

Conférence au MIDAS, le 1^{er} décembre 2009, Cnrs, Villejuif

Musique et migration : modèle indianocéanique ou modèle caribéen? L'exemple du Chutney Mauricien.

Catherine Servan-Schreiber (Ceias, Cnrs)

En guise d'introduction, deux citations seront proposées. Celle de Paul Gilroy, dans le chapitre « les bijoux de la servitude » de son ouvrage sur l'Atlantique noir : « Les études sur la modernité et sa possible éclipse ont négligé la musique, c'est assez curieux si on pense au rôle de plus en plus grand des musiques dans nos sociétés ». Celle de Rajendra Mesthrie au terme de son travail sur les Indiens d'Afrique du Sud : « Symbolic attachment to Indian languages through films, devotional songs and popular music are factors which have not been taken account ». On prendra ici la musique comme un outil spécial en anthropologie, permettant d'observer des phénomènes comme les hiérarchies, le pouvoir, bref, en rappelant que l'étude du rapport à la musique permet une entrée spécifique, offre une clé pour aborder une société. Approche d'autant plus nécessaire, si on pense au statut très particulier de la musique en contexte de diaspora ou de migration. Comme le montre l'analyse de Paul Gilroy, en situation de diaspora, la musique est l'un des premiers marqueurs identitaires. Ce trait est également souligné par Peter Manuel dans son étude *East Indian music in the West Indies* : la musique est ce qui mixe le plus facilement, la musique n'a pas de frontière, et la musique est à la fois ce qui permet la survie d'une culture en migration, et ce qui cause sa dilution, à travers des processus de transformation et d'adaptation. Donc la musique incarne ce paradoxe, et ce faisant, elle permet la construction de nouvelles identités.

Le cas de la musique Chutney est d'autant plus intéressant pour l'histoire de la migration indienne, que ce genre résulte de la rencontre entre mondes créole, européen et indien. A l'île Maurice, il s'est introduit à travers la migration de la main d'œuvre indienne dite « engagée », dans l'économie sucrière de la plantation de canne, après l'abolition de l'esclavage en 1834 et il s'est développé de la même façon dans la Caraïbe (Surinam, Trinidad, notamment) et à Fidji. Il concerne la population bhojpurie, venant du Bihar et de l'Uttar Pradesh. Au Surinam, la musique chutney est le produit de la fusion de la musique indienne villageoise avec le kaseko (« casser le corps ») africain. A l'île Maurice, c'est le produit de la rencontre avec le séga .

S'agissant d'examiner la circulation des formes musicales, il faut insister pour dire que le séga, à sa découverte, n'a pas été déprécié des Indiens comme il l'a été des Européens. Ou du moins, s'il est vrai que des jugements négatifs ont été parfois émis sur le séga de la part de milieux indiens élitistes et puritains, dans le monde de la musique professionnelle, et dans l'arrière pays mauricien, il a été

ressenti comme la poésie même. Et il a entièrement transformé la culture musicale des Bhojpuris¹. Le mot « Chutney » se réfère à un style « épicé », mais on utilise aussi le terme « *chatkar* », explosif, vibration, pour le qualifier. Le chutney peut être l'adaptation simple à un rythme de séga, en gardant les paroles d'un chant indien villageois, ou l'adaptation au rythme du séga doublée de l'apport d'un nouveau style de thèmes et de paroles. Le style Chutney a émergé dans la Caraïbe dans les années 1970, et à Maurice, dans les années 1990, mais en réalité, il est bien antérieur à ces dates.

Si on examine l'historicité de cette forme, on voit qu'elle est liée à trois périodes charnières de la construction nationale mauricienne :

-L'introduction d'une main d'œuvre d'origine indienne dans l'économie de la canne à sucre et le monde de la plantation coloniale, après l'abolition de l'esclavage sur l'île en 1834

-Le passage à l'industrialisation du secteur rural et l'expérimentation du système « de l'usine aux champs ».

-Le redéploiement d'une stratégie migratoire vers le monde occidental, qui, touchant la jeunesse actuelle, fait ressortir les frustrations de toute une génération.

L'évolution qui a marqué la musique chutney et transformé ce patrimoine hérité du *gamat* en un style à la fois plus moderne et plus épicé, l'équivalent du chutney caribéen, a suivi plusieurs étapes :

Un premier tournant s'est produit, dans les années 1980. Le mouvement Seva Shivar et le Mauritius Bhojpuri Institute fondé par Sarita Boodhoo revalorisent le patrimoine de chants bhojpuris hérité « d'une culture ancestrale ».

Autour de 1994, de nouveaux groupes se forment. Bhojpuri Boys, Bhojpuri Lovers, Bhojpuri Kings, Bhojpuri Melodies, Bhojpuri Baja Baje Boys, impriment de leur marque la scène musicale. Leurs costumes colorés, les chorégraphies de leurs danseuses, la sonorité de leurs mélodies de fusion frappent tous les publics.

En 1995, le spectacle intitulé 'Traditionnelle Odyssée' (Traditional Odyssey), confirme l'émergence publique du style chutney. Sous l'impulsion du Mauritius Bhojpuri Institute et du Centre Culturel français Charles Baudelaire, un programme musical alliant le jazz, le séga, la musique tamoule, les chants soufis, la musique bhojpurie folklorique (*jhumars*) et dévotionnelle, réunissait Linley Marthe, Menwar, Gilles Renne, Philippe Sellam, Kasseven Cunden, Momo Manancourt, Meera Mohun et le groupe de chanteuses bhojpuries traditionnelles de Vallée des Prêtres. Les instruments tamouls (morlons) et les percussions du nord (tambours traditionnels) fusionneront avec les instruments de jazz et les cuivres européens.

Du fait que ce genre est l'aboutissement de deux courants musicaux très étrangers l'un à l'autre, il implique des échanges et des modes relationnels particuliers entre communautés. Dans les West Indies, le débat anthropologique oppose le pluralisme culturel au « consensualisme » depuis la génération de Melville Herskovit.

