

L'Afrique appropriée

Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse
contemporaine

Altair Despres



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1553>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.1553

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2012

Pagination : 116-126

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Altair Despres, « L'Afrique appropriée », *Hommes & migrations* [En ligne], 1297 | 2012, mis en ligne le 01 mai 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1553> ; DOI : 10.4000/hommesmigrations.1553

L'Afrique appropriée

Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine

Par Altaïr Despres,
doctorante en sociologie, URMIS-IRD/Université Paris-Diderot



Quinta do Mocho, Portugal, 2001 © Ad van Denderen / Agence VU'

Faisant les belles heures des ballets folkloriques et autres manifestations de l'exotisme postcolonial en France, les danseurs africains, et l'image même de l'Afrique, prennent une visibilité nouvelle dans les années quatre-vingt-dix. Les chorégraphes français qui s'approprient l'Afrique le font désormais de concert avec leurs pairs africains. Au carrefour de l'art et de la circulation migratoire, ces collaborations acquièrent une véritable reconnaissance dans le champ de la danse contemporaine.

“... Loin de *Rachid Ouramdane*, Vu de *Hafiz Dhaou et Aïcha M'Barek*, Poussières de sang de *Salia ni Seydou*, Manta de *Héla Fattoumi et Éric Lamoureux*... Après avoir vu beaucoup de pièces chorégraphiques, j'ai constaté que chaque fois que j'étais sensiblement touché, le chorégraphe et/ou l'interprète étaient d'origine africaine... Le cœur de la création chorégraphique se serait-il déplacé vers le continent africain ?” C'est en ces termes qu'Emmanuel Sérafini, directeur de la 32^e édition des Hivernales d'Avignon, festival renommé de danse contemporaine, présente en 2010 sa programmation, entièrement consacrée à la création africaine. Des compagnies venues d'Afrique du Sud, de Tunisie, du Burkina Faso, du Congo, d'Égypte, de Côte d'Ivoire, du Kenya ou encore du Cameroun sont invitées pour l'événement. L'initiative des Hivernales est emblématique, en France, de l'intérêt croissant porté aux danseurs africains par les institutions chorégraphiques⁽¹⁾. De fait, les espaces les plus légitimes de la diffusion chorégraphique, comme le Théâtre de la Ville et le Centre Georges-Pompidou à Paris, les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, ou encore le festival Montpellier-Danse, ont tous compté des compagnies africaines à leur programmation au cours des dernières années de la décennie deux mille.

Or, jusqu'à une période récente, l'Afrique a occupé une place doublement marginale dans le champ de la danse en France. D'une part, du point de vue de la production chorégraphique, l'Afrique n'existait qu'à travers les spectacles des Ballets nationaux ou des troupes folkloriques qui, investissant le marché de l'exotisme, ne bénéficiaient que d'un faible crédit symbolique au sein du champ artistique. De fait, l'entreprise de patrimonialisation des formes chorégraphiques africaines dans laquelle étaient objectivement engagés les Ballets nationaux des pays africains⁽²⁾ les excluait d'un marché de l'art contemporain qui valorise au contraire l'innovation. Les ensembles chorégraphiques et musicaux créés en France par les immigrés africains (les Grands Ballets d'Afrique noire, les Ballets Kodia, etc.), bien que moins investis que leurs modèles africains dans la sauvegarde du patrimoine traditionnel, s'inséraient souvent dans les mêmes circuits et subsistaient en partie grâce aux animations qu'ils effectuaient en milieu scolaire ou auprès des comités d'entreprise⁽³⁾. D'autre part, les danseurs africains installés en France ont investi un domaine périphérique du champ chorégraphique, celui des cours de danse. Si les cours de danses africaines ont rencontré un large succès en France, reste que ce sont d'abord les talents de pédagogues de ceux qui les animaient qui ont ainsi été reconnus. Gardiens-interprètes de la tradition dans un cas, pédagogues dans l'autre, les danseurs africains se sont longtemps vu reléguer au rang d'acteurs secondaires du champ chorégraphique.

L'essor dans les années quatre-vingt-dix et deux mille des projets réunissant chorégraphes français et danseurs africains, et l'engouement des programmeurs et professionnels français de la culture pour ces créations – dont témoigne à la même

époque la multiplication des festivals mettant le continent noir à l'honneur –, invitent dès lors à s'interroger sur l'intérêt que suscite désormais l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine. Comment comprendre cette visibilité et cette légitimité nouvelles dont bénéficie l'Afrique dans le paysage chorégraphique contemporain ?

