

Les figures imposées de la mondialisation culturelle

À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique

Altair Despres

DANS **SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES** 2014/3 N° 95 , PAGES 109 À 130
ÉDITIONS **PRESSES DE SCIENCES PO**

ISSN 1150-1944

ISBN 9782724633801

DOI 10.3917/soco.095.0109

Date de mise en ligne : 01/12/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2014-3-page-109?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Altair DESPRES

Les figures imposées de la mondialisation culturelle. À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique

À partir du cas de la danse contemporaine africaine, cet article montre que l'existence sur la scène internationale d'une pratique artistique implique, pour les acteurs qui s'y engagent, des mécanismes complexes de socialisation qui dépassent largement l'acquisition de compétences artistiques. Cette socialisation concerne aussi bien, pour les danseurs africains, les manières de se tenir à table en Europe, l'intériorisation des principes esthétiques propres à la danse contemporaine, ou encore l'apprentissage de nouvelles normes de genre. Elle repose sur une injonction paradoxale qui consiste à incorporer les normes et les valeurs d'un champ de la danse qui s'est structuré au Nord, tout en donnant des gages d'africanité. Enjoins à s'occidentaliser en vue de gagner du crédit dans le champ international de la danse, les danseurs se doivent malgré tout de conserver leur part d'une identité proprement africaine pour préserver leur avantage comparatif – c'est-à-dire concrètement, être employables sur le marché du travail artistique globalisé.

The Compulsory Figures of Cultural Globalization About the Socialization of Contemporary Dancers in Africa

Focusing on the case of African contemporary dance, this paper shows that the existence of this kind of artistic practice on the international stage implies intricate mechanisms of socialization. For Africans who choose the career of dancer, their socialization goes way beyond the acquisition of artistic skills. It also concerns European table manners, the internalization of aesthetic principles as well as the learning of new gender norms. More precisely, African contemporary dancers are subjected to paradoxical requirements. On one hand they are told to "westernize" in order to gain credibility in a dance field that first emerged in the western hemisphere. On the other hand they need to keep their part of an African identity, which is necessary to preserve their comparative advantage – that is to find a place in the international dance market.

L'une des caractéristiques majeures des « mondes de l'art » contemporain de ces trente dernières années est la dimension mondialisée des circuits sociaux auxquels ils correspondent et des œuvres qui y sont produites – cette mondialisation incluant désormais des pays du Sud (Amselle, 2005 ; Andrieu, 2012 ; Ducournau, 2012 ; Kiwan et Meinhof, 2011 ; Le Menestrel, 2012 ; Moulin, 1997, 2003 ; Spiesse, 2012). Que l'on songe en effet à la diversité des origines des artistes désormais exposés ou invités dans les centres historiques de consécration jadis réservés aux seuls Occidentaux ; à la multiplication des influences culturelles qui fondent les esthétiques contemporaines¹ ; ou, sur un plan

1/ L'heureuse fortune que connaît la notion de « métissage » dans le vocabulaire des critiques d'art et professionnels de la culture en constitue une illustration.

plus institutionnel, à la place grandissante des organismes internationaux de coopération culturelle dans le financement de la production artistique (Union Européenne, Unesco, etc.) – particulièrement en Afrique, en Asie et en Amérique latine –, l'analyse de la création contemporaine semble bien devoir être appréhendée à une échelle globale.

Non sans lien avec le défi méthodologique qu'elle représente pour les sciences sociales², l'étude de cet aspect de la mondialisation culturelle s'est souvent concentrée sur les phénomènes d'import-export de produits artistiques, leur transformation et leur réception d'un espace (souvent national) à un autre, en convoquant de façon plus ou moins marquée les notions d'« hybridité », d'« indigénisation », etc. Mais une autre manière de considérer les connexions culturelles à l'échelle globale peut également consister à s'intéresser non plus aux productions culturelles mais aux producteurs eux-mêmes. Plus précisément, envisager les processus de *socialisation*³ que connaissent celles et ceux qui sont amenés à circuler dans des espaces artistiques transnationaux offre un point de vue neuf et concret sur le phénomène souvent désincarné de mondialisation culturelle. Les questions qui se posent sont en particulier les suivantes : en quoi l'observation des processus de socialisation des artistes internationaux révèle-t-elle les normes qui régissent les espaces artistiques qualifiés de « globaux » ? Dans quelle mesure la participation des artistes à ces espaces implique-t-elle la production de dispositions individuelles qui leur sont ajustés ? Dans quelles conditions se réalise concrètement cette production, et notamment, quelles sont ses contraintes et ses nécessités propres ?

Je me propose dans cet article d'analyser quelques unes des modalités de cette socialisation à partir du cas de la danse contemporaine africaine. Sous cette dénomination sont comprises des pratiques chorégraphiques qui se sont justement développées, dans les années 1990, dans un espace transnational. C'est en effet sous l'impulsion conjointe d'opérateurs culturels européens (français en particulier) et de chorégraphes occidentaux engagés dans des collaborations avec des artistes du continent africain et avec le soutien de bailleurs de fonds internationaux, que la danse contemporaine africaine s'est progressivement structurée entre l'Europe et l'Afrique (Despres, 2012).

2/ Pour une synthèse en français de ces enjeux, voir Céfai 2010.

3/ L'emploi du concept de socialisation (plutôt que de « formation » ou d'« éducation ») permet d'envisager dans le même mouvement des pratiques éducatives conscientes, volontaires, voire « méthodiques » (Durkheim, 1922) ainsi que les actions inconscientes qui participent de l'apprentissage. Il permet également de penser ensemble l'inculcation d'une « technique du corps » et la transmission (plus ou moins contrainte) d'un rapport au monde spécifique (Bourdieu, 1980 ; Bourdieu, 2000 ; Darmon, 2006 ; Faure, 2000 ; Foucault, 1975 ; Vigarello, 1978).

Aujourd'hui, l'ancrage local de cette discipline artistique s'affirme avec l'installation, dans la plupart des grandes villes africaines, de centres de formation dédiés, dispensant des enseignements relativement continus et systématiques, et recrutant parfois des interprètes pour des créations chorégraphiques professionnelles.

S'agissant des enjeux de socialisation, de tels dispositifs sont intéressants à étudier dans la mesure où s'y réalise une opération sociale décisive de production de dispositions individuelles ajustées aux exigences du marché artistique internationalisé. De fait, l'émergence de la danse contemporaine africaine sur le marché global de l'art implique nécessairement la circulation effective des artistes. Former à une pratique artistique mondialisée revient ainsi forcément à préparer, voire à réformer des corps et des états d'esprit dans la perspective de leur confrontation inédite avec des univers esthétiques et sociaux distants – et, comme on va le voir, dominants.

À partir d'une enquête ethnographique menée dans un centre de formation à la danse contemporaine situé à Bamako au Mali (cf. encadré 1), je montrerai d'abord que la socialisation en question est loin de ne concerner que des dispositions proprement artistiques, et touche à des comportements et des modes de pensée très généraux. J'insisterai ensuite sur le caractère de fait occidental-centré des règles et des normes morales qu'il s'agit pour les danseurs d'intérioriser dans la perspective de leur projection dans l'univers artistique international. Enfin, abordant les dimensions plus symboliques, et en particulier esthétiques de la socialisation des danseurs, j'insisterai sur la façon dont ils sont amenés à performer l'esthétique dominante de l'avant-garde chorégraphique, tout en maintenant un potentiel distinctif proprement africain.

