

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2017 du **CN D**

Caroline Déodat

La danse du *sega tipik* de l'île
Maurice : traditions, esthétique
de l'intime et pratiques de
l'archive du corps dansant

RÉSUMÉ DU PROJET

« La danse du *sega tipik* de l'île Maurice : traditions, esthétique de l'intime et pratiques de l'archive du corps-dansant », par **Caroline Déodat**

[recherche appliquée]

Aliéné, le sujet colonisé n'est plus que le témoin angoissé de la dématérialisation, de la déréalisation de son propre corps et de son propre agir ; mais c'est depuis ce processus de déréalisation que se déploie une mécanique de la libération, qui passe nécessairement par une forme de sensualité révoltée ou plutôt déchaînée et, par conséquent, inexorablement violente. [...] L'autodéfense devient alors extatique : c'est dans et par ce travail de la violence où le colonisé est hors de soi qu'il se libère et devient sujet.

Elsa Dorlin, *Se défendre. Philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, p. 30.

Prolégomènes

Mon projet de recherche intitulé « Le *sega tipik* : traditions, intime et pratiques de l'archive » s'inscrit dans la continuité des hypothèses et des pistes de recherche initiées dans ma thèse de doctorat en anthropologie, intitulée « Troubler le genre du *sega tipik* : imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne » (2016), mais rebondit de manière à initier des rapprochements entre les méthodes de l'ethnographie et des arts visuels.

Ma thèse est née de questionnements relatifs à la légitimation de genres poétiques, musicaux et chorégraphiques dont la reconnaissance institutionnelle favorise une identification nationale ou communautaire. Le *sega tipik* mauricien, que j'ai pris pour objet d'étude, offre précisément l'exemple de la production d'une « tradition nationale créole » en contexte postcolonial.

À l'île Maurice, le *sega tipik* tient place de référence originelle par rapport aux autres formes de séga, car il renverrait à un héritage immuable des pratiques de chants, de musique et de danse des esclaves noirs. Pourtant, la définition même du *sega tipik* est à questionner. L'association des termes

sega et *tipik* est récente. Son apparition émerge dans les années 1960 pour désigner le séga traditionnel, entendu comme étant l'héritage des pratiques de chant, de musique et de danse des esclaves africains déportés sur la colonie pendant la traite esclavagiste. Puis, sa reconnaissance sur la liste de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO en novembre 2014 fait du *sega tipik* un genre poétique, musical et chorégraphique qui renouvelle l'idée d'une tradition proprement créole. Au paradoxe de cette définition qui fait de cet art verbal, musical et dansé une invention récente et en même temps une pratique historique, succède une autre contradiction : le *sega tipik* est présenté à travers l'absence d'archives alors qu'il n'a de cesse d'exister par des politiques de sauvegarde patrimoniales. Le *sega tipik* en appelle toujours au besoin de retrouver, conserver et patrimonialiser quelque chose d'apparemment perdu.

Remettant en cause la stabilité de la définition de ce genre poétique, musical et chorégraphique, j'ai suivi la généalogie du *sega tipik* dans les archives du passé colonial, sur les périodes française et britannique, soit entre 1715 et 1968, pour montrer comment les politiques coloniales conjointement aux premières pratiques de conservation ont procédé d'un processus de racialisation de ce genre musical. J'ai également évalué que l'élaboration de codes poétiques, musicaux et chorégraphiques dans les années 1960, à l'orée de l'Indépendance, s'est réalisée en fonction d'un imaginaire colonial, où la créolité mauricienne, loin d'un idéal de mixité, renvoie davantage à l'idée de race noire. Cette recherche a particulièrement ciblé une politique d'archivage qui lie de manière inextricable le *sega tipik* et les instruments de la domination coloniale.

Pour ce projet de recherche, j'ai souhaité questionner cette rhétorique de la perte, du manque et de l'absence, en confrontant les archives coloniales du *sega tipik* aux corps eux-mêmes, en particulier aux corps-dansants.

J'ai voulu observer comment les archives coloniales portant sur cet art chorégraphique pouvaient être incorporées aujourd'hui. J'ai voulu évaluer les points de convergence entre les archives coloniales et les performances de *sega tipik* contemporaines en partant de l'hypothèse d'un rapport matriciel. J'ai voulu m'intéresser en particulier aux mises en scène, aux gestes dansés, aux corporités-dansantes du séga, mais aussi aux discours et aux savoirs qui les entourent, pour voir dans quelle mesure la répétition ou au contraire la transformation d'une narration coloniale sur la danse-sega pouvait avoir cours aujourd'hui.

J'ai pris pour objet les écrits sur la danse du *chéga* réalisées entre les XVIII^e et XIX^e siècles par le colonisateur et qui font état de cette danse comme explicitement sexuelle voire pornographique¹. Ces discours, qui sont à mettre en rapport avec la sexualisation des mondes colonisés et en particulier des corps des colonisés, ont produit un savoir, qui a été conçu selon des protocoles d'écriture et de représentation inextricablement liés à des stratégies d'oppression et à des mécanismes de séduction. Ces discours qui n'ont paradoxalement pas créé d'iconographie en tant que telle, ont pourtant produit des images – mais des images projectives qui en racontent plus sur le regard et les fantasmes de celui qui les a produites que sur le sujet autrefois observé. Or, ces représentations produites sous le colonialisme affectent encore aujourd'hui les façons de danser du séga tipik. Loin de constituer des vestiges du passé colonial, ces traces se sont imprimées dans les récits du séga tipik, en y inscrivant une historiographie hégémonique autant qu'une perception de la danse qui convoque des stéréotypes raciaux et sexuels.

