

Université de Montréal

**Les cours de danse africaine à Montréal, émergence d'une
production socioculturelle et esthétique**

par

Estelle Prébolin

Département d'anthropologie
Faculté des sciences humaines

Mémoire présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maître
en anthropologie

Août, 2011

© Estelle Prébolin, 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
**Les cours de danse africaine à Montréal, émergence d'une production
socioculturelle et esthétique**

Présenté par :
Estelle Prébolin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Guy Lanoue
président-rapporteur

M. Bob White
directeur de recherche

Robert Crépeau
membre du jury

Résumé

Ce mémoire traite de l'enseignement de la danse africaine en France et au Canada. Cette recherche a débuté en 2007, lorsque l'auteur a participé à un échange étudiant. À la fin de cette expérience, l'auteur en était arrivé à la conclusion que la danse africaine au Québec était abordée comme un bien de consommation et/ou une production socioculturelle relevant de l'imaginaire. La présente analyse explore les avantages et les limites de l'approche méthodologique adoptée par l'anthropologue (qui est, dans ce cas-ci, une ancienne danseuse classique), et les conditions de la rencontre entre les Africains et les occidentaux par la danse. Tandis qu'il reste à démontrer que les critiques postmodernes de l'art de masse s'appliquent dans ce cas-ci, l'analyse montre ici clairement que l'on trouve dans les cours de danse africaine au Québec une forme de conscience professionnelle. Les critiques de la danse et de d'autres formes de démocratisations artistiques tendent à se confondre dans la peur du discours populaire. L'objectif principal de cette recherche est par conséquent d'établir les limites du fétichisme par rapport à la danse africaine et d'explorer en détail les implications de la « hantise du Troisième Homme » communiquée par la recherche ethnographique et l'analyse anthropologique.

Mots clefs

Danse africaine, esthétisme, fétichisme, postmodernisme, world culture, ethnochoréologie.

Summary

This thesis deals with the teaching of African dance in France and in Canada. The research for this thesis began in 2007, when the author took part in a student exchange and ended with a consideration of African dance in Quebec as a consumer good and/or an imaginary sociocultural production. The analysis explores the benefits and the limits of the methodological approach embraced by the anthropologist (who is, in this case, a former dancer with training in classical dance), and the terms of the encounter between Africans and Westerners through dance. While it remains to be shown that the post-modernist critiques of mass art apply to this context, the analysis here points to the presence of a professional consciousness in African dance lessons in Quebec. Critiques of dance and other arts as democratization tend to get lost in the fear of popular discourse. The main objective of this research is therefore to establish the limits of the fetishism associated with African dance and to discuss in further detail the « *hantise du Troisième Homme* », communicated by ethnographic research and anthropological analysis.

Mots clefs

African dance, aestheticism, fetishism, postmodernism, world culture, ethnochoreology.

Table des matières

<u>CHAPITRE 1 : MISE EN CONTEXTE ET INTRODUCTION D'UNE RENCONTRE AVEC LA DANSE AFRICAINE</u>	7
CONTEXTE D'EMERGENCE DE LA PROBLEMATIQUE DE RECHERCHE	9
LA DANSE TELLE QUE CONCEPTUALISEE A L'EPOQUE CLASSIQUE	14
L'IDEOLOGIE ET L'ILLUSION CHEZ LE DANSEUR CLASSIQUE	15
MISE EN SCENE DU MOUVEMENT, IDEOLOGIE ET PERTE DE SA CAPACITE EXPRESSIVE	16
LES IMPLICATIONS DE LA DEHIERARCHISATION A L'EPOQUE CONTEMPORAINE	18
LA PEUR DE L'IMMERSION POPULISTE CHEZ L'ETHNOLOGUE	19
PROBLEMATIQUE DE LA RECHERCHE	21
<u>CHAPITRE 2 : EMERGENCE DE LA PROBLEMATIQUE ET CONTEXTE DU TRAVAIL DE TERRAIN</u>	26
RETOUR SUR LE TERRAIN	27
La compagnie de danse « Migration »	27
Le centre de danse « La Rotonde »	28
L'association « Afrique en mouvement »	28
LES COSTUMES ET LE PREJUGE ROMANTIQUE DE LA DANSEUSE CLASSIQUE :	29
IDEOLOGIE ET METHODE DANS LES COURS DE DANSE AFRICAINE AU QUEBEC	30
REFLEXIONS SUR UNE NON-RENCONTRE	32
RUPTURE ENTRE L'ANTHROPOLOGIE DE LA DANSE ET LA SOCIOLOGIE	35
LA DENONCIATION DE LA TRADITION ESTHETIQUE DU CHERCHEUR	36
LES CRAINTES DES DANSEUSES CLASSIQUES VIS-A-VIS DE L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE AFRICAINE	37
LA CONFUSION DU CHERCHEUR ENTRE MILIEU POPULAIRE ET BOURGEOIS	39
<u>CHAPITRE 3 : L'IMAGINAIRE OCCIDENTAL ET L'ESTHETIQUE DE LA DANSE AFRICAINE ?</u>	42
FRANZ BOAS, ET LA QUESTION PARTAGEE D'UNE « FACULTE ESTHETIQUE UNIVERSELLE »	48
GEORGES BALANDIER, OU LE DOUTE DES APPROCHES CULTURALISTES DES PRODUCTIONS AFRICAINES	49
L'APPARITION DE L'ETHNOCHOREOLOGIE	52
L'INTRODUCTION DU LANGAGE EMIQUE PAR LES ETHNOCHOREOLOGUES ET SES CONSEQUENCES	54
LA QUETE D'AUTHEENTICITE ESTHETIQUE	57
ETHNOCENTRISME ET RENCONTRE ENTRE DIFFERENTES TRADITIONS ESTHETIQUES	58
UN ARTISTE SITUE EN DEHORS DE LA CULTURE	59
CLASSE SOCIALE ET FETICHISME TECHNIQUE	62
LA TRANSFORMATION ESTHETIQUE D'UNE <i>WORLD CULTURE</i>	64
<u>CHAPITRE 4 : L'ANGOISSE ET LES MODALITES D'ENGAGEMENT AVEC L'AUTRE</u>	69
L'ANGOISSE, UNE SENTIMENT PARTICULIER	70
LA PEUR, L'INCERTITUDE ET L'ANGOISSE	72
L'ANGOISSE ET LE PROBLEME DE L'INAUTHEENTICITE CHEZ LE CHERCHEUR	73
LA MECOMPREHENSION DANS LES SCIENCES SOCIALES	77
L'ANGOISSE FACE A LA DIFFERENCE DE L'AUTRE	82
LE RELATIVISME CULTUREL, UNE ETHIQUE NAÏVE?	83
<u>CHAPITRE 5 : DYNAMIQUES CULTURELLES SUR LE TERRAIN DE LA DANSE AFRICAINE</u>	86
LES PROFESSEURS DE DANSE AFRICAINE, « LOCATAIRES » DE LEUR PROPRE SAVOIR FAIRE	87

L'AUTHENTICITE DE LA DANSE RITUELLE	90
L'ANTI GENIAL, UNE PEDAGOGIE AUX ANTIPODES DE L'ENSEIGNEMENT EN DANSE CLASSIQUE ?	91
RETOUR AUX ORIGINES D'UNE CULTURE ANTE COLONIALE	93
LE ROLE DE LA MEDIATRICE SUR LE MARCHE ET DANS LES ECOLES DE DANSE AFRICAINE	98
ÊTRE PROFESSEUR DE DANSE AFRICAINE A MONTREAL	101
ROMPRE AVEC L'ILLUSION ORDINAIRE DU DANSEUR CLASSIQUE	102
LA FIN D'UNE CARRIERE EN TANT QUE PROFESSEUR DE DANSE AFRICAINE	104
LES APRIORIS COMME OUTILS DE MARKETING	105
LA CONSCIENCE PROFESSIONNELLE DU PROFESSEUR DE DANSE AFRICAINE ET DE L'INTERMEDIAIRE	109
LES COURS DE DANSE AFRICAINE EN EUROPE	111
LE LIEN ENTRE METHODE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE ARTISTIQUE (?)	112
LA PEUR DES TRAVERS DE L'INAUTHENTICITE	114
L'ESTHETISATION DU SAVOIR	117
<u>CONCLUSION : LE PROCES DE LA CULTURE POPULAIRE OU LE MEPRIS INTELLECTUEL DE LA CULTURE POPULAIRE</u>	119
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	126

Chapitre 1 : Mise en contexte et introduction d'une rencontre avec la danse africaine

Quand j'entends le mot « revolver », je sors ma culture (!)(Zizek¹).

A quoi sert d'opposer culture et art demandez-vous ? Autrement dit, à quoi sert de forger des concepts et de penser alors que l'on peut lire les bonnes feuilles de quelques romans politiques, regarder le spectacle de l'arène politique où s'entre-déchirent les lions et meurent les esclaves avec pour seul effort intellectuel de parier sur le meilleur combattant ? La distinction entre culture et art est fondamentale. L'art vise le beau, il touche à l'universel – une œuvre d'art est une création au sens fort, elle est une percée dans notre monde, l'ouverture sur un autre monde, l'enrichissement de notre perception, l'expression de sentiments nouveaux. L'art forme l'humanité. La culture entendue au sens contemporain est la production de masse d'objets agréables et périssables. Confondre la culture et l'art, c'est confondre l'agréable et le beau².

Malgré l'acquisition d'un bagage technique assez large, ce n'est que tout récemment, lors d'un séjour au Québec, que nous sommes entrée en contact avec la danse africaine³. En effet, l'expérience de l'apprentissage de la danse africaine a été pour ainsi dire absente de mon cursus de danseuse. Cependant, il s'est développé depuis quelques années et dans plusieurs pays occidentaux un engouement certain pour les cours de danse africaine. Le Québec n'est pas exclu d'un tel phénomène. Au contraire, la danse africaine y est particulièrement populaire. Or, cet intérêt pour la danse africaine fournit un cadre d'analyse novateur aux sciences sociales pour étudier le mouvement.

Lors de mon arrivée à Québec, en 2007, nous nous sommes trouvée face à un « mouvement médiatique » (affiches, sites internet, prospectus, etc.) de masse qui faisait la promotion des danses étrangères. C'était le cas notamment pour les cours de danses qui, comme le flamenco, le tango, la capoeira, la danse butô et, bien entendu, la danse africaine, étaient encensés pour leurs « vertus corporelles ». Si un tel

¹ <http://mouv.org/article/print/?id=2111> consulté le 30 Août 2011.

² Critique reprise d'un débat philosophique « virtuel », <http://www.philomag.com/article,entretien.slavoj-iek-il-est-permis-de-ne-pas-jouir.294.php> consulté le 30 Août 2011.

