GLAD!

Revue sur le langage, le genre, les sexualités

11 | 2021

Archives, genre, sexualités, discours

Polyphonies coloniales

Les répertoires raciaux de la créolité dans les poétiques du séga mauricien au prisme du genre (XVIII^e – XX^e)

Colonial Polyphony. Sounding Colonial Voices into Poetics of Mauritian Sega through Gender (18th – 20th)

Caroline Déodat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/glad/3651>

DOI : 10.4000/glad.3651

ISSN : 2551-0819

Éditeur

Association GSL

Référence électronique

Caroline Déodat, « Polyphonies coloniales », *GLAD!* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 20 décembre 2021, consulté le 29 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/glad/3651> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/glad.3651>

Ce document a été généré automatiquement le 29 janvier 2022.

La revue *GLAD!* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Polyphonies coloniales

Les répertoires raciaux de la créolité dans les poétiques du séga mauricien au prisme du genre (XVIII^e – XX^e)

Colonial Polyphony. Sounding Colonial Voices into Poetics of Mauritian Segá through Gender (18th – 20th)

Caroline Déodat

Introduction

Le séga mauricien est un rituel de poésie déclamée, de musique et de danse né de l'esclavagisme colonial. Force est de constater la contrainte, encore aujourd'hui, de devoir passer par les archives coloniales pour accéder à une partie de son histoire. Or, le séga mauricien relève aussi d'une autre histoire, qui serait à trouver, non pas du côté de la trame coloniale, mais du côté d'une littérature orale depuis laquelle s'entendent les voix de ségatières et de ségatières à même de déstabiliser une conception racialisée de la créolité mauricienne.

Cet article rendra compte d'une généalogie de ce genre poétique, musical et chorégraphique mauricien traversé par les idéologies coloniales et de race. Partant d'un corpus multisémiotique issu d'archives coloniales émanant d'explorateurs, de scientifiques, d'administrateurs, d'historiens, de folkloristes et de prêtres, je montrerai comment s'est établie une définition racialisée du séga dans un contexte où la créolité mauricienne, loin de l'idéal conceptuel, constitue un euphémisme remplaçant l'idée de « race noire ». Je mettrai ainsi au jour la violence rhétorique de la catégorie des « Créoles », identifiée à l'articulation entre racisme et domination de genre, racialisation et sexualisation. Après avoir relevé les répertoires raciaux de la créolité formulés dans les archives coloniales, je m'intéresserai aux poétiques de ségatières et de ségatières qui ont participé à reconfigurer les normes de l'intime colonial. En partant d'une enquête ethnographique historique réalisée en 2011-2012, 2014 puis 2017-2018 sur le rituel du séga au début du XX^e siècle, l'analyse se concentrera sur une étude des paroles de deux ségatières Ti Frer (1900-1992) et Fanfan (1930-2019) ainsi qu'une

ségatière Josiane Cassambo (1945-). Je m'intéresserai notamment à la reconfiguration dans le séga de stéréotypes coloniaux des Créoles (la femme/l'homme adultère, la mauvaise nourricière, le/la fêtard-e, l'alcoolique ou encore le paresseux ou la paresseuse) en portant une attention spécifique au thème de l'adultère à travers la production du genre et de la race. Partant du constat que ces portraits prolongent les stéréotypes coloniaux de la « figure du/de la Créole », cette permanence des stéréotypes dans l'espace du séga ne sera pas considérée comme une acceptation passive, voire une identification, à des labels imposés mais plutôt comme une stratégie de subversion des identités coloniales. Ainsi, en me concentrant sur la façon dont les ségatières et les ségatières ont pu, à travers la création d'une poétique de la langue créole, prendre des distances avec les contenus énoncés dans les paroles chantées, je rendrai compte de l'esthétique carnavalesque et surtout, de la possibilité d'observer aujourd'hui ce rituel comme une performance *drag* de la créolité.

Cet article s'inscrira ainsi dans un cadre théorique transdisciplinaire visant à effectuer des rapprochements entre l'anthropologie des pratiques langagières, l'ethnopoétique, les études de genre, les études postcoloniales, mais surtout entre les théories des arts de la performance et celles de la performativité du genre. La mobilisation de cet outillage conceptuel s'avérera particulièrement heuristique pour faire entendre et traduire des voix qui ont été passées sous silence par une historiographie hégémonique pendant des siècles.

Mémoires de la Plantation : la fabrique des répertoires coloniaux et raciaux de la créolité mauricienne à travers le séga

Parce que l'accès aux archives du séga relève des écrits de ceux qui avaient de prime abord le privilège et le pouvoir de produire un savoir, l'entreprise qui consiste à retracer l'émergence historique et sociale du séga ne peut être réalisée que par le fait d'historiciser son apparition dans les discours coloniaux. Pour autant, les archives coloniales ne peuvent être observées comme des sources historiques, mais plutôt analysées comme expérience épistémologique (Stoler 2002). En ce sens, il s'agit autant de traiter les vides archivistiques, les manques historiographiques que les apparitions et les densités des discours coloniaux sur les différentes périodes de colonisation de l'île. L'absence de discours coloniaux relatant des chants, des danses et des musiques des personnes réduites en esclavage durant la période de colonisation française (1715-1810) renvoie directement à l'interdiction pénale dictée par la loi coloniale. Mises en vigueur en 1766, les *Lettres Patentes en forme d'Édit concernant les esclaves nègres des îles de France et de Bourbon* éditées en 1723 — aussi appelées Code Noir indianocéanique — dictent la vie des populations réduites en esclavage dans les Mascareignes pendant toute la colonisation française. L'article 12 interdit alors fermement les rassemblements des personnes réduites en esclavage tout en dictant sévèrement les sévices encourus en cas de non-respect de cette loi. Pour autant, l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre (Saint-Pierre 1773, 156-157) et le dessinateur Jacques-Gérard Milbert (Milbert 1812, 152-204) livrent des témoignages succincts de ces assemblées marronnes, révélant que la pratique de chants, de danses et de musiques se présente sous la forme de « discours cachés » (Scott 2009). La parcimonie de ces textes révèle en creux le projet d'annihilation de la vitalité de toute culture propre aux personnes réduites en

esclavage, tout en exprimant le succès d'avoir fait perdurer, à l'abri des regards, leurs chants, leurs musiques et leurs danses. Le développement dans les discours coloniaux de ce qui est nommé le « chéga » coïncide avec l'occupation britannique à partir de 1810 qui marque les transformations matérielles de l'organisation de la colonie. Le passage d'une société d'habitation à une société de plantation entraîne à bien des égards des métamorphoses des stratégies de contrôle des corps et des territoires. La monoculture de la canne à sucre transforme autant le paysage insulaire que l'organisation matérielle de la colonie. Les espaces autour de la Plantation se construisent selon une stratification raciale. La population coloniale est en trois groupes : les « Blancs », les « Libres de Couleur » et les « Esclaves ». Dans cette configuration, le terme « Esclave » est synonyme de « Noir » et désigne les personnes africaines et indiennes réduites en esclavage. La surveillance est d'une importance primordiale dans le maintien et l'économie des rapports de race hiérarchisés sur la colonie. L'espace colonial est découpé et organisé de sorte que tous les individus deviennent des objets dociles, visibles et transparents, afin de créer les conditions optimales pour la prescription et la discipline de leurs comportements. Ainsi, la réforme d'autorisation les samedis soirs des chants, des danses et des musiques des esclaves a beaucoup à voir avec cette volonté de contrôler l'esclave, qui n'est considéré que comme une force de travail. La prise de pouvoir sur les corps s'articule à une prise de parole sur ces mêmes corps, ce que le philosophe Michel de Certeau qualifie comme un « geste minuscule et partout reproduit, de quadriller un lieu visible pour offrir ses occupants à une observation et à une "information" » (Certeau 1990 : 77).

Les discours coloniaux tels que les récits littéraires, viatiques, scientifiques ou administratifs qui se développent sur les pratiques de chant, musique et danse des habitant-es de la colonie mauricienne nourrissent principalement le champ de connaissance du racisme colonial. Les théories pseudo-scientifiques qui définissent l'idéologie moderne de la race articulent « les inventaires de caractères visibles à des taxinomies de qualités invisibles » (Olender 2009 : 17). Concrètement, les classifications anthropologiques fixistes déterminées par des critères esthétiques, tels que la couleur de la peau, la forme du visage etc., sont liées à des déterminismes invisibles qui se réfèrent à des inclinaisons psychologiques, des prédispositions morales et pathologiques. À partir du XVII^e siècle, la « médecine coloniale » détermine la nature pathologique du Noir dans un tempérament qui serait propre à sa race. Cette nature interne serait visible à la fois sur la surface du corps noir mais aussi à travers le comportement des Noir-e-s, comme autant de symptômes psycho-physiologiques d'une infériorité de race. Le tempérament de race se calque, par analogie discursive, au tempérament des femmes — considéré comme faible et de nature pathologique — à celui des personnes à inférioriser (Dorlin 2006). Ainsi, la rhétorique de l'inégalité des « races » se fonde sur celle des inégalités des « sexes » venant d'une part justifier l'infériorité des peuples colonisés et d'autre part, articuler le naturel féminin au naturel des Noir-es. Ce réseau de classifications qui mêlent racisme et inégalité de genre (Paris et Dorlin 2006) vient exclure les femmes noires et les hommes noirs des normes de la moralité coloniale. La norme de masculinité coloniale s'élabore pour l'homme blanc selon des critères de virilité, de maîtrise et de pouvoir, alors que la norme de féminité se construit pour la femme blanche selon des qualités de vertu et de maternité. L'immoralité des Noirs à travers l'expression de 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. L'exclusion des hommes esclaves

des normes de la masculinité dominante passe un mouvement paradoxal par assimilation à une inclinaison à la bestialité ou à un tempérament féminin. Les discours coloniaux témoignent d'une appréhension raciale de la gestuelle du séga par la pathologisation et la sexualisation du corps noir (Déodat 2015).