Un contexte politico-institutionnel favorable aux échanges Nord-Sud

La rénovation du modèle français d'action culturelle à l'étranger, entrepris par les services de la coopération culturelle dans la décennie quatre-vingt, a conduit à une intensification des relations culturelles avec les pays du Sud⁽⁴⁾. La promotion d'une politique de "dialogue des cultures"⁽⁵⁾ s'est traduite en particulier au début des années quatre-vingt par une augmentation substantielle des crédits accordés à l'Association française d'action artistique (Afaa)⁽⁶⁾, laquelle a vu son budget tripler entre 1982 et 1987. Cette période marque alors le début d'une politique de collaboration entre professionnels issus de divers continents. Coproductions, coréalizations, l'Afaa impulse nombre de projets qui associent des artistes français et ceux issus des pays d'Afrique, d'Amérique latine, d'Asie ou encore du Moyen-Orient. Le "dialogue des cultures" s'incarne dans des projets communs, qui se déroulent, au contraire des décennies précédentes, aussi bien en France qu'à l'étranger.

Ce mouvement d'échanges et de collaborations entre les deux hémisphères rencontre à la même époque les intérêts de la politique du nouveau ministre de la Culture, Jack Lang, tournée vers la réhabilitation des cultures minoritaires et le soutien à la création contemporaine⁽⁷⁾. De fait, le ministère de la Culture multiplie les subventions en direction des manifestations artistiques africaines et, plus généralement, les instruments de promotion et de diffusion des cultures du Sud (création d'un Service des affaires internationales, de l'association Dialogue entre les cultures (Adec), de la Maison des cultures du monde, inaugurée à Paris en 1982).

Cette période est aussi celle qui voit émerger la "question raciale" dans l'espace public⁽⁸⁾. On peut ranger sous cette catégorie générique les différents événements qui, à partir des années quatre-vingt, ont mis l'immigration sous toutes ses formes sous les projecteurs politiques et médiatiques : les émeutes de banlieues (1981, 1990-91), la "marche des Beurs" (1983), la création de SOS Racisme (1984), les "lois Pasqua" (1986, 1993), l'"affaire du foulard" (1989), le mouvement des sans-papiers (1996), la victoire de l'équipe de France "Black-Blanc-Beur" lors de la coupe du monde de football (1998)... Ces événements et les questions politiques et sociales auxquelles ils se sont articulés (intégration, racisme, diversité, discriminations, mondialisation, etc.) ont, dans une

certaine mesure, trouvée une traduction dans les politiques publiques de la culture, celles qui se sont tournées vers la reconnaissance et la promotion des “différences culturelles”⁽⁹⁾. À cet égard, le “métissage”, en particulier, s’est constitué comme un mot d’ordre pour certains artistes, une posture aussi bien esthétique que militante qui a pu favoriser les collaborations franco-africaines. Si certaines compagnies françaises ont durablement construit leur position dans le champ chorégraphique en investissant cette logique du “métissage” (à l’instar de la compagnie Montalvo-Hervieu⁽¹⁰⁾ ou de la compagnie Fattoumi-Lamoureux⁽¹¹⁾), d’autres s’y sont plus ponctuellement et plus indirectement ralliés en choisissant des thèmes qui y faisaient écho⁽¹²⁾.

