Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine

The Values of West African Choreographic Creation

Sarah Andrieu

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4042>

DOI : 10.4000/volume.4042

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 89-111

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sarah Andrieu, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4042> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4042>

Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine

par

Sarah Andrieu

Université de Nice, IMAf

Résumé : La création chorégraphique ouest-africaine met en jeu des appropriations d'esthétiques et d'imaginaires croisées, des rencontres et frictions entre des artistes européens et africains. Elle constitue ainsi un laboratoire particulièrement stimulant pour analyser des logiques créatives souvent désignées par l'expression floue de « métissage artistique ». Pour saisir ces pratiques de création dans leur complexité, cet article propose d'appréhender les valeurs qui guident les chorégraphes ouest-africains d'hier et d'aujourd'hui, dans la sélection des matières gestuelles et leur réélaboration créative. Cette perspective permettra de comprendre la diversité des manières d'innover en même temps que leur inscription dans un héritage.

Mots-clés : « danse contemporaine africaine » – circulation chorégraphique – appropriations croisées – valeurs – filiation – innovation.

Abstract: The West-African choreographic creation involves appropriations of crossed aesthetics and imagination, meetings and frictions between European and African artists. It so constitutes a particularly stimulating laboratory to analyze creative logics often named by the vague expression of « artistic interbreeding ». To understand these practices of creation in their complexity, this article suggests grasping the values which guide the West-African choreographers, past and present, in the selection of the gestural material and their creative re-elaboration. This perspective will allow to understand the diversity of the manners to innovate as well as their inscription in a heritage.

Keywords : *African Contemporary Dance – Choreographic Circulations – Crossed Appropriations – Values – Filiation – Innovation.*

L'appropriation de formes, d'imaginaires, de sons et de gestes issus de cultures éloignées dans le temps ou dans l'espace forme une part importante des processus créatifs occidentaux. L'un des exemples les plus connus est certainement celui du « mouvement primitiviste » transmuant l'art dit « nègre » en source d'inspiration majeure pour les artistes du début du ^{xx}e siècle¹. Au cours des dernières décennies, l'intensification des dynamiques circulatoires couplée à des logiques créatives qui valorisent le fragmentaire et l'hybride ont affermi cette tendance. Ces appropriations, fondées sur les paradigmes du métissage et de l'interculturel, furent tantôt analysées sous le signe d'une reconnaissance de ces arts d'ailleurs par l'Occident (Goldwater, 1938; Rubin, 1984) tantôt comme des collectes s'apparentant à du pillage (Clifford, 1996). Sans revenir sur les termes de ce débat, notons que ces études ont, en large majorité, ignoré les processus inverses par lesquels des artistes non occidentaux s'approprient des styles, des techniques et des imaginaires « d'ailleurs » pour nourrir leurs propres pratiques créatives. Plus spécifiquement, ces logiques, lorsqu'elles sont prises en compte, sont généralement saisies sous l'angle de l'hégémonie culturelle, du formatage voire de « l'auto-formatage » (Amselle, 2010 : 16) résultant du poids d'un marché de l'art occidental-centré.

Ces grilles de lecture, tout en insistant sur des rapports de domination réels, enlèvent aux artistes issus des sociétés non-occidentales leur pouvoir de capturer des pratiques esthétiques issues de mondes différents. Certains auteurs vont plus loin en affirmant que ces dynamiques d'appropriations

seraient profondément étrangères aux artistes non-occidentaux². Sans discuter le fait que certains projets portés par des artistes contemporains du Nord ne font pas sens pour certains artistes provenant d'autres espaces géographiques ou sociaux³, il nous semble réducteur de considérer les logiques créatives consistant à « chercher hors de son environnement, en d'autres temps et d'autres lieux, la stimulation nécessaire à son inventivité » (Choron-Baix, 2007 : 314) comme un acte exclusivement occidental. En effet, cette idée ne résiste pas aux études, aujourd'hui nombreuses, ayant démontré la perméabilité de sociétés prétendument closes et a-temporelles. Les travaux de Serge Gruzinski (1999) sur les relations entre l'Europe et le monde amérindien entre le ^{xvi}e et le ^{xvii}e siècle révèlent, par exemple, que les logiques d'appropriation n'ont pas, dans cet espace, fonctionné à sens unique : les Indiens de Puebla ont tout autant puisé dans le répertoire européen que les peintres de Florence se sont inspirés des codex mexicains.

Enchevêtrées dans des relations de pouvoirs inégalitaires, faisant ou non l'objet d'un partage de connaissances ou d'un dialogue entre ceux qui s'approprient et ceux qui sont appropriés, ces logiques de capture conjointes sont en fait une constante dans l'histoire des pratiques artistiques de par le monde. La création chorégraphique en Afrique de l'Ouest en est un exemple remarquable. Mettant en jeu des appropriations d'esthétiques et d'imaginaires croisées, des rencontres et frictions entre des artistes européens et africains, cette danse labélisée, au cours des années 1990, « danse contemporaine africaine » ou « danse afri-

caine contemporaine⁴ » constitue un laboratoire particulièrement stimulant pour analyser des logiques créatives souvent conçues par les critiques et les professionnels de la danse européens sous l'angle du métissage artistique. En effet, si cette nouvelle danse est régulièrement décrite comme un mélange entre « danse africaine » et « danse contemporaine », les spectacles créés par les chorégraphes ne se résument aucunement à cet alliage, si tant est que ces deux ensembles esthétiques existent⁵. En outre, souvent utilisée dans un sens flou et neutre, la notion de métissage artistique gomme l'ensemble des valeurs qui guident les artistes dans la sélection des matières gestuelles et les réélaborations créatives dont elles font l'objet. Pourtant, comme l'a notamment montré Nathalie Heinich (2005), les valeurs forment une part importante de l'expérience des acteurs quant à l'appréhension des œuvres et des pratiques. Élargissant la problématique de l'auteur, essentiellement centrée sur la place qu'occupent les registres de valeurs dans le processus de perception, je propose dans cet article d'articuler la description des pratiques créatives élaborées par les chorégraphes à l'appréhension des valeurs qui donnent sens à ces pratiques. Cette perspective me semble particulièrement intéressante pour penser les logiques créatives sous jacentes à la « danse contemporaine africaine » imbriquant valeur de communauté relative à la mémoire, au collectif et à la filiation à celle de singularité qui tend à l'inverse « à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel » (Heinich, 1998 : 11) et qui, *de facto*, valorise les processus d'innovation esthétique.

Si le monde de la « danse contemporaine africaine » se caractérise par l'intense circulation de ses acteurs ainsi que par la mise en réseaux des scènes festivières et des centres de formations à l'échelle du continent⁶, une partie de mon analyse portera néanmoins sur les pratiques créatives de chorégraphes originaires du Burkina Faso. La capitale du pays, Ouagadougou, est en effet devenue en une dizaine d'années un lieu majeur de ce mouvement artistique avec la création, par les chorégraphes Salia Sanou et Seydou Boro, d'un festival et d'un centre de développement chorégraphique. Néanmoins, les dynamiques circulatoires seront au centre de ce texte puisqu'elles informent, dans une large mesure, les logiques créatives mises en œuvre par les acteurs. En outre, l'adoption d'une approche diachronique permettant de restituer l'épaisseur historique de ce mouvement incite à retracer une géographie faite de circulations entre la France et l'Afrique de l'Ouest mais aussi entre Conakry, Dakar, Ouagadougou – espaces à partir desquels s'élaborèrent les principes créatifs et les valeurs qui entourent la fabrique de cette nouvelle danse.

