

Université de Lille
UFR Humanités
Centre d'étude des arts contemporains
Département Art
Parcours Danse/ Pratiques performatives

« La danse africaine », une formule insoutenable
Etude sur l'action des mots

Madeleine NGOMBA-MWANZA
Sous la direction de Laetitia DOAT

Année 2017-2018

REMERCIEMENTS

Lorsque l'opportunité de reprendre des études s'est présentée à moi, après dix années d'une vie professionnelle et artistique, jamais je n'aurais pensé que la poursuite de ce Master serait un tel défi et ce, face aux difficultés qu'ont représentées la conciliation de ma vie de maman, mes activités de professeur de danse et autres obligations professionnelles. Je voudrais remercier pour cela, le Département danse de l'université de Lille en la personne de son directeur, Philippe GUISGAND, pour m'avoir accueilli et permis de mener jusqu'à son terme ce projet d'études. J'en sors grandie, avec un esprit neuf et j'en suis très reconnaissante.

Alors que j'achève enfin mon tout premier mémoire, je pense à ma première directrice de recherche, Bojana BAUER que je remercie pour son engagement, malgré la distance, et pour ses encouragements à poursuivre un travail qui débordait du champ de la danse.

Je remercie ma seconde directrice Laetitia DOAT, pour m'avoir dirigé avec enthousiasme et vigilance au cours des derniers mois de ce travail d'écriture. Son exigence m'a évité bien souvent de me perdre.

Merci à Elsa WOLLIASTON pour son accueil et son franc-parler qui ont transformé l'exercice de l'entretien en un instant de vie entre deux femmes qui auraient pu se connaître depuis toujours.

Merci à mon père, le docteur Christophe MWANZA-CHABUNDA, dont les précieux retours ont été extrêmement riches, suscitant bien des débats.

Merci à Ludivine JOLY pour sa relecture consciencieuse de toutes mes ébauches de textes et ce jusqu'aux tous derniers instants.

Merci à ma mère, véritable facilitatrice, qui m'a permis de me consacrer à ce mémoire.

Merci aux étudiants en Master danse de l'Université de Lille, des promotions 2016 à 2018, dont tous les échanges m'ont énormément apporté.

Merci aux nombreux étudiants qui ont suivi les cours de danse que j'ai animé à l'Université de Lille, de janvier 2017 à mai 2017, et qui ont accepté de participer à ma recherche. Je suis heureuse d'avoir partagé avec eux ma passion et mon expertise des danses actuelles d'Afrique.

Merci à mes très chers aïeux de m'avoir donné l'inspiration et l'endurance nécessaire.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 1
PLAN	p. 13
I. « LA DANSE AFRICAINE » : LANGAGE, INTERSUBJECTIVITE ET REPRESENTATION	p. 17
A. Dans la grammaire, la syntaxe : Le bon usage de la langue	
1. Fonction et rôle du déterminant	p. 18
2. Désignation du référent	p. 18
3. Echec du syntagme à signifier	p. 20
B. Recherche du sens à l'aide des sciences cognitives	
1. De la connaissance relationnelle implicite selon D. Stern	p. 21
2. La communauté et ses représentations	p. 22
3. L'injonction au français entre subjectivité centrée et subjectivité déplacée	p. 24
C. La réalisation de la formule dans le réel ou la performance du cliché	
1. Le discours colonial sur l'Afrique	p. 27
2. Du cliché : les stéréotypes	p. 29
3. « La danse africaine » : la danse des Noirs d'Afrique	p. 31
II. LE COLONIAL ET L'UNIVERSEL : L'ACTION DES MOTS	p. 37
A. « La danse africaine » et ses promoteurs	
1. Fodeba Keïta et les Ballets Africains	p. 37
2. Alphonse Tierou et le dooplé	p. 42
3. Le consensus par la scène et par les textes	p. 57
B. L'institution et la danse	p. 61
1. Précisions	p. 62
2. Institutionnaliser « la danse africaine »	p. 70
3. L'Afrique qui danse, la perspective française	p. 76
4. L'ordre social et la danse	p. 82
C. Acteurs, transformateurs, déserteurs : le rôle des danseurs	p. 86
1. Féral Benga	p. 88
2. L'association Korzeam	p. 94
3. Elsa Wolliaaston	p. 97

III. LES DANSES ISSUES DES CULTURES AFRICAINES : PROPOSITION DE MOTS POUR EN FINIR AVEC « LA DANSE AFRICAINE »	p. 101
A. Etat des lieux de la danse en Afrique	
1. Pour une autre lecture des territoires d'Afrique	p. 102
2. L'esthétique des danses par bassin culturel	p. 103
B. Convergentes et divergentes : les conditions d'un nouveau dialogue	p. 106
1. La diaspora conceptrice de danse	p. 107
2. Une danse tournée vers l'occident	p. 108
3. Le courant d'influence continentale	p. 110
CONCLUSION	p. 111
BIBLIOGRAPHIE	
Liste des sources	p. 115
Cadre théorique	p. 117
ANNEXES	

MOTS CLES

Analyse critique - Afrique - Connaissances - Danse - France - Histoire coloniale -
Individus et sociétés - Institution - Langage - Mythe - Politique culturelle -
Relations interculturelles - Représentations sociales

INTRODUCTION

C'est avec beaucoup de questions que j'ai entrepris ce travail d'écriture qui m'a fait reprendre le chemin de l'Université, ceci après dix années pendant lesquelles j'ai travaillé en tant qu'artiste chorégraphique et professeur de danse en Europe. C'est dans ce milieu propice aux échanges et aux rencontres que j'ai commencé à questionner l'utilisation de la formule « la danse africaine ». Mon sentiment, toujours mitigé vis-à-vis de cette formule, aura été le point de départ de l'investigation sur cette association de mots peu anodine, ni simple à entendre ou à incarner, dans la mesure où il m'a été demandé d'animer dans ma carrière des cours de « danse africaine » ou de proposer des solos de « danse africaine ». J'ai toujours eu beaucoup de mal à comprendre ce qu'il m'était demandé, si ce n'est d'interpréter un rôle de composition dont la narration m'échappait.

« La danse africaine » était pour moi un problème difficile à circonscrire. Je suis entrée dans la question en supposant, un peu naïvement, que si tant de personnes ; amateurs, professionnels et érudits utilisent cette formule, ce ne pouvait être qu'à la condition qu'il y ait quelque chose qui soit de « la danse africaine ». Or, plus ma recherche avançait et moins j'avais la conviction que « la danse africaine » puisse être quelque chose que l'on peut appréhender, dans le sens d'être possiblement saisi par l'esprit.

Qu'est-ce qu'un danseur africain ? Est-ce un danseur porteur d'un passeport africain ? Ce qui inclut le Maghreb. Est-ce que le danseur africain est un danseur noir ? Ceci inclut tous les danseurs dont l'épiderme contiendrait de la mélanine qu'il soit américain, brésilien ou français. Le danseur africain fait-il référence à une certaine technique de corps provenant d'Afrique ? Si oui, laquelle ? Sont-ce les danses traditionnelles d'Afrique de l'Ouest telles les danses mandingues, ou bien les danses urbaines d'Afrique du Sud, tel le pantsula ? Est-il demandé à ce danseur de maîtriser toute une variété de danses d'Afrique sans distinction ? Et si cela est le cas, pourquoi ne pas le demander clairement ? Il paraît évident que l'utilisation de cette formule conduit inévitablement à une confusion et place celui qui est perçu comme un danseur africain dans une impasse.

En répertoriant les usages de la formule « La danse africaine », ceux-ci deviennent non seulement problématiques car cette étiquette associée à des terrains

anthropologiques, à l'expression d'une certaine corporéité, à l'art chorégraphique de l'altérité sans distinction de pratiques ou encore aux survivances de traditions d'un temps révolu ; invite à la pensée évasive, une sorte de planche du test de Rorschach ouverte à toutes les projections ou presque, et qui pourrait bien ne connoter qu'un mirage. La formule évoque aussi la relation particulière entretenue en Europe vis-à-vis de ce continent, au travers d'évènements historiques et culturels. Parler d'Afrique, c'est présumer que ce continent, tel qu'il nous est donné à ce moment précis de son évolution historique et tel que des siècles de rapports de force, de dynamiques internes et externes, l'ont façonné. En le regardant tel qu'il est, et non tel qu'il devrait être, il livre les arcanes de ses dynamiques profondes.

Funmi Adewole,⁽¹⁾ chercheur en danse et praticienne ayant un parcours qui pourrait recouper le mien sur bien des aspects ; présente « la danse africaine » comme ceci :

« L'expression danse africaine renvoie en réalité à un concept globalisant qui parle davantage du rapport entre l'Afrique et le reste du monde- et inversement- que de la vie en Afrique. »⁽²⁾

Tout d'abord, elle met en exergue le fait que « la danse africaine » est une expression langagière qui renvoie à un concept que l'on pourrait limiter à une idée, car le concept « danse africaine » n'a pas été clairement élaboré ou pensé. « La danse africaine » est une idée largement répandue, mais qui n'a pas été éprouvée, dans le sens où cette idée est admise sans que personne n'ait jamais prouvé son fondement logique ou sa réalité empirique. Cette idée n'est pas partagée à travers le monde de la même façon puisqu'elle s'inscrit essentiellement dans le rapport particulier engagé localement avec l'Afrique. Une idée sur l'Afrique circonscrite à un champ d'utilisation donné, ne peut pas faire état de la réalité concrète du continent.

Ma conviction première est que « la danse africaine » relève davantage du langage que de l'expérience factuelle, observable en divers endroits du continent africain dans

-
- 1) ADEWOLE Funmi, chercheur britannique originaire du Nigéria, ayant tourné avec de nombreuses compagnies en Grande Bretagne en tant que danseuse, elle est aujourd'hui l'une des figures importantes de la recherche en danse afro-britannique, diplômée du Goldsmith College de Londres et actuellement doctorante à la De Montfort University à Leicester, elle est aussi co-auteur de *Voicing Black Dance : The British Experience – 1930s to 1990s*, Association of Dance of the African Diaspora, 2007.
 - 2) ADEWOLE Funmi, « La danse africaine en tant qu'art du spectacle », *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin : Recherches, Centre national de la danse, 2003, p.299.

son ensemble. Il ne s'agit pas non plus d'une expression⁽¹⁾, mais d'une formule. Elle n'est pas un tour de la langue, une façon comme une autre d'exprimer quelque chose, c'est un mode de détermination. Le mot « expression » sous-entend qu'il y aurait, dans la langue, d'autres façons d'exprimer la même chose. Or dans ce cas, il n'existe pas d'autres façons. Je préfère donc parler de formule⁽²⁾, telle une sorte de potion, un mélange de mots, une sorte d'alchimie. La formule fait référence à une expression toute faite, à quelque chose de creux, ceci met l'accent sur la construction du langage qui n'opère que sur un cas précis. C'est parce qu'il n'y a pas dans la langue française d'autre moyen de dire « la danse africaine » qu'il s'agit d'une formule. En effet, il n'y a qu'un bon procédé langagier pour être compris sans efforts lorsque l'on souhaite parler d'une danse d'Afrique déjà vue ou pratiquée, le recours à la formule « la danse africaine » est commode et indiqué.

Cette formule particulière stabilise l'indécidabilité de la multitude des contenus possibles par le consensus du nombre, pour une utilisation faisant référence à une idée bien précise, admise et partagée par tous les utilisateurs de la langue. Funmi Adewole évoque dans la citation qui suit ce consensus en rappelant que malgré l'indécidabilité ou le flou que cette formule exprime, tous s'accordent pour son utilisation courante.

« Bien que l'expression de « danse africaine » soit, de l'avis de tous, impropre à refléter la diversité des sociétés et des cultures qui constituent le continent, elle continue d'être couramment employée, (...). Outre les raisons idéologiques, des postulats théoriques soutiennent également l'idée d'une danse africaine.»⁽³⁾

Dans ce consensus renforcé par l'habitude, il y a un paradoxe quant à l'accord sur l'utilisation de cette formule qui n'évoque rien de concret, mais qui devient une évidence. De ce rien, de ce tout, des théories qui soutiennent l'idée d'une "danse africaine" sont alors élaborées et c'est bien parce que « la danse africaine » est une désignation d'un tout indéfinissable que la formule apparaît comme impropre. Alors pour quelles raisons est-elle utilisée par « tous » ? Ce paradoxe est au centre de mon

-
- 1) **Définition du mot expression du TLFi B.- 2) a)** [Par le langage écrit ou parlé.] Tour de la langue écrite ou parlée. Propriété, justesse d'une expression; créer, forger une expression; expression argotique, populaire; suivant, selon l'expression de quelqu'un.
 - 2) **Définition du mot formule du TLFi B.-1) b)** Expression toute faite. Synon. *cliché*. *Cette Assemblée, qui représente bien un principe, n'est pas un principe en notion. C'est quelque chose de creux comme une formule* (Sand, *Corresp.*, 1848, p. 74).
 - 3) ADEWOLE Funmi, Op. cit., p. 297-298.

étude, ainsi ma recherche ne s'arrêtera pas à dire en quoi la formule « la danse africaine » est incorrecte, il faudra saisir les enjeux de sa généralisation.

Notez que « la danse africaine » et sa traduction anglaise ne renferment théoriquement pas les mêmes idées. Si les Américains ont pour leur abstraction, développé des définitions conceptuelles pour « la danse africaine » ; celles-ci ne valent que pour l'analyse d'œuvres chorégraphiques et non pour l'enseignement ou la désignation d'une danse. La théorie proposée par l'historien d'art, spécialiste de l'Afrique Robert Farris Thompson dans « *African Art in Motion* » publié en 1974 par l'Université du Texas, met en lumière les critères esthétiques que l'on peut lier aux danses d'Afrique et à toutes les danses qui en dérivent. Cette liste de critères combinés constitue un genre chorégraphique pouvant être nommé « danse africaine ». Les chercheurs qui lui ont succédé, comme Kariamou Welsh-Asante (chercheur et chorégraphe américaine, fondatrice de la technique contemporaine de danse d'inspiration africaine : Umfundalai), reprennent ses conclusions et ont admis que « la danse africaine » serait toutes les formes et tous les types de danses présents sur le continent ainsi que dans sa diaspora, et qui comporteraient les caractéristiques esthétiques énoncées par R.F. Thompson. D'autres pensent en revanche que « la danse africaine » est l'exécution de la danse dans son contexte historique. Les sociétés africaines seraient le terrain exclusif de « la danse africaine », ceci fut la thèse d'un autre historien d'art, spécialiste de l'Afrique Frederick John Lamp dans son article « *African Dance Aesthetics* » paru en 1998. Si bien que les débats autour de « la danse africaine » dans les sociétés anglo-saxonnes relèvent de questions d'authenticité ou d'hybridation.

Dans les discours, les contours de l'Afrique sont souvent très flous, F. Adewole quant à elle avance que « la façon dont la danse africaine est utilisée sur scène (ou dans les discours) dépend également de ce que l'Afrique symbolise dans une société donnée. »⁽¹⁾, elle exprime ici la relativité de la formule. Ainsi le sens donné à la formule ici ou ailleurs en sera automatiquement modifié selon les connaissances disponibles sur l'Afrique, comme si géographiquement parlant, il était question de plusieurs continents du même nom.

1) ADEWOLE Funmi, Op. cit., p. 302.

En admettant que l’Afrique n’évoque pas exactement les mêmes choses aux Britanniques et aux Français, par exemple, bien que ces deux nations aient un passé colonial en Afrique, les études sur les danses en Afrique menées selon des méthodes divergentes, n’ont pas conduit exactement aux mêmes analyses. De plus, ces deux nations colonisatrices n’ont pas occupé les mêmes territoires et n’ont donc pas été en relation avec les mêmes peuples. Chacune de ces nations a négocié la fin de son empire différemment. Si bien qu’il est impossible de transposer les notions et concepts relatifs à « the African dance » pour penser « la danse africaine » aujourd’hui en France car la question de la définition théorique de cette formule n’est pas sérieusement abordée, tant il manque de réflexion de fond sur les danses venues d’Afrique et leur réception en France. Ce manque laisse un vide conceptuel qui rend l’utilisation de la formule assez équivoque. La principale théorie sur « la danse africaine » en France est celle de l’écrivain Alphonse Tierou ; théorie que je discuterai dans mon analyse critique et conceptuelle.

Au cœur de cette étude qui traite de l’utilisation et de la fonction de la formule « la danse africaine » aujourd’hui en France, je tente de résoudre ce paradoxe en allant creuser la formule elle-même. Parce que la danse est prise ici comme un phénomène sociétal, lié à des conjonctures sociales et à des enjeux locaux et internationaux observables ; il m’est impossible de penser la recherche en danse sans y voir son aspect sociologique, historique et politique, bien que mon domaine d’expertise soit l’art chorégraphique. Cette recherche pourrait s’inscrire dans la lignée des « cultural studies » qui, dans leur visée transdisciplinaire, mettent en lumière des problématiques qui échappent au cloisonnement des sciences. Néanmoins, ce travail qui n’a pas été mené en ce sens, ne peut être classé en science des cultures. La décision d’une étude transdisciplinaire n’a pas été prise en amont, au contraire, c’est au fil de la recherche qu’une étude transversale s’est imposée, mais cela ne devait en aucun cas me dissuader de poursuivre jusqu’à la présentation de mes conclusions dans le cadre de ce mémoire universitaire en danse.

La critique de danse, Isabelle Ginot, affirme au sujet de la profession de chercheur en danse, que cette discipline scientifique s’invente encore et qu’ :

« Être chercheur en danse, c’est redéfinir chaque jour le métier de chercheur en danse. »⁽¹⁾

1. GINOT Isabelle, *Inventer le métier*, Recherche en danse, 1/2014 Être chercheur en danse.

Je partage le désir de ne pas voir cette discipline limitée, en prenant à cœur de poser les questions qui feraient potentiellement bouger le monde de la danse et plus largement la société dans son entièreté. Praticienne de la danse, j'ai mené cette étude avec rigueur et je rends mes conclusions dans un mémoire volontairement écrit à la première personne. Bien que peu usuel pour un discours scientifique, ce « je » n'est pas l'expression d'un manque d'objectivité mais la reconnaissance de la subjectivité à l'œuvre dans ce travail de recherche mené par une artiste chorégraphique noire, française d'origine congolaise.

Tout en me risquant à m'appuyer sur des disciplines qui ne sont pas de mon champ d'expertise, je ne prétends pas traiter mon sujet à la manière du sociologue ou du linguiste. C'est précisément en tant que danseuse que j'éprouve le problème et c'est à ce titre que je souhaite ébranler le statu quo dans mon domaine d'expertise et souhaite amener le lecteur à prendre conscience de son centrisme. Désireuse de faire cette contribution avec générosité mais sans faux semblant, cette étude n'est pas un travail sur la danse, mais un travail pour la danse. L'analyse d'œuvres ou de discours esthétiques ne peut pas complètement rendre compte de la complexité du sujet qui m'intéresse. Le problème de « la danse africaine » ne réside pas dans le geste lui-même, mais dans l'étiquette collée au geste. L'enjeu n'est pas de définir une technique « danse africaine » mais de déconstruire la formule consacrée. Ceci renvoie directement à la question du langage dans une approche déconstructrice telle que l'a initié le philosophe Jacques Derrida. C'est la définition proposée par le philosophe Richard Rorty qui me semble la plus juste pour énoncer ce que je vais faire ici. Il explique, en effet, que :

« L'approche déconstructrice est particulièrement pertinente pour penser deux dimensions du politique – par opposition au « social » - qui sont devenus de plus en plus centrales dans les débats actuels. La première est la notion politique comme moment instituant de la société. (...) la seconde dimension du politique : l'incomplétude de tous actes d'institution politique. (...) Cette dernière rend possible un tournant crucial dans la théorie politique : a) en élargissant le champ d'indécidabilité structural ; et b) en dégagant ainsi le champ pour une théorie de la décision prise en terrain indécidable.»⁽¹⁾

1) CRITCHLEY Simon et al., *Déconstruction et pragmatisme*, trad. De J. Abriel et al., Besançon : Les solitaires intempestifs, 2010, p.100-101.

Cette étude engagée, traitera fatalement de l'institution de la politique. La déconstruction est un outil pour déceler ce que cette institution décisionnaire construit à partir de l'indécidable. J'examine dans cette étude, la décision de la généralisation de l'utilisation de la formule « la danse africaine », décision prise en terrain indécidable, voire indéfinissable.

Il est très important de noter que la déconstruction de la formule « la danse africaine » que je propose est une discussion provoquée par un désaccord quant à la façon connotée de parler des danses d'Afrique subsaharienne. Ce que je vais dire n'est pas en adéquation avec l'idée communément admise d'une « danse africaine », je viens discuter ce qui m'apparaît être une idée reçue. J'examine des discours où la formule est utilisée comme une évidence, sans jamais prendre la mesure des contradictions et des embûches que pose l'utilisation d'une telle formule, ni non plus les dégâts culturels qu'elle est susceptible d'entraîner dans un espace mondialisé où les échanges se font selon des rapports de force non-équilibrés. L'élément essentiel sera d'accueillir cette discussion sur « la danse africaine » au sein de la collectivité française des artistes chorégraphiques actuels qui travaillent avec le continent africain et sa diaspora, ainsi qu'à tous leurs interlocuteurs ; c'est repenser l'altérité en danse. D'une certaine manière, j'entre en discussion avec la communauté des chercheurs ainsi qu'avec les artistes et les journalistes au travers de mon étude en faisant une évaluation critique de leurs écrits ou de leurs dires conformément à la mesure que le philosophe Jérôme Decossas donne à la discussion, en rappelant qu'il s'agit précisément d'un conflit verbal qui ne cède pas à la violence :

« Le mot « discussion » vient du latin *discussio* qui signifie « secousse », « ébranlement », « examen ». « Discuter » vient de *discutere*, qui signifie « agiter ». Ce bref rappel étymologique invite à remarquer qu'on ne saurait confondre la discussion avec la conversation d'agrément, où chacun parle de tout et de rien dans un échange verbal qui n'est ni circonscrit conceptuellement (les thèmes se succèdent au gré de la fantaisie) ni finalisé par d'autre résultat que le plaisir qu'on en tire. Une discussion est un examen, une mise en question, voire une mise en cause, une évaluation critique, en somme, un *conflit*. Elle peut être définie comme un dialogue polémique. Discuter, c'est commencer par n'être pas d'accord. »⁽¹⁾

1) DECOSAS Jérôme, *Le sens, le langage : de saint Thomas à Sartre, Camus, Derrida... et retour*, Bouère (Mayenne) : D.M. Morin, 1998, p.91.

Il en ressort que le désaccord, la dispute est de l'ordre de la pensée et c'est uniquement à ce niveau qu'il y a conflit. Entrer en discussion, c'est prendre pour cible des idées, pas des individus, bien qu'il faille des individus pour véhiculer des idées. Ne pouvant faire l'économie de toute analyse critique normative, je ne peux donc pas examiner une idée sans examiner la pensée des individus qui la génère ou qui l'exploite. Lorsque je dis «la pensée des individus» je parle d'un large groupe, d'une communauté impersonnelle mais identifiable avec un système de pensée commun. Ce qui m'importe n'est pas de dire si un tel est une bonne ou une mauvaise personne, l'objectif est principalement de dire ce que l'interaction entre individus produit et tenter de dégager l'efficacité du rôle de chacun. Ce sont les mécanismes de cette interaction qu'il faut mettre à jour, ainsi que des rapports entre individus à rééquilibrer, à rendre plus juste. Simon Critchley, philosophe, exprime clairement en quoi la déconstruction est un rétablissement de la justice, il dit :

« Pour résumer, Derrida affirme que la déconstruction est la justice et que la justice est une « expérience » de l'indécidable ; c'est-à-dire, si l'on croit mon interprétation, être juste, c'est reconnaître son infinie responsabilité devant l'autre singulier comme quelque chose dont personne ne peut en dernier lieu décider, quelque chose qui excède mes capacités cognitives. »⁽¹⁾

De ma lecture de l'interprétation que Critchley fait de la pensée de Derrida, je comprends que l'approche déconstructrice est une posture de détachement et de désaccord vis-à-vis de l'institution, c'est ce retrait du consentement qui conduit à la justice telle que l'a décrit Critchley. En se tenant à ces mots, l'allusion à « l'autre » est aussi très forte, son interprétation sous entend qu'il y ait une partie qui n'a pas voix à la décision, mais sur laquelle la décision s'applique. Ne serait-ce pas concrètement le cas de « la danse africaine » ?

Cette partie « autre », sans voix dans la prise et la mise en œuvre de la décision n'est pas une entité personnifiée, selon Critchley qui parle de « quelque chose ». « L'autre singulier » serait n'importe quoi mis en relation de subordination à la décision sans une bonne représentation. Car il n'est question que de cela, de représentation ; une représentation telle que la représentation juridique ou politique, ou plus simplement une représentation telle une image mentale. Cette image peut-être soit

1) CRITCHLEY Simon et al., *Déconstruction et pragmatisme*, trad. De J. Abriel et al., Besançon : Les solitaires intempestifs, 2010, p.81-82.

construite par le représenté, soit construite à l'insu ou aux dépens du représenté. Le déconstructeur reconnaît son « infinie responsabilité » face à ce défaut de représentation ou cette mauvaise représentation. Je ne peux pas nier mon parti pris dans ce travail ; le parti pris pour « l'autre singulier », dont la représentation n'a été que mauvaise ou faussée, est pour moi entièrement assumé. Le philosophe Ernesto Laclau, ne considère-t-il pas qu'il y a contradiction dans la représentation elle-même, qu'elle soit juridique, politique ou mentale, il dit :

« En théorie, la condition d'une bonne représentation est que le représentant soit le médium transparent grâce auquel la volonté de ceux qu'il représente sera exprimée. Une réflexion rapide suffit néanmoins pour s'apercevoir que cette vision est logiquement intenable. Car si une représentation est un tant soit peu nécessaire, c'est parce que des décisions doivent être prises à un autre niveau que celui auquel la volonté des représentés s'est formée. »⁽¹⁾

Le fait de recourir à la représentation signifie que le représenté est absent et que sa voix devra subir une interprétation qui ne sera pas nécessairement fidèle à la volonté du représenté, mais la représentation seule vaudra dans la prise de décision. La nécessité de la décision n'est avérée que si le représenté demande à ce que l'indécidable soit stabilisé ; si ce n'est pas dans ces termes que la décision est prise, elle ne peut être que contestable.

Si la décision est prise de façon unilatérale, c'est que les membres de la partie décisionnaire s'accordent sans chercher l'accord avec « l'autre ». Et si la stabilisation du chaos met fin aux conflits, elle met aussi fin à la discussion. C'est ainsi que Jérôme Decossas parle du danger de la résolution d'un conflit d'idée sans questionnements:

« Si la discussion est finalisée seulement par l'accord, en excluant le problème de la recherche de la vérité, il y a toujours possibilité de consensus établi sur le mensonge collectif. »⁽²⁾

En analysant attentivement ce texte, il est difficile de ne pas voir apparaître dans le consentement passif le nœud du problème. C'est par le consensus que l'adhésion à la décision se forme, il neutralise toute remise en cause de la décision et c'est en même

1) LACLAU Ernesto, *La guerre des identités*, trad. de C. ORSINI, Paris : Editions La découverte, 2015, p.12
2) DECOSSAS Jérôme, *Op. cit.*, p.94

temps le consensus qui garantit toute stabilité tout en étant potentiellement basé sur l'incertitude ou le mensonge. Déconstruire, c'est tout d'abord ne pas être en accord, puis discuter et questionner le moment de la décision, moment du politique, pour remonter au moment de l'indécidabilité, moment de la justice. L'approche déconstructive est une entreprise de va et vient entre des périodes actuelles et des périodes antérieures ; afin de remonter à la genèse de la décision, au moment où l'idée de « la danse africaine » est apparue dans l'Histoire.

S'il est admis que le temps est linéaire et que tout ce que nous savons est une accumulation de savoirs constitués par des siècles d'histoires, toute idée qui n'est pas neuve vient forcément d'une époque antérieure à laquelle notre présent succède. L'idée intemporelle de « la danse africaine », figée par le cliché d'une Afrique agricole et traditionnelle, reste facile à traquer dans le temps. Elle subsiste, inchangée, malgré l'évolution de la société française et des sciences.

Cette Afrique à l'état de nature (tel que l'état de nature est présenté dans la théorie politique d'Epicure et celle des théoriciens du contrat social), est un état de fait rapporté par les premiers missionnaires et explorateurs qui installent cette croyance encore vivace, déployée dans l'idée de « la danse africaine ». Les premiers ethnologues offraient une place centrale à l'observation des danses des peuples du monde. Marcel Mauss, ethnologue français, cofondateur de l'Institut d'ethnologie français, suggéra à ses confrères chercheurs et élèves de s'intéresser particulièrement aux techniques du corps lors de son discours à la Société de psychologie en 1934.⁽¹⁾ Les techniques des corps non-européens seront étudiés depuis un centrisme qui biaise idéologiquement toutes observations. Par exemple, l'anthropologue de la danse Anne Décoret-Ahiha⁽²⁾ explique que :

« Les représentations de danses exotiques données en France mirent ainsi un matériel à disposition des premiers ethnologues. Jeanne Cuisinier se référa aux danses balinaises vues à l'Exposition de Vincennes, en 1931, pour évaluer les danses auxquelles elle assista en Malaisie. »⁽³⁾

-
- 1) MAUSS Marcel, Les techniques du corps, communication présentée à la Société de psychologie le 17 mai 1934, Journal de psychologie, vol.32, n° 3-4, mars-avril 1936.
 - 2) DECORET Anne, anthropologue de la danse, docteur de l'université de Paris VIII, chercheur au laboratoire d'anthropologie des pratiques corporelles de l'université de Clermont-Ferrand II.
 - 3) DECORET Anne, *Les danses exotiques en France : 1880 – 1940*, Pantin : Recherches, Centre national de la danse, 2004, p. 273-274.

C'est précisément par le concours des récits ethnographiques, plus idéologiques que scientifiques, que l'on peut faire l'étude du biais avec lequel les peuples non-européens sont présentés. Parce que les ethnologues ont précédé les anthropologues de la danse qui ont eux-mêmes précédés les chercheurs en danse, les savoirs et les méthodes de ces derniers sont empruntés à leurs prédécesseurs et constituent le socle de référence commun de toutes les études en la matière. Malgré les apories et bien que les travaux actuels s'affinent, de grosses lacunes persistent.

En 1934, Alfred Smoula (responsable du département sociologique et ethnologique des Archives Internationales de la Danse⁽¹⁾ pour la promotion d'une « science de la danse » appliquée aux pratiques de danse du monde entier) considérait que seules les études ethnologiques avec leur méthode d'observation et de comparaison pouvaient répondre aux questions posées par la danse.⁽²⁾ Cette méthodologie, teintée d'une certaine idéologie et d'eurocentrisme, n'est pas neutre de jugements impérialistes, dû au contexte de l'époque. Et bien qu'elle ait montré ses travers et ses limites, elle continue d'être une référence en matière d'observation scientifique. Les travaux, même récents dans cette discipline, sont englués dans l'exotisme où, lorsqu'ils traitent de « la danse africaine », il nous renvoient à l'Afrique rurale et à ses peuplades ancrées dans la tradition, alors que l'Afrique est composée aujourd'hui de grands pôles urbains et que sa diaspora est disséminée à travers le monde. Cette méthode est à l'œuvre dans l'étude anthropologique de Mahalia Lassibile intitulée « *La danse africaine, une catégorie à déconstruire : Une étude des danses des WoDaaBe du Niger* »⁽³⁾. Cette étude a le mérite de poser la bonne question mais y apporte les mauvais éléments de réponse. M. Lassibile traite sa question, à savoir le recours en France à ce que j'ai qualifié de formule : « la danse africaine », en choisissant de façon aléatoire une communauté d'hommes et de femmes vivants dans un village d'Afrique, dans une société non francophone, dont les danses sont liées à la conjoncture de la vie de ce

-
- 1) Les Archives Internationales de la Danse (AID) étaient une association fondée en 1932 par un collectionneur d'art suédois installé à Paris, Rolf de Maré, structure engagée pour une connaissance à la fois scientifique et spectaculaire des danses d'ailleurs. A son apogée, l'association gérait un musée, une bibliothèque, une photothèque, une salle de conférence et deux salles d'expositions temporaires. Une revue du même nom est éditée par l'association de 1932 à 1936. Si la revue s'arrête, les activités de l'association se poursuivent jusqu'en 1951. Avec l'organisation d'un concours chorégraphique et son département de sociologie et d'ethnologie, ce sont plusieurs chorégraphes que les AID ont révélés et inspirés.
 - 2) DÉCORET-AHIHA Anne, « *Les Archives internationales de la danse et l'anthropologie de la danse* », *Du folklore à l'ethnologie*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p.105.
 - 3) LASSIBILE Mahalia, *La danse africaine, une catégorie à déconstruire : Une étude des danses des WoDaaBe du Niger*, Cahiers d'Etudes Africaines Vol.44, Cahier 175, 2007.

collectif, avec ses traditions séculaires, alors que les WoDaaBe n'ont jamais dit qu'ils pratiquaient « la danse africaine ». C'est en cela que le contenu de son article reste inopérant pour alimenter la discussion sur « la danse africaine », bien que la question soulevée soit primordiale. Mahalia Lassibile expose d'ailleurs très bien ce problème dans les premières lignes de son article :

« La danse africaine est un terme souvent rencontré de nos jours : les cours de danse africaine se multiplient en France ; des chorégraphes expliquent s'en inspirer ; des ouvrages et des articles, spécialisés ou non, la mentionnent, la caractérisent et la différencient d'autres disciplines. Pourtant, l'évidence de l'utilisation de ce terme mérite d'être questionnée. Qu'est-ce que la danse africaine ? Comment la définir ? À quoi correspond ce terme ? Quels en sont les enjeux ? »⁽¹⁾

Tout en faisant l'état d'une situation constatée en France, l'auteur n'explique pas pourquoi elle décide de mener son enquête sur « la danse africaine » dans un village du Niger alors que l'état des lieux qu'elle dresse aurait dû mener à une étude de terrain en France. Il aurait été plus aisé de saisir l'intérêt d'un terrain hors de France, si cet état des lieux ne concernait pas exclusivement la France et qu'il faisait référence à toute la francophonie. Et même dans ce cas, l'étude n'aurait pu être menée que dans un lieu hors de France où l'on parle au moins français et où la formule serait usitée, comme un pôle urbain et cosmopolite tel qu'il en existe en Afrique. C'est ainsi que cet article traite d'une évidence en montrant que « la danse africaine » n'existe pas pour les WoDaaBe ni dans leur langue, ni dans leurs danses. Faire état de la non-existence de « la danse africaine » quelque part en Afrique ne peut en aucun cas aider à comprendre le problème de l'usage de la formule en France. Il est important de ne pas manquer de comprendre ce qui pousse la France à invoquer « la danse africaine » et c'est ce que je m'efforce ici de faire.

J'ai tenté au cours de ma recherche de recourir aux entretiens d'artistes. Ce ne sera cependant pas le chemin pour mon étude puisque mes demandes en ce sens ont rarement reçu des réponses. J'ai donc pris le parti de recueillir des propos par le biais des médias, de sites internet et d'en constituer mon matériel d'analyse. Ces discours accessibles en ligne ou dans des magazines, consultables par tous, constituent une expérience commune de l'usage de la formule « la danse africaine » de nos jours en

1) LASSIBILE Mahalia, Op. cit., p.1.