Paradoxalement, le développement de ces politiques de coopération et la promotion du dialogue des cultures a moins contribué à la visibilité des danseurs africains immigrés en France qu’à l’essor de projets conduits sur le territoire africain par des chorégraphes français en collaboration avec des compagnies locales. En effet, en dépit de la création dans les années quatre-vingt par les services du ministère de la Coopération d’un éphémère Bureau d’artistes africains visant à promouvoir et à soutenir les initiatives des artistes immigrés en France, ceux-ci ne participent que rarement aux programmations d’événements culturels d’envergure. À l’exception de quelques figures emblématiques de la danse africaine en France qui parviennent à mener des carrières parallèles de pédagogues et de chorégraphes et qui rencontrent à cette époque un certain succès dans le champ de la danse contemporaine (c’est le cas par exemple de la Sénégalaise Germaine Acogny, de l’Américano-Kényane Elsa Wollias-ton, de la Burkinabè Irène Tassemedo, ou encore du Béninois Koffi Kôkô), la plupart des danseurs immigrés connaissent des difficultés pour se professionnaliser. De fait, ils partagent bien souvent avec d’autres immigrés subsahariens des conditions de vie précaires qui rendent difficile le développement d’une carrière artistique stable. Peu diplômés, contraints pour subvenir à leurs besoins d’occuper des emplois dans le secteur du bâtiment ou de la restauration, ces danseurs peinent à réunir les conditions nécessaires à l’investissement dans la pratique chorégraphique (leur temps libre, relativement réduit, ne leur permet que difficilement de ménager des temps de création ; ils sont peu disponibles pour participer à des auditions ou suivre les cours nécessaires à l’entretien de leur corps, etc.). Ils sont par ailleurs peu socialisés au fonctionnement des institutions culturelles

Paradoxalement, le développement de ces politiques de coopération et la promotion du dialogue des cultures a moins contribué à la visibilité des danseurs africains immigrés en France qu’à l’essor de projets conduits sur le territoire africains par des chorégraphes français en collaboration avec des compagnies locales.

françaises dont ils ont parfois du mal à saisir les rouages. Leurs difficultés à pénétrer les réseaux de financement et de production chorégraphique les conduisent alors à se tourner vers des activités périphériques (et parfois non déclarées) comme l'organisation de stages ou de cours de danses traditionnelles.

Ainsi pour ces danseurs, si l'espoir de conduire une carrière chorégraphique a pu motiver le projet migratoire vers la France, les conditions de leur installation dans l'Hexagone ont, d'une certaine manière, contribué à les rendre invisibles aux yeux des chorégraphes et des professionnels de la culture – lesquels se sont alors tournés pour leurs projets vers les artistes africains du continent.

L'Afrique, une ressource créative dans les arts contemporains

Au-delà du contexte politico-institutionnel français qui vient d'être brièvement rappelé, qui a pu encourager les artistes français à se tourner vers l'Afrique, il convient de s'intéresser à la manière dont l'Afrique est *effectivement* apparue à leurs yeux comme une opportunité artistique légitime.

Dans le domaine des arts plastiques, l'Afrique, à travers l'art nègre, avait déjà servi de source d'inspiration aux artistes d'avant-garde. On sait que Picasso a été marqué par la découverte des statuettes africaines. Comme le souligne justement Benoît de l'Estoile, dans l'usage qui est alors fait de ces sculptures, "*ce qui compte c'est moins la forme de l'œuvre que sa fonction, non pas dans le contexte d'origine, mais dans la culture occidentale où il permet la rupture*⁽¹³⁾". Autrement dit, l'art nègre ne constitue pas seulement un renouvellement des sources d'inspiration (fût-ce à travers les emprunts formels auxquels sa découverte a donné lieu), mais bien plutôt le moyen d'actualiser les principes de rupture inhérents au fonctionnement de l'art occidental. De fait, la modernité artistique a consisté à s'engager dans "*un processus de déconstruction des principes définissant l'œuvre d'art*⁽¹⁴⁾". Transgressions, ruptures avec les conventions passées, détournements, innovations, s'inscrivent dans ce processus de renouvellement perpétuel des codes esthétiques et de mise à l'épreuve des frontières de l'art – lesquels constituent désormais la règle de production des œuvres contemporaines.

De ce point de vue, l'Afrique est, comme l'indique Jean-Loup Amselle, un "*réservoir d'altérité pour l'art et la culture occidentaux*⁽¹⁵⁾", en ce sens que le recours à l'Afrique constitue un ressort particulièrement efficace de mise en tension des frontières et des normes esthétiques occidentales. Dans son essai consacré à l'art africain contemporain (dans le domaine des arts visuels), Jean-Loup Amselle avance l'idée intéressante selon laquelle la "friche", entendue comme lieu à régénérer et comme lieu de régénération,