L'abolition de l'esclavage en 1835 amorce des changements dans la société coloniale mauricienne sans pour autant remettre en question les frontières binaires de la race. Entre 1835 (date de l'abolition de l'esclavage qui reconnaît une égalité de principe entre tous les individus) et 1957 (date des accords de Londres qui établissent de nouvelles catégories institutionnelles de population dans la Constitution) de nouvelles classifications de la population coloniale apparaissent. Après l'abolition, la Plantation est désertée par les anciens apprentis (ex-esclaves), principalement remplacés par des travailleurs agricoles indiens issus de l'engagisme. Cette main-d'œuvre à très bas coût qui arrive par vagues successives transforme démographiquement la population coloniale. Dans le même temps, les catégories esclavagistes raciales sont évacuées au profit de catégories ethno-religieuses où l'ancestralité sert d'agent d'identification par lequel les individus se reconnaissent. Entre 1846 et 1957, les nouvelles catégories ethno-religieuses se mettent en place d'après un processus d'allo-définition ou bien d'exo-définition qui maintient la domination des élites coloniales. Finalement, quatre catégories officielles seront distinguées : la « Population Générale », les « Hindous », les « Musulmans »¹, les « Sino-Mauriciens ». Néanmoins, dans le langage courant, d'autres catégories se diffusent et se chargent des mêmes signifiés raciaux que les anciennes catégories esclavagistes. Ainsi, dans le langage informel, la catégorie de la « Population Générale » renvoie à deux groupes : les « Franco-Mauriciens » qui désignent les élites blanches et les « Créoles » qui renvoient aux individus d'ascendance africaine. Versant dans le politiquement correct, ces terminologies procèdent surtout de manœuvres de substitution à une terminologie raciale. La créolité désigne uniquement les descendants Africains (anciens « esclaves » et « libres de couleur »), ce qui exclut les Indiens anciennement réduits en esclavage autrefois aussi appelés « Noirs ». Être créole à l'île Maurice renvoie à un univers de sens bien différents que dans d'autres anciennes colonies françaises, comme la Caraïbe ou La Réunion, il pourtant voisine de l'île Maurice. À cela s'ajoutent les terminologies dépréciatives qui révèlent combien l'idée de race reste imprimée dans les rapports sociaux au sein des interactions langagières. Les « Hindous » sont désignés par des insultes très dépréciatives comme « Malbar », « Madras » ou « Coolie ». De la même façon, le Créole qui affiche des traits phénotypiques spécifiquement africains est appelé « nwar cholo » ou « ti kreol » (petit créole). Ces appellations hautement insultantes, ne sont pas sans rappeler le terme « Nègre » (Vettorato 2011) autrefois utilisé par l'ancien maître. Le prolongement de la race dans l'ethnicité mauricienne est encore mis en relief par les aspects biologiques de l'ancestralité conçue à travers des logiques de pureté. Alors même que le métissage n'est plus prohibé, il reste un indéniable affront social (Stoler, 2013 : 119-162). L'endogamie s'exerce dans le maintien des frontières sexuelles. Le concubinage comme les unions réalisées en dehors de la communauté entraînent de lourdes conséquences pour les individus concernés, rejetés du groupe, exclus des cercles religieux, ou encore voués à la déchéance sociale.

Le groupe créole est très hétérogène. Il se constitue en classes bourgeoises métissées autrement appelées « Milat » (Mulâtres) et anciens esclaves. L'ancrage de ces populations dans le territoire n'est pas le même. En suivant la migration des descendants d'apprentis (anciens esclaves) dans les faubourgs des villes et dans les

villages, les créoles les plus pauvres transfèrent la pratique du séga de la plantation aux espaces privés. Le groupe des Créoles se constitue dès le départ, dans sa définition, à l'intersection de la race et de la classe. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, la description passant du « Noir » au « Créole » s'articule avec des descriptions du séga. En 1888, le folkloriste Charles Baissac publie *Folk-Lore de l'Île Maurice* qui fait l'inventaire de la parole créole tout en démontrant le caractère primitif et archaïque de ces peuples en exhibant leurs productions orales. Dans ce projet, il s'intéresse aux paroles de chansons de séga qu'il cherche à collecter. La fabrique du séga en « folklore créole » amorce une politique d'archivage de formes orales consignées à l'écrit. Pour autant, ce folklore n'est pas pourvu d'une dignité culturelle. La rémanence du concept de race s'observe avec la discipline folkloriste. Figé dans le temps, imperméable à tout effet de modernité, en situation d'altérité radicale et immuable, le folklore est avant tout le vecteur d'une idéologie venant conforter la notion de progrès et de modernité de l'Europe alors en construction, à laquelle échappent les chants des Créoles de la colonie mauricienne indianocéanique qui restent aux marges de l'Histoire et de la société. Dans la lignée de l'invention du folklore créole, les représentations des marges sociales se font jour au lendemain de l'abolition de l'esclavage. Pour l'historien Dominique Kalifa, la notion de « bas-fonds » relève « d'une construction culturelle, née à la croisée de la littérature, de la philanthropie, du désir de réforme et de moralisation porté par les élites, mais aussi d'une soif d'évasion et d'exotisme social, avide d'exploiter le potentiel d'émotions "sensationnelles", dont (...) ces milieux sont porteurs » (Kalifa 2013 : 17). La notion de « bas-fonds » en tant que représentation émane principalement des élites qui les conçoivent et les construisent comme un envers. Pour autant, ces représentations s'élaborent au gré des transformations de la société, mais à chaque fois dans une fantasmagorie croisée, entre réalité et imaginaire, social et moral, personne et personnage de fiction. À l'image hypersexualisée des esclaves noirs s'ajoutent désormais des représentations bien spécifiques de l'immoralité et de la pauvreté des Créoles. La construction des Créoles, comme pauvres et immoraux, s'élabore principalement d'après un système d'opposition, qui met en concurrence les « mauvais pauvres » et « les pauvres méritants », et qui oppose les anciens esclaves aux engagés indiens². Les Indo-Mauriciens sont présentés comme des travailleurs méritants redoublant d'efforts et de robustesse malgré les difficultés du labeur, alors que les Créoles sont présentés comme fainéants, préférant s'amuser et désertir les difficultés quotidiennes du travail. En témoignent les écrits de l'historien mauricien Hervé de Rauville comme suit :

Le travail quotidien était pour eux [les esclaves] une salubre habitude qu'ont perdue, hélas leurs descendants. (...) Quel usage le noir a-t-il fait de cette liberté ? Le premier soin des esclaves libérés a été d'abandonner complètement la culture de la terre, comme indigne de leur nouvelle condition (...) mais la vanité leur fit tant donner au luxe et la paresse au chômage, qu'aujourd'hui, après trois générations à peine, ils ne possèdent plus que deux petites cases entourées d'un carré de terre insignifiant (...) C'est, hélas l'histoire de la plupart de ces familles d'anciens esclaves. (Rauville 1909 : 155)

L'idée primordiale d'un atavisme créole pour les vices fait correspondre une myriade de tares aux Créoles (alcoolisme, débauche, paresse, indolence, chômage etc) de sorte que la définition de la créolité mauricienne oscille entre l'assignation raciale et l'exotisme social. Les critères phénotypiques tels la couleur de peau et l'apparence des cheveux

s'associent à d'autres éléments comme l'organisation familiale, l'emploi, les fréquentations amicales qui constituent autant de labels permettant de définir les Créoles. La définition des Créoles est donc liée à des déterminants physiques et des critères sociaux autant que moraux, par lesquels les membres de ce groupe sont désignés et reconnus, révélant que la créolité mauricienne renvoie davantage à une assignation à des stéréotypes (Boswell 2006 : 41-76).

L'appréhension du séga comme pratique de débauche et émanation des marges est encore véhiculée par les discours moralistes formulés par l'Église, qui répond à la pauvreté immorale des Créoles par des projets d'éducation et de moralisation. La « Mission des Noirs » est mise en place dès 1836 en faveur d'une catéchisation massive des anciens esclaves. Parmi les missions des prêtres, la moralisation tient une place essentielle. Il s'agit d'évangéliser, de restreindre le concubinage, et enfin, d'instruire par le biais du catéchisme. Ce projet moral de l'Église se double d'une ambition civilisatrice qui passe par la condamnation systématique des pratiques des anciens esclaves. L'historien mauricien Jocelyn Chan-Low rappelle que l'Église catholique « a aidé à culpabiliser les survivances et les rythmes et rites afro-malgaches soit en les bannissant ou en les rabaisant au niveau de la sorcellerie, ne pouvant être pratiqués que dans la clandestinité » (Low 2005 : 370). L'association du séga à la bassesse dans le domaine de la moralité en fait à la fois un objet de répulsion et un objet de fascination. L'exemple du récit du poète et homme de télévision Max-Pol Fouchet qui fait une description d'une séance en révèle l'expression, entre imageries des bas-fonds et fétiches sexuels.

