

# La valorisation d'un héritage ancestral complexe : l'inscription du *sega tipik* mauricien sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO

**Églantine Gauthier**

Doctorante en anthropologie au CEIAS (EHES),  
Diplômée d'Etudes Africaines et Créoles  
(Université d'Aix-en-Provence-AMU). [eglantine.gauthier@ehess.fr](mailto:eglantine.gauthier@ehess.fr)

## Résumé

Premier élément culturel mauricien inscrit sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'UNESCO, le *sega tipik* mauricien puise ses origines dans les pratiques musicales et dansées des populations esclaves africaines et malgaches des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Les sources qui évoquent les éventuels emprunts culturels et processus de créolisation qui ont suivi la période esclavagiste sont rares et les revivalismes des origines s'appuient principalement sur la littérature coloniale et un imaginaire africain. En cela l'appellation séga, quelles que soient ses variations contemporaines, renvoie à la « communauté créole » mauricienne. Aujourd'hui le séga est « partagé par tous les Mauriciens » (dossier UNESCO) et cet article analyse comment sa valorisation sous la forme ancestrale du *sega tipik* cristallise les problématiques identitaires liées à la relation entre patrimoine et multiculturalisme à l'île Maurice.

**Mots clés :** séga ; créole ; mémoire ; multiculturalisme ; patrimoine

## Abstract

*First cultural mauritian element registered on the UNESCO's intangible heritage (IH) representative list, mauritian "sega tipik" draws its origins from the musical and danced practices by the African and Malagasy slaves populations of the XVIIIth and XIXth centuries. The sources which evoke the eventual cultural borrowings and the process of creolization which followed the slavery period are scarce and the revivalisms of the origins lean mainly on the colonial literature and an African imaginary. This is how the appellation of sega, whichever of its contemporary variations, send back to the Mauritian « Creole community ». Today the sega "is shared by all the Mauritians" (UNESCO application) and this paper analyzes how its valorization under the ancestral shape of the "sega tipik" crystallizes the identical problems bounded to the relation between heritage and multiculturalism in Mauritius.*

**Keywords:** sega ; creole ; memory ; multiculturalism ; heritage

## Rezime

*Premie eleman kiltirel morisien inskri lor la list reprezantativ patrimwann intanzib l'UNESCO, sega tipik morisien pran so lorizinn dan pratik mizikal ek danse bann popilasion esklav afrikin ek malgas dan disetièm ek dizwitièm siek. Bann sours ki evok bann evantiel apropriasion kiltirel ek prosisis kreolizasion ki swiv period esklavazis bien rar ek bann revivalism lorizinn pe apiy sirtou lor literatir kolonial ek enn limaziner afrikin. Ler la, apelasion sega, ek tou so bann variasion kontanporin, konsern kominote kreol morisien. Zordi sega li « partaze par tou bann Morisien »*

(dosie UNESCO) ek sa lartik la analiz kouma valorization sega tipik kristaliz sa problem identiter la dan relasion patrimwann ek kominalis dan Moris.

**Mo kle :** sega ; kreol ; memwar ; miltikiltirialism ; patrimwan

## Introduction

Comme ses voisines de l'archipel des Mascareignes, Rodrigues et La Réunion, et comme d'autres îles et archipels de l'océan Indien (Seychelles, Chagos) l'île Maurice ne comptait pas de population autochtone avant d'être colonisée par des populations originaires d'Europe. La population mauricienne a en effet d'abord été composée par différentes importantes vagues migratoires : européennes (hollandaise, française et britannique) du XVIIe au XXe siècle, afro-malgaches durant toute la durée de la traite esclavagiste (du XVIIe siècle jusqu'à son abolition en 1835), indienne à partir de l'« engagisme » en 1835, et chinoise, pour le commerce, à partir du XIXe siècle. Ce peuplement tardif, à compter du XVIIe siècle, doublé d'une histoire nationale récente (l'indépendance de Maurice est proclamée en 1968), pose la question du patrimoine « ancestral », cet héritage de caractère ancien, sous un angle paradoxal. S'ajoute à ce paradoxe la problématique identitaire et patrimoniale des sociétés créoles et post-esclavagistes particulière au contexte ethnographique mauricien, qui est marqué par une fragmentation multiculturelle et communaliste<sup>1</sup>.

Le séga est une pratique polymorphe, à la fois musique, chant, danse, et rassemblement festif des Mauriciens, héritée des pratiques serviles des Africains et Malgaches, et qui a perduré au-delà de l'abolition de l'esclavage jusqu'à nos jours. Il reste associé à la communauté « créole » mauricienne qui a principalement continué à le pratiquer jusqu'au milieu du XXe siècle. Jusqu'à cette époque le séga était supposément mal vu par l'ensemble de la société mauricienne. Aujourd'hui le séga mauricien est apprécié, approprié et consommé par une forte proportion de la population mauricienne, y compris diasporique. Sa forme traditionnelle, le *sega tipik*, a été récemment inscrite sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'UNESCO.

