



Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national »

Caroline Déodat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1062>

DOI : 10.4000/danse.1062

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Caroline Déodat, « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1062> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1062>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2022.

association des Chercheurs en Danse

Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national »

Caroline Déodat

« Nous nous imaginons aujourd'hui comme une civilisation très tolérante. Nous avons accueilli toutes les formes du passé, les « autres » formes culturelles, étrangères à nous, nous accueillons aussi toutes les déviations qui sont de l'ordre du comportement, du langage, de la sexualité, etc. Moi je me demande si cela n'est pas une illusion. Autrement dit, pour pouvoir connaître la folie, il a fallu l'exclure. Pour connaître les autres cultures, non occidentales, il a sans doute fallu, non seulement les exclure, non seulement les mépriser, mais les exploiter, les conquérir, et en quelque sorte, par la violence, les faire taire. On a fait taire la folie et on l'a connue. On a fait taire les cultures étrangères et on les a connues. »

Michel Foucault, archive sonore¹

- ¹ Le séga mauricien constitue une pratique de poésie chantée et dansée née au XVIII^e siècle dans le contexte de violence de la société de plantation esclavagiste. Inscrit dans des mécanismes de répression pendant cette période de l'esclavage, puis constitué en tabou social après l'abolition de l'esclavage, le séga est finalement reconnu sur la scène touristique nationale dans les années 1950, à travers des mises en scène qui érigent la pratique comme tradition ancestrale. Ce récit généralement admis à propos du séga mauricien postule l'émancipation de la pratique vis-à-vis du pouvoir colonial, à travers son implantation progressive dans l'espace public.

- 2 Cet article met en doute cette hypothèse d'une progressive émancipation du séga vis-à-vis du pouvoir colonial et propose d'observer les conditions de reconnaissance et de légitimation de cette pratique, parallèlement aux motifs de sa condamnation. Il s'agira de s'intéresser de plus près au corps dansant et, en particulier, aux mécanismes de pouvoir dont il fait l'objet de 1715 à 1964, soit de la période allant de la répression à « l'affranchissement ». Proposant une généalogie des différents dispositifs d'encadrements du séga – de sa nomination comme « danse des Nègres » à sa mise en scène comme patrimoine « créole national »² –, l'analyse se concentre sur le processus de racialisation de la danse.

Le séga dans les politiques esclavagistes : la construction des métaphores sexuelles de la danse

- 3 La régulation des pratiques de danse exercées par les habitants de la colonie mauricienne pendant la période de l'esclavage constitue un des instruments de la politique d'exclusion de l'Empire colonial : qui danse avec qui, qui chante avec qui, où et comment, n'est jamais laissé au hasard. Les pratiques des esclaves forment en ce sens un objet d'étude pour l'élaboration d'un savoir racialisé en même temps qu'un outil efficace de contrôle dans l'ordre du pouvoir. Pendant la colonisation française (1715-1810), les réunions d'esclaves sont strictement interdites et sanctionnées par l'article 12 du Code Noir de 1723³. Seuls deux récits témoignent de ces danses clandestines : le récit de Jacques Gérard Milbert qui évoque en peu de mots une certaine « danse des Nègres »⁴ et celui, devenu fameux, de l'écrivain Bernardin de Saint Pierre qui relate dans sa lettre XXII sur les « Noirs » :

« Quelquefois ils se donnent des rendez-vous au milieu de la nuit ; ils dansent à l'abri de quelques rochers au son lugubre d'une calebasse remplie de pois : mais la vue d'un Blanc ou l'aboïement d'un chien dissipe ces assemblées nocturnes. »⁵

- 4 L'assouplissement de cette interdiction s'opère après la prise de possession britannique de la colonie en 1810, et prend effet jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1835⁶. La danse qui sera désignée par la suite comme « séga » se pratique désormais dans la colonie selon les dires du baron Antoine Marrier d'Unienville, qui confirme que « les nuits du samedi au dimanche sont particulièrement employées par les esclaves à la danse, en plein air ou dans la case d'un commandeur ou chef d'atelier »⁷. Les pratiques de chant et de danse des esclaves se réalisent sous le regard du colon de sorte que l'investissement du séga sur le territoire insulaire colonial témoigne davantage d'une domestication que d'une émancipation vis-à-vis du pouvoir colonial. Un processus d'objectivation peut s'observer à travers la mise en visibilité de la pratique, laquelle va de pair avec des techniques de surveillance des corps. Si, au départ, la condition d'existence qui caractérise le séga a beaucoup à voir avec ce que James C. Scott nomme « les discours cachés »⁸, son intégration dans l'espace public colonial soumet son potentiel de subversion à l'ordre dominant. En regard des faits de résistance des esclaves sur la colonie mauricienne, tels le marronnage, la révolte, le suicide et l'infanticide, qui recourent à la violence, le potentiel subversif des pratiques de chants et de danses est plus subtil. Celles-ci constituent un moyen, pour l'esclave, de s'appropriier un territoire à soi dans les marges de l'habitat, comme de faire sien un corps qui est d'ordinaire la propriété du maître. Les bois, les montagnes ou les mornes sont des territoires conquis par les esclaves⁹. De même, en disposant de « son » corps,

