Esthétiques et valeurs d'une danse populaire : du *sega tipik* au séga « *zip an ler* »

Églantine Gauthier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3107>

DOI : 10.4000/danse.3107

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Églantine Gauthier, « Esthétiques et valeurs d'une danse populaire : du *sega tipik* au séga « *zip an ler* » », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 09 décembre 2020, consulté le 02 mai 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/danse/3107> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3107>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

Esthétiques et valeurs d'une danse populaire : du *sega tipik* au séga « *zip an ler* »

Églantine Gauthier

- 1 Le séga mauricien est un genre musico-chorégraphique et festif dont l'héritage est communément attribué aux « Créoles³ ». Il est souvent appréhendé en termes de tradition et de modernité. Dans la pratique dite traditionnelle du séga, la performance à partir d'instruments acoustiques s'exécute en extérieur, au sein d'une assemblée publique ou restreinte à un entre-soi, où les spectateurs sont potentiellement musiciens⁴ et danseur-se.s. Dans cette performance participative, un déhanchement du bassin appelé « roulement de reins » et le fait de ne pas se toucher entre partenaires, forment principalement l'identité kinesthésique et visuelle de cette danse d'expression libre, pratiquée seul-e-s ou en couple-s, sur place ou en déplacements dans l'espace par des pas frottés sur le sol. Les expressions du visage et du haut du corps marquent davantage les variations, voire les signatures individuelles et le style. Chanteurs, musiciens et danseur-se-s ne portent pas de costume mais leurs vêtements réguliers. La transposition de cette pratique sur scène, accompagnée de recompositions qui participent à identifier sa forme « moderne » (instruments et sonorisations électrifiés, chorégraphies, costumes), s'est au fil du XX^e siècle propagée à l'ensemble de la société mauricienne via les radios et les télévisions, les concerts locaux et touristiques, et les objets manufacturés (instruments de musique, costumes et objets touristiques). Le modèle de danse scénique qui en est issu, le séga « *zip an ler* », et sa mise en opposition avec la récente reconstitution scénique du *sega tipik*, seront alors au centre de notre réflexion sur la danse populaire.
- 2 Il est difficile de mesurer la régularité de la pratique chorégraphique du séga en raison de son caractère aléatoire et insaisissable en dehors du champ de la spectacularisation, et de l'identification ardue des danseur-se-s éventuel-le-s parmi le public de performances musicales qui peuvent durer quelques dizaines de minutes ou toute une soirée. Celles-ci ont pu être observées sur les plages de l'île Maurice et dans certains

autres espaces publics ou privés. En revanche, la représentation scénique et chorégraphiée de la danse est médiatisée partout (photos, vidéo-clips, objets à son effigie, etc.). Sur le plan de la consommation musicale, le séga représente aujourd'hui la musique locale la plus écoutée sur l'île⁵ et est subdivisé en plusieurs genres musicaux. Pour ces raisons le séga est souvent présenté comme très populaire (*popiler* en créole) auprès de l'ensemble de la population mauricienne aujourd'hui.

- 3 Cette référence au populaire prend surtout pour acception la réception et le goût pour un être ou une chose par un public nombreux. En revanche le séga est plus souvent désigné par les catégories de « folklore/folklorique » et de « tradition/traditionnel ». Ces recouvrements sémantiques avec le « populaire » sont d'ailleurs très visibles dans la traduction française de « *Art World* » d'Howard Becker⁶ où le « *folk art* » n'est pas traduit par « folklore » ou « art folklorique » mais par « art populaire ». Tel que défini par l'auteur : « [...] l'art populaire [*folk art*] est celui qui s'inscrit dans les pratiques courantes de tous les membres d'une communauté, ou du moins de certains de ses segments, définis selon l'âge et le sexe⁷. »
- 4 Différentes acceptions du populaire apparaissent dans cette définition qui délimite un cadre de pratiques caractérisées par leur régularité et leurs acteurs formant un groupe engagé dans son intégralité. Je m'appuierai sur cette définition pour tenter d'évacuer les divers biais de la « pensée populaire » qui exalte le « peuple » ou la « culture des dominés » dans une posture de réhabilitation scientifique de l'héritage des Créoles mauriciens. Et dans le même temps, je chercherai pourtant à questionner la catégorie de « danse populaire » et à produire des connaissances sur un segment jamais investigué de la communauté de pratique du séga, celui des danseurs – en majorité de jeunes danseuses – engagé-e-s dans l'*entertainment* mauricien. Pour cela j'emprunterai à Jean-Pierre Olivier de Sardan⁸ la posture qui combine populisme, holisme et individualisme méthodologiques, afin d'analyser l'agencité d'un « peuple » défini « en négatif⁹ », en prenant en compte les macro-logiques transversales aux frontières des champs, des institutions et des disciplines mais aussi les micro-stratégies employées par les individus qui les traversent. Quelles sont ces stratégies et logiques et quels discours circulent par rapport aux esthétiques et valeurs du geste dansé ?
- 5 Cette recherche s'appuie sur un large corpus littéraire et de presse, et des entretiens ethnographiques réalisés entre 2014 et 2018, notamment avec douze danseuses en activité entre 2014 et 2016. Le processus de patrimonialisation du séga traditionnel mauricien, dit *sega tipik*, inscrit sur la liste représentative du PCI¹⁰ à l'UNESCO fin 2014 a également été un champ d'investigation mis à contribution dans cette recherche. Cet article montrera que le réseau d'acteurs du séga est intégré à un « monde de l'art¹¹ » dominé par les hommes, où le champ de la danse est également dominé par celui de la musique et où les danseuses de séga sont considéré-e-s comme des « *outsiders art*¹² ».

Stigmates de la « pensée populaire » dans l'histoire du séga

- 6 La « pensée populaire » qui se façonne durant l'époque romantique au XIX^e siècle s'appuie sur la critique de la civilisation faite au XVIII^e siècle au travers des constructions mythiques des « sauvages » des contrées lointaines ou du monde paysan européen. Elle va se renforcer d'une démarche scientifique de collecte du *folk-lore* (« savoir du peuple ») dont l'initiative reprend le paradigme du *volksgeist* (« l'esprit du

peuple ») du poète et philosophe allemand Johann Gottfried Herder (1744-1803) et son mythe d'un « peuple-nature¹³ ».