France. Je ne viens pas présenter ici une étude sur ma pratique, ni sur mon expérience, bien que cela en soit le point de départ, c'est ici une recherche depuis la pratique que j'ai pu mettre en forme et ceci grâce à une position de retrait. Je souhaite adopter la position de l'observateur averti et expérimenté en analysant les discours tenus dans le milieu de la danse à propos de ce que l'on nomme « la danse africaine », discours qui constituent une expérience commune et partageable.

Plan

Le développement se décline en trois temps. Avant d'entrer dans le problème à proprement parlé, il me faudra, afin de bien commencer la discussion, dire pourquoi la formule « la danse africaine » est impropre et discutable. Pour ce faire, c'est à un exercice de grammaire syntaxique que je m'appliquerai dans un premier temps. La nécessité d'un rapide rappel de ce que dit la langue française à propos de la formule qui nous intéresse est primordiale. Tester la formule au regard des règles formelles de la langue, puis tenter d'en extraire le sens en m'appuyant principalement sur les théories du psychologue Jean-François Le Ny en science cognitive, et ce afin de débusquer les représentations induites dans le choix des mots de la formule. La perspective apparaît extrêmement importante et sérieuse, du point de vue de la communication, à propos de ce qui se cache réellement derrière une tournure banalisée dans le langage. Ainsi les mots, lorsqu'ils sont énoncés, fabriquent du vrai instantanément, d'où la création d'une réalité intersubjective. Bien que ce qui porte un nom existe au moins et surtout pour celui qui le nomme, il est difficile d'en extraire une connaissance objective.

J'évoquerai la fabrique qui fait ici référence à la matrice artificielle dont l'action est de fabriquer⁽¹⁾. La fabrique est tout ce qui se crée, se transmet. Je dis « ce qui se crée » et le pronom « ce » sous-entend ici un objet fini, ce quelque chose de tangible que l'on fabrique de toutes pièces et qui se crée depuis l'imaginaire. Je fais référence à l'imaginaire⁽²⁾ tel que le philosophe Jean-Paul Sartre l'a conceptualisé ; une vision du monde motivée et maintenue par une conscience imageante. La fabrique souligne le fait que la formule « la danse africaine » est fabriquée par l'esprit et implique la mise en

-
- 1) **Définition du verbe fabriquer du TLFi B-1.a) et b)** Composer au moyen de procédés, de techniques. Créer, inventer (de toutes pièces) par un travail d'imagination.
 - 2) SARTRE Jean-Paul, *l'imaginaire*, Paris : Folio-Essais, Gallimard, 1986.

performance de la formule « danse africaine » dans le réel. Le mot fabrique fait aussi référence au lieu particulier de l'ouvrage qui se trouve en premier lieu dans la tête, antichambre du langage, mais aussi au niveau géographique car nous nous exprimons de différentes manières en différents lieux. La fabrique fait aussi référence au mécanisme, à la machine, en mettant en évidence les rouages de la fabrication. Il faut donc entendre « fabrique » en tant que dispositif localisé de fabrication. Les esprits qui créent l'idée, les institutions qui la promeuvent, les idéologues qui la justifient, les artistes qui l'incarnent ; tout ceci participe à la fabrique.

Dans un deuxième temps, je plongerai dans la déconstruction de cette fabrique, en m'intéressant à ses rouages et ses instances de pouvoir, son public. Il me faudra situer clairement la décision politique de la généralisation de la formule « la danse africaine » et remonter à son origine. L'approche déconstructrice portera essentiellement sur l'aspect institutionnel qui encadre « la danse africaine » en France, ainsi que son aspect idéologique.

J'ai choisi dans mon étude certains acteurs qui incarnent « la danse africaine » aujourd'hui en France, pour analyser leurs discours et la façon dont ils sont perçus par le public. J'ai également choisi de les mettre en tension avec d'autres artistes ayant eu un statut similaire à une autre époque, pour voir en quoi il y a continuité, profiler les tactiques mises en place pour répondre aux attentes liées aux produits de la fabrique de « la danse africaine » en France et voir comment et pourquoi certains s'en émancipent.

Pour finir, suite à l'urgence de la déconstruction de la chimère de « la danse africaine » en tant que découpes saturantes du discours parlé ou écrit et afin de repérer les cadres, il est nécessaire que le moment des suggestions succède à celui de la critique. Ce n'est qu'en ayant fait au préalable le travail pour élucider le recours à la formule « la danse africaine » de nos jours que j'ai pu activement penser au moyen d'y palier. Une fois cette étape achevée, mon étude sera mise en perspective. Il s'agira de poser les jalons de ce qui pourrait être une antithèse, tenter de déterminer ce qui existe concrètement comme danses en Afrique et présenter l'angle d'approche dédié à leur observation, afin de faire ressortir des catégories esthétiques précises dont l'ultime dessein serait de recenser les pratiques avec leurs influences et leur étendue géographique ; avec toute la réserve du temps d'un mémoire.

Désireuse de proposer des alternatives pour en finir avec l'utilisation d'une formule impropre et de rendre visibles les danses de toute l'Afrique subsaharienne dans le paysage chorégraphique français et international, mon étude est bien traversée par le souhait de rendre justice à ces pratiques ignorées, sans négliger la dimension éthique de cette recherche.

I. LA DANSE AFRICAINE, CE CLICHE LANGAGE, INTERSUBJECTIVITE ET REPRESENTATION

La formule « La danse africaine » présente en pensée dans la parole et dans les textes, sert à communiquer, à interpréter des expériences, des perceptions. Si tout le monde semble s'accorder sur le fait que la formule « la danse africaine » est impropre, il me semble essentiel de commencer par dire pourquoi elle l'est, sans perdre de vue qu'elle est éminemment porteuse de sens en France et je m'applique, dans cette courte partie, à en faire l'examen en investissant les champs de la linguistique et de la psychologie.

Cette formule, ce mélange de mots, met les règles de la langue française à l'épreuve du sens commun. Je propose une analyse pas à pas, en élucidant la fonction grammaticale de chaque mot présent dans la formule qui nous intéresse. C'est en m'appuyant sur les règles qui régissent la langue française que je souhaite dire exactement pour quelles raisons la langue française formelle ne peut s'accommoder d'une telle formule. J'évoque ici la grammaire telle que Maurice Grevisse l'a présenté dans son ouvrage de grammaire descriptive et prescriptive du français intitulé *Le Bon usage*.⁽¹⁾ Il y est dit que :

« La linguistique ou grammaire, est l'étude systématique des éléments consécutifs et du fonctionnement d'une langue en particulier. Elle a pour objet principal la langue, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, ce qu'il y a de commun aux diverses paroles des individus formant un groupe social. »⁽²⁾

En linguistique, c'est dans le domaine de la syntaxe⁽³⁾ que j'orienterai cette analyse ; la syntaxe permettant d'étudier les relations entre les mots. En poussant l'exercice jusqu'à l'étude de la signification des mots et en recherchant le sens de la formule « la danse africaine », je m'essaierai à une sémantique ou plus précisément à de la sémasiologie,⁽⁴⁾ qui part des mots, du signifiant, pour étudier la signification.

-
- 1) Ouvrage de référence très complet, familièrement appelé « le Grevisse », publié pour la première fois en 1936 par Maurice GREVISSE, grammairien belge francophone, et périodiquement mise à jour depuis lors.
 - 2) GREVISSE Maurice, *Le Bon usage*, 16^e édition par André GOOSSE, Paris : De Boeck Supérieur (groupe Albin Michel) 2016, p. 13
 - 3) Ibid., p.15
 - 4) GREVISSE Maurice, Op.cit., p.15

A. Dans la grammaire, la syntaxe : le bon usage de la langue

1. Il y a tout d'abord l'article défini féminin singulier qui, en grammaire française, précède toujours un nom commun féminin connu des actants de l'énonciation, à savoir celui qui parle ou qui écrit, et celui qui l'écoute ou le lit. Il faut donc nécessairement que ce dont nous nous apprêtons à parler soit connu et unique. Unique parce qu'on parle d'un singulier et qu'on isole une entité dans sa singularité.⁽²⁾ C'est ainsi qu'il est fait allusion à une seule entité isolable. L'article défini dont la propriété est de déterminer, doit préciser le genre, le nombre, éventuellement le sens contextuel du nom qu'il précède, il limite de ce fait son extension. Ici, c'est la limitation du singulier et du connu avec l'article « la » qui indique une familiarité introduite par l'habitude ou par compétence particulière face à une entité qu'il faut pouvoir isoler. Le choix du pluriel ou du singulier engage déjà toute l'analyse, et à ce niveau où figure déjà de l'indécidabilité, la décision est allée en faveur du singulier.

2. Le nom commun isolé dans sa singularité est « danse » et peut être compris comme « mouvement rythmique du corps de l'homme »⁽³⁾. La danse désignerait toutes les pratiques corporelles humaines qui mettent le corps en mouvement de façon rythmique. Le terme rythmique indique une relation au temps, mais aussi une intentionnalité. Et puisqu'il s'agit d'une activité humaine, elle ne peut être liée qu'à un cadre culturel donné, comme un lieu, une époque, un événement précis. L'article et le nom s'accordent au féminin, mais c'est son classement dans la catégorie des classes nominales qu'il est intéressant de regarder de plus près. Les noms sont généralement catégorisés en fonction de critères sémantiques, syntaxiques ou morphologiques, et sont ainsi associés à des classes nominales d'où il ressort des catégories canoniques. Celle qui nous intéresse est la catégorie suivante : nom massif / nom comptable.

-
- 1) **Définition du mot singularité du TLFi A.1.** Trait distinctif de la catégorie du nombre, indiquant la représentation d'une seule entité isolable, généralement exprimé par le singulier mais qui peut aussi être traduit par le pluriel.
 - 2) **Définition du mot danse du TFLi I. A.** Mouvements rythmiques du corps de l'homme. Activité ludique d'une personne seule ou de plusieurs partenaires, consistant à exécuter une suite de pas, mouvement du corps et d'attitudes rythmiques, le plus souvent au son d'une musique instrumentale ou vocale.

Les noms massifs étant des noms qui s'utilisent le plus souvent au singulier, ils peuvent difficilement être combinés avec des articles tels que chaque, plusieurs ou un nombre. Il est d'usage d'opposer les noms massifs aux noms comptables qui s'utilisent aussi bien au singulier qu'au pluriel et sont plus difficilement combinables avec les articles : du ou un peu de. La règle est simple, le nom massif fait allusion à une masse indivisible en unités comptables et le nom comptable fait référence à des unités comptables. Un nom massif peut devenir comptable par l'influence de son déterminant, pour parler de différents types ou de différentes qualités dans la masse. Mais le nom massif n'étant pas un nom collectif qui, bien que singulier, désigne un ensemble de référents, par exemple : foule, groupe, tas, infinité, clientèle, personnel, mobilier ; le nom massif doit être considéré comme une unité. Qu'en est-il pour danse ? La danse n'est pas une masse de quelque chose et est de fait un nom comptable. Il y a certes des danses, mais lorsqu'il y a de « la danse », cette dernière devient alors une masse de savoirs et de techniques relatives à l'art chorégraphique. La danse au singulier ne signifierait plus le mouvement rythmique de l'homme mais un secteur d'activité ou un domaine d'expériences ou d'études.

Ainsi, même si « danse » peut être soumis au comptage, c'est par l'intervention du déterminant « la » que la fonction référentielle du nom est modifiée et ce déterminant transpose instantanément « danse » dans la catégorie des noms massifs. On comprend alors la force du déterminant qui précède le nom et mettre « la » devant « danse » n'est pas anodin. La fonction référentielle du nom est la clé du langage. Le nom joue un rôle crucial dans le discours car vital pour la compréhension entre l'énonciateur et son destinataire. Le nom est la catégorie la plus apte à désigner le référent ; le référent étant la substance désignée par le discours, la réalité à laquelle renvoie un énoncé, la chose dont on parle, l'élément du réel pointé par le langage, l'objet représenté par la phrase, la réalité objective à laquelle permet d'accéder la parole, tout ceci réside dans le nom. L'une des missions du nom est de nommer la réalité ou l'irréalité, la substance, et pour remplir cette mission le nom doit parfois être complété d'après la définition sémantique et non grammaticale. L'action de compléter le nom, en sémantique, se dit l'actualisation du nom.

3. Le nom « danse » actualisé par l'article défini « la » et suivi de l'adjectif qualificatif épithète « africaine » est un syntagme nominal⁽¹⁾ où l'actualisation est complète ; le référent est identifié et identifiable. C'est donc le mot « africaine » qui placé à la suite de « la danse » vient renforcer le syntagme nominal et dont le sens vient complètement restreindre les techniques et les savoirs évoqués plus haut. Il ne s'agit donc plus de la danse en masse, mais de la danse en masse... africaine. Africaine : adjectif qualificatif accordé en genre et en nombre à « danse » dérivé du nom Afrique renvoie alors à ce qui est analogue aux traits propres à l'Afrique et/ou aux africains. Ce mot renvoie tout d'abord à un lieu géographique, qui n'est ni un village, ni un pays, mais un continent qui n'en demeure pas moins le deuxième plus vaste et plus peuplé si l'on sépare les deux Amériques. Que peuvent donc être les traits propres à un continent aussi vaste ? S'agit-il d'une danse exécutée par tous les Africains ?

Il n'est pas raisonnable de croire que ces Africains soient les mêmes du Nord au Sud et d'Est en Ouest. Personne n'ignore l'existence des Berbères au Nord du continent africain qui n'ont ni le même aspect physique, ni la même culture que les Peuls, les Bamilékés, les Yorubas, les Massaïs ou les Chewas dont les cultures ne se confondent pas. C'est donc le fait de compléter danse par africaine qui semble hasardeux, ceci non pas pour dire qu'il ne faut pas utiliser l'adjectif africain, mais pour souligner le caractère incongru de l'association de ces deux mots, et qui plus est, au singulier. On utilise l'adjectif européen avec bien plus de précautions. Personne ne pourrait s'entendre dire qu'il s'en va pratiquer de la danse européenne, bien qu'il y ait quelque chose qui soit perçu par les non-européens comme de la danse européenne. Dans un registre moins formel et pour agrémente l'image de la potion que m'évoque la formule, je dis que cette adjectif vient un peu comme « un cheveu dans la soupe » syntaxique que l'on mijotait jusque là. Le mélange d'ingrédients ne prend pas syntaxiquement et la sémantique réfute le syntagme qu'est « la danse africaine » tant il y a contradiction, tel un contrat rompu entre l'énonciation et le référent. Face à cette brouille syntaxique, il faut aller plus en profondeur afin de comprendre pourquoi il est d'usage en France de parler de « danse africaine » malgré tout.

1) Le syntagme est un concept linguistique relativement récent représentant un groupe de mots qui produit un sens (une idée) unique d'ou son lien avec la sémantique et la syntaxe. En grammaire, syntagme et groupe sont des synonymes. Le groupe ou syntagme se compose d'un noyau qui est l'élément central du groupe, celui-ci transmet toujours sa catégorie et sa fonction au syntagme. Le syntagme nominal étant un groupe de mots dont le noyau est un nom. <http://www.aidenet.eu/grammaire01p.htm>

B. Recherche du sens à l'aide des sciences cognitives

1. En se défaisant de la fausse simplicité de la formule toujours mise au singulier, l'analyse ci-dessus montre que la langue française lui donne un statut de syntagme incorrecte. Impropre à désigner toutes les danses en Afrique, « la danse africaine » reste une formule paradoxalement porteuse de sens pour les Français. Ainsi la sémantique qui dit que la formule « la danse africaine » est fausse ou inadéquate, ne peut permettre de générer du sens. Pour comprendre le sens de cette formule, il faut exploiter tout ce qui déborde de la compétence grammaticale car l'esprit utilise une autre source que ses capacités linguistiques pour produire du sens ou pour comprendre un énoncé. Il fait appel à une source d'informations moins évidente mais pourtant capitale. Cette source d'information, dissimulée aux yeux de tous et même partiellement aux yeux de l'énonciateur lui-même, est un socle commun grâce auquel on peut comprendre exactement ce qu'a voulu dire son interlocuteur ou écrit un auteur et qui est la condition même de notre capacité à exprimer exactement ce qu'on souhaite dire. Je nommerai ce socle « connaissance relationnelle implicite »⁽¹⁾ d'après Daniel Stern.⁽²⁾

La connaissance relationnelle implicite qui a été développée pour la psychologie évolutive des enfants en phase préverbale, bien qu'elle soit un concept essentiel de l'étude de la petite enfance, elle ne caractérise pas uniquement cette période. En effet, l'enfant est destiné à devenir adulte et cette théorie nous éclaire sur comment l'enfant développe son monde et les possibilités d'interaction avec ses proches et ses semblables. Cette connaissance implicite détermine selon D. Stern, les différentes manières d'être avec les autres et ce tout au long de la vie.

La connaissance relationnelle implicite qui se développe avec les personnes qui partagent notre environnement nous permet de convenir implicitement ou explicitement d'un certain nombre de choses sur lesquelles on se comprend. Cet accord se base sur un partage de références au delà du vocabulaire, de la maîtrise de la grammaire ou des aptitudes verbales, même si elles en font toutes partie. Ce socle doit

-
- 1) STERN Daniel, « Le quelque chose de plus de l'interprétation », traduction française, *Psychothérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs*. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese, L. Onnis (dir.), Paris : Editions Fabert, 2015, p.88-89.
 - 2) STERN Daniel, éminent psychanalyste américain, praticien et professeur de psychologie à l'Université de Genève. Il décède à Genève en novembre 2012 d'une crise cardiaque. Auteur de livres de référence dans le développement de l'enfant, ses recherches entre 1985 et 1995 donne naissance à de nombreux concepts notamment celui de « connaissance relationnelle implicite ».

être partagé pour rendre la communication possible, c'est en quelque sorte un fond commun qui implique toujours deux parties que ce soit entre un émetteur et un récepteur ou de soi à soi ; lorsqu'on pense par exemple. Penser, c'est se parler à soi-même, on fait donc aussi appel à ce socle d'où a été édifié tout notre univers de référence, c'est-à-dire notre mémoire et notre imagination. C'est tout simplement ce que l'on connaît, ce que l'on fait, les endroits que l'on fréquente, etc. Si cette connaissance relationnelle implicite est valable pour des individus proches ou un petit cercle d'amis, ce socle commun peut s'étendre à un groupe plus vaste. On peut élargir ce mode de relations à toutes les personnes qui vivent dans un environnement proche dont le développement psychologique et social aura été similaire. Maîtriser la langue ne suffit donc pas à comprendre ou à être compris, il faut aussi prendre en compte le fond commun des utilisateurs de la langue qu'induit la connaissance relationnelle implicite.

2. Je citerai comme exemple celui de Jean-François Le Ny pour illustrer la possibilité d'une connaissance relationnelle implicite dans un groupe aussi large qu'une communauté religieuse, dont les limites ne se cantonnent pas à la langue, ni à un territoire ou à une époque donnée. Il parle d'une communauté religieuse représentant un groupe de personnes qui partagent largement le même univers de référence, en disant :

« De même pour comprendre la phrase : « Le fils de Dieu reviendra bientôt sur terre », il faut l'identifier comme faisant sans doute référence à un énoncé historiquement daté d'un individu, avoir en mémoire le concept de « fils de Dieu », la représentation de l'idée qu'il est venu sur terre (qui justifie le « re » de « reviendra ») et d'autres notions qui y sont liées. Mais la compréhension de cette phrase ne repose pas sur les croyances du compreneur, elle met seulement en activité les représentations qu'il a des croyances auxquelles il peut ne pas adhérer. »⁽¹⁾

Ce qu'il faut retenir de cet exemple c'est que pour qu'un individu comprenne un énoncé, il lui faut partager un certain nombre de représentations avec son interlocuteur afin de replacer ces représentations dans un contexte qui produit du sens.

1) LE NY Jean-François, *Comment l'esprit produit du sens : notions et résultats des sciences cognitives*, Paris : O. Jacob, 2005, p.108.

La dernière phrase de J-F Le Ny est aussi très importante et justifie aussi le choix d'un exemple emprunter à la religion. Il dit que la compréhension ne repose pas sur les croyances du compreneur, il n'est pas question de son adhésion à la foi chrétienne, il est question de sa connaissance des représentations véhiculées dans cette communauté de croyants. De même, pour n'importe quel énoncé, le compreneur ou l'énonciateur n'est pas nécessairement en adhésion avec les représentations qu'il va partager pour les besoins de la communication à un moment donné, mais il ne peut pas ne pas en avoir connaissance. Ainsi pour comprendre et utiliser dans la langue française un syntagme comme « le fils de Dieu », il faut soit avoir été fortement exposé à la chrétienté, soit être chrétien soi-même, sans quoi cette suite de mots n'a aucun sens, même en maîtrisant parfaitement la langue française. Ceci démontre que ce n'est pas la sémantique qui construit le sens des énoncés, c'est bien la connaissance relationnelle implicite. Ce socle ou fond commun, renferme des concepts, des représentations, des idées, des a priori, des valeurs, des croyances entre autres choses qui chacun et chacune ne recourent pas nécessairement à une vérité ou une fausseté potentielle. C'est ainsi que J-F Le Ny dit :

« Pour comprendre un énoncé, un compreneur peut utiliser, et utilise en fait, aussi bien des représentations dont on pourrait montrer qu'elles sont fausses ou vides que des représentations qui se trouvent, selon les mêmes critères, être vraies ou adéquates. »⁽¹⁾

Les représentations sont quant à elles, des constructions sociales, qui ne sont pas des perceptions concrètes et elles sont produites par l'activité cérébrale sans mesure aucune du vrai ou du faux. Elles sont produites par la société,⁽²⁾ en tant que formes économiques et politiques, de conduites sociales, de valeurs morales engendrées par un collectif bien défini. C'est bien ce collectif qui va générer ces propres représentations, fabriquer des énoncés et leur donner du sens en les transformant en notions communes, socialement acceptées. C'est donc une sorte de contrat entre les membres de la société, mis nécessairement en place afin de leur permettre de s'entendre, de se comprendre.

1) LE NY Jean-François Op. cit., p.100.

2) **Définition du mot société du TLFi II. B-2.** Formes économiques et politiques, conduites sociales, valeurs morales engendrées par une communauté.

Le sens se crée au sein d'une collectivité définie dont les membres partagent une histoire commune. Pour en finir avec le parallélisme entre l'exemple de J-F Le Ny et la formule « la danse africaine », il est impossible de dire qui est « le fils de Dieu » sans faire appel aux représentations chrétiennes, de même qu'il est impossible de dire ce qu'est « la danse africaine » sans évoquer les représentations coloniales. « La parole ou l'écriture, en tant qu'activités cognitives, comportent deux volets : la production et la compréhension d'énoncés. »⁽¹⁾ Le sens donné à ces énoncés, via les représentations qu'elles induisent, ne réside pas dans l'énoncé lui-même mais dans l'esprit de celui qui code et décode sa pensée selon les connaissances relationnelles implicites qu'il partage avec d'autres. Le collectif qui donne le sens au syntagme « la danse africaine » n'est pas africain mais colonialiste. Il est important de retenir ce qui suit ; l'utilisation et la compréhension d'un énoncé, ne requièrent pas l'adhésion de l'énonciateur ou du compreneur, il requiert leur connaissance des représentations induites dans l'énoncé. Aussi cela signifie que tous les utilisateurs de tel ou tel syntagme ne sont pas nécessairement des membres d'un même collectif mais ils partagent de façon irréfutable les représentations nécessaires au codage et au décodage du syntagme.

3. La formule composée de mots français ne peut être largement utilisée que par des francophones. En revanche, ce qui est moins évident, c'est que le français n'est pas la langue maternelle de toutes les personnes qui le parlent à travers le monde. Utiliser la formule « la danse africaine » n'est donc pas automatique pour tous les francophones qui ne partagent pas tous les mêmes représentations sur l'Afrique. Pour les peuples occidentaux, tout ce qui est appris sur l'Afrique est en lien direct avec leur histoire coloniale, raison pour laquelle les Français ne partagent pas la même Afrique que les Congolais ou les Canadiens. La formule colonialiste « la danse africaine » renferme les représentations et la connaissance relationnelle implicite partagée par le collectif des Français héritiers d'un discours de domination sur le collectif des ex-colonisés d'Afrique.

1) LE NY Jean-François Op. cit., p.100.

« La danse africaine » ne se conçoit pas en Afrique, les peuples d'Afrique n'ont pas de « danse africaine », ils ont des danses qui ont des noms issus des langues locales associées soit à des rythmes, des rituels, des chants ou voir même à des danseurs qui sont les premiers à avoir exécuté ces mouvements. Il n'existe pas de possible traduction pour « la danse africaine » quelque soit la langue parlée en Afrique. Pour ces Africains qui ne partagent pas le socle colonial de la France, « la danse africaine » ne veut simplement rien dire. L'hypothèse que par la domination de la langue française en Afrique continue une relation asymétrique entre Europe et Afrique, favorisant l'utilisation d'une formule inadéquate porteuse de sens uniquement pour la minorité que constitue le collectif des Français qui entretiennent une représentation colonialiste de l'Afrique. Si aujourd'hui, en Afrique, on utilise la formule « la danse africaine » c'est principalement dans un souci d'être compris par les Français. Les Français se refusant à intégrer la connaissance relationnelle implicite partagée dans la grande collectivité des Africains, ces derniers sont contraints à intégrer celle des Européens, sans quoi la communication serait impossible.

Dans le dialogue entre les subjectivités, la formule « la danse africaine » cherche à évoquer un univers connu, familier. Son usage dans la langue se veut rassurant, en opposition à des termes spécifiques, plus pointus qui pourraient être considérés comme déroutants tant ils viendraient ébranler la connaissance relationnelle implicite partagée au sein du collectif. Je parle de subjectivité dans le dialogue car tout discours qui utilise une formule fautive ou vide de sens référentiel ne remplit pas les conditions de l'objectivité.⁽¹⁾ Un tel discours relèverait du délire⁽²⁾ dans le cas d'un individu isolé, dans le cadre d'un large groupe d'individus sains d'esprit, il est alors question d'intersubjectivité⁽³⁾.

Le sociologue Raymond Boudon entreprend de recenser dans *L'idéologie ou l'origine des idées reçues* toute une série de distorsions et de biais cognitifs qui rendent compréhensible l'acceptation rationnelle de représentations non congruentes avec la

-
- 1) **Définition du mot objectivité du TLFi A- et B-** Qualité de ce qui existe en soi, indépendamment du sujet pensant. Qualité de ce qui donne une représentation fidèle de la chose observée.
 - 2) Le délire est généralement défini comme une croyance fautive avec conviction inébranlable en sa réalité, malgré le désaccord de l'entourage et l'absence de confirmation dans la réalité. C'est un trouble du psychisme caractérisé par une confusion des idées et un rapport faussé à la réalité.
 - 3) **Définition du mot intersubjectivité du TLFi A- et B-** Relation de personne à personne, chaque personne étant considérée du point de vue de sa subjectivité. « Ce qui est commun à tous et qui en tant que tel cimente les individus les uns aux autres en leur permettant de se ressembler suffisamment pour comprendre et échanger (p. ex. la conscience, le langage, les sentiments) » (Carr.-Dess. *Psych.* 1976).

réalité. Cette théorie cognitive des idéologies met ainsi en exergue plusieurs effets : des effets de position qui conduisent légitimement des acteurs à soutenir une thèse en raison de la perception qu'ils ont d'une réalité induite par leur champ de vision et la distorsion de la réalité que ceci implique ; ainsi que des effets de communication entre une théorie et un public qui l'endosse car ne disposant pas des ressources nécessaires, en temps et en connaissance, pour vérifier le bien-fondé de son argumentation et enfin, découlent par là-même des effets épistémologiques qui traduisent l'influence des sciences sociales dans l'adhésion aux idéologies. Cette influence est relayée et entretenue par des institutions spécifiques en charge de vulgariser et de simplifier des messages apparemment fondés par tout un arsenal théorique et méthodologique conforme aux canons de la recherche en sciences sociales et apte par là même à emporter l'assentiment. Ne peut-on pas présumer que c'est le procédé qu'ont subi tous les discours sur l'Afrique et sur sa population noire ? J'explorerai dans ce sens, le rôle des institutions dans un prochain chapitre.

Le discours intersubjectif propre à la collectivité des Français qui utilisent une formule fautive, parce que vide de sens référentiel, ne peut être entendu par une collectivité distincte sans que celle-ci ne partage de gré ou de force les représentations induites dans le socle de la collectivité qui domine. Aussi lorsqu'un individu étranger intègre la connaissance relationnelle implicite partagée par cette collectivité afin de pouvoir dialoguer avec ces membres, celui-ci fait, en ce sens, un effort d'intégration. Lorsque cet effort implique d'intégrer des représentations péjoratives et dénigrantes sur soi-même, l'individu, étranger à la collectivité, se fait littéralement violence pour comprendre et être compris.

La langue pose problème lorsque le langage est emprunté, les subtilités de la traduction sont familières à tous ceux qui ont déjà voyagé et la difficulté est plus grande encore quand le déplacement se fait en soi. C'est la constitution même de la subjectivité et du corps du colonisé qui est habité par l'image véhiculée par la langue du colon. C'est dans l'altérité que se forme le groupe, la construction d'un nous ne peut se faire qu'au dépend de la construction d'un autre. Une intersubjectivité en friction entre une subjectivité centrée et une subjectivité déplacée où l'une surdétermine l'autre par un dispositif de représentations de l'altérité induit dans le langage. L'autre qui relève de la nullité, en tant qu'il est non-blanc et non-civilisé, est un subalterne qui n'a pas voix dans la construction du collectif qui le colonise. Le colonisé s'adapte en se performant pour apparaître, aux yeux de la collectivité, comme

un sujet intégré c'est-à-dire qu'il sait exacerber tout ce qu'il a en commun avec les membres de cette collectivité colonisatrice, tout en dissimulant son altérité.

C. La réalisation de la formule dans le réel ou la performance du cliché

¹ Si de cette analyse, le sens intrinsèque de la formule commence à se profiler, une définition claire n'a pas pu en être extraite avec précision. Dans cette première étape de déconstruction, la formule sans référent dans le réel, s'avère être une idée qui relèverait de l'idéologie. La théorie cognitive de l'idéologie soulève le problème ardu de la résolution du paradoxe : comment est-il possible d'adhérer rationnellement, du point de vue de la rationalité subjective, à une idée manifestement fausse ?

Il faut donc reprendre les différents mots de cette formule et les élucider, soit mieux mettre en lumière les représentations qui activent le sens de la formule « la danse africaine ». J'examinerai les mots, non pas comme des éléments syntaxiques mais tels des notions communes qui renferment des représentations. Je propose pour cela, de procéder à l'inverse en commençant par l'adjectif « africaine ». Ce qui, n'étant pas un objet manufacturé dont on peut fidèlement tracer l'origine et qui relèverait typiquement de tout le continent africain, affublé de cet adjectif qualificatif à l'écrit ou à l'oral, ne reviendrait-il pas à une stigmatisation ? Pour répondre, il est crucial de prendre en compte ce qu'induit le mot Afrique dans l'esprit d'un Français n'ayant aucun lien avec ce continent, autrement qu'au travers de son Histoire. Si l'essor des transports aériens ont permis à un grand nombre de français de visiter l'Afrique, il n'en reste pas moins qu'au niveau des vérités conceptuelles élaborées par les intellectuels français avec lesquels les Français ont été bercés depuis des siècles, il n'est pas aisé de faire table rase de ce qui est admis comme vrai par toute la collectivité des français. Ceci au point où même les universitaires ont du mal à se détacher de ces conceptions issues de leur univers de référence.

La littérature foisonne, sur près d'un siècle, d'articles d'anthropologie française concernant des travaux produits, outils de la propagande coloniale, entérinant un discours de domination sur les autres civilisations avec des auteurs comme Joseph Deniker, Georges Montandon, Henri Vallois, Paul Brocca, Herbert Spencer ou Arthur

de Gobineau. Il faudra attendre les années soixante pour que des travaux d'autres savants et penseurs, comme Claude Lévi-Strauss, viennent réfuter les thèses de leurs prédécesseurs. De ce point de vue, il y a donc encore un certain nombre de Français vivants avec cette distance hiérarchique raciale, puisqu'encore bercé par les théories racistes issues de l'époque coloniale qui durera plus d'un siècle et qui façonnera considérablement leur socle, face à des discours antinomiques datant seulement des années 50, période à laquelle le livre *Tistes Tropiques* paraît et est porté à la connaissance du grand public.

De tous les peuples colonisés dont il était dit de leur psychisme qu'il avoisinait celui d'un enfant, ceci étant plus particulièrement vivace pour les Noirs de l'Afrique subsaharienne. Classés à l'échelon le plus bas de l'humanité par les anthropologues des empires coloniaux, le Noir d'Afrique, l'enfant de l'espèce humaine, arrivait tout juste avant l'animal comme l'indique les travaux de H. Spencer ou les best seller de A. de Gobineau. Ces auteurs prêtaient à ces peuples ; bestialité et simplicité d'esprit comme les traits essentiels de leur nature presque « non-humaine et primitive ». Ces deux critères se verront transposés pour qualifier les danses exécutées par ces peuples perçus comme sous-évolués et impudiques. Les stigmates de cette hiérarchisation des races apparaissent dans la langue, si bien que le Français distingue Afrique et Maghreb. Cette distinction ne fait en aucun cas état de différents lieux géographiques ou champ précis de son application, puisque le Maghreb se situe bien en Afrique. Ceci fait état de la distinction faite des aspects physiques des peuples vivant de part et d'autre du désert du Sahara.

C'est donc conformément à ces théories discriminantes, plaçant l'Europe au sommet de l'évolution humaine que l'on parlera d'Afrique, pour évoquer un insignifiant territoire de misère et de violence, peuplé d'hommes et de femmes noirs. On parlera du Maghreb, pour évoquer la violence, sans la misère sur un territoire qui se trouve géographiquement entre l'Afrique et l'Europe où les hommes et les femmes ne sont ni noirs, ni blancs, presque évolués, mais pas encore tout à fait. Et enfin, on parlera de l'Europe comme un territoire large et complexe, avec son raffinement, sa diplomatie, son opulence et sa modernité, peuplé d'hommes et de femmes blancs. L'image de l'Afrique a été fabriquée en opposition radicale à l'image de l'Occident. Ceci renvoie automatiquement à l'immuable dichotomie entre le civilisé et le sauvage qui seront des concepts virulents dans les représentations de l'Européen et de l'Africain.

C'est dans un désir de valorisation absolue de soi qu'a été cultivé le dénigrement absolu de l'autre. Ce dénigrement masqué par le paternalisme colonial est rendu socialement acceptable et est entré dans la connaissance relationnelle implicite des Français convaincus de la supériorité morale et intellectuelle de l'Europe sur l'Afrique. L'Afrique des Français, c'est le Mali, le Sénégal, le Cameroun ou encore le Burkina Faso ; ce sera toujours l'Afrique subsaharienne de l'Ouest, un territoire unifié par la tutelle coloniale de la France et par les théories raciales, dans lesquelles il est admis que pour l'Afrique : toutes les identités se valent. Ce qui est africain vient forcément de l'Afrique française, c'est l'anéantissement total du réel par le rétrécissement de l'esprit qui nie l'étendue et la diversité d'un continent au bénéfice d'une croyance populaire.