Genèse d'un passage à la scène : la mise en « ballets » des danses traditionnelles

Au début des années 1990, la fondation française *Afrique en créations* lance un vaste programme intitulé « Pour une danse africaine contemporaine ». La direction du projet est confiée à Alphonse Tierou, chorégraphe et écrivain ivoirien résidant en France⁷. Ce dernier deviendra le premier directeur

des « Rencontres chorégraphique de l'Afrique et de l'Océan Indien », un festival-concours au sein duquel des compagnies de différentes régions du continent sont sélectionnées, jugées puis primées par un jury international regroupant des experts européens et africains. L'événement, dont la première édition se tiendra en 1995 à Luanda puis à Antananarivo à partir de 1999, avant de devenir itinérant, permet à de nombreuses compagnies de danse d'accéder à une reconnaissance internationale, notamment à travers « la tournée des lauréats » organisée par *Afrique en créations*. Ce festival participa, en outre, à la naissance de vocations ainsi qu'à la structuration d'un mouvement artistique à l'échelle continentale⁸. Néanmoins, ce que le programme « Pour une danse africaine contemporaine » ne réalisa pas, à l'opposé d'une vision partagée par de nombreux critiques européens, c'est le passage d'une danse africaine dite « traditionnelle » à une danse africaine dite « contemporaine »⁹. Au delà du fait que les danses cataloguées comme « traditionnelles » par le regard occidental sont en réalité tout à fait contemporaines puisqu'elles sont pratiquées aujourd'hui et n'ont eu de cesse de se transformer¹⁰, l'élaboration de pratiques chorégraphiques scéniques en Afrique ne date aucunement du début des années 1990. En effet, ce passage de la scène cérémonielle à la scène à l'italienne qui constitue une étape majeure du processus d'artification (Heinich et Shapiro, 2012) des pratiques chorégraphiques ouest-africaines remonte aux années 1950.

Si, dès le début du xx^e siècle, des danseurs d'Afrique furent « exhibés » dans le cadre des expositions universelles et coloniales tandis que d'autres fai-

saient leur entrée dans les Revues des music-hall parisiens (Décoret-Ahiha, 2004), la paternité de la première compagnie de danses africaines scéniques est généralement attribuée à Fodeba Keita, écrivain et metteur en scène originaire de Guinée¹¹. Alors âgé d'une trentaine d'années, cet ancien élève de l'École Normale William-Ponty¹² créa en 1952 ses « Ballets Africains » à Paris. Il combina son savoir-faire en mise en scène théâtrale des « coutumes et traditions indigènes » acquises au sein de l'institution coloniale¹³ à sa découverte d'autres formes artistiques observées sur les scènes théâtrales parisiennes. La troupe, initialement composée d'étudiants africains rencontrés par Keita à Paris¹⁴, proposait un spectacle où des danses issues de différentes régions d'Afrique de l'Ouest étaient amalgamées et théâtralisées dans le cadre de tableaux intitulés : « L'initiation », « Le mariage », « Le chasseur », « Le son des tambours », « La danse du possédé » (Cohen, 2011 : 25). D'abord au programme des salles parisiennes, le spectacle s'exporta ensuite dans différents pays d'Europe, puis poursuivit sa tournée en AOF et en AEF pour se terminer aux États-Unis à la fin des années 1950. En dépit du succès mondial que reçurent les « Ballets Africains », un article rédigé par Gilbert Rouget encouragea Keita à défendre son projet dans un texte intitulé « La danse africaine et la scène » paru en 1957 dans la revue *Présence africaine*¹⁵. L'article est particulièrement intéressant car l'auteur y dévoile à la fois les procédés qu'il utilise pour adapter des danses populaires à la scène mais aussi parce qu'il y développe une conception originale de la notion d'« authenticité », valeur centrale de son projet. C'est en effet

autour de cette notion que portait la critique de Rouget. L'ethnomusicologue décrivait le spectacle créé par Keita comme une « parodie » de pratiques culturelles privées de leurs raisons d'être, portant « sur la scène un art qui n'est pas fait pour la scène » (Rouget, 1956 : 140). Face à cette critique, Keita se pose en porte parole légitime de la culture africaine et écrit :

« Au fait! Authentique par rapport à quoi? À une idée plus ou moins fausse qu'on s'est faite de la sensationnelle primitivité de l'Afrique? Non! Un spectacle folklorique authentique est celui qui représente fidèlement les aspects les plus caractéristiques de la vie qu'il veut faire revivre sur scène. » (Keita, 1957 : 206)

Fondant son argumentation sur le fait que les musiques et les danses sont inscrites dans une historicité, Keita insiste sur l'importance à prendre comme source d'inspiration les pratiques anciennes mais aussi les pratiques actuelles car, indique-t-il : « Il serait d'autant plus absurde de river notre folklore au seul passé de notre pays, qu'aucun folklore n'est pur de tout mélange » (Keita, *ibid.*). Au-delà de la prise en compte des « mélanges » culturels, le metteur en scène détaille dans son texte les procédés par lesquels il fait passer des savoir-danser populaires ou rituels au rang de spectacle scénique. Restriction de la durée, sélection de moments emblématiques et spectaculaires, épuration, création d'une « nouvelle atmosphère » sont les principes majeurs détaillés par le chorégraphe. Il insiste, dans ce contexte, sur le rôle crucial du metteur en scène qui consiste à « savoir retoucher, modifier et harmoniser costumes et décors conformément à l'esprit du numéro » (Keita *op. cit.* : 208) mais aussi,

ajoute-t-il, au public auquel s'adresse le spectacle. En effet, signale Keita, « certains costumes africains donnent sur scène l'impression contraire à celle qu'ils engendrent traditionnellement au village » (*ibid.*). Fondé sur un principe d'adaptation, le projet de Keita repose ainsi tout autant sur des valeurs patrimoniales qu'esthétiques. L'important, pour le metteur en scène, est en effet de parvenir à recréer l'atmosphère « originelle » des pratiques chorégraphiques d'Afrique pour un public étranger afin de proposer une image du continent distincte de celle inventée par le regard colonial (Mudimbe, 1988). Cependant, cette quête d'authenticité ne signifie pas conformité avec l'original car en aucun cas, indique Keita, « le plateau ne doit être considéré comme un musée » (Keita, 1957 : 208). Dès lors, sans perdre « l'esprit » de ces pratiques, il est indispensable, note le metteur en scène, d'opérer une composition qui oscille entre adaptation scénique et innovation afin que s'opère la traduction culturelle souhaitée.

En 1960, deux ans après la proclamation de l'indépendance de la Guinée, Fodéba Keita mit ses Ballets au service de la politique culturelle prônée par Sékou Touré. Nationalisés et rebaptisés « Les Ballets Africains de la République de Guinée », le répertoire de la troupe sert désormais la construction et la promotion de l'identité culturelle de la nouvelle nation. À la juxtaposition et la mise en « tableaux » de danses provenant de différentes régions d'Afrique se subsituent la sélection et l'amalgame de danses pratiquées par les différentes populations du pays. Ce modèle du Ballet se diffusa ensuite dans de nombreux pays d'Afrique de l'Ouest et aboutit souvent à une ethnicisation des

danses, à leur fixation patrimoniale mais aussi à la création de nouvelles « danses traditionnelles » issues de la synthèse de différents répertoires régionaux¹⁶.