Ce projet de recherche s'inscrit plus globalement dans une volonté d'historiciser les discours et les images issus du colonialisme tout en retraçant la contemporanéité des imaginaires dont ils sont issus. Mais surtout, il envisage de répondre à la double intrigue de la sexualisation des corps par le regard colonial et de ses effets en termes de référentialité, de circulation des savoirs et de connexion des imaginaires².

Cette recherche contribue à un questionnement épistémologique sur l'archive, en particulier sur les archives coloniales. Cette enquête a en quelque sorte voulu saisir de quelles façons les archives coloniales peuvent encore être transformées en « objets d'histoires et de mémoire³ ». Ainsi, j'ai pris le parti d'emblée de ne pas considérer les archives coloniales comme des sources ou comme des références intellectuelles, mais bien comme des expériences épistémologiques, car les archives

1. Parce qu'elle touche au corps, et en particulier au corps à corps, cette danse a toujours été chargée politiquement et idéologiquement. La production de catégories raciales hiérarchisées ont reposé sur des différenciations où la morale et la sexualité étaient subtilement investies : d'abord, parce que ces critères formulaient des stéréotypes avilissants ciblant les sujets à inférioriser, ensuite parce que la « chair » constituait un instrument de la politique coloniale permettant de maintenir les frontières de la « race ». Je renvoie à mon article : « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en danse*, 2015, no 4, et je renvoie aussi aux travaux de Ann Laura Stoler, « La Chair de l'Empire. Genre et moralité dans la fabrique de la race », *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 69-119.

2. Ann Laura Stoler, *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013. *Sexe, race et colonies* sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas et Christelle Taraud, Paris, La Découverte, 2018.

3. Sur ce point je renvoie au séminaire d'Anthropologie politique de la mémoire « Usages postcoloniaux du colonial » à l'EHESS organisé par Gaetano Ciarcia, Marie-Aude Fouéré et Raphaël Rousseau.

coloniales seront toujours à manipuler comme un site de production encore actif des catégories de domination héritées du colonialisme⁴.

Le choix d'associer dans mes recherches les méthodes de l'ethnographie aux arts visuels et performatifs résulte d'une réflexion plus large autour des possibilités de rencontre entre les champs académiques et artistiques. Ce choix relève aussi d'une volonté de mettre en avant une approche interdisciplinaire ou indisciplinée afin de saisir des enjeux poscoloniaux et/ou décoloniaux contemporains. Cette approche permet selon moi de mettre davantage en avant la réflexivité du chercheur dans la construction du savoir et ainsi, d'être plus attentive au statut des images mobilisées dans ma recherche et dans mon film.

Traces optiques, traces toxiques : les archives coloniales de la danse-sega

Filmer la danse-séga aujourd'hui impose un détour sur les traces optiques de cet art chorégraphique. Par traces optiques, je considère un ensemble de discours ayant construit un regard colonial sur cette danse, ce que je considère comme des traces toxiques.

Le séga, à commencer par son nom, n'est accessible que par le biais des archives coloniales. Dès le départ, les obsessions du pouvoir colonial à quadriller l'espace, à contrôler les corps et à discipliner les sujets de l'Empire apparaissent clairement. La ligne de partage qui sépare le colonisé et le colonisateur ne va pas de soi, mais résulte de tout un arsenal de politiques coloniales, parmi laquelle se distingue l'institutionnalisation de rapports de race hiérarchisés et la prohibition du métissage. La crainte des corps à corps comme la frayeur de tout ce qui pouvait mettre en stress cette ligne de partage ont justifié la régulation des activités de chaque habitante et habitant de la colonie. La philosophe Elsa Dorlin souligne qu' « on soupçonne un pas de danse d'être déjà un engagement dans le combat » (Dorlin 2017, 32). Or, qui danse avec qui, qui chante avec qui, où et comment, n'a jamais été laissé au hasard.

4. L'historienne Ann-Laura Stoler inscrit la responsabilité de tout.e chercheur.e vis-à-vis des archives coloniales. Elle écrit : « scholars need to move from archive-as-source to archive-as-subject » (Stoler, « Colonial Archives and the Arts of Governance », *Archival Science*, 2002, pp. 87-109).