Je me trompe ! L'Afrique est présente à Maurice, (...) Je l'ai retrouvée, ce soir, dans le « quartier » sud-ouest de l'île, à Rivière Noire, — La Mère. Près d'un banyan, devant une case misérable, des hommes, des femmes quelques-uns très vieux, d'autres très jeunes, nous attendaient, ouvriers des plantations voisines, pour la plupart, et tous d'origine africaine. On les avait convoqués. Ils savaient qu'ils auraient du vin, du rhum, des roupies peut-être, mais ils espéraient, obscurément, bien plus.

Sans doute le sega mauricien de ce soir-là était-il pauvre, j'entends : dépourvu de cette pleine extase rythmique propre aux danses sacrées qu'il réfléchissait de loin, de très loin. 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-p pliées, 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.

Le couple inépuisable dansait, parmi les couples inépuisables. Ils se séparaient, s'écartaient, l'homme passait à une autre femme, la femme à un autre homme, puis ils se rejoignaient, se repoursuivaient, humains allégés de l'humanité lourde, hors des contradictions de l'espèce, tout à l'acte, tout à l'unité de l'acte. La laideur des oripeaux, la pauvreté des loques, la puanteur de l'acétylène, plus rien n'avait d'importance, il n'y avait que ces processionnaires, illuminés par leur sang, enchasublés de sueur. (Fouchet 1951 : 219 – 220).

La mobilisation du territoire africain fait signe vers une fantasmagorie où le séga serait le témoignage d'un art préservé de l'évolution, une survivance intacte aux origines stables. Dans cette narration, l'élaboration des origines du séga prend pour amarre le lieu d'une Afrique évanescence, qui n'aurait ni passé ni avenir. Dans cet espace-temps imaginaire, les tensions relevant d'un passé esclavagiste sont effacées et passées sous silence. Cibler la politique d'archivage coloniale du séga permet de lier de manière inextricable la production des savoirs coloniaux et intimes avec les archives de la domination coloniale. Pourtant, il reste encore à questionner ce que ces procédés d'assignation catégorielle, ce que cette rhétorique violente du racisme a pu engendrer. En retour, qu'ont pu répondre les voix, les corps et les espaces eux-mêmes ? Que peuvent nous dire les archives de cela ? Et surtout, comment les lire aujourd'hui ?

L'énonciation coloniale dans les poétiques de deux ségatiers et d'une ségatière du XXe siècle

Poursuivre la démarche qui consiste à entendre d'autres voix que les archives coloniales à propos du séga mauricien mène à porter une attention plus sensible aux poétiques élaborées par les ségatières et ségatiers eux-mêmes. Observer le rituel du séga pendant la période coloniale dans cette perspective implique de se pencher sur d'autres types d'archives. Cette démarche s'inscrit dans une double visée, à la fois historiographique et épistémologique. Il s'agit autant de produire un récit depuis les poétiques de ségatiers et de ségatières que de mobiliser l'anthropologie des pratiques langagières, en particulier l'ethnopoétique, pour réfuter une définition fixiste de la tradition comme héritage stable, authentique et immuable.

En anthropologie de la parole, les théories de la communication sur la « performance » développées dans les années 1960 permettent de transformer la manière d'étudier les pratiques poétiques orales, et en particulier de contredire l'idée selon laquelle ces productions seraient des textes figés ou des modèles transmis de manière invariable dans le temps et l'espace (Bornand et Leguy 2013 : 110). À l'initiative de Richard Bauman, la performance est entendue comme un événement énonciatif qu'il faut saisir dans son ensemble, sans dissocier les différentes modalités d'expression, les participants et les circonstances spatiales et temporelles. En France, les recherches pionnières de l'anthropologue et linguiste Geneviève Calame-Griaule invitent à envisager la parole en relation avec son contexte, ses conditions de production, mais aussi ses relations avec les participant-es et ses effets sur l'auditoire et la situation (Calame-Griaule 1977 : 23-24). Dans le séga, il est impossible de privilégier une composante plutôt qu'une autre car chaque élément fonctionne en interaction. La prise en compte d'un élément isolé de la performance conduit nécessairement à l'échec d'une interprétation. Par exemple, l'analyse — même stylistique ou sémantique — de l'énoncé verbal seul s'avère à coup sûr inefficace pour saisir le sens de cette poésie chantée. Le séga agit véritablement par la poésie, la voix, la musique et les corps, mais aussi à travers l'histoire et la mémoire de ceux qui le font vivre, de sorte que la signification de ce rituel de poésie déclamée ne réside pas seulement dans le sens de l'énoncé verbal, mais bien dans la prise en compte de tous les éléments qui constituent l'événement. Partant du constat que la performance est un événement qui se vit dans l'instant où elle a lieu, et que son existence se circonscrit à un espace-temps limité, la question de la possibilité de sa reproduction, de sa retranscription, en somme de sa

capacité à générer une mémoire est souvent discutée (Schieffelin 2005). La conception de la performance comme perte, disparition et moment éphémère conduit à adopter un positionnement particulier au sujet de l'archive. Si la performance est une et unique, son principe reste celui de la répétition. Or, l'ethnopoéticienne Catharine Mason préconise, dans un article intitulé « Ethnographie de la poétique de la performance » de considérer « que chaque performance est liée à toutes les autres manifestations discursives et performances qui l'ont précédée dans le temps et dans l'espace, et ne doit pas être considérée comme un événement isolé » (Mason 2008). L'idée n'est pas d'évacuer la question de l'archive, dont le principe est toujours de créer de la perte et de la disparition, mais plutôt de penser à la façon de créer de « nouveaux types d'archives » (Van Imschoot 2013 : 35). Faire l'ethnographie historique de ce que pouvaient être certaines performances de Ti Frer, Fanfan et Josiane Cassambo ne doit pas s'effectuer comme si un accès direct et immédiat était possible, mais toujours du point de vue du présent. Considérant la « performance » comme un outil méthodologique permettant d'envisager le séga en termes de communication et d'interactions, il s'agit ici d'observer et d'appréhender le séga dans une globalité, au sein de laquelle la poésie déclamée, la musique et la danse se produisent ensemble et s'affectent les unes les autres.

Le séga rassemble une communauté d'individus autour du chant, de la musique et de la danse, dans un moment, un espace et un temps qui renvoient toujours à la fête, de sorte que les règles qui président à la fête structurent et codifient le déroulement du rituel, et inversement. La fête crée des conditions spécifiques qui supposent un échauffement de l'ambiance. La consommation d'alcool, le volume sonore, le resserrement des corps dans l'espace restreint consacré à la performance et l'ininterruption durant la nuit des chants, de la musique et de la danse participent de la montée en puissance de la fête et du séga. La particularité du séga réside dans la création, par le ségater ou la ségatière, d'une fiction poétique. Le/la ségater-e prend en charge les paroles d'un ou plusieurs personnages. Au cours de la performance du séga, le/la ségater-e chante rarement en son nom propre. En dehors des moments où il/elle invite les participants à chanter et/ou danser, il/elle incarne le plus souvent des personnages, identifiés et présentés comme tels au sein de la fiction poétique. Le/la ségater-e est indissociable d'une dimension « fictionnelle », des attributs et des effets que cette fiction implique : le masque et le travestissement des identités³ et des voix. L'ingéniosité de la parole du ségater ou de la ségatière repose sur l'utilisation de la fiction et de l'adresse à un personnage fictionnel, dans l'intention de communiquer aux participant-es de la performance une morale. Les critiques et les commentaires hostiles, qui se déploient au sein de la fiction, sont dirigés à la fois vers les personnages, mais également vers les individus présents au moment de la performance. La communication à travers la fiction offre une alternative, un compromis discursif efficace, qui évite de formuler une morale de manière explicite à l'encontre des participant-es. Ce ne sont pas les recommandations explicites d'une morale qui créent la morale dans le séga, mais bien les stratégies du blâme dans la fiction poétique. Afin d'appréhender cette configuration particulière du chant de sanction, je me concentrerai sur le motif narratif de l'amour adultère, qui offre un thème relativement récurrent dans les chants de Ti Frer, Fanfan et Josiane Cassambo. Le séga « Fidelia » chanté par Ti Frer peut servir d'exemple pour suivre la distribution et l'organisation des différentes voix dans la structure énonciative.