Il existe peu d'analyse anthropologique sur le séga ou le patrimoine créole mauricien. Caroline Déodat (2014) a étudié le séga sous un angle ethnopoétique et patrimonial avant sa labellisation au PCI. Sandra Carmignani (2011) s'est intéressé au rapport entre ethnicité et patrimoine créole à travers l'étude d'un site patrimonial<sup>2</sup>. De nombreuses études ont analysé le multiculturalisme mauricien sous un angle politique (Alber, 2004 ; Peghini, 2014). La question de l'antériorité patrimoniale doit alors être confrontée à celle de l'ethnicité dans le contexte militant de valorisation du *sega tipik* qui veille à « sauvegarder » le séga mauricien traditionnel supposément mis en péril par ses emprunts à d'autres mises en scène ancrées dans la réalité mauricienne depuis le XXe siècle, notamment touristiques. L'analyse de l'espace scénique touristique, souvent négligé, est d'après Monique Desroches (2011) pourtant déterminant pour la compréhension des constructions patrimoniales qui s'opèrent sur scène. Cet article, qui s'appuie sur des ethnographies réalisées en 2014 et 2015, s'attachera alors à analyser comment la valorisation de l'héritage complexe

---

<sup>1</sup> Le « communalisme » désigne à l'île Maurice « tout ce qui relève de la combine, de la prévarication et de l'arrivisme liés aux réseaux ethniques ou religieux, qu'ils soient hindous, créoles ou chinois. » (Gabriel, 1983 : 98).

<sup>2</sup> « Le paysage culturel du Morne » inscrit sur la liste du patrimoine mondial en 2005.

du séga traditionnel mauricien, incarné par la forme revitalisée du *sega tipik* ancestral, cristallise les problématiques identitaires liées à la relation entre patrimoine et multiculturalisme à l'île Maurice.

## I) Le *sega tipik* unique survivance d'une « Afrique ancestrale ».

Dans le contexte particulier de Maurice, et contrairement à celui général des « sociétés de plantation », le terme « créole » désigne la communauté mauricienne d'ascendance afro-malgache. Pourtant, comme le montrent les documents administratifs mais aussi la littérature depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme créole était utilisé pour désigner les individus nés dans l'île, qu'ils soient qualifiés de Blancs, Métis, « Mulâtres », « Gens de couleur »<sup>3</sup>, ou Esclaves. On retrouve bien souvent l'emploi du terme « créole » uniquement associé aux Blancs dans la littérature ancienne. En témoigne l'usage du mot chez Baudelaire (1857)<sup>4</sup>. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, Hervé de Rauville (1908) explique que ses contemporains descendants d'esclaves n'acceptent plus d'être appelés « Noirs » mais veulent être appelés « Créoles ». Le recours actuel aux ethnonymes Franco-Mauriciens, Indo-Mauriciens et Sino-Mauriciens fait écho aux origines ancestrales de ces « communautés ». Dans le même ordre d'idée, l'usage du terme « Afro-Mauricien » ne s'est pas répandu pour désigner les Mauriciens d'origine afro-malgache désignés comme « Créoles ». Ce terme « Créole » sera à partir du XX<sup>e</sup> siècle peu à peu exclusivement associé aux descendants d'esclaves africains et malgaches et à une vaste catégorie de la population mauricienne de confession chrétienne qui possède une généalogie croisée.

D'après Jean-Luc Alber (2004), l'ethnonyme « Afro-mauricien » est né dans les années 1980 à travers la publication de l'ouvrage de Gaëtan Benoît (1985) *The Afro-Mauritians : an Essay*. Selon l'auteur de l'ouvrage, le terme « créole » ne permettrait pas de savoir de qui l'on parle et l'appellatif « Afro-mauricien » permettrait d'identifier la population mauricienne issue d'un lien ancestral avec le continent africain. Quelle est l'africanité ancestrale des Mauriciens ? La présence africaine dans l'océan Indien constitue un des aspects les plus négligés de l'histoire de la diaspora globale africaine (Alpers, 2000) et l'ancienneté de la traite d'esclaves africains qui a été pratiquée dans cet océan complexifie d'autant plus la recherche éventuelle d'une ancestralité africaine commune aux sociétés de plantation.

Marcel Didier (1987), chroniqueur pour la presse vers la fin des années 1980 avec la rubrique « Culture afro-mauricienne » du journal mauricien *L'Express*, a affirmé qu'il existe plusieurs survivances culturelles afro-malgaches à l'île Maurice. Il ne s'appuie pourtant que sur le séga pour incarner cette idée : « Nous [n']avons que le *sega* comme seul héritage africain » (1987 : 6). Le séga participe ainsi à nourrir un imaginaire afro-mauricien qui peine à trouver d'autres sources d'inspiration locales. C'est ce que souligne également Markus Arnold (2012 : 534) qui analyse le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise et remarque que « l'essentiel [des] rapports culturels africains présents dans nos romans semble [...] se limiter à la musique en général et au séga en particulier. »

Les premiers témoignages sur le séga mauricien ont d'ailleurs été rédigés à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle par une élite blanche, locale ou étrangère, qui ne participait

---

<sup>3</sup> Groupe social intermédiaire entre les Blancs et les esclaves, il regroupe les Noirs, « Mulâtres », Indiens libres.