ENCADRÉ 1 : L'ENQUÊTE

Dans le cadre d'une recherche portant sur l'émergence de la danse contemporaine en Afrique, j'ai mené plusieurs enquêtes de terrain sur le continent africain (au Mali, au Burkina Faso, en Tunisie) et en France, principalement dans les lieux de formation et les espaces de diffusion de la danse contemporaine africaine. Cet article s'appuie spécifiquement sur l'enquête que j'ai conduite à Bamako, au sein d'un centre de formation et de recherche chorégraphique, l'« Espace », dirigé par la chorégraphe Kettly Noël. J'ai effectué une première observation participante de cinq mois en 2008 dans ce lieu de formation, au cours desquels j'ai occupé les fonctions d'assistante de la chorégraphe à l'occasion de la création d'une pièce, « Chez Rosette ». J'ai ensuite eu l'occasion de retourner à deux reprises sur ce terrain bamakois, en 2009 et 2010. Pendant ces différentes périodes d'enquête, j'ai pu observer plusieurs stages de formation à la danse contemporaine et ateliers

Former à une pratique artistique mondialisée revient à réformer des corps et des états d'esprit dans la perspective de leur confrontation avec des univers esthétiques dominants.

Téléchargé le 09/06/2026 sur <https://sbs.cairn.info> (IP: 216.73.217.92)

de composition chorégraphique, dont les notes ethnographiques constituent le matériau principal de cet article.

La plupart des lieux de formation à la danse contemporaine qui existent sur le continent africain sont dirigés par des chorégraphes locaux qui ont pour l'essentiel été formés à la discipline en Europe ou aux États-Unis. Les cours qui y sont dispensés sont assurés par eux ou par des intervenants invités à y animer des stages. À cet égard, Kettly Noël, née à Port-au-Prince dans une famille de la bourgeoisie haïtienne, fait figure d'exception. Néanmoins, après des études en sciences sociales, elle suit une formation artistique à Paris où elle chorégraphie ses premières pièces en danse contemporaine. Mariée à un diplomate français en poste au Mali, elle s'installe à la fin des années 1990 à Bamako où elle entame un travail de formation auprès de jeunes danseurs locaux. Parmi les membres du réseau professionnel qu'elle mobilise pour assurer des stages, elle fait régulièrement appel à Sébastien. Celui-ci, formé en France dans des Conservatoires nationaux prestigieux, est, au moment de l'enquête, danseur permanent et responsable pédagogique dans une célèbre compagnie de danse.

Par contraste, le profil social des jeunes qui fréquentent l'Espace se distingue de façon particulièrement nette de la morphologie sociale des danseurs contemporains en France (Rannou et Roharik, 2006). Presque exclusivement des hommes, âgés de 18 à 35 ans, les apprentis danseurs maliens sont pour la plupart issus des milieux sociaux les plus modestes. Rares sont ceux qui ont fréquenté l'école au-delà du cycle primaire (beaucoup sont analphabètes). Ceux qui ont occupé un emploi travaillaient souvent de façon intermittente dans l'économie informelle (rémunération à la journée ou à la tâche). Certains d'entre eux sont des « Enfants de la rue » (orphelins ou ayant quitté leur famille pour cause de maltraitance ou de pauvreté), ayant vécu dans la rue de la mendicité ou de petits larcins, et ont été confiés par une association caritative à Kettly Noël auprès de laquelle ils ont trouvé l'opportunité de bénéficier d'une formation à la danse contemporaine. Précisons, enfin, que la plupart des jeunes qui s'engagent en Afrique dans ce type de formation sont loin d'entretenir un rapport vocationnel à la danse contemporaine. Celle-ci constitue bien souvent – à tout le moins lors des premiers temps de la pratique – un moyen de tromper l'ennui, de bénéficier des rétributions économiques qui sanctionnent la participation aux stages, et, pour les plus persévérants, une perspective de migration internationale (Despres, 2011).

EN DEÇÀ DE LA DANSE : CHANGER LE RAPPORT AU CORPS

En 2008, plusieurs des danseurs maliens dont je suivais alors ethnographiquement la formation se sont produits sur la scène du prestigieux festival international de danse contemporaine, Montpellier Danse, dans une pièce de Kettly Noël qui tournera par la suite dans de nombreux théâtres européens. Quelques années auparavant, la situation de ces interprètes ne pouvait laisser présager qu'ils accéderaient à ce genre de lieu de consécration artistique. En effet, au début des années 2000, aucun d'entre eux n'avait alors entendu parler de danse contemporaine. Salah⁴, qui a fréquenté un

4/ Tous les noms des danseurs (à l'exception de celui de la chorégraphe) ont été anonymisés.

temps l'école coranique pensant devenir imam ou marabout, travaillait comme apprenti mécanicien dans un garage. Ibou, qui a lui aussi quitté précocement l'école, tenait un étal de vêtements sur le marché de Bamako. Pendant leur temps libre, ils écumaient avec Baba les concours de danse « moderne » et « traditionnelle »⁵ grâce auxquels ils parvenaient à arrondir leurs fins de mois et qui leur ont permis de se bâtir localement une petite notoriété. Issa et Boly n'étaient alors que des enfants. Le premier, indiscipliné à l'école et dans sa famille, avait été confié par ses parents à un oncle chargé de l'éduquer et de lui apprendre le métier de soudeur. Le second, qui avait fui une famille maltraitante au village, vivait dans les rues de la capitale malienne. Le passage, en quelques années, des rues de Bamako aux mondanités artistiques ne s'est pas résumé à l'apprentissage intensif de la technique chorégraphique contemporaine. Il a, de manière décisive, reposé sur l'intériorisation de postures cognitives, corporelles et morales qui ont constitué le soubassement de la formation chorégraphique en tant que telle. Le travail de socialisation réalisé dans un centre de formation à la danse contemporaine comme l'Espace consiste en effet d'abord à produire une main d'œuvre artistique dont les compétences sociales générales sont en adéquation avec les normes occidentales qui régissent le marché de l'art contemporain.

La plupart des pratiques artistiques ou sportives, dès lors qu'elles engagent un usage régulier et intense du corps, reposent sur une discipline physique visant à en améliorer et à en préserver les performances. À cet égard, l'apprentissage de la danse contemporaine nécessite que soit intériorisé un rapport au corps fondé sur l'écoute et l'entretien de ce qui est le premier instrument de travail. À l'Espace, l'inculcation de cette « éthique du sacrifice »⁶ constitue un enjeu majeur de la formation chorégraphique. Il s'agit de transmettre à des danseurs qui entretiennent une certaine distance avec l'écoute attentive de leur corps⁷, les principes ascétiques conformes au mode

5/ Sont qualifiées de « modernes » les danses africaines de variété inspirées du répertoire chorégraphique issu des danses urbaines (qu'elles soient nées dans les capitales africaines ou aux États-Unis), dont le « coupe-décalé » constitue un exemple emblématique. Les danses dites « traditionnelles » sont quant à elles issues du folklore africain, bien qu'elles aient subi de nombreuses transformations, notamment à l'occasion de leur transposition scénique.

6/ L'expression est utilisée par Loïc Wacquant pour désigner la déontologie propre à la pratique de la boxe (Wacquant, 2002 : p. 149), mais elle convient tout à fait pour décrire les valeurs ascétiques promues par l'activité physique de haut niveau comme la danse classique, la danse contemporaine, la gymnastique etc. Sur ce point, voir par exemple Faure, 2000 ; Sorignet, 2006 ; Papin, 2008 ; Wulff, 1998.