Vers un passage à l'art : *Mudra* Afrique et la technique Acogny

Étape importante d'un processus d'élaboration d'une danse scénique en Afrique de l'Ouest, le modèle du Ballet, bien qu'initialement conçu par son fondateur comme un espace de créativité propice à une représentation « authentique » de l'Afrique contemporaine, devint pour certains danseurs de la génération suivante un cadre désuet. La critique portée à ce genre chorégraphique, au début des années 1980, touche au sens même de la démarche esthétique : pourquoi transférer sur scène des danses traditionnelles ? Dans son ouvrage intitulé *Danse africaine*, la chorégraphe sénégalaise Germaine Acogny écrit à ce propos : « La tendance actuelle des ballets qui consiste à transporter sur scène "la brousse" doit être abandonnée parce que la danse traditionnelle n'a de sens réel que dans son contexte socio-culturel. » (Acogny, 1980 : 24) Conçu comme un simple transfert scénique, le Ballet devint synonyme d'espace muséal « où sont "conservées" les traditions comme on conserve des sardines dans de l'huile » (Béjart *in* Acogny, 1980 : 8). Pour stopper cette tendance et redonner à la « danse africaine » sa vitalité, Acogny propose d'une part d'opérer une synthèse des différentes traditions chorégraphiques ouest-africaines en cherchant leurs dénominateurs communs. Si Keita avait

Figure 1 : Conférence de Germaine Acogny « Danse d'hier et d'aujourd'hui en Afrique. Quels défis face aux mutations du champ chorégraphique et quelles perspectives pour demain ». 20 décembre 2012, Ouagadougou, Rencontres chorégraphiques Dialogues de Corps. De gauche à droite : Martin Zongo, Germaine Acogny, Seydou Boro.

mis sur scène des danses provenant de divers pays ouest-africains, Acogny souhaite, quant à elle, créer une grammaire gestuelle inédite¹⁷ qui soit en mesure de traduire « l'essence » des différentes danses ouest-africaines regroupées par la chorégraphe en deux catégories : les danses sahéliennes et les danses de la forêt. La chorégraphe prône, en outre, « l'ouverture aux danses du monde : danse afro-américaine, danse européenne dite classique, danse hindoue » (Acogny, *op. cit.* : 24). Parmi ces savoir-danser, la chorégraphe insiste plus particulièrement sur l'intérêt de la danse classique qui offre une technique fondée sur des exercices visant à rendre le danseur maître de son corps (*ibid.*).

En prônant l'ouverture aux esthétiques chorégraphiques globales, Acogny, alors directrice de l'école de danse *Mudra Afrique* créée en 1977 à Dakar par Maurice Béjart et le président Senghor, effectue « le chemin inverse » du chorégraphe français (Senghor *in* Acogny, 1980 : 3). En effet, si pour Béjart l'ouverture aux traditions chorégraphiques africaines est essentielle à la « régénération » d'une danse occidentale qui s'épuise (Amselle, 2005 : 146), pour Acogny l'ouverture à la danse classique européenne permet de structurer et de donner une existence réellement artistique à la « danse africaine ». La chorégraphe met ici en pratique le paradigme senghorien de « l'enracinement et de l'ouverture » (Senghor, 1964). Dans ce contexte, « l'ouverture aux danses du monde » occupe avant tout un rôle contre-acculturatif. Il est question d'agir sur les flux culturels plutôt que de les subir. Proche de la formule de Senghor « assimiler et non pas se laisser assimiler », elle écrit :

« L'influence est un fait; les éléments étrangers s'introduisent si nous le voulons ou pas. Au lieu de laisser tout au hasard, mieux vaut que nous, Africains, nous dirigions nous même cette évolution et que nous la plaçons à un niveau supérieur en choisissant nous même, dans la plénitude des influences, les meilleures, les plus enrichissantes. » (Acogny, *op. cit.* : 24)

Refusant la décontemporanéisation de la danse promue par les ballets nationaux, affirmant le droit de choisir parmi les esthétiques disponibles à l'échelle globale tout en cherchant à faire naître un genre chorégraphique enraciné, la démarche d'Acogny, et, d'une manière plus générale, l'école *Mudra-Afrique* auront une résonance importante sur la démarche des chorégraphes ouest-africains des générations suivantes. L'ouverture par l'an-

cienne directrice de *Mudra Afrique* d'une école de danse à Toubab Dialaw dans la banlieue de Dakar en 1998 lui permet de poursuivre sa démarche de transmission et de se poser, auprès des jeunes danseurs du continent, comme « la mère de la danse africaine contemporaine¹⁸ ».

« On ne peut pas créer sans rétroviseur »

Cette phrase et ses variantes¹⁹ ponctuèrent de nombreux entretiens et discussions au cours de mes recherches de terrain dans le monde de la création chorégraphique burkinabè²⁰. L'idée que la « danse traditionnelle » constitue le point de départ à partir duquel le chorégraphe peut inventer un langage propre est en effet une doxa bien partagée parmi les danseurs et chorégraphes. Néanmoins, des conflits inter-générationnels viennent troubler cette entente de façade. Repris par les promoteurs des politiques culturelles burkinabè²¹, le paradigme senghorien de l'enracinement et de l'ouverture, peut en effet se décliner de mille manières. Dans ce contexte, les anciens reprochent aux plus jeunes de trop s'écarter de leurs racines tandis que ces derniers, lassés de ces critiques, cherchent à imposer d'autres visions esthétiques sans néanmoins s'extraire totalement de ce paradigme. Une description de ces approches permettra d'envisager comment s'incarne aujourd'hui, à l'échelle du Burkina Faso, cette idée que les techniques chorégraphiques d'ailleurs sont à même de renforcer mais aussi de recréer les savoir-danser locaux.

Irène Tassembedo avait 21 ans lorsqu'elle fut sélectionnée par Germaine Acogny pour faire partie de la première génération d'élèves de *Mudra-Afrique*²². La chorégraphe, aujourd'hui directrice d'une compagnie et d'une école de danse à Ouagadougou, conserve des souvenirs doux-amers de son expérience dakaroise. L'impression d'avoir été considérée comme des « choses » et non des individus, des « petits africains dociles » à qui l'on apprenait la danse classique occidentale, des « bêtes de foires » que les ambassadeurs et autres représentants officiels étrangers venaient contempler, alterne, dans son récit, avec l'idée que cette école était un lieu d'une « incroyable richesse » par la diversité des savoirs transmis. Le regret de la chorégraphe porte sur le manque de communication entre enseignants et élèves, sur le caractère rigide de la transmission (« prenez ça et basta ! ») qui, selon elle, a abouti à une « castration » de la créativité et *in fine* à l'effet inverse des ambitions d'Acogny et de Béjart. Cependant, le passage par *Mudra* a profondément modifié son habitus corporel. En découvrant que son corps « bougeait différemment » désormais²³, en ayant des prises de positions esthétiques plus fermes quant à ce qu'elle souhaitait et ce qu'elle ne souhaitait pas faire, en particulier « vendre une Afrique exotique », elle s'engagea dans une démarche artistique personnelle, « un laboratoire » pour reprendre ses mots. Expatriée à Paris, elle élaborait, tout en la transmettant, une danse que son public (stagiaires, institutionnels, spectateurs) ne parvenait pas à catégoriser. Était-ce de la « danse traditionnelle », du « traditionnel-moderne », de « l'Afro-jazz », de « l'Afro-africain » ? La chorégraphe ne tranche pas

et en vient à la conclusion qu'elle fait du « Irène Tassembedo ». Néanmoins, cette proclamation d'une singularité artistique n'empêche pas la chorégraphe d'admettre qu'un danseur africain est contraint de partir de « sa base », la danse traditionnelle, pour créer : « Jamais je ne vais la jeter parce que sinon je n'existe pas » indique-t-elle. Élément essentiel de son identité artistique et de son identité tout court, la tradition devient une matière première qu'il est possible de mélanger à d'autres sources. Dans la pièce *Wakatti* (1996), la chorégraphe joue, par exemple, sur la juxtaposition entre deux savoirs l'un chorégraphique, l'autre musical, tous deux « traditionnels », mais issus d'univers géographiques éloignés. Dans un des tableaux de la pièce, les danseuses réalisent une chorégraphie constituée de mouvements apparentés à des styles chorégraphiques guinéens sur une musique celtique où prédomine le son du violon. Un jeu de miroir identique est mis en scène dans *Le Sacre du tempo* (2008), pièce traitant du vol d'un tabouret sacré dans un village et du désordre social et émotionnel qui en résulte. Autour du tabouret en bois, la danseuse d'origine indienne Saageeta Isvaran réalise des mouvements typiques du Bharata Natyam tandis que les quatre danseurs burkinabè et les deux danseuses italiennes exécutent des mouvements d'ensemble parfaitement réglés où des gestuelles typiques des danses burkinabè (les mouvements de sternum des danses *gourmantché* par exemple) sont entrecoupés de sauts et de tours inspirés des danses classique et moderne occidentales. Au delà de cette esthétique que l'on pourrait qualifier de « trans-traditionaliste », le genre développé par la chorégraphe