Les anthropologues M.G. Smith (1965) et L. Despres (1967) décrivent l'organisation des Etats « West Indians » comme « pluraliste » (plurielle) et caractérisée par une diversité de formes en ce qui

¹ Sur cette culture, O Henry 1988 et Servan-Schreiber 1999

concerne des éléments institutionnels de base, parenté, éducation, religion, loisir, propriété et système économique. Ils considèrent que dans les trois espaces, Trinidad, Surinam et Guyana, les Indiens et les Noirs se réfèrent à des systèmes individuels, chacun, pour exploiter la terre, acheter et vendre, observer les cultes, et aborder des domaines comme l'éducation, les arts, la musique et la danse. Ces instances subissent certes des unifications, mais demeurent des forces antagonistes. Les Indiens, par exemple, n'ont pas de place dans la hiérarchie des Créoles trinitadiens, dans laquelle les Blancs ont un statut supérieur, et les Noirs un statut inférieur. Au sein de cet univers pluraliste, des influences réciproques peuvent toutefois parvenir à s'exercer.

Leurs opposants, Lloyd Braithwaite, et R.T. Smith, maintiennent que le modèle consensuel établi par Talcott Parsons décrit bien les sociétés caribéennes. Pour eux, comme pour David Lowenthal, Indiens et Noirs partagent de nombreux concepts, la communauté indienne n'étant pas une enclave séparée, mais plutôt une sorte de classe dans une société très stratifiée, mais unifiée : « West Indian social groups often maintain separate institutions and exhibit divergent behaviour while they share underlying values » (Lowenthal 1972, 90) (Myers 1993, 466).

En ce qui concerne le Surinam, l'historien Maurits Hassankhan a fait valoir les notions de concurrence et compétition qui régissent les rapports entre Indiens et Créoles (Hassankhan 1997). De son côté, Anton Allahar, dans son approche des identités caribéennes, pose la question de l'identité englobante ou fragmentée (Allahar 1997)².

En tant qu'ethnomusicologues, Peter Manuel, Helen Myers et Tina Ramnarine, dans des ouvrages désormais classiques, ont utilisé le chutney de la Caraïbe, pour voir ce que son émergence reflétait de la relation indo-créole. Leurs travaux ont alimenté la thèse pluraliste.

Pour l'aire indianocéanique, en revanche, l'impact exercé par la circulation des formes musicales en tant que révélateur des représentations des Indiens et des Créoles acteurs de leur histoire, n'a pas été assez fortement évaluée³. La musique Chutney (ou Chatkar) occupe une place centrale. Elle est le pendant de la musique Chutney de l'aire caribéenne. Elle reflète un mode de vie indianocéanique propre, et la genèse d'une « jeune musique⁴ ». Elle montre un processus d'adaptation tant de l'intérieur (la communauté) que de l'extérieur (les formes musicales). Elle est sous tendue par la relation au monde créole dont elle se rapproche ou s'écarte dans les paradoxes d'un ressenti. Elle a vocation à documenter l'histoire de l'île.

La question que pose cette communication, est de chercher à comprendre de quelle manière la culture Chutney et la musique qu'elle génère éclairent le débat sur le multiculturalisme à l'île Maurice. Par multiculturalisme, j'entends un système social, et non politique, dans lequel plusieurs cultures cohabitent. Pour voir dans quel modèle relationnel s'inscrit l'expérience mauricienne, je partirai de trois exemples :

² Allahar pose la question de savoir s'il y a plus de points communs entre un Bhojpuri Trinidadien et un Créole Trinidadien qu'entre un Bhojpuri de l'Inde et un Bhojpuri du Trinidad. Pour lui, malgré la « créolisation » des formes, y compris musicales, de grandes distinctions séparent la forte « créolisation » des communautés indo-trinidadiennes de la créolisation restreinte des Indo-Surinamiens. A ce titre, il n'existe pas pour lui une identité caribéenne englobante, mais des « identités fragmentées, les identités « guyanaises », « jamaïcaines » ou « trinidadiennes » l'emportant, même de façon discrète, sur toute autre considération.

³ Notons cependant que Daniella Bastien, dans son approche du séga engagé, privilégie la musique comme angle d'approche d'une analyse anthropologique et politique (Bastien 2005).

⁴ Selon l'expression de Julien Mallet

-Collaborer pour innover : Echange de savoirs faire et circulation des formes musicales

- Rivaliser pour établir des réseaux à l'étranger : logiques de festivals et de tournées internationales

-Au-delà des enjeux relationnels : nouveaux courants de la musique chutney

Les sources sur lesquelles je me suis appuyée ont été variées : des exemples musicaux, des récits de vie des musiciens eux-mêmes, des extraits de presse, des sources littéraires, ainsi que les flyers de festivals et de concerts. A travers elles, se dégage un processus alternatif de collaboration/compétition. L'enquête a été menée auprès de 300 musiciens d'origine bhojpurie établis dans les régions de Goodlands, Triolet, Flack, Terre Rouge et Rivière des Créoles, et d'une cinquantaine d'autres musiciens tamouls et créoles.

I. Collaborer pour innover : échange des savoirs faire et circulation des formes musicales.

A l'île Maurice, la créolisation de la musique indienne s'est effectuée en constant parallèle avec une orientalisation de la musique de séga. Les exemples se restreignent au premier cas, mais montrent les pratiques de collaboration entre communauté indienne et créole, à chaque étape spécifique de la création musicale : composition, arrangement musical, chorégraphie, enregistrement, production. Ils ressortent d'extraits d'entretiens et de récits de vie :

-Composition :

Dharam Takah, le plus grand joueur de tabla de l'île, évoque ses techniques de composition : « Nos grands-parents sont Indiens, mais nous sommes Mauriciens. Nous mixons les styles indiens, africains, européens. Je compose des textes pour les compétitions de chant. J'aide des musiciens à faire leurs albums. J'accompagne beaucoup de formations, d'orchestres, et de chanteurs de *gamat*. Je collabore très souvent avec les ségatiers : Claudio Veeraragoo, Jean-Claude Gaspard, Michel Legris, Menwar. Ils aiment bien avoir du tabla dans leurs percussions. D'ailleurs, le même studio qui produit le bhojpurie produit le séga. Des musiciens s'interchangent ! ».

Pour Kishore Taucoory, à travers la chanson chutney, il s'agit de reléguer l'identité 'indienne' et d'affirmer la mauricianité : « *Mo enn zilwa, mo enn kreol, donnant aux gamaat le rythme du séga. Mo Morysien, mo pa sorti Bihar, mo pa Indien, mo lamizik bizin reflet kouler Moris* » (Interviewé par Sabrina Quirin, *Week-End*, le 3-12 2006) (Ma musique est une musique des îles, parce qu'elle est conçue ici. Je ne peux pas faire autrement. Je viens des îles, je suis un créole, donnant au *gamat* le rythme du séga. Je suis un Mauricien, je ne viens pas du Bihar, je ne suis pas Indien. Ma musique doit refléter les couleurs de Maurice).