2. Nous avons vu que danser signifie mouvements rythmiques de l'homme, je peux aisément compléter cette définition par mouvements rythmiques de l'homme noir. Alors quelle est la spécificité observable, des mouvements de cet homme noir ? Pour répondre, j'aimerais me servir de l'article « la danse africaine » disponible dans l'encyclopédie libre Wikipédia⁽¹⁾ qui me paraît de ce point de vue, éclairante. Bien que le contributeur ait tenté de donner une simple définition, il est évident que cette définition ne provient pas d'un travail de recherche, mais est l'expression de la représentation française de l'Afrique, ses peuples et ses danses. Le choix d'une encyclopédie en ligne et non d'un dictionnaire scientifique est motivé par mon souhait de révéler une certaine pensée commune. Le contributeur a écrit ceci :

« La danse africaine est une danse typique de la culture africaine. Il y a plusieurs sortes de danse africaine énumérée dans liste de danses. Ces danses ont toutes un contexte géographique, historique et social différent. Elles servent à exprimer chaque étape dans la vie d'un homme africain. Elles sont pratiquées par des hommes, des femmes ou même des enfants qui dansent au rythme du djembé. Traditionnellement, ces danses sont effectuées lors des mariages, des fêtes, etc. Elles sont un moyen d'expression c'est-à-dire qu'elles servent à exprimer des émotions car le corps entier est suscité. Il faut donc

1) Wikipédia est une encyclopédie collective en ligne, universelle et multilingue. Les rédacteurs sont essentiellement bénévoles. Ils coordonnent leurs efforts au sein d'une communauté collaborative, sans dirigeant. Wikipédia en français c'est près de deux millions d'articles en ligne avec plus de vingt mille contributeurs actifs.

beaucoup d'énergie et, à ce titre, elles sont recommandées pour les personnes souffrant de stress. Depuis le début des années 2010, ces danses sont un phénomène de mode. Elles sont de plus en plus pratiquées aussi bien par les hommes, les femmes que les enfants. Ces danses sont inspirées par la faune et apportent de la souplesse et de la résistance car les hommes réalisent des sauts et des acrobaties tandis que les femmes travaillent leur agilité des hanches. Le son du djembé est rapide et tonique. Il est réalisé par des professionnels mais peut être aussi enseigné. » ⁽¹⁾

Cette contribution à l'encyclopédie Wikipédia en français a encore été modifiée récemment. L'auteur de ces lignes nous alerte dès la seconde phrase sur l'inexactitude de la formulation au singulier, paradoxalement il fait le choix de proposer comme entrée pour son article, la formule au singulier qu'il utilise aussi pour sa définition. Lorsqu'on tape « danse africaine » sur Wikipédia, la page proposée où ne figurent que ces quelques lignes est presque vierge. Ceci témoigne de la grande aisance du contributeur avec son cliché. Il affirme que « la danse africaine » est la danse des peuples ancrés dans les traditions qui bougent énergiquement au son des djembés. Les hommes acrobates et les femmes sensuelles, ceci dans un rapport strictement émotionnel à la danse et non pas cérébral. Débauche d'énergie faisant appel à toutes les parties du corps, « la danse africaine » est présentée comme une pratique très à la mode dont les présumés bienfaits anti-stress sont vantés. Ce sont encore là les mêmes attributs que l'on prête à l'Africain, son ancrage dans la nature, dans l'émotivité et dans la tradition, ses capacités physiques et sa relation au monde animal.

« La danse africaine », une formule devenue banale à force d'être répétée ; idée générale exprimée en des termes stéréotypés ; est présentée ici avec ses stéréotypes les plus triviaux. A vrai dire, il semble que le contributeur nous livre une liste de caractéristiques des personnes et des contextes sans caractéristiques du geste.

Ce qu'il faut noter de ce qui précède, c'est qu'il ne s'agit pas là de l'a priori du contributeur seul, c'est l'expression d'une idée largement répandue. Alors que je donnais à l'Université Lille 3, durant le deuxième semestre 2017, une série de cours qui avait été présentés comme des cours de « danses afro » avec en sous titre « danses actuelles d'Afrique avec Madec », j'ai demandé à mes élèves de répondre sous forme de

1) Danse africaine *Wikipédia Encyclopédie libre*, page modifiée le 29 avril 2018, texte copier tel quel.

questionnaire à la question : Qu'est-ce que vous évoque la danse africaine ? Ce sont les mêmes stéréotypes qui sont revenus systématiquement dans la majorité des réponses des personnes interrogées originaires de pays européens et ceci qu'ils aient déjà pratiqué ou bien qu'ils soient novices. L'intitulé de ce cours qui, à ma demande, a bénéficié de la précaution de l'usage du pluriel qui est la contraction de « danses africaines » a été décidé avec le bureau des sports de l'Université qui invoquait que ne pas du tout recourir aux mots danse(s) et africaine(s) ne permettrait pas aux étudiants de comprendre de quoi s'agissait le cours. Cela témoigne de l'impossibilité de la langue française de désigner autrement les pratiques chorégraphiques en provenance d'Afrique, de façon intelligible à tous les membres de cette collectivité.

Je liste ici les stéréotypes de « la danse africaine » tels que je les ai recensés dans les questionnaires collectés : La présence sonore et/ou physique d'un ou plusieurs djembé(s) avec d'autres instruments percussifs d'Afrique (cantonnant toute la création musicale en Afrique à la production de rythmes et excluant tous les autres types d'instruments provenant du continent ; excluant par là même toute possibilité mélodique pour la musique qui accompagne en général les danses en Afrique. Les seules mélodies sont chantées. Le corps noir vêtu de vêtements minimalistes, d'un boubou ou d'un pagne, implique d'être soit pratiquement nu, soit affublé de vêtements hauts en couleur. Et si celui qui danse « la danse africaine » n'est pas Noir, il lui faudra adopter tous les signes distinctifs du Noir, à savoir la coiffure (comme des tresses) ou la façon de parler, etc. L'ambiance de fête, la cérémonie induisant la recherche d'un lien social et affectif enlevant à la pratique toute ambition d'excellence puisque l'objectif n'est pas la maîtrise du mouvement, mais la joie de se retrouver durant un instant de communion et d'euphorie. Le dévouement physique provoqué par la sollicitation extrême des muscles et le défi de l'épuisement sont absolument centraux. Il faut transpirer, se dépenser avec des mouvements acrobatiques, sensuels, voire étranges. Pieds nus, parfois à quatre pattes, au contact avec le sol, dans un « état de nature ». Des grimaces, indispensables au jeu du danseur africain, dépourvu de solennelle, la danse est spontanée et improvisée.

3. Ainsi, la formule évoque uniquement les qualités de celui qui danse, sans grande considération pour le mouvement en lui-même. Il apparaît également que les spécificités culturelles des gestes importent peu ; les seules caractéristiques esthétiques que j'ai pu recueillir sont qu'il s'agirait d'une danse d'isolations, ancrée dans le sol. Qu'il

s'agisse des danses des Peuls, des Yorubas ou des Zoulous, « la danse africaine » les englobe dans un cliché inique où ces deux seules caractéristiques esthétiques ne peuvent rendre compte de l'essence précise des danses. Et puisque les Français ont choisi que l'Afrique ne sera que de l'Ouest, sa danse ne sera, de ce fait, que de l'Ouest ! Dans leur fascination pour la tradition et les villages d'Afrique, les Français ont conféré aux danses traditionnelles de l'Afrique sub-saharienne de l'Ouest une place très privilégiée.

La formule n'est absolument pas l'amalgame d'un trop plein de danses, mais elle fait état d'une crispation des esprits sur un seul type de danses qui devient l'unique référence. Cette crispation sur les danses traditionnelles de l'Afrique de l'Ouest, qui vont alors représenter à elles-seules toute « la danse africaine » dans l'imaginaire des Français, n'inclue aucunement les autres danses d'Afrique sub-saharienne qui existent pourtant sous d'autres appellations. Corolairement, c'est depuis la formule « la danse africaine », que jaillissent les stéréotypes dont souffrent tous les autres types de danses qui peuvent être dansés en Afrique. « La danse africaine » est donc une formule européenne qui stigmatise le geste dansé par l'Africain et qui dans l'imaginaire collectif ne peut être exécuté que par les Noirs d'Afrique ou par ceux qui le « deviennent ». Pour la collectivité des Français, « La danse africaine » doit constituer un style de danse parfaitement homogène entre les populations de l'Afrique sub-saharienne et doit être, en même temps, dissociable de toutes les autres danses du reste du monde.

Notez tout de même que concernant les danses des peuples du Maghreb, il ne sera pas question de « danse africaine », la langue française les désigne comme des « danses orientales ». Ainsi « la danse africaine » concerne exclusivement les danses des populations noires d'Afrique, cette formule désigne bien alors la « danse des Noirs » et c'est donc sous ce seul prisme que cette formule produit du sens. Les représentations et les stéréotypes communément acceptés et validés par la collectivité des Français héritiers de l'idéologie coloniale est que tout ce qui est dansé par des Noirs d'Afrique est de « la danse africaine » et tous les membres de la collectivité s'entendent et se comprennent lorsqu'ils s'expriment en ce sens. « La danse africaine » est si singulière et concrète à leurs yeux, à un tel point, qu'elle ne peut pas être fragmentée ou renommée.

Les corps noirs d'Afrique sont mis en scène très tôt à travers les expositions universelles d'une part et le music hall d'autre part. Ici je parle de mise en scène dans le sens d'une orchestration, d'une mise en place artificielle et frictionnée. Ce que l'on montre sur ces sites n'est pas l'Afrique en tant que telle, mais une Afrique sur-jouée où

tous les traits les plus grossiers sont mis en avant comme il en va de la caricature. Les expositions montraient les figurants indigènes comme des créatures sauvages dans un dispositif similaire à celui d'un zoo, c'est pour cette raison que ces expositions sont qualifiées de nos jours de zoo humain. Paris accueillera pas moins de huit expositions de ce genre entre 1855 et 1937, sans compter les « villages noirs » : exhibitions itinérantes de populations africaines dont les scènes de vie étaient scrupuleusement arrangées par les tourneurs et directeurs d'établissements.

Dans la mise en scène de l'altérité, les danses constituaient les attractions principales.⁽¹⁾ Suite à l'engouement des Français pour ces spectacles exotiques, le music hall puis les théâtres mettront eux aussi en scène une altérité sur-jouée. La figure la plus célèbre de cette période du music hall est Joséphine Baker, une Américaine qui jouait la danseuse africaine. Elle donnait vie aux stéréotypes de « la danse africaine » avec ses grimaces, son corps nu couvert uniquement de bananes, ses mouvements désarticulés et ses positions presque bestiales. A ce sujet, Anne Decoret-Ahiha est critique :

« Autre avatar : la danseuse africaine, sauvage et sensuelle, bestiale et érotique incarnée par l'américaine Joséphine Baker. Ces figures de l'altérité ont eu une longue fortune et émaillent encore la perception actuelle des danses venues d'ailleurs. L'imaginaire exotique dont elles étaient le fruit ainsi que les conceptions de l'autre qu'elles véhiculaient participaient de l'époque coloniale. Pourtant, en dépit de la redistribution politique opérée par la décolonisation, on constate aujourd'hui d'avantage de continuité que de ruptures. »⁽²⁾

« La danse africaine » telle qu'elle a été calibrée pour le spectacle parisien, ne s'inscrit ni dans le temps ni dans l'espace africains ; elle est un concept figé, un cliché qui nourrit l'imaginaire et alimente un besoin d'exotisme en Europe. Pour ces raisons, l'idée de « la danse africaine » n'a pas subi de rupture significative entre l'époque coloniale, les années 30 et l'époque actuelle. Le danseur africain quelque soit la période sera celui qui saura interpréter tous les stéréotypes attribués à l'Africain dans un numéro adapté aux horizons d'attente du public français. La performance des stéréotypes sur la danse des Noirs d'Afrique par des figurants ou acteurs qui se mettent en scène, jouent selon une

1) DECORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France*, p. 20-25.

2) Ibid., p. 15-16.

mise en scène imposée, est une sorte de « special joke » que l'on fait entre membres d'une même collectivité. La connaissance relationnelle implicite partagée par ces membres, artistes et publics confondus, crée les conditions de réception idéale pour un tel spectacle. C'est dans la catharsis que la collectivité célèbre les croyances et les représentations implicitement intriquées dans le spectacle qui s'offre à elle.

En mettant les spectacles des « villages de nègres » ou des « revues nègres » français, en relation directe avec les minstrel show américains, je souhaite mettre en lumière l'aspect caricatural et particulièrement dégradant de « la danse africaine » qui n'est que la continuation directe de ces spectacles à la française. Les minstrel show étaient une forme de divertissement très populaire à la fin du XIX^e aux Etats-Unis. Composés de sketches comiques, de moments chantés et de moments dansés, ces spectacles avaient pour but de moquer la population noire des Etats-Unis en mettant en scène des personnages caricaturaux, à la peau extrêmement noire avec des lèvres épaisses et rouges, les yeux exorbités et tout sourire, inarticulés, ignorants et paresseux, passant leur temps à chanter et danser en se gavant de poulet frit et de pastèques. Les Noirs qui succèdent aux acteurs blancs, les visages grimés, ont pour motivation de faire des représentations plus vraisemblables de ces fictions dégradantes en reprenant les stéréotypes sur les afro-américains. Pour illustrer ce propos, Susan Manning rapporte qu' :

« Après la guerre de Sécession était apparus des acteurs noirs qui, eux, pastichaient les imitations stéréotypée des Noirs auxquelles se livraient le Blancs. Williams et Walker étendent et renversent la pratique de la minstrelsy noire en parodiant les stéréotypes en même temps qu'ils les renforcent. »⁽¹⁾

Il est vrai que si des artistes comme Joséphine Baker, George Walker, Bert Williams ont donné vie aux stéréotypes les plus vils sur les hommes et les femmes noirs, ils ont aussi été les premiers artistes noirs à avoir des premiers rôles sur les prestigieuses scènes des théâtres occidentaux. Tout en ouvrant ainsi la voix à d'autres artistes noirs, ils amorcent un genre qui relèguera justement les artistes noirs à n'occuper, dans l'industrie du spectacle, que ce type de rôle caricaturaux. Ces artistes noirs qui interprétèrent leurs formes de danses et de chants contribuèrent à populariser

1) MANNING Susan, *Danses Noires Blanche Amérique*, Pantin : Expositions, Centre national de la danse, 2008, p.16.

ces formes auprès du public Européen, mais cette popularité n'a pas permis d'améliorer l'image des Noirs, au contraire ces spectacles venaient conforter des schémas racistes.

En France, ce sont les discours des intellectuels sur l'Afrique, la propagande coloniale du pouvoir politique et le sens du spectaculaire des différents organisateurs de spectacles de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui finiront d'entériner une image péjorative de l'Afrique et des Noirs en particuliers dans le socle de la collectivité française. A telle enseigne qu'Anne Decoret-Ahiha ne manque pas de souligner :

« L'exposition de 1931 marqua, quant à elle, l'apogée de l'époque coloniale et son mode d'organisation scénographique illustra, de manière flagrante, le discours impérialiste. Elle offrira un éclairage global sur la façon dont les danses exotiques, dans le cadre de ces manifestations, ont été agencées, orchestrées et chorégraphiées pour répondre à l'intention et à l'idéologie des organisateurs. » ⁽¹⁾

C'est donc en ce début de XX^e siècle que la représentation des danses des hommes et femmes d'Afrique subsaharienne est créée théoriquement, politiquement puis spectaculairement. Ces mises en scène, inspirées des récits fantastiques des premiers explorateurs européens et de la propagande coloniale ont figé, pour des générations, les représentations de l'Afrique et de l'Africain. De ces représentations découlent les clichés sur les danses de l'Afrique, clichés qui perdurent dans le temps étant donné qu'ils n'ont jamais été sérieusement ébranlés. Pour cette raison, la déconstruction de la formule « la danse africaine » est absolument cruciale, et elle ne peut se faire sans balayer plus d'un siècle de discours, car ce n'est pas un phénomène récent, il est question d'une constante.

Les indépendances des pays africains sont arrivées au moment où l'Empire colonial était largement plébiscité par le peuple français et ces indépendances n'ont pas été obtenues sans bras de fer allant jusqu'aux interventions militaires, soutenues par la quasi totalité des Français de l'époque, convaincus de leur bon droit et ceci encore aujourd'hui. Il faut rappeler que les indépendances ne sont pas totales pour les pays d'Afrique subsaharienne, si les Français n'occupent plus physiquement les colonies,

1) DECORET-AHIHA Anne, *Les danses exotique en France*, p.25.

une tutelle économique est mise en place avec le Franc CFA, un droit de regard sur les décisions politiques est fermement négocié. Ceci n'est pas un secret d'état et toute la collectivité des Français d'hier et d'aujourd'hui connaissent ces faits d'ingérence politique qui pourrait être considérée comme une politique néocoloniale.

A ce propos, il faut se souvenir du discours du président français Charles de Gaulles à Brazzaville le 30 janvier 1944, dans lequel il exprime sa gratitude envers l'Empire colonial, il avait surtout souligné son caractère indispensable et s'il avait dit alors vouloir accompagner les hommes et les femmes d'Afrique à gérer à l'avenir leurs affaires locales ceci devait être à la condition que la relation entre eux et la France ne soit pas rompue et qu'il perdure des rapports de « coopération ». Aujourd'hui, on sait ce qui est advenue de ce rapport de coopération avec la nomination de Jacques Foccart dès 1960 en tant que secrétaire général de l'Élysée aux affaires africaines et malgaches. Ne répondant directement qu'au Président, son cabinet ne dépendait pas du ministère des affaires étrangères et ses méthodes ont alimenté la presse dès lors.

La nécessité de la relation entre la France et l'Afrique est évidente pour les Français et ne crée pas de débat. Ceci est également l'avis des hommes politiques français qui en 2005 votaient une loi qui invitait la nation française à reconnaître le rôle positif de la colonisation. S'il y a eu une levée de boucliers contre cette loi, c'est contre son injonction envers le corps enseignant et non pas par pure indignation contre l'idée-même qu'il puisse y avoir du positif dans la colonisation. L'article de loi prévoyait que « les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer. »

Pour toutes ces raisons notables, affirmer sans euphémisme que le peuple français a partagé et partage encore largement les idées véhiculées par le colonialisme est indéniable, et que le racisme tel qu'il a été institutionnalisé a été convenu et accepté par la collectivité. L'homme noir, considéré à l'époque comme un sauvage, ayant arraché son indépendance avant d'avoir été élevé au rang d'homme moderne, continue d'être perçu comme un homme sans aptitudes civilisationnelles. Par conséquent toute sa production artistique ne peut être appréhendée que comme une activité répondant à la nécessité et qui fait appel à la superstition, à l'intuition ou à une expression naïve ou brute sans jamais pouvoir provenir de l'activité d'un esprit élaboré et singulier.

II. LE COLONIAL ET L'UNIVERSEL L'ACTION DES MOTS

A. « La danse africaine » et ses promoteurs

1. Si dans les années 30, le music Hall français qui stagnait s'est revivifié, sous l'influence du succès des expositions coloniales, en offrant un nouveau cadre de mises en scène de l'exotisme et particulièrement celui des peuples noirs, dont les danses spectaculaires étaient calibrées pour l'attraction avec ces célèbres figures; les spectacles qui fixeront le cliché de « la danse africaine », en France, seront surtout ceux des Ballets africains. C'est sous le régime colonial de l'après-guerre que trois amis, Keïta Fodeba (écrivain, dramaturge), Facelli Kanté (musicien) et Albert Mouangue (chanteur), créent à Paris un ensemble « musique et danse » en 1947. Une formation qui va s'agrandir et se produire à l'international sous le nom des Ballets Africains. Cette troupe sera la première et la plus célèbre compagnie de danse traditionnelle africaine. En effet, créée en France métropolitaine, cette troupe sera appelée à devenir le Ballet national de la République de Guinée dès 1958, à l'indépendance de cette dernière.

Son succès fera la fierté de la Guinée, pays dont est originaire F. Keïta, et marquera les indépendances d'autres nations africaines qui reprendront l'idée en créant des ensembles de musiques et de danses localement sous la dénomination de Ballets nationaux. Les spectacles de danses présentés par F. Keïta ne viendront pas mettre en branle le cliché sur « la danse africaine », bien au contraire, cette idée sera plébiscitée et l'expérience réitérée maintes et maintes fois. De la même manière que les organisateurs des expositions mettaient en scène des Africains dans des villages non identifiés, avec un enchaînement de numéros de danses issues de divers peuples, F. Keïta de son côté, mettait en scène une suite de danses de différents peuples d'Afrique de l'Ouest. Ceci ne pouvait qu'accentuer et conforter l'idée qu'il y ait une forme unique de danse pour tout un continent. C'est pourquoi Funmi Adewole décrit ces spectacles comme suit :

« Le désir d'unifier des groupes ethniques disparates aboutit alors au regroupement d'une vaste palette de danses et de costumes, qui étaient présentés dans le cadre d'une histoire assez floue ayant pour toile de fond un village africain indéterminé. (...) Même si certaines danses pouvaient être présentées et représentées en relation avec un groupe

ethnique précis, une fois amalgamées, elles ne faisaient que témoigner du désir de Fodeba de glorifier une conception de la civilisation africaine traditionnelle. »⁽¹⁾

Dès les premières tournées des Ballets africains, la troupe fut accusée de donner une fausse image de la culture africaine et de ne pas être authentique. Ces accusations venant principalement d'américains tel que l'historien Richard A. Long, décrivaient le spectacle de Fodeba Keïta comme relevant plus de la mise en scène parisienne que de la tradition africaine.⁽²⁾ F. Keïta répondra à ses détracteurs en rétorquant qu'eux-mêmes ne savent pas sur quoi repose l'authenticité d'un spectacle de « danse africaine » car cette critique ne vient pas d'Africains et ne fait pas référence à l'Afrique de l'époque, mais à celle d'un temps révolu et, enfin, parce que l'adaptation scénique de cette Afrique nécessite des ajustements. De cette authenticité, Fodeba Keïta en donne un sens qui clôt le débat en révoquant la critique sous prétexte qu'elle n'est pas formulée par des Africains. Dans l'article *La danse africaine et la scène*, paru en 1957 dans la revue *Présence africaine*, F. Keïta explique :

« Un spectacle folklorique authentique est celui qui représente fidèlement les aspects les plus caractéristiques de la vie qu'il veut faire revivre sur scène. Donc pour apprécier ce degré d'authenticité, il importe de connaître tant soit peu la vie dont le spectacle est issue. (...) C'est pourquoi le folklore moderne de l'Afrique actuelle est aussi authentique que celui de l'Afrique ancienne, tous deux étant l'expression réelle de la vie de notre pays à deux périodes différentes de son histoire. (...) Sur scène ce sont de nouvelles conditions qu'il faut créer, au moyen d'artifices divers pour conserver d'une part aux danses leur fraîcheur et leur réalité, et d'autre part tuer la monotonie qui naît vite de fait de la non participation active des spectateurs. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de prendre nos danses seulement à leur moment culminant en les écourtant et les dépouillant de mille détails qui n'ont d'importance que sur la place publique des villages. (...) L'adaptation scénique du folklore doit aussi faire appel à l'usage d'éléments de décors simples et suggestifs, qui ajoutent à la variété. (...) Le génie du metteur en scène de folklore consiste à savoir retoucher, modifier et harmoniser costumes et décors conformément à l'esprit du numéro. »⁽³⁾

1) ADEWOLE Funmi, Op. cit., p. 303 et 304.

2) LONG Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, New York : Rizzoli, 1989, p.105-113.

3) KEITA Fodeba, *La danse africaine et la scène*, *Présence Africaine*, 1957/3 (N° XIV-XV) p. 206 -208.

Ainsi, seuls les Africains originaires des pays représentés sur scène pourraient juger de l'authenticité d'un spectacle de « danse africaine ». Mais alors, comment juger de l'authenticité d'une pièce dont l'origine des danses présentées n'est plus du tout identifiable tant l'arrangement scénique modifie considérablement la façon dont les danses sont originellement organisées et exécutées ? F. Keïta opère donc le glissement de l'exotisme au folklorique tout en conservant le carcan stéréotypé. Le folklorique serait donc un exotisme qui se veut authentique. A la lecture du texte du chercheur et musicien Yves Guilcher sur les danses folkloriques, je comprends que les représentations scéniques de danses africaines en France et à l'étranger ne pourront jamais être authentiques ou qualifiées de traditionnelles. L'exotisme et le folklorique se valent, si ce n'est que l'un est l'expression d'un fantasme envers une communauté étrangère indéfinie, tandis que l'autre est l'expression de la survivance d'une communauté localisée. Le folklore se veut donc plus réaliste que l'exotisme, mais il a montré ses limites parce qu'il concerne le plus souvent des populations disparues ou absentes du débat. C'est à ce titre qu'Yves Guilcher pense que :

« L'ennui, c'est que le terme « folklorique », galvaudé par l'image qu'en véhiculent les groupes de même nom, évoque désormais une réactivation scénique, dont on incline à penser – à juste titre – qu'elle est peu sérieuse. »⁽¹⁾

« Sortie de son milieu la danse traditionnelle n'est plus la danse traditionnelle. Pour trois raisons au moins, le revivalisme est en porte à faux avec la tradition. (...) Ensuite, le revivalisme a vu dans la danse traditionnelle un objet de spectacle. Mettre de tels répertoires sur scène, c'est les rendre passibles d'appréciations esthétiques auxquelles ils n'ont pas de compte à rendre. C'est aussi les spolier de leur fonction pour leur en imposer une autre. Au fond, on remplace une communion par un voyeurisme. Enfin, outre la fonction, c'est le visage même de la danse qui est infidèle aux modèles dont on se réclame. (...) Ce que danse le revivalisme, ce n'est pas la danse traditionnelle, mais seulement l'idée qu'il s'en fait. Cette idée, insuffisamment informée, se renouvelle au gré de modes successives. Pour la communiquer, le revivalisme est

1) GUILCHER Yves, « La danse traditionnelle entre manière d'être et façon de faire », *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin : Recherches, Centre national de la danse, 2003, p. 313.

contraint de former des danseurs. Cette formation suppose désormais l'enseignement, l'analyse, la codification. (...) Montrer sur scène d'aujourd'hui la danse paysanne d'hier, c'est nécessairement recourir à des acteurs interprétant un rôle de composition. Leur témoignage est par nature une imposture. »⁽¹⁾

Le débat sur l'authenticité apparaît ici en toile de fond. Je m'autorise à ne pas entrer dans ce débat-là, sans précisément trancher sur cette question d'authenticité qui ne m'intéresse pas, dans le sens où l'authenticité ne peut pas être concrètement discutée dans la mesure où elle est liée à une référence substantielle connue. Or, nous avons vu que « la danse africaine » sans référence substantielle est un générique, un plein et un vide de choses vagues. Pour F. Keïta, « la danse africaine » serait celle de telles et telles régions d'Afrique, mais pas tout à fait puisqu'il faut les adapter à la scène. C'est en cela que « la danse africaine » ne peut être associée, selon moi, à l'adjectif authentique. Pour juger de l'authenticité d'une chose, encore faut-il pouvoir dire de quoi il est question.

Néanmoins, il est important de souligner que F. Keïta semble prendre position en faveur d'une danse essentiellement liée à son propre contexte historique. Cette prise de position est surprenante et antinomique, ceci pour de nombreuses raisons. Tout d'abord, parce qu'il ne cache pas la façon dont il manipule la danse pour les besoins de la scène et il avoue même en modifier la contextualité et la destination des gestes. Sa danse authentique est totalement artificielle. Lorsqu'il reconnaît faire usage d'artifices et mélanger les danses traditionnelles avec d'autres esthétiques, il invoque le modernisme et incite son audience à ne pas se cantonner à leur propre vision de la danse en Afrique. Il présente ses spectacles comme provenant de la culture traditionnelle africaine alors qu'il propose des enchaînements de numéros selon la tradition occidentale du théâtre. Il dit vouloir faire revivre sur scène la vie des villages mais échoue dans la conservation d'une tradition et va plutôt dans le sens du revivalisme que fait transparaître Y. Guilcher. F. Keïta rend l'expérience de « la danse africaine » possible avec les Ballets africains, cependant, il renforce la représentation d'une Afrique unifiée sous une esthétique unique qui est, selon lui, celle de l'Afrique de l'Ouest et plus précisément des peuples mandingues. Il écrit dans son article pour la revue *Présence Africaine* en 1957 que :

1) GUILCHER Yves, Op. cit., p. 315-316.

« Si différentes que soient les formes et les origines de nos danses, elles n'en paraissent pas moins participer toutes du même esprit. »⁽¹⁾

Il va même plus loin dans cette affirmation en utilisant l'opposition entre la danse évoluée⁽²⁾ de l'Europe et la danse traditionnelle de l'Afrique, en affirmant que « la danse africaine » peut s'identifier⁽³⁾ au ballet. Ici, il faut comprendre le verbe transitif « s'identifier » au sens d'équivaloir ou rivaliser avec un idéal. Le ballet classique est considéré par F. Keïta comme le baromètre de l'excellence chorégraphique, c'est ce à quoi la « danse africaine » doit aspirer, selon lui. Dans cet article, il ne cache pas son désir d'arracher « la danse africaine » à la nécessité du culte cérémonial pour qu'elle atteigne la compréhension consciente d'elle-même. Le désir de F. Keïta de valoriser « la danse africaine » le pousse à sublimer le cliché aux dépens des traditions adaptées à la scène et au regard occidental. Malgré les réserves de certains observateurs de l'époque, les ballets nationaux et autres comédies musicales sont produits un peu partout en Afrique. Ils caractérisent alors l'enthousiasme mondial pour les cultures traditionnelles d'Afrique et restent encore aujourd'hui les références du genre. Après avoir connu le succès pendant des décennies, ce type de production trop stéréotypé finit par décrédibiliser le genre. Le chorégraphe Salia Sanou⁽⁴⁾ évoque ces Ballets comme des reliques d'un temps révolu, tout en exprimant le rôle politique majeur de ces formations. Il constate :

« Au lendemain des indépendances, au tournant des années 1950-1960, périodes toujours agitées par les spasmes du nationalisme et du désir de reconnaissance identitaire, la plupart des Etats africains se sont fortement exprimés dans le domaine culturel et artistique. On a assisté alors à l'émergence de nombreuses formations artistiques dans toutes les disciplines, parmi lesquelles la danse, *art archaïque* au sens noble du terme, n'est pas en reste puisque les ballets sont créés dans presque tous les pays d'Afrique, soutenue par une forte volonté politique. (...) Nés d'une volonté politique affirmée, les ensembles et ballets nationaux ont subi de plein fouet changements de régimes et mutations politiques. Aujourd'hui se développe un courant de *nostalgiques* de ces ensembles

1) KEITA Fodeba, Op. cit., p. 209.

2) Ibid., p. 203.

3) Ibid., p. 204.

4) Salia Sanou est un danseur et chorégraphe d'origine burkinabaise, formé à la danse contemporaine notamment avec Mathilde Monnier, il devient lauréat du concours des premières Rencontres Chorégraphiques de l'Afrique et de l'Océan indien en 1995.

nationaux, aussi bien au Mozambique qu'au Ghana, au Burkina Faso qu'au Togo, au Bénin, au Sénégal, en Guinée, au Cameroun, au Gabon, au Tchad, au Congo et au Mali. Mais comme leurs prédécesseurs, ces ballets sont dépourvus de véritables moyens financiers autant que de réels projets artistiques ambitieux. »⁽¹⁾

2 Les Ballets africains créés par F. Keïta restent la référence en la matière. Leur déclin dans les années 2000 n'a pas pour autant freiné l'attrait des européens pour les danses d'Afrique. C'est désormais majoritairement sous la forme de cours de danse que se décline la spectaculaire « danse africaine ». C'est dans ce contexte et cet environnement orienté sur la pratique, qu'Alphonse Tierou propose sa théorie sur « la danse africaine ».

Ma recherche a débuté tout naturellement avec la lecture intéressée des textes de cet auteur prolifique. Soucieuse de démontrer la scientificité de son approche, c'est son texte le plus célèbre, à savoir *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, publié en 1989 ; qui m'a interpellée. Ecrivain français d'origine ivoirienne, A. Tierou est sans doute le promoteur le plus radical de « la danse africaine ». J'ai donc consacré une grande partie de mon étude à cet auteur, notamment en échangeant avec l'écrivain par e-mail et en participant à un de ses cours à Paris.

Il se présente comme un chercheur-chorégraphe-écrivain, pédagogue, directeur scientifique et artistique du Centre de Ressources de Pédagogie et Recherche pour la Création africaine à Paris (Appelé aussi centre Doople, lieu créé par A. Tierou, qui ouvrit ses portes en 1992 ; lieu où il donne ses cours, ses stages et organise les événements autour des ses parutions.). Il est concepteur et organisateur d'expositions scientifiques et artistiques sur les arts et la culture africains. Il fut Consultant de l'Unesco pour la recherche sur la danse en Afrique, il fut également l'initiateur, directeur artistique et scientifique de 1992 à 1996 du projet *Pour une danse africaine contemporaine* (Projet mis en place par le gouvernement français et qui a donné naissance au premier concours panafricain de danse contemporaine africaine à Luanda (Angola) en 1995, nommé Les Rencontres chorégraphiques d'Afrique et de l'Océan indien.). Professeur agrégé par le ministère français de l'Éducation nationale, de la Culture et de

1) SANOU Salia, *Afrique danse contemporaine*, Paris : Editions Cercle d'Art, Centre national de la danse, 2008, p. 55-56.

la Communication, son site annonce qu'il est reconnu comme la référence mondiale de l'enseignement de « la danse africaine ».⁽¹⁾

L'analyse critique normative d'A. Tierou est cruciale pour analyser ses idées, popularisées par des instances d'autorité nationale. Cette analyse critique permet de mieux comprendre ce qui se joue dans l'institutionnalisation du personnage avec les titres qui l'accompagnent. Le chorégraphe Salia Sanou, affirme que c'est grâce à l'intuition d'A. Tierou que de nombreux danseurs seront formés à la danse en Afrique. Si la danse existe bel et bien en Afrique, A. Tierou comme S. Sanou semblent regretter qu'il y ait un manque de formation des danseurs africains aux standards de l'industrie culturelle occidentale. En effet, le problème que soulève A. Tierou est celui de la grande proportion de personnes ayant trop peu, voire aucune connaissance des danses d'Afrique et qui proposent malgré cela des cours de « danse africaine » en France. A cela s'ajoute l'incapacité du public européen à apprécier les qualités des danses d'Afrique, car ils ne connaissent pas les critères esthétiques qui régissent ces danses. Ce constat, tout à fait valable, conduit étrangement à l'élaboration d'une théorie qui reprend les critères esthétiques européens comme baromètre pour apprécier les danses non-européennes d'Afrique. Ainsi A. Tierou s'enlise dans les paradoxes.

Tout d'abord surgit le paradoxe mis en lumière dès l'introduction de cette étude, dans le titre du livre *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*. La formule « danse africaine » n'est pas révoquée, ni contestée par l'auteur. Il la réhabilite en l'incorporant naturellement dans son discours. A. Tierou qualifie son ouvrage de livre théorique sur « la danse africaine traditionnelle ».⁽²⁾ Or, il ne s'agit certes pas d'un manuel d'une technique chorégraphique, ni d'un cahier répertoriant des exercices comme le *Traité élémentaire* du chorégraphe et théoricien Carlos Blasis, par exemple. Le livre d'A. Tierou est un répertoire de positions qui représenteraient, en théorie, la base de toutes les danses en Afrique et ces positions, dans leurs formes et leurs appellations choisies, constituent les clés de voute de « la véritable danse africaine » selon A. Tierou qui dit que :

« Ces mouvements, aux nombres de dix et que l'on retrouve dans toutes les régions et chez tous les peuples africains font partie du patrimoine culturel africain. »⁽³⁾

-
- 1) Biographie communiquée par Alphonse Tierou dans son premier e-mail d'informations. (voir Annexe 1 copie de l'e-mail du 3 février 2016 à 15:39)
 - 2) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1989, p.8.
 - 3) Ibid., p. 72.