Pendant la colonisation française (1715-1810), les réunions d'esclaves sont strictement interdites et sanctionnées par l'article 12 du Code noir de 1723⁵. Seuls deux récits témoignent de ces danses clandestines : le récit de Jacques Gérard Milbert qui évoque en peu de mots une certaine « danse des Nègres⁶ » et celui, devenu fameux, de l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre qui relate dans sa lettre XXII sur les « Noirs » :

« Quelquefois ils se donnent des rendez-vous au milieu de la nuit ; ils dansent à l'abri de quelques rochers au son lugubre d'unealebasse remplie de pois : mais la vue d'un Blanc ou l'aboïement d'un chien dissipe ces assemblées nocturnes⁷. »

Insistant sur la dimension clandestine de ces réunions, l'auteur figure la nuit comme un cadre spatio-temporel propice, comme un moment unique pour les esclaves de se dérober de la vue du maître. Ce récit de trois lignes livre une double topographie : la description d'un espace-temps invisible des pratiques de danse des esclaves, et celle d'un espace-temps aveugle de l'historiographie. Par sa parcimonie, un tel récit laisse supposer l'existence de rassemblements cachés. En cela, il pointe autant

l'efficacité de la loi coloniale qui consiste littéralement à faire taire les esclaves que l'élaboration de stratégies de résistance conçues par les esclaves eux-mêmes pour outrepasser cette loi.

Au tournant de la colonisation britannique, effective en 1810, les assemblées d'esclaves sont autorisées les samedis soirs. Mais cette réforme de permission, qui pourrait passer pour l'expression d'une sensibilité, de la part du « pouvoir colonial » à l'égard des pratiques des esclaves, révèle une ingéniosité dans le domaine des mécanismes de domination. Cette stratégie peut se résumer comme une entreprise de mise en visibilité de ce qui se dérobait à la vue et échappait à la mainmise du « pouvoir colonial », cela pour contrôler ce qui pourrait constituer un potentiel de subversion à

5. Depuis le début de la colonisation française, l'esclavage est réglementé par le *Code noir*, promulgué par Colbert en 1685, auquel se substitue dès 1723 *Les Lettres patentes*, éditées exclusivement pour les îles françaises de l'Océan Indien. L'article XII explicite ainsi : « Défendons pareillement aux esclaves appartenant à différents maîtres de s'attrouper le jour ou la nuit, sous prétexte de nôce (sic) ou autrement, soit chez l'un de leurs maîtres ou ailleurs, et encore moins dans les grands chemins ou lieux écartés, à peine de punition corporelle [...] ». La pratique de sévices est relatée par l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre : « quelquefois j'entends au loin le son de leurs tambours mais plus souvent celui des fouets qui éclatent en l'air comme des coups de pistolet, et cris qui vont au cœur... Grace, Monsieur !... Miséricorde ! », in SAINT-PIERRE Bernardin (de), Lettre XXII : « Des Noirs », *Voyage à l'Isle de France*, 1773, p. 160.

6. MILBERT Jacques-Gérard, *Voyage pittoresque à l'île de France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*, Éditions Nepveu, Paris, 1812, pp. 181-185.

7. *Ibid.* pp. 156-157.

l'ordre colonial. Un processus d'objectivation peut s'observer à travers la mise en visibilité de la pratique, laquelle va de pair avec des techniques de surveillance des corps. En témoignent nombre de récits de voyage, de discours administratifs et anthropologiques, voire médicaux.

Si, au départ, la condition d'existence qui caractérise les danses des esclaves a beaucoup à voir avec ce que James C. Scott nomme « les discours cachés⁸ », son intégration dans l'espace public colonial soumet son potentiel de subversion à l'ordre dominant. En regard des faits de résistance des esclaves sur la colonie mauricienne, tels le marronnage, la révolte, le suicide et l'infanticide, qui recourent à la violence, le potentiel subversif des pratiques de chants et de danses est plus subtil. Celles-ci constituent un moyen, pour l'esclave, de s'approprier un territoire à soi dans les marges de l'habitat, comme de faire sien un corps qui est d'ordinaire la propriété du maître. Les bois, les montagnes ou les mornes sont des territoires conquis par les esclaves⁹.

Alors que la pratique est labellisée à travers des appellations raciales comme la « danse des Nègres » ou « le chant des Noirs », dans les rares discours émanant de la période impériale française, les termes de *chéga* puis *séga*¹⁰ se répandent à partir du XIX^e siècle. Un champ de connaissances s'élabore autour du « séga » qui participe à l'élaboration d'un « savoir racial ». La danse du séga constitue un objet privilégié de ce savoir, qui se développe et se renforce au fil des descriptions des

voyageurs et des colons européens arrivés sur l'île. L'érotisme apparaît comme une constante dans les discours des observateurs, faisant coïncider une appréhension raciale de la gestuelle du séga à travers la sexualisation du corps noir. Le témoignage de Jacques-Gérard Milbert, écrit en 1801, constitue une première incursion dans ces descriptions de la gestuelle de la danse des Noirs qui conjuguent une représentation sexuelle et un jugement moral :

« La danse des nègres est très significative : ils font des gestes d'une lascivité extrême, et qui ne peuvent laisser aucun doute. Ils exécutent de préférence les danses les plus libertines. Leur passion

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

9. Ces espaces correspondent en ce sens aux « espaces-marrons » dont parle Rafael Lucas (« Marronnage et marronnages », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°89, 2002, pp. 13-28).