<sup>4</sup> Le poème des *Fleurs du Mal* n°LXI intitulé « À une dame créole » est destiné à Madame Autard de Bragard, épouse du riche planteur qui l'avait hébergé à l'île Maurice lors de son séjour de dix-huit jours.

aux musiques et danses des esclaves afro-malgaches qu'en tant que spectateur. Aucun témoignage des pratiquants eux-mêmes n'est connu avant la seconde moitié du XXe siècle. Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre (1773) raconte à propos des esclaves malgaches qu'« ils aiment passionnément la danse et la musique. Leur instrument est le tamtam ; c'est un espèce d'arc où est adaptée une calebasse. [...] Les filles dansent aux chansons de leurs amants ; les spectateurs battent la mesure, et applaudissent. ». Ce n'est qu'à partir du début du XIXe siècle qu'est faite référence au séga à travers différentes variations étymologiques, « *tchega* » et « *chega* », dont les plus anciennes seront par la suite absentes de la littérature coloniale. L'origine du mot séga n'est toujours pas attestée par les linguistes et nous ne détaillerons pas ici les hypothèses qui entourent son étymologie mais son usage s'est possiblement répandu dans l'océan Indien du fait que, selon Guillaume Samson (2008) et Fanie Précourt (2007), l'usage de la dénomination « séga » servait probablement à désigner indifféremment la musique des « Noirs ».

Ces récits anciens qui évoquent le séga ne comportent généralement que quelques lignes et leur analyse moins focalisée sur le caractère musicologique du séga que sur la population qui le pratique, reflète le regard ethnocentrique européen de leur époque, et surtout ne permet pas d'établir un lien entre la diversité des pratiques qui ont pu être observées. Leurs descriptions concernent d'ailleurs presque davantage la danse, jugée plus spectaculaire pour un spectateur néophyte. Tel qu'il a été décrit par ces récits, le séga mettait en scène des esclaves qui exécutaient une danse qualifiée communément de licenciuse. Certaines erreurs d'analyse musicologique sont également repérables dans la citation de Bernardin de Saint Pierre où le bobre (*bob* en créole), un arc musical à calebasse, est appelé « tamtam », un terme générique servant à désigner un instrument membraphone tandis que le *bob* est cordophone. Des témoignages iconographiques accompagnent parfois les descriptions organologiques et spectaculaires. On y trouve le bobre, et des instruments membraphones semblables au « *rouler* » (prononcer « roulèr ») réunionnais, deux types d'instruments qui ne se trouvent plus pratiqués à Maurice aujourd'hui.

Les interprétations ethnocentriques d'une expression culturelle exogène, que l'on retrouve jusque dans la littérature et les témoignages du XXe siècle, ont déterminé les significations ancestrales afro-malgaches encore attribuées aujourd'hui au séga. Celles-ci varient entre chant de nostalgie, pratique festive exutoire, parade amoureuse, pantomime sexuelle et incantation des ancêtres ou de « l'invisible ». Pourtant certains témoignages anciens soulignent également une influence européenne sur le séga. En 1888 Charles Baissac accusait les danses de salon européennes de causer la perte du séga dansé tel qu'il l'avait connu étant enfant. Un document vidéo datant de 1963<sup>5</sup> et réalisé par Louise Weiss, offre des images uniques où l'on voit véritablement s'opérer une danse entre plusieurs couples et où les femmes tiennent les bords de leurs jupes tout en « roulant des reins »<sup>6</sup> et en maintenant une distance respectable avec leurs cavaliers malgré des rapprochements cadencés. La jupe retroussée est alors expliquée en voix off dans le film, par le mimétisme des anciennes danses de salon européennes.

Parmi les instruments de musique joués dans ce document vidéo, aucun des instruments notés par les plus anciens récits n'est présent. On note en revanche la

---

<sup>5</sup> WEISS Louise, « Ô pauvre Virginie », in *L'Afrique du Soleil Levant*, 12', ORTF et Pathé Cinéma, 1963, Archive INA : <http://www.ina.fr/video/CPF09002518/o-pauvre-virginie-video.html>

<sup>6</sup> Une des figures caractéristiques de la danse dans le séga mauricien est un mouvement du bassin communément appelé « roulement de reins ».

présence d'une ravanne et d'une maravanne. L'origine de la ravanne, un tambour sur cadre présent à Rodrigues sous le nom de « tambour » et aux Seychelles sous le nom de « moutia », est polémique car son origine africaine n'est pas attestée comme c'est le cas du « rouler » que l'on trouve à La Réunion. Cet instrument est cousin d'autres tambours sur cadre comme le bodhrán irlandais et le bandîr marocain. Un tambour sur cadre similaire appelé « tari » est utilisé aux Comores, probablement d'héritage arabe. Les hypothèses sur l'origine probable de la ravanne ne seront pas toutes énumérées ici mais ajoutons à cette dispersion des pistes originelles que le terme « ravanne » provient probablement de l'hindi « rav » qui veut dire « son », ou encore « ravna » qui signifie « faire un bruit »<sup>7</sup>. Il faut cependant distinguer la provenance de l'instrument de l'usage d'une étymologie exogène qui a pu être, elle, empruntée. D'autant plus que Charles Baissac, dans une lettre adressée en 1883 à son correspondant autrichien Schuchardt, raconta que le tamtam et la ravanne manquent depuis longtemps au séga qui « n'existe plus que sous [une] forme édulcorée » et ne se pratique plus autant au profit des danses de salon européennes. Il est alors intéressant de voir que la ravanne semblait anciennement présente dans le séga de sorte que Baissac l'incluait dans la forme de séga qu'il considérait comme traditionnelle et en danger de perte à cette époque.

