Féral Benga

De la danse nègre à la chorégraphie africaine

Féral Benga. From the Negro Dance to the African Choreography.

Nathalie Coutelet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/16995>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.16995

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2012

Pagination : 199-215

ISBN : 978-2-7132-2348-8

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Nathalie Coutelet, « Féral Benga », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 205 | 2012, mis en ligne le 03 avril 2014, consulté le 04 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/16995> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.16995>

Féral Benga

De la danse nègre à la chorégraphie africaine

Féral Benga (1906-1957) est aujourd'hui inconnu¹, mais il fut un danseur à succès dans les années 1930 et 1940. Originaire de Dakar, issu d'un milieu intellectuel de notables, enfant illégitime de parents d'ethnies différentes, rien ne le prédestinait à la danse, passion découverte et développée en France, où il arrive vers 1923. Venu pour accompagner son père dans des réjouissances parisiennes, il prend la fuite et va enclencher son destin (Gorer 2003 : 60). L'atmosphère ambiante de « négrophilie »², imprégnée de jazz, d'art nègre inspirant l'avant-garde (Digne & Suffren 2006) lui permit de trouver rapidement des cachets de figurant au *music-hall*. Dénué de toute formation chorégraphique, il possédait depuis toujours la passion de danser et, apparemment, certaines qualités qui lui permirent d'être immédiatement engagé, après une simple et brève démonstration effectuée en coulisses (Decoret-Ahiha 2004 : 150). Précisons que le *music-hall* recrutait alors aisément, tant l'ère de la revue à grand spectacle était consommatrice de figuration pléthorique, et qu'il recrutait volontiers des artistes étrangers, eu égard à l'engouement très fort du public pour l'exotisme (Verne 1930).

En dépit de la désapprobation de sa famille³, Benga effectua une grande partie de sa carrière au *music-hall*, celle d'un « danseur nègre », en fonction des clichés de l'époque. Il ne s'agit alors pas de créations artistiques ni de reproductions de chorégraphies traditionnelles, mais de formules exotiques basées sur les stéréotypes connus du grand public. Féral Benga parvint néanmoins à créer des chorégraphies personnelles, lors de récitals de danse, grâce à la notoriété et aux savoirs acquis au *music-hall*. Maître de ses choix, il pu enfin sortir de son éternel personnage d'étalon noir aux formes sculpturales, dupliqué en série par les revues et proposer des formes originales de danse.

1. Nos recherches s'effectuent en collaboration avec la Compagnie James Carlès de Toulouse, autour d'un projet intitulé « Danses et continents noirs », destiné à retrouver les œuvres des pionniers noirs de la danse en Europe, Afrique et Amérique.
2. À tel point que certains critiques ont évoqué « la négrite aiguë » dont souffrait la France, repue jusqu'à la nausée des musiques, danses, chants et sculptures nègres (LES COMPAGNONS 1927).
3. Des contacts noués au Sénégal ont confirmé le tabou familial entourant la vie et la carrière de Féral Benga, danseur mais aussi — et peut-être surtout — soupçonné d'être homosexuel.

Leur particularité, en effet, réside dans l'interpénétration des cultures européenne et africaine, dans une sorte d'« interculturalité » faisant dialoguer les deux traditions (Bres, Détrie & Siblot 1996). Ce faisant, il tenta aussi de redonner leurs lettres de noblesse aux danses traditionnelles africaines en Europe. La question qui se pose, dès lors, est celle du passage possible entre une forme codifiée de « danse nègre » de *music-hall* et une forme artistique personnelle, une « chorégraphie africaine » ou plutôt « afro-européenne ».

Folie nègre au *music-hall*

Évoquer la « folie nègre » qui s'empare du *music-hall* au début du xx^e siècle, c'est bien entendu faire allusion à la célèbre *Revue nègre*⁴, qui défraya la chronique et impulsa un mouvement de longue durée sur le sol national. C'est donc lui associer Joséphine Baker, révélation de la revue qui connut un succès triomphal au cours des années suivantes (Bonini 2000). Un autre Africain, Habib Benglia, comédien et danseur d'origine malienne (Coutelet 2008), avait encouragé Féral Benga à se présenter au *music-hall*, afin de quitter les menus emplois qu'il occupait pour survivre (Senghor 2004 : 31). Côté deux célébrités reconnues du *music-hall* de l'époque — elles-mêmes autodidactes — a pu constituer pour lui un apprentissage intéressant, par la transmission de leur expérience des planches.

Dès 1926, Benga est donc engagé aux Folies-Bergère, pour la revue *La Folie du jour*⁵. Inspirée du roman de Pierre Loti, *Le Roman d'un Spahi* (1881), cette revue est devenue immortelle à cause du costume porté par Joséphine Baker : la fameuse ceinture de bananes, qui fit frissonner de plaisir ou frémir d'indignation (Perault 2007 : 65-72). Mais une partie de la critique s'irritait aussi de la vogue exotique qui s'était invitée au *music-hall* depuis quelques années :

« Il est bien difficile de faire du nouveau dans le genre “revue à grand spectacle”, les *producers* de celle des Folies-Bergère n'ont pas tenté de le faire, ils ont pensé qu'en exhibant un nombre considérable de femmes blanches nues, des nègres nus et une négresse nue, en habillant ce qui n'est pas déshabillé de jolies couleurs et en semant quatre ou cinq tableaux, ils satisferaient leurs clients ordinaires » (de Montgon 1926).