Freeman Lagare, légende créole du *gamat*, montre l'exemple de l'échange des savoirs faire. Ce chanteur créole, profondément amoureux du *rasa* bhojpurie, a bravé les interdits de son entourage pour s'imposer selon son propre goût comme « chanteur la tente » dans un milieu entièrement indien. Il participe au Pokhun Oriental Group, dès sa création. « Enfant, je n'ai pu aller à l'école. Mon père était charbonnier à Brisée Verdière. Notre famille venait d'où ? D'Afrique ? Du Mozambique ? De Madagascar ? Je ne sais. Quand je suis né, en 1943, notre famille était trop pauvre pour que moi

et mes sœurs on aille à l'école. Mais le *baithkâ* était gratuit, et moi, je voulais apprendre. Mon désir d'apprendre l'hindi et le bhojpuri a beaucoup bouleversé mes parents. Que vous dire ? Ca été tout une histoire... Ils ont fait venir le prêtre, la bonne sœur et d'autres encore pour me faire comprendre et me dissuader. J'étais après tout baptisé et je n'avais pas à apprendre l'hindi ou le bhojpuri. Le prêtre m'a dit qu'il fallait apprendre le catéchisme, et pas ces langues indiennes. Je lui ai dit que c'est pourtant ce que je voulais faire. Alors il m'a jeté une malédiction. *J'ai écouté tout le monde puis je leur ai dit 'rest cot été zot, moi mo pou reste cot mo été ; que chacun soit libre de faire ce qu'il veut ' »* (Freeman Lagare. « *Aawa, mila, Louis Freeman Lagare se* ».) Je me suis acheté un « *Bal shiksha* », un manuel pour les enfants, à 2 roupies, et j'ai appris l'alphabet hindi. Doucement doucement, j'ai appris les lettres. A l'âge de neuf ans, je voulais apprendre des chansons, mais le guruji du *baithkâ* a dit 'non, ce n'est pas bon'. Alors je me suis enfui chez un autre guruji, et pour apprendre la *kavita*, la poésie, je restais chez lui jour et nuit. Et pour apprendre la grammaire aussi. Le jour où mes parents ont découvert, ils ne voulaient pas me laisser rentrer chez moi. Mais j'ai persisté. Puis je suis allé m'instruire auprès du Pandit Lutchmun, à Chemin Grenier. J'ai appris le chant et l'harmonium. Comme chanteur, j'aime Manna Dey, Mukesh, Rafi, Hemant Kumar. J'ai entendu Manna Dey à Port-Louis, dans la salle de cinéma du Luna Park. Et Mohamed Rafi à l'ashram de Grand Bassin. Au Plaza de Rose-Hill deux fois de suite, je suis allé écouter des chanteurs indiens. A Brisée Verdière, un ami gardait un harmonium dans un coin, il me l'a prêté. Je pouvais me faire engager dans les *gamats* !

Quels débuts ! Les gens me jetaient des peaux de bananes, des tomates, des œufs ! Mais je ne me suis pas découragé. Je fonçais. Comme mon nom posait problème, j'ai choisi un personnage qui provoque la controverse : Ravana, le roi-démon de Lanka. Je me suis nourri des lignes du *Mahâbhârata* pour susciter le respect. J'obtenais 2 à 5 roupies par *gamat*, je mettais de côté.

Pour gagner ma vie, j'ai ciré les chaussures des policiers de mon village. J'ai fait tour à tour laboureur, coupeur de cannes, et 'enflé camion'. Ainsi jusqu'à l'âge de quarante ans. Puis je me suis fait embaucher au Sugar Terminal, à Port-Louis, pour l'embarquement du sucre pour l'exportation. Mais j'avais progressé ! J'ai chanté au Théâtre de Port-Louis en 1983, et au Cinéma le Venise à Port-Louis en 1987. En 1997-98, je suis passé à l'émission « Jivan ke safar » (La manière de vivre) à la MBC, avec Hurrinarain Mohabeer. Et surtout, j'ai remporté le second prix du Bhojpuri Bahar. Je ne me vois pas chanter autrement qu'en bhojpuri. Je n'ai rien contre les ségatiers, mais je trouve que les ségas manquent de profondeur. C'est juste pour les touristes. Même si j'apprécie Cassiya et Zot sa ».

-Production, et monde des studios :

En tant que producteur du studio Hansley Music, *** s'est formé sur l'arrangement des mélodies auprès d'une célébrité du champ musical créole : « J'ai beaucoup appris avec Marclaine Antoine et son orchestre Stardust. On a gardé le beat traditionnel avec le *dholak* et le *lota*, mais on a ajouté la guitare basse, la guitare solo, et un fond de clavier. On a fusionné. En partant de ces musiques des vieilles dames, on a fusionné avec la musique des îles. Le tempo n'était plus le même ! 'Ce n'est pas de la musique bhojpurie, ce que tu fais, on m'a dit au début. C'est de la musique africaine' ! On a pas mal changé aussi le vocabulaire, changé les mots de la chanson traditionnelle. On a changé des mots bhojpuris trop grossiers, pour adapter la langue à la musique de l'Afrique et des Mascareignes. On a injecté des mots créoles. On a utilisé des chansons de films hindis sur lesquelles on a mis des paroles en bhojpuri. On a aussi mixé avec le séga à 100% pour faire une musique des îles, un vrai style ».

-Chorégraphie :

Hurry Boodnah retrace les difficultés pour faire admettre la participation de danseuses comme support chorégraphique de la chanson chutney, lors des concerts : « Au début, on n'avait pas de danseuses qui acceptaient de se produire sur scène avec nos orchestres, si elles venaient de la communauté bhojpurie. Les parents indiens trouvaient cela inconvenant. Alors des filles chrétiennes ont fait faire des costumes, et nous ont aidé à faire la chorégraphie ».

-Arrangement musical :

Sur chaque pochette de cassette ou de Cd, un nom apparaît, celui de l'arrangeur musical. Bien souvent, celui d'Henriot Figaro, musicien créole qui adapte la musique villageoise indienne aux sonorités et rythmes du séga. Mais il n'est pas le seul à jouer ce rôle. Dans l'émergence des « jeunes musiques », le métier d'arrangeur se développe, offrant d'ailleurs parfois des revenus supérieurs à ceux de l'interprète lui-même.