Cette affirmation qui ne s'appuie sur aucun texte scientifique sérieux, est le postulat de base de la théorie d'A. Tierou. La mince bibliographie figure dans les notes de bas de pages où je décompte seulement neuf notes qui peuvent être associées à des références d'ouvrages, ce qui est vraiment peu pour une recherche qui se veut d'une grande portée. L'ampleur, la cohérence et les informations données sur sa bibliographie sont généralement des gages de sérieux, mais pas uniquement, puisque la corrélation entre le propos de l'auteur et les textes choisis ont aussi leur importance. Les textes choisis parlent essentiellement de la danse classique et de la danse en Occident. Aucune description de faits sociaux africains, ni de rapport d'observation ne figure dans ce livre, il n'y a pas non plus de recherches ethnographiques faites particulièrement sur les danses des peuples dont parle l'auteur, ni même, une recherche que l'auteur aurait pu mener lui-même sur le terrain africain. Le sérieux de la démarche scientifique veut qu'un maximum d'informations concernant les références soit donné. En effet, il peut y avoir des rééditions de certains textes avec des modifications, il peut y avoir également des différences entre un ouvrage lu dans sa langue d'origine ou dans une traduction, etc. C'est pourquoi les informations qu'A. Tierou donne sont incomplètes, voire inexistantes. Le nom et prénom de l'auteur, le titre complet, l'année de publication, le lieu de publication, la maison d'édition ne sont pas donnés systématiquement dans ses notes de bas de page ; les ouvrages ne sont pas notés clairement, à tel point que je n'ai pas l'entière certitude qu'il s'agisse d'un livre, d'un article ou du titre d'une collection d'art, entre autres.

De plus, A. Tierou recourt énormément aux citations et celles-ci ne sont pas formellement référencées. Il ouvre et ferme des parenthèses, il est difficile de savoir s'il s'agit d'une citation empruntée ou d'une citation propre. Par exemple A. Tierou écrit :

« La danse africaine, c'est aussi accepter de faire son devoir, c'est « traiter dans ta personne aussi bien que dans la personne des autres, jamais simplement comme un moyen, mais toujours comme une fin » (Kant). »⁽¹⁾

Pour cette citation, prétendument empruntée au philosophe Emmanuel Kant, A. Tierou semble dire que l'activité d'interpréter de « la danse africaine » revient à faire son devoir. Devoir envers qui ou quoi, il ne le dit pas, mais il faut noter que cette

1) TIEROU Alphonse, Op. cit., p.23.

affirmation est révélatrice d'une mission dont l'auteur ne semble pas vouloir dire grand chose. Il justifie le lien qu'il fait entre « la danse africaine » et le « devoir » en invoquant de façon arbitraire la métaphysique de Kant, puisqu'il ne justifie nulle part dans son texte l'emploi de cette citation. De plus, il est difficile de comprendre ce qu'il a tenté de dire avec les mots de Kant. Comment « la danse africaine » peut être mise en équivalence avec des actions comme « faire son devoir » ou « traiter » ? Encore une fois, le vide que constitue la non définition de ce dont il parle, rend son discours inintelligible. De plus, Emmanuel Kant n'a jamais traité de la danse et s'il évoque la notion de devoir, c'est un impératif de la moralité, nullement un impératif de l'habileté. Alors en quoi « la danse africaine » répond-elle à un impératif moral ? Dans la citation choisie par A. Tierou, on ne sait dire duquel. Autant dire que ses propos ne peuvent tout simplement pas être vérifiés.

A. Tierou tisse une relation entre l'esthétique de la danse et l'esthétique de la sculpture. Son livre est parsemé d'images d'œuvres traditionnelles de toute l'Afrique. En aucun cas ces photos de sculptures ou de scènes de vie ne vont être contextualisées par l'auteur, il ne nous dit pas quelle fonction ces sculptures occupent dans la communauté dont elles proviennent, ni même s'il s'agit bien de mouvements de danse. Ce semblant de méthode, qui adopte la forme d'un document ethnographique, semble n'être qu'une tentative persuasive de l'auteur. Il n'y a pas à première vue dans ce livre de corrélation du sujet et de l'objet, tant le détour par la sculpture est un biais, un glissement qui fait passer l'objet sculpté comme objet d'étude face à l'objet introuvable pour son sujet : « la danse africaine ».

Rien n'atteste d'une rigueur scientifique qui répondrait aux exigences d'un véritable protocole de recherche. Adhérer à la théorie d'A. Tierou ne peut donc se faire que par sympathie pour l'auteur. Néanmoins, il jouit d'une notoriété indiscutable auprès des institutions françaises et internationales. Sur son site, il est dit qu'A. Tierou est étudié en Afrique dans les Ecoles de Beaux Arts au même titre que des Prix Nobel de littérature. Il y est également dit que ses ouvrages sont classés dans la rubrique « choreography and dance studies » aux Etats-Unis et non pas dans la rubrique « folklore ».

Lorsque j'ai voulu aller prendre des classes avec A. Tierou à Paris, j'ai dû suivre le protocole indiqué sur le site www.tierou-doople.com, à savoir, faire la demande par mail pour assister à un cours d'essai payant, à la suite de quoi une inscription à l'année

est demandée. J'ai reçu, en retour un e-mail d'information sur les tarifs, la présentation de ses activités ainsi que d'autres informations, telles que :

«Le CANOPE est une branche du CNDP (Centre National de Documentation Pédagogique) qui relève du Ministère français de l'éducation National. Depuis janvier 2015, elle nous fait donner des cours théoriques et pratiques à des enseignants du premier et du second degré. Notre nouveau livre «Alphabet de la danse africaine» est considéré comme un document pédagogique exceptionnel et vivement recommandé aux profs de danse et chorégraphes et à ceux ou celles qui souhaitent comprendre la richesse de l'art africain en se détachant des idées reçues.»⁽¹⁾

Cette note informative est destinée à faire valoir le statut informel d'Alphonse Tierou en tant que « professeur de danse africaine » reconnu par l'Etat. La note fait aussi la réclame du dernier livre d'Alphonse Tierou, *Alphabet de la danse africaine* paru en 2014, qui est en quelque sorte une nouvelle édition de son livre *Dooplé : loi éternelle de la danse africaine*. En évoquant le lien entre le CANOPE et l'institut Dooplé que représente le « nous » de la citation, le doute se forme quant à qui considère la récente parution d'A. Tierou comme un document pédagogique et qui le recommande vivement. Il est également annoncé que ce nouveau livre « fait découvrir la richesse de l'art africain en se détachant des idées reçues ». Le propos de ce livre présente une danse de toute l'Afrique ; une activité dépendante des objets d'art sculptés localement, depuis lesquels le danseur travaillerait. L'auteur dit ceci :

« Le rapport entre la danse et la statuaire est une évidence. (...) En effet, statue et statuaire sont la mémoire écrite, par la forme, la matérialisation des connaissances dans plusieurs domaines. Elles sont à la fois mémoire et manuels d'enseignement pour les créateurs et danseurs africains de la vieille école. »⁽²⁾

Ces propos présentés comme « révolutionnaire faisant voler en éclat plus de 500 ans d'idées reçues »,⁽³⁾ sont toujours aussi peu convaincants. En effet, toute la démonstration théorique repose sur une série de photographies de danseurs en

1) Cf. Annexe 1.

2) TIEROU Alphonse, *Alphabet de la danse africaine - Méthode Tierou*, Paris : Edition bilingue Français-Anglais, Christian Rolland Editions, 2014, p. 17

3) Cf. Annexe 2 : Extrait du communiqué de presse.

mouvement, certes esthétiquement belles, mais dont le texte et les images ne s'appuient sur aucune argumentation capable d'étayer la théorie d'A. Tierou.

En jouant sur l'aspect pseudo-scientifique de son ouvrage, l'auteur se place exclusivement en homme de science et réussit paradoxalement à faire gage d'autorité en ce sens. C'est en soumettant le livre d'Alphonse Tierou à une liste de critères scientifiques ci-dessous que j'en viens à la conclusion qu'il ne s'agit pas d'un texte réellement scientifique.

C'est précisément par le concours de certains moments concrets, en allant à la rencontre d'A. Tierou, que je découvre un travail qui rappelle étrangement les travaux des premiers anthropologues africanistes, qui eux n'avaient comme démarche scientifique que de prouver à tout prix que la propagande d'état se justifiait dans des faits, autrement constatables, et dont les observations qui en étaient faites, étaient absolument contestables. En effet, l'œuvre d'A. Tierou est plus proche de la sphère politique que des laboratoires de recherches universitaires. Dans l'article de Mahalia Lassibille évoqué précédemment, la chercheuse cite A. Tierou en assimilant son discours à celui des anthropologues de l'époque coloniale. Elle relève, par exemple, ceci :

« De plus, la danse africaine a été caractérisée par des mouvements précis, gestes de bassins, vibrations et tremblements, sauts..., et par une importante rapidité. Alphonse Tierou, par exemple, définit la danse africaine par le *Dooplé* et explique que c'est par le *Dooplé* que les danseurs africains sont passés maîtres dans l'art de faire vibrer les épaules, la poitrine et la tête. Il a fait d'eux de véritables spécialistes des hanchements, des déhanchements, des mouvements pelviens. Léandre Vaillat décrit également « la danse nègre » par les trémoussements ou les rotations d'épaules, les coups de tête en arrière, le tremblement du torse, l'agitation du postérieur, l'alternance des coups de talons avec le trépignement des pieds à plat... En dansant, ils font des mouvements d'hommes sportifs et même des mouvements moins naturels, comme la vibration du dos, du torse, du cou et des mains ou encore la rotation du bassin, des épaules, de la tête et du cou... Ces traits de mouvements, attribués à la danse africaine de façon ancienne, peuvent être considérés comme des qualités uniques ou des défauts condamnables selon les auteurs. (...) Or, tous ces mouvements sont absents de la *geerenwol* et des danses des WoDaaBe.»⁽¹⁾

1) Mahalia Lassibille, Op. cit., p.

En analysant attentivement ce passage, plusieurs choses sautent aux yeux. M. Lassibile rapproche deux considérations sur les danses des Africains, qui bien qu'elles ne datent pas de la même époque, sont parfaitement identiques. A. Tierou, un écrivain né après les indépendances en Côte d'Ivoire, tient un discours similaire à un écrivain né en 1878 en France à l'époque coloniale, si ce n'est que les caractéristiques qu'il énonce sont des qualités uniques, alors que ces mêmes caractéristiques sont, pour Léandre Vaillat, des défauts condamnables. « La danse nègre » d'hier équivaut à « la danse africaine » d'aujourd'hui, qui n'est pas la danse des Africains. Ceci confirme la constance des stéréotypes sur les danses des Noirs d'Afrique, bien que la dénomination ait changé, pour semble t-il être plus valorisante. Aujourd'hui, parler de « danse nègre » serait totalement raciste alors qu'à l'époque cette formule était socialement acceptée et désignait généralement les danses des Noirs. De même, il est aujourd'hui parfaitement banal de recourir à la formule « la danse africaine » pour évoquer toutes les danses des Noirs.

Parmi les nombreuses casquettes d'A. Tierou, figure celle de chorégraphe. Le chorégraphe étant celui qui compose de la danse, A. Tierou prétend, à ce titre, avoir créé des compositions chorégraphiques ou des pièces chorégraphiques ; il s'avère que ces chorégraphies semblent n'être que les représentations de ses élèves aux divers événements organisés par l'auteur ou auxquels il a été convié. Il n'a donc jamais créé, à proprement parler, une pièce chorégraphique qui ait tourné dans un réseau de salles de spectacle, ni qui eu été programmée par des festivals chorégraphiques. Sur son site ne se trouve aucune liste de ses créations, l'intéressé ne dit rien de « son travail chorégraphique ». A. Tierou ne se positionne pas en homme de danse, il se place exclusivement en homme de science. Il ne souhaite pas partager son goût pour une certaine danse, il souhaite introduire « des vérités fondamentales ». Il conviendrait donc de rayer de la liste le titre de chorégraphe et de s'en tenir au titre de professeur de danse, car en effet, il donne régulièrement cours à Paris.

Lorsque j'ai pu participer à l'un de ses cours niveau « Moyen/Avancés », ma première impression fut celle d'être dans n'importe quel cours de « danse africaine », comme il s'en trouve partout en France. Il y avait un percussionniste faisant dos aux miroirs, un professeur qui montrait des mouvements faisant face aux miroirs, des élèves reprenant les mouvements par imitation et sans correction. L'objectif principal étant l'élaboration d'une chorégraphie, la répétition de l'enchaînement doit se faire jusqu'à la fin de la séance. A. Tierou affirme que disposer dans l'espace des danseurs

debout, côte-à-côte sur plusieurs rangs, de manière frontale, correspond à la scène à l'italienne et au type d'enseignement répandu en Occident. Cette disposition dans l'espace, qu'il appelle méthode ou technique du djena, n'est pas issue de la tradition africaine, mais vient directement de la tradition européenne et il le reconnaît en écrivant ceci:

« La technique djena est une technique d'enseignement pratique et non traditionnelle mais elle correspond bien à la scène à l'italienne et à l'enseignement en Occident. Elle permet à la fois aux élèves de mieux voir le maître et au maître d'observer plus facilement les élèves en expliquant et en décomposant les mouvements. »⁽¹⁾

C'est donc en utilisant des dispositifs européens qu'A. Tierou transmet sa « danse traditionnelle » pour s'adapter au public européen et à ses habitudes d'enseignement de la danse. L'enseignement de « la véritable danse africaine » est adapté à ce public, ce qui sous-entend qu'il est impossible de demander à ce public un effort d'adaptation.

A. Tierou propose trois niveaux d'enseignement, dont le caïllo, où la place du maître est primordiale parce qu'il est le seul à pouvoir décomposer en plusieurs éléments les mouvements qu'il présente aux danseurs : « parce que les danses des Anciens doivent être appliquées à la lettre ». C'est pour ce niveau d'enseignement que l'auteur dit opter pour ses cours :

« Cette approche qui consiste à décomposer un mouvement en sous-éléments se retrouve dans le ballet classique, dans les spectacles de danse contemporaine, jazz, danse moderne et danse de compétition, où les chorégraphies sont composées de figures travaillées séparément et reprises ensuite en enchaînements. (...) Il me semble que le caïllo, dans son aspect technique, soit le premier niveau d'enseignement possible en Occident, mais l'enseignant doit veiller à décomposer les danses habituellement appliquées au glo.⁽²⁾ Cela permet ainsi au débutant occidental de se formaliser avec les danses et d'en connaître la technique. »⁽³⁾

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p.65

2) « Le glo implique que l'enseignant soit un danseur parmi les autres qui ait seulement la tâche d'entraîner les autres. » TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p.58.

3) Ibid., p.61

Il est évident à ce stade que « la danse africaine » d'A. Tierou est explicitement destinée aux occidentaux puisque son enseignement et sa présentation sont construits selon l'académisme occidental. Alors que le premier niveau d'enseignement pour l'Africain serait le glo, l'équivalent de ce que les anglais appellent « social dance » c'est au contact d'autres danseurs que la qualité de la danse s'améliore. A. Tierou ne dit pas pour quelle raison il fait une différence entre la façon d'apprendre des Européens et celle des Africains, mais il prend compte de cette différence pour décrire la façon dont doit être enseigné « la véritable danse africaine traditionnelle ».

J'introduis ici de nombreuses notions, bien qu'A. Tierou n'a pas utilisé ce vocabulaire pendant son cours. J'avais présupposé que ce cours de niveau avancé impliquait que les élèves, qui y assistent, soient initiés à la méthode et que par conséquent A. Tierou aurait, sans doute, déjà dispensé auparavant son enseignement en donnant principalement des consignes orales et que le cours consisterait en partie en la répétition et la maîtrise de ses dix positions de base.⁽¹⁾ Croyant qu'il s'agissait peut-être d'un coup de malchance, j'ai demandé aux élèves plus réguliers si A. Tierou utilisait habituellement son vocabulaire, mais celles-ci m'ont toutes confirmés que non et que son cours consistait principalement en l'élaboration de chorégraphies. Serais-je en droit de me demander à quoi peut bien servir cette codification savante, dès lors que même son inventeur ne l'utilise pas comme didacticiel dans sa pratique d'enseignement courante ? Comme pressenti à la lecture de son ouvrage, A. Tierou n'écrit pas un manuel pour la danse. Son vocabulaire ne semble pas non plus destiné à la formation du danseur ni à la transmission de la connaissance sur la danse.

Etant moi-même danseuse professionnelle avec une assez longue expérience des danses africaines, en tant qu'interprète et ayant plus de dix ans d'expérience dans l'enseignement de la danse, j'ai trouvé le contenu de son cours moyen/avancés très

1) Les mouvements de base de la danse africaine traditionnelle selon Alphonse Tierou sont cités ci-dessous en langue ouelou (cf. TIEROU A., *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1989, p.72-94.) Ces positions sont, comme les cinq positions du ballet, des postures figées auxquels A. Tierou dit qu'elles recèlent « un enseignement physique et spirituel ».

- le dooplé : « ... debout, les genoux fléchis et les cuisses non serrées. » p.75
- le soumplé : « ... debout, genoux fléchis, pieds parallèles, jambes jointes... » p.80
- le kagnoulé : debout, cuisses serrées, un pied à plat l'autre sur demi-pointe, les genoux pliés. p.82
- le kagnidjéé : debout, jambes croisées, pieds à plat, genoux pliés. P.87
- le djiétéba : une jambe fléchie et pied à plat, l'autre jambe tendue, pied en flexion, orteils en dehors p.89
- le doundo : « ...équilibre sur les talons, jambes écartées parallèles, genoux fléchis. » p.90
- le tchinkoui : « genoux fléchis, pieds séparés en équilibre sur la lame, poids du corps sur la jambe droite » p.91
- le kouitchin : « genoux fléchis, cuisses serrées, talon en dehors, pieds à plat » p.91-92
- le zépié : « en dedans, en dehors ou en parallèle, sur les demi-pointes, genoux fléchis, jambes écartées » p. 93
- le néo : « debout, droit, les bras ballants » p.94

facile d'accès dans le sens où les mouvements proposés ne sont pas les plus compliqués parmi les expressions dansées qu'ils puissent exister en Afrique. En observant l'auteur à l'œuvre pendant son cours ou dans des vidéos le montrant en train de donner cours, la quiescente position dont il fait l'éloge, le dooplé, est toujours absente. Ainsi, lorsqu'il montre les mouvements à ses élèves, il n'adopte pas les postures de sa méthode et ses mouvements de bras ne sont jamais finis et ne sont pas aussi précis que ceux décrits dans ses livres. Tous ses mouvements étaient assez lents, il y avait peu ou pas de mobilité du bassin, pas de sauts, ni de tremblement dans ses enchaînements, ce qui laisse sa performance au niveau des grands débutants et ceci en vertu de ses propres critères.

Ainsi, A. Tierou ne donne pas à voir la « véritable danse africaine », toujours selon ses critères, il n'est pas un bon danseur africain ; lui qui justement dit dans son livre qu' :

« A travers la pratique de la danse Kagni rend l'homme sensible à une philosophie commune à toute l'Afrique : « Celui qui sait doit toujours donner l'exemple ». Mais aussi à cette autre vérité : « Pour enseigner la danse il faut soi-même être bon danseur ». ⁽¹⁾

A défaut de qualités performatives, il est légitime de s'attendre à ce qu'A. Tierou fasse la démonstration d'une pédagogie remarquable, étant donné qu'il se présente aussi comme un grand pédagogue. Surtout qu'à ma connaissance, il n'y a pas de danseur professionnel qui se réclame de son enseignement et qui parvienne à percer par l'excellence de sa danse. L'auteur nous invite à avoir un regard critique sur les qualités des danseurs et sur celles des spectacles de « danse africaine », en mettant en avant que :

« Le danseur africain a comme devise d'aboutir à une très haute technicité, tout en conservant un grand respect du corps. » ⁽²⁾

Je me permets donc de pousser l'exercice critique en commentant sa pédagogie : la structure de son cours était chaotique. Les élèves ne recevaient pas d'instructions claires et parlaient entre eux pendant la séance, certains prenaient même en charge de montrer les mouvements alors qu'eux-mêmes ne les maîtrisaient pas et donnaient des

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p.81

2) Ibid., p.7

instructions contraires. Les élèves les plus à l'aise, se permettaient de donner des instructions au percussionniste. Les nombreux temps morts, la difficulté à maintenir l'attention des élèves et la confusion qui régnait, ne constituaient pas les conditions idéales pour un bon apprentissage, quel qu'il soit. Malgré ce manque de structure, il règne dans le cours une très bonne ambiance, les élèves rient et prennent le temps d'échanger.

A ce stade, il est raisonnable de douter de l'existence-même de cette « véritable danse africaine traditionnelle », tant elle peine à se révéler. J'ai tout de même voulu faire l'expérience de me mettre en mouvement en fabriquant une séquence avec différentes positions de base professées par A. Tierou. J'ai constaté que le résultat était très limité et que le procédé était très contraignant et surtout j'ai obtenu quelque chose qui pourrait être assimilable à n'importe quelle type de danse. A. Tierou dit lui-même à propos de sa quatrième position : le kagnidjièè, qu'elle rappelle une certaine position que l'on trouve dans des danses d'Asie.⁽¹⁾ Même avec dix positions de base et les nombreuses codifications pour les mains, pour la tête, etc. mon corps se trouve bridé dans une sorte de carcan qui ne permet pas de générer de flux, mais qui produit un enchaînement de mouvements arrêtés. Ce genre de travail peut être intéressant dans la mesure où il permet de noter les étapes par lesquelles le corps passe et qui pourrait correspondre parfaitement à un protocole de création.

La difficulté réside dans le fait que les positions, n'étant pas des mouvements dynamiques, ne peuvent être que des transitions ou des préparations. Puisqu'A. Tierou a construit sa méthode sur le modèle du ballet, je forcerai la comparaison en indiquant que si ses dix positions de base sont l'équivalent des cinq positions de base du ballet, la technique classique n'utilise pas ces positions pour la danse, mais pour la préparation à la danse. La danse classique a développé des mouvements dynamiques qu'il faut exécuter en utilisant les cinq positions, mais ces mouvements ne sont pas des postures figées. Il y a, par exemple, le grand jeté, les battements, la pirouette, etc. Tous ces mouvements sont dynamiques et non statiques, or dans la méthode d'A. Tierou, il n'y a que des mouvements statiques. Le danseur, à l'image des sculptures de bois, ne pourrait alors qu'incarner des formes arrêtées, des personnages pétrifiés, dont la performance relèverait plus de la pose que de la danse.

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p.88

Si toutefois cela était fait, en théorie, pour laisser libre court à l'imagination du danseur, c'est en réalité tout le contraire qui se produit dans la pratique. L'obligation de devoir passer par ces positions de base, dans mon exercice de composition, a considérablement bridé mes possibilités d'improvisation. En effet, la contrainte de précision des postures ne donne pas pléiades d'options quant à la façon de les exécuter. Ceci est tout le contraire de ce que prône A. Tierou qui revendique pourtant l'importance de l'improvisation dans un chapitre intitulé : « Innovation, improvisation et création » du livre *Dooplé*, où il y est dit qu'il y a plusieurs formes d'improvisation mais surtout que l'improvisation est permise à certaines conditions.

« Aucune œuvre d'art n'a d'intérêt pour un africain si elle est dépourvue d'improvisation. »⁽¹⁾

Certes en tant que danseuse, j'apprécie l'exercice de l'improvisation mais est-ce pour autant lié à mes origines africaines ? Rien n'est moins sûr ! De plus, mon aptitude à composer avec des contraintes est le fruit de ma formation de danseuse, et mon expérience des danses d'Afrique me donne des dispositions créatives et motrices qui permettent à mon corps de trouver le moyen d'enchaîner efficacement ces positions. Mon équilibre est cependant resté précaire pendant mon enchaînement alors que cette technique de danse est décrite par son auteur comme une technique qui ancre le corps dans le sol. A supposer que je ne sois pas à l'aise avec cette nouvelle technique et qu'en me donnant plus de temps le résultat de mon expérience serait différent, je pourrais effectivement, avec le temps, exécuter les mouvements plus rapidement sans trop réfléchir. Je gagnerais peut-être en fluidité et en rapidité et maîtriserais alors « la véritable danse africaine » que prône A. Tierou. Loin d'être une danseuse africaine de génie, la sensation de bizarrerie subsiste à toutes mes tentatives, malgré les répétitions. Cette sensation est d'autant plus déstabilisante car je m'étais sentie extrêmement à l'aise avec les enchaînements de mouvements proposés lors du cours, auquel j'ai participé.

A. Tierou attribue la qualité de l'improvisation au génie du danseur, sa définition de l'improvisation est d'ailleurs semblable à celle de l'improvisation en musique qui est l'action de composer et d'exécuter simultanément,⁽²⁾ la composition musicale qui ne

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p.32

2) **Définition du mot improvisation du TLFi A- 1. A) MUSIQUE :** Art, action de composer et d'exécuter simultanément.

peut se faire qu'à partir de gammes et de notes limite la notion d'improvisation à la composition. Or, en danse, la notion d'improvisation est plus large puisqu'elle s'applique aussi bien au matériel chorégraphique lui-même, ainsi qu'à l'agencement de ce matériel dans le temps et l'espace. A. Tierou, qui voit les mouvements en « danse africaine » comme des éléments d'une partition que seuls les danseurs expérimentés peuvent composer tout en variant leur amplitude, affirme que :

« Le danseur peut « paraphraser » chacun des principaux mouvements de base dont l'enchaînement constitue l'ensemble de la danse, c'est-à-dire qu'il peut les exploiter au maximum, les amplifier, les grossir. Mais il peut aussi improviser de telle façon que l'ensemble des mouvements de base joue à la fois le rôle de canevas, sur lequel il travaille, et celui de refrain sur lequel il se repose et reprend son souffle. »⁽¹⁾

Sur le plan apparent de la cohérence et de la pertinence de la notion d'improvisation proposée : les mouvements de base ne semblent pas aussi incontournables. Ils ne seraient qu'un canevas, ce qui reprend l'idée de protocole de création, ou un refrain sur lequel il faudrait reprendre son souffle entre deux parties qui pourrait ne pas comporter ces mouvements. A. Tierou ne donne pas plus d'informations sur la fonction ou le comment utiliser ces mouvements de base, ni ne précise son idée d'improvisation.

J'ai alors tenté de visionner une vidéo où l'on peut voir danser les élèves d'A. Tierou, en opérant sans cesse un découpage des mouvements exécutés par les danseurs qui sont pratiquement identiques à ceux que j'ai dansés lors du cours, sans prouesse technique ou sauts. Certaines positions de base, dont parle A. Tierou, se distinguent mais elles ne sont pas exécutées avec l'exactitude attendue, les mouvements sont paraphrasés, répétés plusieurs fois dans des déplacements qui semblent aléatoires. La danse n'est africaine que par le son des percussions qui accompagnent les danseuses. J'ai regardé une deuxième fois cette vidéo en coupant le son, sans les accents rythmiques de la musique percussive, cette performance n'est pas clairement identifiable comme de « la danse africaine ». ⁽²⁾

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p.32

2) Voir vidéo Youtube, extrait du spectacle de fin d'année des élèves d'A. Tierou et d'un cours au Centre Dooplé : <https://www.youtube.com/watch?v=TJXLEhotOcA>

Le constat, peu flatteur, montre qu'A. Tierou ne peut malheureusement pas être considéré comme un chercheur, il n'a pas non plus le profil d'un chorégraphe et se révèle être un piètre danseur ainsi qu'un mauvais pédagogue. Avec la publication de douze livres de 1977 à 2014, s'il y a un titre auquel il peut prétendre, c'est sans aucun doute celui d'écrivain. A. Tierou est donc un écrivain français d'origine ivoirienne qui a développé un arsenal littéraire sur une question négligée jusqu'alors, sans y apporter de réponses. Il a su par ce biais s'édifier comme le seul connaisseur et détenteur du savoir en matière de « danse africaine ». Ses écrits, destinés à alimenter la doxa, annulent toute possibilité de débat puisque l'auteur ne tolère pas que sa pensée soit questionnée. Il me l'a explicitement fait comprendre lorsque je lui ai demandé par e-mail pourquoi il avait fait le choix d'utiliser la formule « la danse africaine » pour sa méthode et dans ses écrits, il me répond :

« En général, les africains ne lisent pas ou n'aiment pas lire. C'est bien connu, pour cacher une idée à un africain il faut l'écrire. Je vous informe que c'est moi qui le premier ai démontré et par écrit que du point de vue linguistique, historique et scientifique le terme « danse africaine » est réducteur et source de confusion. Toutes les personnes qui s'informent, lisent et s'intéressent à la recherche en danse le savent. Enfin, sachez que la polémique ne m'intéresse pas. C'est une perte d'énergie et de temps. En matière de danse africaine, je n'ai rien à prouver. »⁽¹⁾

Une telle déclaration est d'un péremptoire, tout porte en elle les stigmates du discours de la domination. Le philosophe et mathématicien Blaise Pascal disait déjà à son époque que : « La vérité est si obscurcie en ces temps et le mensonge si établi, qu'à moins d'aimer la vérité, on ne saurait la reconnaître ». A. Tierou réduit la danse à un principe d'occultation dont les effets consistent à masquer aux yeux l'illusion propre, à justifier l'ordre social établi, sous-tendu par l'institution. L'instrument qu'est la formule « la danse africaine » n'est pas un moteur suffisamment puissant pour élaborer une théorie qui demande parfois des années d'efforts et de recherches. Il utilise sans la moindre gêne un argument raciste, une attaque ad hominem, pour ne pas répondre précisément à ma question. En intégrant la connaissance relationnelle implicite des

1) Cf. Annexe 1 : Réponse d'Alphonse Tierou : texte de couleur inséré dans mon précédent mail. (cf. copie de l'email du 4 février 2016 à 07:41)

Occidentaux. Il communique avec les autres Africains au travers d'un discours de domination, domination de la classe dominante qu'il pense avoir intégrée, elle assoit un prestige à travers des croyances qu'elle impose aux autres classes afin de les maintenir dans une relation d'infériorité tant d'un point de vue symbolique que d'un point de vue social. Si le colonisateur fantasme constamment sur le colonisé avec ses clichés, il y a aussi chez le colonisé un fantasme de devenir le colonisateur, en investissant sa subjectivité. L'inconscient collectif du colonisateur devient l'inconscient du colonisé.

La production du discours d'A. Tierou sur « la danse africaine » est certes une tentative de prise de pouvoir sur soi, elle est cependant entachée par le besoin post-traumatique d'identification formelle au modèle européen. Comme je l'ai dit plus haut, c'est avec la plus grande violence faite à lui même et à tous ceux qui lui ressemblent qu'un Africain assimilera les représentations péjoratives sur l'Afrique afin d'intégrer le socle de la collectivité des Français et de communiquer selon leur connaissance relationnelle implicite. Comme il n'est pas blanc et qu'il relève d'une réalité politique asymétrique, sa position n'en est que plus retentissante. C'est sans aucun doute un vecteur puissant d'un processus d'aliénation par l'alignement et la fissure du sujet colonial. Il n'en demeure pas moins que ses affirmations théoriques doivent être fondées sur des relations objectives vérifiables car les affirmations scientifiques ne sont pas des dogmes, il faut être en mesure de les justifier. Autrement dit, il faut montrer dans l'objet étudié des caractéristiques en principe susceptibles d'être vérifiées par tous, c'est-à-dire, d'être soit directement observées, soit obtenues expérimentalement par quiconque et c'est en ce sens qu'elles sont vérifiables. Il faut aussi expliciter la manière dont ces caractéristiques vérifiables étayent les énoncés scientifiques discutés.⁽¹⁾ Un auteur qui élabore une théorie dite scientifique a donc tout à prouver, contrairement à ce qu'avance A. Tierou, et ceci sans limite restrictive dans le temps, ni dans l'espace défini ; son devoir de réponse ne peut être réservé à une certaine classe ou à une certaine race.

1) SOLER Léna, *Introduction à l'épistémologie*, Paris : Ellipses, Editions Marketing SA, 2009, p. 22-23

3. C'est dans cette construction mentale qu'A. Tierou reste fidèle aux propos de F. Keïta, en défendant l'idée d'une « danse africaine traditionnelle » dont l'esthétique serait celles des danses d'Afrique de l'Ouest. En voulant mettre à l'épreuve d'une certaine épistémologie sociologique et esthétique ces théories sur « la danse africaine » qui viennent de deux époques différentes, je constate qu'il n'est question que d'un seul et même discours sur l'Afrique. L'un s'évertue à faire apparaître « la danse africaine » sur scène, l'autre tente de la révéler dans une littérature pseudo-scientifique. Cependant ces deux méthodes échouent à présenter un objet d'étude scientifique, voire une esthétique qui puisse être reconnue objectivement comme « la danse africaine » et ceci même en s'appuyant sur les arguments proposés par les auteurs eux-mêmes.

Ces travaux qui se basent non seulement sur une formule impropre, mais également sur des représentations racistes, ne peuvent que consister en la validation ou la légitimation d'un cliché. De plus, « La danse africaine » d'A. Tierou et de F. Keïta est complètement mise en subordination dans sa comparaison formelle avec le Ballet présenté comme le modèle sur lequel ils construisent ce que doit être la danse pour toute l'Afrique. Ayant tous les deux joués des rôles importants dans la fabrique de « la danse africaine » en France, aucun d'eux ne questionne véritablement la formule qui est pourtant au centre de leur travail respectif ; et bien au contraire ils la revendiquent. Le bref avertissement qui figure dans le dernier livre d'A. Tierou, ne fait pas oublier ce constat criant, bien qu'il y annonce que :

« L'expression « danse africaine » est utilisée dans ce livre pour faciliter la compréhension du plus grand nombre. Or, la formulation « danse africaine » signale une origine géographique, et non une dimension artistique particulière. »⁽¹⁾

C'est donc en toute conscience, que l'auteur utilise « la danse africaine » dans son titre, ainsi que tout au long de son texte. Lorsqu'il dit « pour être compris du plus grand nombre », c'est un euphémisme pour ne pas dire qu'il veut surtout être compris par la majorité de la collectivité des Français. Il ne faut pas oublier que si A. Tierou et F. Keïta sont tous deux Africains, ils sont aussi des colonisés ayant intégrés, sciemment ou inconsciemment, les représentations et des schémas coloniaux. L'entreprise de

1) TIEROU Alphonse, *Alphabet de la danse africaine*, p.7

formaliser les stéréotypes de « la danse africaine » viendrait-elle d'un désir d'autodétermination ? Généraliser de la sorte des particularités à tout un continent fait davantage penser à un projet politique d'assimilation des populations, plutôt qu'à un projet artistique ou à une démarche identitaire.

A partir de ces réflexions, il est difficile de ne pas se pencher sur le fond. A. Tierou, tout comme F. Keïta avant lui, a poursuivi un projet similaire, sinon encore plus audacieux que celui de Louis XIV qui fit de la « Belle danse » la norme pour l'Europe. En effet, le projet de Louis XIV, n'était certes pas de voir la « Belle danse » être consacrée « danse européenne » cependant si cela se produisit dans les faits, cela ne s'imposa pas à la langue. A. Tierou, lui souhaite imposer sa notation dans sa langue maternelle, le ouelou,⁽¹⁾ très peu usitée en Afrique. F. Keïta, étant un mandingue de Guinée et A. Tierou, étant un ivoirien, il est légitime pour eux que « la danse africaine » soit telle qu'elle est dansée chez eux. C'est dans ce choix linguistique et géographique qu'A. Tierou poursuit un projet très personnel : il s'agit de magnifier sa propre culture et de faire rayonner sa langue ainsi que son territoire. Il déclare même dans la préface de son livre *Dooplé* :

« Nous avons voulu aider à protéger et à faire connaître ce patrimoine culturel dans le domaine qui est le nôtre : la danse, en définissant et en expliquant les règles qui composent le dénominateur commun à toutes les danses africaines. »⁽²⁾

Le patrimoine culturel qu'il souhaite protéger est le sien et non pas celui de toute l'Afrique. Les danses traditionnelles des anciennes colonies d'Afrique occidentale française, passées au crible des ethnologues, incarnées par les artistes du music-hall, mises en scène pour des tournées internationales et enseignées sans fondements de par le monde, deviennent caricatures d'elles-mêmes, en étant désécularisées, monnayées et désacralisées. Il cite d'ailleurs à maintes reprises la danse classique comme l'exemple mélioratif. Pour F. Keïta et A. Tierou, la danse classique est en fait un idéal de danse, un exemple à suivre et ils font tous les deux de nombreux parallèles entre danse classique et « danse africaine ». Ils ne cachent pas leur fascination et leur désir de proposer quelque chose d'équivalent. Le dooplé, première position de « la danse

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé : Loi éternelle de la danse africaine*, p. 8.