Les différents tableaux, en effet, présentent un décor de « pays noir », « des nègres qui tambourinent leurs musiques mélancoliques » (Catulle-Mendès 1926) comme de bien entendu, à demi nus, conformément à leur étiquette de « sauvages », des « nègres [qui] sont superbes » (Thérive 1926) dans « une clairière de la forêt vierge » avec « le Niger tout proche » (Patin 1926) et « couleur chocolat, miss Joséphine Baker » (Thérive 1926). Benga,

4. Elle fut donnée au Théâtre des Champs-Élysées en octobre 1925.

5. Revue de Louis Lemarchand.

débutant, tient le rôle, en plus de celui de figurant noir dans le tableau « Fatou », d'un facétieux double caricatural de Joséphine Baker, dans le tableau « La Boule de fleurs ». Un académicien, joué par Dorville, est amoureux fou de la jeune femme, mais, totalement myope, « prendra tout à l'heure un affreux nègre pour la "Vierge noire" » (Patin 1926). Cet « affreux nègre », on l'aura deviné est « M. Benga [qui] singe remarquablement Miss Baker » (Thérive 1926).

Benga est donc à la fois danseur — il faut une certaine agilité et une certaine virtuosité technique pour imiter les pas compliqués de Joséphine Baker — et comique, puisque ce *sketch* appartient avant tout à la catégorie des numéros dialogués et mimés plus que dansés. Soulignons qu'en outre, Benga a grandi aux accents du *djembe* et aux rythmes des danses lébous et sérères (Akesson 1994), non des claquettes ou du *charleston*. Le programme présente sa photographie, indice très sérieux de la place importante qu'il tient dans la revue, en dépit de son manque d'expérience dans le métier.

Au Casino de Paris, où Benga se produit ponctuellement de 1927 à 1929, son nom n'apparaît jamais dans les programmes, il fait partie des « Casino Colored Boys », nom générique donné à la troupe de danseurs noirs de l'établissement (Prasteau 1975). Dans la revue *Paris*, par exemple, le tableau « Invitation au voyage » parcourt Rabat, Marrakech et Fez, où se trouvent « les Noirs », incarnés par les *Casino Colored Boys*⁶. La seule présence d'artistes noirs garantissait un dépaysement très en vogue, l'altérité de la couleur étant emblématique de contrées lointaines, de climats chauds et de lascivité orientale (Perault 2007 : 65-72). La formation reçue alors par Benga est celle de la rigueur des ensembles, aux mouvements impeccablement synchronisés⁷. Stéréotypes, certes, dans la représentation des autres pays, mais apprentissage important pour un débutant.

Benga travailla à plusieurs reprises aux Folies-Bergère et y connut la notoriété dans *L'Usine à folie*, où il est évoqué par la presse comme « l'étoile noire » (L.-R. D. 1931). Si sa participation avait surtout été remarquée dans *La Folie du jour* pour sa parodie de Joséphine Baker, Benga se distingue à présent comme danseur, même si le souvenir de Joséphine procure aux critiques l'occasion de juger chaque artiste noir par comparaison⁸. Il n'est plus un simple figurant, mais l'un des danseurs vedettes : « Cela permet d'ailleurs de rencontrer, en passant par l'Afrique, Féral Benga dans une danse du désir où il use de la séduction bronzée dont il est coutumier, et où il ne se contente pas d'être le joli nègre, mais se confirme acrobate de qualité [...] » (Legrand-Chabrier 1931).

6. Les *Casino Colored Boys* sont également présents dans le tableau intitulé « Le récif de corail », qui évolue encore dans un univers oriental et exotique.

7. Les techniques des « girls » et des « boys », codifiées notamment dans les écoles anglaises, sont très physiques et font appel à des éléments sportifs dans la formation.

8. « Un noir, Féral Benga, évoque, en homme, le souvenir de Joséphine Baker » (DE PAWLOWSKI 1931).

Plusieurs remarques s'imposent à propos de ce compte rendu : tout d'abord, l'association récurrente de l'érotisme et du corps noir dans les mentalités collectives (Coutelet 2009) ; ensuite, celle de la plastique noire et de la sculpture ; enfin, celle de la danse dite « nègre » à l'acrobatie. Trois éléments essentiels dans la réussite des artistes noirs au *music-hall* et dans le succès d'une revue, essentiellement bâti, en général, sur la nudité, la beauté, le luxe des décors et costumes et les danses. Dans le tableau « Sur le plateau de la négresse », « la frétilante Melka [...] exécute avec M. Benga une danse nègre frénétique » (*L'Avenir* 1931). Dans ce décor exotique, permis par la coutume des établissements de *music-hall* de proposer un tour du monde, les danses « nègres » constituent l'indispensable piment et sont considérées à la fois comme typiquement africaines et acrobatiques⁹. La critique de *music-hall*, à cette époque, tente de se constituer en discipline à part entière, distincte de celle du théâtre et de celle de la danse. Elle formule donc les bases conceptuelles du genre, en fonction desquelles les chroniqueurs apprécient les prestations physiques. L'exotisme, la plastique et la performance physique sont alors jugés comme traits caractéristiques du « style *music-hall* ».

La date de *la Folie du Jour* n'est pas anodine : 1931 est l'année de l'Exposition coloniale de Vincennes qui va proposer elle aussi une vaste gamme de spectacles exotiques, pour lesquels des figurants du *music-hall* vont être engagés (Hodeir & Michel 1991). Cette exposition a marqué les mémoires, notamment celle d'Antonin Artaud qui y fait la rencontre que l'on sait avec les danses balinaises. La danse africaine tenait une large place dans les programmes et Jacques Lemarchand avait concocté la revue pour cette Exposition (L.-R. D. 1931). Les danses africaines sont alors globalement perçues par le grand public et par certains critiques académiques comme trop éloignées du modèle chorégraphique occidental, désordonnées, sauvages et indécentes et, pour cette raison même, excitantes : « Nous subissons principalement le joug de la "gent trépidante" et ce qui demeure en notre mémoire, c'est [...] la Danse [...] réfugiée dans les vibrations extravagantes d'un beau nègre à peau luisante, Féral Benga, et d'une métisse incandescente, Mlle Melka » (Beaudu 1931).