- 7 Cette approche idéologique essentialiste est fondée sur une « théorie des survivances » qui considère le peuple comme « fossile vivant¹⁴ ». Plusieurs décennies après l'abolition de l'esclavage en 1835, le folkloriste mauricien Charles Baissac (1831-1892) confirme ce désir de collecter un « savoir de nature mythique¹⁵ » issu du passé esclavagiste¹⁶. Dans *Le Folk-lore de l'île Maurice*¹⁷, il laisse de côté les productions culturelles des populations d'origine européenne, indienne ou autres, pour reconstituer les contours authentiques de celles de « la population créole noire¹⁸ », attestées comme en voie de disparition. En cause selon lui, les métissages et contacts de cette population avec celle d'origine indienne en dominante démographique depuis peu sur l'île, mais aussi concernant le séga¹⁹, les risques d'une acculturation due à la propension à danser les danses européennes²⁰. Cette redécouverte du folklore créole par sa réhabilitation savante s'accompagne alors d'un populisme idéologique tel que le critique Olivier de Sardan²¹ :

« Au-delà d'une découverte des valeurs, des comportements, et des ressources propres au "peuple" (c'est-à-dire à telle ou telle de ses incarnations) se profile vite en effet une idéalisation, qui n'est pas sans contaminer la découverte elle-même, car elle tend à peindre le peuple sous les couleurs des désirs ou des fantasmes de ceux qui le découvrent. »

- 8 Durant la première moitié du XX^e siècle, d'autres témoignages de « Franco-Mauriciens²² » se situent dans la continuité de ce *topos* de la « découverte » – au sens de « reconnaissance²³ » – du séga. Tout en se distinguant socialement et économiquement des Créoles, cette élite gardera avec eux une certaine proximité au travers de la domesticité et dans les parties de chasse. Le séga, le folklore, et le peuple mauricien sont alors, au tournant de l'après seconde guerre mondiale, des thèmes récurrents des chroniques²⁴ de Malcolm de Chazal (1902-1981), notamment en matière de réflexion touristique. Auteur mauricien prolifique reconnu jusque dans les milieux savants parisiens du XX^e siècle²⁵, son univers poétique reprend des essentialismes datant de Herder et des folkloristes du XIX^e siècle :

« Nos ségas, notre folklore "racontent" notre vraie histoire. C'est le passé magique de l'île qui y est contenu. [...] C'est cette "essence" qui donne l'âme au pays, et non la nomenclature de nos prouesses économiques qui tiennent compte d'elles-mêmes, dans une statistique commerciale²⁶. »

- 9 Toujours dans le milieu littéraire, un intellectuel de « couleur²⁷ » cette fois-ci, René Noyau (1912-1984), « rencontre en pensée²⁸ » les surréalistes français et leurs récits sur le séga²⁹. Pour lui, c'est avec la terre et les astres que le tambour et la danse permettent aux créatures qui y participent, à mi-chemin entre l'homme et l'animal, d'entrer en relation. La communication non-verbale avec le tambour l'amène à repenser la relation perdue à l'Afrique ancestrale :

« [...] qu'est-ce qu'il a fallu pour réveiller dans mon corps de métis l'hémisphère austral de mon sang que dominait, sans que je me rendisse compte, l'autre hémisphère, le glacial, l'engourdissant ? Qu'est-ce qu'il a fallu ? Que l'Afrique elle-même frappât sur le tambour de mon être intime³⁰ ? »

- 10 À l'opposé de ces projections positives sur le séga et les personnes qui le pratiquent, de plus en plus prégnantes grâce au développement de la musique enregistrée et du tourisme entre les années 1960 et 1970, d'autres sont à la même époque très négatives, et réfutent toute possibilité de valoriser un héritage aliénant issu de l'esclavage³¹. Un qualificatif péjoratif était fréquemment employé en créole mauricien pour désigner une

personne de mauvaises mœurs qui aime pratiquer le séga : un « *nwar cholo* » (aussi dit « *nwar tyolo* »). La désignation raciale ne fait aucun doute ici, quant à l'étymologie incertaine du terme « *cholo* », elle a été attribuée par Philippe Baker et Vinesh Hookoomsing³² au bambara « *tyolo* » ou « *còlo* » qui signifie « vagabond ».

- 11 À partir des années 1980, on assiste à une plus importante diffusion de la théorie de la continuité culturelle entre Créoles et esclaves afro-malgaches qui passe par la valorisation des racines africaines³³, et parfois de certains stéréotypes associés au continent africain. À la fin de la décennie suivante, c'est une crise de conscience généralisée qui éclate à l'île Maurice suite aux émeutes de février 1999 qui soulèvent la question du « malaise créole³⁴ ». Durant les années 2000, la littérature et les recherches historiques sur les « Marrons » augmentent, fournissant aux Créoles des « figures de héros³⁵ », et un autre modèle à celui de l'aliénation des esclaves, celui de la résilience. Ces conceptions ont nourri le processus de patrimonialisation du séga traditionnel dans ses contours ethniques (instruments acoustiques en peaux ou fibres végétales et costumes rappelant l'esclavage). À partir de ce tournant social et intellectuel les représentations négatives qui imprègnent toujours certains discours comme j'ai pu le constater sur le terrain, trouveront de moins en moins de tribunes intellectuelles affichées.
- 12 D'autres projections maximalistes issues du même populisme qui appuie les théories du relativisme culturel, cherchent à élever la culture créole et ses productions au rang d'art. À l'origine de ces nouvelles assignations, une réaction contre la corruption du folklore par la touristification et la commercialisation qui marquent l'entrée du séga – et surtout sa danse – dans la modernité et le relègueraient à un produit.

Processus d'investissement du populaire et modalités de visibilisation des danseuses

- 13 L'île Maurice est la première destination touristique insulaire de l'océan Indien occidental³⁶ et le tourisme y est un secteur économique majeur. Par conséquent, la plupart des acteurs du monde du spectacle mauricien y trouvent leurs principales offres d'emploi. Ils participent plus largement d'un « monde de l'art³⁷ » mauricien composé d'artistes, d'intermédiaires, d'institutions et d'industries. La spectacularisation du séga et de sa danse, concomitante à leur industrialisation musicale et touristique dans les années 1960, et par là-même à leur popularisation sans précédent, a initié de nouvelles vocations de ségatières et de danseurs et élargi et diversifié les publics du séga. Les recompositions musicales et chorégraphiques « modernes » ont également été soutenues par le nouvel État post-colonial après l'indépendance du pays en 1968, dont les politiques culturelles favorisaient la construction d'une culture nationale³⁸.
- 14 Contrairement aux paroles chantées en langue créole, le visuel de la danse présente une attractivité particulière en contexte touristique où les fonctions et le sens traditionnel de la pratique ne sont pas forcément les premiers éléments appréciés³⁹. La pratique du séga a été transposée pour être regardée frontalement par un public. Aussi ses acteurs sont disposés en rangée face à lui, danseuses en première ligne. Une figure de danse aurait aussi été inventée⁴⁰ dans les années 1960 afin d'illustrer le rapport sexuel entre l'homme et la femme⁴¹. Le spectacle touristique standard est désormais