constitue le symbole de l'art contemporain tel qu'il se donne à voir dans ses développements les plus récents. "*Dans l'espace sémantique de la friche urbaine*, écrit Amselle, *se manifeste avec une vigueur particulière l'idée selon laquelle la ruine, le délabrement, le ravagé, le déglingué, le dévasté, le démantelé, le désaffecté sont la condition même du rajeunissement, de la reviviscence, du renouveau*⁽¹⁶⁾." Autrement dit, l'une des particularités de l'art contemporain réside dans le fait qu'il trouve dans le "destroy" et le "trash" (pour reprendre les termes employés ailleurs par l'auteur) les conditions de sa propre régénération. À l'image des friches artistiques institutionnalisées, bâtiments industriels délabrés et laissés à l'abandon dans lesquels les artistes contemporains ont trouvé un nouvel espace de création, l'Afrique – "l'Afriche" dit Amselle – a constitué, dans ses dimensions à la fois matérielles et symboliques, un territoire nouveau de production artistique. La pauvreté, la corruption, la maladie, le génocide, le sous-développement, la sauvagerie, etc., sont des représentations de l'Afrique qui côtoient, dans l'inconscient occidental, l'esprit de débrouillardise, de solidarité, la magie, le sacré, la vigueur corporelle⁽¹⁷⁾, etc. Telle que l'a construite l'imaginaire occidental, l'Afrique possède donc 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 constitue en elle-même une friche, un territoire de renouvellement de l'art contemporain.

La fascination des artistes contemporains pour le déchet, le bricolage, la saleté, le "trash", etc., produits de la "montée en singularité" de l'art contemporain⁽¹⁸⁾, trouve en l'Afrique un terrain de jeu particulièrement riche⁽¹⁹⁾. La "jungle urbaine africaine", dont les townships de Johannesburg, les rues surpeuplées de Lagos, les "maquis"⁽²⁰⁾ de Bamako ou les enfants soldats ne sont que quelques-uns des symboles qui ont inspiré de nombreux artistes. Ainsi, la performance filmée du Sud-Africain Steven Cohen, intitulée *The Chandelier Project*, montre l'artiste déambulant au milieu d'un bidonville de Johannesburg. Habillé d'un tutu en forme de lustre vénitien et chaussé de hauts talons, Steven Cohen marche aux côtés de SDF noirs qui contemplant, impuissants, la destruction de leur campement par les employés municipaux. L'"obsession" d'Antoine d'Agata pour "*la route, la peur, l'obscurité, l'acte sexuel*", qu'incarne son travail photographique portant sur "*des personnages en perdition et des dérives nocturnes, des scènes de fellation et des corps à l'abandon*" l'a conduit à explorer les maquis de Bamako "*à la recherche d'expériences photographiques avec des prostituées*⁽²¹⁾". C'est aussi l'Afrique qui a inspiré à Alfredo Jaar de nombreuses pièces de son œuvre. À travers *Searching for Africa in Life, The Power of Words, Untitled (Newsweek), Greed, From Time to Time*, l'artiste dénonce le regard des médias occidentaux (ou son absence de regard) sur l'Afrique. Que ces œuvres soient vilipendées pour leur esthétisation de la misère ou au contraire louées pour leurs postures dénonciatrices, reste qu'elles témoignent de l'intérêt que suscite l'Afrique chez les artistes contemporains⁽²²⁾.

L'appropriation de l'Afrique dans le champ chorégraphique

L'institutionnalisation en France d'une avant-garde chorégraphique dans les années quatre-vingt, a accompagné et renforcé l'émergence d'une conception nouvelle du corps dansant⁽²³⁾. Cette idéologie de la singularité, qui caractérise la danse contemporaine, a contribué à développer une esthétique chorégraphique moins marquée par la spécificité d'une "technique du corps"⁽²⁴⁾ que par l'effort perpétuel de distinction que suppose l'acte créatif. À cet égard, l'exploration d'autres disciplines corporelles (comme le cirque, le hip-hop, le mime, etc.), la monstration de physicalités hors normes (personnes âgées, handicapées, mise en scène de corps déformés par les costumes, les postures, la gestuelle), ou encore la transgression des normes sociales (mise en scène de la violence, de la folie, de l'intimité, etc.), ont constitué quelques-uns des moyens de produire et de reproduire cette singularité⁽²⁵⁾.