Benga ne pouvait être l'auteur des chorégraphies, réglées par les maîtres de ballet des Folies-Bergère, comme il était d'usage — en l'occurrence, par Mme Komarova. La presse ne nous offre aucun détail précis sur la composition de ces danses « qui raviront par leurs pas originaux tous les fervents de la danse nègre » (*Le Parisien* 1931). Il est nécessaire d'avoir à l'esprit que l'exotisme dont le *music-hall* et son public sont si friands n'est qu'un

9. Benga, lorsqu'il est engagé à Bobino en 1928, est présenté par la presse comme « danseur acrobatique » (*LA SEMAINE À PARIS* 1928). Cette affirmation n'est pas confirmée par d'autres sources et nous devons souligner que la danse dite africaine, plus rythmée que la danse occidentale, paraît en conséquence très « acrobatique » au public et aux critiques français.

exotisme de pacotille ; un pagne, une peau noire, une danse syncopée et rythmée sont conformes aux images que l'on se fait alors de l'Afrique, sans aucune volonté de reconstitution ethnographique (Bachollet *et al.* 1992). Ce champ d'observation a pu être très important pour Benga, qui cherchera à proposer une autre vision des traditions africaines — plus authentique — dans la suite de sa carrière. Melka « exécute une danse du ventre trépidante et frénétique » (Patin 1931) aux côtés de Benga : la danse du ventre, si prisée (Decoret-Ahiha 2004), passe de l'Orient à l'Afrique noire dans ce tableau de la revue, comme Benga passe de l'Afrique noire au Maghreb : « Dans une danse plus philosophique d'argument et plus raffinée d'esthétique, un soliloque du nègre dans le Simoun, qui est une des cimes de la Revue des Folies-Bergère » (Legrand-Chabrier 1931).

Dans le désert, tableau pittoresque, le vent rend fou et le danseur « traduit en gestes saisissants tous les délires du Simoun¹⁰ » (*L'Avenir* 1931). Aucune image en notre possession¹¹, point d'autre précision quant aux pas, aux mouvements. Les journalistes retiennent la plastique parfaite du danseur, entretenant la confusion entre la beauté cultivée par la danse et le *music-hall* et les stéréotypes en vigueur sur le Noir réduit à un corps : « Féral Benga est beau comme un jeune dieu doré et chacune de ses poses est comme une prière à la Beauté » (Varenne 1931).

Les photos et les sculptures de Benga, modèle des artistes de la Renaissance de Harlem¹², entre autres, confirment sa beauté et la perfection de son corps (Wintz & Finkelman 2004) ; et ce sont, certes, des éléments nécessaires à tout danseur, notamment sur les planches du *music-hall*, qui font recette à partir de corps dénudés, emplumés et empanachés. Il est cependant indéniable que les artistes noirs procurent des sensations particulières. Dans la revue *Un Coup de folie*, en 1930, Benga interprète ainsi « Le Mâle » dans le tableau « Paris-Volupté » et les photos du programme le montrent vêtu d'un slip très court, dans une pose acrobatique, mettant en valeur son corps. Le programme de *L'Usine à folie* propose aussi, à titre d'argument publicitaire, des photos très suggestives de Benga et de Mlle Troutowska, du ballet Stella : lui est nu et noir, elle est blanche et couverte de plumes. Dans le tableau « Le nu masqué et démasqué », il incarne cette fois « L'Homme étreint ». Le tabou du couple homme noir-femme blanche, encore vivace au sein de la population, a été levé depuis longtemps au *music-hall* ; il donne lieu aux allusions — croustillantes autant que transparentes — à la sexualité prétendument débridée du Noir (Coutelet 2009) : « Aux Folies-Bergère on exhibe aussi des nudités masculines, sous prétexte

10. *Le Simoun* est une pièce d'Henri-René Lenormand, créée à la Comédie-Montaigne dirigée par Firmin Gémier, avec le comédien noir Habib Benglia.

11. Si l'on excepte la sculpture de Barthé, *Féral Benga*, réalisée à cette époque.

12. James Amos Porter, George Platt Lynes, Carl Van Vechten, Richmond Barthé ont tous pris Benga comme modèle. Le philosophe afro-américain Alain Locke possédait aussi une photographie-carte postale représentant Benga aux Folies-Bergère (VENDRYES & STEWART 2008 : page de titre).

de faunes ou d'athlètes, et certains à figure équivoque, ce qui donne à penser que cet appât n'est peut-être point exclusivement à l'adresse des spectatrices » (Rouveyre 1926).

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*¹³. 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 (Wintz & Finkelman 2004).

Un journaliste rendant compte en 1935 de *La Folie d'amour*, revue des Folies-Bergère, affirmait quant à lui que « les spectatrices admirent à juste titre » (Léon-Martin 1935) Benga, insinuant que cette admiration n'était pas dénuée d'érotisme. Il y danse dans le tableau « Ombres roses », avec un contraste chromatique voulu, « parmi des coraux roses » où « apparaissent les chairs blanches des femmes » comme « un corps noir sculptural » (de Montgon 1935). Le jeu des couleurs constitue une tradition du *music-hall*, en ce sens servi par la participation d'artistes noirs¹⁴. Tradition encore avec la scène orgiaque, elle aussi abondante consommatrice de nudité et de danseurs noirs :

« Sous l'empire des rythmes violents et colorés, il est de curieuses bacchanales, dont une évoquant les pages les plus hallucinantes de la "Folie noire" de Paul Morand et où un nègre superbe, M. Féral Benga se démène avec les plus pertinentes projections vertes sur son corps de bronze, au milieu de tambourinaires venus des régions équatoriales » (Armory s.d.)¹⁵.