7/ À l'instar des classes populaires étudiées par Boltanski (Boltanski, 1971), la distance aux sensations corporelles entretenue par les danseurs doit être comprise, d'une part, en relation avec le niveau de compétence culturelle qui autorise plus ou moins bien la maîtrise des catégories de perception du corps (en particulier les capacités langagières rendant possible l'expression de symptômes ou de sensations corporelles) ; d'autre part avec la valorisation de la résistance physique, d'une certaine « dureté au mal » caractéristiques de ceux qui tirent leurs moyens d'existence de leur seule force physique. Aussi, les danseurs

dominant de gestion du corps dans la danse contemporaine. Parmi ces principes, l'importance de la préparation du corps à l'effort (échauffements, étirements, pour « ne pas se faire mal », « éviter les accidents », etc.) et la promotion d'un corps sain font l'objet d'une insistance particulière, comme l'illustrent ces situations observées sur le terrain bamakois :

Petite pause de cinq minutes pendant l'atelier. « Pour boire » précise Sébastien. Mais certains danseurs se jettent sur leur paquet de cigarettes. Après la pause le formateur les réprimande :

« La pause c'est un temps pour votre corps, pas pour polluer votre corps. Quand je donne cinq minutes pour boire, c'est pour étirer votre corps, c'est pas pour fumer. »

Dans l'après-midi, Issa est pris en flagrant délit de sieste. Kettly intervient :

« Issa, tu dois chercher ton personnage, tu ne dois pas dormir. C'est le soir que tu dois dormir au lieu d'aller au Parc des Princes [une discothèque où Issa a ses habitudes]. »

Ne pas « polluer » son corps en fumant des cigarettes pendant les séances de travail, profiter de la pause pour s'étirer, dormir suffisamment pour permettre à son corps de récupérer (et accessoirement limiter l'inattention due à l'assoupissement pendant les cours), constituent des règles qui seront constamment rappelées aux danseurs au cours de leur formation. Elles visent à l'inculcation d'un sens de l'épargne corporelle : savoir « économiser » et « préparer » son corps, c'est-à-dire être capable de supporter des efforts qui peuvent être intenses tout en limitant les risques de blessure. Mais si l'inculcation de ce rapport au corps vise à l'optimisation des performances chorégraphiques des danseurs, elle constitue dans le même temps une conversion de leur mode de vie, relativement décalé par rapport à l'éthique ascétique promue en danse contemporaine. Imposer les « bons » horaires de sommeil (c'est-à-dire la nuit) entraîne nécessairement la privation d'un certain nombre de loisirs. Pour les jeunes citadins qui fréquentent l'Espace, le respect de ces règles signifie le renoncement à certaines pratiques auxquelles ils sont particulièrement attachés, comme les sorties dans les maquis et les discothèques. Or, l'abandon de ces sorties constitue une véritable rupture dans leur mode de vie. En effet, il s'agit d'un renoncement à certaines formes de sociabilité (les fréquentations amicales ou amoureuses du « monde de la nuit ») et certaines pratiques associées aux sorties nocturnes (la prise d'alcool ou de drogue, la participation

sont-ils relativement peu disposés à se soumettre spontanément aux règles visant à préserver leur corps des atteintes sanitaires (maladies, blessures, etc.).

à des *gombos*⁸, etc.). Pour le dire autrement, la promotion du sommeil nocturne est aussi la promotion d'une certaine forme d'abnégation, notamment en ce qui concerne les pratiques juvéniles. Il s'agit en effet de privilégier le travail chorégraphique par opposition au loisir et à la détente qui caractérisent le rapport au corps que les danseurs engagent dans d'autres pratiques (notamment les pratiques chorégraphiques nocturnes). En ce sens l'apprentissage de la danse contemporaine vise le façonnement d'une éthique ascétique qui est aussi une éthique du travail et de l'effort.

À la reprise du cours, Sébastien se lance dans une explication sur la discipline nécessaire au métier de danseur :

« C'est pas la discipline militaire, mais la danse c'est une discipline – artistique, mais c'est une discipline. Si un jour tu donnes un cours, tu apprécieras que tes élèves soient à l'heure. Le prof il a besoin d'être motivé par ta présence et l'élève doit être motivé par le prof, c'est un échange. »

Après la pause Sébastien poursuit son couplet sur la discipline à laquelle doivent selon lui se plier les danseurs professionnels :

« Quand j'ai passé l'audition pour le Ballet [il est danseur permanent d'un CCN], on était 450 auditionnés. On passait par groupe de cinquante, et au final ils en ont pris deux [les danseurs poussent des cris de stupéfaction]. Sur les cinquante personnes avec qui tu passes, il faut pouvoir exister. Exister parce que tu es présent, régulier et parce que tu as des choses à dire. Mais c'est pas seulement le jour de l'audition, c'est avant que ça se prépare. »

À travers l'exemple relevé ici, on voit bien ce que l'apprentissage de la danse contemporaine doit à l'inculcation d'une discipline qui repose tout à la fois sur un rapport actif, « conscient » et régulier à la pratique chorégraphique. Ces qualités visent en particulier à satisfaire aux exigences de la relation pédagogique dans laquelle les danseurs seront amenés à être pris (il s'agit de réunir les conditions d'une motivation mutuelle entre le professeur de danse et ses élèves en respectant les horaires des cours), mais aussi à celles des procédures de recrutement sur le marché international du travail chorégraphique (il s'agit également d'optimiser ses chances de décrocher une audition en étant à l'heure et en fournissant un travail régulier en amont).

VIVRE ET PENSER À L'OCCIDENTALE ?

En réalité, l'éducation que les jeunes danseurs reçoivent à l'Espace est aussi bien une éducation aux codes de bonne conduite de la société occidentale. Pour s'en convaincre on peut revenir sur deux exemples qui, au-delà de leur apparente diversité, témoignent de

L'éducation que les jeunes danseurs reçoivent est aussi une éducation aux codes de bonne conduite de la société occidentale.

8/ Ce terme désigne des opportunités de travail rémunérateur. On pourrait le traduire par « bon plan ».

l'importance symbolique que représente la culture occidentale dans la socialisation des danseurs africains. En écho direct aux pratiques typiquement constituées par Norbert Elias comme des marqueurs de la forme occidentale de « civilisation » (Elias, 1973), le premier exemple concerne les injonctions éducatives liées aux manières de table. Le second insiste sur la redéfinition des normes de genre qu'impose aussi la professionnalisation dans les espaces internationaux de la danse contemporaine.

■ « On va vous amener en Europe et vous allez manger comme ça ? »

De façon formalisée, l'apprentissage des manières de table fait l'objet d'un travail particulier qui peut surprendre dans l'enceinte d'un centre de formation à la danse contemporaine. En effet, les danseurs de l'Espace ont eu à apprendre, dans le cadre des cours d'alphabétisation qui leur étaient donnés⁹, comment se tenir à table lorsqu'on partage un repas dans les sociétés du Nord. En particulier, ils ont été sensibilisés au maniement de la cuillère, du couteau et de la fourchette. S'ils n'ont pas découvert l'utilisation des couverts à cette occasion (Ibou m'explique qu'il avait déjà utilisé une fourchette, mais « vite fait »), ils ont appris à les tenir de la « bonne » façon :

– Mos : « [Le formateur] il nous montrait. Quand il prend l'assiette, il dit : "Quand tu veux couper, il faut couper comme ça [fait un geste délicat d'avant en arrière avec sa main droite], il faut pas racler le couteau contre l'assiette, quoi tu vois". » (Entretien avec Mos, Bamako, mai 2008)

Cependant, au-delà de l'apprentissage technique, il s'agit d'apprendre aux danseurs « comment se comporter à l'étranger », selon l'expression employée par l'un d'entre eux :

– Mos : « Comment se comporter à l'étranger, comment manger à table, voilà, "culture générale", c'est ça que on apprenait.

– Altaïr Despres : Et c'est quoi par exemple "comment se comporter à l'étranger" ? On vous a appris quoi ?