l'esclave l'utilise mais surtout gagne du terrain sur le maître. La perte de contrôle de ces lieux de possession force l'Empire colonial à réajuster sa politique pour maintenir sa domination. Ce moment particulier montre l'obsession du pouvoir colonial à contrôler, réguler et discipliner les corps et les territoires de la colonie. Ainsi, la réforme de permission, qui passe pour être l'expression d'une sensibilité de la part de l'empire colonial à l'égard des pratiques serviles, révèle en fait une ingéniosité, un raffinement même, dans les mécanismes de domination coloniale. Cette exposition du séga entraîne un foisonnement d'écrits coloniaux : en témoignent nombre de récits de voyage, de discours administratifs et anthropologiques, voire médicaux. Alors que la pratique est labellisée à travers des appellations raciales comme la « danse des Nègres » ou « le chant des Noirs », dans les rares discours émanant de la période impériale française, les termes de « chéga » puis « séga »¹⁰ se répandent à partir du XIX^e siècle. Un champ de connaissances s'élabore autour du « séga » qui participe à l'élaboration d'un « savoir racial ». La danse du séga constitue un objet privilégié de ce savoir, qui se développe et se renforce au fil des descriptions des voyageurs et des colons européens arrivés sur l'île. L'érotisme apparaît comme une constante dans les discours des observateurs, faisant coïncider une appréhension raciale de la gestuelle du séga à travers la sexualisation du corps noir. Le témoignage de Jacques-Gérard Milbert, écrit en 1801, constitue une première incursion dans ces descriptions de la gestuelle de la danse des Noirs qui conjuguent une représentation sexuelle et un jugement moral :

« La danse des nègres est très significative : ils font des gestes d'une lascivité extrême, et qui ne peuvent laisser aucun doute. Ils exécutent de préférence les danses les plus libertines. Leur passion pour les femmes est extrême, et ne peut être comparée qu'au cynisme étonnant avec lequel ils s'y livrent. Le mystère de l'amour leur est étranger. [...] Il y a toujours dans ces sociétés de nègres quelques individus qui se font remarquer par leurs bouffonneries. »¹¹

- 5 Le récit de Jacques-Gérard Milbert s'inscrit dans cette rhétorique de « l'érotique paroxystique »¹² du Noir. Les rares détails sur la gestuelle s'articulent à des commentaires sur les mœurs des praticiens, en l'occurrence les esclaves noirs. L'auteur fait le lien entre les traits comportementaux de ces esclaves et la façon d'exécuter la danse, comme si l'un pouvait être le reflet de l'autre, et inversement. Or, comme le signale la philosophe Elsa Dorlin, « les stigmatisations ayant trait à la sexualité font de la moralité un espace de différenciation et de hiérarchisation raciales »¹³. En insistant sur la passion extrême des Noirs pour les femmes, Jacques-Gérard Milbert détermine un soi-disant comportement sexuel anarchique qui fonde l'immoralité atavique des Noirs, les excluant du domaine des sentiments de l'amour. Cette immoralité supposée des Noirs ne se construit pas seulement par opposition avec la moralité des Blancs ; la sexualisation de la danse du séga s'appuie aussi sur tout un arsenal pseudo-scientifique émanant du discours médical européen. À partir du XVII^e siècle, la « médecine coloniale » détermine la nature pathologique du Noir par un tempérament qui serait propre à sa « race » : cette nature serait autant visible sur la surface du corps noir qu'à travers un tempérament s'exprimant par des symptômes psycho-physiologiques. Aussi, l'excès libidinal de la danse du séga constituerait-il la preuve médicale de la nature pathologique et malsaine du Noir. Ce n'est pas un hasard si Louis de Freycinet évoque la danse du « chéga » dans son chapitre consacré aux « maladies des Nègres ». Cette rhétorique de la sexualité lubrique et sauvage des Noirs se développe à travers des comparaisons avec le bestial dans les récits de nombreux voyageurs. Les références au « mugissement », aux « bras qui gesticulent », à la « légion de furie », aux « cris féroces », aux « flancs », à l'« écume », à la « rage d'une meute de loup », constituent

autant de métaphores animales utilisées pour décrire les mouvements ou les parties du corps des concernés¹⁴. Il reste désormais à comprendre comment s'articule cette pathologisation du Noir avec la sexualisation du corps dansant de l'esclave. Pour cela, il faut revenir à l'élaboration discursive du concept moderne de race, lequel s'est construit sur des distinctions de genre et de sexualité. Comme le signale l'historienne Ann-Laura Stoler, « les différences raciales sont fondamentalement structurées par les différences sexuelles »¹⁵. La rhétorique de l'inégalité des « races » se fonde sur celle des inégalités sexuelles venant d'une part justifier l'infériorité des peuples colonisés et d'autre part articuler le naturel féminin à celui des Noirs. Ce glissement théorique qui fait coïncider le « tempérament de sexe » à un « tempérament de race »¹⁶ associe savamment racisme et domination de genre¹⁷. L'immoralité des Noirs, exprimée à travers leur prétendue sexualité lubrique et passionnelle vient attester l'exclusion pour les femmes et hommes esclaves de la norme coloniale de féminité ou de masculinité. D'un côté, le soi-disant excès libidinal et sexuel des hommes esclaves les assimile à « une virilité sauvage, brute »¹⁸, qui en fait des sous-hommes en regard de la masculinité policée définie par la norme coloniale¹⁹ ; de l'autre, l'extrême lubricité des femmes esclaves les enferme dans une féminité malsaine, à l'opposé de la représentation européenne de la figure vertueuse de la mère²⁰. L'objectivation du corps dansant comme corps sexuel, et donc racial, permet autant de garantir son exclusion que de maintenir les binarismes raciaux et genrés de manière paradoxale. La sexualisation de la gestuelle du séga apparaît ainsi comme le résultat d'un processus de racialisation à travers lequel le pouvoir colonial produit lui-même les motifs de condamnation de la danse.