La mise en scène use des éclairages colorés afin de mettre en valeur les corps, les costumes — quand il y en a — et les décors. L'actualité, qui fut la base de la revue originelle, fait ici une timide percée avec l'évocation de l'ouvrage de Paul Morand, en lien avec l'engouement pour « l'art nègre » — ou, plutôt, perçu comme tel — mais aussi dans le tableau « L'Appel du Jazz », où Benga se présente en scène dans des danses venues d'Outre-Atlantique — mais associées à l'Afrique, puisque danses de Noirs. On est alors coutumier du *black-bottom*, du *charleston*, du *cake-walk* ou du *shimmy* (Seguin 2003) ; les articles n'offrent aucun détail sur les danses exécutées à cette occasion par Benga et ses partenaires. Ils se contentent, en général, de s'extasier sur les décors et les jambes de quelques danseuses. Le tableau

13. Ce film, tourné en 1930 mais diffusé en 1932, montre Benga dans le rôle de l'Ange noir.

14. Précisons que le regard du public et d'une partie de la critique non spécialisée est à la fois enthousiasmé par le luxe et le spectaculaire du *music-hall* et méprisant envers sa qualité artistique. La critique spécialisée qui se forge, en particulier avec Gustave Fréjaville, perçoit le potentiel artistique du *music-hall*.

15. Le titre de l'ouvrage de Morand est en réalité *Magie noire*, publié en 1928, recueil d'anecdotes sur les Noirs, recueillies au cours des voyages de cet ambassadeur.

« Harlem ! » associe ainsi le dépaysement américain à celui de l'Afrique, la musique et la danse, offrant à Bengha le rôle de « la magie noire », allusion encore à Paul Morand.

La carrière de Bengha au *music-hall* fut rapidement lancée ; elle le cantonna d'abord aux rôles de « Nègre de service », dans les numéros exotiques, dans les danses dites « nègres ». Le *music-hall* constitue cependant pour lui, non seulement un tremplin, mais encore une formation. La fréquentation des maîtres de ballet, de ses camarades de la troupe, les exigences de composition des tableaux, en dehors de leur exotisme parfois racoleur, transforment le jeune homme en danseur expérimenté. Cocteau, en l'embauchant pour son premier film, *Le Sang d'un poète* (1930) mettait en avant ses qualités de comédien autant que la plastique de son corps en ange noir. Bengha sortait déjà du répertoire restreint du *music-hall* et de sa typologie d'emplois (danseur noir comique, danseur noir exotique, danseur noir érotique) et offrait ses talents à l'un des plus actifs représentants de l'avant-garde artistique. Le célèbre critique de danse Fernand Divoire affirmait péremptoirement préférer « voir danser un nègre qu'une étoile de ballet » (Demerghem 1936), annonçant une réforme des traditions chorégraphiques européennes, impulsée par la venue d'artistes étrangers. Utilisant la passion de l'avant-garde pour tout ce qui touchait « l'art nègre » (Digne & Suffren 2006), Bengha put défendre ses talents de danseur dans des galas composés par ses soins.

Chorégraphies afro-européennes

Tandis qu'il se produisait encore régulièrement au *music-hall*, Bengha mit au point un « Gala de danses blanc et noir »¹⁶, en partenariat avec Jean Fazil, donné au Théâtre des Champs-Élysées en 1933. Déjà connus sur les planches du *music-hall*, mais désireux d'explorer leur propre créativité, Fazil et Bengha ont uni leurs talents et souligné leur complémentarité. Véritable création, maîtrisée cette fois par les danseurs libres de leur programme, elle est construite autour d'un contraste chromatique et chorégraphique : « Le joli blond Jean Fazil et le beau brun Bengha qui donnèrent des danses blanches, noires et en couleurs » (*Bec et ongles* 1933a : 94). Contraste déjà réalisé aux Folies-Bergère, dans *La Folie d'amour*, où Colette s'enthousiasmait pour Féral Bengha et Frédéric Rey, qui, par leur « sveltesse hardie, les bonds qui les arrachent au sol [...] sont pareils, au point que le second semble l'ombre blanche de l'autre, démon noir et doré » (Colette 1999 : 1210).

16. Aucun document ne mentionne la façon dont ce gala a pu être financé. Jean Fazil s'est produit aussi au *music-hall*, c'est de cette manière que les deux artistes se sont rencontrés.

Le titre choisi, bien entendu, jouait sur la différence physique des artistes, mais aussi, plus subtilement, sur leur différence artistique. La part de jeu contenue dans l'allusion au « noir et blanc » constitue un argument « publicitaire » autant qu'une volonté d'union des traditions chorégraphiques. Jacqueline Elsane et Rosita Cérés, issues du très classique Opéra, font aussi partie de la distribution, ce qui n'empêche pas la critique de leur décocher des flèches ; on remarque leur faiblesse technique et les sifflets qui accompagnent leurs prestations. Seul Benga est non seulement épargné, mais loué pour ses compositions :

« Il est tout en nerfs et muscles. Son corps a la souplesse du jonc et il se meut avec une agilité et une adresse étonnantes. Ses représentations figurant d'ardentes danses indigènes ont un grand caractère. Elles dérivent des danses Kanembou ou de celles usitées dans l'Oubangui. L'une fut exécutée avec un masque semblable à ceux que portent les Bayaka du Congo. Toutes exaltèrent l'imagination et provoquèrent la griserie » (Imbert 1933).