³ L'emploi de la première personne du pluriel pour évoquer l'expérience personnelle de la danse peut sembler mal approprié, parce qu'idéologiquement très chargé. Si tant est qu'il s'agisse d'une justification pertinente de son emploi, le fait qu'il soit *communément* utilisé dans les écrits scientifiques français n'empêche pas que son usage connaisse certaines dérives et généralisations. En effet, et tel que Renato Rosaldo l'a souligné : « Imperialist nostalgia occurs alongside a peculiar sense of mission, the white man's burden, where civilized nations stand duty-bound to uplift so-called savage ones. (...) « We » valorize innovation and then yearn for more stable worlds, whether these reside in our own past, in other cultures, or in the conflation to the two » (Rosaldo ; 1989 :108).

engouement est récent, il n'en demeure pas moins que les premières représentations de danses « extra-occidentales »⁴ en Occident sont beaucoup plus anciennes. Selon Anne Décoret Ahiha, spécialiste de l'étude des danses exotiques, ces représentations sont liées au phénomène colonialiste ; elles en auraient été le véhicule – « divertissant ». Dès le milieu du XIX^{ème} siècle, le public occidental – et européen en particulier – assiste à la mise en scène de chorégraphies étrangères, dont la « danse africaine »⁵.

Bien qu'Ahiha ait développé sa thèse sur « les danses exotiques » en s'appuyant surtout sur les expositions universelles survenues en Europe, il reste que ce type de représentation n'appartient pas au seul continent européen. Bon nombre d'années après, des expositions semblables ont été montées pour les publics assoiffés d'exotisme en Amérique du nord. Par exemple, à la fin du XX^{ème} siècle, durant l'Expo 1967⁶ de Montréal, les Canadiens et spectateurs du monde entier ont pu découvrir des danseurs d'« excellence » appartenant à la troupe nationale de l'Ouganda – « the Heart Beat of Ouganda ». Ces danseurs étaient issus d'une sélection rigoureuse, effectuée lors d'une compétition organisée expressément à cet

⁴ Bien que les deux notions ne soient pas exactement équivalentes, « extra occidental » est utilisé en tant que palliatif à la complexité terminologique d'exotisme dans l'introduction de la thèse d'Anne Décoret Ahiha. La seconde est empreinte d'une historicité propre, fluctuante, d'un point de vue historique comme intersubjectif. Ce n'est pas le cas de la première, car elle ne comprend pas un tel jeu réflexif.

⁵ Depuis une dizaine d'années, l'ethnochoréologie travaille sur la déconstruction du concept de « danse africaine ». D'après les études les plus récentes, la naissance du terme en Occident provient essentiellement d'une forme de « curiosité », apparue durant la période de colonisation. La « danse africaine » fut connue tout d'abord grâce aux récits de voyageurs et descriptions des explorateurs « qui, par leurs écrits, révélaient l'existence de pratiques de danse autant qu'ils témoignaient de leur étrangeté » (Décoret-Ahiha ; 2004) ; c'est par la suite au tour des zoos humains et autres expositions universelles d'exposer aux yeux du monde occidental les récentes « curiosités » – en particulier au début du XX^{ème} siècle (Bancel, Blanchard et al., 2002 *tel que cité dans* Décoret-Ahiha ; 2004) : « C'est à la fin des années 1920 que les grandes salles de théâtre commencèrent alors à programmer des danseurs du monde entier ». L'attrait pour l'exotisme culturel se fera alors de plus en plus pressant ; il s'agit alors d'une toute nouvelle demande à laquelle il fallut rapidement répondre : elle est financièrement très prometteuse. C'est pourquoi les directeurs de *music hall* décidèrent de la mise en scène des danses étrangères: « Le succès remporté par ces manifestations (les) incita à accueillir, sous la forme d'intermède, des danseurs et danseuses marocains, sénégalais, javanais » (Décoret-Ahiha ; 2004). L'ensemble de ces événements concède au terme « danse exotique » d'entrer dans le vocabulaire occidental usuel.

⁶ L'exposition universelle de Montréal en 1967 a été organisée du 27 avril au 29 octobre 1967, par Jean Drapeau, le maire de la ville, et a accueilli près de 50 millions de visiteurs. Ce type d'exposition servait à mettre en valeur les réalisations technologiques et industrielles des pays hôtes. En particulier, et selon les historiens, « l'Expo 67 représente un point tournant dans le développement social, culturel, économique et urbanistique de Montréal et du pays tout entier ».

Cf. http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=4337,5681774&_dad=portal&_schema=PORTAL

effet – soit établir une troupe d’envergure nationale et de renommée internationale⁷.

Le couple d’ethnochoréologues Judith Lynne et William John Hanna soulignent dans un article à propos de l’évènement: « En commençant leurs tournées par des représentations en Egypte, en Grèce, en Yougoslavie, en Grande Bretagne et en Union Soviétique, les danseurs ougandais sont arrivés en triomphe à Montréal et à l’Expo 67 où ils ont reçu devant 30 000 personnes une véritable consécration internationale »⁸. L’Expo 67 a probablement annoncé une nouvelle ère de contact avec la culture des autres, et pour beaucoup de Québécois ce contact allait passer par la musique et la danse.

A l’heure actuelle, les traditions africaines suscitent toujours un grand intérêt chez le public québécois – de nombreux événements comme le festival international Nuits d’Afrique de Montréal sont là pour en témoigner. Proposés par différents corps associatifs, les cours de danses africaines gagnent en popularité, allant jusqu’à prendre place au cœur même des institutions scolaires. Par exemple, ce loisir attirerait jusqu’à 400 adultes par session et 4000 enfants par année dans les locaux de l’association « Afrique en mouvement », selon son ancienne directrice (communication personnelle, 2008).

Contexte d’émergence de la problématique de recherche

Dans ce mémoire, nous allons surtout nous attacher à souligner l’impact théorique que produit mon séjour au sein de ces différentes compagnies. Mon premier terrain (2007) nous a amené à effectuer une recherche bibliographique poussée sur l’ethnochoréologie. L’objectif était d’assimiler, parallèlement à ces expériences de terrain, un maximum de données théoriques en ethnologie de la danse – ou encore ethnochoréologie. L’un des points qui m’a tout particulièrement frappé lors de cet apprentissage fut la négligence apportée à la mise en scène de la danse, négligence du moins si l’on se rapporte aux analyses des anthropologues de la danse française et à leurs outils de retranscription. Celle-ci était très présente dans les travaux nord

⁷ Nous reviendrons plus loin sur ce type de compétition, puisqu’elles ont toujours lieu à l’heure actuelle, mais à des fins différentes.

⁸ Voir l’article (mettre la référence complète) du couple : voir <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.2307/3334347>

américains et européens – hormis l’exception française. D’après les ethnochoréologues structuralistes européens – non français, l’incorporation d’une *performance* chorégraphique est un processus technique, traduisible sous le format scriptural grâce à des « fonctions » et dont le style est dépendant avant tout d’un contexte historique (Martin *et* Pesovar)⁹. Or, ici, la distinction épistémologique prenait une tournure de plus en plus floue. Si la « distinction » épistémologique est fluctuante, c’est parce qu’elle est signe d’un fétichisme¹⁰.

L’une de ces implication, sans doute la plus importante, est soulignée par Adrienne Kaeppler. Cette anthropologue de la danse d’origine américaine, d’obédience structuraliste et qui a souvent recours à la labanotation – système de retranscription « morphologique » du mouvement – ajoute combien « some categories of structured movement may be further marked or elaborated, for example, by being integrally related to « music » (a specially marked or elaborated category of « structured sound »), and text » (Kaeppler ; 2000).

À travers cette citation, l’auteur se trouve à souligner l’un des questionnements centraux qui occupent aujourd’hui la plupart des anthropologues spécialisés sur la danse africaine. Ce questionnement interroge la nature même de l’engouement derrière le « phénomène » de la danse en Occident : La danse est-elle instrumentalisée ? C’est-à-dire « marchandisée » ? Et donc dénaturée, privée de son « substrat », de son « essence » artistique. Est-ce que l’attrait qu’exerce la danse en

⁹ C’est à partir des années 1920 qu’on voit naître leur analyse qui porte sur trois registres : musicale, fonctionnelle et morphologique. La mise en relation de ces trois registres constituerait selon ces chercheurs l’essence esthétique et signifiante du mouvement. Cette approche conçoit le mouvement comme un phénomène esthétiquement ordonné : « Vu les résultats et les travaux entrepris dans les différentes branches de la recherche folklorique générale, nous pensons qu’il convient d’attribuer une importance décisive à l’analyse structurale. (...) L’étude des propriétés structurales d’une oeuvre d’art a aussi une importance esthétique, dans la mesure où elle donne un aperçu du processus créateur et permet d’en dévoiler les règles inhérentes » (Martin et Pesovar ; 2005 : 169). A fortiori, l’entreprise structurale a pour fonction de dévoiler la régularité des morphologies chorégraphiques en établissant une typologie des cadres culturels liés à ces régularités. Par conséquent, la performance chorégraphique est davantage une structure de l’interprétation puisqu’elle ne prend essence qu’à travers les éléments qui lui sont contigus. L’essence du mouvement reste partiellement signifiante, la danse est toujours traduction.

¹⁰ Selon Michel de Certeau, « Une problématique de retard s’introduit dans le rapport de la science aux arts. Un *handicap temporel* sépare des savoir-faire de leur progressive élucidation par des sciences *épistémologiquement supérieures* (de Certeau ; 1990: 105). Autrement dit, il s’agit d’un fétichisme méthodologique, qui se traduit au quotidien par des aprioris. En l’occurrence, dans le cas de la danse africaine, ces derniers émanent principalement du modèle hégémonique de la danse classique, tel que nous l’observerons.

Occident est nourrit par une « production culturelle » qui officierait au niveau de l’imaginaire ? Ces questionnements ont été au cœur de mon premier terrain¹¹ et demeure, ainsi qu’on va le voir plus loin, centraux à ma réflexion sur la danse africaine.

Cependant, Kaeppler pousse le raisonnement plus loin. Elle explique, que la pratique, l’enseignement et l’étude d’une danse n’est que partiellement déterminé par son contexte d’émergence, le cadre où elle est pratiquée – tout aussi éloignée qu’il puisse l’être de son lieu d’origine – exerce également une influence. Ce faisant, Kaeppler ajoute que ce phénomène a notamment engendré des écarts épistémologiques dans le traitement de la danse par la science ; le fossé épistémologique le plus grand se situerait selon elle entre l’Europe et l’Amérique :

American dance researcher continue to question what constitutes the field : should dance studies be primarily about products or should they incorporate more anthropological notions about process, event, ethnoaesthetics, and cultural constructions about structured movement ? Unlike European dance researchers, American have often worked with movement traditions not their own and their research tends to be more diffuse and less detailed in movement content. (...) European dance studies often used comparative methods to derive classification, local and regional styles, historical layers, and intercultural influences (...) Cultural and academic differences must be considered when reading dance studies (Kaeppler ; 2000 : 118).