10. Le linguiste Robert Chaudenson suppose une évolution phonétique et graphique du terme séga et fait apparaître l'évolution suivante : *tchiéga* > *tchéga* > *chéga* > *séga*. Il fait l'hypothèse d'une étymologie mozambicaine du mot : en *swahili*, le mot « *sega* » signifiant « relever, retrousser ses habits », il pourrait se référer à la gestuelle de la danse du séga, en particulier celle exécutée par les femmes. Le terme *chega*, qui signifie « Ça suffit » en portugais, pourrait également constituer une autre hypothèse linguistique, révélant que la dimension répressive s'exprime dans la désignation même de la pratique.

pour les femmes est extrême, et ne peut être comparée qu'au cynisme étonnant avec lequel ils s'y livrent. Le mystère de l'amour leur est étranger. [...] Il y a toujours dans ces sociétés de nègres quelques individus qui se font remarquer par leurs bouffonneries¹¹. »

Le récit de Jacques-Gérard Milbert s'inscrit dans cette rhétorique de « l'érotique paroxystique¹² » du Noir. Les rares détails sur la gestuelle s'articulent à des commentaires sur les mœurs des praticiens, en l'occurrence les esclaves noirs. L'auteur fait le lien entre les traits comportementaux de ces esclaves et la façon d'exécuter la danse, comme si l'un pouvait être le reflet de l'autre, et inversement. Or, comme le signale la philosophe Elsa Dorlin, « les stigmatisations ayant trait à la sexualité font de la moralité un espace de différenciation et de hiérarchisation raciales »¹³. En insistant sur la passion extrême des Noirs pour les femmes, Jacques-Gérard Milbert détermine un soi-disant comportement sexuel anarchique qui fonde l'immoralité atavique des Noirs, les excluant du domaine des sentiments de l'amour. Cette immoralité supposée des Noirs ne se construit pas seulement par opposition avec la moralité des Blancs ; la sexualisation de la danse du séga s'appuie aussi sur tout un arsenal pseudo-scientifique émanant du discours médical européen. À partir du XVII^e siècle, la « médecine coloniale » détermine la nature pathologique du Noir par un tempérament qui serait propre à sa « race » : cette nature serait autant visible à la fois sur la surface du corps noir qu'à travers un tempérament s'exprimant par des symptômes psycho-physiologiques. Aussi, l'excès libidinal de la danse du séga constituerait-il la preuve médicale de la nature pathologique et malsaine du Noir. Ce n'est pas un hasard si Louis de Freycinet évoque la danse du *chéga* dans son chapitre consacré aux

« maladies des Nègres ». Cette rhétorique de la sexualité lubrique et sauvage des Noirs se développe à travers des comparaisons avec le bestial dans les récits de nombreux voyageurs. Les références au « mugissement », aux « bras qui gesticulent », à la « légion de furie », aux « cris féroces », aux « flancs », à l'« écume », à la « rage d'une meute de loups », constituent autant de métaphores animales utilisées pour décrire les mouvements ou les parties du corps des concernés¹⁴. Il reste désormais à comprendre comment s'articule cette pathologisation du Noir avec la sexualisation du

11. MILBERT Jacques-Gérard, *op. cit.*, pp. 181-185.

12. STOLER Ann Laura, « La Chair de l'Empire. Genre et moralité dans la fabrique de la race », *La Chair de l'Empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 69-119.

13. PARIS Myriam et DORLIN Elsa, « Genre, esclavage et racisme : la fabrication de la virilité », *Contretemps*, n° 16, 2006, p. 102.

14. ARAGO Jacques, *Souvenir d'un aveugle. Voyage autour du Monde*, Paris, H. Lebrun Éditeur, 1868, p. 71.

corps dansant de l'esclave. Pour cela, il faut revenir à l'élaboration discursive du concept moderne de race, lequel s'est construit sur des distinctions de genre et de sexualité. Comme le signale l'historienne Ann-Laura Stoler, « les différences raciales sont fondamentalement structurées par les différences sexuelles¹⁵ ». La rhétorique de l'inégalité des « races » se fonde sur celle des inégalités sexuelles venant d'une part justifier l'infériorité des peuples colonisés et d'autre part articuler le naturel féminin à celui des Noirs. Ce glissement théorique qui fait coïncider le « tempérament de sexe » à un « tempérament de race¹⁶ » associe savamment racisme et domination de genre¹⁷. L'immoralité des Noirs, exprimée à travers leur prétendue sexualité lubrique et passionnelle vient attester l'exclusion pour les femmes et hommes esclaves de la norme coloniale de féminité ou de masculinité. D'un côté, le soi-disant excès libidinal et sexuel des hommes esclaves les assimile à « une virilité sauvage, brute »¹⁸, qui en fait des sous-hommes en regard de la masculinité policée définie par la norme coloniale¹⁹ ; de l'autre, l'extrême lubricité des femmes esclaves les enferme dans une féminité malsaine, à l'opposé de la représentation européenne de la figure vertueuse de la mère²⁰. L'objectivation du corps dansant comme corps sexuel, et donc racial, permet autant de garantir son exclusion que de maintenir les binarismes raciaux et genrés de manière paradoxale. La sexualisation de la gestuelle du séga apparaît ainsi comme le résultat d'un processus de racialisation à travers lequel le pouvoir colonial produit lui-même les motifs de condamnation de la danse.