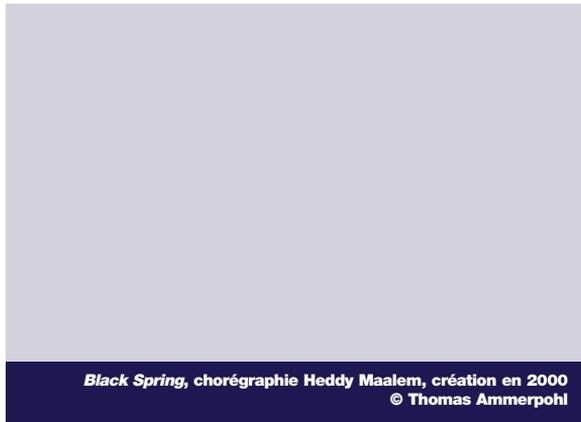
Après le boom des années quatre-vingt, les années quatre-vingt-dix marquent, aux dires des professionnels de la danse contemporaine française, un essoufflement de la créativité. En une dizaine d'années, cette discipline qui était perçue comme "*une terre vierge, un champ sur lequel personne n'avait marché*", apparaît comme "*un champ saccagé, [où] tout a été fait*"⁽²⁶⁾. Les rythmes de production imposés aux chorégraphes par le système des subventions épuisent rapidement leur ressources créatives (le plus souvent, les compagnies bénéficiant d'une aide publique doivent créer de nouveaux projets tous les ans ou tous les deux ans). Celles-ci trouvent par ailleurs de plus en plus difficilement à se renouveler auprès des interprètes dont les formations – du fait de la rapide institutionnalisation de la danse contemporaine – tendent à s'unifier⁽²⁷⁾. C'est dans ce contexte d'injonction à la création et d'académisation de la danse contemporaine que l'Afrique est apparue pour certains chorégraphes comme une ressource particulièrement intéressante. C'est en tout cas ce qu'affirme clairement Mathilde Monnier dont l'initiative africaine sera largement reprise par les chorégraphes de sa génération : "*Je crois, dit-elle, que sur le fond j'avais besoin d'être déstabilisée et de rencontrer des artistes différents, qui avaient une autre pensée de la danse. Et il me semble que l'Afrique était pour moi un continent tellement inconnu d'un point de vue artistique que c'était peut-être le lieu du plus étranger*"⁽²⁸⁾.

Le succès rencontré en 1993 par le spectacle qui naîtra de cette collaboration, *Pour Antigone*, ouvre la voie à d'autres appropriations de l'Afrique. Celles-ci prennent le plus souvent la forme d'une création, issue de la rencontre (plus ou moins programmée) avec des artistes locaux au cours d'un séjour en Afrique. Il s'agit pour les chorégraphes français de s'expatrier quelques jours ou quelques mois en Afrique (parfois avec une équipe de collaborateurs : scénographe, assistants, etc.) pour y préparer un nouveau

spectacle. Trouver les futurs interprètes constitue souvent la première étape de cette préparation. Certains chorégraphes choisissent de se rendre “à l’aveugle” dans un ou plusieurs pays pour y rencontrer, au gré du hasard, les acteurs culturels locaux. D’autres préfèrent cibler les établissements de formation déjà bien connus des services de la coopération culturelle. Quelle que soit la forme choisie pour cette expédition, il s’agit pour les chorégraphes d’observer, *in situ*, le travail des danseurs (par exemple, en allant assister aux répétitions de troupes de danses locales), puis d’animer des stages et ateliers dont certains constituent aussi des auditions. Ainsi Jean-François Duroure, ancien partenaire de Mathilde Monnier, présente en France en 1994 un spectacle, *What Are You Doing Here ?*, avec des danseurs sud-africains. Un premier séjour à Johannesburg est l’occasion pour le chorégraphe de découvrir certaines danses contestataires – comme les danses zouloues ou le “gumboot⁽²⁹⁾” – et leur importance dans les luttes sociales en Afrique du Sud. Pendant plusieurs mois il met ensuite en place avec son équipe des ateliers de travail avec les artistes des townships de Johannesburg (en particulier à Soweto). Il résulte de cette expérience un spectacle politique, qui trouvera notamment sa place dans les programmations liées aux commémorations de l’abolition de l’esclavage. D’autres chorégraphes réalisent, dans d’autres pays, des expériences similaires. Claude Brumachon se rend à Lagos au Nigéria où il crée en 1996 la pièce

Les Larmes des Dieux qui réunit cinq danseurs du Centre chorégraphique national (CCN) de Nantes qu’il dirige, ainsi que dix danseurs nigériens. Pour son projet *Black Spring* créé en 2000, Hedy Maalem, dont le souhait est de “réunir des danseurs africains d’Afrique et des danseurs africains de la diaspora” se rend lui aussi à Lagos⁽³⁰⁾.