Lorsqu'on lit la presse mauricienne, les chroniqueurs musicaux mettent régulièrement l'emphase sur les tournées des groupes mauriciens à l'étranger : « *Composing chutney songs in bhojpuri enabled the Bhojpuri Boys to have come third at the World Folk Dance Competition which was held in Spain in 2001, without mentioning the numerous times when the Bhojpuri Boys were on trips abroad to perform concerts on the stage* ». Cette façon de valoriser un ensemble musical en soulignant ses performances en Europe pose la question des divers réseaux d'émigration dans les milieux artistiques, et des processus de compétition dans lesquels, pour les établir, les musiciens sont engagés.

II. Rivaliser pour établir des réseaux à l'étranger : logiques de festivals et de tournées internationales

Bien quelle ne porte pas l'étiquette de « musique du monde », la musique chutney a développé un riche réseau de relation professionnelles, qui incluse trois continents, l'Afrique, l'Asie et l'Europe. Le chanteur de chutney n'est pas seulement un artiste qui pratique la fusion des styles et adapte un héritage folklorique à un standard créole, mais il appartient à des réseaux, et à ce titre, il migre, ou tout simplement part à l'étranger en tournée. Ceci est d'autant plus fréquent que la pratique du concert privé demeure une dimension importante de la vie musicale indienne. Beaucoup de « patrons » et « mécènes » mauriciens, en diaspora, investissent pour la présence de chanteurs lors des fêtes religieuses ou civiles, s'efforçant d'offrir ou de collecter des fonds pour les billets d'avion. Il faut donc prendre en considération la présence multisite du musicien. Dans ce contexte, l'esprit de collaboration, développé au cours des étapes de la création musicale, peut se tourner en compétition.

Les réseaux ouvrant sur les tournées à l'étranger impliquent presque toujours une dimension "ethnique". Le réseau chutney, par exemple, diffère entièrement du réseau des chanteurs tamouls, des circuits de jazz ou de la musique classique européenne. Il peut croiser des réseaux créoles, comme dans le contexte d'évènements musicaux indianocéaniques : Madagascar, Réunion, Ile

Rodrigues. Ou rester spécifique, comme celui de la « Bhojpuri Diaspora connexion » : Trinidad, Surinam, Fidji, puis Hollande, Canada, Népal. Des associations à caractère religieux, ou des associations de caste constituent des réseaux non négligeables. De leur côté, des réseaux créoles comme l'Acda, association pour la promotion de la culture créole, (dont le dernier meeting s'est tenu à Melbourne), le festival Sakifo, ou comme toute la connexion caribéenne, Martinique, Guadeloupe, demeurent hors d'atteinte.

On peut distinguer 4 situations :

-Migrer pour recevoir une formation de musique classique en Inde

-Emigrer en Afrique pour enseigner les éléments de musique indienne appris en Inde

-Aller à l'étranger pour se produire auprès d'un public mauricien

-Aller dans l'Océan Indien et à l'étranger pour jouer sur scène en concert ou pour un festival

Connexion Indienne:

L'Inde demeure l'endroit incontournable pour acquérir une formation musicale. De même que le jeune Mauricien se rend en Inde pour des études juridiques, informatiques ou médicales, le musicien de chutney se rend dans les grands centres d'enseignement de la musique : Delhi, Allahabad, Varanasi, Lucknow, Calcutta, or Patna, pour y recevoir une formation en musique classique, ou en chant hindustani. Mais essentiellement pour s'entraîner. Fort rarement, pour jouer. Beaucoup plus de formations et de maîtres indiens se rendent à Maurice pour jouer que le contraire.

Afrique du Sud,

L'Afrique du Sud, et surtout Durban, tiennent une place particulière. Cette dynamique est renforcée du fait que le musicien de Chutney, à l'instar de ses collègues, ne se sent pas assez soutenu par le gouvernement mauricien pour exercer son art. Il se voit parfois contraint de migrer ailleurs, et l'Afrique du Sud offre des débouchés professionnels certains. Le musicien de chutney s'y rend pour y enseigner le savoir faire acquis en Inde. Ainsi, Vishnoo Hurry a été sollicité par l'Arya Pratinidhi Sabha de Durban en 1999, pour chanter en Afrique du Sud. Anerood Boyjonauth s'est produit sur les scènes sud-africaines : le Chatsworth stadium, le Phoenix community Hall, le IZulu Theatre, et le Sibaya Casino de Durban, avec Ashok Ramchunder, dit « le roi du Chutney ». Dharam Takah me décrit ses tournées : « Je fais régulièrement des tournées à l'étranger, l'Inde, la Malaisie, Singapour, la France, l'Angleterre, la Réunion, mais surtout l'Afrique et l'Afrique du Sud. C'est là où j'apprends beaucoup. J'ai animé un atelier de travail pendant un an à Durban pour la promotion de la musique indienne. J'ai découvert la musique bhojpuri Chutney des Africains indiens. Le style épicié, comme la cuisine ». Journaliste, animateur de radio, et chanteur-compositeur, Anilsingh Ramessur s'est initié au Chutney en Afrique du Sud, où il a longtemps séjourné. Abeydhanand Beejan et Shanjeet Teeluck offrent l'exemple d'une insertion professionnelle en Afrique du Sud. Après l'obtention d'un diplôme à Delhi et à Baroda en chant, harmonium et tabla avec des maîtres comme Sudhir Kumar Saxena, Pundhi Charanji Lal and Premila Bahadoor, dans les années 1980, Abeydhanand Beejan a été recruté par la Hindi Shiksha Sangh de

Durban, où il a fondé la Sangeet Vidhya Institute pour enseigner le chant, l'harmonium et le tabla. Avec ses étudiants, il fait des tournées à Madras, à Bangalore, à Singapour, en Malaisie, et de là, il retourne à Maurice. Il chante le Chutney dans plusieurs langues indiennes, ainsi qu'en afrikans et en zoulou. Après son étude du sitar au MGI (Mahatma Gandhi Institute), Shanjeet Teeluck participe au groupe de sitaristes de Pramod Padaruth. Dès le début de sa carrière, comme il déplore le manque de soutien gouvernemental pour les jeunes artistes, il mise davantage sur les tournées à l'étranger. Avec son groupe « The Voices of Mauritius », il part pour la Réunion, puis pour l'Afrique du Sud, à partir de 1988. « Le répertoire du groupe était un mélange de musique indienne, européenne, et de séga » (Antoine 2000, 32). Après dix ans, durant lesquels il travaille dans une compagnie de bus le jour, et exerce son métier de musicien le soir, le chanteur reçoit une proposition pour enseigner la musique dans une école privée d'Afrique du Sud.⁵ Cette expérience le conduit à militer en faveur du statut du musicien à Maurice, et à prendre régulièrement position dans la presse sur le manque de promotion de la culture musicale et la question de la concurrence entre artistes.