Du corps dansant au corps social : les représentations de la créolité à travers la danse du séga

- 6 Si l'abolition de l'esclavage officialise la libération du corps de l'esclave noir, la danse du séga demeure largement exclue de l'espace public, bien que la loi n'impose plus de réglementations spécifiques relatives à sa pratique dans les espaces communs. La société post-esclavagiste mauricienne se caractérise par une transformation des mécanismes de pouvoir dans lesquels la loi n'est plus nécessaire pour maintenir la coercition : la prohibition fait place à l'incitation au silence, la loi officielle au tabou social²¹. Le témoignage du Père Roger Dussercle, prêtre français affecté à l'île Maurice entre les années 1927 et 1949, atteste de ce projet de moralisation du séga :

« Le séga actuel, du moins lorsque les danseurs veulent être raisonnables (ce qui est ordinairement le cas depuis que certains administrateurs et nous-mêmes essayons de réglementer la chose) dénote une certaine décence. On y trouve le balancement du corps sans trop de contorsions, bien qu'avec un certain déhanchement. »²²

- 7 Ces injonctions refoulent la pratique du séga en dehors des lieux officiels, à des moments particuliers. Dans le domaine de l'entre-soi, les séances se déroulent au sein de l'espace domestique, le plus souvent la nuit, dans l'intimité de *lakur* (la cour) chez un particulier et plus rarement aux abords de la plage. L'espace privé de la case apparaît comme le seul lieu capable d'offrir une détente des comportements à l'égard du contrôle social. Le changement de territoire du séga, de la plantation au village, suit la mobilité des descendants d'esclaves qui, après l'abolition de l'esclavage, désertent les champs de cannes à sucre pour peupler les villages des régions côtières ou les

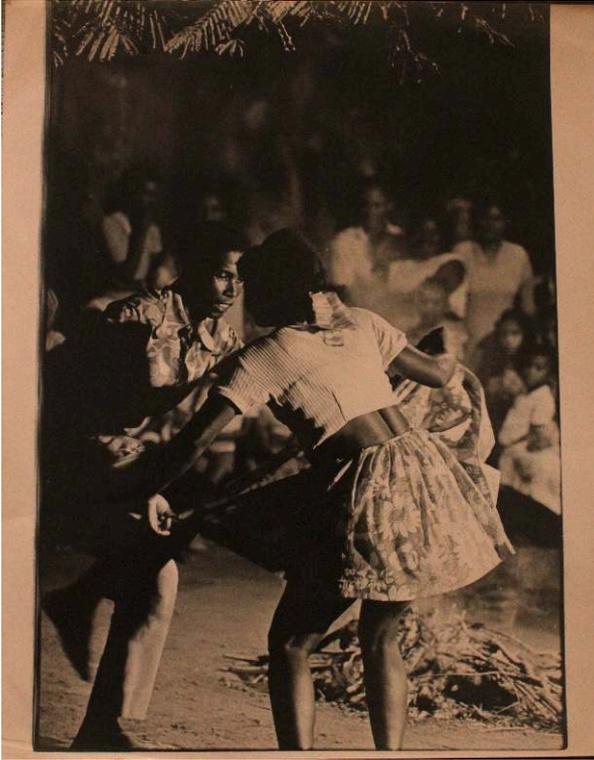
périphéries des villes. Au début du XX^e siècle, le séga renvoie aux marges de la société mauricienne, et plus précisément à « un imaginaire social » selon la formule de l'historien Dominique Kalifa²³. Ces marges appellent à des représentations de l'envers social qui passent des camps sucriers aux faubourgs des villes et aux campagnes isolées.

- 8 Déterminées initialement par un discours racial, les représentations de la danse du séga reflètent davantage une identité sociale au tournant du XX^e siècle. Dans ce jeu de miroir, le séga constitue le reflet du groupe des Créoles – groupe constitué et reconnu comme étant les descendants d'esclaves africains malgaches. À la prétendue débauche sexuelle des esclaves se substitue toute une myriade d'images sur les mœurs des Créoles. Aux récits des voyageurs européens se superposent les écrits de folkloristes, d'historiens, de prêtres ou encore d'hommes de loi qui font évoluer « le Noir » vers « le Créole ». Ces portraits caustiques développent des qualificatifs sévères ancrés dans l'idée primordiale d'une prédisposition pour les vices tels que les jeux d'argent, les excès, la fête, le libertinage, la paresse et l'abus d'alcool. L'image négative des Créoles se renforce par opposition aux représentations des Indiens présents sur la colonie. Ceux-ci sont reconnus pour leurs efforts constants, malgré les difficultés du labeur, alors que les Créoles sont associés à des comportements transgressifs. Ici réside toute l'ambiguïté de la définition de la créolité mauricienne qui oscille entre le racial, le social et le moral. L'anthropologue Rosabelle Boswell montre que la définition des « Créoles » est d'abord liée à des attributs physiques mais qu'elle ne peut être dissociée de critères sociaux et comportementaux par lesquels ces derniers sont désignés et reconnus, révélant ainsi que la créolité serait déterminée non seulement par une origine biologique mais aussi par des stéréotypes sociaux bien précis²⁴. Les critères phénotypiques particuliers tels la couleur de peau, le type de cheveux, s'associent à des caractéristiques morales. L'insouciance, la légèreté et l'indolence attribuées aux Créoles trouvent un écho dans les représentations du séga, symbole de débauche.
- 9 L'association du séga à la bassesse morale dans le domaine de la moralité en fait à la fois un objet de répulsion et un objet de fascination, qui se manifeste par un intérêt pour le populaire²⁵. Dans la continuité des travaux du folkloriste mauricien Charles Baissac, qui consacre le séga comme « folklore » dans son ouvrage *Le Folk-Lore de l'Île Maurice* (1889), certains intellectuels français, de passage sur la colonie mauricienne au XX^e siècle, participent à la construction de l'authenticité du séga. Celle-ci passe par la production de récits littéraires aux accents réalistes, voire misérabilistes, ou encore de documentaires. Ainsi, le poète et homme de télévision Max-Pol Fouchet élabore une description emblématique de la danse du séga qui allie à un florilège de représentations érotiques des clichés du populaire, renvoyant à une Afrique mythique des origines :