caractérisé depuis les années 1980 par la surreprésentation féminine des danseuses par rapport aux musiciens, voire même par l'absence de danseurs masculins. Ce qui raréfie la configuration de la danse en couple à partir de laquelle les danseurs évoluent dans l'espace en alternant des postures face à face et face à dos à l'initiative de la danseuse⁴² qui tourne sur elle-même. Malgré cette raréfaction, les tours et autres déplacements sont conservés par les danseuses qui les exécutent face au public. Ces modalités visuelles scéniques convergent vers la création d'une esthétique féminine caractérisée par la jeunesse et la minceur des corps dansants. Quant au costume, un bustier porté au dessus du nombril et une jupe taille basse, il laisse découvrir les « reins » des danseuses. Également, le stylisme de cette jupe colorée ou fleurie se fixa au fil des années pour devenir une jupe longue de grande envergure dont le port par les danseuses permet d'obtenir l'effet spectaculaire péjorativement nommé « *lev zip* » (« jupes levées ») ou « *zip an ler* » (« jupes en l'air⁴³ »). En effet, les déplacements et tours des danseuses provoquent un soulèvement de ces jupes, envol qui laisse alors entrevoir les jambes, et parfois l'entrejambe.

Spectacle standard de danse séga hôtelier dite « *zip an ler* ».

Hôtel Lux Resort Bellemare, le 17/04/2018.

© Églantine Gauthier

- 15 Aujourd'hui le séga n'a jamais été autant visible et audible à l'île Maurice depuis un demi-siècle. Le tourisme, l'industrie musicale et la radio-télévision publique y forment les trois antennes de l'*entertainment* mauricien au sein duquel circulent de nombreux acteurs du séga aux trajectoires distinctes. C'est dans ce champ circonscrit que la demande en spectacles de séga est la plus forte. Réinventée par l'hôtellerie et reprise par l'industrie de la musique, la danse du séga est l'objet de représentations très ambivalentes entre acceptation d'une tradition⁴⁴ scénique entrée dans la culture mauricienne populaire – entendue comme culture de masse⁴⁵ – et « prostitution d'un folklore »⁴⁶ appartenant aux Créoles. De nombreuses jeunes filles mauriciennes arborent cette jupe largement distribuée sur le marché local, pour danser le séga en

contexte domestique, y compris au sein des familles dites héritières d'une tradition de *sega tipik*⁴⁷. La question de l'appropriation culturelle de ce folklore est devenue complexe aujourd'hui de par une telle combinaison de logiques économiques et politiques⁴⁸.

Appropriation du standard spectaculaire « *zip an ler* » sur les scènes de concerts.

« *Gran Konser* » du Festival Créole 2015, le 28/11/2015.

© Églantine Gauthier

- 16 Ces dernières années, le processus de patrimonialisation du séga s'est fomenté dans l'optique militante d'une réappropriation de la pratique dite traditionnelle tout en contrôlant « l'authenticité » créole de sa restitution sur scène. Ce contrôle vise notamment les représentations du corps féminin dans le séga « *zip an ler* », préconisant le port d'un jupon sous la jupe, et de « *pa mett lerin deor*⁴⁹ ». Pour cela, la constitution d'un « répertoire traditionnel⁵⁰ » dans lequel puiser passe par un processus de revitalisation qui s'appuie notamment sur des sources coloniales investies par la « pensée populaire » et ses idées d'authenticité et de pittoresque. La « Nuit du séga » (1964), concours de « séga typique » sous l'époque coloniale⁵¹, fait alors office d'argument d'autorité dans la constitution de ce répertoire. Plusieurs participants à ce concours étaient déjà âgés à cette époque et comptaient parmi les corps dansants présentés sur scène.
- 17 Dans le cadre du festival créole⁵² de 2015 fut organisée le 20 novembre la première « *konpetision sega tipik* ». La plupart des participants à ce concours qui rappelle la « Nuit du séga » étaient des acteurs ayant déjà plus ou moins d'expérience professionnelle dans « l'entertainment mauricien », surtout l'hôtellerie. Il y avait donc beaucoup de jeunes, à l'image de la profession. Cette catégorie de pratiquants n'a pourtant pas été consultée pour la constitution du dossier de candidature, contrairement à la communauté de pratique constituée par les « ségatières » les plus âgés et considérés comme les plus légitimes pour avoir vécu la pratique du séga avant son industrialisation.

La danse de scène du *sega tipik* inspirée de la « Nuit du séga ».

« *Konpetition sega tipik* » du Festival Créole, le 20/11/2015.

© Églantine Gauthier

- 18 Le ségâtier Marclaine Antoine, représentant le plus visible dans la plupart des manifestations liées à l'inscription du *sega tipik* jusqu'à son décès en 2017, était membre du jury dans la « *konpetition sega tipik* ». J'ai pu lui en montrer une rétrospective filmée qui fut support à un entretien où le ségâtier émet ses réserves quant aux savoir-faire des danseur-se-s, mais aussi aux choix retenus par l'État dans la constitution du répertoire traditionnel :

« J'ai appelé tous les participants pour leur expliquer ce qu'on recherche... nous recherchons un séga traditionnel sans jupes en l'air, fleurs sur la tête, maquillages et... et fards... sur la gueule [...]. Tout ça ce sont des conneries c'est de la poudre aux yeux pour les touristes, pas pour les Mauriciens⁵³. »

Les variations individuelles, telles les mimiques faciales, les gestes exprimés par les mains, voire l'humour, sont autant de valeurs et critères d'expression personnelle valorisés par le ségâtier.