Sylvain Prunenec se rend en Éthiopie où, à la demande de l’Alliance française d’Addis-Abeba il chorégraphie un spectacle pour la compagnie éthiopienne Adugna. Susan Linke chorégraphie au Sénégal *Le coq est mort*, en 1999, pour les danseurs de la compagnie Jant-Bi de Germaine Acogny. L’École des sables, que dirige cette dernière, est un point de chute important en Afrique de l’Ouest pour les chorégraphes à la recherche d’interprètes africains. C’est ici, notamment, que se rendent Bernardo Montet et Jean-Claude Gallotta dans le cadre



de la préparation de leurs spectacles respectifs. Le premier, en 2002, pour une pièce intitulée *O. More*, inspirée de la tragédie shakespearienne d'Othello, pour laquelle il souhaite réunir une distribution cosmopolite. Le second, pour un spectacle qu'il crée en 2007 avec le metteur en scène Moïse Touré, *2147, l'Afrique*, pour lequel il sillonne l'Afrique de l'Ouest à la recherche de danseurs, de comédiens et de musiciens.

À la faveur du développement concomitant de festivals consacrés à l'Afrique en France – que la 6^e édition de la Biennale de danse de Lyon en 1994, intitulée *Mama Africa, de l'Afrique à Harlem*, semble avoir initié – la plupart de ces pièces bénéficient d'une large diffusion en France. L'enthousiasme qu'elles suscitent ouvrira la voie à une reconnaissance de la création africaine contemporaine. De fait, les expériences artistiques vécues par les danseurs africains auprès des chorégraphes français constituent souvent la première étape d'une carrière chorégraphique autonome, dont le texte de présentation du festival des Hivernales cité en introduction de ce papier signale le succès. En ce sens, l'appropriation de l'Afrique est bien une appropriation réciproque. L'expérience que constituent les spectacles *Pour Antigone*, *Black Spring*, *Les Larmes des Dieux*, etc., ne doit pas être interprétée comme une simple manifestation de la domination occidentale et de l'utilisation unilatérale des ressources créatives africaines. L'exemple des chorégraphes burkinabè Salia Sanou et Seydou Boro montre que leur participation au spectacle de Mathilde Monnier ne s'est pas réduit à une extorsion de leur potentiel chorégraphique et symbolique. Au contraire, ils sont parvenus à conquérir leur autonomie professionnelle en utilisant les ressources que leur offrait aussi la collaboration avec la chorégraphe française. La position privilégiée qu'ils occupent aujourd'hui dans le champ chorégraphique en France, mais, plus largement, dans le paysage artistique international sont là pour en témoigner.

Conclusion

La visibilité, soudaine, qu'acquière l'Afrique dans le champ chorégraphique contemporain dans les années quatre-vingt-dix en France ne peut pas être, comme le suggère la grille de lecture postcoloniale souvent mobilisée pour en rendre compte, le simple résultat d'une fascination occidentale intemporelle pour l'Afrique et les corps noirs⁽³¹⁾. Elle s'inscrit dans un mouvement complexe d'appropriation de l'Afrique par les chorégraphes et les professionnels français de la danse. Le fonctionnement propre aux arts contemporains en général et à la danse contemporaine en France en particulier a rendu dans les années quatre-vingt-dix l'Afrique à la fois visible, disponible et légitime. La nécessité de produire l'originalité par la rupture et le "trash" a fait de l'Afrique un terrain de jeu particulièrement fécond pour les artistes contemporains occidentaux.

Mais l'utilisation de ces ressources africaines ne s'est pas faite dans la seule interaction entre artistes français et africains. Elle s'est au contraire appuyée sur la médiation des institutions françaises de la coopération, grâce à l'expertise desquelles ces collaborations ont pu se construire sur le terrain africain.