Après l'abolition de l'esclavage en 1835 le contexte sociodémographique de l'île a été marqué par l'arrivée de nouvelles populations engagées dans les plantations dont beaucoup étaient originaires de l'Inde. Leur éventuelle influence sur le séga n'est pas mentionnée parmi les plus anciens témoignages. Cependant, certains ségas chantés parmi les groupes créoles mauriciens considérés comme les plus « typiques » du XXe siècle comportent parfois des expressions en langues indiennes (hindi ou bhojpuri) (Déodat, 2014), et la polémique sur les origines de la ravanne laisse envisager une influence indo-mauricienne plus ancienne.

La variété d'interprétations évoquées plus haut, à partir desquels s'est constitué le séga mauricien, repose sur une mémoire fragmentée par la transmission orale qui montre combien la rupture avec l'« africanité »<sup>8</sup> s'est produite jusque parmi les pratiques musicales, festives et artisanales et qu'il est illusoire de reconstituer une véridicité historique à partir des rares écrits. Comme le souligne Alber (2004), les survivances africaines qui reposent sur l'idée de continuité culturelle avec l'Afrique ancestrale des esclaves sont à considérer parmi un ensemble déjà « métissé » à l'intérieur duquel l'Afrique « constitue un composant lui-même déjà hybride (*Ibid.* : 159). »

## **II) Le « répertoire » traditionnel du *sega tipik*. Valoriser un patrimoine revitalisé.**

Depuis fin 2014 le séga mauricien traditionnel ou *sega tipik morisien* a été labellisé PCI par l'UNESCO. Dans le dossier d'inscription, mais également dans les discours de ses pratiquants interrogés sur le terrain en 2014 et 2015, le *sega tipik* est principalement identifié à partir d'une instrumentation précise, composée par la ravanne, la maravanne (un hochet végétal en radeau que de Rauville décrivait par le terme « *sakouyé* » en 1908) et le triangle (instrument d'origine européenne). La figure de praticien la plus ancienne connue, érigée au rang d'argument d'autorité en

<sup>7</sup> Pathak, R.C. (Dir). (1994). *Bhargava's Standard Illustrated Dictionary of the Hindi Language* (Hindi-English Edition), Varanasi, Bhargava Book Depot.

<sup>8</sup> Ce qualificatif utilisé sans précision par Alber (2004) et repris comme tel ici inclut la référence malgache.

matière de *sega tipik* et souvent qualifié de « père du séga », est surnommée *Ti Frer*, ségater né en 1900 et ayant gagné un concours de séga organisé en 1964 par une bourgeoisie blanche mauricienne et l'office du tourisme, « La Nuit du Séga ». Cet événement ainsi que la figure de *Ti Frer* sont fréquemment cités comme références en matière de *sega tipik*.

D'autres instruments de musique qui ne sont pas considérés comme traditionnels étaient également pratiqués par *Ti Frer*, tel que l'accordéon dont l'usage semble avoir totalement disparu à Maurice. Le jerrican, les bouteilles en verre, boîtes en fer, et autres instruments de fortune qui ne figurent pas parmi les témoignages des textes anciens étaient répandus dans les ségas de *Ti Frer*, et sont aujourd'hui pratiqués dans le séga mauricien traditionnel bien qu'ils ne figurent pas dans le dossier UNESCO accessible sur internet (ils sont mentionnés en annexes du dossier). Aujourd'hui il n'est pas rare que le djembé et le cajon soient également intégrés aux *sega tipik*. L'identification instrumentale n'est alors pas évidente mais il semblerait qu'une organologie acoustique non mélodique semble dominer dans la définition du *sega tipik*, la mélodie provenant essentiellement de la voix. L'apparition d'un costume de danse constitue un important tournant dans la mise en scène du séga, pratique sociale festive qui, d'après plusieurs témoignages d'informateurs, ne se dansait jusqu'au début du XXe siècle qu'avec le linge de maison ou les habits du quotidien. Cette caractéristique n'est néanmoins pas exclue de la définition d'un *sega tipik* dans la mesure où le costume porté sur scène lors de « La Nuit du Séga » rappelle l'habillement des esclaves, à savoir un linge blanc ou écru, uni.

La distinction entre *sega tipik*, ou séga mauricien traditionnel, et « séga moderne » est communément soulignée à Maurice depuis plusieurs décennies. Elle repose principalement sur l'idée d'« évolution » dont le processus prend date à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Dans ce contexte, la fin de la seconde guerre mondiale met fin à un isolement insulaire et marque l'entrée de nouveaux instruments de musique dans l'île ainsi que l'essor de l'industrie touristique mauricienne. Tandis que l'héritage traditionnel se raréfie, la spectacularisation du séga s'intensifie, notamment dans les espaces touristiques. Le séga a été valorisé comme divertissement national par les différentes instances politiques qui ont soutenu les vocations de « ségaters » représentant l'île sur la scène internationale et touristique, favorisant localement un vedettariat, notamment à travers des concours de séga.