Né à Dakar, au Sénégal, comment Benga aurait-il si parfaitement connu des danses originaires du Tchad ou de l'Oubangui ? Les expositions d'art nègre qui se multiplient à cette époque peuvent l'avoir mis en contact avec les masques bantous, prisés des collectionneurs (Digne & Suffren 2006), mais Benga ne partit justement pour un voyage en Afrique de l'Ouest que l'année suivante, afin de découvrir les traditions chorégraphiques de différents pays qui lui étaient inconnus (Gorer 2003). Benga, en choisissant d'allier création moderne et traditions africaines dans ses numéros personnels, indique une voie qui sera suivie par d'autres artistes¹⁷. Là réside vraisemblablement son originalité et son audace : ne pas renier ses origines ni reproduire des clichés. Un spécialiste de la danse, de Miomandre, se félicitait de l'harmonie créée par les numéros des danseurs blancs et noirs, car « si le mélange des sangs est une expérience ethnique périlleuse, le rythme, lui, d'où qu'il vienne, est une force bienfaisante » (de Miomandre 1935 : 62). On remarque, ce faisant, l'opposition entre critiques favorables au renouvellement chorégraphique occidental par l'apport de traditions étrangères et critiques « académiques », peu enclins à cette association.

En matière musicale, l'accompagnement du piano et le choix des compositeurs engendre une déception au sein du public, désireux d'entendre des sonorités plus exotiques et regrettant que « la musique européenne ait été utilisée » (Imbert 1933). Dans l'un des solos de Benga, ce sont des *negro spirituals* qui constituent l'élément musical, élément afro-américain pour une danse mêlant tradition africaine et création contemporaine ; cependant, la musique classique domine. Elle symbolise cette volonté de l'artiste de faire se rencontrer le monde européen et le monde africain, de refuser l'image d'Épinal d'un Noir dansant systématiquement et uniquement au son

17. On peut citer par exemple le travail, outre-Atlantique, de Katherine Dunham, alliant traditions africaines et création contemporaine.

du *tam-tam* (Bachollet *et al.* 1992). Là encore, le « Noir » et le « Blanc », l'Afrique et l'Occident se mélangent, dans une interculturalité féconde.

Fernand Divoire, analysant le spectacle, reproche cependant à Benga cette insertion dans le monde de la danse et de la musique classiques et l'exhorte à approfondir ses chorégraphies africaines « en ramassant en lui ses souvenirs ancestraux » et en écoutant « le rythme noir qui l'habite toujours » (Decoret-Ahiha 2004 : 185-186). Il déplore, en outre, les vêtements portés par Benga et attend de le voir danser librement, sans la contrainte du tissu masquant la peau et les mouvements. Dans « La leçon de danse », un duo de Benga et Jean Fazil, ce sont les thèmes de Couperin, Rameau et Scarlatti qui servent de support aux évolutions des danseurs :

« Tandis que le maître à danser en habit Louis xv se livre aux grâces mignardes d'un ballet de cour, le pseudo-élève, tout enturbanné, feint d'abord une fausse maladresse, puis peu à peu imite et singe le maître et précisément le dépasse dans la préciosité » (M. P. 1933).

Le numéro se joue ici de l'histoire de la danse, mais encore des clichés du personnage exotique en turban cherchant à imiter son maître, largement diffusé par l'iconographie et la littérature coloniales (Blanchard & Lemaire 2004). Benga n'ayant laissé aucune *interview* dans la presse, il est impossible d'affirmer qu'il désirait ainsi parodier l'image caricaturale du Noir ; impossible encore de déterminer s'il cédait aux pressions des horizons d'attente du public, friand de pittoresque. Les études postcoloniales qui invitent à reconsidérer les réalisations de l'époque coloniale et leur réception, le recul que nous possédons aujourd'hui tout comme l'évolution de la société orientent l'analyse vers la différence de traitement entre artiste noir et artiste blanc (Moura 2005). Ils stigmatisent également les stéréotypes constamment à l'œuvre au sujet des artistes noirs, presque obligés de jouer avec leur propre image caricaturée¹⁸.

Benga se produit en duo avec Jacqueline Elsane dans « Ombre et lumière », en solo dans « La danse du sabre » et « La danse du totem », qui « ont révélé le tempérament de danseur de M. Féral Benga à beaucoup de spectateurs » (Varigny 1933). Le même article rappelle ses prestations aux Folies-Bergère, ce qui invite à penser qu'il ne devient véritablement danseur, aux yeux des critiques, qu'au moment de ce ballet¹⁹. Cette hiérarchisation des présentations artistiques est conforme aux jugements contemporains qui placent l'Opéra en haut et le *music-hall* en bas de leur échelle de valeurs.

18. Ce n'est pas sans évoquer les artistes noirs américains des *minstrels*, se grimant outrageusement à l'instar des Blancs parodiant les Noirs dans les *blackface*.

19. En dépit des articles consacrés par certains critiques chorégraphiques au *music-hall*, la danse est considérée comme la discipline « noble », parfois présente sur les planches du *music-hall*, mais souvent sous une forme « dégradée ». Certains, en revanche, perçoivent l'innovation et les prouesses réalisées dans ce type d'établissement et la chance de renouvellement que cela implique pour la danse plus « classique ».

Benga reprend pourtant la danse du « Simoun », créée au *music-hall*, où il « se livre aux plus acrobatiques pirouettes » (M. P. 1933). Le passage des planches du *music-hall* à celles de la création chorégraphique est donc souligné, puisqu'un même numéro est utilisé dans les deux cas, laissant paraître une perméabilité plus grande qu'on pourrait l'imaginer de prime abord. Le *music-hall* nourrit aussi la création de Benga, tout comme ses origines africaines.