- 19 Les représentants du séga traditionnel ont conscience que la spectacularisation de leur « folklore⁵⁴ » impose une représentation contradictoire avec la réalité d'une pratique qu'ils ont eux-mêmes vécue avant l'industrialisation du séga, dans un passé révolu. Toutefois, le séga est devenu un métier depuis plusieurs décennies ; alors il ne s'agit pas de supprimer les spectacles de séga, mais plutôt de les contrôler grâce à la patrimonialisation. Il s'agit de plus, par ce processus, de reconstituer la représentation d'une créolité ethnique « pour les Mauriciens » et pas seulement pour les touristes. Les militants du *sega tipik* estiment que le geste dansé développé par les danseuses « *zip an ler* » n'incarne pas les valeurs traditionnelles du séga, voire les transgresse en projetant une charge esthétique érotique trop importante. Le *sega tipik* incarnerait donc des valeurs plus policées que le « séga *zip an ler* » sur lequel se projette et ressurgit la mauvaise réputation du séga⁵⁵. Le processus de passage du folklore commercial au patrimoine dans leurs reconstitutions scéniques devient pour eux un moyen de

contrôle des macro-logiques de visibilisation et standardisation déjà en place dans la spectacularisation touristique et commerciale, et une nouvelle attribution de valeurs patrimoniales et artistiques. Ce processus de patrimonialisation est alors comparable à la problématique de l'artification qui, d'après Nathalie Heinich et Roberta Shapiro⁵⁶, est surtout pertinente et construite pour des contextes propres aux sociétés occidentales, mais qui, dans une perspective de comparaison internationale, rejoindrait des objectifs semblables à la patrimonialisation : « La métamorphose en art [...] vient nourrir la volonté de réparer une injustice historique, d'entrer dans la consolidation d'alliances politiques, de servir l'affirmation d'identités communautaires, territoriales ou nationales. Patrimonialisation et artification ont partie liée le plus souvent⁵⁷. »

- 20 Mais l'accès au rang de PCI et celui au rang d'art ne sont pas simultanés et équivalents. En effet le statut d'artiste n'est pas vraiment défini à l'île Maurice et de nombreux professionnels qui exercent dans des contextes très différents (hôtels, salles de spectacles, conservatoire de musique, télé-crochets, etc.) s'autoproclament « artistes ». Dans ce contexte, le statut d'artiste qui émerge d'une professionnalisation en secteur touristique reste controversé et le Ministère des Arts et de la Culture contribue moins à une labellisation artistique que la Mauritian Society of Authors (MASA). Cette institution, où siègent certains musiciens et paroliers mauriciens, mais aussi plusieurs membres des différents ministères, rémunère les artistes en droits d'auteur. Les « ségatiens », s'ils sont auteurs de paroles et d'arrangements musicaux pour le *séga*, peuvent alors accéder à une forme de reconnaissance artistique. En revanche, si la musique et le chant font œuvres et auteurs, ce n'est pas le cas de la danse *séga*.

Distinctions, valeurs et revendications d'une profession populaire

- 21 Si l'artification du *séga* est favorisée par l'auteurité des chanteurs et musiciens professionnels et par l'accès du *sega tipik* au rang de PCI, les danseurs de *séga* semblent à l'écart de ces processus. D'ailleurs, en dehors de photographies du costume de scène, aucun répertoire chorégraphique n'a été archivé par le passé et les témoignages sur la danse de couple sont fournis par les ségatiens. La pratique dansée a de plus, davantage été développée par l'industrie du tourisme que par le « monde⁵⁸ » de la danse, autant sur le plan de la création chorégraphique que sur celui de la structuration de la profession⁵⁹. De ce fait, les danseuses de *séga* qui exercent sur scène, principalement en contexte touristique et lors d'événementiels et concerts, ne bénéficient pas de la reconnaissance professionnelle des danseurs du monde de la danse classique, moderne, kathak et contemporaine qui disent pourtant s'inspirer de plus en plus de la gestuelle du *séga* dans leurs créations⁶⁰. En parallèle à cet intérêt créatif, on observe une sollicitation croissante de certains chorégraphes en danse contemporaine pour contribuer aux nouvelles mises-en-scènes patrimoniales du *sega tipik*, leur participation opérant un marqueur d'artification du geste dansé.
- 22 Les « troupes de *séga* » exercent dans les hôtels depuis les années 1960. Mais les données historiques et statistiques sur cette profession manquent cruellement en raison notamment du manque de contractualisation et du caractère parfois informel de l'embauche des danseurs. L'enquête qualitative que j'ai menée de 2014 à 2018 m'a pourtant permis de croiser les profils sociaux des membres de ces troupes et de reconstituer les étapes de la formation des carrières types⁶¹. Le nombre de vocations

pour ces métiers a augmenté dans les années 1980 avec l'émergence de l'île Maurice sur le marché global du tourisme. Dans les années 2000, les hôtels ont réduit leur budget animation⁶² à cause de la crise européenne et son impact sur le tourisme local⁶³, et la concurrence entre troupes qui proposent des prestations à des tarifs de plus en plus compétitifs.

23 Les troupes sont dirigées par un « *grup-leader* », généralement un ancien danseur de troupes de séga qui a monté sa propre affaire. Les hommes dominent en nombre leur direction. Certains sont danseurs, mais rarement pour le spectacle de séga où ils occupent la fonction de musiciens. Au-delà du séga, plusieurs types de spectacles sont proposés (autres danses, acrobaties, etc.), l'offre variant d'une troupe à l'autre en fonction des compétences de leurs membres. Mais le séga reste un dénominateur commun à toutes ces troupes. La danse y est réservée aux femmes et prend la forme chorégraphique dite « *zip an ler* »⁶⁴.

24 Les danseuses interviewées travaillent pour différentes troupes employées par les hôtels du littoral mauricien, bien qu'elles résident toutes dans les zones urbaines du centre nord-ouest de l'île. Elles ont entre 20 et 40 ans et dansent contre rémunération, depuis l'âge de 13 ans pour certaines, et avant l'âge de 18 ans pour la plupart. Toutes – en dehors de deux danseuses pour lesquelles je n'ai pas l'information – ont entre un et trois enfants. Elles travaillent plusieurs jours par semaine pour une troupe, parfois deux, et ont souvent un autre métier à côté (en centre d'appel téléphonique, à l'usine textile ou agro-alimentaire). Plus de la moitié d'entre elles résident dans un quartier urbain défavorisé des villes de Beau-Bassin et Rose-Hill, ou de Port Louis. Le directeur d'une troupe de danse formée dans l'un de ces quartiers explique pour quelle raison, selon lui, on y trouve la plupart de ces artistes :

« Nous avons été obligés de trouver un moyen pour... pour que nous puissions travailler alors nous sommes vraiment... nous sommes vraiment tous devenus artistes parce que quand nous cherchions du travail, nous n'en trouvions pas⁶⁵. »

25 La plupart des membres des troupes de séga rencontrés sont des Créoles et il semblerait que cette profession soit principalement exercée par cette communauté. D'après une danseuse Indo-Mauricienne de kathak qui possède ses propres compagnie et école de danse, les parents des familles indo-mauriciennes ne croient pas en l'art et réservent une autre carrière à leurs enfants. Les garçons sont d'ailleurs plus rares que les filles dans le kathak et ses propres élèves garçons sont tous des Créoles. Selon elle, si des jeunes Indo-Mauriciens, filles ou garçons, se produisent sur scène, ça ne sera pas à l'hôtel. Aux déterminations du genre dans l'évolution de la profession s'articule également l'origine ethnique. Le Ministère du Tourisme et des Loisirs est par ailleurs « connoté créole⁶⁶ », ce qui est souvent interprété comme réducteur pour la mobilité sociale des Créoles.