repose sur un certain nombres d'éléments qui permettent aux spectateurs de reconnaître un « style africain » malgré les innovations réalisées. Parmi ces éléments, on trouve : la présence quasi-systématique d'un orchestre composé de *jembe*, *dunun* et *balafon*, la forte interdépendance entre musique et chorégraphie, la prédominance des mouvements d'ensemble et enfin, l'accent mis sur la prouesse technique (vitesse, acrobaties...). On retrouve ainsi dans les créations de la chorégraphe certains des principes esthétiques qui ont fait la réputation des « Ballets » de danses néo-traditionnelles africaines en Occident²⁴. Elle donne néanmoins à ce genre un style singulier mêlant les chorégraphies africaines à d'autres « danses du monde » mais aussi en faisant intervenir des tours, des passages au sol ainsi que des « attitudes » typiques de genres chorégraphiques occidentaux. Au final, ce qui ressort des spectacles d'Irène Tassembedo, c'est la possibilité pour le spectateur (européen ou africain) de reconnaître les « *patterns* » (Amselle, 2008 cité par Olivier, 2012 : 20) qui ont donné naissance à la création singulière de la chorégraphe. Lorsque Saageeta Isvaran apparaît sur scène vêtue d'un sari, ses mouvements de bras, sa gestuelle de mains et ses frappes de pieds au sol renvoient instantanément à l'idée de la « danse indienne²⁵ ». Il en est de même des danseurs burkinabè lorsqu'ils font trembler leurs sternums entraînant un mouvement de l'ensemble de la colonne vertébrale. Si pour un public européen, la posture semi-pliée des danseurs ainsi que l'usage du sternum renvoie à l'image d'une certaine « danse africaine », aux yeux du public burkinabè, ce mouvement fait immédiatement référence aux danses des *Gourmantchés*,

une population originaire de l'est du pays. Si ces débats s'inscrivent dans des enjeux de pouvoir et d'autorité plus vastes, c'est certainement autour de l'idée de reconnaissance ou non du *pattern* que se cristallise le conflit qui oppose les anciens, comme Irène Tassembedo et Alassane Congo, aux chorégraphes plus jeunes.

Métamorphoser les danses traditionnelles

Les deux chorégraphes formés à *Mudra* reviennent très régulièrement sur le fait que les artistes qui s'inscrivent dans le mouvement de la « danse contemporaine africaine » ne connaissent pas la danse traditionnelle. Dès lors, expliquent-ils, ils copient « la danse contemporaine européenne » tandis qu'eux « partent » de la danse traditionnelle et lui donnent une dimension contemporaine. En fait, ce conflit intergénérationnel est d'autant plus lié aux trajectoires d'apprentissage des acteurs et aux valeurs qui y sont attachées qu'à la maîtrise d'un savoir-danser conçu comme traditionnel. En effet, formés au sein de troupes de Ballet puis à *Mudra*, Irène Tassembedo et Alassane Congo ont acquis leur connaissance selon une « logique de la discipline » (Faure, 2000) insistant sur la parfaite maîtrise technique des mouvements tandis que les chorégraphes plus jeunes ont d'autant plus été formés selon une « logique de la singularité » (Faure, *op. cit.*) mettant l'accent sur la personnification des gestes et l'intériorité du danseur.

Les deux chefs de file du mouvement de la « danse contemporaine africaine » au Burkina Faso sont

Salia Sanou et Seydou Boro. Après une longue collaboration avec la chorégraphe française Mathilde Monnier, les deux chorégraphes, aujourd'hui reconnus à l'échelle internationale, ont fondé en 1995 leur propre compagnie, *Salia nĩ Seydou*, ainsi qu'un festival dédié à la création chorégraphique à Ouagadougou²⁶. En 2006, ils ont inauguré un Centre de développement chorégraphique baptisé *La Termitière* dans le quartier Samandin de la capitale burkinabè, espace qui, en quelques années, est devenu un pôle de référence en matière de formation et de création chorégraphique en Afrique.

Salia Sanou et Seydou Boro, en proposant des formations basées sur l'improvisation et sur le principe d'individualisation des mouvements, en invitant des chorégraphes aux horizons esthétiques et géographiques divers partageant cette logique de la singularité, ont insufflé l'idée que le danseur doit accumuler un stock de savoir-danser divers afin d'être ensuite en mesure de créer une

danse à soi. Selon ce principe, l'idée que la danse traditionnelle puisse constituer une « base » n'est pas évacuée. Salia Sanou le répète régulièrement aux plus jeunes en indiquant qu'apprendre des techniques différentes ne signifie pas « mettre la danse traditionnelle dans les vestiaires », tandis que Seydou Boro les met en garde contre le risque de « copier » la danse contemporaine européenne. Aux yeux des deux artistes, l'important est d'être suffisamment formé et informé sur des genres chorégraphiques hétérogènes afin d'être ensuite capable de faire des choix personnels qui appuieront des créations originales. Dans ce contexte sont élaborés des processus créateurs singuliers visant à donner une nouvelle « couleur » aux danses traditionnelles²⁷. L'une des logiques fréquemment adoptées repose sur la dissolution de l'adéquation, « un rythme = une danse », qui est au fondement de nombreuses pratiques musicales populaires mais aussi de la danse traditionnelle de Ballet. Ici, l'influence de la danse contemporaine

Figure 2 : Centre de développement chorégraphique La Termitière, Ouagadougou.

occidentale est régulièrement évoquée par les chorégraphes pour expliquer l'adoption d'un rapport différent à la musique. Apprendre à danser dans le silence constitue à la fois une nouveauté radicale destabilisante et un savoir décisif permettant au danseur d'élargir le champ des possibles esthétiques tout en restant dans la logique créative de la transformation des danses traditionnelles. Le danseur chorégraphe ouagalais Lassina Coulibaly, qui aime tout particulièrement « jouer » avec la matière musicale, explique ainsi l'adoption de cette nouvelle approche suite à sa participation à une formation en danse encadrée par Mathilde Monnier à Ouagadougou à la fin des années 1990 :

« Avant, quand on mettait la musique, il fallait suivre la musique. Quand j'ai pris le stage, souvent tu n'avais même pas besoin de musique. Rien que ça, ça t'amenait à bouger différemment. C'était une autre façon de créer un mouvement parce qu'il n'y avait pas une musique qui t'imposait un rythme à suivre. Au fil du temps, j'ai su comment manipuler la musique. Avant, il y'avait un *beat*, je me concentrais sur le *beat*. Maintenant, j'ai cette possibilité de m'amuser avec la musique. C'est après le stage que j'ai vu qu'il y avait une autre façon de créer, une autre façon d'utiliser la musique. »

Cette relation nouvelle à la musique est au cœur des pratiques créatives de nombreux chorégraphes contemporains ouagalais. Dans « Weeleni-l'appel », pièce créée en 2002 par la compagnie *Salia Ni Seydou*, ce travail autour de la musique est particulièrement prégnant. Optant pour une création musicale qui mêlent *jembe*, guitare folk et percussion marocaine²⁸, les trois danseurs de la pièce, Salia Sanou, Seydou Boro et Ousseni Sako jouent sur le ralentissement des gestes. Dans une des