Fidelia do mo fam
 Depi ki nu finn marié
 Depi ki nu finn marié
 Zame ki twa pran lespri
 Mo desann mo al anvil mo aste zoli rob pu twa
 Zoli rob pu twa avek zano loray lor la
 Fidelia Fidelia
 Parol mo koz avek twa
 Parol mo koz ansam twa
 Tusula finn fann partu
 Donn mwa le tan ti mama
 Les mo tir mo sang dan lerin
 Tir mo sang dan lerin
 Apré pangar twa truv mwa mesan
 (Li kry Victorin) do mo mari
 Napa tap mwa dan nwar nwar
 Pa tap mwa dan nwar-nwar
 Zangfan de zimo ki dan mo vant
 Zangfan de zimo ki dan mo vant
 Piti lezitim dan lebra
 Pa tap mwa dan nwar nwar
 Zangfan de zimo ki dan mo vant
 – « Fidelia ! Hé ma femme !
 Depuis que nous sommes mariés
 Depuis que nous sommes mariés
 Tu n'en as jamais eu conscience
 Je vais en ville, je t'achète une jolie robe
 Une jolie robe pour toi et des boucles d'oreille
 Fidelia Fidelia
 Ce que je te dis
 Ce que je te dis
 Tout a été répété
 Donne moi un instant ma p'tite
 Laisse-moi retirer ma ceinture
 Retirer ma ceinture
 Après attention tu me trouves méchant
 {Elle crie Victorin} - « Toi mon mari
 Ne me bats pas dans le noir
 Ne me bats pas dans le noir
 Je porte des jumeaux dans mon ventre

La fiction poétique donne à voir un dialogue de querelle conjugale : deux personnages se confrontent et sont nommés successivement l'un et l'autre, Fidelia et Victorin. Ainsi, l'indication des prénoms est transmise par le biais des personnages eux mêmes qui s'interpellent, mais aussi par l'intervention du ségater, sur un mode narratif. La complexité de l'énonciation des paroles de ce séga réside dans le fait que les deux personnages se mettent à dialoguer ensemble dans une même scène, et qu'il revient au ségater Ti Frer de distribuer la parole à l'un et à l'autre. Le ségater-locuteur subsume les différents rôles énonciatifs, passant d'un « je » à l'autre. Dès la première strophe, le contexte d'une querelle conjugale est explicité. Un homme interpelle sa femme sur le ton du reproche : « Fidelia do mo fam / Depi ki nu finn marye/ Zame ki twa pran lespri » (« Fidelia ! Hé ma femme ! / Depuis que nous sommes mariés/ Tu n'en as jamais eu conscience »). L'usage du « do », qui constitue la marque de l'impératif en bhojpuri, atteste de cette parole injonctive. La fiction peut servir à exemplifier l'échec des actions

ou du comportement d'un personnage de manière explicite. L'expression de commentaires injonctifs destinés au personnage ciblé permet de mettre en valeur une morale à destination des participants. Dans ce cas, l'usage de la double énonciation est particulièrement mobilisé. Dans le séga « Séri koko » chanté par Josiane Cassambo, qui reprend le motif narratif de l'amour adultère, la condamnation d'un personnage ciblé est ambivalente.

*Fam doner lidé
Ti mari zugader
Mé plis mo seri koko
Tusala pé nomm mo nom dan sega
Pé nom mo nom
Li pe nom
Mo nom dan sega
Li pe nom mo nom
Pe tandé pou gayn amaré pa largué
Gayn amaré (bis)
Gayn amaré, misyé madam
Ayo pé gayn amaré
La bagar pa enkor vinni pou amar mwa
Cette femme donneuse de leçons
Son mari est infidèle
Mais il est plus mon chéri à moi
Avec tout ça, on nomme mon nom dans un séga
On dit mon nom
Il/Elle dit mon nom
Mon nom dans un séga
Il/Elle dit mon nom
On dit qu'il va se faire ensorceler
On ne va pas le lâcher
Il va se faire ensorceler, monsieur, madame
Il va se faire ensorceler
La bagarre n'est pas encore arrivée pour qu'on me jette un sort*

La particularité de ce séga tient dans la construction d'une fiction poétique organisée autour de la parole de l'amante cachée. Dès la première strophe, l'énonciatrice se joue du secret qu'elle entretient avec son amant, et se moque de son épouse légitime avec une aigreur et une jalousie certaines. Elle prend pour cible sa rivale. Par la suite, l'énonciatrice relaie des récriminations ciblées à son encontre et à celle du mari infidèle. Dans un premier temps, elle raconte que son nom est dit dans un séga. Cette référence au séga relève d'un procédé de métacommunication qui prolonge l'analogie entre le séga et le commérage, comme si le fait de nommer un individu dans des paroles de séga constituait en soi une parole médisante. La maitresse-énonciatrice fait état dans ce refrain chanté des possibles récriminations qui sont portées à son encontre. Dans un second temps, elle parle des menaces de sorcellerie qui courent à l'égard du mari infidèle et évoque celles qui sont à venir à son égard. Le sort de l'énonciatrice, comme celui du mari infidèle, est incertain. L'énoncé au futur proche en fin de séga annonce une issue néfaste pour le couple adultère. La construction de cette fiction poétique autour de la parole de la maitresse montre les représailles qui s'abattent contre ce type de relation. Ici la fiction révèle surtout la prise en charge par le groupe, à travers les commérages qui mettent en jeu la réputation d'autrui, et la sorcellerie qui se destine à faire du mal à autrui. Le procédé métacommunicatif évoqué précédemment,

et qui se noue dans l'énoncé « Pé nom mon nom dan séga » (« on dit mon nom dans un séga »), prend tout son sens : le séga chanté par Josiane Cassambo, pris au sein du collectif, assume tout autant cette fonction coercitive. Le dénouement de cette fiction expose les risques pour chacun-e, si l'adultère est mis à jour par la communauté, de se retrouver au cœur de menaces et de ragots. Mais ce séga exemplifie aussi la menace pour chacun-e de se retrouver dans un séga.

Chant de sanction, chant de blâmes, le séga en appelle à une narration brève qui multiplie les ellipses diégétiques. Dans cette économie du récit, les personnages ont une existence réduite. L'existence de ceux-ci, inspirés du réel, mais souvent rendus anonymes par des onomastiques inventées, ressortit principalement à leur fonction et à leurs actions dans l'intrigue⁴. Cette lecture du personnage comme des « actants » au service de l'intrigue ouvre la réflexion sur la dramaturgie du séga autant que sur la typologie de personnages. Des formes comme le théâtre antique, la fable ou encore le conte font également appel à l'invention de personnages réduits à une combinatoire de rôles-types. À cet égard, les personnages de séga renvoient à un répertoire de stéréotypes : la femme/l'homme adultère, la mauvaise nourricière, le/la fêtard-e, l'alcoolique ou encore le paresseux ou la paresseuse. Pourtant, considérer le personnage uniquement d'après une approche fonctionnelle ne permet pas d'envisager sa dimension référentielle — c'est-à-dire ce à quoi le personnage réfère — et dans le lieu de l'expérience des participant-es du rituel. Cette considération va au-delà de la valeur ethnographique, voire documentaire bien souvent attribuée à cet art poétique. Or, les personnages inventés par les ségatières et les ségatières dans la fiction poétique se réfèrent à un imaginaire colonial de la créolité. Ces stéréotypes, dont j'ai pu montrer la formation dans les discours coloniaux entre les XVII^e et XX^e siècles, se concrétisent dans des représentations qui articulent la race, le genre, la sexualité et la classe. Les caractéristiques des personnages de fiction reprennent, mêlent ou croisent ces stéréotypes négatifs et humiliants, qui ciblent l'attrait des Créoles pour les mœurs légères, la boisson, l'incapacité à travailler, à gérer un foyer, etc. Ces images, qui rejaillissent dans les histoires, reconfigurent de tels stéréotypes. On ne peut dégager de manière probante de partage genré des stéréotypes.

Les personnages féminins sont autant figurés dans des situations de faute, que mis en valeur, dans des scènes galantes. Le stéréotype de la mauvaise nourricière se retrouve dans de nombreux ségas. Cette figure se croise bien souvent avec les stéréotypes de l'alcoolique, la paresseuse ou la fêtarde. Les ségas « Sa ti fam la », « Roseda » et « Angéline » de Ti Frer, ou encore « Belina » et « Angeline » de Fanfan témoignent de ces figures féminines blâmées, parce que leur comportement contredit un certain modèle domestique. Ces reproches, qui émanent d'un personnage représenté par le mari, sont explicitement adressés aux personnages féminins. Le mari de Roseda exprime son mécontentement car il surprend sa femme s'adonner à la boisson plutôt que de s'occuper de lui qui revient du travail et de leur enfant : « Kouma lakoler pran mwa / Enn lakoler pran mwa/ Kouma lakoler pran mwa » (« La colère me prend/ La colère m'envahit/ La colère me prend »). Le mari de Belina se plaint de l'attitude de sa femme : « Toultan mo bann plézir li ti mékontan (...) Mo bwar divin to napa kontan / Mo fim taba to napa konten / Mo pa koné ki to oulé mo fer » (« Elle n'aimait pas ce qui me faisait plaisir (...) Je bois du vin, tu n'es pas contente/ Je fume, tu n'es pas contente/ Je ne sais pas ce que tu veux que je fasse/ Je n'en peux plus de cette vie »). De même, le séga « Angéline » de Ti Frer met en discours un mari qui exprime ses doléances auprès de sa femme : « Anzéline donne mwa manzé/ To fer mwa mizer Anzéline / Samem mo

