valeur propre à l'archipel, d'où la tâche ardue du père Dussercle qui a toutes les peines du monde à imposer une morale chrétienne. En fait, la majorité des chansons originaires de l'archipel évoque les vicissitudes de la vie sociale. *Katamouélo* de Charlésia Alexis constitue un exemple de ce répertoire traditionnel qui ne possède aucun titre particulier :

Sa la linn la mama,
 Ki figir monn all guété.
 Mo sorte dan mo lakaz
 Mo al gagne la guerre katamouélo.

Katamouélo, bat li pa touye li ;
 Bat li patouye li.
 Mé si twa touye li twal kondané.

Maman, pendant cette lune,
 J'ai rencontré une personne bizarre.
 Je quitte ma maison
 Pour aller en guerre contre Katamouélo.]

Katamouélo, frappe-la mais ne la tue pas ;
 Frappe-la mais ne la tue pas.
 Mais si tu la tues, on te condamnera.
 (Alexis 2004a)

Les paroles évoquent la vie agréable d'une fille au sein de la maison maternelle. Sa vie bascule le jour où elle s'amourache d'un homme, Katamouélo, avec qui elle ne cesse de se bagarrer. La chanson demande à Katamouélo de limiter l'usage de la violence envers sa concubine car s'il la tue, il aura à faire face à des sanctions pénales. Dans la vraie vie, Charlésia Alexis aura souvent affaires aux autorités et connaîtra la prison en tant que figure de proue du mouvement pour le retour des Chagossiens déracinés dans leurs îles. Elle s'éteint le 17 décembre 2012 à Crawley, une banlieue de Londres. Lors d'une ultime messe d'adieu célébrée à l'église Saint-Sacrement de Cassis à Maurice, pratiquement en même temps que celle qui se déroulait en Angleterre, Kishore Mundil, un militant de la cause chagossienne déclare : « Charlésia était une *natural born leader* ! Elle était du calibre des grands et pouvait se mesurer aux leaders contemporains » (2014).

L'autre grande dame de la chanson chagossienne est Lisette Aurélie Talate. Née sur l'atoll de Diego Garcia en 1942, elle a été, de son vivant, une force inspiratrice pour ses compatriotes. Heureusement, quelques chansons de ce monument de la lutte chagossienne ont pu être préservées. Le CD *Île Maurice - Tambour Ravanne*, album de compilation de plusieurs titres contient trois contributions de Lisette Talate. Contrairement aux autres morceaux présents sur cette compilation disponible sur *iTunes*, ceux de la Chagossienne ne possèdent aucun titre. Fruit du devoir de mémoire, ils ne sont référencés que par l'appellation, *Chant chagossien*, *Chant chagossien (Part 2)* et *Chant chagossien (Part 3)*. Les sujets abordés par Talate notamment les relations toxiques, l'alcoolisme et la violence, sont en adéquation parfaite avec ceux d'Alexis ainsi que les observations du père Dus-

sercle. L'extrait qui suit, *Chant chagossien*, reprend le thème de l'alcoolisme et des problèmes de couples :

Cata sardine, di vin gros vin
Soular tomb dan la ri.
Kan mem to mari zalou ;
Galupé vinn vwar mwa.

Mo gaté, to détail, to tandé mo malade.
Kan mem to mari zalou ;
Galupé vinn vwar mwa.

Sardines et gros rouge,
Le soulard tombe dans la rue.
Même si ton mari est jaloux ;
Cours et viens me voir.

Ma chérie, tu t'enfuis quand tu entends que je suis malade.
Même si ton mari est jaloux ;
Cours et viens me voir.
(Talate 2011)

Comme dans le cas de *La Zirodo* de Charlésia Alexis, le personnage principal de la chanson est un homme. Celui-ci demande à une femme mariée de venir le rencontrer en dépit de la jalousie de son époux. Or, ce dernier est si souvent sous l'emprise de l'alcool qu'il tombe dans la rue. En apprenant que son amant est malade, la femme s'enfuit. Une fois de plus, nous avons un bref aperçu des problèmes sociaux de l'archipel qui semble, du moins dans certaines chansons, caractérisé par l'alcoolisme, l'adultère et la violence. Ce dernier facteur est d'ailleurs le thème principal du *Chant chagossien (Part 3)* dont voici un extrait :

La ba ti gran bé mo mama ;
La ba ti gran bé la ba.
.....

Désiré, mo mama,
Mo godé finn désiré mo mama.
Ler mo godé finn désiré,
Mo couto pa dan mo la min.

Dan mo lamin,
Si mo couto ti konn kosé ;
Si mo couto to ti konn kosé,
To tia rakonté ki to ti truvé.