« Le *sega*, mal vu de la « bien-pensante » Maurice, ne porte plus les symboles de l'affiliation à l'invisible, c'est une assez mince pantomime, une figure élémentaire, mais il garde encore sa charge de sexualité, et quelle charge ! Sur l'aire exigüe, dans la poussière soulevée par l'orage des pieds, une fillette déjà femme, le corps brusqué de spasmes, les yeux renversés, tressautait, arquée, retroussant haut sa jupe, les jambes à demi-plies, les cuisses écartées, les seins pointant. Un garçon la suivait, le bas-ventre presque collé à la croupe tendue vers lui, le bassin secoué du mouvement coïtal, le membre raide sous le short, – un instant, il leva les bras au-dessus de la danseuse, comme s'il allait fondre sur elle, ou plutôt comme s'il jouissait déjà, s'écartelait dans l'éjaculation, oiseau qui se laisse emporter, ailes déployées dans le vent, sur la mer. »²⁶

Le documentaire de la cinéaste Louise Weiss, *Ô Pauvre Virgine* (1963), qui s'organise comme une présentation de l'île Maurice, s'ouvre sur quelques images consacrées au séga²⁷. Le discours cinématographique (plans, montage, commentaires) met en avant l'authenticité d'une danse héritée de l'esclavage en réactualisant les représentations érotiques de la gestuelle à travers une insistance à montrer les déhanchés des femmes. Néanmoins, ces images peuvent être l'occasion d'apporter quelques précisions sur la danse du séga, en se concentrant sur une analyse du mouvement²⁸.

- 10 Le séga constitue une danse ouverte qui ne fonctionne pas dans l'étreinte et qui occasionne rarement le toucher. Le contact établi entre les partenaires s'effectue, non pas dans le corps à corps, mais à travers un jeu d'attractions et de repoussés. Cette interaction ne se mesure pas à l'aune d'une proximité, mais plutôt d'un dialogue de postures pour lequel chacun s'engage et se rend disponible. La femme, objet principal de la critique, tient un rôle pivot dans la danse en couple : c'est elle qui engage les directions des déplacements dans l'espace, et c'est vers elle que se concentre toute l'attention du partenaire masculin. Les déplacements de l'homme dépendent de la femme ; il tourne autour d'elle, et s'en rapproche en écartant les bras quand celle-ci s'éloigne dans le but de l'en empêcher. De plus, un homme peut réaliser une figure appelée « la coupe » qui consiste à s'insérer entre un danseur et sa partenaire pour s'en emparer. La femme change alors de partenaire, et le couple commence une autre danse jusqu'au moment où il sera de nouveau « coupé » par un autre danseur. Ainsi, le séga ne fonctionne pas selon le principe de la guidance masculine établi par exemple dans la valse²⁹. Les partenaires se tiennent relativement éloignés l'un de l'autre, jouant surtout de la distance qui les sépare. Les jambes sont sollicitées pour les déplacements en position debout. Le couple se tient dans un premier temps face à face, et se déplace par petits pas latéraux accompagnés de déhanchés et de girations. Ces déhanchés s'exécutent dans le déplacement latéral sous l'impulsion du pied droit ou gauche selon la direction. Il s'agit de mouvements circulaires du bassin sur le plan horizontal. Les déplacements de la femme – à travers l'exécution de mouvements latéraux ou de girations – font évoluer le dialogue entre les partenaires du face à face vers le face à dos. La posture du face à dos ne mobilise aucunement l'échange de regards mais favorise une certaine tactilité. Si la danse du séga implique le plus souvent une certaine distance physique entre les partenaires, la position « en bas, en bas » représente le moment de plus grande proximité entre les danseurs. Cette posture constitue le point d'acmé de la danse, à la fois dans la difficulté des mouvements exécutés et dans ce qu'elle décrit dans l'espace. Elle se réalise en général en fin de séga, à l'appel du/de la chanteur/se³⁰. L'homme et la femme entament, l'un en face de l'autre, une descente en pliant progressivement les genoux, et en agitant les bras situés parallèles au sol. Une fois arrivés au sol, les deux partenaires se maintiennent assis, les genoux pliés, la poitrine dégagee. Ils bougent leur buste d'avant en arrière, puis de façon circulaire, tout en enroulant leur bassin et en bougeant leurs bras. Cette figure passe pour être la plus explicite sexuellement. Les femmes exécutent ces enroulés avec une endurance et une souplesse remarquables, à la fois par la rapidité des mouvements et la cadence des ondulations. Pour autant, la gestuelle du séga ne recherche pas l'effacement de la courbure des reins par le placement du bassin pour aligner la colonne vertébrale, comme dans la danse classique par exemple, où l'étirement de la ligne du dos viendrait corriger la sinuosité des femmes³¹. Au contraire, la courbure lombaire avec les déhanchés et les déplacements particuliers qu'elle autorise est essentielle pour suivre la musicalité et, pour ainsi dire, la courbure rythmique du séga.



Le face à face dans la danse en couple du séga (années 1960).

COLLECTION PRIVÉE JOSIANE CASSAMBO-NANKOO.

La spectacularisation de la danse du « séga typique » : une mise en scène du modèle politique mauricien de « l'unité dans la diversité » ?