L'hôtellerie est ainsi à l'origine du développement d'une nouvelle catégorie socio-professionnelle de danseuses autodidactes passant peu ou pas par la formation en écoles de danse mais qui partage son savoir-faire entre danseuses, notamment pour le séga, comme l'explique Wendy⁶⁷ :

« [...] on n'a pas besoin de répéter normalement. Il faut [...] juste de regarder la personne, de surveiller ce qu'elle va faire, et ça devient automatique. [...] et après un an ou même pas un an, quelques mois [...] chacun amène sa technique. Comme moi j'ai une technique, je l'explique à la personne... [...] c'est un truc qu'on partage⁶⁸. »

- 26 Cet emploi de danseuses de séga reste relativement précaire car l'offre dépasse la demande, et seules les rares danseuses contractualisées par l'hôtel, ou celles qui travaillent dans les plus grandes troupes qui diversifient leurs contrats (tourisme, entreprises, industrie de la musique), peuvent vivre de cette profession. De plus les conditions de travail des danseuses sont souvent difficiles pour le salaire finalement gagné (entre 250 et 400 roupies en moyenne, soit entre 5 et 10 €) : spectacles annulés à la dernière minute, toilettes de l'hôtel en guise de loges, repas pas toujours assurés sur place, temps d'attente dans les transports et avant les spectacles, etc. Bien que chaque hôtel présente le séga dans ses animations, ce type de spectacle est le moins bien payé car la concurrence est rude. Enfin, comme dans d'autres vocations de danseuse, la carrière est courte. Peu continuent après 30 ans et se reconvertissent dans le domaine de la danse ou des spectacles, beaucoup arrêtent de danser après s'être mariées ou avoir eu des enfants. Les rares exceptions à avoir continué évoquent l'inexistence d'un système de retraite propre à leur emploi, ou un salaire qui n'augmente pas avec l'expérience. L'ethnographie des spectacles d'hôtel permet d'observer leurs conditions de travail mais la plupart des commentaires négatifs émanant de ces danseuses a été faite hors micro. L'entretien de Rosemay⁶⁹ fait exception. À presque 40 ans, elle a déjà collaboré avec des ségatiens connus, et élevé seule (elle est veuve) ses trois enfants grâce au séga :

« Désormais je vieillis. [...] Je fais ce métier mais quand demain, après demain j'aurai fini et ne pourrai plus travailler c'est... je n'aurai ni une pension, je n'aurai rien à gagner et pourtant regarde depuis combien de temps j'ai travaillé dans le tourisme, combien de temps j'ai fait dans... j'ai contribué pour mon pays. [...] Mais nous, on n'a pas non plus une certification qui nous reconnaît. Ça aussi on n'a pas... Si demain, après demain on mentionne notre travail [...] une preuve que tu fais ce travail là, ça aussi on n'a pas⁷⁰. »

- 27 Face au déniement et au manque de reconnaissance professionnelle dont la plupart des danseuses sont victimes, Rosemay témoigne toutefois de valeurs partagées entre elles :

« On a de belles valeurs. Nous, on connaît notre histoire. [...] C'est nous-mêmes qui faisons l'art. C'est nous-mêmes qui relevons l'île Maurice. On ne devrait pas être dans des toilettes. [...] Parce que pour moi, pour moi, je gagne ma vie avec ça. J'ai élevé mes enfants avec ça. Malgré que ça soit peu, j'ai pu faire quelque-chose avec ça. J'ai su le faire. En même temps, c'est ça ma liberté. [...] J'ai de l'amour pour ce travail là. [...] Mais c'est dommage. Quand demain, après demain je n'aurai rien reçu de mon pays alors que j'ai porté haut la culture de mon pays. [...] J'apparais sur de très belles photos publicitaires, dans de grands magazines, ça oui mais en retour je n'ai rien⁷¹. »

Les danseuses « *zip an ler* » disent aimer ce métier qui leur offre une certaine liberté et autonomie financière malgré un grand nombre de contraintes. Garantes d'une image construite comme une vitrine valorisante du pays, elles revendiquent toutefois des valeurs propres à leurs compétences professionnelles.

Conclusion

- 28 La « danse populaire », malgré les projections fantasmagoriques qu'elle suscite, investit de nombreux champs culturels à l'île Maurice desquels émerge un segment de population socialement invisible mais qui se trouve pourtant au centre de macro-logiques de visibilisation et possède des valeurs propres à étudier. La figure de la

danseuse « *zip an ler* », anonyme hors d'un petit milieu d'interconnaissance, et peu recherchée pour ses compétences individuelles au sein des milieux artistiques, renvoie à d'autres figures collectives de danseur-se-s dont on ne connaît pas les stratégies individuelles : l'esclave noir, le Créole « *nwar cholo* », et le public des performances de séga. Les danseuses engagées dans l'*entertainment* mauricien constituent elles ce qu'Howard Becker⁷² nomme un personnel « interchangeable », c'est-à-dire un « personnel de renfort » qui possède les compétences d'un savoir-faire indispensable mais qui n'est pas irremplaçable individuellement. Celui-ci se distingue ainsi des artistes qui pratiquent les « activités cardinales » dans la production d'une forme artistique qui, elles-mêmes, « exigent des dons ou une sensibilité propres aux artistes⁷³ ». Si les danseuses « *zip an ler* » apparaissent comme les « dominé[e]s des dominés⁷⁴ » parmi les acteurs du monde de l'art en prise avec des macro-logiques socio-économiques et politiques, leur accompagnement des ségatières est indispensable, et elles incarnent une figure esthétique « cardinale » dans la promotion de l'île auprès d'un public local et international. L'*entertainment* mauricien ne leur offre pas de reconnaissance professionnelle et artistique équivalente par rapport à d'autres acteurs qui y évoluent, mais il leur apporte toutefois une marge de manœuvre (découverte du monde de l'hôtellerie, autonomie financière, accompagnement de vedettes de l'industrie de la musique sur scène et parfois même dans des tournées régionales et internationales, etc.) à l'intérieur de laquelle elles développent des valeurs et des discours à étudier. Certaines valeurs rejoignent ainsi celles des acteurs du *sega tipik*, et leur permettent de s'adapter aux « appareillages symboliques⁷⁵ » qui naissent de la reconnaissance d'un répertoire par de nouveaux processus spectaculaires, comme le prouve la participation de ces danseuses à la « *konpetision sega tipik* ».