Contrairement à l’approche française, l’approche idéale consisterait pour Kaeppler comme pour moi à traiter la danse africaine à la fois comme un objet de consommation et comme une production culturelle imaginaire. Cependant, selon mes observations, la frontière épistémologique fétichisée, celle de « l’esthétique de la culture », se confond avec une autre frontière, plus « ordinaire », voire « populaire » ; celle du « goût », au sens bourdieusien du terme¹² – mais on pourrait parler également d’une « esthétisation des savoirs » (de Certeau ; 1990 :110). Cela implique notamment que la distinction épistémologique entre Amérique et Europe que propose Kaeppler marque la réflexion sur l’esthétique de la danse, la donnant à

¹¹ Dont j’exposerai le contexte de naissance en aval de ce chapitre, dans une section consacrée à la rencontre et découverte des cours de danse africaine au Québec. A cette époque, nous supposons qu’*a contrario* de la France, la danse africaine au Québec était avant tout une question de goût et de culture.

¹² En outre, et si « Pierre Bourdieu par exemple accuse l’esthétique d’être le lieu de la dénégation du social (car) elle n’a pas vu que le goût était plus déterminé que ne le pensait Kant et que sa croyance en l’autonomie et en l’autotélie de l’art (et par conséquent en sa propre pureté), est elle même le fruit de l’Histoire (Talon Hugon ; 2004:113). Cependant, la conception bourdieusienne de la danse n’est pas si éloignée de la conception de « l’art du faire » selon la conception kantienne dans la faculté de la faculté de juger. Nous reviendrons sur ce point.

voir au travers des traits d'une confusion entre art et goût, d'un préjugé issu de la tradition classique de l'ethnologue, ici Kaepler. Ce « fétichisme méthodologique », ou cet amalgame que produit la science, déjà évoqué entre autres par Michel de Certeau (de Certeau ; 1990 : 103), entraînerait, par amortissement, à refuser la « tradition artistique » (entendre par là l'ensemble des connaissances propre à ce savoir faire), à faire comme si elle n'existait pas¹³. Ce refoulement se solderait par un matérialisme de mauvaise foi qui amènerait, selon de Certeau, le chercheur à traiter cet « art de faire » comme une connaissance « inconsciente »¹⁴, voire « mystique », mais toujours hautement « exotique », car « détaché de ses procédures ; (...) le savoir-faire passe (alors) pour un « goût », un « tact », voir une « génialité ». On lui prête les caractères d'une intuition tour à tour « artistique » ou « réflexe » (de Certeau ; 1990).

Par ailleurs, l'« amalgame » de Kaepler ne prend en compte qu'une partie des recherches qui ont été faites. Ainsi, s'il est vrai que l'Europe comprend bon nombre des recherches comparatives, il est aussi vrai qu'on y trouve également plusieurs études qui traitent de la danse comme une performance virtuelle, soit une performance détachée de tout médium matériel (Grau ; 2005)¹⁵. Or, ces recherches, à l'instar de plusieurs études ethnochoréologiques américaines¹⁶ (Williams *tel que cité dans* Grau ; 2005 : 236) – dont celle de Kaepler –, tendent à reproduire le même biais, c'est-à-dire qu'elles approchent la danse africaine selon les conceptions classiques (et occidentales) qui traitent l'art en tant que médiation immatérielle de

¹³ A l'instar de Franz Boas, qui, nous le soulignerons dans un second chapitre, s'est attelé à l'étude de la danse en détruisant l'ensemble de la tradition universaliste dont il était issu, et *de facto*, redisant à néant l'art et la danse en tant que langage universel (Kaepler ; 2000).

¹⁴ « Faculté autonome » du scientifique « qui s'affine mais ne s'apprend pas » selon la conception de la faculté de juger kantienne (de Certeau ; 1990).

¹⁵ Les chercheurs se réclamant de la sociopoétique théorisent le mouvement au regard du paradigme de la traduction. Les rapports socioculturels se font et se défont sous couvert d'une sémiotique virtuelle contenue dans le mouvement comme par exemple chez les Tiwis: « A travers la danse, les Tiwis pouvaient imaginer la réalité aussi bien que la refléter. Comme nous l'avons dit plus haut, en danse un individu pouvait être père ou mère indépendamment de son sexe, (...) La danse permettait de transcender la réalité de tous les jours. Elle permettait de faire l'expérience de l'essence même des phénomènes et non seulement de leurs incarnations singulières » (Grau, 1998 : 24).

¹⁶ Une autre approche, la théorie sémasiologique du mouvement, proposée par Drid Williams dès les années 1980, envisage l'essence du mouvement comme une traduction socioculturelle et tente de dégager une théorie du code chorégraphique comme l'on le fait pour « traduire des langages parlés étrangers inintelligibles » (Williams, 2005 : 236). Selon l'auteur, les actes vocaux, à l'instar de la culture ou du mouvement, sont tous des phénomènes immatériels. L'enjeu, dans cette perspective, est de redonner à ces phénomènes virtuels leur essence. Seule la retranscription en écriture Laban permet de rendre perceptible la logique inhérente du mouvement et d'en fournir les frontières culturelles « transitives ou intransitives » (Williams, 2005 : 237).

l'âme ou encore comme mode d'accès au sublime (Talon Hugon ; 2004). Ainsi, que ce soit en Europe ou en Amérique, refuser cette confusion entre le goût et l'esthétique de la culture, engendre inmanquablement et *a fortiori*, la reproduction d'une distinction fétichisée de la technique inhérente à la danse.

Après réflexion, il semble préférable de s'interroger, non pas sur les questions qui, telles que posées plus haut, présupposent que la danse africaine est à la fois un objet de consommation et une production socioculturelle imaginaire, mais sur la fétichisation latente et conditionnelle à ce genre de problématisation. Dans ce contexte, la conjonction de coordination « et » constitue le fait même de la fétichisation, il en est en quelques sortes le signe, témoignage d'une réification. Il faut porter le questionnement sur la mécompréhension qui découle de cette fétichisation. Ainsi, et de mon point de vue, interroger un rapport de coordination « et/ou » est bien plus pertinent, puisqu'il invalide la quête, ici vaine, d'une conception « éthique » de la technique¹⁷, dans laquelle Adrienne Kaeppler est passée maître¹⁸.

Si le culturalisme est inclus au processus de fétichisation, le structuralisme n'en est certainement pas exclu. Plus largement, certains courants s'organisent comme vecteur d'un discours, celui du « manque de technique », de savoir faire, « « savoir, qui demeure là, à qui (il) manque son appareil technique (on en a fait des machines) ou dont les manières de faire n'ont pas de légitimité au regard d'une rationalité productiviste » (de Certeau ; 1990). Ce mythe scientifique contribue ainsi à l'uniformisation d'un imaginaire occidental et populaire déjà bien trempé¹⁹, et auxquels les professeurs de danse africaine ne sont pas totalement, bien qu'à leur

¹⁷ « Enkysté dans la particularité, dépourvu des généralisations qui sont le fait du seul discours, l'art n'en forme pas moins un « système » et il est organisé par des « fins » - deux postulats qui permettent à une science et à une éthique de tenir à *sa place* le discours « propre » dont il est privé » (de Certeau ; 1990).

¹⁸ Nous l'aborderons en aval de ce chapitre. Néanmoins, et tel que le souligne Kaeppler, spécialiste du rapport emique/étique dans l'étude du mouvement, celui-ci pose certaines limites : « most anthro/ethno researchers agree that it is necessary to examine how individuals involved in studying dance learn to interpret what they see. The notion that dance is a « universal language » is too common and is often associated with the idea that « outsiders » can understand body movement language. On the other hand, many dancers and researchers feel that ballet and modern dance are universal movement to languages that can (and have been) adopted « universally ». What can we learn from ways in which anthro/ethno/indigenous researchers have interpreted dance (...) ? (Kaeppler ; 2000 :117).

¹⁹ Tel que tend à le supposer l'avènement d'une ère nouvelle de contact et de communication depuis l'Expo 67.

insu, étrangers. L'objet de cette étude concernera en l'occurrence la sacralisation de l'art ainsi que le fétichisme méthodologique doublé d'un fétichisme de la technique comme barrière à (et parfois fonction de) l'interprétation scientifique. C'est ce qui va précisément faire l'objet de ce mémoire et être développé dès à présent.

La danse telle que conceptualisée à l'époque classique

En tant qu'occidentale, nous n'étions pas étrangère ni à cet imaginaire scientifique, ni à ces préjugés, ni à cette tradition classique. J'avais expérimenté le mythe du « manque de technique » dans les cours de danse africaine au Québec. Il en sera question ici brièvement²⁰, mais à la vue de tout le matériel requis pour mettre en scène les cours de danse africaine (cori, masques, etc.), nous imaginions qu'il était question d'« artifices » ne servant qu'à « masquer » un *manque* de technique. Pour comprendre cet apriori, il faut souligner combien l'histoire des danses, en particulier en France, appartient à un processus de « civilisation des mœurs », au sens où l'entendait Norbert Elias. Bien qu'issus de milieux populaires, « les savoirs du corps en mouvement (ont été) liés aux usages « civilisés » du corps, qui (consistaient) à contrôler les comportements et à travailler le « paraître » dans les lieux publics aristocratiques comme les bals de cour » (Faure ; 2000 : 27). C'est pourquoi les modes d'expression d'ordre symbolique (mode vestimentaire, bijoux, etc) seraient sans importance pour évaluer la compétence corporelle.

Toutefois, en tant qu'ancienne danseuse classique, j'éprouvais le sentiment contraire, que tout travestissement (comprenant masque, etc.) était nécessaire mais pas suffisant pour convaincre le public des aptitudes techniques réelles du danseur. La conviction va au-delà du costume seul, puisque celui-ci ne viendrait parfois qu'encombrer ou alourdir la virtuosité du corps du danseur. En effet, seule compte, pour le danseur classique, « la nudité » du corps, soit le corps dans sa forme la plus « naturelle » (Faure ; 2000 : 75), expression d'une conception de « l'authenticité » qui n'est pas anodine, puisqu'elle découle de la conception de l'art classique.

Dans les ballets de cour, le corps était représenté comme « tout prêt, achevé, en pleine maturité, épuré en quelques sortes de toutes les scories de la naissance et du

²⁰ Il en sera question plus loin en détails.

développement » (Faure ; 2000 : 24), égocentré et coupé du quotidien, conception promulguée par les discours officiels, religieux, étatiques et sérieux de l'époque:

Avec le ballet, la danse devient spectacle. (...) Il participe par sa splendeur aux fêtes que désirent donner les monarchies d'Europe à leur apogée. Mais du même coup un art est né qui déborde le cadre des cérémonies royales et leur survit. (...) Le ballet d'action au xviii^e siècle répond au désir d'expressivité nouvelle inspiré par Diderot et les encyclopédistes puis, dressant sur pointes la ballerine et l'habillant de blanc, les chorégraphes du xix^e mettent en scène une image romantique idéale de la femme » (Bonis ; 2011).