Pa dan mo la main mo couto ;
 To pa dan mo la main.
Si mo couto ti dan mo la min,
 Tia mett menott dan mo la min.

Là-bas, c'était à Grand Bay ma mère ;
 Là-bas, c'était à Grand Bay, là-bas.

.....
 Déchirée, ma mère,
 Ma jupe a été déchirée, ma mère.
 Quand ma jupe fut déchirée,
 Mon couteau n'était pas entre mes mains.

Entre mes mains,
 Si mon couteau pouvait parler ;
 Si mon couteau, tu pouvais parler,
 Tu raconterais ce que tu as vu.

Mon couteau n'est pas entre mes mains ;
 Tu n'es pas entre mes mains.
 Si mon couteau était entre mes mains,
 On me passerait des menottes.
 (Talate 2011)

Avant la déportation, le discours présent dans les chansons est sans fard. Dans ce contexte, l'extrait ci-dessus assume une fonction thérapeutique dans le cadre de l'univers de la plantation. À travers cette jeune fille qui refuse le statut de victime, cet exemple du patrimoine culturel permet aux habitants de conjurer leurs frustrations, voire leur abatement face à une réalité de la vie dans l'archipel. Ici, la violence appelle la violence. Ce type de situation est confirmée sur le plan historique par David Vine (2009) qui évoque les incidences de violences contre les femmes dans l'archipel ainsi que la faiblesse socio-économique de celles-ci. Tout cela semble aller ainsi à l'encontre du fait que l'archipel des Chagos puisse être perçu comme étant un jardin d'Éden. Voilà pourquoi il est important de s'en tenir aux faits car certains éléments qui caractérisent la mémoire des Chagossiens aujourd'hui relèvent plus du mythe que de la réalité historique. En effet, la mythification de l'archipel a une fonction précise : le retour de ce peuple dans son pays natal.

4 Après le déplacement forcé

Le déplacement forcé des Chagossiens hors de leurs îles demeure encore de nos jours, un sujet très sensible. En échange de l'indépendance de Maurice obtenue en 1968, le gouvernement britannique va détacher les Chagos du territoire mauricien. Désormais, l'archipel devient un *BIOT* (*British Indian Ocean Territory*). Ensuite le gouvernement britannique loue l'archipel au gouvernement américain selon un accord qui se dessine dès 1961 entre le Président Kennedy et le premier ministre britannique de l'époque, Harold Macmillan. Selon De L'Estrac, un accord rendu public en 1966 prévoit que : « Les îles (du *BIOT*) resteront disponibles afin de satisfaire les éventuels objectifs militaires des deux gouvernements pour une période indéterminée » (2011, 93). Pour Alexandre et Koutouki, les gouvernements britanniques et américains y ont développé « une stratégie pour échapper à la *Charte des Nations Unies* » (2015, 7) ce qui les place dans l'illégalité. Cela explique pourquoi certains détails de la séparation de ce territoire seront longtemps gardés sous silence. Il faut attendre 1998 avec la déclassification de certains documents du *British Foreign Office* pour qu'enfin le public sache le rôle exact joué par le gouvernement mauricien dans cette triste affaire. Dès 1983, lors de leurs témoignages devant le *Select Committee* sur l'excision des Chagos, Sir Seewosagur Ramgoolam, le premier ministre mauricien de l'époque ainsi que d'autres membres du gouvernement et de l'opposition nommément Sir Gaëtan Duval, précisent qu'à aucun moment ils n'avaient été au courant de la création d'une base militaire sur Diego Garcia. Tout au plus, il devait être question d'un centre de communication. Cela n'empêche pas que le premier ministre a cautionné l'exode du peuple chagossien comme le montre cet extrait de son témoignage lors du *Select Committee* en question : « the delegates wanted to excise Chagos against preferential treatment trading terms especially sugar quota at a more remunerative terms and rice and flour from America at subsidised prices » (1983, 16). Le sujet est assez bien documenté pour ne pas nous y attarder. Avec le déplacement forcé, la vie des Chagossiens va prendre une tournure tragique qui va, bien évidemment, trouver un écho dans leur musique.

Le déplacement se fera par étapes. Selon Stephen Allen, dès 1965, les Chagossiens qui se rendent à Maurice sont surpris d'apprendre qu'ils ne pourront jamais retourner chez eux (2014, 11). En 1968, l'année où l'île Maurice obtient son indépendance de l'empire britannique, les résidents de Diego Garcia sont avertis qu'ils ont deux mois pour quitter l'île à tout jamais. David Snoxell précise que la plupart seront embarqués sur des navires en direction des îles Salomon et de Peros Banhos (2009, 130). Les jours des habitants des Chagos sur leurs îles font désormais l'objet d'un compte à rebours.