2) Ibid., p.7-8.

africaine » selon A. Tierou, vient faire directement écho à la première position de la danse classique, il pousse même l'emprunt de vocabulaire dans son ouvrage le plus récent, en affirmant qu'il « privilégie la pratique du pas de deux » dans un chapitre intitulé « Le pas de deux ». ⁽¹⁾ Certains ballets nationaux, mués par la pensée de F. Keïta, nommeront leurs principaux danseurs : « danseurs étoiles » faisant directement référence à la sacralisation des virtuoses dans la tradition du Ballet classique. F. Keïta, lui-même, choisira de nommer sa compagnie de danse « Ballets Africains » avec la même référence. Il légitime sa démarche en ces termes :

« Mais si le ballet est *un fait d'art et de culture élaboré par l'homme dans sa quête sans fin de nouveaux moyen d'expression, dans son aspiration à créer des formes se renouvelant sans cesse d'après son génie et sa faculté*, la danse africaine en tant que moyen d'expression et d'extériorisation peut s'identifier au ballet et c'est la raison pour laquelle nous nous sommes intitulés Compagnie des Ballets Africains. » ⁽²⁾

Ce projet de formaliser une esthétique en écartant toutes les autres, trouve un écho favorable en France où le spectacle correspond à la représentation convenue de l'Afrique. Saluées par les politiques de Côte d'Ivoire, de Guinée et de France, les théories d'A. Tierou et l'esthétique des Ballets africains n'ont pas séduit toutes les populations noires francophones d'Afrique. Par exemple, dans mon pays d'origine, la République Démocratique du Congo, colonisé par la Belgique ; où il y a une très forte tradition dansée mais très différente des danses mandingues qui n'y connaissent pas un franc succès. Les qualités esthétiques des danses étant radicalement différentes, les Congolais n'ont jamais été intéressés par « la danse africaine » telle qu'elle a été promue et calibrée jusqu'alors par la France. Les danses et les musiques congolaises ont d'ailleurs été plébiscitées dans toute l'Afrique, pendant des décennies, si bien qu'il était dit partout en Afrique, encore jusque récemment, que les danseurs de l'Afrique étaient les Congolais ; ceci sans aucune mesure avec le marché de niche ⁽³⁾ des danses mandingues.

1) TIEROU Alphonse, *Alphabet de la danse africaine*, p.89.

2) KEITA Fodeba Op.cit., p. 203-204.

3) **Le marché de niche** est un terme économique, je l'utilise ici pour mettre en avant l'aspect mercantile de « la danse africaine » dont l'offre semble répondre à une demande comme dans le cadre d'un marché. Mais il s'agit d'un marché très étroit correspondant à un produit ou service très spécialisé. La niche de consommateurs est concentrée en France et le nombre d'acteurs du côté de l'offre est principalement restreint au Mali, à la Côte d'Ivoire et à la Guinée.

Il faut souligner que c'est l'unique pratique dansée pour laquelle ce ne sont pas les praticiens qui mettent un nom sur ce qu'ils font, ce sont ceux qui les observent, les étudient et les colonisent qui déterminent l'appellation exacte pour désigner ce qui est fait par les autres, et ceci dans une langue étrangère aux praticiens. « La danse africaine » est une formule qui ne vient pas de la pratique, elle s'impose aux pratiques. Sans prise avec le réel, cette formule ne trouve son équivalent dans aucune langue africaine, ni même en dioula (langue mandingue) ou en ouelou. « La danse africaine » est en cela une fiction, un produit de l'imaginaire européen qui n'a pas de modèle complet dans la réalité des danses d'Afrique. Lorsque je dis que « la danse africaine » n'existe pas, je ne veux pas dire qu'il n'y a pas de sentiment esthétique commun dans toute l'Afrique, ceci reste à démontrer. Je dis simplement que ce qui est désigné comme « danse africaine » n'a pas de pertinence du point de vue de l'Africain résidant en Afrique.

Il est également très important de noter que ce qui rend la formule crédible, c'est sa résonance dans le réel, la façon dont certains artistes s'attèlent à sa performance. Ces individus qui incarnent « la danse africaine », donnent à leur public la possibilité de faire l'expérience de la formule et par là même la réifie. « La danse africaine » convoquée par le langage et par la parole des artistes, des institutions, des journalistes et du public, ne fabrique qu'un phénomène désigné sans objet concret. J'ai évoqué précédemment de quoi relevait ce phénomène, il faut à présent déterminer les enjeux de la performance d'une formule impropre et des représentations qui l'accompagnent. Lorsque je dis de quoi relève le phénomène, je ne viens nullement contredire mon affirmation qui dit que « la danse africaine » n'existe pas ; il ne faut pas entendre phénomène en tant que phénomène observable qui se manifeste aux sens ou à la conscience,⁽¹⁾ mais comme le phénomène d'un ensemble de manifestations liées à une réalité humaine particulière,⁽²⁾ à une fabrique.

Ce n'est que l'imaginaire et le consensus social qui maintiennent l'idée de « la danse africaine », désignant de la façon la plus pauvre l'action dansée de corps noirs cantonnés à un certain type de performance, consistant en l'exhibition de traits

-
- 1) **Définition du mot phénomène du TLFi A- 1. et 2.** Ce qui apparaît, se manifeste au sens ou à la conscience, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre psychique, et qui peut devenir l'objet d'un savoir. Ce que l'on observe ou constate par l'expérience et qui est susceptible de se répéter ou d'être reproduit et d'acquiescer une valeur objective, universelle.
 - 2) **Définition du mot phénomène du TLFi A- 4.** Le phénomène danse africaine est un ensemble de manifestations liées à une réalité humaine particulière.

grossiers. La tentative de déterminer une pratique dans laquelle sont assignés des corps, selon leurs apparences, afin qu'ils incarnent un certain nombre de clichés, est difficilement acceptable. Cette initiative n'est en fait qu'une validation de clichés, c'est un acte de soumission à l'ordre social, c'est légitimer le consensus. Lorsque ces théories émanent de sujets ayant été colonisés, elles sont autant de séquelles postcoloniales et post-traumatiques.

La formule « danse africaine » participe d'un certain discours sur l'autre dont il s'agit de dissimuler les aspects péjoratifs. L'autre indique la présence de l'un dans une réalité asymétrique où seulement un a le pouvoir de dire quelque chose sur l'autre. Le sujet colonisé est surdéterminé par la langue française et n'arrive pas à se déterminer lui-même sans recourir aux viles représentations induites dans la langue du colon. De l'un à l'autre, c'est la tension entre le dedans et le dehors qui se joue dans ce désir, voir cette nécessité, d'inclusion et la crainte de l'exclusion, de la marginalisation. C'est alors que la langue se révèle être un outil de pouvoir de l'un sur l'autre et sur le réel. Le dedans ; une collectivité dominante qui impose ce qu'il convient de dire, de croire et de penser dans sa langue et le dehors ; une collectivité indéfinie des subalternes qui adhéreront sciemment ou inconsciemment à ce qu'il est convenu de dire, de croire et de penser, principalement parce qu'ils sont contraints à utiliser une langue étrangère pour faire entendre leurs voix.

B. L'institution et la danse

C'est donc par le consensus que se propage l'idée d'une « danse africaine ». A. Tierou me faisait comprendre, à sa façon, que la polémique au sujet de « la danse africaine » n'intéresse personne dans le collectif dont il pense faire partie. La dissension n'y aurait aucune place et serait à ce titre repoussée à la marge. Afin de comprendre la dynamique de ce consensus sur « la danse africaine », il faut comprendre pourquoi le consensus est mis en place en premier lieu et quelles forces le pérennisent. Pour ce faire, il faut regarder de plus près le collectif lui-même et son fonctionnement, observer attentivement sa composition, qui se construit en opposition à tout ce qui se fait ou se pense hors des limites de ce collectif. En investissant le champ de la sociologie, j'introduis dans ce chapitre les enjeux de l'utilisation de la formule « la

danse africaine » par le collectif et les enjeux de son extension à d'autres collectifs, afin d'obtenir une généralisation de plus en plus importante du consensus.

1. Pour former une collectivité, les membres doivent partager implicitement ou explicitement des idées et des sentiments, communs à tous. C'est tout d'abord, par ressemblance que les individus se rapprochent ; et ce phénomène de discrimination naturelle indique qu'un individu préférera toujours s'entourer d'autres individus qui partagent les mêmes façons de faire et qui ont le même style de pensée que lui. Cette collectivité harmonisée par la ressemblance et l'adhésion à un idéal commun forme une société. La société française, fortement inspirée par l'idéal présentée dans *la République* de Platon, a, comme dans toute utopie, ses perturbateurs, ses « sauvages » qui sont par définition des malades à soigner ou des déviants à éduquer, comme dans le roman *1984* de George Orwell ou dans *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. Cette aspiration à l'harmonie par la ressemblance implique de considérer comme bon, bien et beau tout ce qui est familier et de dénigrer radicalement tout ce qui est différent, incarnant l'étrange. Cette construction sociale entreprend la constitution d'une collectivité de chauvins.⁽¹⁾ Il en va donc de la nécessité de l'émulsion d'un sentiment d'appartenance qui valorise les membres du collectif. Un tel sentiment se cultive, en compétition et en comparaison à d'autres collectifs. Ce sont les danses d'Afrique qui comportaient le plus de divergences, contrairement aux danses d'Europe qui ont été sélectionnées par les Européens pour incarner ce qui devait être perçu comme exotique, comme « l'étrange danse des sauvages d'Afrique ».

L'idéal de la *République* de Platon est en inadéquation avec la réalité de la diversité des individus qui peuplent le monde. Aussi, le collectif qui croit en cet idéal considèrera le chaos comme un danger, il percevra les différences comme des tares et organisera un consensus pour que chaque membre identifie la dissension et la récuse. Le sociologue Giovanni Busino dit du consensus dans les sociétés occidentales que :

1) **Définition du mot chauvin du TLFi B-** Celui qui admire avec excès et sans discernement tout ce qui appartient à son propre pays et dénigre systématiquement tout ce qui est étranger.

« Politiciens et sociologues continuent à rechercher obstinément la société du consensus et à oublier régulièrement que les sociétés historiques sont des sociétés conflictuelles. »⁽¹⁾

Le socle de ces sociétés, qui pourrait être qualifié d'idéologique, formate toutes les connaissances des individus et toutes les décisions prises par leurs institutions. La façon de raisonner, adoptée par le collectif, sera indissociable de celle de l'individu qui évolue en son sein, c'est la théorie de celui qui est considéré comme le père de la sociologie, Emile Durkheim. L'anthropologue Mary Douglas s'appuie sur la pensée d'E. Durkheim dans son ouvrage intitulé *Comment pensent les institutions*, en affirmant que :

« Les classifications, les opérations logiques, les métaphores privilégiées, sont données à l'individu par la société. En particulier le sentiment de la vérité *a priori* de certaines idées et de l'absurdité de certaines autres se transmet en tant qu'élément de l'environnement social. Selon Durkheim, le fait d'être scandalisé par la remise en cause brutale d'opinions enracinées est une réaction viscérale due à l'engagement au sein d'un groupe social. »⁽²⁾

Le rapport que la collectivité entretient avec sa vérité est fort. Une idée, qu'elle soit vraie ou fausse, sera intégrée comme une vérité si tous les membres partagent le même « sentiment de vérité » vis-à-vis de cette idée. Ainsi, c'est parce que la majorité des membres de la collectivité française partagent le sentiment qu'il existe une danse propre aux Noirs d'Afrique, que le consensus sur « la danse africaine » perdure. Mary Douglas s'appuie sur la pensée d'E. Durkheim et surtout sur celle du physicien et sociologue Ludwik Fleck qui introduit le terme de style de pensée en tant qu'une somme de savoir qui gouverne la perception, L. Fleck disait :

« L'individu au sein du collectif n'est jamais ou presque jamais, conscient du style de pensée dominant qui exerce pratiquement toujours une emprise absolue sur sa pensée et dont il lui est impossible de s'écarter »⁽³⁾

-
- 1) BUSINO Giovanni, *La permanence du passé : question d'histoire de la sociologie et d'épistémologie sociologique*, Genève : Droz, 1986, p. 103-104.
 - 2) DOUGLAS Mary, *Comment pensent les institutions*, trad. d' A. Abeillé, Paris : La Découverte/M.A.U.S.S., 2004, p. 40.
 - 3) FLECK Ludwik, *The Genesis and Development of a Scientific Fact*, University of Chicago Press, 1979, p.41 cité par DOUGLAS M., *Comment pensent les institutions*, trad. d' A. Abeillé, Paris : La Découverte/M.A.U.S.S., 2004, p. 43.

Il est dit ici que l'individu est nécessairement aliéné au collectif dont il dépend. Dans la société du consensus, l'individu n'en aura pas toujours conscience, c'est en cela qu'il prendra comme attaque personnelle, toute attaque faite au style de pensée qui régit sa propre pensée. Le style de pensée de L. Fleck vient ainsi compléter la connaissance relationnelle implicite de D. Stern. La connaissance relationnelle implicite représenterait le réservoir commun des connaissances du collectif, tandis que le style de pensée serait le chemin particulier par lequel se formeraient ces connaissances. Le style de pensée pourrait être à l'image d'un voile au travers duquel l'individu perçoit le monde, c'est son outil à penser. L'individu pourrait alors avoir conscience ou non de son outil à penser. L'idée d'une « danse africaine », exprimée par une formule ne voulant rien dire, érigée, malgré cela, en une vérité, sera difficilement remise en cause par les membres de la collectivité ; car cette idée ayant été créée par le style de pensée du collectif, entre naturellement dans leur connaissance relationnelle implicite.

Les vérités sont ainsi convenues, entretenues et alimentées, elles sont à la base des conventions. La convention se forme dès le moment où tous les membres de la collectivité trouvent un intérêt commun à ce qu'il y ait l'établissement ou le rétablissement d'une vérité. Ceci ne peut se produire qu'à la condition que tous les membres du collectif aient, a priori, un style de pensée similaire ; ce n'est qu'ainsi que la convention devient une institution sociale légitime au sein de la communauté. M. Douglas définit simplement l'institution, en ces termes :

« L'institution en question peut-être une famille, un jeu ou une cérémonie ; l'autorité légitimante peut venir d'une personne – un père, un docteur, un juge, un arbitre ou un maître d'hôtel – ou bien, de façon plus diffuse, se fonder sur un consensus ou sur un principe fondateur général. »⁽¹⁾

Toutes ces institutions, physiques ou morales, auront à cœur de fonder le socle de la collectivité. Ce sont leurs autorités qui garantissent l'harmonie du collectif, selon un ordre social établi. Les institutions, une fois générées par le collectif, auront pour fonction le maintien de cet ordre social, ce qui implique leur propre maintien et le respect de leurs autorités. Les institutions œuvreront pour la pérennité du consensus et elles développeront des stratégies à ces fins. Ayant également la tâche de sanctionner

1) DOUGLAS Mary, Op. cit., p.81.

et d'exclure les dissidents, les institutions développeront aussi des stratégies dans ce sens. La collectivité adoptera une structure hiérarchisée qui dépendra du degré d'initiation de l'individu aux conventions. L'élite, formée par les membres le plus initiés aux conventions, en tant que noyau d'un collectif, occupera alors les instances d'autorité et deviendra elle-même une institution.

L'élite que je compare au noyau du collectif, implique que si noyau il y a, il y a aussi une masse qui entoure ce noyau. Cette masse coopérative reprend les idées du noyau sans être récalcitrante, dans des rapports consensuels favorisant l'harmonie recherchée sans laisser de place aux connaissances dialectiques. La périphérie de la masse étant poreuse, certains individus peuvent se séparer du collectif, s'ils changent totalement de style de pensée ou faire fusionner des collectifs s'ils réforment certains aspects de leur style de pensée. En effet, un style de pensée n'est pas un bloc mais un matériau, comme j'ai pu l'évoquer en utilisant la métaphore du voile. Ce voile peut être imbibé de plusieurs substances qui vont colorer, troubler la perception de celui qui regarde au travers de ce voile. Le voile ne peut pas être arraché, les substances peuvent difficilement être retirées ou modifiées une fois qu'elles ont altérée le voile, si bien que l'individu adulte ne possède en aucun cas un voile vierge et il ne sera donc jamais vierge de l'influence de son style de pensée originel. C'est en cela que le style de pensée participe de l'identité de l'individu.

Dans ce schéma, que je présente à l'aide d'une analogie métaphorique à l'atome, j'illustre le fonctionnement de la collectivité, avec son noyau et sa masse, cette dernière pouvant entrer en contact avec d'autres masses dont les noyaux peuvent se côtoyer sans jamais fusionner. La fusion des noyaux étant soit impossible, soit explosive, le noyau se préserve afin de préserver le collectif. Il sera plus ou moins fort en fonction de la pression de la demande à sa périphérie. Ainsi, plus il y a de particules qui affluent à la périphérie de l'atome, plus son noyau est dense ; plus il y a d'individus désireux d'intégrer le groupe, plus son élite a de poids et plus ses décisions ont plus d'importance.

L'élite va faire la promotion de son style de pensée pour générer un afflux à la périphérie et gagner en puissance. Ne pas activement générer cet afflux conduirait à l'affaiblissement du collectif, voir à sa disparition. Ceux qui sont exclus du collectif ou ceux qui se voit empêché l'accès au collectif auront le rang social le plus bas, voire même aucun statut socialement admis. Il faut donc trouver l'autre qui va endosser tous ce que l'on n'est pas et c'est le marginal, le paria, l'étranger qui aura cette fonction. Ces

non-membres, sans droits sociétaux, désignés par les institutions en tant que tels, doivent vouloir faire partie de la collectivité qui les exclut. Ce sentiment entretenu crée la surenchère à la périphérie, pressant les prétendants au statut de membre de plein droit à intégrer rapidement les conventions.

Le style de pensée a aussi son institution et le plus souvent cette institution est une institution morale, comme une religion. Mais dans les collectivités laïques occidentales, le sacré n'est pas mystique ou théologique, le sacré est mythique, voire idéologique. Il n'est pas question du mythe en tant que récit, j'introduis plutôt ici une valeur fondamentale du social. La collectivité absorbe les mythes à l'aide de son style de pensée. Les mythes pourraient être considérés comme les substances qui imprègnent le voile du style de pensée. En effet, les collectivités occidentales ont généré et cultivé leurs mythes au travers desquels elles appréhendent le monde, comme nous le démontre ci-après G. Busino en mettant particulièrement en lumière la valeur sociale des mythes :

« L'histoire des sciences exactes offre des échantillons très significatifs et représentatifs de cette option fondatrice. Quand à celle des sciences sociales et humaines, il n'est guère possible de la conceptualiser sans le secours des mythes fondateurs. La Raison d'Etat, le contrat social, la Main invisible du marché, la Loi des trois états, la Conscience collective, le Mythe d'Œdipe en sont les exemples les plus notoires. (...) Le mythe n'est pas la vérité ; il n'est pas non plus justifiable selon les canons de la rationalité, et pourtant il fonde ces mêmes canons et toutes les autres procédures pour établir le vrai, pour organiser l'objectivité, pour édifier la Science. »⁽¹⁾

Les mythes ont longtemps été attribués à la pensée primitive et prélogique, encore une fois, d'après les théories d'E. Durkheim, notamment dans ses observations des peuples non-européens. C'est ainsi que les mythes des collectivités de l'Europe sont devenus inavouables. Ceci va créer une logique de refoulement des mythes ; ils ne seront évoqués qu'en psychologie et seront définitivement bannis dans tous les autres champs de la Raison. C'est alors de la responsabilité du chercheur en tant qu'observateur de son monde, de débusquer ce qui est dissimulé. Cette action que le philosophe Jacques Derrida a mis en pratique dans ses textes, nommée : déconstruction ; relève de cette responsabilité. J. Derrida décrit ci-après le processus de

1) BUSINO Giovanni, Op. cit., p.78.

construction et de déconstruction propre à la nécessité, qui permet d'identifier parfaitement les positions antagonistes de la stabilité et du chaos :

« Ainsi, (...), une fois admis que la violence est de fait irréductible, il devient nécessaire – et c'est le moment de la politique – d'avoir des règles, des conventions et des stabilisations du pouvoir. Tout ce qu'un point de vue déconstructeur essaie de montrer, c'est si la convention, les institutions et le consensus sont des stabilisations (parfois des stabilisations de très longue durée, parfois des micro-stabilisations), cela veut dire qu'il s'agit de stabilisations de quelque chose d'essentiellement instable et chaotique. S'il devient nécessaire de stabiliser, c'est précisément parce que la stabilité n'est pas naturelle ; (...). S'il y avait stabilité permanente, on aurait pas besoin de politique, et c'est dans la mesure où la stabilité n'est pas naturelle, essentielle ou substantielle que la politique existe et que l'éthique est possible. Le chaos est à la fois un risque et une chance, et c'est là que le possible et l'impossible se rejoignent. »⁽¹⁾

Du point de vue opérationnel, ce processus de stabilisation est sollicité parce qu'il entre directement dans la définition et le développement de la politique souverainiste et identitaire. Par conséquent, J. Derrida reconnaît ici la nécessité qui pousse la collectivité à produire des conventions, des institutions et à suivre un consensus ; il affirme toutefois le rôle que peut jouer l'adoption d'un point de vue qui se démarque du consensus, autrement dit, le point de vue du déconstructeur. Le refoulement des mythes opère par le contrôle strict du chaos à l'aide de dispositifs de stabilisation. La formule « la danse africaine » est un dispositif de stabilisation qui relève du mythe de l'état de nature, plaqué de manière simpliste et caricaturale sur des réalités complexes « pour cadrer le chaos en monde » comme dirait Gabriel Tarde.

Le mythe de l'état de nature, qu'il s'agisse d'un état de guerre perpétuelle et de sauvagerie absolue comme le pense le philosophe Thomas Hobbes ou qu'il s'agisse d'un état de paix, où les hommes sont dotés de raison comme le pense le philosophe John Lock ; ces mythes sont repris par Jean-Jacques Rousseau qui est un penseur très important en France. Pour lui, l'homme naturel n'a pas de moral et ne peut être bon ou mauvais, c'est le contrat social qui fait de lui, un homme à part entière. La collectivité des Français avec son style de pensée a construit toutes ses connaissances en invoquant que l'Europe, étant le seul endroit où le contrat social a eu lieu, les autres

1) CRITCHLEY Simon et al., Op. cit., p.163-164.

hommes, non-européens, n'étaient de ce fait pas des hommes authentiques puisqu'ils vivaient encore à l'état de nature. Dans cet état de nature, l'homme est amoral et ne peut être considéré comme un individu faisant partie d'une société car il n'est pas passé de l'état de nature à l'état civil.

Aux mythes de la République, du Contrat social et de l'état de Nature, il faut y ajouter le mythe de la Raison et celui de l'Universel qui constituent en grande partie, le style de pensée dominant, mais qui sont tous absolument écartés de la conscience. Tous ces mythes, mis à contribution par le style de pensée occidental, vont jouer un rôle important dans l'établissement de l'idée d'une « danse africaine » au sein de la collectivité des Français. Ces mythes actifs mais dissimulés dans les mots de la langue, dans les conventions ou dans les décisions des institutions, sont omniprésents et G. Busino décrit ci-après ce phénomène dans les collectivités occidentales :

« Pratiquement tous les filons de la culture occidentale sont là à certifier et à démontrer la nature téléologique de la Raison que partout poursuit la même fin : enfermer l'infini dans le fini, l'espérance dans le progrès, la destinée personnelle dans le sens de l'histoire ; maîtriser la nature et dompter toutes les formes de différences et d'altérités radicales. »⁽¹⁾

La Raison et l'Universel comme valeurs absolues garantissent l'ordre et l'harmonie. G. Busino note également ceci :

« Ordonnement primordial, norme suprême, espoir ultime, la Raison est aussi, dans la cosmogonie occidentale, l'ordre idéal absolu, nécessaire, indépendant des événements historiques et des expériences concrètes, réfractaire aux spécificités des modes de production des savoirs, aux morcellements infinis des pratiques sociales. Bien évidemment elle applique ces mêmes critères aux récits la fondant, voire la rendant possible. »⁽²⁾

La Raison apparaît ici comme une sorte de culte, une force extraordinaire que le sociologue décrit comme telle. Ce sont ici les constats d'une différence fondamentale, le mythe de la Raison semble être la substance principale dont est teinté le voile du style de pensée occidentale, ce mythe devient l'essence même de toutes choses. Ce mythe sacré ne rend pas le style de pensée qu'il imprègne plus logique, il indique

1) BUSINO Giovanni, Op. cit., p.79.

2) Ibid., p.77

seulement ce en quoi les membres de ce collectif croient. Aussi, tout ce qui ne se plie pas à l'ordre de la Raison sera soit révoqué soit refoulé ; et parce que les croyances ne relèvent pas de la Raison, elles devront être absolument niées, alors que l'esprit de l'homme se compose tout d'abord et principalement de croyances et compte peu de connaissances objectives et formelles.

Ainsi, ce sera désormais la tâche des psychologues de diagnostiquer les mythes dans l'individu, dans sa réalité sociale. Jusqu'à ce que certains sociologues comme G. Busino justifient le mythe face à la Raison pour les sociétés occidentales, il dit notamment :

« Le mythe devient un « expédient » pour prouver l'existence d'invariants, bref pour affirmer l'existence de mécanismes rendant possible le fonctionnement de la pensée, autorisant la reconnaissance de l'intemporalité et de l'universalité de la Raison humaine »⁽¹⁾

Le mythe de la Raison, en tant que Loi naturelle de la pensée et des structures objectives du monde, imprègne lourdement le style de pensée occidentale. En tant qu'expression de l'ordre idéal absolu, ce mythe utopique sur lequel se fonde la collectivité, s'aide d'un autre mythe qu'il fonde lui-même, l'Universel ; héritage des Lumières : mouvement d'intellectuels européens du XVIIIe siècle qui auront une grande influence, en France. L'Universel relève de ce qui est en toute chose, en tout être et dans toutes les idées, c'est-à-dire ce qui s'étend à la terre entière, ce qui est valable pour tout et pour tous.⁽²⁾ Il est important de souligner que ce mot est principalement utilisé dans la langue française comme un adjectif qualificatif et que dans pratiquement toutes les définitions que l'on en donne, il y figure le verbe s'étendre. L'universel attribue, par conséquent, une capacité d'extension, de généralisation, au nom qu'il actualise. Ainsi en associant les noms de la langue française, porteurs des vérités propres à la collectivité, et l'adjectif universel, on obtient idéologiquement la possibilité d'étendre le style de pensée de la collectivité au reste du monde. Les valeurs universalistes des Lumières seront mises à mal, entre autre pour cette raison, par le multiculturalisme notamment qui n'y voit rien d'autre qu'une chasse gardée de l'impérialisme occidental.⁽³⁾

1) BUSINO Giovanni, Op. cit., p.81

2) **Définition du mot universel du TLFi A. et B.** Qui s'étend à l'univers entier, qui embrasse la totalité des êtres et des choses. Qui s'étend à la terre entière. Qui s'étend à tout et à tous ; qui se rapporte, s'applique à l'ensemble des hommes, à la totalité des choses.

3) LACLAU Ernesto, Op. cit., p.15.

Il est dit plus haut que les mots de la langue portent en eux des représentations, des connaissances implicites ou explicites, qui sont fondées indifféremment sur des idées vraies et fausses. Le consensus tranche sur les vérités acceptables et convenues au sein du collectif, parce que ces membres se seront entendus dans ce sens, jusqu'à ce qu'ils parviennent ensemble à voir les mythes qui imprègnent leur style de pensée afin de considérer sous un angle nouveau ces vérités et à les remettre en question. Car comme le dit L. Fleck, « un simple mot peut représenter une théorie complexe », ⁽¹⁾ c'est pourquoi, il est impossible de faire l'étude de mots, quels qu'ils soient, sans passer par l'étude du socle idéologique qui donne la signification de ces mots.

2. L'idée d'une « danse africaine » convenue comme une vérité au sein de la collectivité française trouve son institutionnalisation dans le consensus. Je précise donc que c'est le consensus sur l'utilisation de la formule « la danse africaine » qui est légitime et non les actuelles danses d'origine africaine. En France, il sera donc acceptable de dénigrer les danses des Noirs d'Afrique, mais il ne sera pas conforme de nier l'existence concrète de « la danse africaine ». L'institution a comme objet et comme objectif le consensus sur l'idée d'une « danse africaine ». Le soutien des ministères français de la culture et de l'éducation à A. Tierou, dont l'auteur lui-même se targue dans les présentations qu'il fait de son enseignement ; confirme que son discours est l'outil d'une certaine politique. Bien que « la danse africaine » ne soit qu'une longue liste d'attentes stéréotypées depuis l'horizon de perception de la collectivité des Français ; l'enseignement, les représentations et les théories qui promeuvent cette idée connaissent un franc succès auprès de cette même collectivité qui voit dans ses actions, la célébration de leur consensus.

Dans la perspective dialectique développée plus haut, « la danse africaine » n'est pas une théorie recevable, ni une technique chorégraphique transmissible. Complètement subjective, elle ne saurait donner lieu à un savoir ou à une expertise concrète, alors pourquoi qualifier les textes la concernant de « scientifiques » ? Le consensus sur « la danse africaine », tel qu'il est institutionnalisé en France, tente de

1) FLECK Ludwik, *The Genesis and Development of a Scientific Fact*, University of Chicago Press, 1979, p.42 cité par DOUGLAS M., *Comment pensent les institutions*, trad. d' A. Abeillé, Paris : La Découverte/M.A.U.S.S., 2004, p.43.

faire prévaloir l'universalité de la formule pour dissimuler sa subjectivité criante ; c'est en cela qu'il réclame que la vérité de « la danse africaine » soit établie de façon formelle, sans autre forme de procès, et qu'une décision stabilise le chaos que semble représenter, d'un point de vue extérieur, l'immense variété des danses qui puissent exister en Afrique.

Dénoncer un manque d'écrits en ce qui concerne les danses d'Afrique, c'est vouloir ramener la vérité des autres à la sienne. En postulant que sans écrits, il est impossible de connaître quoi que ce soit sur les danses d'Afrique, jadis considéré comme un « continent sans histoire » dont les sociétés seraient immuablement figées dans un temps hors de l'histoire humaine, nous ramène au mythe de l'état de nature et à celui de la Raison. Les collectionneurs et auteurs du livre intitulé *L'art africain*, remarquent également ceci :

« A cet égard, le cas du mythe est révélateur, P. Bourdieu insiste sur le risque d'assimiler les mythes, dont le statut original est oral aux mythes écrits de nos cultures classiques et de les traiter abusivement en textes »⁽¹⁾

Ces conceptions rendent toute investigation scientifique sur ces danses difficile parce que l'Europe et l'Afrique ne partagent pas les mêmes vérités, ni les mêmes mythes. Ainsi, les premiers diront des seconds qu'ils ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils font, ni pourquoi ils font ceci ou cela, parce qu'ils ne le font pas de la façon, qui est du point de vue de la Raison, la seule et unique véritable façon.

En effet, ce ne sont pas les Africains qui se plaignent du manque d'écrits au sujet de leurs pratiques dansées, ce sont bel et bien les Européens qui parce qu'ils ne croient idéologiquement pas en des savoirs qui existeraient indépendamment des individus ou d'une société, se refusent à reconnaître les savoirs sur les danses disponibles sur le continent. Ecrire en français à propos de ces danses, en utilisant de façon consistante la formule « danse africaine » sans la questionner, est un formalisme zélé qui assume un attachement au consensus ; et qui continue et corrobore un discours racial et impérialiste. L'impérialisme étant une stratégie ou une doctrine politique de conquête ayant pour but la domination, et parce que l'institution politique est une émanation du

1) KERCHACHE Jacques et al., *L'art africain*, col. L'art et les grandes civilisations, Paris : Citadelles et Mazenod, 2008, p.57.

collectif et de son style de pensée, les membres de ce collectif ne peuvent qu'approuver, voire participer à l'effort de domination, par le langage et par adhésion à la convention du rapport de force institué par une politique impériale.

L'impérialisme est le stigmate d'une croyance farouche en l'universel. Ce mythe est un terreau fertile aux idéologies de domination et de conquête. L'universalisme de la pensée qui impose que ce qui est juste et vrai ici, le soit partout ailleurs et en tout temps, jusqu'à ce qu'on découvre qu'en fait ce n'est pas vrai ou pas totalement juste, pousse les pratiques artistiques exogènes à l'Europe à singer l'Art européen afin d'entrer dans l'Universel et dans le monde de l'Art. Si « la danse africaine » d'A. Tierou et de F. Keïta essaie autant de ressembler au Ballet, c'est parce que le Ballet est considéré comme la plus haute forme d'Art chorégraphique. Pour que la danse des Africains accède à l'Universel, il lui faut donc se rapprocher du modèle de référence, présenté comme l'Universel. Et aujourd'hui, avec l'avènement de la danse contemporaine, c'est cette pratique qui est devenue la plus haute forme d'expression des corps et toutes les politiques culturelles nationales et internationales travaillent à imposer cette nouvelle danse comme le modèle de l'Universel.

Les abstractions de Platon qui portent l'idée du Beau, de Forme ou même de Nature, sont des idéologies présentes dans le style de pensée dominant. C'est depuis cette époque que le savoir se voit confisqué par ceux qui savent organiser leur pensée par écrit principalement. Toutes les connaissances ne vont pouvoir être émises que par les lettrés. L'écrit devient donc la seule preuve, intrinsèque et extrinsèque, de ce qui est connu, avec trois conditions essentielles à la connaissance d'après le philosophe Bertrand Russel: La croyance, la vérité et la justification.⁽¹⁾ Ces trois conditions sont en quelque sorte le processus de développement d'une connaissance qui se déroulerait comme suit :

« Un savoir individuel a d'abord été une connaissance pour un individu (un : à minima) Une fois formalisé (par écrit : à minima), le Savoir existe indépendamment de l'individu. La théorie de la connaissance s'intéresse à la transmission des savoirs d'un individu sachant vers un individu ou un collectif apte et volontaire pour apprendre. La stratégie,

1) Classement fait à partir du livre de RUSSEL Bertrand, *La connaissance humaine : Sa portée et ses limites*, Paris : Vrin, 2001, 544 pages.

la pédagogie, les moyens de cette transmission sont les aspects les plus importants pour tenir l'objectif d'une transmission exhaustive et opérationnelle chez l'apprenant. La médiation par un individu sachant est d'autant plus importante qu'il y a un tour de main ou des astuces à acquérir dans la maîtrise par un apprenant d'un savoir. »⁽¹⁾

Il en découle que l'individu commence tout d'abord par croire, avoir une intuition, il cherche ensuite à vérifier sa connaissance par son expérience subjective, puis il prouve sa connaissance en la confrontant à une autre subjectivité. Si ce qu'il connaît peut s'expliquer et se transmettre, cette connaissance n'est plus dépendante de la subjectivité de celui qui la connaît, elle existe donc pour elle-même et peut être considérée sans aucun doute comme vraie universellement, par sa propension à s'entendre. Or, pour ce qui est de « la danse africaine », la formule fait systématiquement l'économie de la confrontation aux autres subjectivités, elle reste donc au stade de la simple intuition. Cette formule qui ne suit pas non plus les prérogatives conventionnelles de l'établissement des connaissances en Occident, s'impose néanmoins. Difficile de ne pas reconnaître à ce stade que « la danse africaine » n'est rien d'autre qu'une croyance collective car c'est bien depuis leur sentiment qu'il y a quelque chose qui relève d'une « danse africaine » ; que ce sentiment de vérité sur « la danse africaine » s'impose en vérité convenue.