– Mos : Ouais [le formateur] dit ouais y a des mots il faut pas dire, des mots comme... par exemple si on est avec un Toubab¹⁰ sur une même table, il faut pas parler de gros mots tu vois. Il faut pas trop parler notre langue, il faut essayer de se communiquer avec les autres tu vois. Quelque chose comme ça quoi. [...] Avant tout ça y avait une dame [qui s'occupait de l'alphabétisation], elle aussi elle nous a appris ça. Elle-même elle vient

9/ Pendant quelques années, l'Espace a dispensé aux danseurs des cours d'alphabétisation visant en particulier à l'amélioration de leurs compétences en matière de lecture, d'écriture, mais aussi de culture générale.

10/ Terme employé en Afrique de l'Ouest pour désigner les Blancs.

tous les jours avec les confitures, le pain, tout, elle vient avec et on apprend comment on mange ça, tu vois. »

À plusieurs reprises, les danseurs ont donc suivi un enseignement relatif à la manière de manger « à l'occidentale » : se servir d'un couteau et d'une fourchette en les tenant de la bonne main, couper ses aliments avec le couteau sans faire crisser l'assiette, etc. Cet enseignement a également constitué une initiation aux pratiques alimentaires occidentales : connaître les aliments typiques d'un petit-déjeuner et savoir de quelle manière les consommer. Les danseurs m'ont également rapporté avoir, au cours de ces séances, goûté et appris à cuisiner certains aliments, comme les crêpes, qu'ils ont découvertes à cette occasion. Ces cours sont aussi l'occasion d'apprendre à se « tenir correctement » à table en présence des « Toubabs », ne pas dire de « gros mots », faire la conversation, c'est-à-dire aussi faire l'effort de parler dans la langue du pays pour ne pas exclure ceux qui partagent le repas.

Plusieurs années après ces cours de « savoir vivre », Kettly Noël et les formateurs restent attentifs au respect de ces bonnes manières lors des repas pris par les danseurs en marge de leur formation. Le comportement des danseurs pendant les déjeuners collectifs pris à l'occasion de la création du spectacle « Chez Rosette » était par exemple étroitement surveillé :

Pendant le repas du midi, voyant un tas de riz sur la table au bord du plat, un formateur demande aux danseurs sur le ton de la réprimande : « C'est qui là qui s'est servi dans le plat ? Qui c'est qui en a mis partout comme ça ? [S'adressant à Issa qui est visiblement le dernier à s'être servi] On va vous amener en Europe et vous allez manger comme ça ? C'est pas possible ! Vous allez avoir l'air de quoi ? »

On voit bien à travers cette remarque et le témoignage de Mos cité précédemment, que l'enjeu du respect des bonnes manières à table est d'être capable de savoir se tenir en Europe et en présence des Occidentaux. La carrière professionnelle étant vouée à conduire les danseurs au Nord, ceux-ci doivent avoir incorporé les codes qui leur permettront de ne pas perdre la face devant leurs interlocuteurs. L'apprentissage des manières de table peut sembler anecdotique. En réalité il joue un rôle de premier ordre dans la socialisation des danseurs africains. Non pas tant parce qu'il modifie leur rapport quotidien au repas (ce qu'il ne fait que partiellement), mais parce qu'il rappelle la place qu'ils occupent dans les rapports de pouvoirs Nord-Sud. « Si toutes les sociétés, écrit Pierre Bourdieu, (...) attachent un tel prix aux détails en apparence les plus insignifiants de la tenue du maintien, des manières corporelles et verbales, c'est que,

L'enjeu du respect des bonnes manières à table est d'être capable de savoir se tenir en Europe et en présence des Occidentaux.

traitant le corps comme une mémoire, elles lui confient sous une forme abrégée et pratique, c'est-à-dire mnémotechnique, les principes fondamentaux de l'arbitraire culturel. » (Bourdieu, 2000 : p. 297- 298) Ainsi, en apprenant à manger avec des couverts, les danseurs apprennent aussi que le pôle dominant de la danse se situe au Nord (et qu'ils appartiennent par là-même au pôle dominé) et que celui-ci ne leur est accessible qu'au prix d'une réforme comportementale et morale. Cet enjeu de domination, habituellement inconscient, peut du reste s'avérer incidemment explicité, comme dans tels propos de la chorégraphe, faisant part de certains questionnements éthiques qu'elle nourrit à l'égard de ses pratiques de formation :

« Je me pose des questions par rapport à certains codes. Pas seulement pour la danse, hein. Pourquoi est-ce qu'on devrait suivre les codes des Blancs ? Pourquoi est-ce que les Africains ne mangeraient pas avec la main comme ils le font ici ? Mais je peux pas m'empêcher de leur dire : "Sachez manger avec un couteau et une fourchette et ensuite vous pourrez décider que oui, vous, vous voulez manger avec la main. Mais au moins ce sera votre choix." C'est ça le problème, ils n'ont pas le choix, jamais. » (Entretien avec Kettly Noël, Bamako, mai 2008)

ENCADRÉ 2 : L'EXTENSION AFRICAINE DU CHAMP DE LA DANSE CONTEMPORAINE

Dans le paysage chorégraphique international, la danse classique – longtemps hégémonique – est concurrencée par une nouvelle esthétique qui se développe à la fin du XIX^e siècle entre l'Allemagne et les États-Unis (Faure, 2002). L'autonomisation d'un champ de la danse contemporaine a correspondu à l'affirmation d'une conception avant-gardiste du corps dansant construit comme corps-sujet, conscient, tourné vers l'exploration et l'expression de son intériorité. L'affirmation de ces principes éthiques a contribué à développer une esthétique moins marquée par la singularité d'une technique spécifique que par l'effort de distinction. L'attention portée à l'originalité a notamment conduit les chorégraphes à produire une danse de recherche complexe, faisant une large place à l'abstraction et au minimalisme, privilégiant l'exploration de la périphérie par rapport au centre (aussi bien dans l'utilisation de certaines parties du corps que dans l'utilisation de l'espace scénique), l'opacité par rapport à la visibilité, la distorsion plutôt que l'harmonie etc. (Bernard, 1990 ; Guigou, 2004). Ces orientations prennent notamment forme dans l'exploration de techniques corporelles diversifiées (cirque, hip-hop, boxe, mime, etc.), dans la transgression des normes sociales (mise en scène de la violence, de la folie, de la nudité, de la sexualité), ou dans la monstration de physicalités hors-normes (personnes âgées, handicapés physiques et mentaux, etc.).

Dans cet effort de transgression, de rupture avec les conventions, de détournement et de renouvellement perpétuel des codes chorégraphiques qui constituent la règle de production des œuvres en danse contemporaine, l'Afrique et les danseurs africains ont trouvé une place privilégiée. De fait, à partir des années 1990, plusieurs des grandes figures occidentales de la danse contemporaine ont initié – en grande partie grâce à l'investissement de la coopération culturelle française – des collaborations avec des artistes africains, contribuant progressivement à la

visibilité et à la légitimation de ces derniers sur la scène chorégraphique internationale. Le succès critique et public de ces pièces a encouragé la création contemporaine venue d'Afrique et l'on assiste à partir des années 2000 à la multiplication des festivals qui lui sont consacrés et à la programmation des chorégraphes africains dans des espaces de consécration jusqu'alors peu ouverts aux artistes du Sud. Cette extension africaine du champ chorégraphique contemporain – c'est-à-dire la structuration d'une position spécifique occupée par des danseurs et chorégraphes africains dans le champ de la danse contemporaine – fonctionne alors comme une « niche africaine » sur un marché de l'art internationalisé, fournissant à ces artistes l'essentiel de leurs opportunités professionnelles.