Figure 3 : Affiche des Rencontres chorégraphiques Dialogues de Corps, Ouagadougou, décembre 2012.

séquences de la pièce, ils interprètent une danse typique des populations *gourmantchés*, très présentes dans le répertoire des troupes de « danses traditionnelles²⁹ », sur un tempo très lent. Cette transformation de la dynamique du mouvement aboutit à un changement de l'intention expressive. En effet, indique Ousséni Sako, si d'ordinaire la « danse gourmantché » est une danse de « force et d'ambiance », dans « Weeleni », elle devient « une danse de compassion » dégageant de la tristesse. Sayouba Sigué, Adonis Niébié et Idrissa Kafando de la compagnie *Teguerer danse* dans leur pièce intitulée « À suivre » (2011) s'emparent eux aussi de cette danse. Dans cette pièce, le tempo rapide de la danse est conservé, mais les trois danseurs,

perruques « afro » sur la tête et chaussés de claquettes, exécutent le mouvement dans un silence complet. Plus précisément, ce sont les frappes de pieds au sol des danseurs amplifiées par les claquettes qui produisent le support musical. Ici, au delà du travail de décomposition de la relation musique/danse, un jeu créatif est réalisé autour de l'hybridation et du détournement des styles chorégraphiques.

Si dans ces exemples, il est possible pour un spectateur averti de reconnaître la danse ayant fait l'objet d'un détournement créatif, dans d'autres pièces la « distortion du modèle » est telle que la « ressemblance familiale » (Amselle, 2008) n'est plus évidente au regard. Ainsi, Ousséni Sako résume :

« Si tu prends un mouvement de danse lobi³⁰, tu peux le modifier, le faire autrement. Et toi, même si tu es lobi, si tu regardes ça, tu vas dire : "Non ! moi je ne connais pas." Alors que c'est la danse lobi, seulement c'est sa transformation. »

In fine, si la danse traditionnelle continue de constituer une base pour le chorégraphe, la logique de singularisation des mouvements fait que lui seul peut-être en mesure de remonter le fil de son inspiration. Le spectateur, quant à lui, ne verra que l'image chorégraphique finale de ce processus. C'est dans ce contexte, où les valeurs de singularité mais aussi d'intériorité prennent le pas sur les valeurs patrimoniales, que la mise en scène d'identités collectives, très présente dans les spectacles d'Irène Tassembedo, se muent en dévoilement d'identités personnelles dans les pièces de la nouvelle génération de chorégraphes contemporains. Dans un cas, le « *pattern* » est reconnaissable tandis que dans l'autre il ne l'est que rarement.

« Chacun a une danse à inventer »

Le 22 juillet 2011 étaient réunis dans la salle de spectacle de l'École internationale de danse Irène Tassembedo (EDIT), une cinquantaine de jeunes danseuses et danseurs burkinabè, inscrits dans des formations chorégraphiques diverses³¹. Venus assister à la projection d'un film réalisé par Seydou Boro retraçant la trajectoire d'Irène Tassembedo³², ces derniers eurent l'occasion d'entendre la « vision » de la création artistique défendue par la chorégraphe mais aussi celle, distincte, de Seydou Boro. En effet, si les deux chorégraphes s'entendent sur le caractère indispensable de la formation, ce dernier ne défend pas l'idée que la « danse traditionnelle » constitue une base autour de laquelle viennent s'articuler d'autres techniques chorégraphiques. Il s'inscrit en effet dans une conception globalisée de l'artiste comme « être inspiré et souverainement libre » (Moulin, 1992 : 251) et, en ce sens, n'accepte aucun précepte créatif. Ainsi explique-t-il aux jeunes danseurs :

« Danse contemporaine, ça ne veut rien dire aujourd'hui ! Il n'y a rien de fixé ! C'est à toi de décider. La vérité c'est la formation. Après chacun a une danse à inventer. Sur l'écriture, il n'y a pas de vérité. Il n'y a pas une seule manière, chacun cherche. Je pense que chacune, chacun a une danse à inventer. Donc du coup, il n'y a que des milliers de danses, des milliers de spectacles qui existent. [...] À partir du moment où tu arrives sur la création, il y a que ta vérité à toi. Donc tu es libre dans ce sens là. S'il y a quelqu'un qui arrive et qui te dit : "Je vais te donner la technique de comment écrire la danse", ça c'est faux ! Quelqu'un qui te dit ça, ne le crois pas du tout, c'est faux ! C'est seulement toi qui peux trouver ce chemin là. »

Figure 4 : Compagnie Tamania, « Anhumanus », Rencontres chorégraphiques de Ouagadougou Dialogues de Corps. Décembre 2010.

Cheminement individuel, la création chorégraphique selon cette conception ne répond à d'autres règles que celle de l'originalité. Dans ce contexte, la formation consiste tout autant à apprendre un nombre important de genres chorégraphiques, qu'à acquérir un « savoir créer » qui se caractérise par un savoir transformer, combiner, mêler, citer ou encore détourner différentes techniques du corps en fonction du « propos » que l'artiste souhaite traiter dans sa pièce. Dans son solo intitulé « Concert d'un homme décousu », pour lequel Seydou Boro sonde « la complexité de l'être humain³³ », le chorégraphe s'inspire tout autant du rythme vocal et corporel du chanteur nigérian Fela Kuti que de la salsa ou du flamenco, danse qu'il exécute à la fin du spectacle vêtu d'une longue robe rouge. Si la reprise des gestes de Fela constitue un hommage respectueux à ce musicien engagé contre la corruption et la dictature, celle du flamenco permet à la fois de jouer sur l'idée de *cross-over*³⁴ qui appuie le caractère résolulement « décousu » du spectacle, mais aussi de traiter de la labilité des identités de genre, une thématique chère à l'auteur³⁵. Dans ce spectacle, la prouesse technique cède le pas à l'originalité et à l'émotion que le danseur transmet aux spectateurs. Cette originalité, leitmotiv des chorégraphes ouagalais, s'incarne régulièrement dans une esthétique du « branchement » (Amselle, 1990). Les différents genres chorégraphiques que le danseur aura rencontrés au cours de sa trajectoire sont « digérés », pour reprendre un terme fréquemment employé par les acteurs. Certains seront repris stricto-sensu et seront clairement reconnaissables par le public tandis que d'autres seront amalgamés et/ou trans-

formés pour se muer en gestes nouveaux. Dans la pièce pour deux danseurs et deux danseuses *Anhumanus* (2010), le chorégraphe Aguibou Sanou originaire de Bobo-Dioulasso joue sur ce croisement de références chorégraphiques.

La pièce débute par du coupé-décalé ivoirien et l'espace scénique, pris d'assaut par une quinzaine de spectateurs complices, est transformé en boîte de nuit. S'ensuivent plusieurs tableaux au sein desquels la lumière et la scénographie ont un rôle prédominant. L'espace scénique, recouvert de papier journal froissé, passe de la pénombre au vert puis au rouge. Le spectateur ne distingue que les jambes des interprètes, ou qu'un seul d'entre eux réalisant un long solo constitué uniquement de mouvements au sol, une spécificité de la danse contemporaine occidentale. Vient ensuite un passage où les interprètes occupent l'espace par des mouvements marchés proches de certains gestes de capoeira, une discipline qu'Aguibou Sanou pratique depuis de nombreuses années. Puis, les lumières multicolores réapparaissent et la scène redevient dancing mais cette fois-ci c'est la chanson « Natty dread » de Bob Marley qui fait lever les bras et les genoux des danseurs. Cette pièce, indique Aguibou, interroge « l'origine de l'homme et son absurdité » et « n'est pas vraiment faite pour être comprise ». Quittant résolulement le cadre de la narration, le chorégraphe souhaite ici transmettre des émotions et partager avec le public un univers fait de références hétéroclites³⁶.