pa kontan/ Mo al manz dan laboutik » (« Angéline donne moi à manger/ Tu me fais des misères/ Je ne suis pas content/ Je vais manger dans la boutique »). Les personnages-type de la mauvaise nourricière peuvent se croiser avec d'autres stéréotypes. Le personnage de Roseda est autant présenté comme une mauvaise nourricière qu'une alcoolique. D'autres ségas affichent le personnage-type de l'alcoolique : Roseda passe sa vie dans la boutique et délaisse son enfant, (« Met to zenes fini dan labutik » ; « Tu gâches ta jeunesse dans la boutique »), Charlie dépense toutes ses économies dans la boisson, ce qui cause la perte de sa propre femme (« To gagn kinz su to al manz enn grog dan to manyer / Sinapa to perdi lavi sa pov fam la » ; « Tu gagnes quinze sous tu te bois un rhum/ Tu vas ruiner la vie de cette pauvre femme »), alors que le personnage féminin du séga « Sa ti fam la » est présenté comme faisant la fête chaque samedi (« Tou lé samdi boutey divin lor so latab » ; « Tous les samedis la bouteille de vin sur sa table »). Le personnage-type de l'homme/ la femme adultère est convoqué dans plusieurs ségas du corpus. La femme infidèle se retrouve dans les ségas « Fidelia » et « Léontine » de Ti Frer, « Angeline » et « Fam Colico » de Fanfan. Dans le même ordre d'idée, l'homme infidèle se retrouve dans le séga « Seri Coco » de Josiane Cassambo. Mais les histoires sont énoncées selon des points de vue différents : celui du mari trompé, de la maîtresse ou encore d'un témoin direct.

Les personnages-types sont présentés différemment à la fois selon l'identité du personnage qui raconte l'histoire, et selon l'identité du/de la ségater-e. S'intéressant à différents stéréotypes féminins, l'anthropologue et linguiste Micheline Lebarbier observe que dans le cas de certains contes roumains qui présentent la femme adultère, les histoires sont différentes selon l'identité de genre de la personne qui narre le conte. Par exemple, elle relève que les passages de châtement de la femme adultère sont racontés de manière elliptique par les narratrices, alors qu'ils sont présentés avec force détails par les narrateurs. Micheline Lebarbier explique ces différences dans les façons de raconter en fonction du plaisir à dire le conte, car « si certains détails sont absents des variantes féminines c'est qu'ils ne procurent aucun plaisir aux narratrices (Lebarbier 2000 : 258). Ce n'est donc pas un hasard si les ségas « Roseda » de Ti Frer et « Belina » de Fanfan mettent en scène le stéréotype de la mauvaise nourricière du point de vue du mari, car il s'agit de condamner des mœurs qui ne correspondent pas au modèle patriarcal et domestique de la femme au foyer, de bonne mère nourricière. En ce qui concerne le stéréotype de l'épouse ou du mari infidèle, plusieurs points de vue sont adoptés, révélant en filigrane l'identité de genre du/de la ségater-e. Le séga « Fidelia » de Ti Frer se distingue d'emblée avec l'usage de l'onomastique Fidelia, qui au lieu de garantir la référentialité, instaure l'ironie. Dans ce séga, l'épouse infidèle se retrouve dans une situation très violente. Le mari trompé, qui découvre qu'elle est enceinte d'une union illégitime, menace de la châtier, alors qu'elle le supplie de ne pas la frapper. Cette situation de violence conjugale, chantée par Ti Frer, ne se retrouve pas dans le séga « Seri Coco » de Josiane Cassambo, dont l'histoire est racontée du point de vue de la maîtresse. Enfin, dans le séga « Angéline » de Fanfan, le mari trompé prend la parole en affirmant avoir quitté une femme pleine de défauts (« Li ti apelé Anzéline / Mo ti pensé li enn anz/ Me no, ler mo al truv so defo »), (« Elle s'appelait Angéline/ Je pensais qu'elle était un ange/ Mais non, aujourd'hui je vois tous ses défauts ») alors que dans le séga « Fam Colico », un témoin extérieur rapporte comment une épouse profite de l'absence de son mari pour faire preuve d'infidélité. Quand Ti Frer et Fanfan chantent l'adultère, le point de vue du mari trompé est adopté. Or, dans le séga « Seri coco » de Josiane Cassambo, le mari infidèle est présenté du point de vue de la

maitresse. Cette focalisation, qui n'est ni celle de l'épouse trompée, ni celle de la femme infidèle, se concentre sur la rivalité entre l'épouse et la maitresse. La maitresse critique autant la tromperie du mari que la crédulité ou l'ignorance de l'épouse trompée : « Fam doner lidé (...) mé plis mo seri coco » (« Cette femme donneuse de leçon/ Son mari est un joueur infidèle/ Mais c'est plus mon amoureux »). Dans le séga « *Séri koko* » chanté par Josiane Cassambo, qui reprend le motif narratif de l'amour adultère, la condamnation d'un personnage ciblé reste ambiguë.

Une performance drag de la créolité ? Imitation coloniale et ritualités carnavalesques dans le séga

Les stéréotypes liés à la créolité dans la construction des personnages au sein des fictions poétiques des ségas du corpus renvoient précisément à « ceux qui doivent vivre sous la surveillance d'un signe d'identité et de fantasme qui nie leur différence », pour reprendre les mots de Homi Bhabha (Bhabha 2007 : 117). Ces stéréotypes de la créolité existent par le biais des personnages-types et se réfèrent aux représentations de la créolité mauricienne. Ils concernent des stéréotypes sociaux : ceux du/de la Créole pauvre, alcoolique, indigent-e, fêtarde, licencié-e mais s'éloignent de ceux du/de la Noir-e formés pendant la période de l'esclavage. Ces emprunts aux répertoires discursifs coloniaux ne sont pas fortuits mais participent pleinement de la construction d'un ethos commun et d'un imaginaire vernaculaire de la créolité mauricienne à travers la pratique langagière du séga.

En me fondant sur les travaux de Homi Bhabha sur les écrits de Fanon, je propose une vision de la créolité comme relevant de ce que Bhabha appelle la *colonial mimicry* — l'imitation coloniale — définie comme « l'une des stratégies les plus difficilement saisissables mais aussi les plus efficaces du pouvoir et du savoir colonial ». Visant à enfermer l'Autre dans l'identité fixée que représente le stéréotype, elle peut être comprise comme une injonction à reproduire le stéréotype pour exister en tant que sujet de la part de l'individu à inférioriser, en particulier le/la colonisé-e⁵. En ce sens, l'imitation coloniale a beaucoup à voir avec la performativité du genre, telle que pensée par la philosophe Judith Butler qui pose « la question de savoir s'il [est] possible ou non de transposer la théorie de la performativité du genre à des questions de race » (Butler 2006 : 37), affirmant qu'on ne devrait pas penser la race et le genre comme s'il s'agissait de simples analogues. En conséquence, (...) la question n'est pas de savoir si la théorie de la performativité du genre est transposable à la race, mais plutôt de voir ce qui arrive à la théorie quand elle est confrontée à la question de la race (Butler 2006 : 38). Il revient à Elsa Dorlin d'avoir posé l'articulation entre le concept d'« imitation coloniale » et celui de performativité du genre, dans un article intitulé « Performe ton genre, performe ta race » (Dorlin 2010) et dans lequel, elle réfléchit non pas à une analogie entre la « race » et le « genre », mais plutôt à la compréhension de leur logique commune, cela dans l'objectif de montrer quels mécanismes de subversion au genre et à la race peuvent être efficaces⁶.

Relisant Frantz Fanon à l'aune du concept d'imitation coloniale de Homi Bhabha, Elsa Dorlin donne ainsi les exemples très concrets de stéréotypes « à imiter, à jouer, plusieurs masques blancs » (Dorlin 2010). Ces « masques blancs » énoncés par Frantz Fanon se concrétisent dans deux personnages dont il dépeint les portraits, qui peuvent se résumer à travers les titres de deux chapitres de *Peau noire, masques blancs* :

« l'homme de couleur et la Blanche » et celui de « l'expérience vécue du Noir ». Pour Elsa Dorlin, « le premier est celui qui aspire à l'égalité en imitant le langage du Blanc, en plongeant dans le monde du Blanc, en couchant avec la femme du Blanc », et d'ajouter « l'imitation est ici imitation du Blanc, parce que le Blanc c'est l'Homme » (Dorlin 2010). Dans *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon résume ce désir d'imitation du Blanc : « Le Noir veut être Blanc. Le Blanc s'acharne à réaliser une condition d'homme » (Fanon 1952, 9), alors que dans *Les Damnés de la terre*, il poursuit : « Rêves de possession. Tous les modes de possession : s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible. Le colonisé est envieux. Le colon ne l'ignore pas qui, surprenant son regard à la dérive, constate amèrement mais toujours sur le qui-vive : "Ils veulent prendre notre place" » (Fanon 2002 : 43 cité par Dorlin 2010). Dans le contexte mauricien, cette imitation du Blanc se cristallise au sein même du langage à travers l'expression de « fer blan » (« faire le Blanc »), qui désigne toute personne qui se fait passer pour un « authentique » Blanc alors même qu'elle aurait une ascendance non-blanche. Le second personnage, présenté par Frantz Fanon, est décrit par contraste, sous le stéréotype du Noir. Il s'agit du « Nègre », celui auquel Fanon renvoie dans la description d'une scène qu'il a vécue lui-même, ce jour où une petite fille, le voyant, a dit à sa mère : « Regarde un nègre ! (...) Maman, regarde le nègre, j'ai peur ! »⁷. Imiter le nègre revient à endosser le stéréotype du nègre, celui qui est énoncé par le Blanc. Il s'agit de jouer le stéréotype du nègre et donc de « se faire bicot, se faire le plus indigène possible » (Dorlin 2010).