Celui qui n'était qu'un agréable divertissement, aux dons plus plastiques que chorégraphiques, est dorénavant perçu comme un danseur à part entière. Rappelons qu'à l'époque, l'opinion publique et les critiques faisant autorité en matière chorégraphique, tel André Levinson (1929 : 276), considéraient le danseur noir comme « entièrement dénué de noblesse, "préhumain" sinon bestial ». Vision dégradante nuancée pour des artistes comme Joséphine Baker, Florence Mills ou Féral Benga, tenus pour de véritables danseurs de talent. Pourtant, la couleur de sa peau revient en *leitmotiv*, dans chaque phrase écrite sur Benga, instillant l'idée d'une dichotomie entre la virtuosité chorégraphique dont il fait preuve lors de ce gala et ses origines africaines :

« 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 » (*Bec et ongles* 1933a : 91).

Ce type d'anecdote — dont l'humour nous paraît plus que douteux aujourd'hui — est en osmose avec les stéréotypes de l'époque au sujet des Noirs. Geoffrey Gorer, l'anthropologue anglais qui accompagne Benga dans son périple en Afrique de l'Ouest, évoque dans son ouvrage, *Africa Dances*, les propos les plus invraisemblables tenus sur le danseur, à cause de sa couleur. Le neveu de Benga, Maurice Sonar Senghor, venu étudier l'art dramatique en France, a consigné dans ses mémoires certaines légendes farfelues qui semblent erronées et sont en tout cas contredites par les affirmations de Gorer (Senghor 2004 : 32)²⁰.

Le peintre Pavel Tchelitchev, décorateur des Ballets Russes, faisait partie du public de ce récital et a été enthousiasmé par les danses de Benga (Gorer 2003 : 11). C'est lui qui va présenter Gorer et Benga, rencontre aboutissant à leur décision de partir ensemble à la découverte des danses traditionnelles de différents pays africains. Un an après, en 1934, l'anthropologue et le danseur se mettent en route, avec l'ambition, pour le premier,

20. Benga aurait ainsi possédé 21 caniches, qu'il promenait par trios, en fonction de la couleur de son costume ; il aurait aussi possédé un appartement fastueux rue Lauriston, doté d'un plancher constitué de 21 bois précieux, etc.

de collecter des informations sur les mœurs, les traditions, les cultures des peuples ; pour le second, d'enrichir le répertoire chorégraphique et de ramener une troupe de danseurs africains. Et ce, dans le même désir de dialogue entre cultures africaines et européennes, entre traditions et recherche chorégraphique contemporaine. 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 »²¹ 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). Benga, quant à lui, ne désirait pas créer une troupe folklorique — au sens péjoratif du terme — mais un ballet noir de qualité, c'est-à-dire propagateur des véritables traditions culturelles africaines et moteur d'une recherche chorégraphique contemporaine. Soit l'ambition du mouvement de la Négritude lancé au même moment, autour de la littérature en particulier, mais encore de la musique, de la danse et des formes spectaculaires.

Pendant plusieurs mois, Gorer et Benga parcourent le Sénégal, le Mali, le Burkina Faso, le Togo, la Côte-d'Ivoire, la Guinée, etc. et partout ils cherchent, dans le moindre village, les formes les plus traditionnelles de danse. Gorer examine avec l'œil de l'anthropologue la danse de la transe, le *ndeup*, ou la lutte, le *lamb*, au Sénégal (Akesson 1994) ; Benga perçoit les mouvements, les attitudes, les pas, les harmonies. Le premier étudie la fonction sociale et religieuse du griot, le second s'attache au mélange de conte, de chant, de musique exécuté par lui (*Africultures* 2004). Benga, fils d'un notable lébou et d'une fille de guérisseur sérère, possédait à ce titre une connaissance de cérémonies traditionnelles variées, dans lesquelles la danse et la musique tiennent une grande place.

Cependant, ce n'est pas un ballet sénégalais qu'il voulait recruter, mais un ballet africain, vecteur des traditions les plus diverses. Lorsque l'on met en parallèle cette idée et le mouvement de la négritude qui se fera jour l'année suivante, le panafricanisme de Marcus Garvey ou l'afrocentrisme de son compatriote Cheikh Anta Diop (Beti & Tobnu 1989), il est impossible d'écarter l'hypothèse d'une dimension politique de ce projet (Dewitte 1985). Reconsidérer les cultures africaines à travers des spectacles de danse authentiques, faire éclater les clichés en vigueur, impulser un souffle nouveau aux traditions en les associant à des innovations chorégraphiques paraît

21. En dehors de la *Revue Nègre* de 1925, avec Joséphine Baker, la première revue des *Black Birds*, dirigée par Lew Leslie, fut donnée en France aux Ambassadeurs, en 1926. La troupe comprend Florence Mills et le danseur-clown Johnny Hudgins.

être l'objectif majeur de Benga. Il est très proche de celui de Fodeba Keita et de Maurice Sonar Senghor, tous deux créateurs de ballets africains, ce qui souligne le caractère visionnaire de Benga en 1934 (Senghor 2004). En allant recruter directement en Afrique une troupe issue de différents pays et de diverses cultures, Benga espérait participer à la revalorisation du patrimoine artistique africain, méconnu voire méprisé dans le contexte colonial. Donc, de bouleverser aussi la hiérarchie en vigueur qui pose la danse occidentale comme supérieure aux danses africaines.

C'est d'ailleurs Féral Benga qui offre à son compatriote et neveu Maurice Sonar Senghor l'occasion de débiter, dans le cabaret de la Rose Rouge, dont il fut le premier propriétaire. Le neveu de Léopold Sedar Senghor, apôtre de la Négritude et chantre de la francophonie, fait ainsi le lien avec le mouvement de reconsidération de la culture africaine, développé avant la Seconde Guerre mondiale. La troupe des Siccos propose un répertoire composé de poésies, chants et danses africains, qui rappellent le projet de Benga : interculturelité à double titre, puisqu'il s'agit d'une troupe associant différentes cultures africaines et qu'elle unit ces traditions à une recherche artistique contemporaine. 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 (Courrière 2000 : 577-579).