Ces récits viatiques témoignent pour beaucoup de la dissymétrie entre le narrateur et les individus observés. Le rapport binaire de domination entre Européens et esclaves, dominants et individus à inférioriser, se retrouve à travers la narration qui prolonge ce rapport entre l'observateur et son sujet d'observation. Le philosophe Tzvetan Todorov relève de la situation d'énonciation du récit

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

16. DORLIN Elsa, « Du tempérament de sexe au tempérament de race », *La Matrice de la Race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 221 – 230.

17. PARIS Myriam et DORLIN Elsa, *op. cit.*

18. DORLIN Elsa, *op. cit.*, p. 224.

19. L'exclusion des hommes esclaves des normes de la masculinité dominante passe par un mouvement qui vise à saper la virilité des Noirs, par leur assimilation à la bestialité et à un tempérament féminin associé à des caractéristiques comme le flegmatisme, l'inaptitude au travail ou la faiblesse. Sur la colonie mauricienne, l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre rapporte que les Noirs sont « si paresseux qu'ils ne prennent aucun intérêt dans les affaires de leurs maîtres » (SAINT-PIERRE Bernardin, *op. cit.*, p. 156).

20. L'incapacité à être mère chez les femmes esclaves est régulièrement rapportée dans les écrits coloniaux. L'avortement et l'infanticide sont compris non comme un acte de résistance au système esclavagiste, mais comme la preuve médicale d'une maladie propre aux négresses. Louis de Freycinet rapporte ainsi que « les avortements, chez les négresses, sont fréquents (sic), par suite nécessaire du libertinage auquel elles se livrent » (FREYCINET Louis, *op. cit.*, p. 386) alors que Bernardin de Saint-Pierre reprend dans sa lettre XII consacrée aux Noirs que « leurs femmes aiment mieux se faire avorter que de mettre un enfant au monde ; tant elles deviennent misérables quand elles deviennent mère de famille ! » (SAINT-PIERRE Bernardin, *op. cit.* p. 156).

viatique que « s'il fallait tenir compte de ce trait structural dans l'appellation du genre, on devrait donc l'appeler : récits de voyage coloniaux ». Et Todorov de poursuivre : « Il faut, pour assurer à la tension nécessaire au récit de voyage, la position spécifique du colonisateur : curieux de l'autre, et sûr de sa propre supériorité » (Todorov 1982, 94). Dès lors, le narrateur est autorisé à émettre un jugement esthétique ou moral, à prononcer des comparaisons, à hiérarchiser, tout en réaffirmant le privilège qu'il a de nommer. La narration, en particulier, constitue un enjeu fort de l'orientation du regard. Chaque récit est pris en charge par une focalisation interne. Les narrateurs s'attachent particulièrement à décrire et à décrier l'immoralité des esclaves, tout en faisant la démonstration de leur propre moralité. Le récit de l'explorateur français Jules Dumont d'Urville²¹ met en scène sa propre vertu. La description qu'il fait de la danse du séga suit un schéma évolutif, présenté en corrélation avec la musique qui semble aller *crescendo* :

Dans le coin du Champ de Mars, une bande d'esclaves s'était groupée en rond. Nous nous approchâmes : « c'est une *CHEGA*, une danse mozambique », me dit mon ami. [...] En même temps, un Nègre et une Nègresse s'élançèrent demi-nus. Leurs premières passes furent sans caractère ; ils approchaient l'un de l'autre mollement, avec insouciance, puis s'éloignaient en pirouettant sur eux-mêmes. Mais peu à peu, comme si un magnétisme graduel eût agi sur leurs sens, ces visages ternes et mous devinrent expressifs. C'était d'abord la première phase d'une passion ; la langueur dans les traits, le geste timide et insinuant ; puis, quand le charme avait agi, par degrés toute pudeur s'en allait, l'attitude devenait moins décente, les mouvements plus lascifs, les poses plus licencieuses. La musique suivait cette progression. Dans le dernier paroxysme, quand le couple danseur se rapprocha au point que les genoux claquèrent l'un contre l'autre, que les haleines se confondirent, ce fut parmi cette foule d'esclaves une ivresse compulsive, des trépignements, des cris et des contorsions. La contagion des postures avait gagné les spectateurs. La place n'était plus tenable ; nous partîmes.

Les mouvements des partenaires sont évoqués à travers des gestes de rapprochements et d'éloignements, comme des va-et-vient entre l'un et l'autre. Quand l'auteur commence à insister sur la charge érotique de la danse, la description se fait de moins en moins précise. Les parties du corps des danseurs ne sont pas nommées, et des éléments généraux comme « l'attitude », « les mouvements » et « les poses » sont caractérisés comme étant respectivement « moins décente », « plus lascifs » et « plus licencieux ». L'extrême proximité des danseurs est exprimée à travers le

21. Jules Dumont d'Urville (1790-1842) est un officier de marine et explorateur français. (Dumont d'Urville cité par Deojee 1974, 114)

toucher des genoux, et le partage du souffle des deux partenaires, ce qui ne manque pas de piquer les valeurs morales de l'auteur. Après avoir effectué la description de certains gestes dansés, le narrateur fait ostensiblement cas de sa propre vertu en quittant les lieux pour ne pas assister à la suite de la scène. Cette description qui exalte la morale du narrateur a beaucoup à voir avec la remarque de Louis de Freycinet qui souligne explicitement que la danse du séga pourrait choquer la morale du « spectateur blanc ».