- 11 L'arrivée du séga sur la scène publique dans les années 1950 est à mettre en relation avec la construction nationale mauricienne, laquelle s'élabore entre 1930 et 1968, et qui s'élabore à travers le modèle politique de « l'unité dans la diversité »³². Cette construction nationale est marquée par la gestion du passé colonial et de l'esclavage par le futur État-nation, notamment à travers l'édification de mémoires concurrentes, ce qui a pour effet de maintenir les différentes communautés ethno-raciales héritées de la colonisation esclavagiste.
- 12 La manifestation de « La Nuit du Séga » du 24 octobre 1964, organisée par le Ministère du Tourisme et du Commerce, a pour ambition de mettre en scène ces différentes mémoires à travers un spectacle qui montrerait au public l'histoire et les coutumes de l'île Maurice. À cette occasion se tient la première représentation publique et touristique de grande envergure de séga. Un concours, qui met en concurrence différents groupes de ségatières, musiciens et danseurs, distingue entre autre, « le séga le plus typique », mais aussi « les meilleurs danseurs » et « le meilleur costume ». Sur scène, les hommes portent un pantalon de toile, une chemise ainsi qu'un chapeau de paille, alors que les femmes portent un fichu sur la tête et sont habillées d'un chemisier, d'un jupon doublé d'une longue jupe. Outre les récompenses attribuées pour la meilleure danse et les meilleurs costumes, l'affiche de la manifestation met la danse sur le devant de la scène, à travers l'image d'une danseuse vêtue de son costume.

- 13 Les codes du spectacle se concentrent sur une mise en scène de l'authenticité : les règles du concours imposent d'utiliser les instruments rythmiques³³, soit exclusivement les instruments à percussions, au détriment d'instruments plus mélodiques³⁴. Cette représentation révèle une appréhension raciale de la pratique, laquelle s'impose officiellement comme la restitution d'un héritage des pratiques des esclaves noirs, et par conséquent comme une tradition essentiellement créole. Il ne faut pas occulter la dimension politique d'une telle représentation qui consiste à valoriser l'origine. La « politique des origines », telle qu'elle est conceptualisée par la philosophe Elsa Dorlin consiste en une stratégie d'institutionnalisation des rapports de force et de pouvoir, et dont les effets se manifestent dans la légitimation d'un rapport de domination³⁵. Ramené à une supposée origine, le séga et les individus qui le pratiquent se trouvent enfermés dans un espace historique de domination. De ce point de vue, la spectacularisation du « séga typique » se réalise à travers une mise en scène exotique qui prolonge et maintient l'expérience de la domination coloniale.
- 14 La « Nuit du séga », en tant que première représentation officielle, correspond au moment historique où cette pratique est reconnue par les institutions. Dans ce processus, c'est l'autorité coloniale qui détient le pouvoir de conférer un statut de « tradition créole nationale »³⁶. L'ancien maître, qui condamnait autrefois la pratique du séga, se fait désormais le chantre de cette fameuse « chanson créole », révélant ainsi que l'attitude de censure et d'« affranchissement » procède d'un même exercice de pouvoir. En fait, ce transfert du séga dans l'espace scénique révèle surtout de nouvelles stratégies de pouvoir, plus discrètes et peut-être plus habiles. Il n'est pas étonnant de constater la mutation du séga sur la scène publique au moment où fleurit une nouvelle économie touristique à l'île Maurice : sur scène, le séga devient publiquement consommable et économiquement rentable³⁷.



PUBLICITÉ POUR LA « NUIT DU SÉGA ».

EXTRAITE DU JOURNAL ACTION, LE 7 OCTOBRE 1964.

Conclusion

- 15 Au terme de cette généalogie historique et politique de la danse du séga, de son émergence dans les premiers discours coloniaux au XVIII^{ème} siècle pendant la période de l'esclavage jusqu'à sa première représentation nationale le 24 octobre 1964, il apparaît que celle-ci fait l'objet d'un processus de racialisation puis d'ethnisation. En ce sens, la *créolisation* du séga, entendu comme un processus de devenir-créole, prend dans le contexte mauricien une signification tout à fait autre que celle définie par le philosophe Édouard Glissant.
- 16 L'imputation d'un imaginaire chorégraphique lié à la sexualité oblige les praticiens de la danse du séga à gérer ce lot de représentations négatives. Or, sur le terrain des représentations touristiques, les musiciens et danseurs professionnels conçoivent depuis les années 1970 des spectacles de « séga typique » à travers des mises en scènes exotiques qui font place à des chorégraphies érotisées de la danse, valant à ce style chorégraphique l'appellation péjorative de séga « zip en ler » (jupe en l'air)³⁸.
- 17 La dimension sexuelle de la danse du séga est finalement ambivalente : stigmatisée par le discours colonial, elle doit cependant également être analysée comme une voie possible d'émancipation vis-à-vis du pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2014.

ARAGO Jacques, *Souvenirs d'un aveugle*, Paris, H. Roux Éditeurs, 1880.

BENOIT André Jean, *Sport colonial, une histoire des exercices physiques dans les colonies de peuplement de l'océan Indien (La Réunion, Maurice. Des origines à la fin de la Seconde Guerre mondiale)*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BOSWELL Rosabelle, *Le malaise créole, ethnic identity in Mauritius*, Oxford, New publications of anthropology, 2006.

CANGY Jean-Clément, *Le séga. Des origines... à nos jours*, Île Maurice, Éditions Makanbo, 2012.

CARMIGNANI Sandra, « Figures identitaires créoles et patrimoine à l'île Maurice », *Journal des anthropologues*, n° 104-105, 2006, pp. 265-285.

CHAUDENSON Robert, *Des îles, des hommes, des langues*, Paris, L'Harmattan, 1992.

DESROCHES Monique, « Musique touristique et patrimoine à la Martinique », in DESROCHES Monique, PICHETTE Marie-Hélène, DAUPHIN Claude, E. SMITH Gordon, *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp 61-74.

DIDIER Marcel, *Pages africaines de l'île Maurice*, Centre Culturel Africain, Île Maurice, 1987.

DORLIN Elsa, *La Matrice de la Race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2006(a).