Cette idéologie, selon Sylvia Faure – disciple de Pierre Bourdieu, a amené le danseur classique à définir son être d'une façon très particulière. Les danseurs classiques (et la tradition de l'art classique) considèrent effectivement que l'intériorité est avant tout source de perfection, qui défierait dans une certaine mesure la mise en scène, qui quant à elle découle directement des normes des ballets de cour. De là une forme de mépris éprouvé par le danseur classique vis-à-vis l'art populaire, qui requiert des masques et autres « accoutrements ». En effet, la condition sociale héritée risque de devenir invisible sous le masque, puisque ce dernier « double, multiplie, déguise » le danseur. Cependant, l'attrait du masque perdure dans les milieux populaires, et avec lui, l'imaginaire du « réalisme grotesque » (Bakhtine *tel que cité par* Faure ; 2005 : 24). Véhiculée à travers les *performances* et pièces comiques – telles que les représentations des œuvres de Rabelais par exemple – la culture populaire crée désordre et confusion, puisque c'est l'âme ici qui se place sous le joug du corps. Ce dernier n'est pas isolé comme dans la vision classique, mais mêlé au reste du monde, se préférant « condamner » en quelques sortes à sa finitude.

L'idéologie et l'illusion chez le danseur classique

Toujours selon les recherches de Sylvia Faure, le danseur classique, prisonnier de l'idéologie, entrerait dans un état d'auto-persuasion. En principe, l'auto-persuasion suffit si « l'illusio » est déjà là²¹. Ici, « l'illusio » est la fausse conscience du danseur en ses capacités techniques « héritées » ou inhérentes. C'est de cette conscience que naît le mépris du danseur classique pour les manifestations dites populaires. De fait,

²¹ La définition de l'illusio serait la suivante « Se sentant, se croyant véritablement danseurs, ils estiment ne pas avoir besoin de « symboles » pour se persuader ou pour prouver aux autres qu'ils savent danser » (Faure ; 2000 : 75). Cet aspect peut être pris en compte dans l'ensemble des préjugés appartenant à une vision des classes sociales élitistes.

il découle de cette conception que l'art est un moyen d'atteindre la perfection de l'âme humaine.

La matérialité devient donc un obstacle à ce dessein. Si la musique demeure le médium le plus à même de rencontrer les tréfonds de l'âme, ce serait précisément du fait de son immatérialité (Talon-Hugon ; 2004 : 67). Dans ces conditions, la « virtualité » du mouvement ne doit pas être rompue par la « matérialité » des costumes et autres « accoutrements », au risque de faire perdre à la danse son « esthétisme ». C'est pourquoi l'illusio du danseur classique traduit en quelques sortes une confiance infini(tésimale) en la « pureté » de son âme. Ses capacités se trouveraient débarrassées et dépasseraient alors la seule aptitude technique ou matérielle de la prestation.

Mise en scène du mouvement, idéologie et perte de sa capacité expressive

Les normes de l'art classique étaient mises à mal de deux manières, non seulement du fait même que les masques permettent toute forme de travestissement²² mais aussi du fait de l'imposition de l'écriture, un outil idéal puisqu'elle détient cette capacité d'objectivation et de fixation de pratiques, véritable processus de rationalisation dans l'ordre du réel²³ (Weber ; Goody *tel que cité par* Faure ; 2005 : 27). Le ballet était alors un véritable instrument politique²⁴ (Bonis ; 2011). Le corps devint un « objet » de « savoir », la notation des « savoir-faire » s'inscrit petit à petit à l'ensemble des pratiques sociales et la danse constitua alors un « savoir-faire » parmi d'autres qui

²² Soulignons que certains anthropologues européens éprouvèrent des difficultés à se représenter la fonction originelle du masque (décorative, esthétique, d'usage seulement, etc.). Reprenant les propos de Michel Leiris sur les ornements du corps, Luc De Heusch en souligne les limites : « On regrettera seulement que le masque se voit attribuer une position congrue. On aurait aimé voir l'écrivain (Leiris), (...) inaugurer un chapitre à partir de cette remarque profonde « Le masque est en somme un costume cérémoniel qui tend à annuler l'identité de son porteur ». (...) ». La remarque élaborée par De Heusch n'est pas totalement épargnée par la tradition classique décrite plus haut. Néanmoins, d'autres anthropologues recourront par la suite à un questionnement similaire, tel que nous le ferons remarquer plus loin (chapitre 2) chez Georges Balandier (Balandier ; 1967, Penrad ; 2011). La « crise nègre » est d'ailleurs pour ces derniers d'un ennui insupportable, forme de non-événement, critiquant par la même certains « analystes » qui tentent « d'imposer de nouveaux canons universels, travestissant avec mauvaise conscience leur propre sensibilité » (Heusch : 80 ; 1967).

²³ Tel qu'il s'est opéré dans le domaine de la danse entre le XIV^{ème} et le XVIII^{ème} siècle. Les desseins chorégraphiques sont alors vérifiés voir censurés par l'Académie. En effet, les ballets de l'époque sont avant tout une célébration ou une satire du pouvoir monarchique (Faure ; 2005 : 26).

²⁴ D'ailleurs, il n'est pas étonnant de constater que le premier système de retranscription chorégraphique fut commandé par Louis XIV lui-même, puisque la principale difficulté liée au symbolisme (costumes, décor, etc.) résidait dans le fait de maintenir un ordre social où l'on puisse discerner le « vrai du faux ».

intervient directement dans l'éducation des jeunes nobles. En France, ce sont principalement les écoles sociologiques qui se sont emparées de l'analyse des techniques de danse, considérant, contrairement aux anthropologues de la danse, que cette performance ne doit pas être exclue de son contexte sociologique pour être étudié.

A contrario, dans le cadre des études consacrées au symbolisme et à la communication dans la danse²⁵, l'analyse de la danse africaine s'effectue *en dehors* des interactions sociales, mais néanmoins toujours à l'aide d'une retranscription²⁶, tel que le conçoit Anca Giurchescu, ethnologue de la danse. Spécialiste du folklore roumain, elle « investigated, from an insider's perspective, the way traditional symbols were manipulated by communist cultural management for political power légitimation »²⁷. Pour cette dernière, la danse s'inscrit dans un processus du non voir, du non entendre et du non dire. La passivité est donc le mode d'expression le plus à même de définir la travail symbolique de la danse :

A l'inverse, il est très difficile de « parler » de signification quand la danse est présentée comme un produit purement chorégraphique, n'ayant qu'une finalité propre. Cependant, le simple fait de danser lui confère un sens, les danseurs comme pour les spectateurs. (...) Dans cette optique, la danse peut être considérée comme un processus artistique avec une fonction expressive, et l'accent portera sur sa forme. Cela signifie que la danse donne un sens à ses propres éléments chorégraphiques, implicites mais essentiels à son existence même. (Giurchescu ; 2005 : 271).

Ici, il est clairement exposé que la danse, utilisée à des fins politiques ou nationalistes (à l'instar des ballets) perdrait sa capacité expressive – du fait d'une élaboration chorégraphique poussée, contrairement à la performance exécutée en

²⁵ L'aspect symbolique est une dimension très étudiée dans les théories ethnochoréologiques des danses africaines : « Les deux principaux représentants de ces analyses sont entre autre Anca Giurschescu et Allegra Fuller Snyder. Selon le second auteur, le symbole de la danse dans les sociétés sans écriture est effectivement un alliage, voire une équation, entre contenu du mouvement, costume, accessoires d'une part, et environnement, mode de subsistance, complexe mythique d'autre part. Le symbole de la danse aurait une fonction similaire au signe d'une écriture. La capacité communicative de la danse s'organise à travers trois dimensions. La première, se réalise dans l'espace interne du danseur qui fusionne avec le groupe dans une forme de transe; la seconde, s'effectue via les conditions événementielles provoquées par un rite particulier ; la troisième est permise, véhiculée par le médium musical. Ces dimensions de la communication, où l'environnement joue un rôle prépondérant, se retrouvaient fréquemment dans le discours des apprentis danseurs à Montréal: « Le feu, l'eau, l'air, la terre : un alliage explosif ! ».

²⁶ Nous citons ici l'ethnochoréologue Anca Giurchescu : « Pour atteindre, de manière analytique le niveau de signification le plus général et le plus profond d'une danse, quel que soit son genre, il faut l'abstraire de son contexte social. « Résumer une thèse signifie en conserver l'essentiel. Résumer une création artistique signifie en perdre l'essentiel » (Valéry, P.; 2005 : 271)» (Giurchescu *tel que cité dans* Grau ; 2005 : 271).

²⁷ <http://www.roehampton.ac.uk/about/honorary-degrees/2009/anca-giurchescu.html>

dehors de ce type de contexte. Nous sommes donc confronté à une approche sociologique et phénoménologique de la danse. Il s'agirait de faire ici la distinction entre une approche plus axée sur le contexte social et l'autre sur les formes de l'expérience. Ceci correspondrait aux aspirations de l'anthropologue par rapport aux différences historiques et épistémologiques entre les sciences sociales et les humanités.

Les implications de la dehiérarchisation à l'époque contemporaine

Cette dernière approche, apparue dans les années 1980, émerge parallèlement à l'apparition de tendances avant-gardistes²⁸, dont la « danse américaine », qui travaille activement à l'effacement de la distinction entre culture d'élite et populaire, ou encore à une « dehiérarchisation ». Ce mouvement vise par conséquent la reconnaissance de la différence esthétique des danses dites « urbaines » et « populaires ». Les critiques ont parlé de cette mutation comme d'une pulsion pour « l'anti-danse », point de non retour, allant à l'encontre du formalisme classique et de l'authenticité postmoderne²⁹ (Faure ; 2000 : 47). En effet, cette conception phénoménologique de la *performance* chorégraphique s'oppose donc à la conception sociologique qui prône une dehiérarchisation, telle que nous le soulignerons chez Sylvia Faure dans les dernières pages de ce mémoire.

Le phénomène de dehiérarchisation aura également marqué le Québec et la scène provinciale en plusieurs sens. D'un point de vue professionnel, scénographique et politique, on assiste à une « démocratisation culturelle »³⁰. Le statut « d'expert » ou de « professionnel », mais également celui de médiateur, s'en trouvera ébranlé³¹. Cette dehiérarchisation a par conséquent entraîné des répercussions sur la scène artistique québécoise, en particulier dans les pièces classiques et modernes.

²⁸ Celles-ci se définissent plus précisément par l'usage des nouvelles technologies, telles que la vidéo, la rétroprojection, internet, etc. Elles appellent également à la reconnaissance d'autres techniques du corps, telles que le théâtre, le butô, etc, et de danses populaires aux conventions esthétiques différentes. J'y ferai à nouveau référence, à propos de mon cheminement personnel. L'espace social devient également une source importante d'inspiration – création à partir des thématiques de guerre, de violence, du capitalisme, de la modernité, etc. Les artistes africains s'inscrivent dans un tel courant, nous le soulignerons dans un prochain chapitre.

²⁹ L'authenticité postmoderne est précisément fuie de l'artiste (cf. chapitres 4 et 5).

³⁰ Ce terme fait l'objet d'une définition dans les notes de bas de page 51 et 65.

³¹ Ainsi que le stipule une étude de ce phénomène au Québec, on observe une dehiérarchisation des professions artistiques : « Le metteur en scène occupait surtout la fonction de médiateur (...) ; il occupe de plus en plus celle de l'auteur » (Bourassa ; 1985).