Il y a un certain plaisir pour ces spectateurs-narrateurs-auteurs masculins à se délecter de l'observation et de la description de cette danse jugée obscène. Le récit du romancier et dessinateur Jacques Arago se distingue à travers le plaisir de la communication et celui de voir l'interdit. L'auteur développe un style plus théâtral que scientifique et ne manque pas d'imprimer sa subjectivité dans sa description. L'excitation de la scène à laquelle il a assisté semble contaminer l'écriture. Les phrases sont entrecoupées, saccadées, et le style général est très rythmé par l'utilisation foisonnante de la ponctuation. L'interaction entre le narrateur et son lecteur est sans cesse maintenue. Toute la tension narrative se crée autour du narrateur qui maintient le suspense de la description détaillée de la danse du séga. Il s'instaure comme une attraction face à cette danse, une forme de curiosité teintée de voyeurisme qui s'imprime dans ce récit et qui traduit sans doute le sentiment de son auteur. Pourtant, après de nombreux détails sonores et visuels concernant les prémisses de cette danse, Jacques Arago choisit de se dérober et annonce à la dernière ligne qu'il ne fournira pas la description promise. La pudeur de l'auteur est ambivalente. Cet effet de censure littéraire excite l'imagination du lecteur. Il se crée quelque chose de l'ordre de l'interdit, du secret autour de la danse du séga, avec les sous-entendus qu'ils supposent, comme ceux de la faute et de la condamnation. Malgré cette description avortée, Jacques Arago livre une illustration, la seule connue jusqu'ici de la danse de séga pendant la période de l'esclavage. Cette illustration invite par exemple à considérer la part de nudité des danseurs : les pieds sans souliers²², les avant-bras des deux partenaires, le décolleté pour la femme et la tête de l'homme ne sont pas couverts. Les vêtements que portent chacun des individus représentés donnent encore une idée de la façon dont sont habillés les danseurs et les danseuses. L'homme qui danse ne porte pas de chapeau, à la différence des autres hommes représentés sur l'image. La femme, quant à elle, porte un couvre-chef qui cache sa chevelure. L'illustration montre

22. Voir ROMAINE Alain, *Les Souliers de l'abolition : île Maurice, 1830-1840 : quand les esclaves chaussèrent la liberté*, île Maurice, Éditions Marye-Pike, 2007.

que la position des partenaires figure une danse assez aérienne, par les sauts que semblent exécuter la danseuse et le danseur.

Cette articulation entre le regard et le plaisir masculin est défini par la critique de cinéma féministe Anna Mulvey à travers le concept de *male gaze* (Mulvey 1975) qui montre que le regard cinématographique est bien souvent soutenu par et pour le plaisir d'un regard masculin hétérosexuel. Si les descriptions des danses de séga reflètent une focalisation genrée à travers leur narration, elles révèlent encore la charge d'un regard impérial, ce que E. Ann Kaplan nomme *l'imperial gaze*²³. La mise en mots et en images de fantasmes sexuels correspond à ce que Victor Segalen a pu désigner comme les « proxénètes de la sensation du divers » (Segalen 2009, 34). La vision de la danse, et en particulier sa sexualisation, procède d'une construction impériale qui lie érotisme et exotisme²⁴.

Paradoxalement, le corps dansant du séga se trouve comme abstrait de tout mouvement, figé dans une représentation du corps érotisé par de tels discours.

Une ethnographie des pratiques de l'archive coloniale à l'épreuve des arts visuels et performatifs

Partant de ces données analytiques, j'ai réalisé un terrain de sept mois que j'ai envisagé comme un travail de pré-production. J'ai effectué des repérages sous forme d'une ethnographie des pratiques des archives coloniales à travers la danse. Lors de ce terrain d'enquête de sept mois (septembre-octobre 2017 et janvier-juin 2018), je me suis principalement concentrée sur la collecte : 1) d'éléments qui pouvaient troubler et mettre en tension le statut référentiel de représentations érotiques et sexuelles de la danse-séga ; 2) des paroles qui se rapportaient aux savoirs chorégraphiques du séga ; 3) d'images de plusieurs contextes de danse-séga.

Parfois seule et parfois accompagnée d'une équipe sur place (un chef opérateur et un ingénieur son), j'ai principalement travaillé à effectuer des repérages en vue de la réalisation du film. J'ai éprouvé des protocoles de recherche-crédation, réalisé des entretiens et capté des images de différents contextes de danse-sega.

23. Voir KAPLAN E. Ann, *Looking for the Other : Feminism, Film and the Imperial Gaze*, Routledge Eds., 1997.

24. Danses érotiques, danses exotiques.

Les trois points développés ci-après présentent de manière succincte les pistes de recherche et les questionnements élaborés avant le terrain. Il ne s'agit pas d'une analyse ethnographique et le lecteur ne doit pas y lire d'éléments de conclusion à l'enquête.

Une esthétique de l'intime vs une construction d'une sexualisation du regard et des codes chorégraphiques ?