À l'issue du voyage africain, des contacts étaient pris, mais aucune troupe n'était fondée, faute d'argent. Benga se produisit en tournée aux États-Unis et à Londres²², posa pour les artistes de la Harlem Renaissance. Au moment où, enfin, un *impresario* devait lui permettre de financer la création du ballet noir, la Seconde Guerre mondiale éclatait, mettant un terme définitif à ses ambitions. Il n'en demeure pas moins que cette tentative constitue une notable avancée en matière de création chorégraphique et de reconnaissance de la culture africaine.

Féral Benga se présente comme un artiste atypique dans le paysage spectaculaire européen. Il possède un itinéraire riche en péripéties et en légendes, débute au *music-hall* sans avoir jamais reçu de formation chorégraphique et y apprend son métier. Peu de danseurs de *music-hall* sont parvenus à

22. Tournées sur lesquelles nous ne possédons pas de détails précis permettant de déterminer la poursuite de son travail de création alliant traditions africaines et modernité chorégraphique.

obtenir la reconnaissance dans des spectacles plus « officiels », même si les passerelles entre ces deux univers artistiques existaient. Peu d'artistes noirs de son temps ont œuvré à la reconnaissance des arts africains : les multiples bals nègres parisiens, par exemple, entretenaient l'image d'une danse noire trépidante, endiablée, sans distinguer la danse africaine du jazz. Le critique de danse reconnu André Levinson (1929 : 271) voyait « la “danse nègre” [comme] corollaire saltatoire du “rag-time”, berceau et prototype du jazz ». Habib Benglia et le danseur Joe Alex, partenaire de Joséphine Baker dans la *Revue nègre*, ont toutefois, eux aussi, tenté de créer des troupes noires, afin de proposer des danses authentiques et de briser les clichés, mais sans plus de succès.

Comme de nombreux artistes, Bengha fut contraint de courir le cachet en acceptant des productions dans lesquelles il fut le « danseur nègre » de service. Mais le *music-hall*, en dépit de ses stéréotypes et du manque de liberté créative pour l'artiste — soumis aux impératifs du spectacle et aux décisions du chef de ballet — constitua pour lui une école, qui lui permit ensuite de proposer ses propres créations. Sa force et son originalité résident dans sa capacité à innover, à se jouer des idées reçues en associant image stéréotypée du personnage noir et musique classique dans son gala au Théâtre des Champs-Élysées par exemple ; en mêlant les traditions africaines et les découvertes chorégraphiques, dans un très moderne souci d'interculturalité. Certes, il ne fut pas un génial transformateur de la danse, comme le furent Katherine Dunham ou Pearl Primus avant lui (Seguin 2003), mais sa perception de l'avenir chorégraphique, dans sa tentative de fondation d'un ballet noir, font de lui un découvreur, un pionnier, dont Maurice Sonar Senghor et Fodeba Keita suivront les traces (Senghor 2004).

Artiste noir représentatif également du traitement réservé aux Noirs en général dans une société française coloniale, Bengha, même à l'apogée de sa carrière, ne fut pas exempt de commentaires appuyés sur sa couleur et son physique. La couleur fut première dans chaque article publié à son sujet, passant avant ses prestations de danseur, tout comme la beauté de son corps, célébrée pour ses charmes puissants sur un public conquis. Encore une fois, un danseur est, par essence, doté d'une plastique et d'une grâce nécessaires à son art, mais la récurrence des mentions de sa couleur et les allusions à peine voilées à l'érotisation de son corps sont à rapprocher des stéréotypes en vigueur au sujet des Noirs.

Scènes et Savoirs, Université Paris 8, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

AFRICULTURES

- 2004 « Griot réel, griot rêvé », 61,
 <<http://www.africultures.com/php/index/php?nav=article&no=3621>>.

AKESSON, B.

- 1994 *Le Masque des eaux vives : danses et chorégraphies traditionnelles d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.

ARMORY

- s.d. « Aux Folies-Bergère. "La Folie d'amour" », BNF, département des Arts du spectacle.

BACHOLLET, R. ET AL.

- 1992 *Négripub. L'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy.

BEAUDU, E.

- 1931 « Folies-Bergère : l'Usine à Folies », *le Petit Journal*, 4 avril.

BEC ET ONGLES

- 1933a « Danseur noir », 91, 4 novembre.

- 1933b « Danseurs », 94, 25 novembre.

BETI, M. & TOBNU, O.

- 1989 *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan.

BIDOU, H.

- 1926 « La semaine dramatique », *Le Journal des débats*, 3 mai.

BLANCHARD, P., DEROO, E. & MANCERON, G.

- 2001 *Le Paris noir*, Paris, Éditions Hazan.

BLANCHARD, P. & LEMAIRE, S.

- 2004 *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République 1931-1961*, Paris, Éditions Autrement (« Mémoires », 102).

BONINI, E.

- 2000 *La Véritable Joséphine Baker*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet.

BRES, J., DÉTRIE, C. & SIBLOT, P.

- 1996 *Figures de l'interculturalité*, Montpellier, Praxiling ; Université Paul Valéry-Montpellier III (« Le fil du discours »).

CATULLE-MENDÈS, J.

- 1926 « Folies-Bergère. La Folie du jour », *La Presse*, 30 avril.

COLETTE

- 1999 *Romans-Récits-Souvenirs (1941-1949) ; Critique dramatique (1934-1938)*, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »).

COURRIÈRE, Y.