- DORLIN Elsa, « Les espaces-temps des résistances esclaves : des suicidés de Saint-Jean aux marrons de Nanny Town (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Tumultes*, n°27, Paris, Éditions Kimé, 2006(b), pp. 36-51.
- DORLIN Elsa, « Politique des origines, politisation des origines : mythologies v. généalogies du « Nous » », in BIRNBAUM Jean (dir.), *D'où venons-nous ? Retours sur les origines, 20e Forum Le Monde/Le Mans*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 153-159.
- DUSSERCLE Roger, *Agaléga. Petite Île*, Port Louis, Île Maurice, General Printing & Stationery Cy., 1949.
- FOUCAULT Michel, *La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCHET Max-Pol, *Les Peuples Nus*, Paris, Buchet/Chastel, 1951.
- FREYCINET Louis (de), *Voyage autour du monde exécuté sur les corvettes de M.S l'Uranie et le Physicienne pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820*, Paris, Pillet aîné, 1825.
- FISTETTI Francesco, « La construction idéologique de l'Afrique dans le savoir occidental », in FISTETTI Francesco, *Théories du multiculturalisme*, Paris, Éditions de la Découverte, 2009.
- HOBBSAWM Eric et RANGER Terence, *L'Invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- KALIFA Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- LOW Chan, « De l'Afrique rejetée à l'Afrique retrouvée ? Les Créoles de l'Île Maurice et l'Africanité », in SUDEL Fuma, *Regards sur l'Afrique et l'Océan Indien*, Paris, Sedes, Le Publieur, 2005.
- MILBERT Jacques-Gérard, *Voyage pittoresque à l'Île de France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*, Paris, Éditions Nepveu, 1812.
- OLENDER Maurice, *Race sans histoire*, Paris, Point Essais, 2009.
- PARIS Myriam et DORLIN Elsa, « Genre, esclavage et racisme : la fabrication de la virilité », *Contretemps*, n°16, 2006, pp. 100-109.
- PITOT Albert, *L'Île de France, Esquisses historiques, (1715-1810)*, Port-Louis, E. Pezzani, 1899.
- PEGHINI Julie, « L'unité dans la diversité à Maurice », *Purusartha*, n° 32, Paris, Éditions de l'EHESS, pp. 75-99.
- POLICE Daniella, « Les pratiques musicales de la population servile puis affranchie de Maurice dans les écrits francophones des XVIII^e et XIX^e siècles », in TEELock Veejala, *History, memory and identity*, Île Maurice, Nelson Mandela Centre for African Culture, University of Mauritius, 2001.
- RAVAT Yves, « Au Morne, fête de la beauté, de la lumière et du rythme », *Le Mauricien*, 27 octobre 1964.
- ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de Doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, université Paris VIII – Vincennes Saint Denis, 2002.
- SAÏD Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- SAINT-PIERRE Bernardin (de), *Voyage à l'Isle de France*, Amsterdam, Merlin, 1773.
- SCOTT James C, *La Domination et les Arts de la résistance : fragments d'un discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- STOLER Ann Laura, *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs coloniaux*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.

UNIENVILLE Antoine Marrier (d'), *Statistiques de l'Île Maurice et ses dépendances, suivie d'une Notice sur cette colonie et d'un Essai sur l'Île de Madagascar, Tome I, II, III*, Paris, Gustave Barba, 1838.

Communications scientifiques lors de journées d'étude et colloque

CEBALLOS Ananda, « La construction d'un classicisme régional en danse indienne : le cas de l'Odiśī », Journée d'étude *Industries culturelles indiennes. Scènes artistiques et littéraires*, CEIAS, EHESS, 8 novembre 2013.

GAUTHIER Eglantine, « L'ancrage d'une réputation érotique dans le séga mauricien : de cadencer à danser *zip en ler* », Colloque *Erotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, 23 au 24 octobre 2014.

JACOTOT Sophie, « Permanences et mutations des différences sexuées dans les danses de société (XIX^e-XX^e siècles) », Journée d'étude *Le corps et ses genres, Les dimensions corporelles des différences sexuées*, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 6 juin 2009.

Vidéographie

WEISS Louise, *Ô Pauvre Virginie*, Pathé cinéma, Office national de radiodiffusion télévision française, 1963, 12'13, Film.

NOTES

1. Entretien avec Michel Foucault animé par Jacques Chancel dans l'émission radiophonique « Radioscopie » le 10 mars 1975, Archive INA.
2. Le terme de « créole » renvoie à une notion historiquement floue à l'Île Maurice. Si au départ, le terme désigne les habitants nés sur la colonie (Creol of Mauritius), il sert peu à peu à désigner, après l'abolition de l'esclavage, les populations descendantes des esclaves africains malgaches.
3. Depuis le début de la colonisation française, l'esclavage est réglementé par le *Code noir*, promulgué par Colbert en 1685, auquel se substitue dès 1723 *Les Lettres patentes*, éditées exclusivement pour les îles françaises de l'Océan Indien. L'article XII explicite ainsi : « Défendons pareillement aux esclaves appartenant à différents maîtres de s'attrouper le jour ou la nuit, sous prétexte de nôce (sic) ou autrement, soit chez l'un de leurs maîtres ou ailleurs, et encore moins dans les grands chemins ou lieux écartés, à peine de punition corporelle [...] ». La pratique de sévices est relatée par l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre : « quelquefois j'entends au loin le son de leurs tambours mais plus souvent celui des fouets qui éclatent en l'air comme des coups de pistolet, et cris qui vont au cœur... Grace, Monsieur !... Miséricorde ! » in SAINT-PIERRE Bernardin (de), Lettre XXII : « Des Noirs », *Voyage à l'Isle de France*, 1773, p. 160.
4. MILBERT Jacques-Gérard, *Voyage pittoresque à l'Île de France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*, Éditions Nepveu, Paris, 1812, pp. 181-185.
5. *Ibid.* pp. 156-157.
6. Le géographe français Louis de Freycinet confirme le caractère officiel des assemblées, mais n'en suggère pas moins l'existence de pratiques en dehors des cadres fixés par la loi : « Ces danses auxquelles les noirs de toutes les habitations se livreroient (sic) volontiers chaque nuit, ne sont permises par les maîtres que le samedi soir, parce que, le dimanche étant consacré au repos, ils peuvent se délasser dans le jour et la nuit suivante des fatigues de la veille » in FREYCINET Louis (de), « Vie physique ; Maladies », *Voyage autour du monde exécuté sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820*, Livre II, Paris, Pillet aîné, 1825, p. 405.
7. UNIENVILLE Antoine Marrier (d'), *Statistiques de l'Île Maurice et ses dépendances, suivie d'une Notice sur cette colonie et d'un Essai sur l'Île de Madagascar, Tome I, II, III*, Paris, Gustave Barba, 1838, p. 296.