À travers l'observation ou l'observation participative, j'ai effectué une analyse du geste dansé en ciblant des postures comme « la coupe » (lorsque le partenaire masculin s'intercale dans un couple de danseurs pour s'emparer de la partenaire féminine), la position « en bas en bas » (qui se réalise en face-à-face, à genoux, avec des mouvements de bassin), de même que le jeu entre « se dérober » et « retenir » propre à la danse à deux du séga. Je me suis demandée quels sont les corps-dansants détenteurs du savoir sur la danse du séga ? Doit-on penser ce savoir en termes de possession, dépossession ou encore d'invention et d'appropriation ? En ce sens, y a-t-il des corps-dansants légitimes ou non légitimes ? Ou bien y a-t-il des postures légitimes à exécuter ?

- Je me suis concentrée sur les spectacles dans les hôtels dont les mises en scène et les chorégraphies sont particulièrement décrites. La danse qui est présentée dans les hôtels est encore bien souvent aujourd'hui associée à de la prostitution. Depuis les années 1970, les mises en scènes touristiques privilégient des chorégraphies où les danseuses sont presque seules sur scène. La danse en couple intervient dans des moments d'improvisation. Ces mises en scène sont régulièrement qualifiées de *sega zip en ler* (séga jupes en l'air), cela pour qualifier la supposée nudité des danseuses et pour insister sur la dimension érotique, voire supposément vulgaire et sexuelle d'une telle gestuelle. Ces spectacles très codifiés sont toujours précédés et suivis de commentaires sur l'histoire et les transformations esthétiques ou musicales du séga (*sega tipik* et « *sega moderne* »). Les spectacles dans les hôtels sont réservés exclusivement aux touristes. L'accès y est donc très réglementé. Il faut être client de l'hôtel ou parvenir à entrer dans l'hôtel moyennant une consommation sur place.
- Durant mon enquête, j'ai aussi pu observer et filmer des performances dans le cadre de rituels festifs : soit dans des bals organisés ou bien lors de rassemblements sur les plages publiques. L'île Maurice est le plus connu pour son littoral de plages. Les images surannées

circulant sur les cartes postales ou sur les affiches publicitaires à destination des touristes européens et asiatiques forment un ensemble de représentations partagées. Ce qui est véhiculé demeure surtout l'idée d'un lieu hors du temps, hors de l'histoire, une image fixe donc, qui renvoie toujours à elle-même : le Tropic. Dans ce décor, réel, imaginaire et fiction s'entremêlent. Pourtant, les plages ne sont pas accessibles à toutes et à tous, en particulier celles soumises aux réglementations des hôtels. Le séga se pratique de manière spontanée seulement sur les plages publiques, et non sur celles réservées aux touristes.

- J'ai pu suivre une troupe de danseuses et de danseurs qui se produisent principalement dans les hôtels pendant la haute saison tout en effectuant des représentations dans un cadre institutionnel (célébrations de l'abolition de l'esclavage et de l'Indépendance). Les entretiens et les observations ont pu faire ressortir :
 - - > des précisions sur les représentations sexuelles auxquelles renvoient les danseuses et sur l'association faite entre la figure de la danseuse d'hôtel et la prostituée ;
 - > des réflexions sur une rhétorique du « vrai sega tipik » et du « faux sega tipik », en particulier sur les oppositions faites entre les spectacles mis en scène et les rituels informels ;
 - > des informations sur la danse en couple, en particulier sur les spécificités des techniques chorégraphiques. Les danseur.se.s ont émis des distinctions entre l'enroulement des hanches, propres aux chorégraphies sur scène et le balancement des hanches propres aux danses réalisées en contexte rituel par exemple.
- Enfin j'ai réalisé un re-enactment d'une séquence du film de Louise Weiss *Ô Pauvre Virginie* (1963). Travaillant avec les danseuses et les danseurs habitués à effectuer des chorégraphies pour la scène, je voulais voir les différences qu'il pouvait y avoir avec les façons de danser du début du XX^e siècle en contexte rituel. L'hypothèse était d'observer les décalages, les excès et/ou les impossibilités d'exécution qui pouvaient révéler une série d'écarts tant au niveau des gestes dansés qu'au niveau historique. Ce protocole de recherche a été extrêmement fructueux sur tous ces points.



Illustration 1: photogrammes de la séquence du film de Louise Weiss, *Ô Pauvre Virginie*, 1963.

La mobilisation des archives coloniales dans la valorisation de l'authenticité de la tradition et dans les critères retenus pour la construction patrimoniale

Certaines des archives coloniales (en particulier les discours) ont été mobilisées dans le dossier de candidature pour l'inscription du *sega tipik* sur la liste du PCI de l'UNESCO pour attester d'une permanence dans le temps mais aussi pour servir de critères. Si effectivement, dans ce cas précis, les archives coloniales n'ont pas été mobilisées en regard du geste dansé, elles ont pourtant été investies comme des sources intellectuelles valables permettant de documenter l'esthétique de *sega tipik* comme patrimoine immatériel.