2000 *Jacques Prévert en vérité*, Paris, Gallimard/NRF (« Biographies »).

COUTELET, N.

2008 « Habib Benglia, idole noire du music-hall », *Revue Africaine*, 3 : 35-46.

2009 « Habib Benglia, le “nègrerotique” du spectacle français », *revue Genre, Sexualité et Société*, 1, juillet, <<http://gss.revues.org/index688.html>>.

DECORET-AHIHA, A.

2004 *Les Danses exotiques en France 1880-1940*, Paris, Centre national de la Danse (« Recherches »).

DEMERGHEM, E.

1936 *Cahiers du Sud*, mars.

DEWITTE, P.

1985 *Les Mouvements nègres en France 1919-1939*, Paris, L'Harmattan.

DIGNE, J. & SUFFREN, S. (DIR.)

2006 *Montparnasse noir 1906-1966. Amours en contre-jour*, Paris, Transbordeurs.

FRÉJAVILLE, G.

1923 *Au Music-Hall*, Paris, Éditions du Nouveau Monde.

GORER, G.

2003 *Africa Dances*, London, Eland.

HODEIR, C. & MICHEL, P.

1991 *1931. La Mémoire du siècle. L'Exposition coloniale*, Bruxelles, Éditions Complexe.

IMBERT, M.

1933 « La musique-Concerts et récitals », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 316, 14 novembre.

LA SEMAINE À PARIS

1928 334, 19 octobre.

L'AVENIR

1931 « L'Usine à Folies, aux Folies-Bergère », 4 avril.

LEGRAND-CHABRIER

1931 *Carnets*, 19 avril.

LÉON-MARTIN, L.

1935 « Chronique du music-hall », *Le Petit Parisien*, 16 novembre.

LE PARISIEN

1931 « Avant-première. “L'Usine à Folies” aux Folies-Bergère », 27 mars.

LES COMPAGNONS

1927 « Paris à la Petite Semaine », *La Semaine à Paris*, 248, 25 février.

LEVINSON, A.

1929 *La Danse d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Duchartre et van Buggenhoudt.

L.-R. D.

1931 « Avant-première. M. Paul Derval va présenter "L'Usine à Folies" », *L'Ami du Peuple du soir*, 16 mars.

DE MIOMANDRE, F.

1935 *Danse*, Paris, Flammarion.

DE MONTGON, A.

1926 « "La Folie du jour" aux Folies-Bergère », BNF, département Arts du spectacle, 29 avril.

1935 « Aux Folies-Bergère. "La Folie d'amour" », BNF, département Arts du spectacle, 15 novembre.

MOURA, J.-M.

2005 *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF (« Écritures francophones »).

M. P.

1933 « Danse », *La Semaine à Paris*, 602, 8 décembre.

PATIN, J.

1926 « Aux Folies-Bergère : la Folie du jour », *Le Figaro*, 2 mai.

1931 « Folies-Bergère. "L'Usine à Folies" », *Le Figaro*, 3 avril.

DE PAWLOWSKI, G.

1931 « "L'Usine à Folies", la nouvelle revue des Folies-Bergère », *Le Journal*, 4 avril.

PERAULT, S.

2007 « Danseuse(s) noire(s) au music-hall. La permanence d'un stéréotype », *Lire*, 3 : 65-72.

PESSIS, J. & CREPINEAU, J.

1990 *Les Folies Bergère*, Paris, Fixot.

PRASTEAU, J.

1975 *La Merveilleuse Aventure du Casino de Paris*, Paris, Denoël.

RIVOLLET, A.

1926 « Une étoile noire dans une revue blanche », *L'Intransigeant*, 18 avril.

ROUVEYRE, A.

1926 « Théâtre », *Mercure de France*, 677, 1^{er} septembre.

SEGUIN, E.

2003 *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron.

SENGHOR, M. S.

2004 *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, L'Harmattan (« Images plurielles »).

THÉRIVE, A.

1926 « La Folie du jour », *Le Nouveau Siècle*, 2 mai.

VARENNE, P.

1931 « Aux Folies-Bergère. "L'Usine à Folies" », *Paris Soir*, 8 avril.

VARIGNY, P.

1933 « La Danse », *Ric et Rac*, 245, 18 novembre.

VENDRYES, M. R. & STEWART, J.-C.

2008 *Barthé. A Life in Sculpture*, Jackson, University Press of Mississippi, Biography and Autobiography.

VERNE, M.

1930 *Les Usines du plaisir. Musées de voluptés*, Paris, Éditions des Portiques.

WINTZ, C. D. & FINKELMAN, P. (EDS.)

2004 *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, New York-London, Routledge.

RÉSUMÉ

Féral Benga constitue une figure originale de danseur au XX^e siècle, oscillant entre les personnages stéréotypés et dénudés du *music-hall* et les créations chorégraphiques personnelles. En dépit des stéréotypes entourant chacune de ses prestations, il a pu faire dialoguer les cultures africaines et européennes, les traditions et la modernité. Il se présente ainsi comme un discret mais essentiel pionnier de la rénovation chorégraphique et de la reconnaissance de la danse africaine comme art à part entière.

ABSTRACT

Féral Benga. From the Negro Dance to the African Choreography. — Féral Benga constitutes dancer's original figure in the XXth century, oscillating between the stereotypical and bare characters of the music hall and the personal choreographic creations. In spite of stereotypes surrounding each of his performances, he was able to make have a dialogue the African and European cultures, the traditions and the modernity. He so appears as a discreet but the main part pioneer of the choreographic renovation and the recognition of the African dance as the separate art.

Mots-clés/Keywords : Féral Benga, chorégraphie, danseur, exotisme, *music-hall*/Féral Benga, choreography, dancer, exoticism, music-hall.