■ Le cas des rapports de genre et de la sexualité

La danse contemporaine, en rompant avec les représentations genrées propres à l'esthétique de la danse classique, a ouvert la voie à une redéfinition des rôles féminins et masculins. L'expression, sur scène mais aussi en dehors, d'identités sexuées et sexuelles socialement perçues comme déviantes, participe d'une esthétique de l'avant-garde qui veut subvertir les normes dominantes. Pierre-Emmanuel Sorignet a montré sur ce point le rôle de la socialisation professionnelle des danseurs contemporains dans la recomposition de leurs identités sexuées et sexuelles (Sorignet, 2010). De la même manière pour les apprentis danseurs maliens, le processus de socialisation à la danse contemporaine est aussi un apprentissage de nouveaux rapports au genre et à la sexualité. Mais, à la différence des danseurs étudiés par Sorignet, ce processus repose moins sur la « réunification d'un "moi" » par la « progressive assimilation d'une identité professionnelle et sexuelle » ajustée à des dispositions antérieures (*idem* : p. 261), que sur l'imposition de nouveaux comportements à l'égard des femmes et de la sexualité.

Ce processus repose sur l'imposition de nouveaux comportements à l'égard des femmes et de la sexualité.

Pour les danseurs maliens qui sont, rappelons-le, pour une très large majorité des hommes, l'apprentissage de la danse contemporaine suppose d'emblée l'acceptation de se soumettre à l'autorité d'une femme, en l'occurrence celle de la chorégraphe qui dirige le centre de formation. Maîtresse des lieux, Kettly Noël possède en effet tous les pouvoirs concernant les décisions et les règles qui doivent s'appliquer à l'Espace. Baba revient, en entretien, sur les efforts que lui a réclamés, dans un premier temps, l'acceptation de ce nouveau rapport d'autorité :

« Bon les règles sont faciles mais elles sont pas faciles quoi, parce que elles sont trop strictes. Faut jamais les brûler tu vois, bon donc ça demande plus d'efforts que prévu, tu vois. Parce que nous en Afrique aussi les femmes ont pas trop [l'ascendant] sur les hommes tu vois. Mais c'est à l'Espace on a découvert que non c'est... ça c'est en Afrique mais pas en Europe quoi,

tu vois. Parce que Kettly elle parle, elle te dit “non”, elle t’insulte, elle t’agresse [...] bon donc nous au début on prenait ça très très mal tu vois, on se comprenait pas du tout. Parce que même nos mamans ne nous parlaient pas comme ça quoi. » (Entretien avec Baba, Bamako, juin 2008)

Pour Baba comme pour les autres danseurs de l’Espace, accepter d’être dirigé de manière particulièrement ferme par une femme ne va pas de soi. La remise en cause de l’autorité des hommes, perçue localement comme légitime, constitue alors la première étape de leur formation. Il est important de noter à cet égard que l’acceptation d’un renversement des rapports de pouvoir passe, au moins partiellement, par la découverte de l’arbitraire de la domination masculine. L’égalitarisme, supposé constituer la norme des rapports de genre en Europe, est progressivement érigé comme valeur légitime d’organisation des rapports sociaux. De fait, malgré les invectives parfois très violentes dont les danseurs peuvent faire l’objet de la part de la chorégraphe, force est de constater qu’ils y font face avec une sujétion absolue – non sans rapport, bien entendu, avec le fait que la potentielle domination de genre est ici d’emblée « compensée » par une domination économique et culturelle évidente pour tous.

L’apprentissage de nouveaux rapports à la sexualité constitue également une composante de la formation à la danse contemporaine. En particulier, l’exposition de la nudité et de la sexualité sur scène constitue une forme particulièrement fréquente d’expression des principes de déconstruction de la danse contemporaine (cf. encadré 2). Sur ce point, la socialisation professionnelle des danseurs repose pour partie sur l’apprentissage d’un rapport au corps détaché des conventions sociales qui régissent leur vie ordinaire. Il s’agit en effet d’être capable d’exposer son intimité aux regards extérieurs (en se mettant nu, en simulant des pratiques sexuelles, etc.), c’est-à-dire d’intérioriser des normes propres à un rapport détaché, professionnel, à la mise en jeu publique du corps.

Pour une scène du spectacle « Chez Rosette », Kettly Noël souhaite justement que les interprètes soient nus. Les premiers ateliers dédiés à cette création ont lieu avec l’équipe bamakoïse sans que cet aspect soit dévoilé. La chorégraphe ne souhaite pas en faire un enjeu central, ni dans le propos de la pièce, ni pour les interprètes qui devront le gérer. À l’arrivée du reste de l’équipe à Bamako (deux circassiens français et un chanteur haïtien qui font partie de la distribution du spectacle), la question est soulevée lors d’une réunion :

Après le repas de midi, nous gardons place à table. Kettly et un de ses collaborateurs présentent la pièce aux interprètes. Ils leur exposent le sujet

du spectacle, leur décrivent la psychologie des personnages qu'ils devront interpréter, etc. Au milieu de cette présentation, Kettly précise aux interprètes « qu'à un moment donné dans le spectacle [ils] pourr[ont] être nus ». J'observe alors leur réaction. Personne ne fait aucune remarque à ce sujet mais je vois que Salah semble sous le choc. Il manifeste sa surprise en ouvrant grand les yeux et en effectuant un mouvement de recul de la tête. Apparemment, il ne s'y attendait pas.

Le travail sur la nudité s'effectuera très progressivement au cours des ateliers de création. Les scènes qui devront être jouées nu seront pendant une longue période de la création répétées en sous-vêtements. C'est finalement Kettly Noël elle-même (qui est aussi une interprète de la pièce) qui, la première, se pliera à l'exercice de la nudité intégrale devant les danseurs, avant que ces derniers ne s'y prêtent à leur tour – en restant de dos et alors qu'on a pris soin de limiter l'éclairage et de réduire l'assistance au strict nécessaire. Malgré ces précautions, Salah, visiblement mal à l'aise après cette journée de travail, me confiera de façon laconique : « J'aime pas faire ça. J'ai l'impression de tourner un porno. » Le malaise ressenti par les danseurs au cours de ces exercices d'expression de l'intimité sexuelle par la nudité témoigne de ce que leur réalisation repose sur l'acquisition de dispositions sociales qui, pour ce qui les concerne, est très loin d'aller de soi. Ainsi, rappelle Sorignet, « la capacité à mettre en scène ce qui apparaît dans le monde social comme une des dimensions les plus personnelles de l'individu, la sexualité, repose sur une socialisation particulière qui, en objectivant le corps, tout au long de l'apprentissage de la danse, autorise à mettre à distance ce qui lui est intimement lié, à en faire un outil de travail » (*idem* : p. 267). Pendant les trois mois que durera la création (des ateliers préparatoires d'improvisation à Bamako à la première du spectacle en France), les résistances des danseurs à se montrer nus s'atténueront progressivement. Les notes ethnographiques prises quotidiennement au cours de cette période montrent que, alors que pendant les premières répétitions des scènes dénudées, chacun des danseurs prend soin d'éviter le regard des autres (en limitant les mouvements d'improvisation qui incluent d'autres partenaires, en regardant au sol ou dans le vide, ou en privilégiant des postures qui cachent leur sexe), les derniers filages ne sont plus troublés par la gêne des interprètes. Au sortir de la première du spectacle qui a lieu sur la scène emblématique du couvent des Ursulines à Montpellier, les danseurs sont félicités par la chorégraphe et l'équipe de production du spectacle qui insistent sur leur hardiesse¹¹.