De ce point de vue, l'étude de l'appropriation de l'Afrique dans le champ chorégraphique contemporain constitue aussi une contribution à la sociologie des migrations. De fait, la multiplication de ces projets en Afrique et la consécration progressive des danseurs et chorégraphes africains qui a accompagné leur appropriation dans le champ de la danse contemporaine, ont contribué à structurer un nouvel espace de migrations artistiques⁽³²⁾. La circulation des danseurs à l'échelle internationale, jusqu'à largement contenue dans l'hémisphère nord, se déploie désormais aussi autour d'un axe Nord-Sud. ■

Notes

1. Ce travail est issu d'une recherche en cours portant sur l'émergence de la danse contemporaine en Afrique. Il s'appuie sur l'exploitation de plusieurs sources d'archives (principalement celles des ministères de la Coopération et des Affaires étrangères relatives aux échanges culturels avec l'Afrique, et celles du Centre culturel français de Bamako), une soixantaine d'entretiens (avec des danseurs africains et des professionnels français de la culture) et une enquête ethnographique par observation participante de plusieurs mois au Mali au sein d'un centre de formation à la danse contemporaine.
2. Francesca Castaldi, *Choreographies of african identities. Négritude, dance and the National Ballet of Senegal*, Chicago, University of Illinois Press, 2006.
3. Françoise-Marie Coudert et Kidi Bebey, "L'Afrique à Paris", in *Danser*, n°28, novembre, 1985, pp. 66-68.
4. François Roche et Bernard Piniau, *Histoire de la diplomatie culturelle française des origines à 1995*, Paris, La Documentation française, 1995.
5. L'expression est employée en 1979 dans un rapport de Jacques Rigaud qui fera date. Cette politique de "dialogue des cultures" propose de substituer à une politique culturelle extérieure marquée par l'unique "rayonnement de la culture française à l'étranger", une politique d'échange et de développement culturel. Jacques Rigaud, *Les relations culturelles extérieures. Rapport au ministre des Affaires étrangères*, Paris, La Documentation française, 1979.
6. L'Afaa est, durant cette période, l'opérateur chargé des échanges culturels, sous la tutelle des ministères des Affaires étrangères et de la Coopération.
7. Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
8. Didier Fassin et Éric Fassin, *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006.
9. Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, op. cit.
10. On peut par exemple lire sur le site Internet de la compagnie Montalvo-Hervieu : "Leur écriture chorégraphique, nourrie de danse classique, de hip-hop, de danse contemporaine, de danse africaine, de flamenco, de cirque et de théâtre, superpose le vivant et le virtuel, la réalité et l'imaginaire, la scène et les projections vidéo avec un goût prononcé pour le baroque et le métissage des genres et des cultures." [Consulté le 09 août 2011, je souligne].
Disponible : www.montalvo-hervieu.com/choreographes/choreographes.html
11. Directeurs du Centre chorégraphique national de Caen/Basse Normandie, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux sont à l'initiative du Festival "Danse d'ailleurs", dont l'argumentaire de l'édition 2010, intitulé "Vers une modernité créolisée", est évocateur. CCN CAEN/BN. Festival Danse d'ailleurs. [Consulté le 09 août 2011].
Disponible : www.ccnbn.com/danseailleurs/DEPLIANT%20DDA5.pdf