Cette « évolution » du séga est caractérisée par l'inclusion d'instruments mélodiques, voire d'instruments électriques, ainsi qu'une transposition scénique dite « moderne » qui se distingue de la pratique sociale créole héritée des esclaves. Notons également la féminisation du rôle des danseurs, dont les représentantes sont parfois en nombre supérieur aux musiciens. Leur costume très coloré (un « crop-top » laissant apparaître les « reins » et une jupe longue de grande envergure) est désormais caractéristique des chorégraphies standards de séga mauricien. Ainsi mis en scène, le séga n'est pas défini comme étant « *tipik* », néanmoins les hôtels présentent souvent un spectacle de *sega tipik* recomposé à partir de plusieurs caractéristiques à la fois « *tipik* » et « modernes ». De même, certaines caractéristiques propres au séga hôtel sont identifiées par le dossier UNESCO comme faisant partie intégrante du *sega tipik*, c'est par exemple le cas de la mention du port « des chemises colorées et des chapeaux de paille » censés rappeler « la tenue de leurs ancêtres ».

La tradition du séga a sans doute été réinterprétée, empruntée et réadaptée de multiples fois depuis ses origines mais l'« évolution » est généralement attribuée aux

caractéristiques du « séga moderne » et ne prend pas en compte les données contextuelles propres à la transposition scénique de la pratique sociale traditionnelle. Comme démontrées plus haut les possibles mémoires du séga et leurs transmissions orales ou écrites sont de plus en plus hétérogènes et moins rares au fil des siècles. En effet il n'existe pas de sources documentaires visuelles et discographiques connues nous livrant des photographies et scènes sonores de ces pratiques musicales et dansées avant la seconde moitié du XXe siècle. Dans ce contexte, l'antériorité de la pratique tient valeur de « pureté » et nécessite un retour aux sources les plus anciennes qui sont, elles, marquées par leur rareté.

La crainte de la perte d'une tradition ancestrale est souvent palliée par un retour aux sources afin de réinjecter une « typicité » à la pratique. Ce retour aux sources s'appuie alors bien souvent sur des sources documentaires écrites qui constituent, comme Jean-Loup Amselle (2008) l'a décrit pour les artistes contemporains africains qui s'appuient sur des sources ethnographiques coloniales, un « répertoire » dans lequel puiser. Les sources utilisées dans la valorisation du *sega tipik* puisent alors dans un « répertoire » qui s'appuie sur différentes époques et événements (période esclavagiste, période d'abolition de l'esclavage, première moitié du XXe siècle, « Nuit du séga » de 1964), mais aussi sur d'autres territoires que l'île Maurice comme les Caraïbes et les îles formant des régions dépendantes de Maurice (Rodrigues, Chagos) réputées avoir conservé une continuité culturelle avec l'île Maurice d'antan, voire avec l'Afrique. Enfin, différents « branchements » (Amselle, 2001) à l'Afrique s'opèrent non pas à travers des références à un État-nation, ni à un champ spatio-temporel, mais davantage à travers des systèmes de communication tels que l'art et la musique (Gilroy, 1993). De fait, la distinction entre séga traditionnel et « séga moderne » semble surtout reposer sur l'apport de l'Afrique à la mémoire collective mauricienne dans le *sega tipik* et sa valorisation participe en ce sens d'un processus de réinvestissement d'une origine africaine ancestrale.

Le sentiment de perte qui accompagne le rejet des nouvelles formes d'adaptation et d'« évolutions » du séga, a poussé plusieurs acteurs militants pour la valorisation patrimoniale du *sega tipik*, à puiser leurs sources de revivalisme ancestral au sein des récits européens des siècles passés dont les représentations reflétaient leur ethnocentrisme et leur situation de domination sociale. Certains discours et analyses valident, reproduisent et réifient ainsi les catégories et essences africaines ethnologisées que la matrice coloniale a générées (Chivallon, 2013). On retrouve par exemple dans le discours d'un informateur musicien, les commentaires sur l'érotisme et la sexualité du séga des premiers récits. Il reprend alors les descriptions érotiques qui ont pu être faites à propos de la danse et la compare à un combat de coqs à l'image de nombreuses descriptions du XIXe siècle qui comparaient ces manifestations à celles d'animaux. Comparé à un « griot » mandingue, ses récits oraux acquièrent de plus en plus valeur de vérité historique à l'île Maurice.

Ce même informateur s'appuie toujours sur les premiers témoignages écrits du séga lorsqu'il milite pour le retour d'instruments de musique que décrivaient les anciens récits coloniaux (comme le bobre, le makalapo ou le zez). Dans la danse, l'emploi d'une figure d'origine inconnue, surnommée « *an ba an ba* », couramment employée dans les spectacles des hôtels et que l'on ne retrouve pas ou peu dans le *sega tipik* pratiqué en dehors des espaces touristiques, est également interprété par notre informateur comme une survivance de rites de veillées funéraires africains

généralisant des transes, qui auraient définitivement disparus de Maurice durant le XXe siècle.