Dans un contexte où les valeurs de singularité et d'originalité guident les créateurs, il n'existe plus de « répertoire source » (celui de la « danse traditionnelle ») mais de multiples « répertoires-

Figure 5 : Compagnie Tamania, « Anhumanus », Rencontres chorégraphiques de Ouagadougou Dialogues de Corps. Décembre 2010.

Figure 6 : Échauffement proposé par Mathilde Monnier aux élèves du programme « Je danse donc je suis », La Termitière, Ouagadougou, Décembre 2012.

ressources » mis sur un plan d'égalité. Aussi, aux yeux de cette nouvelle génération de chorégraphes, il n'est pas plus légitime de s'inspirer des danses traditionnelles que des danses modernes africaines, de la capoeira que du flamenco, de la salsa que de la danse contact. Ceci ne veut pas dire cependant que les valeurs identitaires ont complè-

tement disparu pour laisser la place à des valeurs qui ne seraient que d'ordre esthétique. En effet, la question de l'identité et celle du patrimoine, qui lui est intimement liée, sont au cœur des réflexions des artistes. Cependant, si l'héritage a longtemps été synonyme de tradition pour un grand nombre de créateurs et d'intellectuels burkinabè, pour

les chorégraphes contemporains, il ne s'y limite pas. L'histoire politique du continent, celle de ses grands leaders³⁷ mais aussi celle de ses nouvelles figures de la réussite³⁸ (Warnier & Banegas, 2001) font désormais partie intégrante du patrimoine dans lequel les chorégraphes souhaitent s'inscrire et auquel ils font référence dans leurs pièces.

Conclusion

Lors d'une récente édition des *Rencontres chorégraphiques de l'Afrique et de l'Océan indien*, désormais intitulées « Danse l'Afrique danse », qui s'est tenue du 29 octobre au 4 novembre 2010 à Bamako, le président du jury, le chorégraphe français Angelin Preljocaj³⁹, constatait qu'en quelques années la création chorégraphique africaine était réellement devenue « contemporaine ». « On a assisté cette année, expliquait-il aux journalistes de *Jeune Afrique*, à une danse véritablement contemporaine : elle s'intéresse aux questions sociales, au politique, à l'économique, à l'urgence du quotidien, même si elle part de la tradition ; mais ce n'est plus comme avant du recyclage de la tradition pour la maquiller de modernité. » Dans la suite de l'interview, Angelin Preljocaj insiste sur l'émergence d'esthétiques nouvelles et sur le caractère « absolument » original des créations primées. Il conclut son propos en affirmant que cette danse contemporaine africaine est à même « de faire évoluer la danse contemporaine européenne qui a tendance à s'académiser en insufflant du sang neuf⁴⁰ ». Ainsi, le principe des appropriations artistiques croisées semblent se poursuivre selon des schémas proches : les artistes vont chercher

ailleurs les ressources nécessaires à la régénération de leur art. Cependant, les enjeux et les valeurs guidant ces appropriations conjointes, qui ont de tout temps été distincts pour les artistes africains et européens, ne sont pas les mêmes aujourd'hui que dans les décennies post-indépendances. Si, pour Fodeba Keita mais aussi pour Germaine Acogny l'appropriation de certaines techniques scénographiques ou chorégraphiques occidentales servaient la réhabilitation des danses traditionnelles d'Afrique longtemps perçues par le regard occidental comme des danses « primitives », pour les jeunes chorégraphes burkinabè l'enjeu n'est pas de faire reconnaître la valeur de la « culture africaine » mais de se faire reconnaître soi-même comme créateur. On passe ainsi d'une valorisation du « typique » à celle de « l'unique » ; de régimes créatifs fondés sur les valeurs de communauté à celle de singularité (Heinich, 1998). Ce passage d'un registre de valeur à un autre débouche sur la mise en œuvre de principes créatifs nouveaux, fondés sur une esthétique du branchement assumée et sur une quête d'originalité entraînant une forte singularisation des mouvements. Dans ce contexte, si la danse traditionnelle continue d'être une source d'inspiration (majeure ou mineure selon les cas), elle est loin d'être l'unique ressource créative de ces chorégraphes passés maître dans l'art de la capture des pratiques et des savoirs disponibles à l'échelle globale.

Comme le révèlent les paroles d'Angelin Preljocaj, en s'appropriant les valeurs de singularité et d'originalité, les chorégraphes burkinabè s'inscrivent dans le « jeu » de l'art contemporain fondé sur le principe de transgression des règles esthé-

tiques établies (Heinich, 1998b) et accèdent ainsi à une reconnaissance artistique pleine et entière à l'échelle du monde de l'art occidental. Néanmoins, si cette reconnaissance internationale permet à de nombreux chorégraphes de s'engager dans un processus d'individualisation qui déborde largement le cadre de la création stricto-sensu, celle-ci reste incertaine et engendre un certain nombre de tensions puisqu'elle va à l'encontre de valeurs éthiques et civiques défendues par les artistes. En effet si, pour les générations précédentes de créateurs, l'enjeu était de faire accéder la « danse africaine » à la scène artistique internationale, pour les chorégraphes « contemporains » burkinabè et plus généralement africains ayant réussi à intégrer les circuits très fermés de la danse contemporaines occidentales, l'enjeu est aujourd'hui d'accéder à une reconnaissance qui soit à la fois internationale et locale. Cette re-localisation de leurs pratiques artistiques vise d'une part à se libérer du patronage des grandes institutions culturelles européennes et des relations de dominations afférentes, et, d'autre part, à

s'assurer un avenir plus durable que celui, souvent incertain, des tournées internationales. Elle sert, enfin, une volonté de s'engager pleinement dans un processus de changement social par la promotion de nouvelles valeurs morales au sein de leur pays d'origine. En effet, l'individualisation des pratiques de création et les logiques de « branchements » adoptées servent à la fois la promotion de nouvelles formes de subjectivité mais aussi des projets de réformes sociales. En s'écarter de formes spectaculaires chorégraphiques fondées sur la valorisation du « patrimoine culturel national » et en créant des pièces qui dérangent par leur esthétique ou leur propos (parfois explicitement politique), les chorégraphes souhaitent bousculer l'ordre établi. Néanmoins, pour pouvoir « parler » à un public, il faut que ce dernier puisse se reconnaître, se rattacher affectivement à ce qu'il voit pour adhérer aux messages que le créateur lui adresse. Et dans un contexte où les « *patterns* » (anciens ou récents, locaux ou globaux) ne sont plus systématiquement reconnaissables, la sensibilité esthétique du public local est à conquérir.