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE Jean-Loup, « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, « L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé », n° 185-186, 2008, pp. 187-194.
- BAISSAC Charles, *Le Folklore de l'île Maurice*, vol. 3, Paris, Maisonneuve, 1888.
- BAKER Philippe, HOOKOOMSING Vinesh, *Dictionnaire du créole mauricien*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 2010.
- BENOIT Gaétan, *The Afro-Mauritian. An Essay*, Moka, MGI, 1985.
- BOSWELL Rosabelle, *Le Malaise Créole. Ethnic Identity in Mauritius*, vol. 26, New York/Oxford, Berghahn Books, New Directions in Anthropology, 2006.
- BOUDET Catherine, PEGHINI Julie, « Les enjeux politiques de la mémoire du passé colonial à l'île Maurice », *Transcontinentales. Sociétés, Idéologies, Système mondial*, « Mémoire et nation », n° 6, 2008, pp. 13-36.
- CARMIGNANI Sandra, « Figures identitaires créoles et patrimoine à l'île Maurice. Une montagne en jeu », *Journal des Anthropologues*, n° 104-105, vol. 1-2, 2006, pp. 265-285.

CHAZAL Malcolm (de), « L'histoire de l'île Maurice. L'histoire, c'est des histoires », *Le Mauricien*, 21 mai 1959, pp. 1-4.

CHILIN Jérémy, *Les Créoles de l'île Maurice*

des années 1930 à l'indépendance :

processus de construction identitaire d'une communauté, Thèse de doctorat d'histoire africaine, sous la direction de Faranirina Rajaonah, université Paris 7, 2017.

CONDEVAUX Aurélie, « Contextualisation of dances in tourism: a tongan case study », *The Journal of Polynesian Society*, n° 3, vol. 120, 2011, pp. 269-291.

DÉODAT Caroline, *Troubler le genre du « séga typique ». Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne*, Thèse de doctorat en anthropologie, sous la direction de Catherine Servan-Schreiber, EHESS Paris, 2016.

DÉODAT Caroline, « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la “danse des Nègres” au patrimoine “créole national” », *Recherches en Danse*, « Danse(s) et politique », n° 4, 2015 [en ligne] <http://journals.openedition.org/danse/1062>, page consultée le 20 décembre 2019.

ÉRENNE Jean (pseudonyme de René Noyau), « Présence africaine à l'île Maurice », in FURLONG Robert, NOYAU Gérard, *René Noyau l'œuvre. 1931-1959 : poèmes, essais, aphorismes, nouvelles et chroniques* [1958], vol. 1, Port Louis, Bureau du Premier Ministre, 2012, pp. 215-233.

FISZER Stanislaw, « Introduction », in FISZER Stanislaw, FRANCFORT Didier, NIVIÈRE Antoine, NOËL Jean-Sébastien (dir.), *Folklores et politique. Approches comparées et réflexions critiques Europes-Amériques*, Paris, Le Manuscrit, Le Cercle, 2014.

GAUTHIER Églantine, « Du séga créole à la danse nationale. Recompositions locales et circulations transnationales mauriciennes », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, « Danses, musiques et (trans)nationalismes », n° 3-4, vol. 35, 2019, pp. 129-152.

GAUTHIER Églantine, « Stephen Bongarçon : du séga à la danse contemporaine. Étapes vers la reconnaissance artistique et professionnelle des danseurs à l'île Maurice », in FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia (dir.), *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du sud*, Montpellier, Deuxième époque, Linearis, 2018, pp. 227-255.

GAUTHIER Églantine, « L'ancrage d'une réputation érotique dans le séga mauricien : de cadencer à danser “zip an ler” », communication dans le colloque international « Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle », organisé par le réseau Arts du spectacle vivant et ethnocénologie et la Société française d'ethnocénologie, à la Maison des sciences de l'homme Paris-Nord, 2014.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1- La présentation de soi*, Les éditions de minuit, Le sens commun, 1973.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, 2012.

L'ESTOILE Benoît (de), *Le Goût des autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?* [1981], Paris, Climats, 2001.

MAGNAN Alexandre, « Tourisme et réserves d'espaces pour les pratiques locales sur les littoraux de l'île Maurice », *Les Cahiers d'Outre-Mer. Revue de géographie de Bordeaux*, « Varia », n° 240, octobre-décembre 2007, pp. 341-372.

MARTIN Denis-Constant, « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation A et Ω de la création », *Volume I*, « Composer avec le monde », n° 2, vol. 10, 2014, pp. 47-67.

MONDON Christine, « Le mythe du peuple : de Herder aux romantiques de Heidelberg », in PAUL Jean-Marie (dir.), *Le peuple, mythe et réalité*, Rennes, PUR, 2007, pp. 17-27.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *La Rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve, Academia Bruylant, 2008.

PEGHINI Julie, *Les Impasses du multiculturalisme. Politiques, industries et tourisme culturel à l'île Maurice*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Philippe Bouquillion et Catherine Servan-Schreiber, universités de Paris 8 et EHESS, 2009.

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 Vijaya, *History Memory and Identity*, île Maurice, University of Mauritius & Nelson Mandela Centre for African Culture, 2001, pp. 81-110.

SHAPIRO Roberta, « Art et changement social : l'artification II » [en ligne], <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Labex/22%20Resume%20ARTIFICATION%20SHAPIRO.pdf>, page consultée le 20 décembre 2019.

SHAPIRO Roberta, « Qu'est-ce que l'artification ? », XVII^{ème} Congrès de l'AISLF « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art Tours, juillet 2004 [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>, page consultée le 12 novembre 2020.

TSANG MANG KIN Joseph, « Mettons le séga à sa place », *Le Mauricien*, 29 octobre 1964, pp. 1 et 3.

NOTES

1. BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 2010.

2. *Ibid.*

3. À l'île Maurice, l'usage du terme « créole » n'est pas figé et renvoie à différentes réalités, mais il est majoritairement employé pour désigner les descendants d'esclaves africains et malgaches.

4. On trouve rarement des musiciennes.

5. Les autres musiques locales sont moins écoutées que le séga. Quant aux musiques les plus écoutées, elles viennent d'abord d'Inde (51 %), puis d'Europe (11,5 % dont 7 % viennent de France). Voir PEGHINI Julie, *Les Impasses du multiculturalisme. Politiques, industries et tourisme culturel à l'île Maurice*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Philippe Bouquillion et Catherine Servan-Schreiber, universités de Paris 8 et EHESS, 2009. Chapitre 8 : « Tableau d'une industrie culturelle en gestation ».

6. BECKER Howard Saul, *op. cit.*

7. *Ibid.*, p. 255.

8. OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *La Rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve, Academia Bruylant, 2008.

9. *Ibid.*, p. 221.

10. Patrimoine Culturel Immatériel.

11. BECKER Howard Saul, *op. cit.*

12. SHAPIRO Roberta, « Qu'est-ce que l'artification ? », XVII^{ème} Congrès de l'AISLF « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art Tours, juillet 2004 [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>, page consultée le 12 novembre 2019.

13. MONDON Christine, « Le mythe du peuple : de Herder aux romantiques de Heidelberg », in PAUL Jean-Marie (dir.), *Le peuple, mythe et réalité*, Rennes, PUR, 2007, pp. 17-27.

14. FISZER Stanislaw, « Introduction », in FISZER Stanislaw, FRANCFORT Didier, NIVIÈRE Antoine, NOËL Jean-Sébastien (dir.), *Folklores et politique. Approches comparées et réflexions critiques Europes-Amériques*, Paris, Le Manuscrit, Le Cercle, 2014.
15. *Ibid.*
16. Sur la construction de l'historiographie du séga à partir des analyses des récits de voyageurs qui ont décrit les pratiques musicales et dansées des esclaves, et les dimensions érotique et sexuelle du regard colonial, voir 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 Vijaya, *History Memory and Identity*, île Maurice, University of Mauritius & Nelson Mandela Centre for African Culture, 2001, pp. 81-110 ; DÉODAT Caroline, *Troubler le genre du « séga typique ». Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne*, Thèse de doctorat en anthropologie, sous la direction de Catherine Servan-Schreiber, EHESS Paris, 2016. Chapitre 1 « Le séga comme catégorie d'exclusion de "race" » ; Chapitre 2 « Le séga aux marges historiques et sociales » ; DÉODAT Caroline, « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en Danse*, « Danse(s) et politique », n° 4, 2015 [en ligne] <http://journals.openedition.org/danse/1062>, page consultée le 20 décembre 2020.
17. BAISSAC Charles, *Le Folklore de l'île Maurice*, vol. 3, Paris, Maisonneuve, 1888.
18. *Ibid.*, p. I.
19. Le nom désormais utilisé pour identifier les musiques, chants et danses des descendants d'esclaves, les Créoles.
20. Dans une lettre à son correspondant folkloriste autrichien Schuchardt, datée du 24 février 1883, Baissac témoigne de la substitution des danses européennes au séga.
21. OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 247.
22. Cette catégorie regroupe de manière générale les Mauriciens d'origine européenne.
23. L'ESTOILE Benoît (de), *Le Goût des autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.
24. Rédigées pour les journaux *Advance* et *Le Mauricien* de 1948 à 1978.
25. L'écrivain rappellera plusieurs fois avoir été reconnu par Jean Paulhan, André Breton et d'autres.
26. CHAZAL Malcolm (de), « L'histoire de l'île Maurice. L'histoire, c'est des histoires », *Le Mauricien*, 21 mai 1959, pp. 1-4.
27. Après l'abolition de l'esclavage, ce groupe hétérogène qui rassemble anciens esclaves affranchis, métis et mulâtres calquera ses pratiques sociales sur celles des Blancs, se distinguant des Créoles stigmatisés par la misère sociale. C'est durant les quatre décennies qui précèdent l'Indépendance de l'île que leurs intérêts convergeront avec ceux des Créoles. Voir CHILIN Jérémy, *Les Créoles de l'île Maurice des années 1930 à l'indépendance : processus de construction identitaire d'une communauté*, Thèse de doctorat d'histoire africaine, sous la direction de Faranirina Rajaonah, université Paris 7, 2017. « Introduction : problématique ».
28. ÉRENNE Jean (pseudonyme de René Noyau), « Présence africaine à l'île Maurice », in FURLONG Robert, NOYAU Gérard, *René Noyau l'œuvre. 1931-1959 : poèmes, essais, aphorismes, nouvelles et chroniques* [1958], vol. 1, Port Louis, Bureau du Premier Ministre, 2012, p. 218.
29. Des surréalistes français (Fouchet, Guibert) laissèrent des témoignages sur leur découverte du séga à Maurice.
30. *Ibid.*, p. 217.
31. Voir notamment l'article du 29 octobre 1964 de Tsang Mang Kin dans *Le Mauricien*.
32. BAKER Philippe, HOOKOOMSING Vinesh, *Dictionnaire du créole mauricien*, Paris, L'Harmattan, 1987.

33. Le journaliste Marcel Didier a été un porte-parole actif de ces discours. La parution en 1985 de *The Afro-Mauritians. An Essay* du bibliothécaire-documentaliste Gaétan Benoit fut fondatrice dans le militantisme afro-mauricien.
34. Stigmatisés par leurs origines historiques et sociales, les Créoles ne parviennent pas à la même mobilité sociale que les autres communautés. Voir BOSWELL Rosabelle, *Le Malaise Créole. Ethnic Identity in Mauritius*, vol. 26, New York/Oxford, Berghahn Books, New Directions in Anthropology, 2006.
35. CARMIGNANI Sandra, « Figures identitaires créoles et patrimoine à l'île Maurice. Une montagne en jeu », *Journal des Anthropologues*, n° 104-105, vol. 1-2, 2006, pp. 265-285.
36. MAGNAN Alexandre, « Tourisme et réserves d'espaces pour les pratiques locales sur les littoraux de l'île Maurice », *Les Cahiers d'Outre-Mer. Revue de géographie de Bordeaux*, « Varia », n° 240, octobre-décembre 2007, pp. 341-372.
37. BECKER Howard Saul, *op. cit.*
38. GAUTHIER Églantine, « Du séga créole à la danse nationale. Recompositions locales et circulations transnationales mauriciennes », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, « Danses, musiques et (trans)nationalismes », n° 3-4, vol. 35, 2019, pp. 129-152. Voir aussi BOUDET Catherine, PEGHINI Julie, « Les enjeux politiques de la mémoire du passé colonial à l'île Maurice », *Transcontinentales. Sociétés, Idéologies, Système mondial*, « Mémoire et nation », n° 6, 2008, pp. 13-36.
39. CONDEVAUX Aurélie, « Contextualisation of dances in tourism: a tongan case study », *The Journal of Polynesian Society*, n° 3, vol. 120, 2011, pp. 269-291.
40. Il s'agit d'un passage progressif au sol depuis la station debout appelé « *anba anba* ». Entretiens avec Josiane Cassambo-Nankoo le 6 avril 2015, et Marclaine Antoine le 24 mars 2015.
41. Entretien avec Marie-José Clency le 8 mars 2018.
42. Entretien avec Marclaine Antoine le 2 février 2016.
43. Cette expression « *zip an ler* » a été lue dans les archives de presse mauricienne datant des années 1980, et entendue sur le terrain dans la bouche de certains informateurs qui s'opposent à cette pratique.
44. Entretien avec une ségatière renommée le 8 mai 2014.
45. LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?* [1981], Paris, Climats, 2001.
46. Entretien avec un ségatière renommé le 14 mai 2014.
47. Observations faites à de nombreuses reprises sur le terrain en 2014, 2015 et 2016.
48. Voir MARTIN Denis-Constant, « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation A et Ω de la création », *Volume !*, « Composer avec le monde », n° 2, vol. 10, 2014, p. 61 : « La dimension relationnelle de l'appropriation [...] lui confère un potentiel d'invention et de transformation du monde. Toutefois l'actualisation de ce potentiel est toujours conditionné par les rapports de pouvoir qui [opposent une] exploitation des ressources des subalternes, [et] un moyen que ceux-ci ont de combattre symboliquement cette exploitation [...] ». »
49. Littéralement : « ne pas mettre les reins dehors ». « *Lerin deor* » qualifie le ventre nu des danseuses de séga.
50. AMSELLE Jean-Loup, « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'homme*, L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé, n° 185-186, 2008, pp. 187-194.
51. Pour plus de détails sur cette manifestation voir DÉODAT Caroline, « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la "danse des Nègres" au patrimoine "créole national" », *Recherches en Danse*, « Danse(s) et politique », n° 4, 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/1062>, page consultée le 20 décembre 2019.
52. Ce festival est organisé par le Ministère du Tourisme et des Loisirs chaque année depuis 2006.
53. Traduit du créole par l'auteur. Entretien du 12 janvier 2016.
54. « Notre folklore » est une catégorie régulièrement utilisée par Marclaine Antoine.