Concrètement, mime et mimiques s'invitent précisément là où personne ne les y attendait. Les chorégraphies d'Edouard Lock illustrent parfaitement ce phénomène paradoxal. L'influence de l'opéra-ballet demeure prégnante. On observe encore un phénomène de *revendication* et de *dissolution* de la capacité expressive. La revendication passe par la production d'une différence esthétique, processus où la « représentation » de soi joue un rôle essentiel. La théâtralisation empiète alors sur la scène chorégraphique. Or, selon les analyses des symbolistes, cette forme de dehiérarchisation va dans le sens d'une forme de processus argumentaire contradictoire, car elle laisserait place à des problèmes d'ordre théorique (Bourassa ; 1985).

La peur de l'immersion populiste chez l'ethnologue

De mon point de vue, cette pratique allait précisément dans le sens contraire de nos « habitudes » (du fait qu'elle remettait en question la conception de l'authenticité chez la danseuse classique que j'étais³²), puisque paradoxalement, une danseuse de niveau « avancé » évite tout recours à un surcroît d'expression symbolique. Cet évitement participe de « l'illusio » qui consiste à feindre de mettre de côté son *ego*, et se traduit concrètement par le non recours à un attirail et autre accoutrement, laissant sous-entendre le statut du danseur. J'avais³³ l'impression d'être une danseuse accomplie, et de mon point de vue, je considérais que ce statut serait nécessairement perçu des professeurs de par ma « non-participation ». Or, ce « statut », était probablement invisible pour eux, car ils ne me voyaient pas danser ou à peine. Je projetais un rapport de classe sans le savoir. Il n'y a pas de solution face au faux

³² Au tout début de cette recherche, nous basions ma méthodologie sur une approche de la danse dans son aspect social, comme un fait de « nature ». Par rapport à l'ensemble des matériaux recueillis, la question cruciale portait dès lors sur l'objet même de ma recherche, à savoir le modèle d'interprétation applicable aux données recueillies dans les cours de danse. Par rapport aux terrains ainsi abordés, j'avais mis en œuvre plusieurs méthodes de collecte des données. Des deux premiers lieux, nous ne conserverions que l'expérience personnelle que j'y ai acquise. Nous considérons que notre investissement initial sur le terrain ne pouvait pas être doublé d'interventions directes sur les lieux de formation. Nous reprendrons ainsi à mon compte le principe durkheimien qu'il n'était pas possible d'être à la fois observatrice et observée. (Durkheim ; 1967).

³³ *De facto*, il fallut poursuivre « une démarche réflexive visant à objectiver sa propre situation dans le champ du savoir », entreprise critique des théories sociales modernes, tant décriées en particulier chez Bourdieu (Ghasarian ; 2011). C'est pourquoi je bascule ici consciemment de la première personne du pluriel à celle du singulier. En effet, les costumes sont le propre de l'exubérance romantique. Basculer vers le « je » traduit le processus d'objectivation face à mon ancien statut de danseuse classique et la « fausse conscience qui l'accompagne » ; or, il sera noté dans le second chapitre combien l'art classique valorise la « perfection » de la subjectivité et de l'intériorité, en particulier dans le temps de l'art romantique, troisième forme consécutive de l'art classique.

problème scientifique de l'immersion populiste, questionnement « éthique » qui n'a pour dessein que de répondre au fameux mythe du manque de technique, tel que présenté au début de ce mémoire. En d'autres termes, Bourdieu, qui conçoit la danse comme un élément ineffable, rompt avec la structure mythique :

La codification, ou l'interprétation d'un objet « à la façon d'une œuvre d'art » est fortement désavouée, parce qu'elle serait une forme d'empathie pour le langage populaire (Bourdieu ; 1980 : 53). (...) Pourquoi (ne) sommes nous (pas) spontanément objectivistes lorsqu'il s'agit des autres? (...). C'est seulement par une rupture avec la vision savante, qui se vit elle même comme une rupture avec la vision ordinaire, que l'observateur pourrait prendre en compte dans sa description de la pratique rituelle le fait de sa participation (...) Mais le triomphalisme de la raison théorique à pour rançon l'incapacité à dépasser, et cela depuis l'origine, le simple enregistrement de la dualité des voies de connaissance (...) (Bourdieu ; 1980: 61).

Cette « immersion » a occasionné la perte totale de confiance en mes capacités de danseuse. Le fait est qu'avoir dansé alors que j'étais chercheur durant la première période de collecte de données, offrait, et ce toujours de mon point de vue, à l'observé les indices de mon ancien statut. Enfin, l'observation participante durant la première collecte de données, s'est soldée par une non-rencontre, caractérisée par une certaine distance, un décalage, entre le chercheur et les professeurs de danse africaine ainsi qu'une mécompréhension de l'enseignement de la danse africaine au Québec.

Après la première période de collectes de données, il m'était déjà impossible de recourir à une interprétation théorique de celles-ci. Durant la seconde collecte, j'étais devenue presque inapte à l'observation participante, car je ne codifiais plus aucun mouvement afin de le mémoriser et de le reproduire. Je ne touchais même plus un carnet de notes³⁴. Ce blocage témoignerait en fait d'une incapacité à appliquer les « normes ordinaires »³⁵. Cette impossibilité relevait de la crainte que l'observation participante ne se solde en quelques sortes par de l'« immersion populiste », qui est en fait et selon Bourdieu « une autre façon d'évacuer la question de la relation vraie entre l'observateur et l'observé » (Bourdieu ; 1980: 57).

Le blocage auquel j'étais confrontée venait en réalité témoigner d'une forme de fétichisation anthropologique. Toutefois, les blocages et autres formes de

³⁴ Au point que les professeurs de danse me répétaient : « Note, là, note » en parlant du mouvement que j'observais.

³⁵ Méthode proposée par Devereux.

mécompréhension sont *a fortiori* une source de données (Devereux ; 1980)³⁶. J'usais de subterfuges méthodologiques, il fallut se taire quant à ses origines de danseuse. Nonobstant ce *simulacre*, il fallut dans un même temps feindre de ne pas avoir les facultés pour l'observation participante. Progressivement, je me suis convaincu de mon incapacité à savoir danser : ni danseuse, ni ethnologue³⁷. Un blocage d'ordre à la fois théorique et méthodologique était apparu concernant la superposition de ces deux rôles.

Problématique de la recherche

A l'heure où j'écris ce mémoire, deux années se sont écoulées depuis la première période de collecte de données. Or, je n'aurais jamais soupçonné l'existence de tant de barrières à la compréhension de l'objet d'étude « danse africaine ». Fort heureusement, la mécompréhension, si elle est source d'angoisse, est aussi source de données, tel qu'a su brillamment le souligner Georges Devereux : « Par bonheur, ce qu'on appelle les « perturbations » dues à l'existence et aux activités de l'observateur, lorsqu'elles sont correctement exploitées, sont les pierres angulaires d'une science du comportement authentiquement scientifique » (Devereux ; 1980: 30).

Les « perturbations » occasionnent un certain regard, réflexif, méprisé, une « mise en abîme », un « regard sur le regard » (Goulard ; 2007 : 5). La seconde période de collecte de données constitue une chance saisie de cerner l'imaginaire de l'ethnologue moderne et cynique, dans son rôle imposée de médiatrice, investi à l'improviste³⁸. Le chercheur contrôle ses aprioris sur la danse africaine et frôle le risque de figer des événements dans un passé culturel révolu et immémorial, pas tant africain que nord américain (Boudon *tel que cité par* Bourdieu ; 1980). Cet imaginaire est le reflet d'un certain point de vue, où se confondent les stéréotypes,

³⁶ Tel qu'analysé dans le chapitre 4.

³⁷ Je reviendrai sur ce point plus loin.

³⁸ En effet, c'est la veille de mon retour sur Paris que j'ai reçu un coup de téléphone inattendu d'un professeur de danse ivoirien. Celui-ci soulignait « l'urgence de la situation » et la nécessité de me rencontrer une dernière (et quatrième) fois, parce que « j'allais voyager ». Pourtant celui-ci semblait beaucoup moins investi jusqu'alors, et les autres entretiens avaient été plus difficiles à obtenir. J'observais que depuis le début, ce dernier avait accepté de me rencontrer « du fait de mon allure » de bourgeoise. J'en reparlerais plus loin, dans le chapitre 4 plus précisément.

transferts, refoulements et mépris que la rencontre avec l'exotisme et ses catégories peut engendrer³⁹.

En voyant un autre art, la peinture, changer au fil des siècles, on se rend compte que les forces de création se diversifient au cours du temps, modifiées par l'évolution des contextes et des mentalités. « Je suis sûr que chaque artiste se situe quelque part, travaille à partir d'un certain héritage et se trouve placé sur une certaine trajectoire (Bacon *tel que cité par* Midol et Praud; 2009).

Au cours de ce mémoire, je montrerai en quoi certaines recherches sur l'art proposées en anthropologie mécomprennent certains aspects esthétiques d'une world culture, aspects qui, selon ses performers, relèveraient davantage d'une question de « feeling » et de goût que d'esthétique⁴⁰. Ce premier chapitre a posé les jalons méthodologiques dans l'étude de la danse et a souligné les limites de la pseudo-critique épistémologique de l'approche comparatiste. Ce fétichisme méthodologique – consacré par le pouvoir royal au moment de l'élaboration d'une méthode de retranscription et d'enseignement de la danse – est le signe de la présence d'une idéologie particulière. En effet, le rapport entre écriture et mouvement traduit un rapport complexe à la technique, qui passe avant tout par l'auto-persuasion chez le danseur classique. En outre, cette idéologie n'est pas sans effet. Son expression la plus évidente chez le danseur classique est la crainte des costumes et des appareils. A travers ce mépris, ce dernier redoute en réalité de perdre son statut de « grand » danseur. Ce glissement se retrouve également dans certaines branches de l'anthropologie de la danse, surtout dans celles qui présupposent l'exclusion du contexte social dans l'étude d'une production chorégraphique. Or, on peut lire dans leur dénonciation du processus de dehiérarchisation la peur qu'éprouvent leurs auteurs de voir la danse perdre sa capacité expressive – peur qui fait partie intégrante du fétichisme de la méthode. En conséquence, il n'est pas étonnant de voir certaines recherches sur la danse africaine opérer un amalgame entre politique, mise en scène culturelle et perte de la capacité expressive du mouvement. Ainsi qu'on l'a vu, cet amalgame marque la prégnance de l'idéologie du danseur classique dans les sous-disciplines anthropologiques. Désigner la « dehiérarchisation » comme un

³⁹ Cf. l'introduction au périodique *Gradhiva* consacré aux arts « exotiques », intitulé « Voir et reconnaître l'objet du malentendu », « thème retenu (qui) privilégie l'étude des malentendus, des méprises, des équivoques » (Goulard : 2007 ; 5).

⁴⁰ Si l'on se rapporte à Hegel, on comprend que cette mécompréhension se rattache à l'« apparence essentielle », d'un « faire comme si ». Or, selon Adorno, c'est cet attrait pour les apparences qui expliquerait pourquoi les « dernières grandes esthétiques (Hegel et Kant) furent écrites sans rien comprendre à l'art » (Théories esthétiques).