Les concepts d'imitation coloniale et de performativité du genre, développés respectivement par Homi Bhabha et Judith Butler, permettent également de penser la « race » et le « genre » comme des constructions historiques et sociales. Saisir les logiques de la domination de race et de la domination de genre permet de comprendre comment troubler et détourner ces dispositifs de pouvoir coercitifs. Or, ce qui les invalide réside dans la répétition décalée du performatif. À ce titre, Elsa Dorlin rappelle que le genre se définit comme performatif : c'est par la production d'énoncés et d'actes genrés que le genre fabrique des sujets genrés. Autrement dit, les locuteurs et créateurs se produisent eux-mêmes comme sujets genrés à travers des actes qui les caractérisent. Le genre ne découle pas du sexe, ce n'est pas non plus un donné qui préexiste au corps, mais un ensemble de pratiques disciplinaires et d'actes injonctifs qui forment autant de rituels sociaux coercitifs qu'il faut accomplir pour se signaler comme sujet genré homme ou sujet genré femme. De fait, le genre n'a aucune efficacité sans sa propre répétition, au sens où le genre ne se déclare pas une fois pour toutes, il doit se répéter sans cesse. Il est en permanence rejoué ; il s'agit d'un rituel que nous sommes enjoins d'effectuer et c'est précisément dans cette répétition du même que le rapport de genre parvient à se masquer comme rapport social (c'est-à-dire comme construction et comme domination. (Dorlin 2010). Judith Butler montre, à travers l'exemple des performances drag, comment le genre peut être mis en échec. Pour Judith Butler, « en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même — ainsi que sa contingence » (Butler 2006 : 261). Les performances drag mettent en jeu, non pas le sexe de l'acteur ou de l'actrice et l'identité de genre, mais bien le triangle qui se noue entre l'anatomie du sexe, le genre et la performance de genre. De sorte que le plaisir de telles performances vient de la reconnaissance que le rapport entre le sexe et le genre est entièrement contingent. Ainsi les performances drag mettent-elles en scène la clarté du mécanisme culturel qui fabrique le genre en tant que tel. Ces performances révèlent, en montrant les conditions de production du genre, que « le

genre est une imitation sans original », et alors, « on rit de voir que l'original était de tout temps une imitation » (Butler 2006 : 261-262).

Il me semble que mobiliser la logique des performances drag, celle qui consiste à déstabiliser le genre en mettant au jour le processus d'un jeu social qui est ordinairement perçu comme un marquage naturel est opérant pour comprendre les performances de séga. Dès lors, l'opération consiste à reprendre la phrase de Judith Butler et d'en transposer les termes en se demandant si « en imitant la créolité, le séga révèle implicitement la structure imitative de la créolité elle-même — ainsi que sa contingence ». Les performeur-es drag imitent les codes du genre, alors que les ségater-es incarnent certains personnages-types renvoyant directement à des stéréotypes coloniaux de la créolité. Mais les performances des stéréotypes de la créolité dans le séga ne mettent pas en jeu un travestissement, comme c'est le cas dans les performances drag queen ou drag king⁸. Le travestissement se noue dans le rituel même du séga qui consiste, pour le/la ségater-e (et les participant-es) à endosser le masque et la voix d'une subjectivité fictionnelle, c'est-à-dire à incarner un personnage-type de la créolité. Dès lors, la performance de la créolité n'est toujours montrée que comme fictionnelle, voire parodique. Les ségater-es révèlent comment bien « jouer le Créole », et surtout que c'est un jeu. L'incarnation des stéréotypes redouble la question de l'imitation, au sens où il ne s'agit pas du mimétisme des stéréotypes raciaux et coloniaux de la créolité, mais bien d'une mise en abîme de leur imitation. La performance du/de la ségater-e consiste à jouer des personnages qui correspondent à des stéréotypes de la créolité. Là où Judith Butler indique que les performances drag prouvent qu'il n'y a pas de matérialité du genre, au sens où il n'y a pas d'articulation logique entre le sexe et le genre, les performances de séga viendraient prouver que la créolité ne renvoie qu'à un construit social, au sens où « il n'y a pas de Noir, pas plus que de Blanc » (Fanon 1952 : 187). Dans ce jeu complexe de diffraction des images coloniales résident les potentiels d'inversion liés au plaisir, au jeu et à la subversion. Le plaisir est-il produit par la découverte de la dimension fictionnelle de ces stéréotypes qui existent dans l'excès et la caricature ? En outre, si les stéréotypes coloniaux sont blâmés, parfois de manière explicite, dans un objectif de rappel à l'ordre implicite, où se joue la subversion à l'ordre colonial ?

Les performeurs prennent des distances à propos des contenus énoncés dans les séga. En effet, le fonctionnement du séga implique de questionner deux niveaux, celui de la fiction et celui de sa référentialité. Cette dualité renvoie aux mécanismes mêmes du séga qui se fonde sur des principes d'inversion. Plus précisément, le séga se réalise au moyen d'antagonismes : le réel nourrit la fiction, la morale fonctionne grâce à la faute, le privé devient public, le blâme tient dans la dérision, et vice versa. Ce procédé a beaucoup à voir avec les ritualités carnavalesques ou encore le charivari. L'ambivalence, qui caractérise le séga, et qui floute volontairement les frontières de la morale et de la transgression correspond à des visées contraires et complémentaires, entre bienveillance et agression, et que relève l'anthropologue Nicole Belmont :

la fonction magique du charivari est de bienveillance tandis que sa fonction sociologique comporte de l'agression. La première est aussi obscure et cachée que la seconde est manifeste et éclatante. La première se déguise sous son contraire et tire son efficacité magique du fait même d'être inapparente et ignorée. (Belmont 1981 : 20).

Au cœur du processus de l'imitation se joue la manifestation d'« un contre-pouvoir qui s'exprime dans l'acte de mimer l'opération de domination, avec pour conséquence

l'érosion des frontières entre dominants et dominés, colonisateurs et colonisés » (Corsani 2007 : 18). Or, le mimétisme constitue aussi la manifestation du « succès de l'appropriation coloniale [qui] dépend d'une prolifération d'objets inappropriés qui assurent son échec stratégique, de sorte que le mimétisme est à la fois ressemblance et menace » (Bhabha 2007 : 149).

Le recours au concept d'imitation coloniale peut constituer une voie de compréhension quant à la mobilisation de stéréotypes coloniaux de la créolité. « Faire un séga » constituerait la manifestation d'une surveillance de l'intime, dans la mesure où le/la ségatière expose un comportement ciblé, qu'il critique, tourne en dérision à travers la fiction poétique. Cette menace de se retrouver mis en scène dans une fiction reviendrait à un redoublement de l'autorité coloniale. Si le séga apparaît comme un rituel de contrôle social à visées morales, il peut aussi être perçu comme un dédoublement de la surveillance/violence coloniale car les portraits chantés par les ségatières renvoient à des stéréotypes coloniaux associant le/la Créole à la licence sexuelle, la paresse, l'alcoolisme ou encore le chômage. Le séga constituerait un « espace fantasmatique de possession », ou encore la concrétisation du « rêve de l'inversion des rôles » pour reprendre des expressions de Homi Bhabha (Bhabha 2007 : 91). Le/la ségatière ajouterait à ses multiples masques et voix, le « masque blanc ». Cette imitation de la « voix coloniale » (Butler 2006 : 37) permet de penser la complexité du sujet colonial, et notamment les potentiels de subversion de la domination et des identités figées, au sein desquels résident tant le plaisir de l'inversion des rôles que le « plaisir de la douleur » à répéter les mêmes mécanismes de la domination. Si les ségatières réalisent un fantasme de possession en imitant la voix du dominant, cette imitation n'est toujours que partielle, et en même temps, manifestation d'un échec. L'imitation est partielle, parce qu'elle n'est pas exacte. C'est une « ressemblance », au sens où l'imitation, en imitant, n'est pas, précisément car elle imite. D'où l'expression, « presque le même, mais pas tout à fait » (« *almost the same, but not quite* ») (Bhabha 2007 : 148). L'imitation donne la preuve d'une défaite, car l'imitation du stéréotype, s'il trouble les frontières raciales, ne remet pas en cause la racialisation des rapports sociaux, ni son institutionnalisation dans les discours.