Finalement, en 1973, le dernier bateau, le *Nordvaer* ramène les derniers Chagossiens à l'île Maurice où ils refusent de débarquer. En tout, 2,500 personnes sont déportées. La majorité échouent dans les faubourgs malfamés de Port Louis, tandis que d'autres trouvent refuge au Seychelles et en Angleterre. Désormais, la chanson des Chagos aura le parfum de l'exil.

Il est indéniable que le déplacement forcé des Chagossiens soulève des questions relatives à la spoliation et à la justice sociale. Il n'est donc pas étonnant que les chansons produites par les déracinés depuis 1973 englobent toutes les thématiques que nous retrouvons dans les modèles consacrés aux populations déplacées à travers le monde tels que celui proposé par Robin Cohen (1996, 514). Celui de Micheal Cernea comprend la classification suivante : « (a) perte de terres, (b) perte d'emploi, (c) perte de domicile, (d) marginalisation, (e) augmentation de la morbidité, (f) insécurité alimentaire, (g) perte d'accès aux ressources de la communauté, (h) désagrégation de la communauté » (1998, 15). Beaucoup de ces notions théoriques sur les diasporas sont incarnées dans les chants du peuple chagossien. Un exemple par excellence est la chanson *Bourik mo tonton* (L'âne de mon oncle) par Claude Lafoudre, un natif de Peros Banhos, tout juste âgé de six ans, lorsqu'il quitte l'île en 1965 :

Gran tonton raconter so lavi déracine.
 Li *pa ti espere si enn zour li pu kitt so later natal*.
 Bato Nordvaer ti vini pu vinn pran zott pu ale ;
 Ça zour ki embarke lors bato regre dan leker, larm kule.

Mo tonton so bourik, sa ban zanimò ki li ti ena finn res la ba ;
 So la rap ki ti habitie rap coco,
 So marmite ki li ti habitie cuit séraz ;
 Tou finn res la ba - Oh oh oh !

Le grand oncle raconte qu'il est un déraciné.
 Il n'espérait pas qu'un jour il quitterait sa terre natale.
 Le navire *Nordvaer* est venu les prendre ;
 Le jour de l'embarquement, les regrets au cœur, les larmes qui
 coulent.

L'âne de mon oncle et ses autres animaux sont restés là-bas ;
 Sa râpe pour râper les noix de coco,
 Sa marmite où il cuisait son séraz ;
 Tout est resté là-bas - Oh ! Oh ! Oh !
 (Lafoudre 2004)

Ce qui frappe le plus dans cet extrait de cette chanson d'un Chagossien, c'est la manière élaborée dont elle est écrite. Cela dit, l'analyse

de notre corpus relève les différences majeures entre les chansons d'avant et après le déplacement forcé :

Chansons	Avant le déplacement	Après le déplacement
Langue	Créole chagossien	Créole mauricien
Thèmes principaux	Amour / alcoolisme / violence	L'île perdue / le traumatisme
Thèmes secondaires	La plantation	La pauvreté / le désespoir
Instrumentation	Traditionnelle / acoustique	Moderne / Électrique
Genre	Textes chantés / <i>Séga ravanne</i>	<i>Séga</i> contemporain / <i>seggae</i>
Contexte	Soirée dansante / fête	Revendication politique
Tempo	Présent	Passé
Lieu	Chagos	Chagos / Maurice
Public	Chagossien	Indiaocéanique / global
Objectif	Amusement	Devoir de mémoire

Bourik mo tonton correspond en tous points au modèle de chanson qui émerge après le déplacement forcé. Tous les marqueurs du déracinement sont présents tels que le *Nordvaer*, un symbole fort pour les déracinés. Utilisant le *séga* mauricien contemporain comme genre musicale, Lafoudre n'oublie pas non plus de souligner le traumatisme vécu par ceux qui ont vu leurs animaux domestiques être asphyxiés dans l'unique calorifère (four à chaux) de Diego Garcia. En effet, pour forcer les habitants de Diego à ne garder aucun lien avec leur île, les autorités britanniques ont regroupé tous les animaux domestiques des habitants au sein du calorifère pour les asphyxier.