11/ Notons tout de même à ce propos que si toutes les représentations du spectacle qui auront lieu en Europe seront bien jouées nu, celles qui se dérouleront au cours de la tournée africaine seront jouées en sous-vêtements. Kettly Noël estime – bien que les représentations aient majoritairement lieu sur la scène

La réforme des valeurs engagée à travers cette moralisation des rapports au genre et la transformation du rapport à la sexualité est exemplaire car elle concerne à la fois les conditions présentes de l'éducation des danseurs et les conditions futures de leur activité professionnelle dans la danse contemporaine. De fait, la soumission à l'autorité de la chorégraphe est une condition *sine qua non* de leur socialisation (les danseurs qui refusent ce rapport de domination encourent l'exclusion), mais plus généralement, l'intériorisation de nouvelles normes de masculinité et de mise en jeu de l'intimité constitue aussi une condition *sine qua non* de leur professionnalisation dans le champ international de la danse contemporaine. En effet, dans un univers artistique qui promeut, au moins sur le principe, l'égalité sexuelle et la libération des corps, les danseurs qui ne partagent pas ces valeurs s'exposent au risque de marginalisation.

L'ENJEU ARTISTIQUE : PRODUIRE UNE AFRICANITÉ LÉGITIME

« Pour accéder à la reconnaissance littéraire, écrit Pascale Casanova, les écrivains dominés doivent (...) se plier aux normes décrétées universelles par ceux-là mêmes qui ont le monopole de l'universel. Et surtout, trouver la "bonne distance" qui les rendra visibles. S'ils veulent être perçus, il leur faut produire et exhiber une différence, mais ne pas montrer ni revendiquer une distance trop grande qui les rendrait, elle aussi, imperceptibles. N'être ni trop près ni trop loin » (Casanova, 2008 : p. 230). Kettly Noël, comme la plupart des autres chorégraphes africains, occupe dans le champ chorégraphique international une position homologue à celle des « écrivains dominés » – parce qu'appartenant à des pays excentrés par rapport aux lieux historiquement constitués de consécration artistique (Paris, Londres, New York, etc.) – au sein de la « République mondiale des Lettres » évoquée par Casanova. Tout l'enjeu consiste en effet, pour les artistes africains, à cultiver un potentiel distinctif tout en performant l'esthétique dominante de l'avant-garde chorégraphique. Dans ces conditions, la dynamique de socialisation à la danse contemporaine ne peut être, de façon univoque, une formation visant à une « occidentalisation » radicale des danseurs. Elle passe, au contraire, par le maintien de certains attributs culturels perçus comme proprement africains, dans la limite de leur compatibilité avec les principes de transgression inhérents au fonctionnement de la danse contemporaine.

Tout l'enjeu
consiste,
pour les artistes
africains, à cultiver
un potentiel
distinctif tout en
performant
l'esthétique
dominante.

des centres culturels français – que le positionnement esthétique de la pièce est susceptible de heurter la sensibilité du public des pays hôtes, souvent musulmans.

■ « Ne pas en faire trop »

La plupart des jeunes danseurs qui fréquentent l'Espace possèdent une « technique du corps » (Mauss, 1936) singulière, façonnée en partie par la pratique précoce et intensive des danses traditionnelles et populaires locales. Si ces danses sont considérées par les formateurs comme « une richesse à exploiter » – selon l'expression utilisée lors d'un atelier par Sébastien –, leur impression dans le corps des danseurs peut, dans certains cas, constituer un frein à l'incorporation des codes esthétiques de la danse contemporaine. C'est la raison pour laquelle la pédagogie mise en œuvre à l'Espace est tout à la fois une inculcation de nouvelles normes et une injonction à en mettre d'autres à distance. Plusieurs observations font apparaître que le mode d'inculcation de l'« éthique de la singularité » et l'effort de concentration autour de ses propres perceptions sensori-motrices – caractéristiques du travail en danse contemporaine (Faure, 2000) –, relèvent principalement d'injonctions au minimalisme, qui passent d'abord par l'abandon de certaines habitudes corporelles propres à la pratique des danses traditionnelles et populaires :

Pendant la pause, entre 11h15 et 11h30, Kettly et Sébastien font un rapide débriefing de ce début d'atelier. Sébastien remarque la difficulté pour certains danseurs de travailler dans le détail et la lenteur, à quoi Kettly lui répond que de toute façon, ici, « c'est que la force musculaire et la vitesse qui comptent. Le problème en Afrique c'est qu'il faut en faire trop, pour que les gens voient. C'est ça le problème ».

Lors des phases d'improvisation, Sébastien invite les danseurs à « ne pas en faire trop » :

« Tu n'es pas obligé de jouer [au sens théâtral] tout le temps. On peut arriver à lire ton mouvement, à comprendre ce que vous dites avec votre corps, sans en rajouter. Et ça c'est hyper important dans la danse contemporaine. »

Pour l'un des exercices, la consigne de Sébastien est la suivante : « Utilisez le minimum de force, utilisez au maximum la respiration. » Lors de nos discussions, Sébastien me dit en effet que l'une des difficultés avec ces danseurs est de « canaliser leur énergie », leur apprendre à ne pas toujours « danser dans la force ».

Sébastien se plaint aussi de leurs habitudes de danseurs traditionnels : « J'en ai marre de leurs pieds à plat ! » Effectivement, lors de l'atelier il avait du mal à leur faire réaliser un saut avec une réception en demie pointe puis dans un deuxième temps seulement leur faire poser le talon au sol.

L'abandon de certaines postures caractéristiques de la danse traditionnelle (les « pieds à plat ») apparaît nécessaire à l'incorporation d'un nouveau schéma corporel, ajusté aux représentations légitimes du corps de danseur contemporain. Mais en même temps qu'une

modification des gestes proprement dits, il en va aussi de la transformation d'une relation au corps plus général. Il s'agit de transformer le rapport des danseurs africains à l'exécution du mouvement. « Ne pas en faire trop », ne pas théâtraliser le mouvement, ne pas « en rajouter », utiliser « le minimum de force », « canaliser » l'énergie, sont autant d'injonctions à l'intériorisation de la perception du mouvement et de son exécution. Les approches immédiatement visibles du mouvement (tournées vers l'extériorisation) sont bannies au profit d'une perception intérieure du geste dansé fondée sur le contrôle de l'énergie, la respiration, le détail et la lenteur. L'exécution du mouvement en danse contemporaine doit d'abord passer par l'appréhension d'un état de corps intérieur et ne pas rechercher la visibilité ou la lisibilité extérieure. Or, ce rapport au corps dansant se distingue assez radicalement de celui de la performance, qui caractérise la pratique des danses traditionnelles et populaires et qui repose au contraire sur la recherche de l'adhésion du public par l'exhibition de facultés motrices valorisées comme « la force musculaire et la vitesse » ou l'ampleur des mouvements qui doivent être immédiatement visibles.

■ Viser l'Afrique « un peu glauque, underground »

Tout comme les stages de formation décrits plus haut, les ateliers d'improvisation qui constituent la base du travail de création de « Chez Rosette » peuvent être analysés comme des dispositifs socialisateurs au cours desquels les danseurs sont amenés, en suivant les directives proposées par la chorégraphe, à incorporer certains principes de légitimité chorégraphique. Les notes suivantes ont été prises lors de la première soirée au cours de laquelle la chorégraphe me présente son projet :

« Chez Rosette, le maquis de Kettly Noël » : Sa réflexion d'aujourd'hui sur l'Afrique. Des corps différents : un handicapé, un albinos, une asiatique, un Blanc, un blond aux yeux bleus. Une cour : confusion entre le bar, les chambres, les personnages. Une exposition, une surexposition des corps, des âmes et des autres. On s'offre au regard du spectateur : des choses que nous on a choisi de montrer, pas ce que eux ont choisi de voir. Les handicapés ont une vie sexuelle, sociale, ils existent ils contribuent à la vie sociale de leur communauté. Freak show : on continue de nous voir comme « ces gens-là », les Africains. Pourquoi un maquis ? Les gens y sont libres, les gens se donnent à voir, ils se savent. C'est un lieu et un non-lieu, une ambiance un peu glauque, underground.