8. SCOTT James C., *La domination et les arts de la résistance : fragments d'un discours subalterne*, Paris, Éditions d'Amsterdam, 2009.
9. Ces espaces correspondent en ce sens aux « espaces-marrons » dont parle Rafael Lucas (« Marronnage et marronnages », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 89, 2002, pp. 13-28).
10. Le linguiste Robert Chaudenson suppose une évolution phonétique et graphique du terme séga et fait apparaître l'évolution suivante : *tchiéga* > *tchéga* > *chéga* > *séga*. Il fait l'hypothèse d'une étymologie mozambicaine du mot : en swahili, le mot « *sega* » signifiant « relever, retrousser ses habits », il pourrait se référer à la gestuelle de la danse du séga, en particulier celle exécutée par les femmes. Le terme « *chega* », qui signifie « Ça suffit » en portugais, pourrait également constituer une autre hypothèse linguistique, révélant que la dimension répressive s'exprime dans la désignation même de la pratique.
11. MILBERT Jacques-Gérard, *op. cit.*, pp. 181-185.
12. STOLER Ann Laura, « La Chair de l'Empire. Genre et moralité dans la fabrique de la race », *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 69-119.
13. PARIS Myriam et DORLIN Elsa, « Genre, esclavage et racisme : la fabrication de la virilité », *Contretemps*, n° 16, 2006, p. 102.
14. ARAGO Jacques, *Souvenir d'un aveugle. Voyage autour du Monde*, Paris, H. Lebrun Éditeur, 1868, p. 71.
15. STOLER Ann Laura, *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs coloniaux*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.
16. DORLIN Elsa, « Du tempérament de sexe au tempérament de race », *La Matrice de la Race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 221-230.
17. PARIS Myriam et DORLIN Elsa, *op. cit.*
18. DORLIN Elsa, *op. cit.*, p. 224.
19. L'exclusion des hommes esclaves des normes de la masculinité dominante passe par un mouvement qui vise à saper la virilité des Noirs, par leur assimilation à la bestialité et à un tempérament féminin associé à des caractéristiques comme le flegmatisme, l'inaptitude au travail ou la faiblesse. Sur la colonie mauricienne, l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre rapporte que les Noirs sont « si paresseux qu'ils ne prennent aucun intérêt dans les affaires de leurs maîtres » (SAINT-PIERRE Bernardin, *op. cit.*, p. 156).
20. L'incapacité à être mère chez les femmes esclaves est régulièrement rapportée dans les écrits coloniaux. L'avortement et l'infanticide sont compris non comme un acte de résistance au système esclavagiste, mais comme la preuve médicale d'une maladie propre aux négresses. Louis de Freycinet rapporte ainsi que « les avortements, chez les négresses, sont fréquents (sic), par suite nécessaire du libertinage auquel elles se livrent » (FREYCINET Louis, *op. cit.*, p. 386) alors que Bernardin de Saint-Pierre reprend dans sa lettre XII consacrée aux Noirs que « leurs femmes aiment mieux se faire avorter que de mettre un enfant au monde ; tant elles deviennent misérables quand elles deviennent mère de famille ! » (SAINT-PIERRE Bernardin, *op. cit.* p. 156).
21. L'historien mauricien Jocelyn Chan-Low précise que l'Église catholique « a aidé à culpabiliser les survivances et les rythmes et rites afro-malgaches soit en bannissant ou en les rabaissant au niveau de la sorcellerie, ne pouvant être pratiqués que dans la clandestinité » (LOW Chan, « De l'Afrique rejetée à l'Afrique retrouvée ? Les Créoles de l'Île Maurice et l'Africanité », in SUDEL Fuma, *Regards sur l'Afrique et l'Océan Indien*, Paris, Sedes, Le Publieur, 2005, p. 370).
22. DUSSERCLE Roger, *Agaléga. Petite Île*, General Printing & Stationery Cy., Port Louis, Île Maurice, 1949, p. 151-153.
23. KALIFA Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013. Je renvoie ici à la thèse de PATRIX Pénélope *Imaginaire des bas-fonds et poétique canaille dans la chanson urbaine. Le fado et le tango, des marges au patrimoine*

immatériel, Thèse de Doctorat sous la direction de Florence Dupont, Université Paris VII – Denis Diderot, 2014.

24. BOSWELL Rosabelle, *Le malaise créole, ethnic identity in Mauritius*, Oxford, New publications of anthropology, 2006, pp. 41-76.

25. À ce titre, le ségadier Ti Frer chante parfois pour l'élite blanche à l'occasion de parties de chasse. Dans ce cas précis, le séga tient davantage du spectacle et ceux qui y assistent tiennent plus le rôle de public que de participants.

26. *Les Peuples Nus*, Paris, Buchet/Chastel, 1951, pp. 219-220.

27. J'ai pris connaissance du film de Louise Weiss lors de la communication d'Eglantine GAUTHIER intitulée « L'ancrage d'une réputation érotique dans le séga mauricien : de cadencer à danser *zip en ler* », lors du colloque *Erotisme et sexualité dans les arts du spectacle* à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, les 23 au 24 octobre 2014. Ce film est accessible sur le site ina.fr (<http://www.ina.fr/video/CPF09002518>).