Une évocation de la chanson contemporaine des Chagossiens serait incomplète sans le succès considérable qu'a été *Peros vert* (*Peros la verte*) de Ton Vié et cela aussi bien au sein de la communauté chagossienne que chez les Mauriciens. Le destin de Ton Vié de son vrai nom Olivier Sakir est représentatif du traumatisme vécu par bon nombre de déracinés. C'est en 1968 que le jeune Olivier, alors âgé de 10 ans débarque à l'île Maurice de Peros Banhos. Lors du voyage qu'il fait en compagnie de sa mère et de ses sœurs, la benjamine décède. Après trois mois passés à Maurice, la famille Sakir se prépare à rentrer à Peros Banhos quand on leur informe que le retour dans l'île n'est plus possible. *Peros vert* incarne une nouvelle forme de chanson chagossienne car elle se présente sous la forme d'un *seggae* (mélange de *séga* et de *reggae*) :

Peros vert autur li blan ;
So pep nwar (3 fois)

Zoizo krié, lisien zape,
Mone perdi mo zil ;
Goodbye Peros vert,

*Goodbye Salomon,
Goodbye Diego.*

*Si zame mo pu truv zot,
Mo lil, mo lil ;
Solei, la ter, mo lombri,
Mo lil, mo lil, mo lil.*

Peros la verte est entourée de blanc ;
Son peuple noir (3 fois)

.....
Les oiseaux crient, les chiens aboient,
J'ai perdu mon île ;
Au-revoir Peros la verte,
Au-revoir Salomon,
Au-revoir Diego.

Si jamais je ne vous retrouve,
Mon île, mon île ;
Le soleil, la terre, mon nombril,

Mon île, mon île. (Ton Vié 2002)

Produite en 2002, cette chanson résume à elle-seule le déchirement perpétuel dans lequel vivent les Chagossiens. Une fois de plus, le sort réservé aux animaux domestiques est évoqué comme une métaphore de la souffrance vécue par les exilés. Au-delà de la précarité, des préjugés et de l'ostracisme avec lesquels les déracinés doivent composer, il y a ce désir inné de retourner dans leur île qu'ils imaginent désormais comme un lieu idyllique. La répétition du terme « Au-revoir » démontre que l'espoir d'un retour au pays natal est plus que jamais présent.

La chanson contemporaine sur la tragédie des Chagossiens contient deux constantes qui reviennent inévitablement. Premièrement, il y a le concept de l'île en tant que lieu paradisiaque confirmé par les travaux de Sandra J.T.M. Evers que nous avons déjà évoqués précédemment ou encore l'étude de Laura Jeffery (2007). Basé sur des faits historiques, ce récit mythologique est si ancré dans l'imaginaire collectif des Chagossiens et de ceux qui soutiennent leur cause qu'il est repris dans toutes les chansons, même dans celles dont les auteurs ne sont pas de l'archipel. La deuxième constante qui revient dans toutes les chansons contemporaines sur les Chagos est la notion de « sagren » (chagrin). Dans un rapport rédigé par Tania Draebel pour l'*Organisation Mondiale de la Santé* (OMS), cette dernière écrit :

La notion du chagrin a une place importante dans le système explicatif de la maladie. Le chagrin est en effet une nostalgie pour les

îles de Chagos. Il s'agit de la profonde tristesse de faire face à l'impossibilité de rentrer chez soi sur l'archipel des Chagos. Pour la plupart des gens que nous avons rencontrés, ce chagrin explique les maladies et même la mort de certains membres de la communauté (Draebel 1997, 221).

Pour s'en convaincre, il suffit de se remémorer les paroles de Ton Vié déjà citées précédemment notamment la fin déchirante de *Perros vert* où l'auteur ne cesse de répéter « *mo lil, mo lil* (mon île, mon île) » (2002) comme si on lui avait arraché une partie de lui-même. Selon Steffen Johannessen, le terme « sagren » est un concept qui rassemble et définit les diverses expériences personnelles des Chagossiens (2005, 22). D'une certaine façon, ce concept serait communicable d'un individu à un autre.

Au-delà des enjeux stratégiques, politiques et surtout financiers, réside l'âme d'un peuple au destin tragique. Une seule forme de pratique culturelle a su capturer de manière authentique les joies, les peines et les espérances de ce peuple : ce sont les *ségas*, ce sont les *cantés*.