Le style de pensée qui institutionnalise la croyance en « la danse africaine », crée aussi l'impossibilité d'en établir sa connaissance, c'est un dogme. Décider en huis-clos d'affirmer incontestablement que « la danse africaine » existe, sans confronter cette croyance collective à d'autres subjectivités, revient à les nier. La subjectivité « autre » est omise, voire annihilée, sous prétexte qu'elle n'aurait rien écrit et que par conséquent, elle n'a aucune vérité à confronter. La nécessité de l'écrit, imposée par le style de pensée dominant à tous les autres styles de pensée et même à ceux qui ne partageraient pas sa dévotion pour l'écriture, crée un rapport de force asymétrique.

Si, pour les Africains, le savoir ou la connaissance ne sont pas exclusivement une production écrite, il faut, aux Européens, relativiser leurs croyances pour accéder aux connaissances qu'ils convoitent. Le relativisme est une démarche qui a fait son entrée dans la pensée occidentale avec Max Weber. Des ethnologues tels que Michel Leiris et

1) Paragraphe « Lien entre la Connaissance et le(s) Savoir(s) » de la page Wikipédia intitulée Théorie de la connaissance.

Edward Evan Evans-Pritchard, viendront modifier la façon universaliste avec laquelle la communauté scientifique et artistique considère l'autre subjectivité. M. Leiris affirme qu'il est concevable que des personnes, non-occidentales, aient leur mode de pensée, tout aussi cohérent que celui des occidentaux, mais différent.⁽¹⁾ Tandis que le britannique E. E. Evans-Pritchard démontre dans son étude sur les Azandés,⁽²⁾ publiée en 1937, l'impossibilité de mener son observation à partir d'un raisonnement homothétique pour saisir les croyances collectives de ce peuple. Cette reconnaissance de la subjectivité « autre » existe en parole, mais n'a pas fini de réformer les conventions et les méthodes d'observations au sein d'un style de pensée où l'universalisme de la pensée reste un principe fondateur.

Connaître une collectivité et ses principes signifie détenir un savoir sur la collectivité ; cela ne veut pas forcément dire que celui qui le détient est un membre du collectif en question. Dans le cas du colonisé, la langue ne lui sert plus à communiquer avec les membres de sa collectivité parce qu'il est déraciné ou a été déporté ; la langue du colon, porteuse d'une idéologie étrangère à son style de pensée devient son unique moyen d'exprimer ses idées. Et parce que cet individu n'aura pas d'autres possibilités que de chercher à intégrer la collectivité des colons, il devra travailler sa ressemblance jusque dans ses croyances, qui devront coïncider avec les vérités générées par le collectif qu'il cherche à intégrer, pour qu'il y soit légitimé. Consentir et adhérer à la vérité du collectif sur « la danse africaine » participe de cette démarche d'intégration, c'est se soumettre à leur ordre social.

En ce qui concerne A. Tierou, son désir de répondre aux attentes des membres de la collectivité française, à savoir, faire accéder leur vérité au rang de connaissance en voulant incarner à lui tout seul l'Afrique. Par sa subjectivité, en apparence « autre » mais qui est, en fait, une subjectivité assimilée à laquelle viendrait se « confronter » les intuitions du collectif des Français sur la danse des Noirs, pour in fine, confirmer toutes leurs croyances, ce qui est un simulacre.

Il ne cache pas que ses textes s'adressent principalement à la collectivité des Français qu'il désire intégrer en parfait caméléon. Se plaçant dans la position du

-
- 1) LEIRIS Michel, *Au-delà d'un regard : entretien sur l'art africain*, entretien par Paul Lebeer, Lausanne : La bibliothèque des arts, Collection Pergamine, 1994, p. 21
 - 2) EVANS-PRITCHARD Edward Evan, *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande*, Oxford University Press Inc., New York, 1976.

sachant (celui qui détient un savoir parce qu'il sait le communiquer par écrit), il valide ainsi son rôle au sein de ce collectif. Il devient théoricien, spécialiste de « la danse africaine » et à ce titre, il a sa place au sein de l'institution du consensus parce qu'il évite précisément de questionner la formule et vient faire rempart à quiconque oserait la questionner. Ce qu'il apporte à cette institution a d'autant plus de valeur car il est une figure de l'altérité. Lorsque l'« autre » n'est plus lui-même, l'altérité ne peut s'exprimer. Si A. Tierou prétend aborder son sujet depuis le socle de références des différentes collectivités d'Afrique, il dit surtout qu'il partage un certain point de vue avec les Occidentaux :

« Vivant en France et sachant à quel point la véritable danse africaine est méconnue des Occidentaux, nous avons voulu avec ce livre leur faire découvrir les enseignements profonds (...), afin qu'ils puissent mieux comprendre les critères de références africains et donc mieux juger les spectacles auxquels ils assistent. (...) Cette méconnaissance de la véritable danse africaine est en grande partie due au manque d'écrits, au manque de références et de points de repères codifiés. »⁽¹⁾

Il est indéniable qu'en embrassant le style de pensée de la collectivité française et en se plaçant au niveau de la subjectivité occidentale, A. Tierou ne peut pas éprouver les croyances de la collectivité française. Il reconnaît ainsi leur sentiment de vérité vis-à-vis de « la danse africaine ». Enfin, il va jusqu'à produire des textes théoriques pour tenter de valider scientifiquement cette idée, en montrant qu'il adhère aussi à la convention de l'écrit. Il ne suggère pas que cette méconnaissance puisse être le résultat du consensus autour d'une idée fautive, il préfère blâmer l'oralité qui sévit selon lui en Afrique. Sa théorie se base sur des arguments racistes qui placent la culture européenne au dessus de la culture africaine. Il montre ainsi son adhésion à l'idée de la supériorité de la race blanche sur la race noire, cette dernière devant prendre exemple pour toutes choses sur le style de pensée de la collectivité dominante et particulièrement pour la danse ; ceci montre également son adhésion à l'idée d'une France civilisatrice. Son effort d'écriture ne répond pas à un besoin de connaissance mais à un besoin d'intégration, à un besoin de consensus.

1) TIEROU Alphonse, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, p. 8 et 27.

Avec la science, A. Tierou aurait pu offrir au monde la connaissance formelle de la réalité des danses d'Afrique, mais ce travail reste encore à faire. L'auteur qui dit vouloir offrir à l'Afrique de penser « la danse africaine » par l'écriture, postule que sans lui, l'Afrique est incapable de constituer un savoir sur ses propres pratiques chorégraphiques. La véritable raison à l'absence d'écrits sur les danses d'Afrique est que les recherches, les documentations n'ont jamais été entrepris avec rigueur et qu'aucun travail de cartographie des champs africains des danses possibles n'a véritablement été entrepris. Les mouvements des Noirs d'Afrique doivent être mieux circonscrits non seulement dans leur exécution, mais aussi dans l'espace et dans le temps, s'ils doivent être identifiés et identifiables par tous, afin d'être au plus proche de la réalité, et de s'éloigner des clichés. Vouloir connaître les danses d'Afrique, c'est justement cesser de croire en « la danse africaine », c'est vouloir utiliser un vocable riche et varié et non une formule vide de sens. C'est vouloir apprendre le nom d'un maximum de danses et connaître leurs spécificités et leurs origines.

3. À ce stade de l'étude, les raisons de l'utilisation de la formule « la danse africaine » se dessinent clairement. Le consensus ayant imposé la formule comme la manière de désigner les danses des Noirs d'Afrique, la collectivité génère, avec ceux qu'elle intègre, les outils nécessaires à la conservation et à la formalisation de cette croyance. Conserver leur légitimité et renforcer leur pouvoir, est la tâche principale des institutions, sans quoi elles ne pourraient plus assurer l'ordre social. Si assurer l'ordre social à l'intérieur du collectif est essentiel, c'est tout le contraire pour ce qui est de l'extérieur du collectif. L'institution religieuse, l'institution politique et l'institution scientifique, générées par la collectivité des Français et plus particulièrement par son élite, ont mené la campagne de la colonisation avec la plus grande férocité pour les intérêts des Français, et ceci dans la négation absolue de l'intérêt de tous les « autres ». La colonisation a été le point de départ d'une politique culturelle visant à l'expansion d'un style de pensée. Non pas pour qu'il y ait concrètement plus de membres au sein de la collectivité des Français, mais pour qu'il y ait une forte demande pour faire partie de ce collectif. Pour en revenir à mon analogie avec l'atome, cette politique culturelle d'expansion vise à renforcer et à augmenter la masse de la collectivité, en créant des zones de pression à la périphérie.

Il est donc dans l'intérêt du collectif de créer une institution capable de renforcer la collectivité, aussi l'axiome qui énonce le soutien du collectif à la politique impérialiste coïncide avec le style de pensée. C'est en cela qu'il faut comprendre qu'il y a aussi un soutien à la politique culturelle de la France en Afrique qui, même après les indépendances, n'est toujours pas questionnée par les Français aujourd'hui. Les médias ou autres industries de communications qui sont aussi des institutions, ont pour tâche principale le consensus par la propagation des croyances, institutionnalisées en vérités dogmatiques. Le savoir est à ce titre considéré comme un bien public, il faut des institutions pour gérer le savoir et l'information. M. Douglas dit à ce propos :

« Quand tout est institutionnalisé, ni l'histoire ni les autres moyens de stockage ne sont plus nécessaires : *C'est l'institution qui dit tout* »⁽¹⁾

Les membres de la collectivité s'en remettent à la parole des spécialistes de l'information et aux savants, ils reprennent leurs idées sans se poser de question. Pourquoi remettre en cause une institution légitime ? Les croyances collectives désignent l'ensemble des énoncés se confrontant, non pas systématiquement mais partiellement au réel, s'accompagnant d'un sentiment de certitude subjectif quant au degré de vérité des énoncés. M. Douglas dit aussi cela :

« La rationalité humaine a ses limites. Il est désormais courant de considérer l'organisation institutionnelle comme un moyen de suppléer aux limites de la rationalité. »⁽²⁾

La modernité occidentale, principalement marquée par le mythe du Progrès scientifique indéfini et transhumaniste, inscrit dans les individus membres de ces collectifs, une tendance à abandonner complètement le contrôle des institutions générées par le collectif. A l'image du mythe de la Main invisible de l'économiste Adam Smith, les institutions devraient s'auto-contrôler, tout en contrôlant les membres de la collectivité qui continuent à se soumettre à l'autorité de l'institution qui est légitimée et qui garantit l'ordre social. Plus les institutions sont impersonnelles plus elles sont perçues comme fiables dans les sociétés occidentales.

1) DOUGLAS Mary, Op. cit., p.82.

2) Ibidem., p.82

La propagation des vérités institutionnalisées peut être entendue comme une propagande idéologique. Le publicitaire Edward Bernays, dans son ouvrage *Propaganda*, paru en 1928, définit la propagande comme l'action d'une minorité pour façonner l'opinion du plus grand nombre. Dans la sphère qui nous concerne, la propagande faite pour « la danse africaine » est criante dans les articles récents que je vais analyser ci-dessous. Je les ai sélectionnés car ils comportent tous deux la formule « danse africaine » dans leur titre et parce qu'ils font tous deux référence au festival Danse l'Afrique Danse.

Ce festival, qui à l'origine avait été initié par A. Tierou et le Ministère de la Culture française, se nommait « Les Rencontres chorégraphiques ». Lorsque l'Institut Français tombe sous la dépendance du Ministère des affaires étrangères en 2010, le festival est renommé « Danse l'Afrique Danse », mais le principe reste le même, à savoir organiser des concours chorégraphiques un peu partout en Afrique et faire une grande finale avec des lauréats ayant l'opportunité de se présenter devant des programmateurs du monde entier et la possibilité de collaborer avec des chorégraphes français. Cela constitue une continuité de la politique culturelle de la France en Afrique qui jette une ombre sur les initiatives locales. Si lors de sa dernière édition le festival a adopté le format de la triennale et ne fonctionne plus comme un concours, les artistes mis en avant lors de cet événement ont été programmés par d'anciens lauréats, à savoir : Salia Sanou et Seydou Boro. Les articles que j'ai sélectionnés proviennent de la presse écrite, mais ce festival a été largement couvert par les médias français, la radio RFI diffuse le 7 juillet 2017 son reportage de Muriel Maalouf intitulé « La danse africaine sort des clichés occidentaux » avec des interviews d'artistes.

Le premier article est celui de la journaliste, critique en danse, Eve Bauvallet, paru le 1er décembre 2016 dans le quotidien *Libération* et fait la rétrospective à chaud de la triennale qui a eu lieu à Ouagadougou en novembre 2016. Bien que l'article titre *La danse africaine sort de la figure imposée*,⁽¹⁾ il ne s'agit pas d'une critique du festival, il nourrit le cliché et confirme implicitement les arguments coloniaux sur l'interventionnisme de la France en Afrique. La journaliste ne dit rien sur l'hyper médiatisation de cette manifestation qui enlève tout rayonnement possible à d'autres initiatives locales.

1) Cf. Annexe 4: BAUVALLET Eve, « La danse africaine sort de la figure imposée » *Libération*, Rubrique Scènes, 1^{er} décembre 2016.

J'aimerais tout d'abord examiner le titre de cet article. La présence de la formule « La danse africaine » ne fait pas référence au style chorégraphique du festival, le festival étant présenté comme un festival international de danse ayant lieu en Afrique, ce qui justifie l'utilisation par la journaliste de cette formule, c'est la représentation qu'elle a de la danse en Afrique. Mettre cette formule dans son titre, alors même que la journaliste ne l'utilise aucunement dans son article, pose question. Est-ce une accroche ? Si oui, qu'est-ce que cette accroche est censée provoquer chez le lecteur, serait-ce sa relation à l'exotisme ? Si ce n'est pas une accroche, que vient faire cette formule dans le titre de cet article ? E. Bauvallet y retranscrit des extraits de plusieurs entretiens, notamment avec les chorégraphes Serges Aimé Coulibally et Massidi Adiatou ; mais surtout avec Sophie Renaud, directrice du département des échanges et coopérations artistiques des Instituts Français ; aucun d'entre eux ne parle de « danse africaine ». Massidi Adiatou, quant à lui, évoque plutôt la danse contemporaine, en parlant d'un fléau esthétique. Elle introduit ce court paragraphe sur le point de vue du chorégraphe en disant :

« Mais si l'on en croit l'ivoirien Massidi Adiatou, la route est encore longue pour s'abstraire de ce qu'il considère comme un fléau esthétique ».

C'est avec méfiance donc que les propos du chorégraphe sont introduits. E. Bauvallet va évoquer les critiques faites au festival français pour aussitôt prendre le parti de justifier la démarche des institutions françaises en charge de ce festival. Elle ne va pas manquer de dire que le changement de format du festival est la preuve que l'Institut Français « tire des leçons des vives critiques formulées à son égard » et que cette transformation ne s'est pas faite avant parce qu'il fallait un « temps nécessaire pour organiser quatre plateformes régionales intermédiaires de repérage » et que le festival a permis de « consolider le marché panafricain et de former des artistes ». Elle retranscrit largement la parole de Sophie Renaud qui justifie l'action du festival en invoquant les nombreux chorégraphes de renommée internationale qui ont été révélés par le festival, mais surtout elle rappelle que c'est la France qui finance intégralement jusqu'aujourd'hui l'émergence de ces talents africains.

Cet article semble davantage avoir pour fonction de répondre à la critique sur la politique culturelle française en Afrique, que de formuler une critique sur cette politique qui est présentée comme un mal nécessaire sans lequel la création chorégraphique ne pourrait pas se professionnaliser, ni s'exporter. Toute cette création

discursive semble être inextricablement liée à l'évolutionnisme linéaire, une composante importante du mythe du Progrès ; il présuppose que la mission civilisatrice de la France soit toujours à l'œuvre et en charge du développement de l'Afrique. Ceci laisse entendre que sans l'intervention de la France, les peuples d'Afrique n'auraient accédé ni à l'Art, ni à la modernité. C'est encore la France qui semble décider de ce qui est contemporain en Afrique. Pour ce qui est du financement, la journaliste ne pose pas la question de savoir pour quels motifs la France finance un tel projet hors de ses frontières ? Ces motivations n'intéressent pas la journaliste française qui, au contraire, veut faire savoir à ses lecteurs que les gouvernements africains ne financent pas l'initiative française et elle veut aussi que ses lecteurs conviennent que ces gouvernements devraient le faire. Imaginez un instant que le gouvernement américain organise régulièrement un festival international de danse jazz dans différentes villes d'Europe. A l'occasion d'une édition ayant lieu à Paris, trouverions-nous légitime de demander à la France de financer une grande partie de ce festival ? Considérons-nous valable l'argument qui insisterait sur le fait que ce festival de danse jazz est l'unique chance des artistes français de briller sur la scène internationale ? Cet article de propagande entérine des représentations racistes et justifie un rapport de domination sur les cultures africaines.

Le second article qui m'intéresse est un reportage de la journaliste et critique en danse Anaïs Heluin, envoyée spéciale au festival d'Avignon 2017 pour Le Point Afrique, magazine en ligne, dédié à l'actualité africaine francophone (du groupe Le Point). La journaliste titre son reportage : « Danse africaine : retour aux racines », il paraît en ligne le 17 juillet 2017.⁽¹⁾

Tout comme pour l'article précédent, la présence de la formule « Danse africaine » dans le titre n'est pas anodine. Cela signale un style de pensée et donne directement la position de la journaliste qui installe la dichotomie entre le nous, Français avec nos racines et l'autre, Africains avec leurs racines.

Je relèverai ceci ; dans son paragraphe intitulé : Transmission à cœur, Anaïs Heluin confirme la continuation de l'empreinte française sur la création chorégraphique en Afrique. Elle présente trois pièces programmées au festival d'Avignon à la suite de sa représentation à la Triennale « Danse l'Afrique Danse ». Elle

1) Cf. Annexe 5 : HELUIN Anaïs « Festival d'Avignon. Danse africaine : retour aux racines » Le Point Afrique, Rubrique Culture, 17 juillet 2017

précise qu'une pièce particulière a été commandée par les chorégraphes Salia Sanou et Seydou Boro, dans le cadre de cette édition anniversaire placée sous le signe de la mémoire et de la transmission. Ces deux chorégraphes ayant été primés en 1997 avec cette même pièce : *Fignitô ou l'œil troué*, lors des « Rencontres chorégraphiques » organisés par l'Institut Français en Afrique, porte un héritage mixte dont il ne faut pas négliger le formatage occidental et Salia Sanou affirme sans détour que ce concours a contribué à faire de lui l'artiste qu'il est de par la formation, les moyens et l'exposition dont il a bénéficié⁽¹⁾ et que ces Rencontres ont proposé une autre façon de penser le corps qui danse⁽²⁾ et cette façon est « autre » parce qu'elle vient d'ailleurs. Alors qu'est-ce qui est transmis dans ce cas de figure ? Il ne peut pas y avoir de rupture entre ce qui se faisait avant dans ces festivals et ce qui se fait aujourd'hui s'il est demandé aux danseurs de reprendre des esthétiques et des enseignements de l'époque avec laquelle il est question de rompre et qui ne correspond pas esthétiquement à ce qui se fait en matière de danse sur le continent.

A. Heluin nous dit que la Triennale de Ouagadougou a vu bon nombre de reprises de pièces chorégraphiques rejouées avec des interprètes différents. La journaliste cite le chorégraphe S. Sanou qui, dans un entretien, présente sa vision de la transmission par l'élaboration et la conservation d'un répertoire, ceci comme quelque chose de nécessaire à toutes les danses d'Afrique. La journaliste parle même « de structuration de la discipline », ce qui sous-entend que la pratique chorégraphique en Afrique n'était pas structurée jusque là. La structure à laquelle A. Heluin fait allusion, c'est celle à laquelle son style de pensée fait référence. En France, c'est la notion de répertoire qui va donner accès à la danse au rang d'Art chorégraphique, « la danse africaine » qui n'obéissait pas jusque là à la convention du répertoire, pourrait accéder au rang des Arts.

L'élite culturelle française, en la personne de la journaliste, voit d'un très bon œil cette évolution de « la danse africaine » qui est une évolution vers la danse contemporaine et surtout une évolution du primitif vers le contemporain. A. Heluin regrette que l'événement que représente le développement d'un répertoire en danse chez les Africains ne soit pas plus mis en avant et son article vient corriger cela. Elle dit :

1) SANOU Salia, *Afrique Danse contemporaine*/sous la dir. de D. Frétard, Paris : Edition cercle d'art-Centre National de la danse, 2008, p.41.

2) Ibid., p.47.

« Alors qu'il relie les trois pièces du programme danse, toutes recrées lors de la Triennale, ce contexte n'a hélas été évoqué ni dans le programme du Festival d'Avignon ni sur la feuille de salle. Il permet pourtant de saisir non seulement l'importance de la transmission dans le travail des chorégraphes et danseurs d'aujourd'hui, mais aussi la structuration en cours de la discipline. Ses évolutions et ses permanences. »

En ces mots, la journaliste affirme clairement sa position vis-à-vis de la création chorégraphique venue d'Afrique qui semble devoir opérer une certaine mise à niveau. Il advient de ces observations que ces articles récents mettent en lumière ce qui se joue dans le maintien du rapport asymétrique entre les cultures. La culture et par extension les arts sont un enjeu de pouvoir dans un espace mondialisé, car l'art propage des représentations, des sensibilités et des vérités qu'il est essentiel de pouvoir contrôler. La danse, en tant qu'activité des corps, est intrinsèquement liée au contrôle du corps. Si la France déploie en Afrique de grands dispositifs pour la danse destinés aux Africains, ceci est fait dans le cadre de la pensée coloniale, car financer une activité revient directement à la contrôler. Entre l'Afrique et l'Europe, ce sont deux styles de pensée qui se sont rencontrés dont l'un, porteur de valeurs prônant la maîtrise de la nature et de toutes les formes de différences, a laissé l'autre complètement ravagé par plus de quatre siècles de violences et dont il est difficile d'affirmer que ce qu'il reste de ce style de pensée ne soit pas l'accumulation de traumatismes. Le style de pensée dominant fait sa propagande afin de continuer son œuvre universaliste en refusant de prendre en compte les séquelles de l'Histoire et en masquant la responsabilité de son action sur ces autres communautés.

⁴ La même politique ne s'applique pas à l'intérieur et à l'extérieur du collectif, car les enjeux ne sont pas les mêmes. S'il est important pour la France d'être culturellement présente, voir omniprésente en Afrique, pour y asseoir un certain pouvoir, sur son territoire, l'exercice de son pouvoir se joue entre le noyau et la périphérie, soit entre l'élite et la masse. « La danse africaine », croyance coloniale, ne sera plus objet de propagande, mais outil de distraction de la masse.

La chorégraphe Elsa Wollaston raconte que lorsqu'elle a fait sa première demande de subvention à la fin des années soixante-dix, la réponse a été que « l'argent

est pour les Français ».⁽¹⁾ C'est plus précisément à la danse française contemporaine qu'est destiné l'argent des subventions de l'Etat. Tous les moyens financiers, humains et logistiques disponibles lui sont dédiés.

La danse contemporaine est largement distribuée, exportée, enseignée dans les académies, car elle porte en elle toutes les conventions, toutes les idéologies de la collectivité et plus particulièrement de son élite. La danse contemporaine est convenue par l'élite comme la forme universelle pour la danse ; cette idée doit être étendue à tous les corps quels qu'ils soient et où qu'ils soient. Or, les danses sont l'expression de la particularité d'une société, elles ne peuvent être, pour cette raison, des formes universelles. J'approfondirai mon propos avec l'analyse de Sylvie Crémézi, danseuse et philosophe, elle présente la danse contemporaine comme cela :

« En d'autres termes, la danse est aussi expression symbolique d'une expérience essentiellement signifiante dans son contexte socio-culturel, même si certaines des associations auxquelles elle a recours, (...) sont fondamentalement communes à presque tous les individus et tiennent à la nature même de l'homme. De par cette capacité symbolique, elle est communication cognitive et affective s'élaborant à partir de structures mentales inconscientes, de motifs culturels, conscients ou non. Or l'un des grands thèmes de la danse contemporaine nous semble justement, être l'expression d'un climat culturel, (...) L'ordre perceptif trouve donc aussi par la danse à exprimer l'ordre social qui n'est pas uniquement expression mais aussi communication. »⁽²⁾

La danse : expression d'un ordre social ; ceci était jadis très explicite concernant la danse classique, mais cela vaut la peine d'être souligné en ce qui concerne la danse contemporaine. S. Crémézi attire l'attention sur le fait que la danse est toujours issue d'un contexte socio-culturel, mais elle veut insister en particulier sur l'universalité de la façon dont la danse se crée. Or, les chemins de pensée et les associations d'idées ou de médiums ne sont fondamentalement pas communs à toutes les collectivités humaines.

L'art se forge à partir des contingences sociales, l'activité de création de l'œuvre d'art est un processus social avec ses conventions. L'injonction au contemporain fait partie de ces conventions, car la convention dicte les choix des matériaux pour insérer l'activité de création au réseau de coopération entre les membres de la collectivité. L'artiste est pris dans cette chaîne de coopération dont il dépend ; il peut décider de

1) Voir annexe ... retranscription de l'entretien avec Elsa Wollaston.

2) CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris : Editions Chiron, 2002, p. 43-45.

faire tout lui-même, mais alors se posera le problème de la réception du public. Les conventions, les sensibilités et le soutien des institutions vont considérablement jouer sur la création de l'artiste.

Parce que la production d'œuvres d'art, bien qu'elle soit signée de la main d'un artiste, représente un effort commun qu'il faut justifier auprès des membres de la communauté. Ainsi, l'institution culturelle en France devra développer un discours sur l'Art. Le sociologue Howard S. Becker, célèbre auteur de *Art Worlds*, fait clairement état du rôle de l'institution dans l'élaboration du discours sur l'art. Il dit :

« Une autre activité consiste à forger l'argumentation qui justifie le sens et l'intérêt de toutes les activités déjà énumérées. Cette justification prend quasi invariablement la forme d'un discours esthétique plus ou moins naïf, d'une légitimation philosophique qui assigne à ce qui est en cours de réalisation la qualité d'art et fait comprendre que l'art apporte quelque chose d'indispensable aux individus et à la société. »⁽¹⁾

Cette justification est d'autant plus nécessaire dans des communautés qui ont conféré à l'art un caractère esthétique, désintéressé et non-utilitaire.⁽²⁾ En effet, dans les collectivités occidentales, la production artistique, bien que prise dans des réalités économiques et sociales, se veut arrachée de l'impératif de productivité et d'efficacité auquel sont soumises les autres activités de la communauté. Il faut alors rendre l'art utile à l'âme selon le style de pensée du groupe et il faut évaluer toutes productions artistiques pour qu'elles soient en accord avec cette justification esthétique qui légitimera des conventions. Personne n'ira après cela questionner la justification elle-même qui sera admise comme un principe fondateur.

Le style de pensée qui justifie qu'une création artistique se veut inutile, doit en même temps effacer le caractère socio-culturel de l'exercice. L'art sous sa forme la plus désintéressée sera alors la plus haute forme de production artistique au monde. C'est en cela que tout en reconnaissant la particularité de l'art en Europe, généraliser cette particularité au reste du monde est nécessaire à sa justification dans cette collectivité.

1) BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, trad. de J. Bouniort, Paris : Série Art, Histoire, Société, Flammarion, 1988, p.30.

2) **Définition du mot Art du TLFi II.- A. B. et C.** Expression dans les œuvres humaines d'un idéal de beauté, correspondant à un style de civilisation ou à une catégorie sociale ou à une vision ou une conception propre à l'artiste ; considéré comme un absolu dans chacun des domaines où s'exerce la création. L'art est aussi l'ensemble des règles, des moyens, de pratiques ayant pour objet la production de choses belles, incluant les notions de virtuosité de talent et de maîtrise.

Ainsi, la justification sera fidèle à la pensée du collectif qui pense au travers du mythe de la Raison et fonde son idée du beau dans l'idéal de Platon.

L'idéalisme de Platon conduit à créer un rapport direct entre l'activité artistique et l'activité de l'esprit dont la finalité est l'expression du beau. L'Art s'inscrit dans l'expression d'un « ordre naturel établi », où ce qui est beau est conforme à un ordre naturel des choses. Même si aujourd'hui l'Art en Occident a dépassé la mimesis et ne se contente plus de copier le réel, c'est encore sur la base de l'idéal du beau, en lien exclusif avec l'esprit et sans véritable relation avec la matière et les sens, que l'art devient conceptuel. La danse contemporaine exerce le concept comme la règle pour la danse et ne considère la matière et les sens que pour être disséquée par l'esprit dans un processus de création. En cela, cette danse s'oppose à toutes les danses qui exercent la matière des corps et les sens, sans concrètement explorer les concepts. La convention veut que l'idée précède la forme, conformément à la pensée de Platon. Ainsi, la forme dansée ne devra plus être uniquement perçue pour ces caractères esthétiques mais pour l'esthétique conceptuelle qui l'accompagne. On ne regarde plus la danse mais l'idée dans la danse.

De la même manière, pour justifier une danse qui se veut détachée de la finalité des tâches sociales, tout en étant rattachée à la vie de la collectivité, il faut discréditer les danses ancrées dans la vie des collectivités. Celles-ci seront des danses sans qualités esthétiques convenues, qu'il ne faut considérer que pour leur finalité. Je citerai par exemple l'article Wikipédia dont j'ai fait l'analyse précédemment et qui présente « la danse africaine » sans caractéristiques esthétiques mais en vantant son caractère anti-stress. Le désir d'universaliser la danse vient annihiler les identités et prescrire l'inclusion à un certain style de pensée. « La danse africaine » fige l'art chorégraphique venu d'Afrique et stigmatise toutes pratiques en provenance de ses collectivités. De l'opposition entre corps et esprit, dont découlent les oppositions entre le mal et le bien, le laid et le beau, les sens et la raison, naîtra l'opposition entre les Noirs et les Blancs. L'homme noir ne sera qu'un corps, l'homme blanc sera un esprit et toutes leurs activités et leur style de pensée seront, de la même façon, mis en radicale opposition.

Les institutions françaises créent l'idée d'une danse africaine par le langage, en s'appuyant sur ces oppositions fondamentales qui vont précisément dévaluer le style de pensée qui génère le mouvement dansé dans les sociétés d'Afrique ; par conséquent, les pratiques en provenance d'Afrique ne sont pas légitimées dans la collectivité

française qui n'y reconnaît pas ce qu'il est convenu de considérer comme de l'art chorégraphique. La pratique de « la danse africaine » sera en quelque sorte stigmatisante et dévalorisante socialement, alors que la pratique de la « danse contemporaine » sera intégrante et valorisante socialement. Ainsi, la seule stratégie possible pour l'artiste afin de légitimer son art au sein de la collectivité française, sera d'adopter le style de pensée et les conventions de la danse en France.

C. Acteurs, transformateurs, déserteurs : le rôle des danseurs

Les processus décrits ci-dessus amèneront inévitablement à une convergence de civilisations où leur hybridation serait l'accomplissement du rêve colonial. En ce sens, adopter le style de pensée et les conventions de la danse en France, est la tâche particulièrement ardue des artistes chorégraphiques noirs qui évoluent dans un milieu qui a été formellement pensé en opposition radicale à ce qu'ils peuvent représenter. Les articles de presse analysés précédemment, utilisent dans leurs titres la formule « la danse africaine » pour évoquer la danse contemporaine interprétée par des Africains : ceci est la marque de la stigmatisation du corps noir, stigmatisme qui ne réside pas vraiment dans la couleur de la peau mais précisément dans la place faite aux corps noirs dans l'Histoire récente de l'humanité. Cette place de sous-homme, qui bien qu'ayant évolué de nos jours, reste ancrée dans le monde actuel et ses représentations sociales auxquelles les Noirs ne peuvent se soustraire. L'exercice consistera pour celui qui porte ce stigmatisme, soit à faire très exactement ce qu'il est attendu de son corps noir et ce afin d'obtenir la meilleure place, au sein de la collectivité dominante, qui puisse être accordée à sa figure de corps d'exception ; soit à tenter de se soustraire à cette collectivité dominante, en refusant catégoriquement toute détermination et par conséquent toute intégration. Ici, je parle précisément des colonisés qui vivent en France aux côtés de leurs colons, j'utilise ce mot emprunté à une autre époque pour cerner, non pas la distance, mais la proximité que la collectivité française entretient avec son passé. Toujours dans l'optique de la déconstruction, ce sera au travers d'exemples pris à des époques diverses, que je vais, (depuis les années 30, moment où naît l'idée de « la danse africaine ») remonter jusqu'à l'époque actuelle où l'idée inchangée est encore vivace. Ni leur présence sur le territoire français, ni leur nationalité française ne change leur statut

de colonisés. Encore aujourd'hui, ces deux catégories subsistent au sein de la collectivité française où le Français de souche et le naturalisé n'y ont pas la même valeur. L'indigène de la République devra toujours prouver qu'il est digne d'être là où il est, qu'il est intégré à la collectivité. Le philosophe Sidi Mohammed Barkat, décrit avec exactitude le statut du colonisé ou plus exactement l'institution du colonisé, une institution qui continue aujourd'hui la rétention des corps d'exception, il dit :

« (...) l'ignorance que l'on affiche quant à la persistance de la place centrale de l'image de l'indigène dans la représentation sociale, tout cela conduit nécessairement à obscurcir les questions en ce domaine difficile. (...) Le colonisé est en effet un individu résidant sur le territoire français, artificiellement classé puis légalement rangé à l'extérieur de l'ensemble composant les membres du souverain, (...). En ce sens il n'est pas à vrai dire un corps extérieur. Sa situation est une situation de dépendance, plus complexe donc que celle de la simple extériorité. (...) C'est bien cela, l'image du colonisé fabriqué et transmise aux générations successives : un corps et une exception indifférenciés, un régime d'exception collant à la peau du colonisé. (...) Le corps d'exception qu'est devenu le colonisé n'est évidemment pas la seule institution historique qui tende à priver les individus du rapport instituant fondamental – celui de l'appartenance au corps politique, au « peuple » titulaire de la souveraineté.»⁽¹⁾

Le colonisé est l'exclu du dedans, il est à la marge de la masse et de son noyau. Il donne la mesure de la valeur de l'inclusion à tous les membres de la collectivité. Le colonisé est non-intégré parce qu'il est peu, voire pas initié aux conventions du collectif qui l'a rapté et déshumanisé. Se tenant au bord du précipice d'un vide laissé par la destruction de son monde, il n'a d'autre choix que d'intégrer à tout prix le monde dont il est rendu totalement dépendant.

Incarner l'image de l'Africain, dont le colonisé dépend, est une injonction à prendre la place qui lui est réservée dans la collectivité. Le colonisé n'a pour ainsi dire pas d'autre choix que de rentrer dans le moule qui lui est institutionnellement réservé. « La danse africaine » lui est prescrite et est, pour ainsi dire, la seule activité qui lui soit dédiée et avec laquelle il peut jouer un rôle, dans tous les sens du terme, au sein de la collectivité.