- 12.** Pour exemple on peut citer le travail mené par Bernardo Montet dans la pièce “O. More”, sur la figure de l’“Étranger”, qualifié par le critique de danse Gérard Mayen de “chorégraphie du métissage”. Gérard Mayen, “Moratoire Métis : Bernardo Montet”, in *Mouvement*, n° 17, juillet-septembre, 2002, pp. 56-59.
- 13.** Benoît De l’Estoile, *Le Goût des Autres. De l’exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010, p. 329.
- 14.** Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l’art contemporain*, Minit, Paris, 1998, p. 19. Raymonde Moulin qualifie quant à elle la production artistique du XX^e siècle d’“entreprise d’autodestruction de l’art” qui se caractérise par le “refus du signifié avec l’art abstrait ; [le] rejet de la composante artisanale du métier d’artiste avec la réduction de l’art à l’intention ; [le] dédain pour l’école et l’apprentissage d’atelier ; [la] fascination pour le déchet, le fragile, l’éphémère ; [la] substitution de l’artiste à l’œuvre.” Raymonde Moulin, “De l’artisan au professionnel : l’artiste”, in *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 394.
- 15.** Jean-Loup Amselle, *L’Art de la friche. Essai sur l’art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 42.
- 16.** *Ibid.*, p. 13.
- 17.** Jean-Loup Amselle, “L’Afrique : un parc à thèmes”, in *Les Temps modernes*, n° 620-621, 2002, pp. 46-60.
- 18.** Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l’art contemporain*, *op. cit.*
- 19.** Jean-Loup Amselle note justement que cette fascination trouve également à se réaliser dans le recyclage du kitsch populaire des sociétés industrielles du Nord. Voir Jean-Loup Amselle, *L’Art de la friche. Essai sur l’art africain contemporain*, *op. cit.*
- 20.** Boîtes de nuit ou bars-restaurants plus ou moins clandestins, caractéristiques de l’Afrique de l’Ouest.
- 21.** Jean-Loup Amselle, *L’Art de la friche. Essai sur l’art africain contemporain*, *op. cit.*, p. 37.
- 22.** Il faut souligner qu’à l’intérêt “privé” des artistes contemporains pour l’Afrique (une œuvre singulière inspirée par l’Afrique), a correspondu un intérêt public du champ artistique contemporain pour les artistes africains eux-mêmes. Cet intérêt public, au double sens d’un intérêt collectif et d’un intérêt soutenu par les pouvoirs publics, a eu pour conséquence d’accorder une place spécifique aux artistes africains eux-mêmes – c’est-à-dire aussi *en tant qu’Africains* – dans les grandes manifestations d’art contemporain en Occident. Sur la place des arts d’Afrique dans les institutions culturelles du Nord, voir Benoît De l’Estoile, *Le Goût des Autres. De l’exposition coloniale aux Arts premiers*, *op. cit.* ; Maureen Murphy, *De l’imaginaire au musée. Les arts d’Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
- 23.** Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002 ; Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d’une vocation*, Paris, La Découverte, 2010. Selon cette conception, le danseur n’est plus simplement un corps-objet au service d’une interprétation (éthique propre à la danse classique), mais il inscrit au contraire sa pratique dans un rapport immédiatement créatif et réflexif.
- 24.** Marcel Mauss, “Les techniques du corps”, in *Journal de psychologie*, n° 32, vol. 3-4, 1936 [cf. *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris, 1950].
- 25.** Pour une analyse des codes corporels de la danse contemporaine, voir Michel Bernard, “Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine”, in Jean-Yves Pidoux (dir.), *La Danse, art du XX^e siècle ?*, Paris, Payot, 1990, pp. 68-76 ; Muriel Guigou, *La Nouvelle danse française*, Paris, L’Harmattan, 2004.
- 26.** Il s’agit des propos tenus par la chorégraphe Régine Chopinot dans le film réalisé par Charles Picq, *Grand écart. À propos de la danse contemporaine française*, coproduction : les films Pénélope, La Sept ARTE, La Maison de la Danse de Lyon, 2000.
- 27.** Pierre-Emmanuel Sorignet, *Le Métier de danseur contemporain*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2001.
- 28.** Il s’agit des propos tenus par Mathilde Monnier dans un film réalisé par Seydou Boro, danseur et chorégraphe burkinabé, sur sa rencontre avec la chorégraphe Seydou Boro et Issa Traoré, *La Rencontre*, Les Films Pénélope, Sahélics Productions, Muzzik, Paris, 1999, 52 min.
- 29.** Le *Gumboot* (qui signifie “bottes de caoutchouc” en anglais) est une danse inventée pendant l’Apartheid par les mineurs noirs en Afrique du Sud.
- 30.** Entretien avec Hedy Maalem, Toulouse, juin 2011
- 31.** L’interprétation postcoloniale de la spectacularisation des corps noirs dansants est notamment développée par Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (Nicolas Bancel et al., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004), Anne Décoret-Ahiha (Anne Décoret-Ahiha, *Les Danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004) et, dans une moindre mesure, par Sarah Andrieu (Sarah Andrieu, “Le spectacle des traditions. Analyse anthropologique des processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso”, thèse de doctorat, université de Provence Aix-Marseille, 2009).
- 32.** Altaïr Despres, “Des migrations exceptionnelles ? Les “voyages” des danseurs contemporains africains”, *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 82, 2011, pp. 120-139.