« phénomène contradictoire » témoigne encore de cette idéologie. C'est ce que je vais tenter de démontrer dans le chapitre qui suit.

En effet, je reviendrai dans un second temps sur mes observations de terrain menées en Amérique du Nord. Je ferai la présentation des différents corps d'enseignement et associations où j'ai mené mon étude. J'aborderai mes premières impressions et mes aprioris sur l'enseignement de la danse africaine. Mes difficultés concernant l'exécution des mouvements seront évoquées, ainsi que mon désarroi face à la présence des costumes et décorations de type africain, qui abondent dans les salles de cours. Je montrerai en quoi mes nombreuses visites et observations m'ont amenées à l'élaboration d'une première piste de réflexion théorique : il y aurait une forte corrélation entre théories ethnochoréologiques symbolistes et une certaine méthode d'enseignement de la danse africaine, très courante au Québec, et qui s'appuie sur les costumes et la mise en scène. Or, du point de vue du chercheur, éviter de soupçonner un tel rapport de cause à effet serait pour le moins naïf et extrêmement réducteur.

Dans un troisième temps, il sera question de la quête de l'authenticité artistique chez les modernes et du rapport qu'ils entretiennent *de facto* avec le fétichisme méthodologique. Il faudra recourir à une mise en perspective plus détaillée des différents courants théoriques évoqués plus haut. Il sera notamment question d'une confusion entre deux dimensions antithétiques, soit l'art et le goût⁴¹ ; antithétiques⁴² du moins selon les préceptes enseignés par les grands théoriciens de l'« esthétique » (Lamizet ; 2000 *et* Talon Hugon ; 2004). Cette confusion se retrouve dans certaines disciplines, comme celles qui tentent de produire un certain langage spéculaire⁴³, ce qui est en l'occurrence le cas en ethnochoréologie. Dans ma critique de l'ethnochoréologie, j'expliquerai en quoi la quête du beau est une constante dans le contexte d'émergence de cette sous-discipline. Puis, je démontrerai que les diverses

⁴¹ « Au paragraphe 1 de la *Critique de la raison pure*, Kant note que « les allemands sont les seuls qui se servent aujourd'hui du mot esthétique » pour désigner ce que d'autres appellent critique du goût ». Parmi les « autres » figurent en l'occurrence les français (Talon Hugon ; 2004 : 41). Puis, le philosophe ajoute au paragraphe 14 que « le sublime exige un autre étalon de l'appréciation que celui dont le goût fait son principe » (Talon-Hugon ; 2004).

⁴² Tel que l'exprime la citation introductive à ce chapitre.

⁴³ « Un langage de la technique ou de la science, doté du pouvoir de transformer, est réservé à une élite. Il reste étranger à l'ensemble de la population à laquelle il est présenté par la vulgarisation comme inaccessible. Un autre langage, spéculaire, se contente d'exprimer à une société entière un miroir destiné à tous et finalement vrai de personne ; il est décoratif » (de Certeau ; 1970 *tel que cité dans* Cheveigné ; 1997).

entreprises théoriques mises sur pied par l'ethnochoreologie s'inscrivent dans un certain type de médiation culturelle, qui participe en fait d'un processus de fétichisation esthétique du savoir. Finalement, j'effectuerai un retour sur les difficultés propres aux modernes pour appréhender le phénomène de la danse comme une world culture.

Dans un quatrième temps, il sera question de la fétichisation de la méthode. L'analyse d'auteurs tels que Martin Heidegger ou encore Georges Devereux montrera en quoi une étude de la danse peut apprendre de cette mécompréhension. En outre, la critique épistémologique de ces auteurs permet de glisser de l'approche ethnochoréologique qui rejette les conditions sociales de la production de la chorégraphie pour ne s'attarder que sur ses propriétés esthétiques à celle qui, au contraire, méprise et rejette la conception classique de l'art. Cependant, l'angoisse épistémologique que génère ce passage pousse le chercheur à ne considérer que la facticité dans le travail du professeur de danse. Conséquemment, le travail de l'anthropologue consiste dans cette perspective à embrasser le cercle vicieux qui pousse à la confusion entre le domaine de l'art et des savoir-faire pour accéder aux données. La peur de perdre une forme de capacité expressive est de ce fait remplacée par une angoisse épistémologique, qui permet le passage de la métaphysique à l'ontologique.

Enfin, et dans un dernier temps, j'effectuerai un retour sur mon expérience de terrain. Je reviendrai notamment sur l'impossibilité pour le chercheur d'échapper à ses aprioris, qui dans cas-ci présupposaient un certain « manque de technique » de la part des professeurs de danse africaine. L'anthropologue occidental se réfère inmanquablement dans son jugement à une tradition différente. Il base son interprétation sur un modèle d'esthétique hérité de la tradition classique. Ce faisant, il compare deux éléments qui ne peuvent l'être. À ces yeux, l'enseignement proposé par les professeurs de danse africaine prend des allures anti-conformistes. Le manque de technique des professeurs de danses africaine s'en trouve alors déchiré entre art et savoir-faire. Je m'interrogerai ensuite sur la place de l'économie de marché dans l'enseignement de la danse africaine, et plus particulièrement sur le travail de

« médiatrice⁴⁴ » interculturelle, une figure qui consiste à « combler » le manque de « pédagogie » et les lacunes théoriques des professeurs de danse africaine. Dans ce dessein, j'évoquerai l'intimité des rapports entre ces intermédiaires québécoises et les professeurs de danse africains. Enfin, je procèderai à un retour sur mon refus⁴⁵ de prendre à mon tour cette position de « médiatrice », que l'on pourrait approcher de la définition du « troisième homme », position « primitive », au sein de laquelle la question « éthique » n'a pas sa place.

Pour conclure, j'aborderai la hantise produite par cette dernière figure. Cette hantise est présente dans le discours de certains anthropologues en Amérique de Nord. Elle contribue à dénoncer l'inauthenticité d'une performance et à distinguer la théorie de la pratique. L'angoisse liée au statut méthodologique d'une anthropologue en tant qu'ancienne danseuse classique n'est certainement pas étrangère à cette hantise. La position de l'ethnochoréologue (qui maîtrise la technique) semble se traduire par une « distance cynique qui est partie intégrante de la notion même des Lumières, et qui semble aujourd'hui avoir atteint son apogée » ou encore une « méthode (qui) se fonde sur la distance de l'observateur par rapport à son objet. Or, ce modèle de la « compréhension à distance » est-il vraiment approprié aux sciences humaines ? Le spectateur n'y est-il pas toujours engagé d'une certaine manière ? » (Grondin ; 2008 : 50). La question de l'objet de consommation est-elle indépendante de celle d'une production socioculturelle virtuelle ? La position de médiatrice est-elle nécessaire ? N'est-elle pas la résultante d'un fétichisme méthodologique ? Pourquoi est-il nécessaire d'assurer « l'intégration » des artistes au Québec ?

⁴⁴ Telles que se définissent les personnes intermédiaires qui accompagnent le travail des professeurs de danse africaine à Montréal. Je préférerais pour ma part les qualifier de « promotrices » ou manager.

⁴⁵ Cette impossibilité vient du fait que je détiens ce que Michel de Certeau décrirait comme un « faire cognitif » qui ne serait pas accompagné d'une conscience de soi qui l'affecte d'une maîtrise par le moyen d'une réduplication ou réflexion interne (de Certeau ; 1997).

Chapitre 2 : Émergence de la problématique et contexte du travail de terrain

Dans sa forme générale (pour ne pas dire « occidentale »), l'art de la danse ne m'est pas inconnu. En effet, je le pratique depuis les années 1990, suivant les pas et l'enseignement de professeurs de danse issus principalement de conservatoires classiques parisiens. J'avais également à mon actif l'expérience de plusieurs stages et compétitions de niveau international, touchant à des techniques du corps variées, répertoire s'étendant de la méthode Feldenkrais, à la création chorégraphique contemporaine, etc. Toutes ces techniques constituent une forme d'idéal, non sans rapport au développement de l'ascèse bourgeoise, celle de « l'art de jouir »⁴⁶. Nulle place n'est accordée ici aux percussions, *sabar* et *djembefolas*⁴⁷. Seules les « Gnossiennes », « Piccadilly » et autres pièces pour piano sont jugées aptes d'un point de vue pédagogique et esthétique à recevoir le mouvement de danse enseigné.

Parfois, une création chorégraphique plus "contemporaine" allait "révolutionner" les mœurs et puiser dans le quotidien support musical et influence chorégraphique. A mes yeux, chaque technique nouvellement acquise était une bouffée d'air et autant de liberté prise sur le rigorisme et l'ascèse classique. Je conserverais de cette période une forme de curiosité enfantine, pour ne pas dire « innocente », face à la diversité des techniques du corps. Cette impression naïve, qui ressurgit dans les recherches poursuivies actuellement, fait partie intégrante de ma socialisation. Faire l'impasse sur ce point serait une totale méprise de la rencontre avec le sujet qui m'intéresse à présent : il s'agit de l'enseignement des cours de danse africaine au Québec. En voici le cheminement. Une première récolte de données a été effectuée dans le cadre d'un échange CREPUQ réalisé au département d'anthropologie de l'Université Laval. Durant cette première année de recherche, j'avais suivi en tout quatre cours de danse africaine (deux à l'automne, deux à l'hiver). Chaque mercredi et vendredi j'avais

⁴⁶ Selon Michel Onfray, ce type de « matérialisme hédoniste » consiste en un procédé de sélection selon des critères et dans une optique sensualiste. Les grands penseurs de l'époque contemporaine ont très souvent eu recours à ce type de procédé (Onfray ; .1991).

⁴⁷ Ce fait est particulièrement intéressant si l'on considère que d'une part, j'avais côtoyé, lors de ma formation autant de danseuses d'origine occidentale que d'origine africaine (Afrique du Sud plus particulièrement) et que d'autre part les années 1990 ont été marquées par la globalisation : globalisation de biens, mais aussi globalisation de techniques, notamment de techniques du corps.

participé alternativement aux cours de danse africaine de deux organismes situés à Québec : la compagnie de danse « Migration » et le centre de danse « La Rotonde ».

Retour sur le terrain

Durant cette première période de recherche, j'avais enregistré sur bande audio visuelle une séance d'entraînement de la troupe *Kammbéon* de l'association « Afrique en mouvement ». De plus, j'avais recueilli sur bande audio les propos de la directrice de l'association et d'une danseuse de la troupe. Les données collectées lors de cette première période de recherche ne seront abordées ici que sommairement⁴⁸. Je me contenterai ici de rappeler les points essentiels de mes observations ainsi que quelques faits importants se rapportant à chacune des institutions.

La compagnie de danse « Migration »

J'avais découvert assez facilement cette association. Un battage médiatique diffus (prospectus, affiche, site internet, etc.) facilitait grandement son repérage. Cet organisme opérait dans le gymnase d'une ancienne école secondaire situé à Québec, et qui a été rebaptisé « Studio Joffre »⁴⁹. Il était à l'époque sous la tutelle de M. Richard Turcott, fondateur et professeur de danse québécoise traditionnelle, de *tapceltique* et de *tapboots*.⁵⁰

M. Turcott faisait également appel à d'autres professeurs d'origine québécoise tels qu'Iris Lindsay pour l'enseignement de la danse africaine. Celle-ci a bénéficié de l'enseignement de la danse africaine très jeune. En particulier, elle a appris à danser auprès de professeurs issus de la diaspora africaine et des grands ballets. Oumar N'Diaye, fut son principal enseignant. Elle fait notamment, tout comme Oumar, partie du programme « Culture Education »⁵⁰.