L'immersion dans le milieu de la musique chutney montre un cas d'exception face au paradigme du malaise créole souligné par Rosabelle Boswell (Boswell 2005). Le chanteur chutney se sent défavorisé par rapport au ségater. Il n'a pas accès à l'industrie touristique des hôtels, et ne se sent soutenu par le gouvernement ni pour la production musicale, ni pour la réalisation de concerts. Autant de raisons qui favorisent son désir de migration.

L'Europe et la France :

Alors que l'Afrique du Sud, de toute évidence, offre de véritables perspectives migratoires et professionnelles, pour l'Europe, et notamment la France, le schéma n'est pas du tout le même. Il s'agit davantage de répondre à la demande de familles mauriciennes : « *Mauritian people established in France are happy to find their country music again. When we perform there, they come and listen to us with the whole family* » dit le chanteur Kishore Taucoory. Les liens avec la France sont également soutenus, car, préalablement à la création de la Masa (Mauritius Society of Authors), la plupart des chanteurs mauriciens étaient affiliés à la Sacem.

III Au-delà des enjeux relationnels : nouveaux courants de la musique chutney :

A l'heure où les législations sur le sucre et le textile changent, confrontant plus directement l'industrie mauricienne au jeu de la concurrence, les stratégies migratoires se renforcent. A Maurice, dit-on, les parents auront désormais deux enfants. L'un pour émigrer, l'autre pour s'occuper d'eux et rester. Les destinations impliquent de plus en plus le Canada, l'Australie, l'Angleterre et la France. La France, particulièrement. Dans la musique Chutney, les évocations passées de la migration en provenance de l'Inde, et de la traversée font place à de nouveaux thèmes. Auparavant, chanter le travail des ancêtres et l'ancien système faisait partie

⁵ Sur ce musicien, cf. Hansley Antoine, *Week-End*, dimanche 27 février 2000, p. 32-33.

du répertoire Chutney. Les célèbres chansons de l'Appel⁶, ou de l'incendie de l'usine de canne à sucre du colon monsieur Manesh, ont connu des dizaines de versions.

« *Uth phazir ke lapel par jana* »

Lapel par jana, lapel par jana

Idhar Udhar kan planté

Bic mê makai

Ek dari golmal to kiya

To mila camkai

Desh chore bhaiya

Aiai Miritchiya

Mar kudari, nich pachari

Cal agari

Yehi Mirichiya ké rit

Agal bagal kan

Bic mê captan

Karo mê ag lagal

Jar gail kaptan

Il faut se lever de bonne heure pour aller travailler aux champs.

Et répondre à l'appel

Et répondre à l'appel

Devant, derrière, on a planté de la canne

Au milieu, on a fait pousser du maïs.

Si vous faites une ligne de travers,

On vous frappera !

On a quitté le pays, mon frère,

⁶ Chaque matin, à l'aube, l'engagé devait répondre à l'appel du contremaître, et en cas de retard, coups de bâton et prélèvement sur la paye l'attendaient.

Pour aller à Maurice.

Aller de l'avant,

C'est ça la manière de Maurice

Devant, derrière, on a planté la canne

Au milieu, le *sardar* (le captan),

Le feu a pris

Le captan a été brûlé ! (Version adaptée par Bhagat Madhukar et chantée par les frères Gowry)

« Moussé Manesh ke mulwa »

Jar gailé Moussé Manesh ké moulawa

Jholi liya, jhakar liya, liya tante puran

Bal baccha boukhe mare

L'usine de Monsieur Manesh :

L'usine de monsieur Manesh a pris feu

Ils prennent leurs sacs, ils prennent leurs vieux paniers d'osier

Les enfants vont mourir de faim (version recueillie par Sarita Bhoodhoo).

Deepak Seetuparsad et Girish Hurloll, du groupe « Mix massala et Chutni » on chanté eux aussi les ancêtres et l'importance de la culture bhojpurie :

« Humeni ke dada dadi' » :

Humeni ke dada dadi

Bharat se ailen

Bhojpuri ke gitiwa

Sath leke ailen

Nos grands-parents

Sont venus de l'Inde.

Ils ont apporté les chants bhojpuris avec eux.

Cependant, les récents succès des Bhojpuri Boys montrent les problèmes engendrés par l'accélération des schémas migratoires. Au moment où les relations mixtes deviennent plus libres, et où les mariages sont envisagés de manière à laisser place au choix des individus, les jeunes font face aux problèmes de séparation forcée. « *La France* » et « *Naya Sirey* » (Nouveau départ) (2003) abordent le cas de garçons dont les fiancées émigrent en France tandis qu'eux restent sur le rivage de l'Océan Indien :

Tu m'as trahi, mes amis me l'ont dit

Je suis pauvre, je ne peux me débrouiller seul

Tes parents veulent t'envoyer là-bas

Mon père m'avait bien dit de me méfier des filles

Pars, prends l'avion et oublie moi ;

Sois heureuse, prends un nouveau départ, rends toi en France, et moi je reste sur le rivage à pleurer.

Ces chants, d'ailleurs parfois traduits du créole, comme l'adaptation du séga *Miser pena valer*, qui ont été non seulement les mieux classés aux hits parades des chaînes radiophoniques, et font partie des premiers choix de sonneries des téléphones portables à Maurice (Cf. les *you tubes* *La France* et *Naya Sirey*) traduisent le désarroi et le découragement de la jeune génération. Mais aussi, ils sont importants, car ils montrent pour la première fois dans le répertoire chutney, un sentiment d'écart et de rébellion contre la génération parentale. Massivement, jeunes Créoles et Indiens se rejoignent pour l'obtention de libertés nouvelles. Libéralisation et financement de l'expression artistique, abandon de l'étiquette « ethnique » sur les cartes électorales, appels à la sauvegarde du patrimoine urbain, « empowerment » des travailleuses des zones rurales, extension d'un tissu associatif subventionné par les entreprises, maintien des transports gratuits pour les lycéens... Les clivages générationnels l'emportent de plus en plus sur les clivages ethniques. La confrontation de l'imminente accélération d'investissements immobiliers par la Chine sur l'île crée également de nouvelles solidarités.