Actuellement, le costume employé dans les spectacles d'hôtel est de plus en plus controversé et fait de plus en plus l'objet d'une revitalisation qui s'appuie sur une iconographie antérieure au XXe siècle et qui concerne Maurice mais aussi La Réunion et voire même les Antilles. Quant à la ravanne, instrument de musique dont les origines ne sont pas certaines, plusieurs hypothèses sur son mode de fabrication participent à valoriser son origine mauricienne et non exogène, et le fait qu'elle ait été inventée par les esclaves africains. Les formations de ravanniers se multiplient d'ailleurs et les méthodes d'apprentissage de l'instrument également. Diverses théories sur la fabrication locale de la ravanne existent et l'une d'elle a été récemment mise au jour par la sortie publique d'un film, en 2014, par un groupe de ravanniers, qui en présente une ancienne méthode de conception. Le mode de fabrication traditionnel de la ravanne (utilisation d'un cercle en bois et d'une peau de chèvre blanchie à la chaux) a été intégré au dossier UNESCO du *sega tipik*.

Certaines des caractéristiques évoquées semblent ignorées par le sens commun de l'ensemble des Mauriciens qui associe le *sega tipik* à la continuité avec l'esclavage et qui a produit avec le temps des distinctions pour catégoriser les ségas qui s'éloignent trop de ce « répertoire » traditionnel : « séga d'ambiance », « séga moderne », « séga hôtel », etc. La valorisation du répertoire *sega tipik* met ainsi principalement l'accent sur la participation d'une ancestralité africaine au patrimoine national mauricien. Cette logique multiculturelle de l'appropriation du patrimoine et de la mémoire de l'esclavage est caractéristique de la gestion patrimoniale mauricienne. La valorisation par l'État mauricien correspond ainsi à deux stratégies, regroupant des enjeux politiques et économique-touristiques.

### III) La logique multiculturaliste de gestion du patrimoine mauricien

Le *sega tipik* a été inscrit sur la liste représentative du PCI à l'UNESCO le 27 novembre 2014. Des éléments du *sega tipik* mauricien tels que la transmission orale du séga traditionnel mauricien autour d'un feu sont valorisés par le dossier UNESCO tandis qu'ils ne correspondent pas à la réalité mauricienne actuelle où le dispositif des feux sur la plage est par exemple strictement réglementé<sup>9</sup>. Par ailleurs la sauvegarde de ces éléments de tradition orale entre en contradiction avec une mise en spectacle standardisée. Certaines contradictions sont entretenues par le dossier d'inscription telles que des anachronismes, notamment au niveau de l'emploi du costume, et l'ambiguïté autour de la notion de créolité. En effet, le *sega tipik* est associé à la mémoire de l'esclavage qui a été ethnicisée et communautarisée par certains militants créoles et les instances politiques mauriciennes, et il est dans le même temps présenté à l'UNESCO comme « partagé par tous les Mauriciens ». Il est vrai qu'à partir de la seconde moitié du XXe siècle, l'État mauricien a érigé le séga en folklore national, créant une véritable industrie culturelle et touristique que n'incarne que partiellement le *sega tipik*.

En effet le séga traditionnel mauricien essentiellement identifié à partir de son affiliation ancestrale aux descendants d'esclaves afro-malgaches et dont la transmission traditionnelle est l'héritage familial est aujourd'hui en perte de vitesse. Ce *sega tipik* tel qu'il existe encore est lui-même recomposé à partir d'éléments dits traditionnels et « modernes ». Les emprunts « modernes » sont pour nombre d'entre

---

<sup>9</sup> Les hôtels ont l'autorisation d'exécuter ces feux de camp sur la plage pour présenter le *sega tipik*.



eux issus d'un « patrimoine touristique » (Desroches, 2011) qui n'est pas uniquement défini dans un rapport au passé mais répond à la « réalité syncrétique » (*Ibid.*) de l'île Maurice tout en permettant le renouvellement de la transmission du séga et en assurant la construction identitaire mauricienne. D'après Monique Desroches les musiques touristiques sont « un lieu exceptionnel pour examiner les éléments du patrimoine tels que réalisés sur scène » (*Ibid.* : 64). Par ailleurs le processus de patrimonialisation du *sega tipik* à travers le label de PCI doit justifier des preuves de dynamisme de ce patrimoine intangible, dont l'origine perdue est invisible et indicible (Ciarcia, 2010). Or ce dynamisme est alimenté par les industries musicale et touristique.

Accorder le label de PCI offre de multiples opportunités de développement économique et touristique, mais il offre également de la visibilité à la société civile qui est associée à cette pratique et sa transmission. En effet, d'après Chiara Bortolotto (2011), la société civile est au cœur du système PCI et doit pouvoir affirmer une identité et une appartenance partagée à travers l'expression culturelle dont il est question. Le *sega tipik* représente alors l'apport de l'Afrique à la mémoire collective mauricienne et sa valorisation patrimoniale participe en ce sens d'un processus de réinvestissement d'une origine africaine ancestrale chez une population créole dont l'identité a longtemps été bafouée (Boswell, 2006). Mais le dossier UNESCO sur le *sega tipik* le définit également à travers une autre réalité, le présentant comme un fait social transcommunautaire, apprécié par la plupart des Mauriciens, et pratiqué dans la langue créole qui est partagée par l'ensemble de la population.