Bibliographie

- ACOGNY Germaine (1980), *Danse africaine, Afrikanischer Tanz, African dance*, Francfort-sur-le main-Dakar, Fricke/Les nouvelles Éditions Africaines.
- AMSELLE Jean-Loup (2005), *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Gallimard.
- (2008), « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, 185-186, p. 187-194.
- (2010), *Rétroévolution : Essai sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock.
- ANDRIEU Sarah (2007), « La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso », *Journal des anthropologues*, hors-série « Identités nationales d'État », p. 89-104.
- BANEGAS Richard & WARNIER Jean-Pierre (2001), « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique africaine*, 82, p. 5-23.
- CASTALDI Francesca (2006), *Choreographies of African Identities : Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Chicago, University of Illinois Press.
- CHORON-BAIX Catherine (2007), « Éclectisme et ethnologie », *Techniques et Culture*, 48-49, p. 303-324.
- CLIFFORD James (1996), *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- COHEN Joshua (2011), « Stages in Transition : Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960 », *Journal of Black Studies*, 43 (1), p. 11-48.
- COUTELET Nathalie (2012), « Féral Benga. De la danse nègre à la chorégraphie africaine », *Cahiers d'études africaines*, 205, p. 199-215.
- DÉCORET-AHIHA Anne (2004), *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Paris, Centre National de la Danse.
- DJEBBARI Elina (2011), « Musique, patrimoine, identité : le Ballet national du Mali », in Descroches Monique et al. (eds.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, p. 195-208.
- FAURE Sylvia (2000), *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.
- GOLDWATER Robert (1988), *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».
- GRUZINSKI Serge (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- HEINICH Nathalie (1998a), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- (1998b), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.
- (2005), « Des objets d'art aux registres de valeurs. La sociologie aux limites de l'anthropologie », in Coquet Michèle, Derlon Brigitte & Jeudy-Ballini Monique (eds.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro-Éditions de la MSH, p. 353-364.
- HEINICH Nathalie & SHAPIRO Roberta (eds.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS.

- HOBBSAWM Eric & RANGER Terence (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JEZEQUEL Jean-Hervé (1999), « Le théâtre des instituteurs en AOF (1930-1950) », in Goerg Odile (ed.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, p. 181-200.
- KEITA Fodeba, (1957), « La danse africaine et la scène », *Présence africaine*, 14-15, p. 202-209.
- LASSIBILLE Mahalia (2004), « “La danse africaine”, une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines*, XLIV (3), 175, p. 681-690.
- LAUDE Jean (1968), *La Peinture française (1905-1914) et l'« Art nègre »*. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme, Paris, Klincksieck.
- LENCLUD Gérard (1987), « La tradition n'est plus ce qu'elle était ... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, 9, p. 110-123.
- MANCHUELLE François (1995) « Assimilés ou patriotes africains? Naissance du nationalisme culturel en Afrique française (1853-1891) », *Cahiers d'études africaines*, 35/2-3, p. 333-368.
- MAYEN Gérard (2006), *Danseurs contemporains du Burkina Faso. La compagnie Salia ni Seydou au temps de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- MOULIN Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- MUDIMBE Valentin-Yves (1988) *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of knowledge*, Bloomington, Indiana University Press.
- OLIVIER Emmanuelle (ed.) (2012), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Paris, Delatour.
- PIVIN Jean-Loup (1994), « L'Idolâtre », *Revue noire*, 14, p. 1.
- POUILLON Jean (1977), « Plus c'est la même chose, plus ça change », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 15, p. 203-211.
- ROUGET Gilbert (1956), « Les ballets africains de Keita Fodéba », *Présence Africaine*, 7, p. 138-140.
- RUBIN William (1992), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion.
- SALADIN Matthieu (2010), « Introduction. Play it again, Sam », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 7-1, p. 7-18.
- SANOU Salia (2008), *Afrique, danse contemporaine*, Paris, Cercle d'art/Centre National de la Danse.
- SENGHOR Léopold Sédar (1964), *Liberté, Vol. 1 : négritude et humanisme*, Paris, Seuil.
- SHAY Anthony (2002), *Choreographic politics. State Folk Dance Companies, Representation and power*, Middletown, Wesleyan University Press.
- TARABOUT Gilles (2003), « Passages à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Escande Yolaine & Schaeffer Jean-Marie (eds.), *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, p. 37-60.
- TIEROU Alphonse (1999), *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Notes

1. En témoigne le nombre important d'ouvrages consacrés à ce mouvement. Voir notamment Goldwater, 1938; Laude, 1968; Rubin, 1984; Clifford, 1996.
2. Commentant certains projets au sein desquels des artistes du Nord créent des actions concertés avec des populations du Sud dans l'optique d'une « esthétique relationnelle », Catherine Choron-Baix indique, par exemple : « De fait, les productions réalisées dans le cadre de ces programmes mettent en œuvre des savoirs et des capacités de distanciation, de jeu avec la norme, que ne maîtrisent pas toujours les milieux dans lesquels ils sont menés. Dans les sociétés non occidentales où sont conduits certains de ces projets, les artistes et artisans ont une vision traditionaliste de leur art qui privilégie la répétition immuable des modèles ancestraux, une conception collective de la création, l'anonymat des œuvres. » (Choron-Baix, 2007 : 320)
3. Signalons, en outre, que cette incompréhension peut très bien surgir au sein même des sociétés dont sont originaires ces artistes.
4. Cette labellisation a fait l'objet d'intenses débats et de rejets par certains chorégraphes africains ne souhaitant pas que leur danse soit inféodée à la « danse contemporaine occidentale ». Au Burkina Faso, Salia Sanou et Seydou Boro ont tenté d'imposer le label « danse créative ». On constate cependant que la grande majorité des danseurs burkinabè inscrits dans ce mouvement utilise l'expression « danse contemporaine africaine » ou plus simplement « danse contemporaine ».
5. S'il ne fait aucun doute qu'une « danse africaine » n'existe pas en soi (Lassibille, 2004), l'expression « danse contemporaine » est, quant à elle, sujette à une double lecture : soit elle renvoie au label artistique occidental de « l'art contemporain » soit elle se rapporte à la temporalité et désigne une danse d'aujourd'hui.
6. La formation chorégraphique « Chrysalides », regroupant vingt jeunes danseurs originaires de différents pays d'Afrique se déroule, par exemple, entre l'École des Sables de Toubab Dialaw (Sénégal), le Centre de Développement Chorégraphique de Ouagadougou (Burkina Faso) et l'espace chorégraphique Gaara Projects de Nairobi (Kenya). Ce projet est financé par l'Union Européenne et son programme « ACP-Cultures ». Cf. <http://www.leschrysalides.com/>
7. Alphonse Tierou est notamment l'auteur de *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine* (1999).
8. Pour une présentation détaillée des actions d'*Afrique en créations*, se reporter à Amselle (2005 :142-161).
9. Parmi ceux qui défendent cette ligne de pensée, citons le critique d'art Jean-Loup Pivin qui écrit en 1994, dans le propos introductif d'un numéro de la *Revue Noire* consacrée exclusivement à la danse : « On s'étonne qu'en Afrique, mise à part l'Afrique Australe où le système ancien de colonisation a transformé le rapport à l'art selon des codes européens, il n'y ait pas de danse africaine contemporaine ou de façon très marginale et souvent implantée dans les grandes capitales, Paris, Londres ou New York : c'est que tout simplement une danse se danse en Afrique et que les danses à regarder n'existent pas sinon dans des rituels qui laisseront tôt ou tard l'occasion à chacun de dire par son corps ce qu'est la danse. » (Pivin, 1994 : 1)
10. Pour exemple, le *warba*, danse que les populations moose du centre du Burkina Faso considèrent comme typique de leur tradition, repose sur différentes variantes de mouvements, sans cesse sujets à transformation. Si la base de cette danse repose sur de rapides mouvements du bassin (pivot de droite à gauche) amplifiés par une large ceinture de fils de coton blanc entourant la taille des danseurs, les mouvements de bras font l'objet d'innovations constantes. Ainsi, dans la localité de Zorgho, l'une de ces variantes durant laquelle les danseurs ont la tête et le bras tendus vers le ciel, est appelée « Regarde en haut, l'avion du blanc passe ». D'une manière plus générale, sur le caractère contemporain de la tradi-