Conclusion : la musique chutney, ou le métissage revendiqué.

Tout en gardant de nombreux points de comparaison, la musique chutney mauricienne évolue différemment de celle de la Caraïbe. Tandis que le chutney caribéen anglicise beaucoup ses paroles, se politise, et adopte un registre beaucoup plus sexuel (Manuel 2000, Myers 1998), le Chutney mauricien évolue plus lentement vers l'anglais. Il reste aussi beaucoup plus puritain. Par exemple, si un chanteur récupère les bases d'un séga, il en gardera l'empreinte de la civilisation de loisir, mais il en atténuera toutefois le côté sexuel. Comme dans la chanson « *Sondolwa ke ma* » de Neeraj Gupta, reprise de la célèbre chanson de Ti-Frère, *La grain café*⁷ :

⁷ Où Ti-Frère chante : « Dodo baba, dodo baba, dodo baba, laisse papa courtiz mama, mo nwar ; dodo baba, dodo baba, dodo baba, laisse papa embrass mama ». Dors mon petit, laisse ton père courtiser ta mère, mon ami ; dodo mon petit, laisse ton père embrasser ta mère.

Cal cal cal gé, cal Sondolwa ke ma⁸

Paisa milal ba, toké lé, ja cinéma

Dodo baba, dodo baba

Jai de papa ké cinéma

Allons allons, mère de mon fils Sondol

J'ai gagné de l'argent, c'est pour toi. Allons au cinéma.

Dors mon bébé, dors, laisse ton père aller au cinéma.

De l'inspiration, l'adaptation, l'imitation, à la traduction pure et simple des chansons créoles, la circulation des formes musicales implique à la fois des lieux spécifiques et des agents particuliers, véritables intermédiaires de transmission des savoirs. On insistera donc, en situation de diaspora, sur la sociologie des lieux. On peut souligner le rôle des soirées de musique créole improvisées, aux Casernes, à Port-Louis, où, même au tout début de l'engagisme, une population de travailleurs d'origine malgache récemment libérés de l'esclavage, invitait des engagés. On citera l'importance des soirées de danse du mariage créole, où de nombreux Mauriciens d'origine indienne se rendaient, et enfin et surtout, la Fancy fair, fête paroissiale chrétienne au cours de laquelle des concerts de ségas étaient donnés. Les hindous y avaient accès.

L'importance des intermédiaires culturels tels que les folkloristes, les arrangeurs musicaux, les professeurs de chant et de musique indienne, les « entrepreneurs identitaires »⁹, dont les origines et les milieux sont à redéfinir sociologiquement, est à prendre en compte. Dans le cas précis de la France, des entrepreneurs culturels agissent comme véritables ponts entre les orchestres de musique chutney et les migrants. Ils viennent souvent des milieux de la restauration. Propriétaires d'épicerie, de restaurants, de boutiques d'artisanat, ils vendent aussi d'ailleurs des films indiens et des Cd de musique Bollywood et chutney. Ils collectent des fonds auprès des communautés leur permettant d'assurer de véritables contrats aux musiciens lors des tournées. Ceci permet aussi d'organiser de grandes soirées de concerts et danse dans les hôtels, qui favorisent les rencontres en famille, au sein des mêmes communautés, dans des perspectives d'alliances matrimoniales renforcées. Des personnalités comme Soobas, du Mauritius Bazar, restaurant et épicerie à Paris, rue du Faubourg Saint-Denis, jouent un rôle particulier. Des lieux de référence, comme l'hôtel Agora de Maison-Alfort, le restaurant le Dodo, le Wembley Bazaar (bien que pakistanais), servent de relais.

Dans les récentes études sur la société mauricienne, l'accent a été mis sur les mécanismes qui, exaltant les consciences ethniques, divisent des univers bien distincts, opposant « la créole attitude » à « l'indian attitude ». Pointant tantôt la mise en retrait des forces vives créoles, et tantôt la mise en avant d'un processus de « biharisation », anthropologues et politologues ont dénoncé « le malaise créole » inhérent à cette société multiculturelle. Le constat de Toni Arno et Claude Orian mène à prendre en compte les fractures qui isolent les communautés indiennes et créoles les unes des autres dans leur stratégie cependant identique et commune, de s'émanciper des systèmes

⁸ Selon la tradition indienne, on n'appelle pas l'épouse par son prénom mais on s'adresse à elle comme « la mère de mon fils untel ».

⁹ Catégorie utilisée par Anouck Carsignol dans sa thèse sur la diaspora indienne à l'Île Maurice et au Canada.

d'esclavage et d'engagisme (Arno et Orian 1986). S.R. Mehta décrit les Indiens de l'île Maurice comme une entité à part, présentant un degré limité et inégal d'implication commune (« uneven inclusion ») avec la vie religieuse, économique et sociale de la société civile mauricienne dans son ensemble, la politique, étant leur seul niveau d'implication commune, et la langue créole, leur seul facteur d'inclusion. Pour tout le reste, ils demeurent séparés (Mehta 2004).

Les analyses de Richard Allen aboutissent à l'opposition de deux modèles distincts, deux univers qui, pour Suzanne Chazan expriment deux manières particulières de dénier aux différences économiques et au métissage leur importance dans la transformation de la société mauricienne » (Chazan 2003, 64). L'étude de Christophe Massamba pointe les rivalités qui, conscientes ou inconscientes, construisent des psychées à partir de modèles d'opposition flagrants (Massamba 2005). Celle d'Anouck Carsignol fait valoir une politique d'instrumentalisation de mythologies et légendes, de commémoration de lieux et de personnages historiques, d'indianisation des toponymes et de renforcement des liens avec la nation indienne, qui, exaltant l'origine biharie ancestrale, accentue les pratiques communautaristes, dans un processus de « biharisation » spécifique (Carsignol 2007). Au cours de ses enquêtes sur la mémoire de l'île, puis sur le développement d'un tourisme culturel mauricien, Julie Peghini s'interroge sur la multiplication d'instances telles les centres culturels marathes, télougous, tamouls visant à renforcer un quadrillage de communautés séparées, et soulève la question d'une nation multiculturelle dans laquelle « le métissage semble si difficile à penser » (Peghini 2008). Enfin un ouvrage de Rosabelle Boswell tout entier dédié au « Malaise créole » dénonce le peu d'attention porté à cette communauté pour en stimuler l'insertion, en dépit des contributions apportées à la construction de la société mauricienne dans ce qu'elle a de plus positif et de plus diversifié (Boswell 2004 et 2006).