⁴⁸ Je ne peux, afin d'appuyer ici mon argumentation, que sélectionner le contenu des entretiens réalisés et résultats obtenus dans cette première étape de recherche – qui consistait essentiellement en une analyse ethnochoréologique de la danse africaine, ce qui n'est plus le cas du travail présent, qui tend à développer un point de vue socio-anthropologique j'y reviendrai.

⁴⁹ En général, le terme « studio » est utilisé fréquemment pour désigner les salles de danse classique ou contemporaine de haut niveau.

⁵⁰ Ainsi que découvert sur le site du MCCF, en particulier sur le répertoire détaillé des ressources sur les « artistes à l'école », [http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3414&tx_culteduc_pi1\[showUid\]=678&cHash=ad2bfcd6](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3414&tx_culteduc_pi1[showUid]=678&cHash=ad2bfcd6)

Le centre de danse « La Rotonde »

Le contact avec « La Rotonde » a été plus difficile. Pourtant, ce centre de danse – subventionné par le gouvernement – est très connu à Québec. Il constitue en effet une institution à part entière qui contient dans la qualité de ses formations la renommée de la ville de Québec. Nonobstant cela, il est réservé aux danseurs et musiciens de carrière. C’est donc par l’entremise d’un collègue – étudiant en anthropologie – et percussionniste que j’avais découvert « La Rotonde ». Ce centre est situé dans le quartier St.-Rock de Québec, derrière la bibliothèque *Gabrielle Roy*. Les locaux de l’établissement étaient prêtés au professeur Oumar N’Diaye⁵¹, qui proposait en 2007 et en 2008 des séances d’enseignements sur la musique et la danse africaine. J’avais participé simultanément aux cours de cette association, ainsi qu’à ceux de la Compagnie de danse « Migration ».

L’association « Afrique en mouvement »

Au mois de mai 2008, j’avais effectué auprès de l’association « Afrique en mouvement » – située à Montréal – un cours séjour d’étude qui m’a permis de récolter deux entretiens et d’enregistrer une séance de cours. Les locaux de l’association étaient particulièrement décorés. En effet, le sol de l’entrée était recouvert de tapis en fourrure synthétique. Je pouvais également voir sur les murs des tentures « africaines » dont le choix des couleurs ne semblait pas relever du hasard.⁵² Finalement, j’avais pu apercevoir des colliers, des sculptures, des masques et des instruments de musique dans l’ensemble des pièces de l’association.

¹⁷ Le programme « culture-éducation » a été instauré en 1999 par le Ministère de l’Éducation (MEQ), en partenariat avec le Ministère de la Culture et des Communications (MCC) afin de promouvoir la profession artistique au sein même des écoles, et offrir aux élèves de développer leur engouement (« goût ») pour les lieux culturels, ainsi que « leur sens critique et esthétique ». Ce programme est limité de ce point de vue parce que les jeunes développent une curiosité « passive » pour la culture ; en d’autres termes ils reçoivent plus qu’ils ne cherchent à fréquenter des lieux culturels. Cf. <http://www.mels.gouv.qc.ca/sections/cultureEducation/plcal/index.asp>

⁵¹ Oumar N’Diaye, danseur issue des ballets nationaux, est – ainsi que l’affirmait la directrice de l’association « Afrique en mouvement » à Montréal –, et dans laquelle il donnait occasionnellement des cours – « un artiste accompli, danseur, musicien, acrobate, chorégraphe ; il a tous les talents ».

⁵² Jaune et marron, les couleurs qui dans l’imaginaire occidental pourraient représenter l’Afrique, par leurs associations avec la chasse et la vie dans un contexte rural.

La vidéo⁵³ – dont quelques images ont étayé les pages de ce document – a été enregistrée lors d’une répétition⁵⁴ de la troupe *Kammbéon*⁵⁵ animé par un professeur de ballet nommé Ousseni Manli. Cette vidéo montrait entre autres choses que (1) la clientèle de l’association était essentiellement féminine – cette information a d’ailleurs été vérifiée auprès de la directrice et que (2) les cours étaient empreints d’une certaine « théâtralité » puisqu’une troupe de musiciens, placés sur une estrade, donnaient le rythme aux danseuses – je n’avais vu au Québec et en France aucune autre école de danses (africaine ou autres) procéder de la sorte. En outre, ce procédé n’est pas sans rappeler l’influence des ballets, voir la confusion entre théâtre, mime et danse – je reviendrai sur ce point dans un second chapitre. J’avais eu l’occasion de m’entretenir avec deux danseuses, qui m’ont fait part de leur choix de devenir à leur tour enseignante de danse africaine. La première m’a accordé un entretien, mais pas la seconde, qui d’ailleurs offre aujourd’hui ses propres cours.

Les costumes et le préjugé romantique de la danseuse classique :

Malgré dix années de pratique de la danse classique et moderne en France, quelques années d’apprentissage de la danse africaine suffirent à me faire perdre confiance en mes capacités de danseuse. La croyance en l’art de la danse venait de s’écrouler – telle que la *désillusion* sur les concepts de grâce, d’esthétique du corps, inculquées et incorporées jusqu’alors. Par exemple, un professeur de danse d’origine québécoise déployait de grands efforts pour rendre à travers son comportement et son apparence (pagnes, imprimés africains ou zébrés, juste au corps de danse, chevelure tressée, etc.) une « atmosphère africaine ». Comme je le soulignais plus haut, le surcroît d’« accoutrements » tendait à me faire perdre confiance en la technique de danse enseignée. Pourtant, la compétence n’était pas feinte ou « exagérée », ce qui participait d’un préjugé romantique, mais bien suggérée par cette tenue.

⁵³ Cette vidéo a été enregistrée avec l’accord de la directrice, du professeur et des élèves.

⁵⁴ Répétition effectuée le 27 mai 2008.

⁵⁵ Cette troupe est constituée d’élèves de très bon niveau de l’association « Afrique en mouvement ».

J'observais ici un changement radical de discours avec les cours de danse proposés par des professeurs africains. Ces derniers n'étaient pas vêtus de la même manière – mais comme ils le confient eux même d'un ton rieur « ils ont l'air noir et c'est plus facile quand même », j'entends ici pour s'attirer les faveurs du public. La québécoise, quant à elle, mimait le fusil dans sa chorégraphie inspirée, des « danses de guerre », exprimant sa découverte des « combats rituels de jeunes hommes qui descendent dans les plaines ». Elle répétait des chants « africains » dont on ne reconnaît pas le sens⁵⁶ : « aia ...aia ...wa wanko, si ko la i ko, waw an ko si ko la i ko ». Comment les professeurs québécois peuvent-ils avoir connaissances « des danses traditionnelles guerrières » « enseignées à l'identique » à ce qu'ils ont « vu » et/ou « entendu » – ce qui reste d'ailleurs très flou dans leurs discours – pendant les « périodes guerrières » où « les combattants acharnés dévalent les collines à l'approche de la lutte à venir » ?

Idéologie et méthode dans les cours de danse africaine au Québec

Les cours de l'« Ecole de danse « Migration », à l'instar de ceux de l'association « S'temps d'art africain », prônaient un mélange, celui du « tradi-contemporain »⁵⁷. Ce trait d'union réducteur ne peut tromper l'ethnologue quant à une autre tentative de biaiser le regard occidental en atténuant l'impact de conceptions très chargées idéologiquement⁵⁸. Je reviendrai sur ce propos plus loin⁵⁹ – cette parenthèse ne servant qu'à souligner au passage combien les discours politiques qui accompagnent

⁵⁶ Cette expression pourrait venir du nom du genre afro-cubain guaguanco, lui-même mélange produit d'un processus transatlantique. Cette hypothèse demeure en suspens.

⁵⁷ Conception simpliste qui assimile au « mélange » le travail de l'artiste africain dans la modernité, si l'on se réfère aux écrits de Zab Maboungou. Chorégraphe réputée à Montréal, philosophe de formation, elle enseigne également cette discipline au Cegep. Dans un article autobiographique consacré à ces questions, l'auteur considère la conception occidentale de la tradition comme sa principale contrainte dans le processus de création artistique : « L'idée que l'on se fait de la tradition a été en partie imposée par l'Occident, et en partie fabriquée par nous de sorte que nous puissions nous vendre à l'Occident en des termes qui lui soient accessibles ».

Cf. <http://people.uleth.ca/~scds.secd/dos/french/zmaboungouf.html>

⁵⁸ Selon Lomomba Emongo, le terme de « tradition » seul est déjà empreint d'une forte idéologie moderne, qui contribue à fonder le question « épistémologique » de diverses branches appartenant au domaine scientifique, dont les sciences humaines en particulier. On est pas loin de la construction d'un « discours universel » selon lui, qui a tendance à considérer « globalement (...) la tradition africaine comme un passé révolu, anachronique et irrécupérable ; (la) résistance vis-à-vis de la rationalité dite moderne en fait un obstacle majeur pour l'accession rapide de l'Afrique à la civilisation de l'universel, la seule civilisation qui soit et dont l'Occident serait l'incarnation » (Emongo ; 1998).

⁵⁹ En effet, l'expression « tradi-contemporain » n'est en fait que le recours à autre une ruse consistant à projeter un problème contemporain dans le passé, et en justifiant les « origines » de ce dernier dans le passage à la modernité (Amselle ; 1990 : 12).

les représentations des ballets nationaux africains font souvent référence à l'angoisse d'être oublié. A l'instar des autres cours de l'association – tels que ceux des « danses d'Europe de l'Est », le professeur, québécois « de souche », se dit « passionné » depuis ses quinze ans par les anciennes contrées post socialistes et y aurait passé la majeure partie de sa vie.