55. GAUTHIER Églantine, « L'ancrage d'une réputation érotique dans le séga mauricien : de cadencer à danser "zip an ler" », communication dans le colloque international « Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle », organisé par le réseau Arts du spectacle vivant et ethnoscéénologie et la Société française d'ethnoscéénologie, à la Maison des sciences de l'homme Paris-Nord, 2014.
56. HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, 2012.
57. Voir la présentation du second volet du projet débuté au LAHIC en 2003, SHAPIRO Roberta, « Art et changement social : l'artification II », [en ligne], <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Labex/22%20Resume%20ARTIFICATION%20SHAPIRO.pdf>, page consultée le 20 décembre 2019.
58. BECKER Howard Saul, *op. cit.*
59. GAUTHIER Églantine, « Stephen Bongarçon : du séga à la danse contemporaine. Étapes vers la reconnaissance artistique et professionnelle des danseurs à l'île Maurice », in FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia (dir.), *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du sud*, Montpellier, Deuxième époque, Linearis, 2018, pp. 227-255.
60. *Ibid.*
61. Je me suis entretenue avec divers acteurs du monde du spectacle mauricien et de l'animation hôtelière.
62. Le motif de la réduction budgétaire a été plusieurs fois mentionné par les acteurs du milieu hôtelier.
63. L'actualité mondiale liée à la maladie du Covid19, et la marée noire qui a dernièrement menacé le lagon mauricien, renouvellent cette problématique de crise touristique locale qui repose en majeure partie sur la suspension du tourisme européen.
64. Mes dernières observations à l'hôtel en avril 2018 soulignent la pérennité de ces spectacles en parallèle à la volonté patrimoniale d'en revoir les modalités depuis 2014.
65. Traduit du créole par l'auteur. Entretien du 14 avril 2015.
66. PEGHINI Julie, *op. cit.*, p. 433.
67. Les prénoms des danseuses ont été changés.
68. Entretien du 3 avril 2015.
69. Entretien du 5 février 2016.
70. Traduit du créole par l'auteur.
71. Traduit du créole par l'auteur.
72. BECKER Howard Saul, *op. cit.*
73. *Op. cit.*, p. 41.
74. Je reprends cette formule qui renvoie à l'opposition entre domaines de savoir (spécialistes et ordinaires) associés au « peuple » chez OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 246.
75. GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1- La présentation de soi*, Les éditions de minuit, Le sens commun, 1973.

RÉSUMÉS

À l'île Maurice, le séga fait de tout temps l'objet de projections populistes que cristallise le regard porté sur la danse. La mauvaise réputation de la danse séga, passée comme présente, repose sur les deux mêmes fondements : les origines sociales des danseur-se-s, et une conception érotique

de la danse. Si ces stigmates négatifs restent ancrés, ils ont été transférés vers la danse populaire de scène qui est vécue comme une véritable transgression du *sega tipik*. Celui-ci s'est constitué en « répertoire » traditionnel à travers des processus de patrimonialisation et d'artification. Cet article interrogera la catégorie de « danse populaire » à l'île Maurice à travers les stratégies et valeurs du groupe social constitué par les danseuses de séga « *zip an ler* » et du « monde de l'art¹ » dans lequel elles s'insèrent.

In Mauritius, the sega has always been the object of populist projections that crystallize the gaze focused on dance. The bad reputation of the sega dance, passed or present, rests on two foundations: the social origins of the dancers, and an erotic conception of dance. If these negative stigmata remain anchored, they have been transferred to popular stage dance experienced as a real transgression of the *sega tipik*. The latter has become a traditional “repertoire” through processes of heritagization and artification. This article will question the category of “popular dance” in Mauritius through the strategies and values of the social group formed by the dancers of sega “*zip an ler*” and the “art world” in which they fit.

INDEX

Mots-clés : artification, danseur-se-s, patrimonialisation, populaire, séga

Keywords : artification, dancers, heritagization, pop-folk, sega

AUTEUR

ÉGLANTINE GAUTHIER

Églantine Gauthier est doctorante en anthropologie sociale à l'EHESS (CEIAS), sous la direction de Catherine Servan-Schreiber, et en codirection avec Laurent-Sébastien Fournier (IDEMEC, AMU). Sa recherche rend compte, dans son historicité et à travers l'analyse sociale des danseur-se-s de séga, de l'importance de la danse dans la relation entre construction [trans]nationale et enjeux identitaires à l'île Maurice. Elle a notamment publié un article sur la circulation transnationale du séga entre France et île Maurice pour la *revue des migrations internationales* (à paraître), et un chapitre d'ouvrage sous la direction de Federica Fratagnoli et Mahalia Lassibille (2018) qui souligne l'importance des diplômes de danse obtenus à l'étranger dans la reconnaissance artistique et professionnelle des danseur-se-s mauricien-ne-s.