Bien que le travail chorégraphique proprement dit n'ait pas encore commencé au moment où je consigne ces notes, les principaux

symboles sur lesquels se construira progressivement la pièce sont déjà bien définis. Ces symboles sont réunis autour de l'idée de *maquis*, qui sert à la fois de cadre dramaturgique à la pièce et au travers duquel il s'agit pour la chorégraphe d'incarner, plus généralement, le rapport de l'Afrique à l'Occident. Hauts-lieux de la nuit, les maquis – ces bar-restaurants/boîtes de nuit, plus ou moins informels qui bordent les routes des capitales d'Afrique de l'Ouest – peuvent réunir en leur sein des fractions très diverses des populations des grandes villes africaines. Blancs et Noirs, filles et garçons, bourgeoisie locale et jeunesse désœuvrée se retrouvent dans ces endroits qui apparaissent dès lors comme des symboles de l'« underground » urbain, pour reprendre un terme employé par la chorégraphe. Pour parvenir à restituer l'« ambiance un peu glauque » des maquis, la désaffection de certains quartiers urbains africains laissés à l'abandon, la violence des rapports entre Blancs et Noirs, Kettly Noël dirige dans un premier temps des exercices d'improvisation avec les interprètes, consacrés à l'exploration et à la manifestation scénique de la « violence ». C'est le cas notamment d'un exercice au cours duquel Boly travaille avec les deux béquilles de Bamba, un interprète tétraplégique de la pièce¹². Après l'avoir observé une vingtaine de minutes, la chorégraphe, insatisfaite de ses propositions, se dirige vers lui et demande à Salah de traduire (à l'époque Boly parle encore mal le français) :

Kettly Noël : « Quand il [Boly] fait ça là [un mouvement au cours duquel le danseur plante avec force les deux béquilles dans le sol], qu'est-ce qu'il veut dire ? »

Boly [traduit par Salah] : C'est la violence.

KN : Oui d'accord mais c'est quoi cette violence ? Je veux qu'il me donne la couleur de cette violence. C'est quoi cette violence ? [Boly se lance dans des explications relatives à la relation entre les personnages de la pièce. La chorégraphe l'interrompt] Ça ne m'intéresse pas cette histoire. (...) Je veux que ces béquilles deviennent des machettes, des Kalashnikov, des armes. Tu connais les enfants soldats ? Les enfants sierra léonais qui font déjà la guerre à 12-13 ans ? C'est ça que je veux voir. [...] Comment il fait le flic avec sa matraque ? Comment il est menaçant ? Et les jeunes quand ils prennent les bâtons pour casser les lampadaires à Bamako, comment ils font ? »

On comprend, à travers cet exemple, que si ces exercices d'improvisation visent à mettre en scène la violence, celle-ci doit toutefois faire référence à des univers symboliques bien spécifiques. En

12/ Pour cette pièce, la chorégraphe s'est entourée d'interprètes aux physiques volontairement diversifiés : un Haïtien albinos particulièrement corpu lent et efféminé, une contorsionniste blanche aux cheveux très longs, raides et blonds, un handicapé dont les deux jambes sont atrophiées et qui ne peut se maintenir debout qu'à l'aide d'attelles métalliques à multiples sangles et de béquilles, un acrobate blanc et des jeunes danseurs noirs au physique athlétique.

l'occurrence ici, la « bonne » violence, celle qui peut trouver sa place dans une création contemporaine, est celle qui mobilise les images de la jeunesse désœuvrée, des villes africaines en guerre, de la violence policière, celle des « enfants soldats », des casseurs, des armes lourdes, etc¹³. Or, ces références ne sont pas nécessairement celles que mobilisent spontanément les interprètes. Pour parvenir à mettre en scène cette violence particulière, Kettly Noël doit donc leur suggérer directement certaines images, afin d'en mettre d'autres à distance. En particulier, il s'agit pour elle de s'éloigner d'une certaine forme de spiritualité et de folklore, comme en témoigne cet autre épisode survenu lors d'une séance d'improvisation menée avec un dramaturge :

Dieudonné [Niangouna, le dramaturge] propose l'exercice suivant : chacun des interprètes a devant lui une feuille blanche. Le but est, les yeux fermés, de se raconter une histoire dans la tête et de laisser aller le stylo sur sa feuille au gré de cette histoire. À la fin, Dieudonné échange les feuilles entre les participants et leur demande de raconter l'histoire telle qu'ils l'imaginent à partir du dessin qu'ils ont devant eux. Salah dit qu'il doit traverser un pont, mais pour cela, il doit rendre service à sa mère au village, porter un seau d'eau pour elle, il doit aussi lui rapporter du lait. Baba, lui, doit cueillir une mangue qui, divisée entre tous les prétendants au paradis, leur en ouvrira les portes. Issa quitte son pays en guerre pour partir à l'aventure. Mais son expérience d'enfant de la rue le conduit finalement à revenir dans son village, là où il se sent bien. [...] À la fin de la journée, Kettly revient sur les résultats de ce travail qu'elle qualifie de « laborieux ». Elle pointe les difficultés que rencontrent les danseurs à improviser :

« C'est dingue, ils n'ont aucune imagination. C'est : "J'ai besoin d'argent. Je n'ai pas l'argent pour manger", "et ma mère au village"... »

La volonté de Kettly Noël de se mettre à distance – en l'imposant aux interprètes – de ces formes d'imagination et de ces références à la vie rurale africaine, en mobilisant au contraire des références culturelles faisant écho à des réalités plus urbaines et plus violentes, constitue une manière d'inscrire sa pièce dans le champ chorégraphique contemporain¹⁴. En mobilisant des références explicites au

13/ Pour les arts visuels, Jean-Loup Amselle montre bien comment l'Afrique, telle que l'a construite l'imaginaire occidental, possède les propriétés paradoxales d'être à la fois une entité abandonnée et dégénérée et le continent du ressourcement. C'est au sein de ce paradoxe que l'Afrique, qui constitue en elle-même une friche (l'Afriche), devient un territoire de renouvellement de l'art contemporain (Amselle, 2005).

14/ Si l'on en croit l'accueil réservé par la presse française à « Chez Rosette », ce sont bien ces choix opérés par la chorégraphe qui ont trouvé un écho positif : « Les personnages, magistralement campés, ont vraiment de bonnes tronches, malgré leurs défauts évidents. Les danseurs et acteurs se partagent cet espace de folie et de vie explosive. Chez Rosette, ça sent l'alcool local, le sexe, le caniveau, ça disjoncte et ça a l'odeur aigre de la vie à outrance. » (Marie-Christine Vernay, *Libération*, 1^{er} juillet 2008) « Ainsi traîne la vie Chez Rosette. Âpre et bariolée. Sacrement coriace. Un de ces bars populaires au cœur des villes africaines suintant de trop de désirs chauffés à l'alcool clandestin, violences, outrances, folles errances, vécues toute honte bue. Le mouvement éclate par sèves, tournoie en déhanchements languides ou parades disco, se propage en duos fulgurants. Dans cet insolite cabaret des cœurs perdus, les danseurs et acteurs relaient danse, théâtre, musique, cirque et vidéo au bord du déséquilibre. Kettly Noël sait troubler les représentations, trafiquer les

sexe *via*, on l'a vu, la nudité, en exposant frontalement des corps porteurs de stigmates, en donnant à voir la violence des espaces urbains, elle s'éloigne en particulier des références culturelles portées par les spectacles des troupes folkloriques et des ballets nationaux africains qui occupaient jusqu'à une période récente le devant de la scène, et dans lesquels il s'agit justement de magnifier le patrimoine culturel traditionnel (Andrieu, 2006 ; Djebbari, 2013).