- tion, se rapporter notamment aux travaux de Jean Pouillon (1977) et Gerard Lenclud (1987) et sur le caractère « inventé » de certaines d'entre elles, voir l'ouvrage collectif dirigé par Eric Hobsbawn et Terence Ranger (1983).
11. Nathalie Coutelet signale néanmoins qu'en 1933 le danseur dakarois Feral Benga, résidant à Paris, chorégraphie en partenariat avec le danseur français Jean Fazil une pièce intitulée « Gala de danse blanc et noir ». Benga initie ensuite un projet de ballet réunissant des danseurs de différentes régions d'Afrique. Cependant, faute de moyens, le projet n'aboutira pas. Pour plus de détails sur la trajectoire de ce danseur, voir Coutelet, 2012.
 12. Basée au Sénégal, cette institution coloniale avait comme objectif de former les instituteurs et cadres « indigènes » de l'Afrique Occidentale Française (AOF).
 13. Dans la ligne de la nouvelle politique scolaire de « ré-africanisation » des élites indigènes pronée par Hardy, Charles Béart, professeur de français puis directeur de William Ponty, encouragea vivement la pratique du théâtre par les élèves de l'institution. Décidé à créer un théâtre « franco-africain », il mit en place un programme au sein duquel les élèves devaient « récolter », durant les congés scolaires, les spécificités culturelles de leur région respective afin de les intégrer ensuite à des créations chorégraphico-théâtrales. Sur ce « théâtre des instituteurs », voir notamment Manchuelle (1995) et Jézéquel (1999).
 14. Des danseurs, chanteurs et percussionnistes guinéens, sénégalais, ivoiriens et maliens seront par la suite recrutés par Keita.
 15. Ce texte sera traduit en anglais l'année suivante et publié dans la revue *World Theatre*.
 16. Voir à ce propos l'étude de Francesca Castaldi (2006) sur le Ballet national du Sénégal, le travail d'Élina Djebbari (2011) sur celui du Mali ainsi que mes propres recherches sur le Ballet national du Burkina Faso (Andrieu 2007).
 17. Le chorégraphe ivoirien Alphonse Tierou s'engagea lui aussi, à la fin des années 1990, dans un processus de rationalisation de la « danse africaine » en dégagant un mouvement de base qu'il intitule « Dooplé » autour duquel gravitent neuf autres mouvements de base. Ces dix mouvements seraient selon l'auteur communs à toutes les danses du continent. Cf. Tierou, 1999 ; pour une critique de cette théorie, voir Lassibille, 2004.
 18. Cette expression est fréquemment utilisée sur les sites internet dédiés à la trajectoire de Germaine Acogny. Elle est reprise par les journalistes africains et européens mais aussi par certains danseurs et chorégraphes. Voir par exemple la page « biographie » de Germaine Acogny sur la revue en ligne *Africultures* : <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=3819>
 19. La plus fréquente étant « Pour savoir où l'on va, il faut savoir d'où l'on vient ».
 20. Ces recherches ont été menées entre 2003 et 2007 dans le cadre de ma thèse de doctorat puis à partir de 2010 dans le cadre du projet ANR « Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global » (GLOBAMUS) coordonné par Emmanuelle Olivier.
 21. Thomas Sankara, premier Président du Burkina Faso à avoir considéré que la « culture » était un secteur stratégique pour l'État, s'exprime par ces mots aux artistes dans son discours d'orientation politique du 2 octobre 1983 : « Il faut savoir puiser ce qu'il y a de bon dans le passé, c'est-à-dire dans nos traditions, ce qu'il y a de positif dans les cultures étrangères pour donner une dimension nouvelle à notre culture. »
 22. Cette première promotion comptait une vingtaine d'élèves sélectionnés dans différents pays de la sous-région. Au Burkina, l'audition pour *Mudra* a réuni plus de 150 danseurs à la Maison du Peuple de Ouagadougou en 1977. Deux d'entre-eux seulement furent sélectionnés : Irène Tassembedo et Alassane Congo.
 23. « J'ai commencé à travailler, à inventer des choses. Et j'ai senti que ma manière de danser même si j'allais en boîte de nuit, c'était plus la même chose. Je bougeais différemment. J'avais une façon de bouger que les

- gens regardaient. C'était un mélange bizarre, c'était un truc un peu hybride que les gens aimaient et que j'aimais aussi. »
24. La chorégraphe a elle-même été à l'origine de la création tardive du Ballet National du Burkina en 1998. C'est elle qui a composé le répertoire de l'institution à travers la sélection et la chorégraphie d'une dizaine de danses « représentatives » du territoire national.
 25. Cette danse est connue du public ouest-africain à travers les feuilletons indiens diffusés sur les chaînes télévisées nationales.
 26. Pour plus de précisions sur la trajectoire de ces deux artistes se rapporter à Mayen (2006) et Sanou (2008).
 27. Notons que les savoir-danser locaux sur lesquels s'appuient les chorégraphes de cette génération sont en large mesure extraits du répertoire des troupes de ballet et ont déjà subi des transformations formelles. C'est donc à partir de cette tradition chorégraphique « parallèle » (Shay, 2002 :13) que les artistes élaborent leurs nouveaux langages gestuels.
 28. Disposés en arc de cercle au fond de l'espace scénique, les musiciens occupent une place importante dans ce spectacle présenté comme « une pièce pour trois danseurs et quatre musiciens ». Seydou Khanzaï, Ibrahim Boro et Dramane Diabaté sont originaires du Burkina Faso tandis que Youssef el Mejjad est marocain.
 29. Cette danse, déjà évoquée plus haut, est fondée sur de rapides mouvements du sternum qui mettent en mouvement l'ensemble de la colonne vertébrale du danseur pour finir en vibration de l'ensemble du tronc.
 30. Les populations lobi sont originaires du sud-ouest du Burkina Faso.
 31. Cette projection-rencontre était organisée par Bienvenue Bazié et Auguste Ouédraogo, tous deux à l'origine du projet de formation « Engagement féminin » destiné à promouvoir la professionnalisation des danseuses d'Afrique de l'Ouest. En plus des 16 stagiaires de ce programme, étaient présents les élèves inscrits en formation à l'EDIT ainsi que plusieurs apprentis danseurs de la formation « Je danse donc je suis » du CDC-La Termitière.
 32. Boro Seydou (2002), « La danseuse d'ébène », film documentaire (52 minutes).
 33. Extrait de la note d'intention du spectacle.
 34. Pour une lecture stimulante de la variété des formes que peut prendre la reprise, « Hommage respectueux, critique du passé, témoignage d'une appartenance à une scène et/ou à une tradition musicales, pillage, récupération marchande, crédibilisation, parodie, cross over, pastiche, rituel d'apprentissage, exercice de style » (Saladin, 2010 : 3) voir les numéros 7 (1 et 2) de *Volume ! La revue des musiques populaires* (2010).
 35. Dans « Weeleni-l'appel », Seydou Boro interprétait déjà un solo intitulé « Féminin-masculin ».
 36. La pièce a été créée suite à un séjour en Corée du Sud de six mois au cours duquel Aguibou Sanou, lauréat d'une bourse, a suivi une formation en danse contemporaine. Si le chorégraphe indique que cette expérience l'a beaucoup inspiré pour composer cette pièce, cela n'est guère perceptible par le spectateur.
 37. Le président burkinabè Thomas Sankara est, par exemple, au cœur de deux solos récents, « Solitude d'un homme intègre » créé par Serge Aimé Coulibaly et « Tourments noirs » d'Auguste Ouédraogo.
 38. Dans la pièce « Babemba » de la compagnie *Faso Danse Théâtre*, le danseur Sayouba Sigué met en danse des gestes footballistiques pour rendre hommage au camerounais Samuel Eto'o.
 39. Figure majeure du champ chorégraphique français, Angelin Preljocaj est le directeur du *Pavillon Noir*, centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence.
 40. « À Bamako, on a assisté à de la danse contemporaine africaine », *Jeune Afrique*, 4/11/2010 <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20101104210718/>