Bibliographie

- Alexandre, C.; Koutouki, K. (2015). « Les déplacés des Chagos. Retour sur la lutte de ces habitants pour récupérer leur terre ancestrale ». *Revue québécoise de droit international*, 27(2), 1-26.
- Alexis, C. (2004a). *Katamouélo. La voix des Chagos*. La Réunion : PRMA.
- Alexis, C. (2004b). *La Zirodo. La voix des Chagos*. La Réunion : PRMA.
- Allen, S. (2014). *The Chagos Islanders and International Law*. Oxford ; Portland : Hart Publishing.
- Anyangwe, C. (2001). *Questions of the Chagos Archipelago : Report on the Fact-finding Mission to Mauritius*. Sahrington Report. Luzaka, Zambia : Inter-African Network for Human Rights Development.
- Cernea, M. (1998). « La sociologie des déplacements forcés : un modèle théorique ». Laissailly-Jacobs, V. (ed.), *Communautés déracinées dans les pays du Sud*. Trad. par M. Taylor. Paris : Autrepart-ORSTOM, 11-28.
- « Chagos : Ultime hommage à Charlésia Alexis ». <http://www.lemauricien.com/article/chagos-ultime-hommage-charlesia-alexis/>.
- Cohen, R. (1996). « Diasporas and the State : From Victims to Challengers ». *International Affairs*, 72(3), 507-20.
- De L'Estrac, J.C. (2011). *L'an prochain à Diego Garcia... île Maurice* : Éditions Le Printemps.
- De Rauville, H. (1908). *L'île de France contemporaine*. Paris : Nouvelle Librairie Nationale.
- De Sornay, P. (1950). *Isle de France, île Maurice*. Île Maurice : The General Printing & Stationery Cy. Ltd.
- Draebel, T. (1997). *Évaluation des besoins sociaux de la communauté déplacée de l'archipel des Chagos*. Vol. 1, *Santé et éducation*. Île Maurice : Ministère de la Sécurité Sociale.

- Dussercle, R.P. (1935). *Archipel de Chagos*. Île Maurice : The General Printing & Stationery Cy. Ltd.
- Dussercle, R.P. (1937). *Dans les 'Ziles la-haut'*. Île Maurice : The General Printing & Stationery Cy. Ltd.
- Evers, S. J.T.M. (2011). « Longing and Belonging in Real Time : How Chagossian Children in Mauritian Imagine the Chagos Islands ». Evers, S. J.T.M ; Kooy, M. (eds), *Eviction from the Chagos Islands : Displacement and Struggle for Identity Against Two World Powers*. Leiden : Brill, 241-72.
- Final Report on the Census Enumeration Made in the Colony of Mauritius and Its Dependencies, 31st March 1931* (1933). Port Louis : R.W. Brooks, Government Printer.
- Jeffery, L. (2007). « How a Plantation Became Paradise : Changing Representations of the Homeland Among Displaced Chagos Islanders ». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(4), 951-8.
- Johannessen, S. (2005). *Contested Roots : The Contemporary Exile of the Chagossian Community in Mauritius* [MA thesis]. Norway : The University of Oslo.
- Lafoudre, C. (2004). *Bourik mo tonton*. Île Maurice : Cassiya Productions.
- Mandrilly, A. (2006). *Les exiles de l'océan Indien : du malheur de soi au malheur d'eux-mêmes (Îles Chagos)* [Mémoire de licence]. Bordeaux : Université Bordeaux II.
- Marimootoo, H. (1999). « Diego Files ». *Weekend*, 17 Août 1997. Maurice.
- Mauritius Legislative Assembly (1983). *Report of the Select Committee on the excision of the Chagos Archipelago*. Port Louis : L.C. Achille.
- Nagapen, A. (1996). *Histoire de la Colonie : Isle de France-Île Maurice 1721-1968*. Maurice : Diocèse de Port-Louis.
- Snoxell, D. (2009). « Anglo/American Complicity in the Removal of the Inhabitants of the Chagos Islands, 1964-1973 ». *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 37(1), 127-34.
- Talate, L. (2011). *Chant chagossien (Part 1, 2, 3)*. Île Maurice – Tambour Ravanne. France : Radio France.
- Tayyab, M. (1999). « Colonialism and Modern Construction of Race : A Preliminary Inquiry ». *University of Miami Law Review*, 53(4), 1219.
- Ton Vié (2002). *Peros vert*. Île Maurice : Géda Music.
- Tong, M. (2009). *Le droit à l'autodétermination et à la restitution : L'affaire du peuple de l'archipel des Chagos* [PhD dissertation]. Strasbourg : Université de Strasbourg.
- Truth and Justice Commission (2011). *Report of the Truth and Justice Commission*, vol. 2. Mauritius : Government Printing, 2011.
- Vine, D. (2006). *Empire's Footprint : Expulsion and the U.S. Military Base on Diego Garcia* [PhD dissertation]. New York : City University of New York Graduate Center.
- Vine, D. (2009). *Island of Shame : The Secret History of the U.S. Military Base on Diego Garcia*. Princeton : Princeton University Press.