J'ai suivi pendant trois mois de façon hebdomadaire les répétitions, à raison de deux fois par semaine, d'un groupe de « senior citizen » composé de trois musiciens et de huit danseuses. Habités à danser à l'occasion de bals, les membres du groupe étaient formés aux codes chorégraphiques de la « tradition » (comptes, pas de danse, tenue de la jupe par exemple) qui n'ont pas d'existence dans des contextes de danse informels. La nièce d'une ségatière et improvisatrice très connue à l'île Maurice, elle-même chanteuse et danseuse, se chargeait de leur apprendre la musique, le chant et la danse. Au paradoxe d'une véritable artification des codes chorégraphiques, les danseuses et les danseurs défendaient un discours au sujet du « vrai sega tipik ». Cette rhétorique du « vrai » et du « faux » a parcouru de nombreux entretiens réalisés avec les membres de ce groupe.

Pour ce contexte précis, je me suis demandée comment la construction patrimoniale du *sega tipik* reconfigure les pratiques de création et de transmission, mais aussi d'artification, de médiation ou de conservation ? Cela m'a amenée à des questions plus épistémologiques : je me suis demandée quel statut archivistique donner à cette construction patrimoniale. Peut-on parler d'« hyper-archive » pour reprendre l'expression d'Isabelle Barbéris ? Ou bien, plutôt que de parler d'une « tradition inventée » pour citer l'historien Éric Hobsbawm, ne pourrait-on pas parler d'une « archive inventée » ?

Un imaginaire territorial de la danse-sega

Depuis qu'elle a été exclue, marginalisée, criminalisée, folklorisée puis spectacularisée et enfin patrimonialisée, la danse du sega a toujours été au cœur d'un enjeu de visibilité. Aussi, je me suis intéressée à l'imaginaire territorial de cette danse.

J'ai effectué un travail de collaboration avec le danseur contemporain Jean-Renat Anamah qui tient à l'île Maurice la figure de pionnier de la danse contemporaine. Il a notamment été formé à Montpellier

à la danse contemporaine par Mathilde Monnier. J'ai voulu travailler avec lui la question des imaginaires territorialisés dans des aspects liés à l'indicible et à l'invisible pour poser la question de ce que devient le séga quand il est regardé ou bien de ce qu'est devenu le séga à partir du moment où il a été vu/montré.

La notion d'imaginaire territorial a été envisagée au sens large (mythique, religieux, historique, intime, etc.). Les lieux du Morne, de la plage, d'un cimetière, de l'arrière-cour d'une case créole et de l'intérieur d'un studio de danse ont été explorés. La performance a été pensée pour être filmée.

Épilogue : la création d'images orales

Faire des images s'est imposé à moi comme un moyen de produire de nouvelles archives. Cette enquête s'est ainsi doublée par la recherche d'une forme cinématographique. À cette phase du projet, je travaille sur deux courts-métrages.

En bas en bas

Par l'observation de l'historiographie coloniale du séga et des corps-archives du présent, le film confrontera les savoirs somatiques coloniaux aux corps dansants possédés ou dépossédés de ce savoir.

En créole mauricien, « en bas en bas » renvoie à une position incluse dans les codes chorégraphiques du séga mais hautement stigmatisée parce qu'elle mimerait l'acte sexuel. Le titre rappelle autant le spectre colonial que le savoir appartenant aux seuls danseurs et danseuses à qui il revient la maîtrise du geste dansé. Le titre témoigne alors de l'ambiguïté des regards, des savoirs et des représentations de cette danse.

Le traitement du film rendra compte de la nécessité d'historiciser les discours et les images à propos de cette danse issus du colonialisme tout en retraçant la contemporanéité des imaginaires dont ils sont issus. Le film répondra ainsi à une double intrigue : celle de la sexualisation des corps par

le regard colonial et celle de ses effets en termes de référentialité, de circulation des savoirs et de connexion des imaginaires.

Le montage sera conçu pour questionner des images et des représentations de la danse du séga pour en révéler les logiques d'associations, les répétitions mais aussi les anachronismes. Le montage sera orienté comme une façon de faire sursauter l'histoire. Je souhaite ainsi recourir à des procédés de montage visant à produire une composition baroque, qui autorise l'entrechoquement des points de vue, des statuts des images et des temporalités. Pour ce faire, j'envisage un montage d'éléments a priori hybrides avec l'association de témoignages et de récits inventés, d'images d'archives et d'images de re-enactment d'archives, de scènes de fiction et de scènes d'observation ethnographique, de photographies et d'entretiens divers.

Landslides



Ce film rend compte de la création d'une mémoire en différée. Il est une réponse à la fiction coloniale des récits dominants. Il se situe dans les interstices de la perte, du manque et de l'oubli, souvent invoqués à l'égard du séga.

Landslides autorise peut-être la vision de ce rituel au présent.

Landslides exhume des souvenirs dans des couches de paysages par « glissements de terrains ». La mémoire coïncide avec des territoires. L'immersion dans un environnement sensuel passe par la douceur de la lumière et par la volupté des éléments naturels. Mais la réalité clignote avec la violence et les traumatismes auxquels renvoient les paysages.

Landslides réactive des territoires qu'ils soient mythique, religieux, symbolique, historique ou personnel pour en faire des empreintes vivantes où cohabitent une histoire collective et une trajectoire intime.