D'après Gaetano Ciarcia (2010), le PCI a une efficacité symbolique à partir de laquelle de nouvelles formes d'« (auto-)distanciation théâtrale de leur culture » s'opèrent chez des acteurs locaux dans de nouveaux espaces de l'imagination identitaire et dans le cadre de ressources touristiques, diasporiques, idéologiques, ou officielles. Ainsi la valorisation patrimoniale est un espace d'expression pour les artistes et militants du *sega tipik* dont la pratique ancestrale qui avait contribué par le passé à fixer des jugements coloniaux négatifs sur la communauté créole (Gauthier, 2014) se trouve désormais labellisée à l'UNESCO qui le définit par ailleurs comme ayant pris place dans le « passé historique créole et multiculturel mauricien ».

La région océan Indien a produit des sociétés sans liens culturels forts mais ayant été soumises à des formes d'oppression similaires (Boswell, 2008) qui se traduisent par des « séries de chevauchement de zones culturelles influencées par le commerce maritime et la diffusion culturelle »<sup>10</sup> (Kenneth Mc Pherson in *Ibid.*). Au-delà de la seule traite esclavagiste, la colonisation de ces îles vierges du sud-ouest de l'océan Indien a forgé des sociétés fortement hiérarchisées, affectées par la violence et la subordination et a produit par un fait de créolisation des cultures nouvelles. Dans l'île Maurice postcoloniale, cette singularité n'est pas constitutive de l'unité nationale. Les différences catégorisées sous le régime colonial ont été ré-agencées à partir du communalisme en divisions communautaires ethnico-religieuses inscrites dans la constitution. Le modèle d'intégration d'unité nationale qui est valorisé actuellement et qui repose sur la politique menée par Nehru à partir des années 1950 (Peghini, 2014) est l'« unité dans la diversité ». Ce modèle revalorise les cultures ancestrales et érige « un mauricianisme conçu en termes multiculturels » (Alber, 2004 : 141).

---

<sup>10</sup> Notre traduction.

La gestion culturelle et patrimoniale de Maurice répond à cette logique multiculturaliste particulière. Sandra Carmignani (2011 : 40) décrit la gestion du patrimoine mauricien comme s'inscrivant dans une conception où le patrimoine est « un élément de la construction de la légitimité historique et politique d'un peuple, d'une nation. » L'imaginaire patrimonial qui est proposé sert alors la construction d'une société multiculturelle en s'appuyant sur le multiculturalisme et une « culture créole » -qui n'a jamais vraiment été définie (*Ibid.*)- présentée au travers de ses accents africains au côté des autres cultures ancestrales. Dans cette association entre patrimoine mauricien et mémoire, l'ethnisation et la communautarisation vont de pair tandis que le fait de créolisation a rarement été pris au sérieux par les gestionnaires du patrimoine (Boswell, 2008).

Bien que la créolité soit ethnique dans les discours quotidiens mauriciens, « la notion de créolité renvoie [également, pour certains artistes engagés,] à la construction des identités créoles, et à ce titre, il n'y a pas une créolité mais des créolités mauriciennes. » (Carmignani, 2011 : 36). Parmi ces acceptions, la créolité dont la langue créole parlée par 98% des Mauriciens<sup>11</sup> se fait l'emblème, peut devenir synonyme de « mauricianité » et être associée à l'identité nationale (*Ibid.*). Dans ce contexte, l'identité des Créoles possède plusieurs repères (Alber, 2004 : 161) et va à l'encontre d'une créolité ethnique et de l'aménagement étatique qui « entend catégoriser toute forme de mixité culturelle au rang de patrimoine collectif et de dénominateur commun des relations intercommunautaires. » (*Ibid.*). Cette « singularité de dispositifs de dépassements collectifs qui ont permis de transcender les déchirures fondatrices » (Bonniol, 2013 : 13-14) a permis une créolisation culturelle dont la créativité et l'innovation présentes dans les pratiques musicales et dansées est généralement emblématique (*Ibid.*). Le séga traditionnel mauricien, ou *sega tipik*, se rattache à cette acception de la créolité mais il renvoie aussi à une affirmation de l'identité « créole mauricienne » qui prend pour repère l'ancestralité africaine tout en s'en démarquant par « l'existence et l'utilisation d'un registre de sens et de références liés à la conscience d'être et de se dire descendant d'esclave. » (Carmignani, 2011 : 34).

## Conclusion

L'africanité mauricienne – tout comme ses équivalents alter-communautaires européen, chinois ou indien – ne peut être conçue selon une logique de retour aux origines ni même marquée par les idées de pureté et d'immobilisme ethnique. Elle est le foyer culturel hybride d'un dynamisme d'emprunts culturels constants à la modernité du système de sociétés mises en place à Maurice depuis sa période coloniale. Ce dynamisme est souvent éludé des représentations patrimoniales qui caractérisent la créolité mauricienne ethniciée mise en scène dans le *sega tipik*. En effet, le *sega tipik* mauricien présenté comme l'héritage ancestral des descendants d'esclaves africains et malgaches, devenu tradition partagée par l'ensemble des Mauriciens, est lui-même recomposé à partir d'éléments puisés dans un répertoire authentifié comme « *tipik* » qui entrent en contradiction avec la réalité d'exécution contemporaine de la pratique sociale traditionnelle. L'île Maurice étant une importante destination touristique mondiale, ce facteur détermine les logiques socio-économiques du pays et n'est pas sans implication sur les pratiques culturelles des Mauriciens et leurs constructions identitaires. En cela, la valorisation du *sega tipik*

---

<sup>11</sup> Recensement 2011 (« Housing and population census. Republic of Mauritius »).

ancestral à travers la logique patrimoniale multiculturaliste de l'État mauricien permet la reconstitution d'un passé historique « créole » et multiculturel tout en composant avec la réalité politique, économique et sociale actuelle.