Mais le séga concrétise le paradoxe au sein duquel des stratégies poétiques liées au blâme sont chantées en même temps que s'exercent le rire, le plaisir, l'ivresse et l'étourdissement à travers la danse, la consommation d'alcool et les rencontres amicales, de voisinage ou amoureuses. Le bruit constitue l'un des traits spécifiques du charivari. Dans le séga, la musique qui joue sur le volume sonore et le rythme très soutenu peut s'apparenter à ce désordre recherché dans les pratiques carnavalesques. La puissance sonore de la musique se mêle aux manifestations bruyantes des rires, des chants repris par le chœur et des onomatopées entonnées par le ou la ségatière. Le séga partage avec

les ritualités carnavalesques (...) de l'ambiguïté, de la non-coïncidence, de la non-conformité, de la ruse, de la farce, de l'astuce. Aux conduites de respect se substituent, mais pour un temps seulement, des conduites de transgression et à l'uniformisation maussade de la vie quotidienne, la création de multiplicités jouées, chantées, dansées jusqu'à l'ivresse. (Laplantine 2005 : 25-26)

Les procédés d'inversion mis en œuvre dans le séga sont surtout au cœur des mécanismes du rire, qui oscillent entre le relâchement comique et le blâme potentiel, entre la dérision et la réprimande. L'allégresse et l'hilarité, occasionnées par le renversement des identités et la moquerie, trouvent pour pendant la crainte et

l'inquiétude d'être raillé-e à son tour. Cette réversibilité implique de voir dans le séga, soit l'affirmation de normes et de valeurs morales, comme la domination masculine, le patriarcat, ou au contraire des formes d'humour aux intentions plus implicites qui s'exercent dans le détournement.

La performance des stéréotypes coloniaux de la créolité peut s'envisager dans le cadre d'un procédé d'inversion propre au rituel carnavalesque. L'ambivalence, qui implique toujours un élément et son contraire, fait émerger la question de savoir ce qui est moqué. Il semble important de garder à l'esprit que le personnage qui est blâmé n'est peut-être pas celui qui est visé explicitement. Dans le séga « Fidelia », ne serait-ce pas le mari violent lui-même qui serait blâmé ? Ou bien dans le séga « Angeline », alors que c'est le comportement de l'épouse qui est critiqué, ne serait-ce pas l'attitude du mari qui pourrait être implicitement moquée ? Il semblerait que le séga renferme une charge ironique insoupçonnée. La subversion apparaît de façon plus explicite quand elle est associée au fait que le jeu des stéréotypes entre en décalage avec la fête, soit la consommation d'alcool et l'excès. Le séga serait un moyen de mettre à distance les stéréotypes de la créolité, ou même, de s'en moquer. D'où la dimension grotesque et caricaturale des personnages. L'idée d'un rituel tourné vers des intentions morales, entendu comme un blâme s'évanouit au profit de la subversion à l'ordre établi, et en particulier de l'ordre moral et social colonial. Au plaisir de la fête s'ajoute celui de la subversion des stéréotypes de la créolité⁹.

La performance de l'imitation des stéréotypes de la créolité peut se lire comme l'imitation d'une image aliénée de soi, qui, imitant, participe au brouillage des identités et des frontières. Cette opération d'imitation subversive des stéréotypes s'inscrit dans le cadre précis de la performance du séga, laquelle instaure un contexte idéologique bien différent de celui qui vaut dans l'espace public colonial. Par le fait, les stéréotypes de la créolité ne sont pas repris tels quels, ils sont transférés et réinscrits dans l'espace de la performance du séga. Le séga constitue un lieu discursif d'où les identités émergent (Bhabha 2007 : 95). L'imitation des stéréotypes de la créolité peut être envisagée comme une stratégie permettant de désamorcer l'image humiliante, de détourner des stigmates négatifs qui assignent les individus créoles dans la société mauricienne. Le fait d'exhiber de façon ostentatoire les stéréotypes s'apparente à un geste de réappropriation de sa propre image. Cette imitation des stéréotypes de la créolité ne permet pas de se définir autrement, de changer complètement les labels en protestant contre l'imposition de stigmates particularisants, mais plutôt de mobiliser dans une performance aux dimensions festives et collectives un ethos commun où l'humour et la subversion passent par la langue poétique.

Pour en finir avec l'éternel présent de la tradition : repolitiser les archives coloniales du séga mauricien

Aujourd'hui, le vide archivistique qui entoure les pratiques de chant, de musique et de danse des esclaves à l'île Maurice soulève de la part des institutions culturelles et étatiques mauriciennes davantage d'interrogations sur les origines africaines pré-coloniales de cet art, que de questions sur la situation historique et politique qui les a fait naître. La quête de l'ancestralité africaine du séga entraîne une omission de ses influences esclavagistes et coloniales. Or, une attention plus grande à l'étude de l'historicité de ce contexte de domination permet de considérer le séga comme la

création d'une poétique née du marronnage qui a contribué au brouillage des identités raciales et coloniales.

Un détour sur la terminologie du mot « sega » permet d'envisager un instant certaines stratégies de résistance à l'ordre colonial. Au lieu de chercher une racine swahili à ce terme à l'instar du linguiste Robert Chaudenson, je suggère une hypothèse linguistique portugaise — langue largement dominante au Mozambique depuis la prise de possession portugaise au XV^e siècle. Ainsi, « *chega* » signifie à la fois « ça suffit ! » que « viens ! » dans sa forme impérative. Cette polysémie désigne soit l'ordre d'arrêter soit la gestuelle de la danse, qui consiste à aller et venir vers son partenaire ou le contenu des chants (« *vini !* » ou « *mo vini* »). On peut ainsi lire dans cette ambivalence sémantique l'expression du double-sens propre à la poétique du séga qui agit dans la résistance infrapolitique.

L'attention portée aux pratiques de ruse et de détournement, à ce qui a trait à l'humour et à la dérision, permet de déceler ce qui constitue en propre la création ou l'invention d'une esthétique, comme un art de composer avec, mais aussi contre le pouvoir colonial. Ces manières de faire se retrouvent aujourd'hui parmi des genres poétiques, musicaux et chorégraphiques codifiés qui vont du « sega tipik » au « séga moderne », du « séga engagé » au « seggae », du sega dit « commercial » jusqu'à la musique chutney. Il convient de tenir compte de leur actualité, de la façon dont, précisément, ces poétiques, ces musiques et ces danses renouvellent, sans tentation passéiste, l'expression d'un désordre.

Repolitiser les archives du séga, ce n'est donc pas réécrire un récit *a posteriori*, mais davantage faire l'œuvre d'une expérience de rétrogradation. Comme les planètes rétrogradent pour s'orienter vers d'autres cieux, ici, nous regardons sous un autre angle le ciel. Alors, en décelant les voix et les silences qui ont participé à reconfigurer les normes coloniales par le passé, nous pouvons entendre aujourd'hui les poétiques de résistance du séga. Mais surtout, repolitiser les archives du séga permet de s'extirper un instant d'une historiographie hégémonique qui l'institutionnalise dans une « tradition » dont la définition renvoie à des critères fixistes, immuables et stables, cela pour créer des filiations avec les pratiques queer contemporaines où se nouent à différents degrés, la subversion des essentialismes coloniaux, raciaux et de genre.

BIBLIOGRAPHIE

- BELMONT, Nicole. 1977. « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari » in *Le charivari : actes de la table ronde organisé à Paris (25 - 27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 15 - 21.
- BHABHA, Homi K. 2007 [1994]. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- BORNAND, Sandra & LEGUY, Cécile. 2013. *Anthropologie des pratiques langagières*. Paris : Colin.
- BOSWELL, Rosabelle. 2006. *Le malaise créole, ethnic identity in Mauritius*. Oxford : New publications of anthropology.

- BUTLER, Judith. 2006 [1990]. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte/Poche.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève. 1977. *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*. Maspero : Paris.
- CHAUDENSON, Robert. 1992. *Des îles, des hommes, des langues*. Paris : L'Harmattan.
- CORSANI, Antonella. 2007. « Narrations postcoloniales » *Multitudes* 29/2 : 15-22.
- DÉODAT, Caroline. 2015. « Les métamorphoses du pouvoir dans la danse du séga. De la "danse des Nègres" au patrimoine "national créole" » *Recherches en Danse. Danse et Politique* [En ligne], 4, consulté le 28 novembre 2021. URL : <http://danse.revues.org/1062>.
- DORLIN, Elsa. 2006. *La Matrice de la Race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris : La Découverte.
- DORLIN, Elsa. 2010. « "Performe ton genre : Performe ta race !" Repenser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la postcolonie » in *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, VERSCHUUR Christine (ed), Genève, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, : 227-237, DOI : 10.4000/books.iheid.5888 consulté le 28 novembre 2021 URL <https://books.openedition.org/iheid/5888?lang=fr>
- FANON, Frantz. 1952. *Peau noire masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- FANON, Frantz. 2010 [1961]. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- FOUCHET, Max-Pol. 1951. *Les Peuples Nus*. Paris : Buchet/Chastel.
- FREYCINET, Louis (de). 1825. *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.
- GRECO, Luca. 2012. « Un soi pluriel : la présentation de soi dans les ateliers drag kings. Enjeux interactionnels, catégoriels et politiques » in *La face cachée du genre. Langage et pouvoir des normes*, CHETCUTI Natacha et GRECO Luca (eds). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 63-83.
- KALIFA, Dominique. 2013. *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*. Paris : Éditions du Seuil.
- LAPLANTINE, François. 2005. *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre.
- LOW, Chan. 2005. « De l'Afrique rejetée à l'Afrique retrouvée ? Les Créoles de l'Île Maurice et l'Africanité », in *Regards sur l'Afrique et l'Océan Indien* SUDEL Fuma (ed), Paris, Sedes, Le Publieur, 567-580.
- MASON, Catharine. 2008. « Ethnographie de la Poétique de la Performance » *Cahiers de la littérature orale*, 63/64 : 261-294.
- MILBERT, Jacques-Gérard. 1812. *Voyage pittoresque à l'Île de France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*. Paris : Éditions Nepveu.
- OLENDER, Maurice. 2009. *Race sans histoire*. Paris : Point Essais.
- Utilisateur-P32022-01-09T01:35:00UPARIS, Myriam & DORLIN, Elsa. 2006. « Genre, esclavage et racisme : la fabrication de la virilité », *Contretemps*, 16 : 100-109.
- PROPP, Vladimir. 2015 [1928]. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- RAUVILLE, Hervé de. 1909. *L'île de France contemporaine*. Paris : Nouvelle librairie nationale.
- RUMSAY, Alan. 2009. « L'anthropologie a-t-elle besoin de sa propre pragmatique ? », in *Paroles en actes*, SEVERI Carlo et BONHOMME Julien (eds), Paris : L'Herne, 43-62.