1) BARKAT Sidi Mohammed, *Le corps d'exception. Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, Paris : Editions Amsterdam, 2005, p.12, 72 et 74.

1. De par cet impératif d'insertion, la mission civilisatrice est activement et implicitement à l'œuvre. Ainsi, lorsque l'institution culturelle française aura besoin de montrer des corps noirs dénudés qui incarnent la bestialité faite homme, il y aura des candidats désireux de jouer ce rôle afin de sortir de la précarité de la vie de colonisé. Et lorsque l'institution culturelle française aura besoin de montrer des corps noirs éduqués aux conventions de la danse contemporaine, il y aura tout autant de candidats désireux de jouer ce rôle afin de sortir de la précarité de la vie de colonisé affranchi.

J'ai évoqué dans une précédente partie le désir du colonisé à être intégré à la collectivité des colons qui, pour ce faire, doit adhérer à des représentations de lui-même qui sont aliénantes. Ici, je fais allusion à une sorte de marché, à un contrat explicite entre le colon et le colonisé où il n'est pas nécessairement question d'une adhésion au style de pensée dominant, mais qui est une sorte de prise de rôle d'une vie. Le colonisé va sciemment et docilement jouer son rôle et en contre partie il se verra accéder à des privilèges que les autres colonisés n'ont pas. J'ai fait référence à Joséphine Baker, danseuse et chanteuse américaine qui en arrivant à Paris en 1925 avec une troupe de musiciens jazz, se voit demander de jouer l'indigène d'Afrique, nue avec des bananes autour de la taille, le visage grimaçant, elle jouera son rôle avec brio. Figure sulfureuse mais incontournable des revues exotiques parisiennes, elle saura habilement se servir de cette image pour se faire une place parmi l'élite française qui la surnomme la « Vénus noire ». Muse d'artistes célèbres, militante dans la Résistance en France et pour les Droits Civiques aux Etats-Unis, elle a aussi été un symbole du féminisme. Tout en tirant largement profit de son rôle de composition qu'elle a joué à la ville comme à la scène, laissant le personnage de l'indigène d'Afrique devenir un véritable aspect de sa personnalité ; J. Baker a toujours lutté à sa manière contre le racisme, sans jamais se renier en tant que femme noire ; elle a orienté seule sa carrière.

Se voir confier un rôle de composition dégradant n'est pas assurément une expérience libératrice et heureuse. Féral Benga, dans le rôle du joli nègre de service, contemporain de Joséphine Baker, dansera à ses côtés et marquera lui aussi son époque. Dans le tableau humoristique de « *La Boule de fleur* », où un académicien myope prend le danseur pour Fatou « la pulpeuse négresse », Féral Benga joue tous les soirs le travesti en imitant les postures et la danse de J. Baker, sous le regard amusé des spectateurs. Arrivé du Sénégal pour une visite avec son père, c'est pour danser qu'il décide de rester à Paris en 1923 ; avec son physique, il est rapidement embauché aux Folies Bergères.

Les conventions du music hall ne permettaient pas aux danseurs de créer leur propre numéro, ce sont les maîtres de ballet des établissements qui dictent la mise en scène et le type de mouvements à exécuter. Qu'à cela ne tienne, F. Benga aspire à présenter une danse moins stéréotypée, plus proche de ses racines africaines et mélangée à l'esthétique du Ballet qu'il affectionne. Il connaît la notoriété en 1931, dans « l'Usine en Folie », dont il est la vedette, après avoir fait principalement de la figuration. Il devient alors l'égérie et le modèle de plusieurs artistes de la Harlem Renaissance suite à son rôle principal dans le film de Jean Cocteau « Le sang d'un poète » en 1930. Nathalie Coutelet, enseignante, chercheur au département théâtre de l'université Paris 8, dit que cette soudaine admiration pour Féral Benga ne vient pas de l'intérêt du public pour ses qualités de danseur mais pour ses qualités physiques. Elle dit :

« La ferveur d'un Jean Cocteau pour le music-hall — et en particulier pour le travesti Barbette — n'était pas faite pour démentir ces propos. Il recruta d'ailleurs ainsi Benga après l'avoir vu évoluer aux Folies-Bergère pour jouer dans son film *Le Sang d'un poète*. Si l'on ajoute que les artistes de la Harlem Renaissance qui s'intéressèrent au travail de Benga étaient tous homosexuels, cela semble consolider l'affirmation du critique »⁽¹⁾

C'est donc bien la plastique de F. Benga, qui en qualité de fétiche sexuel, provoque une admiration érotique aussi bien chez les hommes, que chez les femmes. Au regard des photos et sculptures de F. Benga, faite par les artistes de la Harlem Renaissance ; la beauté et la perfection de son corps dénudé sont certaines, quant aux poses, elles sont soit acrobatiques, soit lascives. Il n'y a pas de vidéo de danse de F. Benga et les critiques de l'époque ne parlaient dans leurs commentaires que de ses qualités physiques. Anne Decoret-Ahiha n'hésite pas à le souligner :

« En couverture de nombreux magazines, il fut célébré comme « le splendide danseur noir », le « mercure noir », le « jeune dieu de bronze ». « L'élégance, la pureté de sa plastique sont indicibles, affirma André Levinson. La grâce des muscles allongés, le modelé des attaches fines enchantent l'œil. Nijinski lui-même n'était pas fait de la sorte. »⁽²⁾

-
- 1) COULETEL Nathalie, « Féral Benga : De la danse nègre à la chorégraphie africaine », *Varia*, Cahiers d'Etudes Africaines, Cahier 205, 2012, p.204.
 - 2) DECORET Anne, *Les danses exotique en France*, p.187.

C'est ainsi que ses qualités de danseur ont été occultées. Il avait pourtant une façon unique de bouger qui ne correspondait pas à ce que le public recherchait chez un « danseur nègre ». L'attraction principale ne pouvant plus être la danse, le corps de F. Benga constitue alors l'attraction principale, l'unique fait remarqué. Bien qu'il y ait peu de traces de la danse de F. Benga, A. Decoret-Ahiha nous en donne une idée :

« Le style de Benga se caractérisait par une gestuelle très souple, très tonique qui empruntait à la technique classique et acrobatique. »⁽¹⁾

Les critiques lui reprochaient de perdre son africanité et auraient préféré le voir jouer son rôle de sauvage sans y apporter de variation. Fernand Divoire, poète et journaliste, préconise même que F. Benga « abandonne les musiques de Bach, Debussy, de Grieg pour lesquelles il n'est pas fait ». ⁽²⁾ Malgré cela, le succès est au rendez-vous. Alors qu'il se produisait encore aux Folies Bergère, Féral Benga initie un récital de danse, le « Gala de danse blanc et noir » avec Jean Fazil, Jaqueline Elsane et Rosita Cérés où ils présentent leurs propres créations. Ces compositions de solos et duos construits autour de contrastes chromatiques (entre trois danseurs européens et un danseur africain), chorégraphiques (entre l'esthétique de « la danse nègre » et la danse classique) et musicaux (entre musique moderne et negro spirituals) seront présentés, en 1933, au Théâtre des Champs-Élysées. Le solo de Féral Benga, « La Danse du sabre » est sa plus célèbre création chorégraphique, il l'interprète tout juste vêtu d'une culotte ornée de franges dorées, nus pieds avec un sabre à la main.

L'année suivante, il part pour l'Afrique de l'Ouest avec l'anthropologue Geoffrey Gorer, avec pour ambition de développer ses connaissances chorégraphiques mais aussi de ramener à Paris des danseurs africains et monter une troupe de danse afro-européenne. Par manque de financement, ce projet ne verra jamais le jour. Il ouvre tout de même à Paris en 1938, le cabaret-restaurant « La rose Rouge » pour en faire un lieu dédié à la création africaine en dialogue avec l'Europe et sera également celui du mouvement de reconsidération de la culture africaine : la Négritude. Nathalie Coutelet parle de cette entreprise comme l'œuvre d'un visionnaire :

1) DECORET Anne, *Les danses exotique en France*, p.185.

2) DIVOIRE Ferdinand, *La Revue de France*, février 1934, p.367

« Là encore, Benga se révèle particulièrement intuitif, puisque la Rose Rouge deviendra l'un des hauts lieux des nuits parisiennes, le creuset de nouveaux talents, même si entre temps, il avait dû renoncer à ses parts et laisser Nico Papatakis, Mireille Trépiel et Michel de Ré présider seuls aux destinées du cabaret déménagé de la rue de la Harpe à la rue de Rennes. »⁽¹⁾

En effet, F. Benga ne semble jamais véritablement avoir le contrôle sur ses activités, en tout cas bien moins que J. Baker, bien qu'il était, sans l'ombre d'un doute, un homme de talent. Par exemple, il avait un corps qui fit rêver le tout Paris, cela lui valut une notoriété mondiale ; mais il passa sa vie à courir le cachet, allant jusqu'à poser tel les pin-up pour des artistes d'avant-garde. Il n'a pas utilisé son image pour faire changer les représentations sur les Noirs, au contraire son image a été utilisée pour confirmer des stéréotypes. C'est exactement ce que décrit ci-après N. Coutelet :

« M. Féral Benga est un noir, non pas 100 %, mais 200 %. Les uns ont prétendu que pour donner à son épiderme beaucoup plus de piment, il se noircissait la peau. D'autres qui prétendent être bien renseignés pour avoir vécu aux colonies, déclarent au contraire que M. Féral Benga se plaît tous les matins à prendre un bain de lait [...]. Quoi qu'il en soit, M. Féral Benga a eu la bonne idée de nous convier à un récital de danses [...]. Gageons que la salle sera pleine et que du moins tous les spectateurs seront d'accord pour déclarer que M. Féral Benga est bien le danseur noir le plus beau de l'époque »⁽²⁾

Féral Benga est, en effet, l'un des rares « danseurs nègres » de music-hall à avoir réussi à être reconnu en tant qu'artiste chorégraphique et à prouver qu'un Africain pouvait proposer une esthétique de danse européanisée. La chercheuse ajoute ceci :

« Le même article rappelle ses prestations aux Folies Bergères, ce qui invite à penser qu'il ne devient véritablement danseur, aux yeux des critiques, qu'au moment de ce ballet. Cette hiérarchisation des prestations artistiques est conforme au jugement contemporain qui place, l'Opéra en haut et le music-hall en bas de leur échelle de valeurs. (...) Celui qui n'était qu'un agréable divertissement, aux dons plus plastiques que chorégraphiques, est dorénavant perçu comme un danseur à part entière. »⁽³⁾

1) COULETEL Nathalie, Op.cit., p.210

2) Ibid., p.208

3) Ibid., p.207-208.

Or, en étant reconnu comme un artiste, il devient instantanément un spécimen rare, car selon le style de pensée dominant, un artiste est celui qui possède des aptitudes ou des dons qu'il est le seul à posséder. L'artiste est, par définition, celui qui se démarque du commun des mortels de par son talent, ce qu'il fait, aucun autre membre de sa collectivité ne le fait, ni ne le fait aussi brillamment. Cette considération pour l'artiste vient directement du mythe du génie. Howard S. Becker note ceci :

« D'une manière générale, ceux qui participent à la création d'œuvre d'art, et toute la société avec eux, sont persuadés que l'art exige des talents, des dons ou des aptitudes que seules quelques personnes possèdent. Certaines sont plus douées que d'autres, et très peu le sont assez pour mériter le titre honorifique d' « artiste ». »⁽¹⁾

En devenant un artiste, il cesse d'être « l'Africain de base », le « nègre de service » et c'est d'ailleurs ce que certains critiques de cette époque lui reprochent. Son statut ne change pas la perception répandue des Africains, il n'est que l'exception qui confirme la règle. Mais c'est surtout sa grande passion pour le Ballet qui en fait un véritable émissaire du style de pensée dominant. Je ne dis pas qu'il n'aurait pas dû aimer incorporer l'esthétique du Ballet dans sa danse, je dis que c'est précisément parce qu'il fait cela qu'il est reconnu comme danseur et qu'il cesse d'être un simple danseur nègre de music-hall. Il aurait incorporé des danses de l'Inde ou des indigènes d'Amérique, son désir de mixité dans la danse n'aurait pas connu le même accueil. Et si ce mélange est accepté par la collectivité, c'est parce qu'il valide leur théorie évolutive qui stipule qu'un homme noir en contact avec la civilisation blanche va évoluer et voir sa nature bestiale s'estomper ; F. Benga vient naïvement corréler ce prédicat. N. Coutelet précise la pensée de l'époque en disant cela :

« Rappelons qu'à l'époque l'opinion publique et les critiques faisant autorité en matière chorégraphique, tel André Levinson (1929 : 206), considéraient le danseur noir comme « entièrement dénué de noblesse, pré humain, sinon bestial ». »⁽²⁾

En effet, dans les colonies, les colonisés étaient classés par catégories dans lesquelles figurait celle des « évolués » ; à savoir, tout indigène qui aurait vécu avec des

1) BECKER Howard Saul, Op. cit., p.39.

2) COULETEL Nathalie, Op.cit., p.208

blancs ou qui aurait été élevé par des blancs, et qui aurait de ce fait reçu une éducation religieuse ou scientifique à l'europpéenne.

Ainsi, F. Benga verra sa carrière s'interrompre lorsque la guerre éclate et il perd son cabaret en 1948. L'histoire de la danse ne le consacrera pas et son nom sera peu à peu oublié. Son projet de Ballet avec des danseurs d'Afrique est bel et bien passé à la postérité, mais il est difficile de croire qu'il n'a pas été instrumentalisé puisqu'il n'y a, à ce jour, aucun témoignage qui puisse indiquer que les Ballets africains eut été une continuation du projet de Féral Benga. Les créateurs de ces Ballets, comme F. Keïta ne se réclament pas de F. Benga. Même son compatriote Maurice Sonar Senghor qui fait ses débuts à la Rose Rouge, alors que F. Benga n'en est plus propriétaire, ne dira pas que son œuvre est l'héritage du danseur de cabaret. Dès son retour d'Afrique, son idée tend à être récupérée par l'institution culturelle française et F. Benga bien qu'il veuille proposer quelque chose de différent des spectacles de revue, il n'a pas le désir de bousculer les conventions du spectacle de la société française. Nathalie Coutelet en témoigne :

« Benga, fort de sa réussite personnelle au sein du gala, éprouve le besoin de proposer en France des spectacles différents des autres spectacles « nègres » : pas une « revue nègre » mais une composition alliant les savoirs chorégraphiques traditionnels africains et la modernité. D'où son association avec un anthropologue, puisqu'il ne s'agissait en aucun cas de faire danser des Noirs conformément aux idées reçues françaises, c'est-à-dire aux rythmes du jazz. En outre, le ministère des Colonies s'intéressa au projet, en droite ligne selon lui des expositions organisées sur le sol français, comme l'Exposition coloniale de Vincennes en 1931 (Hodeir & Michel 1991). »⁽¹⁾

En voulant présenter des danses différentes et en même temps conformes, F. Benga ne peut pas opérer de révolution dans le champs de la danse, il veut simplement y être intégré. Cette inavouable stratégie, aux aspects d'inter-culturalité, lui survivra, elle sera réactivée par une pléiade d'artistes africains après lui, qui faisant face à des réalités économiques et politiques peu favorables, vont faire le choix de faire exactement ce que les programmeurs occidentaux et leurs publics attendent d'eux.

1) COULETEL Nathalie, Op.cit., p. 209.

2. Non pas seulement dans les théâtres ou dans la presse d'hier et d'aujourd'hui, l'horizon d'attente spécifique à ce que doit être un danseur africain et le jeu de rôle que cela implique se confirme avec plus d'acuité dans le vaste domaine de ce que l'on peut appeler le marché de l'enseignement de « la danse africaine ». A la lumière de ce qui précède, il n'est pas question ici de l'enseignement d'une technique. C'est au contraire une croyance transmise par la formule qui relève uniquement de la survivance et du cliché. C'est donc de façon inévitable que l'enseignement dont il est question consistera principalement en l'apprentissage de stéréotypes mis en pratique par la performance et je démontrerai ici pourquoi.

J'aurais pu parler de marché pour évoquer le dispositif de production, de vente, et de consommation, mais cela nécessiterait de faire une étude socio-économique de « la danse africaine » en France et je laisse cette investigation à d'autres plus compétents que moi en la matière. J'invoque ici ce mot emprunté au jargon de l'économie pour, d'une part, mettre en lumière les aspects qui relèvent selon moi de l'offre et de la demande, d'autre part, pour insister sur la gratification économique que représente le fait de proposer des cours de danse dite « africaine » aujourd'hui en France. C'est tenter de dire ce que l'idée de « la danse africaine » implique comme mode de consommation et ce que cela provoque comme propositions en retour d'investissement.

L'exemple emprunté à Wikipédia, présenté précédemment, proclame que « Depuis 2010, ces danses sont un phénomène de mode. » ; l'introduction de Mahalia Lassibile nous dit que « les cours de danse africaine se multiplient aujourd'hui en France. » Cela indique la forte popularité de ces cours de nos jours, entraînant une forte demande sur le territoire. Ainsi, le rôle de professeur de « danse africaine » représente une véritable opportunité économique.

Le professeur de « danse africaine » se doit bien évidemment d'être Africain ou au moins se réclamer « Africain ». Ici encore, être Africain ne signifie pas nécessairement avoir vécu ou avoir grandi en Afrique. Etre Africain fait référence tout d'abord à ce que l'Africain représente, c'est-à-dire un homme ou une femme noir(e) qui vient d'un village africain, ayant grandi dans un milieu traditionnel proche de la nature, qui pratique naïvement son art et qui le transmet de la même manière, sans exigences, si ce n'est l'impératif incontournable de la dépense énergétique.

Le professeur, dans son rôle d'Africain(e), va donc proposer à ses clients d'entrer dans la peau de ces Noirs de villages africains qui dansent nus pieds, exaltés

par le rythme des percussions, célébrant la récolte et autres grands événements qui rythment la société africaine traditionnelle fictive, dans laquelle ils se projettent. Les clients de ces cours sont ainsi invités au voyage et au dépaysement, tout en célébrant leurs croyances sur l'Afrique.

J'aimerais illustrer mon propos avec l'exemple d'une association, très populaire dans la métropole lilloise pour ce qu'elle propose en la personne de Mélanie Plankeele, professeure en titre. M. Plankeele crée l'association Korzéam il y a plus de dix ans à Lille, et si ce n'est pas elle qui donne tous les cours, les autres professeurs invités sont presque toujours des Africains. Comme les maîtres de danse en Afrique de l'Ouest, elle joue de plusieurs instruments comme le dun-dun ou le djembé. Si elle est originaire du Nord, elle se veut Afro-européenne et invite ses élèves européens à se souvenir corporellement eux aussi, de leurs origines africaines. Le texte de la rubrique pédagogie du site internet de l'association est intéressant sur bien des aspects, elle y déclame :

« Nous : Occidentales, caucasiennes, Européennes... Délavées ou Femmes blanches, sommes propriétaires d'un corps qui n'est pas façonné de la même façon que celui des africaines. Certaines des raisons : le climat, notre rythme journalier, notre alimentation, nos habitudes de vie et façons de nous déplacer...

Nous ne pouvons danser exactement de la même manière que les peuples d'Afrique sans y avoir séjourné ... mais nous pouvons décupler nos ressentis et bien connaître les rythmes... nos rythmes. Le lien que nous entretenons avec ces danses que l'on dit « primitives » est le rythme. N'oublions pas que les premières danses humaines (représentées des peintures rupestres) étaient le « Tour »... tourner sur soi-même jusqu'à la transe sur musique percussive... D'ailleurs, le premier rythme à être apparu est celui du cœur...

Danser l'Afrique c'est se laisser porter par la musique sans se laisser déborder par notre raison. Danser sans réfléchir mais avant tout avec plaisir...

Notre outil principal : notre corps. Nous ne l'utilisons pas de la même manière dans notre vie quotidienne. Pour preuve de cette différence de musculature, nos routes bitumées et les routes ensablées d'Afrique. Le massage que reçoivent les bébés d'Afrique et notre attention « excessive » du nouveau-né, les calebasse ou imposantes charges posées sur la tête face à nos nombreux sacs de courses et caddies..., voyez nos positions.

Le port de la calebasse, les femmes qui plient : mouvement Dooplé, le repas à croupi, les falaises de Bandiagara que les femmes grimpent et descendent une à deux fois par jours, les bébés sur le dos des mamans et l'ouverture de leur bassin... sont des images à partir desquelles je

développe mes interventions afin de faciliter la bonne posture et la mémoire de nos corps. » ⁽¹⁾

Ce texte fait une allusion au Dooplé d'A. Tierou ; en effet, M. Plankeele a beaucoup lu A. Tierou et ne cache pas que son travail s'inspire de la théorie de ce dernier, qu'elle présente comme une « vérité ». Elle semble ne s'adresser qu'aux femmes, ceci est dû au fait que la majorité des clients des cours de « danse africaine » en France sont des femmes. En opposant de façon stricte la femme européenne, blanche à la femme africaine, noire ; elle reprend de facto la dichotomie Noirs/Blancs et tous les préjugés racistes étayés plus haut, avec l'intention de présenter tous ces préjugés sous un meilleur jour. La tentative d'inverser les pôles du pire vers le meilleur, en affirmant que la vie sauvage est bien mieux que la vie urbaine est une position philosophique qui invoque le mythe de l'état de nature selon John Locke. Elle embrasse la croyance sur les danses d'Afrique qu'elle compare aux premières danses humaines, n'ayant pour seul objet la jouissance et la transe. Et conformément à sa croyance, pour atteindre cet état, il faut abdiquer de la raison et suivre le rythme. L'exemple qu'elle utilise est aussi surprenant car ces femmes qui montent et descendent des falaises avec des bébés au dos ne sont pas représentatives de ce que font généralement toutes les femmes africaines. C'est faire, pour ainsi dire, dans le sensationnel que d'utiliser un exemple si exceptionnel pour illustrer un discours sur la population féminine de tout un continent. Un peu comme les organisateurs des expositions des années 30 ou les premiers ethnologues, M. Plankeele va chercher tout ce qui est le plus éloigné de la culture européenne pour conforter le sentiment de différence et surtout alimenter le désir d'exotisme.

Elle invite ses élèves à jouer les femmes noires d'Afrique avec elle. Elle parle de mémoire de corps et en cela, elle insinue qu'il leur faut régresser jusqu'à retrouver un corps primitif qui serait celui des Africains.

1) Cf. Annexe 6 : Page internet du site de l'association Korzeam, volet pédagogie : http://www.korzeam.org/pedagogie_methodologie.php

3. Nous avons vu que danser est un acte éminemment social et que toutes les danses sont les expressions d'un ordre social propre à une collectivité, danser est inscrit dans une continuité historique locale. Si danser comme un Africain équivaut à jouer un rôle constitué de stéréotypes passablement dégradants ; danser à l'européenne semblerait en revanche revenir à accéder à une certaine élévation du primitif vers le modernisme, tout ceci toujours conformément au style de pensée dominant.

La tentative de définition de « la danse africaine », basée sur les postures proposées par A. Tierou, par exemple, ne peut donner de pistes sérieuses pour appréhender l'essence de toutes les pratiques assimilables à de la danse, telles qu'elles existent en Afrique. Ce qu'il faut néanmoins concéder aux observations figurants dans cette théorie, c'est qu'il y a certes un principe, une règle valable pour toutes les danses en Afrique. A. Tierou affirme que « la danse africaine » repose sur « la répétition et l'improvisation »⁽¹⁾ sans en donner de définitions précises, M. Plankeele quant à elle, limite les fondements de « la danse africaine » « au rythme », tandis que la chorégraphe Elsa Wollaston considère que ce qui initie fondamentalement le mouvement en Afrique, c'est sa relation profonde avec la musique. Parce que tous les sons sont la musique, « il faut entendre les gestes et voir les sons » pour danser selon le principe de « la danse d'expression africaine » qu'elle propose. Elle a choisi de ne pas jouer le rôle stéréotypé de la danseuse africaine et de donner sa propre définition de ce qu'est sa danse.

E. Wollaston arrive en France en 1969, dans une période succédant aux indépendances africaines, aux mouvements des droits civiques aux Etats-Unis et Mai 68 en France ; la possibilité pour les artistes noirs de se définir se fait sentir. Fort du succès de la musique jazz dans le milieu mondain avec l'explosion de la culture hip-hop dans les milieux plus populaires et l'essor de la danse moderne américaine, la culture américaine déferle sur le monde ; ses artistes noirs, comme blancs, sont plébiscités.

Ayant vécu de nombreuses années au Kenya, E. Wollaston ne suivait, déjà pas à l'époque, la mode américaine. Elle ne se lissait pas les cheveux, ne portait pas de talons hauts conformément à la mode de l'époque. En arrivant à Paris, elle conserve son style particulier, ce qui lui vaudra d'être prise pour une Africaine.

1) TIEROU Alphonse, *Alphabet de la danse africaine*, p.11

Aujourd'hui, non seulement son style n'a pas changé, mais elle ne correspond plus non plus au stéréotype de la danseuse africaine athlétique, bestiale et sensuelle. Sa gestuelle n'inclut pas de sauts, de grimaces ou de déhanchements. Elle ne maintient pas une posture genoux pliés. Elle ne compose que des solos ou des duos, non pas de chorégraphies pour des grands groupes de danseurs qui simuleraient un tableau de vie en Afrique. Mais surtout, elle ne danse pas systématiquement sur des percussions. Pour toutes ces raisons, les critiques et le public français ne verront plus en E. Wolliaaston de lien avec l'Afrique. Par conséquent, elle est considérée aujourd'hui comme une chorégraphe américaine de danse contemporaine, ceci alors qu'au début de sa carrière, elle était considérée comme une danseuse, chorégraphe de « danse africaine ». Ce passage de « la danse africaine » à la danse contemporaine ne se justifie pas par un changement de proposition chorégraphique, les pièces et le style d'E. Wolliaaston n'ont pas subi de rupture en ce sens.

De 1970 à 1975, elle organise « les Soirée africaines » à l'American center du Boulevard Raspail à Paris où elle fait venir des danseurs et des artistes de toute l'Afrique, elle fait également de nombreux séjours sur le continent africain pour le besoin de ses recherches sur les rites ancestraux. A partir de 1974, elle n'est plus très présente à l'American Center, elle travaille sur l'improvisation en collaboration avec Christiane de Rougemont et Annick Nozati qui composent le groupe Free Dance Song. Elle rencontre en 1975 le danseur chorégraphe japonais Hideyuki Yano et collabore avec lui sur de nombreux projets explorant des formes, où la coupure entre danse et théâtre n'a plus lieu d'être, et où la voix, le geste, la musique et la pensée sont mobilisés en un seul mouvement. Le rituel et la musicalité du geste ont toujours été les fils conducteurs du travail d'E. Wolliaaston et ils le sont encore aujourd'hui. La seule véritable rupture observable est celle de son implication dans des projets relatifs à l'Afrique. Si bien que ce que l'on qualifiait alors de « danse africaine » était lié au contexte personnel de l'artiste et non pas à l'esthétique proposée dans son travail. Sachant que, sans renier l'influence de son expérience africaine, E. Wolliaaston a toujours cherché à se dégager de l'image de « la danse africaine », dès ses premiers solos joués en 1979 au Théâtre de la Roquette à Paris, elle annonce une danse d'expression africaine et contemporaine. Elle dit « entretenir un rapport dynamique avec la tradition, qu'il y a d'anciens rituels et de nouveaux rituels ».

Il y a eu un temps donc où E. Wolliaaston, sans communiquer sur sa démarche, a vu son travail être affublé de l'étiquette de « danse africaine ». Ainsi, c'est l'accession à

la parole de l'artiste et sa volonté de ne pas verser dans le stéréotype, qui change la façon dont sera finalement perçu son travail. Fait très étrange, E. Wolliaaston est paradoxalement oubliée de l'Histoire de la danse, alors qu'elle est une pionnière de la danse contemporaine d'inspirations africaines en Europe.⁽¹⁾ Fort de son parcours, elle est considérée dès son arrivée en France comme « l'un des professeurs les plus réputés de la nouvelle génération » d'après ce qu'en dit la journaliste Chantal Aubry.⁽²⁾

Ce glissement de « la danse africaine » vers la danse contemporaine est également en cours dans la carrière du chorégraphe S. Sanou. Si au début de sa carrière, il était considéré comme un danseur africain, le monde de la danse le considère aujourd'hui comme un chorégraphe contemporain. Bien que les critiques préfèrent mettre l'accent sur ses origines plutôt que sur sa formation de danseur contemporain, son travail qui tout comme celui d'E. Wolliaaston ne renie pas l'inspiration d'une expérience de l'Afrique, ne peut être qualifié de « danse africaine ». E. Wolliaaston a passé son enfance au Kenya où au contact de sa grand-mère elle a été initiée à des rituels de danse. S. Sanou, quant à lui, a grandi au Burkina Faso et a grandi dans un environnement où la danse était très présente. Ceci ne peut pas venir annuler le fait que ces deux artistes ont reçu une formation académique en danse après ces expériences de vie : une formation à la danse moderne pour E. Wolliaaston et une formation à la danse contemporaine pour S. Sanou. Les deux artistes affirment leurs liens avec le continent africain, mais ils ne veulent pas y être cantonnés, ainsi leurs influences ne sont pas exclusivement africaines. De plus, ces artistes se sont tous deux installés en France depuis de nombreuses années. Leur quotidien c'est l'Europe, pas l'Afrique.

Cela montre que « la danse africaine » n'est pas une esthétique chorégraphique mais une catégorisation des artistes noirs dans un carcan de stéréotypes dont il faut sortir afin d'accéder à une certaine liberté artistique.

1) RAYNAL David, *Elsa Wolliaaston, la danseuse aux pieds nus*, Profession spectacle, Le Mag, 27 juillet 2015.

2) AUBRY Chantal, *Yano, un artiste japonais à Paris*, Pantin, coll. Parcours d'artiste, Centre national de la danse, 2008.

III. LES DANSES ISSUES DES CULTURES AFRICAINES Propositions de mots pour en finir avec « la danse africaine »

Parce que la formule « la danse africaine » n'exprime rien sur l'Afrique, mais en dit beaucoup sur l'Europe et son regard sur l'Afrique, il est important de ne pas rester sur ce constat. La déconstruction de la formule « la danse africaine » achevée, il faut au regard biaisé, eurocentré, qui a produit une telle formule, un outil pour se réformer. Ce n'est qu'en adoptant un regard plus juste sur l'Afrique que la collectivité des Français pourra s'ouvrir à des alternatives de langage. Sans aller vers des solutions de facilité qui n'altèrent en rien les conventions critiquées dans cette étude, en optant pour de subtiles variations de la même formule, telles que « danse afro », « danse africaine contemporaine » ou leurs pluriels, reviendrait à une continuation du même type de transition que le passage de « danse nègre » à « danse africaine ». Il faut admettre la nécessité d'introduire des mots nouveaux, aller même jusqu'à l'utilisation de mots d'emprunt à d'autres langues.

Que seraient les mots de la danse en Afrique depuis un regard afro-centré, étant donné que l'enjeu reste une question de langage ? Des mots, issus de la langue de chaque pratique, fidèles aux représentations locales. Ces mots nouveaux sélectionnés hors des limites de la langue française permettraient enfin de dépasser le style de pensée impérialiste et coloniale qui domine. Si ces mots ne trouvent pas leur traduction exacte en français, ils devront être appris et formulés depuis la langue dont ils proviennent. Ceci toujours dans le souci de conserver la référence intacte du mot, dont on ne peut garantir le sens exact que dans la langue originelle.

Plus urgent encore qu'un recensement exhaustif des danses en Afrique, il me semble impératif de dresser une carte même imparfaite de l'esthétique des danses en Afrique. L'esthétique est une notion hautement sociale ; en effet, j'ai évoqué les racines de la notion du beau dans la société française. Ce qui est beau, bon ou parfait interroge fondamentalement les mythes qui forgent le style de pensée de la collectivité. La danse, cet art sociétal qui traite toujours de la vie de la collectivité, ne peut se penser sans avoir fait, au préalable, une étude objective du milieu dans lequel elle est élaborée. Ce constat n'est pas valable uniquement pour les danses d'Afrique, les danses élaborées en Occident sont elles aussi porteuses du style de pensée de leur société. Toutes les

notions qui conduiront les membres d'une collectivité à juger une danse comme belle, un geste comme bon ou une représentation de danse comme parfaite, viendront de ce qui se trouve dans leur connaissance relationnelle implicite partagée.

Il faudrait donc développer une théorie capable de révéler le beau, le bon et le parfait en matière de danse. Pour ce qui est de l'Afrique, il me semble important de clôturer mon étude en faisant cette mise en perspective. Le travail d'un mémoire m'a permis de poser les jalons de ce que pourrait être une étude plus approfondie dans le but de l'élaboration de cette théorie. Ce travail qui nécessite des années de recherches, s'il ne peut être fait dans le temps d'un mémoire, doit néanmoins d'ores et déjà être annoncé. Loin de moi le désir de développer une théorie depuis mon bureau, loin du terrain pour produire un discours sans prise avec le réel, tout comme les discours que j'ai critiqué ici. Je souhaite humblement partager dans ce dernier chapitre l'intuition émanant de mon expertise, qui vient comme l'antithèse de la thèse que je discute. Ce travail, qui pour l'heure correspond à des questionnements à creuser, est perfectible et demande à être complété.

A. Etat des lieux de la danse en Afrique

1. L'hypothèse que je formule est que l'Afrique, tout comme l'Europe ou n'importe quel continent, est divisée en plusieurs bassins culturels qui vont régir un certain nombre de principes et d'idées. Un bassin culturel peut être considéré comme l'étendu géographique d'un style de pensée. Un étendu qui ne peut s'apprécier que dans les limites des territoires peuplés par des collectivités d'hommes et de femmes partageant des idées, des représentations du monde véhiculés par le même mythe.

En Europe, le découpage des pays s'est fait en fonction de ces bassins culturels et reste donc cohérent avec la langue, le style de pensée et le type de gouvernance. En Afrique, le découpage des pays s'est fait selon le bon vouloir des Empires coloniaux et n'a pu jusqu'aujourd'hui se libérer de leur emprise néocoloniale. Si bien qu'il est impossible de se fier aux frontières existantes pour délimiter les bassins culturels. Les histoires de certains peuples d'Afrique ont été falsifiées, voire oubliées. Mais pour la plupart, les mythes fondateurs restent intacts et témoignent de la parenté des peuples.

Par exemple, les mythes Ashanti sont partagés par plusieurs peuples en Afrique occidentale, ces mythes imprègnent leur style de pensée sans que ces peuples ne vivent à l'intérieur des mêmes frontières territoriales. Face à la mondialisation d'un certain style de pensée, certaines cultures s'affirment plus que jamais quand d'autres concèdent à un bon nombre de leurs mythes fondateurs pour s'hybrider.

En découpant le continent Africain en plusieurs bassins culturels, des esthétiques communes se démarquent en leur sein. Il y aurait donc le bassin culturel de l'Afrique du Nord, de l'Afrique de l'Ouest, de l'Afrique Centrale, de l'Afrique de l'Est et enfin celui de l'Afrique Australe. Il faut compter à ces bassins, les exceptions que représentent les îles d'Afrique, à savoir les Seychelles, l'île Maurice, l'île de la Réunion, les îles du Cap vert, les Canaries et les Comores qui sont soit des territoires non souverains, soit des territoires assimilés à une culture créole parce que ces peuples ne savent plus retracer exactement leur origines. Pour ces cas particuliers de peuples insulaires qui ne rentrent pas dans les bassins culturels de l'Afrique continentale, je n'évoquerai pas les caractéristiques esthétiques de leurs danses.