28. Si l'appréhension de la danse du séga en terme de sexualité peut faire l'objet d'une déconstruction sur le plan de l'analyse des discours coloniaux, rares sont les travaux qui ont tenté de procéder à cette entreprise en s'attaquant directement à la question du corps, de la gestuelle et du mouvement dansé. Cette analyse de la danse du séga, qui s'inscrit dans cette démarche, se concentre sur l'intercorporéité dans la danse en couple du séga. Ce travail est le résultat d'enquêtes ethnographiques sur les performances de séga au XX^e siècle.

29. Une annonce du journal *Le Cernéen* datée de juillet 1840 pour des cours de danse de valse, atteste de la vitalité de la pratique auprès de l'élite blanche mauricienne : « M. Voyez continue à donner des leçons de danse, pour la contredanse, la walse (sic) et le galop. Rue Royale ». (BENOIT André Jean, *Sport colonial, une histoire des exercices physiques dans les colonies de peuplement de l'océan Indien (La Réunion, Maurice. Des origines à la fin de la Seconde Guerre mondiale)*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 146)

30. Le/la ségadier/e chante des paroles comme des appels ou des onomatopées pour stimuler la danse, tels que « ololalé », « abaim », « palanké » ou encore « donn to lé rein » (*donne tes reins*).

31. Voir ROQUET Christine, « La clé des lombes », in *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de Doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, université Paris VIII – Vincennes Saint Denis, 2002, pp. 125-128.

32. PEGHINI Julie, « L'unité dans la diversité à Maurice », *Purusartha*, n° 32, Paris, Éditions de l'EHESS, pp. 75-99.

33. Le journaliste Yves Ravat rapporte dans le journal *Le Mauricien* les propos des spectateurs qui trouvent le séga trop « civilisé » : « c'est la première fois qu'on voyait évoluer nos ségadiens sur une scène, à la lumière des projecteurs – ce qui ôtait au séga son caractère primitif qui semble naître d'une poussée de sang » (RAVAT Yves, « Au Morne, fête de la beauté, de la lumière et du rythme », *Le Mauricien*, 27 octobre 1964).

34. L'ethnomusicologue Monique Desroches montre que de tels choix organologiques sont également privilégiés, à partir des années 1960, dans les mises en spectacle touristiques du maloya à La Réunion et de la kalenda à la Martinique (DESROCHES Monique, « Musique touristique et patrimoine à la Martinique », in DESROCHES Monique, PICHETTE Marie-Hélène, DAUPHIN Claude, E. SMITH Gordon, *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 66)

35. DORLIN Elsa, « Politique des origines, politisation des origines : mythologies v. généalogies du « Nous » », in BIRNBAUM Jean (dir.), *D'où venons-nous ? Retours sur les origines*, 20e Forum Le Monde/Le Mans, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 153-159.

36. J'emprunte cette formulation paradoxale à l'anthropologue Ananda Cheballos qui montre comment « le classicisme » de la danse Ođiśi procède d'une construction historique contraignante, qui aboutit à la création d'une danse reflétant un « régionalisme national » : la

région de l'Oressa et l'Inde nationale. Cette métaphore de « la double contrainte » empruntée à la psychanalyse matérialise précisément le modèle politique de « l'unité de la diversité » mauricien.

37. À cette période fleurit l'industrie touristique hôtelière majoritairement gérée par d'anciens grands propriétaires sucriers.

38. L'ancestralité africaine du séga, réelle ou imaginée, aboutit à une quête de l'authenticité qui se déplace, dans les années 1990, vers la critique des spectacles touristiques, jugés commerciaux et inauthentiques, et la valorisation du « séga tipik ». L'inscription du « séga tipik » sur la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO en novembre 2014 illustre en particulier ces politiques culturelles tournées vers la conservation des formes.

RÉSUMÉS

L'histoire du séga mauricien se présente souvent sous la forme d'un récit qui, établissant la répression de la pratique pendant la période de l'esclavage puis son implantation progressive dans l'espace public insulaire national, démontrerait l'émancipation de cette pratique vis-à-vis du pouvoir colonial. À travers la généalogie des politiques coloniales, cet article montre, à l'inverse, comment la racialisation du séga se réalise à travers une sexualisation du corps dansant, qui sert tout à la fois à nommer « la danse des Nègres » et à garantir son exclusion. Cette construction d'un imaginaire sexuel et racial de la danse se maintient à travers une rhétorique de l'authenticité dans la fabrique d'une tradition « créole nationale ».

The history of Mauritian Segga often presents itself as a practice that progressively establishes itself within the national public space, thereby demonstrating the island's liberation from colonial rule and power. Contrary to this narrative, through a genealogy of different colonial policies, this article focuses on the process of segga's racialization, which requires the sexualization of the dancer's body. I will also show that the construction of a sexual imagery linked to the gestures of Segga participates in defining the "danse des Nègres", and in maintaining the social exclusion of this practice. At the same time, this racial and sexual imagery is activated again, through the rhetoric of authenticity, in the manufacturing of a "National Creole" heritage.

INDEX

Mots-clés : authenticité, créolité, racialisation, séga, sexualité

Keywords : authenticity, creolity, racialization, segga, sexuality

AUTEUR

CAROLINE DÉODAT

Caroline Déodat est doctorante en anthropologie sociale à l'EHESS (CEIAS/CNRS). Elle travaille sous la direction de Catherine Servan-Schreiber sur le séga mauricien. Elle étudie cette pratique poétique et musicale dansée à travers les transformations de ses contextes de performance, conjointement, elle s'intéresse aux représentations et à l'imaginaire poétique de la créolité à

travers le séga. Elle suit actuellement la licence « danse » à l'université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, et développe parallèlement une pratique régulière en danse.