L'analyse d'une pratique musicale indienne issue de l'univers semi-rural et semi-urbain de « l'arrière-pays » mauricien -le style Chutney-, se situe dans une perspective bien distincte, voire opposée, dans un monde perméable au partage des savoirs et à la circulation des formes culturelles, en marge des tentatives communautaristes, des consignes politiciennes, et des perceptions segmentarisées. Dans son processus même de création musicale, le style chutney dément les représentations d'une musique créole dépréciée par certains milieux élitistes indiens. Comme dans la Caraïbe, le chutney mauricien a contribué à l'émancipation de la femme indienne en milieu rural. La musique montre à la fois des pratiques de sociabilité urbaine soutenues, ainsi que des processus de compétitivité renforcés¹⁰. Ni le modèle pluraliste, ni le modèle consensualiste ne paraissent s'appliquer à Maurice, qui incarne un modèle alternatif. Dans la sphère du religieux, la communauté indo-mauricienne n'a pas développé les mêmes réticences à l'égard des Créoles que celle du Surinam et du Trinidad. La peur d'être baptisé à tout prix, la peur d'être absorbé n'ont pas pesé dans la relation. A Maurice, les conversions au christianisme ne sont pas perçues comme dramatiques chez les hindous d'origine tamoule, notamment. L'incursion dans le milieu de la musique chutney montre qu'au départ, les valeurs essentielles, éducation, loisir, accès à la propriété, liberté de la femme, langage corporel, restent distinctes, voire aux antipodes. Mais ce qui caractérise la société mauricienne, c'est le désir paradoxal de reconnaissance que ces distinctions elles-mêmes génèrent. Chaque communauté cherche en permanence à montrer qu'elle possède les valeurs de « l'autre ». En matière de création musicale, le métissage apparaît comme une identité constamment

¹⁰ La concurrence caractérise déjà le système éducatif mauricien. Le système de concours pour l'obtention des bourses notamment fait peser dès l'enfance un esprit de compétitivité qui rejaillit sur les relations intercommunautaires.

revendiquée. Cependant, l'étude affinée des corpus de textes chantés et des répertoires montre aussi les limites de ce modèle. Sans pour autant qualifier « d'impasse » (Peghini 2009) les contradictions auxquelles renvoient le contenu des poèmes lyriques du chutney, des questionnements surgissent.

Dans la chanson créole du début du siècle, qu'elle soit satirique ou non, l'Indien et le Chinois se retrouvent (*Misié Sangaraye*, *Ramsamy Courtin*, le mari sinoi de Liza...). Dans la partie textualisée des ségas (Tifrer, « *Mabolema* », Sylvio Louise, « *L'Indien* », « *Katiya kreol* », « *Soul qawwal* », Ino Nakeed, Marie-José Couronne, « *Natcho Beti* », « *Beta-Beti* », Jean-Claude Gaspard, « *Dhobi de classe ...* »), l'Indien, en tant qu'autre communauté, est présent. Tel n'est pas le cas du Créole dans le chutney. Des centaines de chansons ont été dépouillées, transcrites et assemblées. Dans ce qu'elles nous livrent de la représentation du Créole mauricien, ces textes, émanant d'une nation « multiculturelle, arc-en-ciel, pluriculturelle » laissent subsister de grandes interrogations. Ils fonctionnent dans un univers où la relation à l'autre n'est jamais décrite. Seule la communauté indienne bhojpurie en forme le background. Ni glorifié, ni admiré, ni humilié, ni caricaturé, ni infériorisé, le créole n'apparaît à aucun moment¹¹. Ni méprisée, ni courtisée, la femme créole n'y est jamais mentionnée!

En de très rares cas, et principalement dans le contexte des chansons engagées, anciennes ou modernes (emblématiques, certes, mais constituant un corpus très circonscrit), l'allusion au vocable « nous » recouvre les Créoles et les Indiens (Pokhun, Rishideo Rambally, Siven Chinien). Les appels à l'Unité (*ekta*), font allusion à l'ensemble des communautés : Frères Gowry « *Me dan lame* » ; Pokhun: « *Ka bolela* », « *Moriswa* », « *Ek Mauritian* ». Les Mauriciens sont invités à « *marié piqué* » pour l'avenir du pays (Anilsingh Ramessur et Kavita Mundhill) « *Moriswa* », mais toujours sous forme d'abstraction¹².

Le colon est dénoncé dans son attitude impérialiste et exploitante. Le monde des colons blancs, la haine qu'ils suscitent, les brutalités dont ils font preuve figurent dans les chansons engagées anciennes et modernes (Le captan, « *Aag lagal ba* », « *Moussé Manes* », « *Moussé Bernard* »...). Les touristes sont présents dans une chanson de Jasmundeo Nuckcheddy, « *Dadi gayl samundar* ». Abdool, un musulman mauricien intervient dans la chanson « *Gammat* » de Biswanee Deepoa. Ces exemples sont exceptionnels.

Ni mariage mixte, ni amitiés, ni loisirs, ni fréquentation de boutiques autres que le « bazar » indien, ni aucune considération pour une quelconque autre appartenance ethnique, religieuse, raciale, ou communautaire. Cette négation de l'autre évoque l'attitude des communautés londoniennes

¹² Un séga engagé « *Lidantité* » de Bam Cuttayan, *Jina ape bat so ravann/Karlos ek Fatima ape dans enn sega*, Jina joue de la ravanne/Karlos et Fatima dansent sur un séga, relevé par Danielle Bastien, pourrait servir de contre-exemple (Bastien 2005, 66), mais il ne provient pas du champ musical bhojपुरi.

indiennes envers les Noirs montrée dans le film *Baji on the Beach*. Elle appelle la comparaison avec le monde caribéen.