CONCLUSION

« Lorsqu'il est arrivé à l'Espace, Yacou c'était un gorille » me dit un jour un formateur, en se félicitant des progrès réalisés par le jeune danseur en quelques mois de fréquentation du centre. Cette remarque résume, à elle seule, l'entreprise de réforme des corps et des esprits que constitue la socialisation à la danse contemporaine dans un établissement comme celui-ci. Il s'agit d'une part d'inculquer aux danseurs une discipline de travail nécessaire à l'incorporation de dispositions ajustées à la rigueur que nécessite la pratique de la danse contemporaine, et, plus encore, sa professionnalisation. D'autre part, l'effort socialisateur porte sur la transmission d'un capital culturel largement eurocentré : l'apprentissage des « bonnes manières » (savoir se tenir à table en Europe ou en compagnie des « Toubabs »), l'inculcation de normes morales ajustées à l'investissement dans le champ chorégraphique contemporain tel qu'il s'est structuré en Occident (apprentissage d'un nouveau rapport au genre et à la mise en jeu de l'intimité). À l'instar des dispositifs d'insertion en direction des jeunes d'origine populaire étudiés par Gérard Mauger, les modalités d'apprentissage de la danse contemporaine à l'Espace constituent ainsi une forme d'« orthopédie morale, un instrument de réforme des habitus, de transformation des propriétés morales, sociales et professionnelles » (Mauger, 2001, p. 14). Mais il s'agit bien aussi d'apprendre aux danseurs les principes de légitimité sur lesquels repose la pratique de la danse contemporaine, qui se sont, eux aussi, historiquement construits en Occident.

En fait, l'analyse de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique permet de nuancer la vision irénique qui caractérise le discours indigène sur la mondialisation des arts contemporains – celle qui célèbre l'internationalisation croissante des échanges culturels et l'abolition des frontières entre centres et périphéries

genres, par collages et franchir le seuil de l'univers interlope d'une Afrique urbaine. Là où contradictions, identités fragmentées et souffrances de la modernité s'ébrouent avec gaie désespérance. Loin du folklore. » (Gwénola David, Danser, 2008).

Enjoins
à s'occidentaliser
en vue de gagner
du crédit
dans le champ
international
de la danse,
ils se doivent de
conserver leur part
d'une identité
proprement
africaine.

artistiques. L'échelle globale sur laquelle l'art se déploie désormais est en effet loin d'être un espace uniforme et non hiérarchisé. La mondialisation culturelle s'inscrit dans des rapports de force entre espaces nationaux dotés de ressources et de légitimités artistiques inégales (Casanova, 2008 ; Queminn, 2012) et contraint de ce point de vue les acteurs qui s'y engagent à en maîtriser les figures imposées. Toute l'ambiguïté de la socialisation des danseurs contemporains africains tient ici à ce qu'elle doit produire des corps originaux et valorisables dans le champ de la danse contemporaine, et plus précisément dans cette sorte de « niche » africaine où ces danseurs ont les meilleures chances de s'insérer. Il y a là une injonction paradoxale qui traverse toute leur carrière artistique et professionnelle. Enjoins à s'occidentaliser en vue de gagner du crédit dans le champ international de la danse, ils se doivent malgré tout de conserver leur part d'une identité proprement africaine, compatible avec l'esthétique contemporaine, pour préserver leur avantage comparatif – c'est-à-dire concrètement, être employables sur le marché du travail artistique qui lui correspond.

Altair Despres

Labex CAP – « Création, arts et patrimoine »

Musée du quai Branly

altair_despres@yahoo.fr

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMSELLE J.-L., 2005 *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris : Flammarion.
- ANDRIEU S., 2006 *Le Spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, thèse de doctorat en anthropologie.
- ANDRIEU S., 2012 « Artistes en mouvement. Styles de vie de chorégraphes burkinabè », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25, p. 55-74.
- BERNARD M., 1990 « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », dans Pidoux J.-Y. (dir.), *La Danse, art du xx^e siècle ?* Lausanne : Payot, p. 68-76.
- BOLTANSKI L., 1971 « Les usages sociaux du corps », *Annales ESC*, 26, p. 205-233.
- BOURDIEU P., 1980 *Le Sens pratique*, Paris : Minuit.
- BOURDIEU P., 2000 *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Seuil.
- CASANOVA P., 2008 [1999] *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil.
- CEFAÏ D. (dir.), 2010 *L'Engagement ethnographique*, Paris : Éditions de l'EHESS.
- DARMON M., 2006 *La Socialisation*, Paris : Armand Colin.

- DESPRES A., 2011 « Des migrations exceptionnelles ? Les "voyages" des danseurs contemporains africains », *Genèses*, 82, p. 120-139.
- DESPRES A., 2012 « L'Afrique appropriée. Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine », *Hommes et migrations*, 1297, p. 116-126.
- DJEBBARI E., 2013 *Le Ballet national du Mali : créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui*, thèse de doctorat en anthropologie.
- DUCOURNAU C., 2012 *Écrire, lire, élire l'Afrique. Les mécanismes de réception et de consécration d'écrivains contemporains issus de pays francophones d'Afrique subsaharienne*, thèse de doctorat en sociologie.
- DURKHEIM E., 1922 *Éducation et sociologie*, Paris : PUF.
- ELIAS N., 1973 *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy.
- FAURE S., 2000 *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris : La Dispute.
- FAURE S., 2002 *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- FOUCAULT M., 1975 *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard.
- GUIGOU M., 2004 *La Nouvelle Danse française*, Paris : Flammarion.
- KIWAN N., MEINHOF U., 2011 *Cultural Globalization and Music. African Artists in Transnational Networks*, London : Palgrave MacMillan.
- LE MENESTREL S. (dir.), 2012 *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris : Hermann.
- MAUGER G., 2001 « Les politiques d'insertion. Une contribution paradoxale à la déstabilisation du marché du travail », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 138-139, p. 6-14.
- MAUSS M., 1936 « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, 32 (3-4).
- MOULIN R., 1997 [1992] *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion.
- MOULIN R., 2003 *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris : Flammarion.
- PAPIN B., 2008 « Capital corporel et accès à l'excellence en gymnastique artistique et sportive », *Journal des anthropologues*, 111-112, p. 323-343.
- QUEMIN A., 2012 « The Internationalization of the Contemporary Art World and Market : The Role of Nationality and Territory in a Supposedly "Globalized" Sector », dans Lind M. & Velthuis O. (eds.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets*, Berlin : Sternberg Press, p. 53-84.
- RANNOU J., ROHARIK I., 2006 *Les Danseurs. Un métier d'engagement*, Paris : La Documentation française.
- SORIGNET P.-E., 2006 « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, p. 46-59.
- SORIGNET P.-E., 2010 *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris : La Découverte.

- SPIESSE E., 2012 *Devenir artiste contemporain au Nigeria. Du début du xx^e siècle au début du xx^e siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art.
- VIGARELLO G., 1978 *Le Corps redressé*, Paris : J.-P. Delarge.
- WACQUANT L., 2002 *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille : Agone.
- WULFF H., 1998 *Ballet across Borders : Career and Culture in the World of Dancers*, Oxford : Berg.