SCHIEFFLIN, Edward. 2005. « Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed? » *Oral Tradition*, 20/1 : 80-92.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. 1773. *Voyage à l'Isle de France*. Amsterdam : Merlin.

SCOTT, James C. 2009. *La Domination et les Arts de la résistance : fragments d'un discours subalterne*. Paris : Éditions Amsterdam.

STOLER, Ann Laura. 2002. « Colonial Archives and the Arts of Governance » *Archival Science*, 2 : 87-109.

STOLER, Ann Laura. 2013. *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs coloniaux*. Paris : Éditions La Découverte.

Utilisateur-P32022-01-09T01:46:00UVAN IMSHOOT, Myriam. 2013. « Rests in Pieces: partitions, notation et trace dans la danse » in *Chorégrapheur l'exposition/Choreographing Exhibitions*, COPELAND Mathieu (ed), Paris, Presses du réel : 33-40.

VETTORATO, Cyril. 2011. « The n-word : Les usages du mot “nigger” dans la littérature africaine américaine » *Carnets*, Première Série — 3 Numéro Spécial 2011 : 27-50.

ANNEXES

Discographie

(Les œuvres sont classées par ordre chronologique.)

Ile Maurice. Hommage à Ti Frère, 1994, Ocora Radio France C 560019.

Ile Maurice. Séga ravanne mauricien – séga tambour de l'Ile Rodrigues, 1994, Ocora Radio France C 580060.

Ile Maurice. Séga ravanne. Fanfan, 1999, Ocora Radio France C 560137.

Ile Maurice, Ile Rodrigues Vol.2 — Accordéon, 2000, Takamba.

Ti Frer, Nou gran frer, 2015, MCB, 2015.

Ile Maurice, musiques oubliées, 2015, Takamba.

Sites internet

Patrimoine de l'Océan Indien : morceaux inédits ou disparus : <http://filoumoris.com/>

NOTES

1. À noter que dans ce cas, la division des Indiens de l'île Maurice en groupes religieux reprend peu ou prou les catégories nationalistes indiennes. Ainsi, les *mizilman* sont désignés comme tels, et non comme *endyen*, alors que la catégorie des « Hindous » désigne avant tout les Hindous venant du Nord de l'Inde, dont s'excluent les Tamouls, venus du sud de l'Inde, qui ne se disent plus Hindous mais de *relizion tamoul*.

2. Ces oppositions, qui émergent au début du XX^e siècle, constituent une survivance des antagonismes qui prévalaient pendant l'esclavage.

3. Sur la fusion des identités sociales en contexte rituel, se reporter aux travaux de Michael Houseman et Carlo Severi, *Naven or the Other Self: A Relational Approach to Ritual Action*, Leiden, Brill, 1998. À propos de l'énonciation du chamane, et en particulier des « identités sociales et

disparates » qui se fondent dans la voix énonciative, les auteurs parlent de « condensation » (Rumsay 2009 : 46).

4. Appréhender les personnages du point de vue de leur place dans la narration, c'est-à-dire comme étant au service de la fiction poétique dans le cas du séga, implique de suivre la proposition théorique du personnage de conte comme « actant » énoncée par Vladimir Propp (Propp 2015).

5. Elsa Dorlin souligne que « le stéréotype n'est pas tant une simplification, qu'une ossification du Sujet dans cette typologie raciale fantasmée au sommet de laquelle domine l'homme blanc. C'est ce que l'on pourrait appeler la "dialectique du racisme" » (Dorlin 2007 : 52).

6. Judith Butler affirme elle-même que son travail rejoint celui de Homi Bhabha sur le concept d'« imitation coloniale ». Pour Butler « le clivage mimétique du sujet postcolonial : non seulement l'idée que le colonisé peut s'approprier la "voix" coloniale, mais aussi celle que l'identification à une condition clivée sont cruciales à la notion de performativité, laquelle souligne combien les identités minoritaires sont à la fois produites et démantelées dans les contextes de domination » (Butler 2006 : 37-38). Pour Elsa Dorlin, le concept d'« imitation coloniale », tel qu'il est défini par Bhabha, peut s'appréhender comme une « transposition/traduction intéressante de la problématique de la performativité à la question du racisme » (Dorlin 2010).

7. Homi Bhabha décrit cet épisode du Nègre comme la première des deux « scènes primitives » qui forment les deux « mythes d'origine de la marque du sujet dans les pratiques et les discours racistes d'une culture coloniale » (Bhabha 2007 : 135).

8. Je renvoie au travail de Luca Greco, « Un soi pluriel : la présentation de soi dans les ateliers Drag King. Enjeux interactionnels, catégoriels et politiques », dans *La face cachée du genre. Langage et pouvoir des normes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 63-83.

9. D'ailleurs, il ne faut probablement pas mésestimer le « plaisir de la douleur » que peut procurer la performance de la domination. Parlant des travaux de Frantz Fanon, Homi Bhabha rappelle ainsi que « [d]ans sa recherche désespérée, condamnée, d'une dialectique de la délivrance, Frantz Fanon explore la limite de ces modes de pensée : son hégélianisme restaure l'espoir dans l'histoire ; son évocation existentialiste du "Je" nous rend la présence des marginalisés ; son cadre de travail psychanalytique illumine la folie du racisme, le plaisir de la douleur, le fantasme agonistique du pouvoir politique » (Bhabha 2007 : 86).

RÉSUMÉS

Inscrit dans le récit national et patrimonial post-colonial de l'île Maurice au rang de « tradition créole nationale », le séga mauricien relève aussi d'une autre histoire, qui serait à trouver, non pas du côté de la trame coloniale, mais du côté d'une littérature orale où peuvent s'entendre les voix de ségatières et de ségatières à même de déstabiliser une conception essentialiste de la créolité mauricienne.

Cet article rend compte d'une part, d'une dimension « macro » relevant des idéologies de race, de genre et coloniales traversant les poétiques étudiées, et d'autre part d'une dimension « micro » des pratiques langagières du séga. Le recours au concept de polyphonie permettra de montrer la dimension irréductiblement indexicale de ce rituel poétique, musical et dansé en tant qu'il renvoie à d'autres discours l'ayant précédé dans l'histoire et à d'autres espaces-temps énonciatifs que sont les archives de la période esclavagiste et coloniale, tout en affichant comment les

ségatiers et les ségatières ont pu, à travers la création d'une poétique de la langue créole et d'une esthétique carnavalesque, prendre des distances avec les assignations raciales et les normes coloniales.

As an integral part of the post-colonial national and heritage narrative of Mauritius, the Mauritian Sega is also part of another history, which is to be found in colonial narrative, but rather in an oral literature, in which the ability of performers of Sega to destabilize an essentialist conception of Mauritian creolity can still be heard. This article shows, on the one hand, a "macro" dimension relating to the ideologies of race, gender and colonialism that traverse the poetics of Sega, and on the other hand, a "micro" dimension of these linguistic practices of Sega. Thus, using the concept of polyphony is heuristic in order to show the irreducibly indexical dimension of this social practice — a poetic, musical and danced ritual — in that it refers to other discourses that have preceded it in history and belong to other enunciative times and spaces — i.e., the archives of the slavery and colonial period.

INDEX

Thèmes : Recherches

Mots-clés : polyphonie, stéréotype, oralité, créolité, séga, île Maurice

Keywords : polyphony, stereotype, orality, creoleness, Sega, Mauritius

AUTEUR

CAROLINE DÉODAT

Chercheuse associée au Centre Georg Simmel (EHESS/CNRS).

Caroline Déodat est cinéaste et chercheuse. Docteure en anthropologie de l'EHESS, elle s'intéresse à la fabrication de l'archivage colonial ainsi qu'aux manières de tisser des historiographies et de recomposer des généalogies passées sous silence. Elle travaille actuellement à un essai sur le séga mauricien en liant les discours coloniaux sur la race et leurs incorporations dans les pratiques de poésie orale, ainsi que l'imaginaire *queer* de la créolité. Mêlant cinéma ethnographique et fiction, son travail artistique donne corps et voix à ses propres recherches tout en déjouant volontairement les cartographies dessinées par les disciplines académiques par la convocation du spectral, du magique et du secret.