Doit-on dès lors suivre les conclusions de Peter Manuel sur les emprunts à la musique créole au Trinidad ? « Il n'est désormais plus nécessaire aux Indiens d'aller dans les fêtes créoles pour profiter d'instances plus expressives et défoulées. Ils peuvent rester entre eux : 'Comme on 'a' la musique des Créoles, on a intégré leur mode, et on le reproduit de manière autonome. On n'a plus besoin de faire la fête ensemble ou de jouer de la musique ensemble' » (Manuel 2000, 192). Avec le succès du « séga Bollywood », du « ragga indiz » et des dernières fusions chutney-reggae-segga-zouk, les évolutions de cette « jeune musique » mauricienne suggèrent le contraire.

Bibliographie :

Allahar, Anton, « History of the genesis of fragmented caribbean identities », *Journal of Social Sciences*, vol.IV, n+ 2, dec. 1997, 3-31

Arno, Toni et Orian, Claude, *Ile Maurice, Une société multiraciale*. Paris, l'Harmattan, 1986.

Boodhoo, Sarita, *Bhojpuri Traditions in Mauritius*, Port-Louis, Mauritius Bhojpuri Institute, 1999

Boswell, Rosabell, *Le malaise créole. Ethnic Identity in Mauritius*, Berghahn Books, 2006

Carsignol, Anouck, « Le rôle de l'Inde dans la construction identitaire mauricienne », 20 décembre 2007, Communication à l'équipe « La diaspora de l'Océan indien », Paris, Ceias.

Carsignol, Anouck, *La diaspora et l'Etat nation: une étude de la population indienne au Canada et à Maurice*, thèse soutenue 11 septembre 2009, Genève, Institut des Relations Internationales

Chazan, Suzanne, *The Roots of Mauritian multiculturalism and the birth of a new social contract : being autochtone, being creole*, *Journal of Mauritian Studies*, new series, vol. 2, 1, 2003, 64-81

Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Editions Kargo, 2003

Hansen, Thomas Blom, "Sounds of Freedom: Music, Taxis and Racial Imagination in Urban South Africa", Communication à l'Isimm, 28 avril 2000.

Hassankhan, Maurits, "Competition and co-operation: East Indians and Creoles in Suriname's politics", Paper presented at the CSA Conference in Barranquilla, Colombia, May 25th-30th 1997

Hassankhan, Maurits, "Indentured labour in Suriname and Guyana : a comparative introduction", Paper presented at the 27th Annual ACH-Conference in Georgetown, Guyana, from 2 to 7 april 1995

Hookoomsingh Jayaram, N., « The politics of 'cultural renaissance' among Indo-Trinidadians », in Bhikhu Parekh, Gurhpal Singh et Steven Vertovec, eds., *Culture and Economy in the Indian Diaspora*, London, Routledge, 2003, pp. 123-141

Lagare, Freeman, Aawa, mila Louis Freeman lagare se. Rencontrez LFL. *Rencontres avec l'Inde*, XXVIII, n° 1, 1999, 181-192

Larkin, Brian, "Bandiri music, globalization and Urban Experience in Nigeria", *Cahiers d'Etudes Africaines*, n° 168, XLII-4, 2002, 739-762

Le Chartier, Colette, *Ti-Frère poète du quotidien*, Ile Maurice, Centre Culturel Africain, 1995

Mainet-Valleix, Hélène, Durban, *les Indiens leurs territoires leurs identités*, Paris, Karthala, 2002,

Manuel, Peter, « Chutney and Indo-Trinidadian cultural identity », *Popular Music*, vol. 17, n° 1, pp. 21-43, janvier 1998

Manuel Manuel, Peter, « Chutney and Indo-Trinidadian cultural identity », *Popular Music*, vol. 17, n° 1, pp. 21-43, janvier 1998

Manuel, Peter, *East- Indian music in the West Indies. Tan-singing, Chutney, and the Making of Indo-Caribbean Culture*, Philadelphia, temple University Press, 2000

Massamba, Christophe Vividila, *Constructions identitaires et musique: le séga aujourd'hui. Essai sur les représentations socioculturelles du séga chez les jeunes mauriciens de la diaspora en France*, juin 2003, Université de Paris VII, Maitrise d'ethnologie.

Mehta, S.R., "The Uneven 'inclusion' of Indian Immigrants in Mauritius", in Jayaram, N. Ed., *The Indian Diaspora. Dynamics of Migration*, New Delhi, Sage Publications, 2004, pp. 186-199

Mesthrie, Rajend, "Lexical Change in a Transplanted language: the case of Bhojpuri in South Africa", in Richard Barz et Jeff Siegel, eds., *Language transplanted: The Development of Overseas Hindi*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1988, pp. 151-177.

Mesthrie, Rajend, *Language in Indenture. A sociolinguistic history of Bhojpuri-Hindi in South Africa*, London, Routledge and Kegan, 1992.

Myers, Hélène, *Music of Hindu Trinidad. Songs from the India Diaspora*, Chicago, Chicago University Press, 1998.

Nundlall, Ishwarduth, *Music in Mauritius, Vacoas*, Sargam Publications, 1976

O'Henry, Edward, *Chanting the name of God. Music and culture in Bhojpuri speaking India*, San Diego University Press, 1988

Peghini, Julie, La mémoire du passé colonial à l'Île Maurice. Edulcoration, empilement, réappropriation », Communication à l'équipe « La diaspora de l'Océan indien », 22 février 2008, Paris, Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud, Cnrs/Ehess

Peghini, Julie, Les impasses du multiculturalisme. Politiques, industries et tourisme culturels à Maurice. Thèse à soutenir le 9 décembre 2009, Paris VIII

Ramdin, Suchita, Second world Bhojpuri Convention: "Bhojpuri in diaspora", Moka, Mahatma Gandhi Institute, février 2000

Ramnarine, Tina Karina, "Indian' music in the diaspora: case study of 'chutney' in Trinidad and in London", *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 5, 1996, pp.132-151

Ricaud, Claudie, "Le séga, re-création dans les traditions orales", *Notre Librairie*, n° 114, juillet-septembre 1993, pp. 130-133

Servan-Schreiber, Catherine, *Chanteurs itinérants de l'Inde du nord. La tradition orale bhojpuri*. Paris, l'Harmattan, 1999

Smith, M.G.A., *The plural society in the British West Indies*, Berkeley and Los Angeles, 1965