### **Bibliographie et filmographie**

- Alber, J. L. (2004). Les ressorts d'une africanité réinventée à Maurice. In Dimitrijevic D. (Ed.), *Fabrication des traditions, inventions de la modernité* (pp. 139-168). Paris : MSH.
- Alpers, E. A. (2000). Recollecting Africa: Diasporic Memory in the Indian Ocean World. *African Studies Review*, 43, 1, Special Issue on the Diaspora, 83-99.
- Amselle, J-L. (2008). Retour sur « l'invention de la tradition ». *L'Homme*, 185-186, 187-194.
- Arnold, M. (2012). *Écritures de violence et d'interculturalité : enjeux identitaires dans le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise*. Thèse de doctorat en Littérature comparée & Philologie romane. Université de La Réunion.
- Baissac, C. (1888). *Le Folklore de l'Île Maurice*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Baissac, C. (1883). Correspondance du 24 février 1883. In Steiner, E. (2009), *Die Korrespondenz zwischen Charles Baissac und Hugo Schuchardt. Hugo Schuchardt Archiv*. Webedition verfügbar unter: <http://schuchardt.uni-graz.at/korrespondenz/briefe/korrespondenzpartner/alle/1011>
- Baudelaire, C. (1997 [1857]). *Les Fleurs du mal*. Paris : Le livre de poche.
- Benoit, G. M. (1985). *The Afro-Mauritians: An Essay*, Moka (Île Maurice), MGI Press.
- Bernardin de Saint Pierre, J-H. (1773). *Voyage à l'Île de France : un officier du roi à l'île Maurice, à l'isle de Bourbon, au cap de Bonne-Espérance etc. Avec des observations nouvelles sur la nature des hommes. Par un officier du roi. 1768-1770*. Neuchâtel, Imprimerie de la société typographique.
- Bonniol, J-L. (2013). Un miracle créole ? *L'Homme*, 3, 207-208, 7-15.
- Bortolotto C. (2011). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Boswell, R. (2008). *Challenges to Identifying and Managing Intangible Cultural Heritage in Mauritius, Zanzibar and Seychelles*. African Books Collective.
- Boswell, R. (2006). Le Malaise Créole. Ethnic Identity in Mauritius. *New directions in Anthropology*, 16, New York. Oxford, Berghahn Books.
- Carmignani, S. (2011). *Mémoires déchaînées autour du Morne. Esclavage, créolité et patrimoine à l'île Maurice*. Thèse de doctorat. Université de Lausanne.
- Chivallon, C. (2013). Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde. *L'Homme*, 3, 207-208, 37-74.
- Ciarcia, G. (2010). De qui l'immatériel est-il le patrimoine ? *Civilisations*, 59-1, <http://civilisations.revues.org/index2251.html>
- Déodat, C. (2014). Échos d'une langue indienne dans le séga mauricien. In Servan-Schreiber C., *Indianité et créolité à l'île Maurice*, Paris, Ehess, Coll. Purusartha : 297-301.
- Desroches, M. (2011). Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In Desroches, M. & Pichette M.-H. & Dauphin C.E., *Territoires musicaux mis en scène*. Les Presses Universitaires de Montréal.
- Didier, M. (1987). *Pages africaines de l'Île Maurice*, Moka (Île Maurice), MGI Press.

- Gabriel, C. (1983). Communalisme, structures sociales et dépendance économique à l'île Maurice. *Politique Africaine*, 97-112.
- Gauthier, É. (2014). L'ancrage d'une réputation érotique dans le séga mauricien : de cadencer à danser "zip en ler". Communication pour le Colloque de la SOFETH *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, MSH Paris-Nord.
- Gilroy, P. (1993). « Jewels Brought from Bondage » : Black Music and the Politics of Authenticity, In Gilroy, P., *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso : 72-110
- Pathak, R.C. (Dir). (1994). *Bhargava's Standard Illustrated Dictionary of the Hindi Language* (Hindi-English Edition), Varanasi, Bhargava Book Depot.
- Peghini, J. (2014). L' « unité dans la diversité » à Maurice. Un modèle d'inspiration indienne, In Servan-Schreiber C. (Éd.), *Indianité et créolité à l'Île Maurice*. Éd. EHESS, Coll. Purusartha : 75-99
- Précourt, F. (2007). *Le séga des Mascareignes –Instrumentation*, La Réunion, KREOL ART.
- Rauville (De), H. (1909). *L'île de France contemporaine*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale.
- Samson, G. (2008). Histoire d'une sédimentation musicale, In Lagarde B., Samson G. et Marimoutou C., *L'Univers du Maloya*, Sainte-Clothilde, DREOI, 9-88.
- Weiss, L. (1963). Ô pauvre Virginie, *L'Afrique du Soleil Levant*, film 12', ORTF et Pathé Cinéma, Paris, Archive INA : <http://www.ina.fr/video/CPF09002518/o-pauvre-virginie-video.html>