Il faut noter aussi que les bassins culturels que je présente, ne sont pas des poches étanches, si bien que quelques caractéristiques esthétiques peuvent circuler selon des rapports d'influences bien précis. Le découpage s'organiserait comme suit : le bassin de l'Afrique du Nord inclut le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, la Lybie et l'Égypte. Le bassin de l'Afrique de l'Ouest inclut la Mauritanie, le Mali, le Niger, le Nigéria, le Bénin, le Togo, le Ghana, la Côte d'Ivoire, le Burkina-Faso, le Libéria, la Guinée, la Sierra-Léone, le Sénégal, la Gambie et la Guinée-Bissau. Le bassin de l'Afrique de l'Est inclut, quant à lui, le Tchad, le Soudan, l'Érythrée, l'Éthiopie, le Djibouti, la Somalie, le Kenya et Madagascar. Tandis que le bassin de l'Afrique Centrale inclut le Cameroun, la République Centrafricaine, les deux Congos, la Guinée équatoriale, le Gabon, l'Angola, le Burundi, le Rwanda et l'Ouganda. Enfin, le bassin de l'Afrique Austral inclut la Zambie, la Tanzanie, le Malawi, le Mozambique, le Zimbabwe, le Botswana, la Namibie, le Swaziland, le Lesotho et l'Afrique du sud naturellement.

2. Le bassin culturel de l'Afrique du Nord, voit sa notion du beau largement influencée par la religion musulmane qui domine. Les pratiques du corps, quand elles ne sont pas proscrites, convoquent principalement le tour sur soi, la tenue des bras à bonne distance du corps tout en effectuant des mouvements onduleux, les membres

supérieurs incluant le cou, les épaules pouvant être mobilisées dans des mouvements directionnels, les jambes piétinent et n'effectuent pas de mouvement en tant que tel. Le buste, peu sollicité, peut tout de même pencher en avant, en arrière ou de côté. Différents mouvements latéraux du bassin seront inclus dans des danses féminines, les femmes agrémenteront aussi leurs danses de mouvements diverses de la cage thoracique. Ces éléments n'étant pas exhaustifs, ils sont les plus significatifs de l'esthétique des danses de ce bassin, ce qui implique que les peuples vivants dans ce bassin confère une grande importance à la gestuel des bras et dans leur prolongement à celle des mains ; la verticalité du corps ainsi que les variations de ces axes seront appréciées. Les membres supérieurs prédominent à un tel point que dans cette culture, danser peut se faire assis. La danse peut se regarder passivement. Le danseur peut être seul ou en groupe et le groupe sera perçu comme l'agglutinement de plusieurs solos et non pas comme un tout où les individualités devraient s'effacer. Ce bassin, dont il a été brièvement question lorsque j'ai abordé le Maghreb et « la danse orientale », est bel et bien en Afrique et doit à ce titre figurer dans la cartographie des esthétiques des danses de l'Afrique.

Dans le bassin culturel de l'Afrique de l'Ouest qui est au centre de la problématique de « la danse africaine », sa notion du beau se voit largement influencée par le regard européen, dont il est encore tributaire. La structure des sociétés qui peuplent ce bassin, entretient des classes de griots, de forgerons et d'agriculteurs dont les savoir-faire se transmettent par les liens du sang. L'urbanisation des territoires, l'hybridation interculturelle et la sécularisation des sociétés marquent petit à petit la fin de cette structure sociale à laquelle le modèle occidental vient se greffer. Si bien que dans l'esthétique de la danse, le même phénomène se retrouve. D'une société où la danse invoquait une importante mobilisation des membres : jambes, bras et tête avec des mouvements amples et multidirectionnels, avec une grande vélocité dans l'exécution des mouvements de jambes. Cette importante proposition de mouvements des bras et des jambes éclipse le centre du corps qui n'est convoqué que dans des contractions abdominales souvent pour accentuer le mouvement des bras ou des jambes, conférant aux danses un style acrobatique particulièrement lors de l'incursion de sauts, de salto, contorsions. Le bassin peut être sollicité dans des isolations qui ponctuent la danse. Certaines danses exécutées uniquement par les femmes consistent en la contraction des muscles des fessiers. Les danses ne sont jamais exécutées par un individu isolé car les danses ne se regardent pas passivement, elles impliquent toute la

collectivité bien qu'il puisse y avoir des moments où seul un danseur soit en mouvement. Les danses nécessitant l'emploi de tout le corps, on danse debout, au sol, voire même dans les airs avec des échasses aux pieds. Toutes les danses vont de paire avec un rythme codifié, si bien que musique et danse sont absolument confondues. A cette esthétique qui peut abusivement être considérée comme traditionnelle, vient s'ajouter toutes les esthétiques importées. Ce bassin culturel souhaite rompre avec ses caractéristiques de la danse devenues, pour la plupart, caricaturales. Le désir d'embrasser des caractéristiques exogènes, considérées comme modernes est criant.

D'autre part, le bassin de l'Afrique de l'Est est une zone plus hétéroclite du fait de l'importante variété des nombreuses invasions que ces territoires ont connu. Ces sociétés ont connu les invasions musulmanes et les colonisations britanniques, italienne et allemande. Dans ce cadre, il est difficile d'énoncer avec certitude que les caractéristiques observables localement proviennent bien de mythes propres à ces collectivités d'hommes et de femmes qui se définissent comme des peuples métis et multiculturels. Ainsi, selon l'observation que j'en ai fait, les caractéristiques des danses de ce bassin seraient les mouvements de secousses ou de haussements des épaules, la posture linéaire du corps toujours bien droite, maintenue sans raideur, la répétition de sauts plus ou moins hauts qui propulsent le corps sans en modifier la posture, la projection rapide du haut du buste vers l'avant, ainsi que les balancements, les tours ou hochements de tête, les hanches peuvent être mobilisées dans des mouvements directionnels. Les danses s'exécutent toujours au moins à deux, face à face ou côte à côte. Les danses peuvent se regarder passivement ou être inclusives.

Pour ce qui est du bassin de l'Afrique Centrale, avec la prédominance de la culture Kongo qui crée des sociétés autour de chefferie où les savoirs sont entretenus par tous les sujets, tous sont danseurs, tous sont musiciens, tous partagent les mêmes responsabilités au sein de la collectivité. C'est pourquoi, même si la structure sociale et les principes fondamentaux de ces sociétés ont été brisés par les Empires coloniaux, des survivances culturelles persistent et très spécifiquement en matière de danse. Les danses de ce bassin culturel utilisent le centre du corps principalement avec des isolations de bassin qui exécutent toutes sortes de qualité de rotations y compris des mouvements directionnels variés, le thorax est aussi mobilisé de la même façon ainsi que les épaules. Les rotations sont toujours multidirectionnelles. Les pieds piétinent et les mouvements de jambes ou de bras sont impulsés depuis le centre, presque involontaires, leur stabilité sera plus appréciée mettant en exergue les rotations du

bassin et du thorax. Hommes et femmes dansent pareillement et n'exécutent jamais seuls les danses, car même si personne ne te regarde danser, toute la collectivité danse ensemble lorsque le contexte s'y prête. La notion de spectacle de danse est étrangère à ces peuples qui ne conçoivent pas que danser nécessite un apprentissage, l'apprentissage de la danse faisant partie intégrante des divers apprentissages de la vie. Ni que l'activité de danser puisse engager le regard, puisque le savoir faire du danseur est connu de tous.

Et enfin, le Bassin de l'Afrique Australe qui reste dans son ensemble attaché à la mobilisation du bas du corps en explorant toutes les façons de poser le poids au sol avec toutes les zones des pieds ainsi que les genoux. Les mouvements très variés sont concentrés sur les jambes avec un buste tenu dont les bras sont exploités uniquement pour balancer le poids du corps. Les peuples de ce bassin donnent une place toute particulière à la qualité de mouvement des membres inférieurs et si des mouvements de bassin peuvent y être associés, ce sont toujours les jambes qui marquent l'esthétique.

B. Convergences et divergences : les conditions d'un nouveaux dialogue

Il est important de souligner que ce qui se danse aujourd'hui en Afrique n'est pas du tout l'expression d'une tradition ancestrale, cela ne l'a d'ailleurs peut-être jamais été. Les danses témoignent d'une histoire en mouvement perpétuel où face à un monde de plus en plus mondialisé, les sociétés n'évoluent plus du tout en autarcie. Si les courants dansés venus d'Amérique du Nord influencent les danses en Europe, ils influencent tout autant les danses en Afrique. Les outils de communication comme internet, les réseaux sociaux ou la télévision propagent les vidéos de danse du monde entier vers l'Afrique, de l'Afrique vers le monde et provoque le même type d'échanges entre les pays d'Afrique. Il a aussi été question de la politique culturelle néocoloniale de la France en Afrique qui influence grandement la production chorégraphique sur ce continent, dans le contexte évoqué plus haut. Toutes ces influences qui s'inscrivent dans le temps et l'espace de la vie humaine sur terre, doivent être prises en compte pour faire la part de ce qui est propre à l'Afrique et de ce qui y est importé. Ceci non

pas pour déprécier ce que le métissage des genres produit ici ou ailleurs, mais plutôt pour mieux apprécier l'apport de chaque culture, tout en respectant l'esthétique qu'elle propose en l'associant avec la dénomination adéquate.

Notre problème est très proche de celui de l'Amérique qui au XIX^e siècle parlait de « negro dance » en évoquant tout ce qui était dansé par les esclaves noirs, puis inventa l'expression « Black dance » au siècle suivant pour évoquer tout ce qui était dansé par les Noirs. Si bien que des chorégraphes tels que Katherine Dunham, Alvin Ailey ou Bill T. Jones pratiquant les styles académiques de leur époque, ont vu leur travail catégorisé « Black dance » simplement parce qu'ils étaient Noirs. Bill T. Jones, qui lui est encore en vie, dit ceci: « Je suis tout d'abord un artiste à qui il est arrivé d'être Noir. La danse noire (Black Dance) est faite par une personne noire... » Les Américains ont aujourd'hui corrigé le tir et n'utilisent plus le terme « Black dance ». Les artistes chorégraphiques anglosaxons sont désormais classés en fonction de la technique chorégraphique qu'ils explorent et non plus en fonction de leur taux de mélanine.

¹ Avec le mouvement des personnes, la diaspora africaine est aussi une source d'influence et représente parfois l'avant-garde en matière de danse. La diaspora dont il est question ici, est celle qui se compose d'Africains fraîchement expatriés ou ceux de première, seconde ou troisième générations ayant encore des liens dans leurs pays d'origine et qui y retournent régulièrement. Cette diaspora n'est pas nécessairement extracontinentale, le mouvement se faisant également à l'intérieur du continent africain, ainsi un Malien expatrié au Congo, un Rwandais expatrié en Afrique du Sud ou un Ivoirien expatrié en France feront tous partie de cette même diaspora. Ce sont eux qui introduiront, lors de leurs visites dans leur pays d'origine, tous les styles de danse qu'ils pratiquent socialement dans leur pays d'accueil.

Le coupé-décalé, par exemple, impulsé par les Ivoiriens installés à Paris, est très significatif de cette diaspora avant-gardiste. Le coupé-décalé est un style musical, ainsi qu'une esthétique de danse. Cette danse, dont les caractéristiques sont l'oscillation des jambes pliées, où les genoux viennent s'écarter et se resserrer, ainsi que des mouvements de bras rapides et saccadés. C'est en quelque sorte une base à laquelle on ajoute toute sorte de variations, mais cette danse est indissociable du rythme bien spécifique qui l'accompagne. Cette danse actuelle et très populaire en Afrique et

ailleurs. Elle est parfaitement cohérente avec l'esthétique des danses du bassin de l'Afrique de l'Ouest bien que cette danse ait été largement influencée par l'esthétique des danses congolaises.

Le coupé-décalé est une danse qui mobilise principalement les membres et nécessite que le centre du corps soit tenu et peu sollicité. Il y a une dépendance entre la musique et la danse, c'est le rythme qui dit qu'il s'agit d'un coupé-décalé. A cela s'ajoute la formation des danseurs sur une ligne côte à côte, avec une mobilisation du bassin et des bras qui fait parfois penser aux danses congolaises. Si le coupé-décalé bénéficie d'influences exogènes, ceci semble être un emprunt plus qu'une mimesis. Les ivoiriens qui apprécient les danses congolaises, leur ont emprunté ce qu'ils aimaient et l'ont adapté à leur esthétique pour en faire une danse qui leur est propre. Je pourrais comparer ce phénomène à l'influence de la danse buto dans les pratiques de danse contemporaine, les artistes européens ont pris ce qu'ils appréciaient dans le style buto pour créer des danses qui restaient fidèles à leur esthétique occidentale. Ce type d'influence s'est fait dans l'histoire de la danse à maintes reprises ; c'est aussi un phénomène que l'on constate chez les artistes africains. J'aurais pu aussi citer l'azonto, qui est une danse qui a été créée au Ghana avec l'influence de la diaspora britannique qui dansait le skank, d'où les mouvements d'épaules ont été empruntés, empruntant également au coupé-décalé dont la popularité a dépassé son bassin culturel d'origine.

Le coupé-décalé, bien qu'il eut été créé en dehors du continent Africain, est parfaitement en accord avec la notion de beau qui régit le style de pensée du bassin culturel de l'Afrique de l'Ouest et c'est pour cela que cette danse y est appréciée et que sa pratique s'y est rapidement développé. Les personnes qui l'ont créée, étaient des Africains toujours gouvernés par le style de pensée du bassin culturel qui a formé leur vision du monde et toujours en prise avec le quotidien de la vie en Afrique.

² Si certains Africains conservent leur propre style de pensée, d'autres sont en rupture avec celui-ci et cherchent à embrasser un style de pensée étranger. Beaucoup de raisons peuvent être invoquées à cela et j'en ai déjà avancé quelques-unes précédemment. De cette rupture découle de nouvelles esthétiques hybridées et dans ce cas, l'influence ne consiste pas en un emprunt mais en une mutation, voire jusqu'à l'abandon total de l'une pour une autre.

Pour faire simple, il y a comme partout dans le monde des individus qui ne vont pas pratiquer les danses populaires ou traditionnelles dans leur bassin culturel et qui vont vouloir pratiquer des danses qui leur sont totalement étrangères. Certains pourront même exceller dans ces pratiques, mais cela ne changera pas le fait que ces danses ne soient pas locales. Par exemple, il n'est pas rare de trouver en Afrique du sud, des ballerines d'origines africaines, cela ne fera pas de la danse classique de la « danse classique africaine ». Il y a également des danseurs contemporains en Côte d'Ivoire, cela ne donne pas pour autant naissance à « la danse contemporaine africaine », cela reste ni plus ni moins que de la danse contemporaine, qui certes sera écrite par des chorégraphes ou pratiquée par des interprètes originaires du continent. Ils s'inscriront alors dans un art dont la tradition est exogène à la leur, avec des conventions et des esthétiques élaborées loin de la réalité de leur continent. Ceci donnera lieu à une rupture entre leur pratique et l'environnement de leur pratique, mais surtout cela occasionnera une rupture avec les publics qui eux adhéreront difficilement à ces conventions et à ces esthétiques étrangères. De même que les pratiquants et chorégraphes, même extrêmement talentueux ne verront pas leur travail gratifié au même titre que leurs homologues originaires de la culture dont provient la pratique, car leurs corps étant perçus comme étrangers à la pratique ne sera pas jugé apte à représenter cet art aux yeux de la collectivité. Ainsi, il n'y a pas de danseuse étoile noire dans les principaux ballets nationaux français et il n'existe que de très rares exceptions dans les ballets professionnels évoluant en Afrique, et certaines portes resteront closes aux danseurs contemporains noirs comme le remarque S. Sanou :

« Malgré le talent de nombreux chorégraphes français d'origine africaine, aucun n'a été promu à la direction d'un important lieu de la danse ou d'un centre chorégraphique national en France ou en Europe. »⁽¹⁾

L'hybridation est criante, en ce qui concerne les danseurs hip-hop en Afrique, qui, s'ils sont breakers, poppers ou lockers, ont l'aptitude de mélanger, de façon fluide, ces techniques à des esthétiques africaines. Ceci est certainement possible du fait que l'esthétique des danses hip-hop n'inclut pas un cadre rigide facilitant les possibles mélanges de styles, sans ignorer le fait que de nombreuses danses du mouvement hip-hop sont déjà elles-mêmes inspirées d'esthétiques africaines.

1) SANOU Salia, Op. cit., p.62

3. S'il est indéniable que les pays d'Afrique maintiennent des relations avec les anciens pays colonisateurs, il ne faut pas oublier que les différents pays d'Afrique entretiennent tout d'abord des relations entre eux. J'ai évoqué la popularité des danses originaires du Congo en Afrique, à savoir : la rumba congolaise, le soukous et le ndombolo. Ces danses ont conquis l'Afrique et toutes ses diasporas, même au delà de la sphère des Africains d'origine et ceci sur des générations. Une popularité que S. Sanou décrit comme un « impérialisme culturel »⁽²⁾ :

« Ces mouvements de musique et de danse, bien que fort réputés, n'en constituent pas moins des points de résistance face à la déferlante venue d'Afrique centrale. (...) Ce genre musical envahit les salons et pratiquement tous les bistrotts des villes de l'Afrique de l'Ouest, « colonisant » littéralement le continent. »⁽¹⁾

Pourtant, la musique et les danses congolaises se sont imposées dans toute l'Afrique et au delà comme la référence, non pas à la suite d'actions des gouvernements congolais, mais parce qu'elles étaient tout simplement appréciées. C'est donc surprenant que le chorégraphe évoque le gout pour les danses congolaises comme le résultat d'une colonisation, alors qu'il ne porte pas le même regard sur la danse contemporaine, qu'il estime être simplement une évolution avec laquelle la danse en Afrique doit composer :

« Comme tout mouvement artistique, la danse contemporaine en Afrique a suscité et suscite toujours bien des dialogues, des controverses, voire des rejets. (...) abordant des questions esthétiques, il était normal que des résistances surgissent. »⁽²⁾

Cela dit, la notoriété et l'influence de la culture congolaise en matière de musique et danse en Afrique ne fait aucun doute. Ayant été la référence pour l'esthétique de la danse moderne et urbaine, sur tous les bassins culturels de l'Afrique, ces caractéristiques esthétiques et chorégraphiques restent une référence.

1) SANOU Salia, Op. cit., p. 55
2) Ibid., p.55
3) Ibid., p.67

CONCLUSION

Après l'étude méticuleuse des mots de la formule « la danse africaine » dans la langue française, le sens convenu par la collectivité des Français apparaît comme un cliché dont les stéréotypes sont tantôt présentés comme des qualités, tantôt comme des défauts. Ce sens donné hors des règles de la syntaxe de la langue française fait de cette combinaison de mots, une formule fautive et vide de sens. Cependant, les représentations auxquelles sont intimement liés les mots employés ne peuvent que provoquer dans l'esprit des raccourcis qui vont produire du sens pour l'individu et la collectivité dans laquelle il a développé toutes ses connaissances. « La danse africaine » prend tout son sens lorsque son contexte de légitimation est identifié. Cette formule est légitime parce qu'elle est adoptée par des collectifs qui considèrent l'action de danser comme une activité généralisable et universalisable, parce qu'elle n'est conservée que par des institutions qui pérennisent un discours raciste sur l'Afrique. Sans jamais désigner un art chorégraphique, elle stigmatise le corps noir dans la caricature à laquelle il est conventionnellement renvoyé.

Il faut reconnaître, à l'issue de ce travail de recherche, que la formule « la danse africaine » est le produit d'un discours sur l'Africain qui nie tout pouvoir d'auto-détermination et qui enferme et déprécie les variétés de danses qui existent sur le continent, niant en même temps l'inscription de ces danses dans un continuum temps et sur un territoire aussi vaste que l'Eurasie. Cette formule insoutenable parce qu'elle échoue à rendre compte des dynamiques en cours sur le continent africain ; elle ne permet pas de penser les mutations profondes qui s'y opèrent, trop liée à une cosmologie occidentale qui conditionne la lecture du réel ; elle s'attache surtout à projeter les mythes de l'Occident sur les trajectoires des sociétés africaines conformément à la pensée impérialiste qui la conditionne.

Au constat qui dit que la formule « la danse africaine » est utilisée partout et par tous en France, il faut dire que ce phénomène relève d'une volonté politique, induite par la volonté d'une collectivité mue par son style de pensée et ses mythes et qui croit irrémédiablement en sa vérité quitte à l'imposer. Dans une dichotomie entre le nous et les autres, mettant en exergue l'étrange qui dans son remaniement spectaculaire se fait moins terrifiant, la collectivité dominante célèbre la façon dont elle a dompté l'homme à l'état de nature et comment elle lui fait accéder à la modernité, voire même à la

contemporanéité. Par sa langue, elle impose ses représentations et ses mythes dont les utopies, qui occasionnent l'ordre social ici, sèment le chaos ailleurs.

Les pratiques dansées, phénomènes sociaux et culturels, stratégiques et fédérateurs, sont des enjeux de pouvoir. Les danses en Afrique existent mais elles ne peuvent pas se compromettre dans la formule « la danse africaine » qui ne relève pas de leur vérité. Il demeure certes une vérité, celle de l'expérimentation. Il y a des faits de danses véridiques en Afrique, même s'ils obligent à revenir en arrière dans le temps, ou à rentrer dans leur complexité continentale.

En développant des théories simplistes sur un phénomène complexe, il est impossible d'accéder à quelque connaissance que ce soit. Si la théorie vient contredire les faits et l'expérience, elle doit être abandonnée. Il faut alors proposer des modèles et des hypothèses en rupture avec ce que l'idéologie considère comme évident, changer de fond en comble la théorisation et non pas seulement opérer l'ajustement dans les détails mais permettre enfin d'éliminer les biais de la subjectivité et gagner en objectivité.

Cette étude critique voit son projet de déconstruction aboutir à l'anéantissement de la formule « la danse africaine ». C'est une croyance réduite en ruine, laissant un sentiment de chaos qui peut être déconcertant. L'objectif n'était pas de remplacer le vide de sens de la formule par un vide de représentation, il fallait changer de représentation, en suggérer d'autres car ce vide là laisserait croire qu'il n'y a pas de vérités partageables sur les danses en Afrique et c'est absolument tout le contraire.

Les danses en Afrique ne sont pas figées dans la tradition, elles évoluent tous les jours parce qu'elles font partie intégrante de la vie de la collectivité. Ceci pour dire que les danses en Afrique ont leurs modernes et leurs contemporains, cette évolution ne correspond pas à l'évolution de la danse en Occident et à ses critères esthétiques qui relèvent d'une tradition culturelle différente.

Parmi ces différences, il y a cet écart entre l'oralité et l'écrit, qui est le surgissement de deux styles de pensée qui s'inscrivent dans une relation asymétrique où l'une est dominée et l'autre dominante. Dans ce rapport de force, c'est le monde qui se perd car le monde n'est pas un, il est multiple. Si les mythes propres au style de pensée dominant s'universalisent et que les pratiques qui en découlent se mondialisent, il ne sera pas possible de connaître l'altérité si elle est niée, exclue ou stigmatisée.

Aussi vrai que le langage nous donne accès à notre réalité et qui nous permet de communiquer, il nous enferme dans une logique de penser. Il nous faut faire l'effort de

bien choisir les mots que nous utilisons, en toute conscience de ce que nous cultivons comme représentations.

« La danse africaine » cette formule de mots combinés pour nuire à l'image des Noirs, ne doit plus être utilisée en pleine conscience ; il faut pacifier les discours sur l'art chorégraphique venu d'Afrique en acceptant de ne rien y connaître et d'avoir tout à apprendre, pour ne plus jamais, par enclin, se référer aux stéréotypes que nous projetons depuis notre subjectivité sur ce que nous croyons connaître.

LISTE DES SOURCES

SOURCES WIKIPEDIA :

Titre de l'article Wikipédia : *Théorie de la connaissance*,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_la_connaissance

Titre de l'article Wikipédia : *La danse africaine*,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_africaine

SOURCES DE PRESSE :

BAUVALLET Eve, « La danse africaine sort de la figure imposée » *Libération*, Rubrique Scènes, 1^{er} décembre 2016.

DIVOIRE Ferdinand, *La Revue de France*, février 1934,

[HELUIN Anaïs](#), « Festival d'Avignon. Danse africaine : retour aux racines », *Le Point Afrique*, Rubrique Culture, 17 juillet 2017.

KEITA Fodeba, *La danse africaine et la scène*, Présence Africaine, 1957/3 (N° XIV-XV)

LASSIBILE Mahalia, « La danse africaine, une catégorie à déconstruire : Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Varia*, Cahiers d'Etudes Africaines Vol.44, Cahier 175, 2007, p.681-690.

RAYNAL David, *Elsa Wolliaaston, la danseuse aux pieds nus*, Profession spectacle, Le Mag, 27 juillet 2015.

OUVRAGES SOURCE :

AUBRY Chantal, *Yano, un artiste japonais à Paris*, Pantin, coll. Parcours d'artiste, Centre national de la danse, 2008.

BUSINO Giovanni, *La permanence du passé : question d'histoire de la sociologie et d'épistémologie sociologique*, Genève : Droz, 1986, 348 pages.

DÉCORET-AHIHA Anne, « Les Archives internationales de la danse et l'anthropologie de la danse », *Du folklore à l'ethnologie*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009,

DECOSSAS Jérôme, *Le sens, le langage : de saint Thomas à Sartre, Camus, Derrida... et retour*, Bouère (Mayenne) : D.M. Morin, 1998, 102 pages.

CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris : Editions Chiron, 2002, 138 pages.

DULPHY Anne, « Introduction », *Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation/* sous la dir. d'A. Dulphy et al., Bruxelles, Bern, Berlin : P.I.E. Peter Lang, 2010, p.27-30.

EVANS-PRITCHARD Edward Evan, *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande*, Oxford University Press Inc., New York, 1976.

GREVISSE Maurice, *Le Bon usage*, 16^e édition par André GOOSSE, Paris : De Boeck Supérieur (groupe Albin Michel) 2016, 1666 pages.

KERCHACHE Jacques et al., *L'art africain, col. L'art et les grandes civilisations*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2008.

LEIRIS Michel, *Au-delà d'un regard : entretien sur l'art africain*, entretien par Paul Lebeer, Lausanne : La bibliothèque des arts, Collection Pergamine, 1994,

LONG Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, New York : Rizzoli, 1989,

MAUSS Marcel, Les techniques du corps, communication présentée à la Société de psychologie le 17 mai 1934, *Journal de psychologie*, vol.32, n° 3-4, mars-avril 1936.

RUSSEL Bertrand, *La connaissance humaine : Sa portée et ses limites*, Paris : Vrin, 2001, 544 pages.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris : col. philosophie-œuvres, Ellipses, 1999, 63 pages.

SOLER Léna, *Introduction à l'épistémologie*, Paris : Ellipses, Editions Marketing SA, 2009,

TANON Fabienne et al., *L'individu et ses cultures*, col. Espaces Interculturels, Paris : l'Harmattan, 1993.

TIEROU Alphonse, *Alphabet de la danse africaine - Méthode Tierou*, Paris : Edition bilingue Français-Anglais, Christian Rolland Editions, 2014, 136 pages.

TIEROU Alphonse, *Dooplé : Loi éternelle de la danse africaine*, Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1989.

SOURCES VIDEO :

TIEROU Alphonse, *Danse africaine – à l'école d'Alphonse Tierou*, vidéo postée sur la chaîne YouTube : La Dépêche d'Abidjan TV, le 7 février 2016, durée 21:01, <https://www.youtube.com/watch?v=6wMT5cuIu8M>

SITES INTERNET :

Site internet du centre Dooplé-Paris : <http://www.tierou-doople.com/Accueil.html>

Site internet de l'association Korzéam-Lille : <http://www.korzeam.org/>

ANTHROPOLOGIE :

ANDRIEU Sarah, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine », *Composer avec le monde*, Volume I, 2014, p.89-111.

BLIN Myriam-Odile, « Entre civilisation de l'universel et l'afropolitanisme : les arts d'Afrique », *Arts et cultures d'Afrique. Vers une anthropologie solidaire/* sous la dir. de M.-O. Blin, Mont-St-Aignan : Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2014, p.41-84.

BOUTELOUP Mélanie et al., *Intense proximité : une anthropologie du proche et du lointain/* sous la dir. d'O. Enezor, Paris : Centre national des arts plastiques ; Versailles : Art Lys, 2012, 695 pages.

COUDRE Audrey, « Modernité(s) africaine(s) », *Modernités plurielles 1905-1970/* sous la dir. de C. Grenier, Paris : Centre Pompidou, 2013, p.174-177.

DOZON Jean-Pierre, *Une anthropologie en mouvement. L'Afrique miroir du contemporain*, Paris : Editions Quae, 2008, 272 pages.

GIBERT Marie-Pierre, « Variations sur une anthropologie des pratiques dansées en contexte global », *Création artistique et imaginaires de la globalisation/* sous la dir. de S. Andrieu et E. Olivier, Paris : Hermann Editeurs, 2017, p.351-371.

LEFEVRE Betty, « Des danses (africaine, contemporaine) sous le regard de l'autre : jeux d'influences et déplacements des perceptions », *Présence Africaine* n°183, 2011, p.65-77.

MERCIER-LEFEVRE Betty, « Arts métis : l'exemple de la danse et du cirque contemporains », *Arts et cultures d'Afrique. Vers une anthropologie solidaire/* sous la dir. de M.-O. Blin, Mont-St-Aignan : Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2014, p.173-182.

DANSE :

ADEWOLE, Funmi, « La danse africaine en tant qu'art du spectacle », *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle/* sous la dir. de Claire Rousier, Pantin : col. Recherches, Centre national de la danse, 2003, p. 297-312.

BAKKA Egil, « Appropriation et authenticité », *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline/* sous la dir. de A. Grau et G. Wierre-Gore, Pantin : col. Recherches, Centre national de la danse, 2005, p. 283-292.

BOURDIE Annie, « Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance », *Art contemporain et cultural studies*, Marges n°16, 2013, p. 73-86.

COULET Nathalie, « Feral Benga : De la danse nègre à la chorégraphie africaine », *Varia*, Cahiers d'Etudes Africaines, Cahier 205, 2012, p. 199-215.

DECORET Anne, *Les danses exotiques en France : 1880 – 1940*, Pantin : Recherches, Centre national de la danse, 2004,

DESPRES Altaïr, « L'Afrique appropriée. Visibilité et légitimité de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine », *Migration en création*, Hommes et migrations n°1297, 2012, p. 116-126.

DESPRES Altaïr, *Se faire contemporain*, Paris : Publication de la Sorbonne, 2016, 286 pages.

GUILCHER Yves, « La danse traditionnelle entre manière d'être et façon de faire », *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin : Recherches, Centre national de la danse, 2003,

GLON Marie, « Faire image. Le corps perçu », *Repère*, Cahier de danse n°17, 2006, p.24-25.

GORE Georgiana et al., « France. Effervescence and tradition in French dance », *Europe dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*/ sous la dir. de A. Grau et S. Jordan, London et New-York : Routledge, 2000, p. 28-47.

JACOTOT Sophie, « Danses modernes » des Amériques à Paris dans l'entre-deux-guerres. Etapes de l'acculturation et formes de l'appropriation », *Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*/ sous la dir. d'A. Dulphy et al., Bruxelles, Bern, Berlin : P.I.E. Peter Lang, 2010, p.237-246.

MANNING Susan, *Danses noires. Blanche Amérique*, Pantin : col. Expositions, Centre national de la danse, 2008, 124 pages.

MAYEN Gérard, *Danseurs contemporains du Burkina Faso. La compagnie Salia Ni Seydou au temps de la mondialisation*, Paris : l'Harmattan, 2006, 216 pages.

SANOU Salia, « Les 4èmes Sanga – Rencontres de la création chorégraphique de l'Afrique et de l'Océan indien », entretien par Ayoko Mensah, *La danse africaine contemporaine*, *Africultures* n° 42, 2001, p. 20-23.

SANOU Salia, *Afrique Danse contemporaine*/ sous la dir. de D. Frétard, Paris : Edition cercle d'art-Centre National de la danse, 2008, 111 pages.

WILLIAMS Drid, « La sémasiologie. Etude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique », *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*/ sous la dir. de A. Grau et G. Wierre-Gore, Pantin : col. Recherches, Centre national de la danse, 2005, p.235-253.

LINGUISTIQUE :

ARRIVE Michel, *Le linguiste et l'inconscient*, Paris : col. Formes sémiotiques, Puf, 2008, 187 pages.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1995, 520 pages.

LE NY Jean-François, *Comment l'esprit produit du sens*, Paris : Ed. Odile Jacob, 2005, 416 pages.

PHILOSOPHIE :

BARKAT Sidi Mohammed, *Le corps d'exception. Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, Paris : Editions Amsterdam, 2005, 94 pages.

CRITCHLEY Simon et al., *Déconstruction et pragmatisme*, trad. De J. Abriel et al., Besançon : Les solitaires intempestifs, 2010, 173 pages.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, Paris : Folio-Essais, Gallimard, 1990, 349 pages.

DERRIDA Jacques, « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau », *De la grammatologie*, Paris : Les éditions de minuit, 1967, p. 149-202.j

LACLAU Ernesto, *La guerre des identités*, trad. de C. ORSINI, Paris : Editions La découverte, 2015, 141 pages.

RIVIERE Claude, *L'objet social : essai d'épistémologie sociologique*, Paris : M. Rivière et Cie, 1969, 381 pages.

PSYCHOLOGIE :

STERN Daniel, « Le quelque chose de plus de l'interprétation », traduction française, *Psychothérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs*. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese, L. Onnis (dir.), Paris : Editions Fabert, 2015

SOCIOLOGIE :

BHADHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de F. Bouillot, Paris : Payot, 2007, 411 pages.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, trad. de J. Bouniort, Paris : Série Art, Histoire, Société, Flammarion, 1988, 384 pages.

BERARDI Jean-Charles, *Prolégomènes à une sociologie de l'art. Les formes élémentaires de l'échange artistique et son procès, Tome 1 : Problématique et méthodologie*, Paris : L'Harmattan, 2009. 177 pages.

BERARDI Jean-Charles, *Prolégomènes à une sociologie de l'art. Les formes élémentaires de l'échange artistique et son procès, Tome 2 : Analyse et modèle*, Paris : L'Harmattan, 2009. 187 pages.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard, 1982.

CHAUBET François, « L'Alliance française et la reconstruction d'un réseau mondial (1945-1955) », *Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation/* sous la dir. d'A. Dulphy et al., Bruxelles, Bern, Berlin : P.I.E. Peter Lang, 2010, p.491-498.

DOUGLAS Mary, *Comment pensent les institutions*, trad. d' A. Abeillé, Paris : La Découverte/M.A.U.S.S., 2004, 218 pages.

GHEKIERE Delphine, *La coopération culturelle et la danse contemporaine : une alliance durable ?*, *Africultures* n°69, 2006, p.129-135.

MENSAH Ayoko, « Nous sommes tous post-exotiques », *Africultures* n°65, 2005, p.3-7.

MIEGE Bernard et al., *L'appareil d'action culturelle*, Paris : Editions Universitaires, 1974, 298 pages.

MINDER Patrick, « Comment les images coloniales ont influencé la Suisse. Esquisse pour une analyse historique de la représentation des Africains dans l'iconographie helvétique (1880-1939) », *Ecrire le Corps, Corps/ Revue interdisciplinaire* n°1, 2006, p. 67-72.

ANNEXES

Toutes les annexes sont consultables au format papiers au département Danse de l'Université de Lille.

L'annexe 7 est en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wiCoiLa7ZeM&t=193s>