Dans les cours de danses slaves, je me positionnais en rond avec les autres élèves et j'exécutais des pas sur de la musique électronique : hormis les décalages musicaux, je voyais se réaliser l'exacte traduction théorique des premières études structuralistes de Martin et Pesovar ; ils sont, tel qu'observé ci-dessus, deux spécialistes des danses d'Europe de l'Est. Ces auteurs espèrent en effet reconstruire une forme de « généalogie » des danses d'Europe de l'Est en comparant les « structures stylistiques » de chacune d'elles, dont les « patterns » et leurs répétitions sont retranscriptibles à l'aide de formules quasiment mathématiques – chaque figure étant représentée par une lettre⁶⁰ (Grau ; 2005). Peut-on imaginer un lien entre ce type de médiation culturelle, ce savoir « formel », produit des sciences sociales modernes, et les fondations idéologiques d'une « esthétique de la culture⁶¹ » contenue dans l'enseignement de la danse⁶²? Hypothèse probable, car les écoles qui forment les danseurs ne sont pas dénuées de documentation scientifique sur le mouvement, à l'instar de La Rotonde qui dispose thèses et mémoires sur la danse dans ses bureaux. Concernant les entretiens, le premier a été effectué avec la directrice de l'association, une femme d'environ cinquante ans. Je me suis surtout entretenu sur le traitement qu'accordait la sphère politique québécoise à la danse africaine. L'entretien a été

⁶⁰ On est très proche ici de la définition du « stereotype » ou de la « figure » telle que conçue chez Meintjes à propos du travail de « médiation culturelle » dans la *world music* : « What is a figure ? I am thinking concurrently of two concepts, one derived from social theory and the other from music theory. First, a figure is a socially constituted type, or icon, presented and recognized through style. (...) a figure is a repeating motive or pattern. Here, I borrow the musical term to refer to a recurring timbre or sound quality, rather than to a harmonic/melodic or rhythmic motive. (...) In combination, (...) in a sense, it is a process of arguing musically, by means of repeated and varied motives, over ideas about social relations (Meintjes ; 2003 : 149). Ici, il s'agit d'une description du travail de médiation effectué sur la *world music* africaine, néanmoins, l'analogie avec le travail de médiation chorégraphique fonctionne puisque Martin et Pesovar s'inspirent eux même du travail de médiation musicale dans l'élaboration de leurs modèles théoriques (Martin et Pesovar *tel que cités dans* Grau ; 2005).

⁶¹

⁶² Ce type de questionnement n'est pas très éloigné d'une forme de dialectique telle qu'elle est conçue au sein de la sociologie française, soit la « confusion entre la « science » et l' « idéologie » » ou « la tentation de produire de façon déductive une philosophie de l'histoire de type déterministe » (Freitag ; 2002:12).

enregistré dans son bureau. Le deuxième a été réalisé via Internet avec un membre de la troupe *Kammbéon*. Danseuse de niveau avancé, cette jeune femme avait d'abord été initiée à la danse africaine lors d'un voyage en Guinée. J'avais discuté de son intérêt pour la danse africaine et de sa conception du mouvement⁶³.

Malgré l'enthousiasme de la directrice et des élèves pour ma recherche, il me faut préciser qu'il m'a été impossible d'interroger le professeur, d'origine africaine, qui quittait immédiatement après avoir terminé son cours. Dès lors, je n'avais pas eu l'occasion de lui proposer une rencontre en dehors du système associatif. Je demeurais alors curieuse de comprendre les éléments influençant cette non-rencontre, questionnement qui demeurait en suspens. D'ailleurs, j'avais appris tout récemment que ce professeur de danse était le seul enseignant à ne pas avoir retrouvé de travail depuis la fermeture du local d'« Afrique en mouvement ». En effet, l'association à but non lucratif a fermé ses portes en février 2010.⁶⁴

Réflexions sur une non-rencontre

Doit-on en déduire que l'engouement québécois pour les danses étrangères et, plus particulièrement, pour la danse africaine, s'est effrité? Il semblerait que non. A l'heure actuelle, non seulement les associations à but lucratif s'offrent de plus grands locaux, mais les activités des professeurs africains s'élargissent⁶⁵. Après dix années consécutives de terrain en France, pratiquant assidument la danse classique et moderne, il m'aura fallu seulement trois années pour relever une forme de (mé)compréhension de la danse africaine enseignée à Montréal, et ce sur deux plans contigus.

⁶³ Soulignons l'engouement de cette élève pour les performances ayant lieu dans des endroits inhabituels aux pratiques de danse – révélé durant l'entretien. De surcroît, celle-ci a développé une représentation d'elle-même assez inhabituelle, où « coupe mohawk », vêtements de style africain et piercings s'agencent parfaitement.

⁶⁴ Les motifs de cette fermeture demeurent « flous » - un groupe de discussions sur Facebook intitulé *Personnes qui se demandent ce qui est arrivé à « Afrique en mouvement »* s'interroge encore aujourd'hui à ce sujet.

⁶⁵ Dans le cadre de sa politique de diffusion des arts de scène, le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine (MCCCF) du Québec a instauré un programme pédagogique en collaboration avec le Ministère de l'Éducation, du loisir et du sport. Les intervenants culturels sont fortement invités à participer à la transmission de leurs connaissances, j'y reviendrai plus loin – Cf. <http://www.mels.gouv.qc.ca/sections/cultureeducation/plcal/index.asp> et <http://www.oopossum.ca/blog/2010/01/27/intervenants-en-education-en-arts-et-culture-de-la-region-de-quebec-nous-avons-besoin-de-vous/>

D'une part, un certain fétichisme méthodologique, refusant de prendre en considération sa propre « tradition » classique dans ses analyses, contribuait à reléguer et forger l'imaginaire dans les recherches anthropologiques consacrées à la danse africaine, et plus généralement à la danse. Tel qu'observé plus haut dans ce chapitre, et ce de mon point de vue, le courant français en anthropologie de la danse faisait figure d'exception⁶⁶, puisqu'il relègue, tel que décrit plus loin, la danse au rang d'une « production virtuelle ». L'anthropologie de la danse conçue en France proposait quant à elle des interprétations fluctuantes sur la danse africaine, allant de la dénonciation à la généalogie.

Ces analyses oscillent entre la critique d'un discours uniformisant celui de « la danse africaine », qui serait repris à son tour par les danseurs africains à des fins essentiellement lucratives (Lassibille ; 2004, 2006 et 2009). En effet, la place accordée à l'esthétique et la beauté est essentielle dans les recherches ethnochoréologiques françaises sur les techniques de danse, en particulier de la danse africaine (Lassibille ; 2004, 2006 et 2009) et l'élaboration d'une généalogie concernant l'exotisme et sa production en Occident, théâtre sur lequel la danse africaine n'aurait pas été épargnée (Décoret-Ahiha ; 2004). La première critique en particulier se fonde essentiellement sur le refus des danseurs africains de classer leur performance comme une forme d'art à part entière – ou plus justement d'esthétisme.

La conservation d'un aspect hautement élitiste au sein de ces institutions académiques françaises, contribue à maintenir ce type de « performance », soit la danse africaine, à sa stricte acceptation « artistique » : la technique ne pourrait pas qualifier la danse, performance ineffable, à l'instar d'une image (Bourdieu ;1980). Ceci rendait mon analyse *a priori* complexe, alors qu'elle ne faisait en fait que la simplifier et permettre la critique épistémologique suivante. Ces analyses anthropologiques évacuent en amont la distinction entre art et goût présente dans le discours des professeurs de danse africaine.

⁶⁶ Cette conception, fruit de ma tradition de danseuse classique, participe en fait du fétichisme bourgeois.

D'autre part, à Montréal, le milieu de l'enseignement de la danse africaine semblait empreint d'un certain fétichisme bourgeois⁶⁷, qui contribue à favoriser une dimension « esthétisante » et romantique de la danse africaine, celle du « feeling », reléguée à son tour par le travail de la « médiation culturelle ». En particulier, cette dimension se retrouve en Europe⁶⁸, dans ses dimensions touchant à l'expression du sentiment (*Gefühl spüren*) ou encore à la joie de vivre (*Lebensfreude*), parce que le bourgeois espère que l'art soit encore et toujours le lieu de la volupté.

Or, durant ces trois années de terrain effectué au Québec, j'avais été touchée par le fait que les cours de danse africaine soient amplies de stéréotypes, de représentations aprioristes et erronées sur l'Afrique, les feedbacks correctifs étaient quasiment absents. Le travail extrêmement poussé de la mise en scène dans la salle de cours participait également à la mécompréhension. Enfin, le discours des professeurs était complexe, certains soulignant que la danse africaine n'avait pas de technique, et d'autres, qu'elle relevait d'une question hautement technique, ils se contredisaient ainsi tour à tour face à l'ethnologue, discours qui renforçait ma propre mécompréhension⁶⁹. Ce processus de fétichisation – confusion entre art, goût et science, connu des professeurs africains, range sur un même piédestal le rapport de classe et la *mimesis*⁷⁰, les « stéréotypes » et les « patterns » musicaux (Martin *et* Pesovar *tel que cités dans* Grau ; 2005), la composition matérielle de la performance (Snyder *et* Giurchescu *tels que cités dans* Grau ; 2005) – l'usage des costumes ou aménagement scénographique, avec celle d'un studio de production.

Les professeurs de danse africaine ne jouaient que des stéréotypes sur le corps noir, allant jusqu'à souligner qu'ils ne pourraient plus danser parce que leurs muscles « sur-gonflés » auraient perdu la souplesse suffisante. Ces images déchainaient les passions des consommateurs et surtout des amatrices (allant jusqu'à envisager de faire de la danse africaine leur métier à venir). Au terme de cette première année de terrain, participant à des cours de danse africaine à Québec, j'ai pu effectuer une

⁶⁷ Qui m'était jusqu'alors invisible, à l'instar des autres études menées sur le milieu professionnel de la danse au Québec, jugeant que le milieu est populaire (Perreault ; 1988).

⁶⁸ Cf » http://www.westafrikanischertanz.de/mandy_pfennig/unterricht.html

⁶⁹ Qu'il qualifie « d'hypocrite », à l'instar du public en général.

⁷⁰ « The transnational negotiation over the meaning and form of authenticity in mediated music is questioned and refashioned dialogically with local debates about the meaning and form of authenticity in African music, which in turn is fashioned as a mimetic encounter, « with itself in the eyes... of it's Other » (*Taussig tel que cité par* Meintjes ; 2003 :131).

première recherche concernant l'imaginaire et la consommation des cours de danse africaine. L'essentiel de mes analyses portait sur l'interprétation de la « structure fonctionnelle » des cours de danse et son effondrement possible⁷¹.

Rupture entre l'anthropologie de la danse et la sociologie

Mes observations durant la première collecte de données ainsi que deux entretiens consécutifs (auprès d'une élève et de la directrice d'« Afrique en mouvement ») suffisaient à démontrer une forte concordance entre les théories ethnochoréologiques symbolistes et la méthode d'enseignement dans les cours de danse africaine. Toutes deux s'appuient sur les costumes et la mise en scène pour fonder leur méthode. Dans le courant ethnochoréologique symboliste, la performance m'apparaissait plus matérialiste que virtuelle. Cette conception occasionnait une rupture avec celle élaborée par le courant sociologique français, dont le chef de file en France reste Sylvia Faure. Le courant sociologique de la danse n'est pas répertorié en tant que courant appartenant à l'ethnochoréologie⁷². Par conséquent, il existe une rupture entre la vision anthropologique et la vision sociologique de la danse, telle que développée en France. La rupture se situe principalement sur le plan de la matérialité/virtualité de la danse.

De l'ensemble des études anthropologiques de la danse, seul le courant d'Anca Giurchescu *et* Snyder, spécialiste dans l'étude de l'état « transi » du danseur, s'est penché sur l'étude de la danse africaine. Or, comment expliquer *a priori* que la danse africaine ne soit analysée que par l'entremise de ces écoles théoriques⁷³, telle que le

⁷¹ Je concluais que la danse n'était pas une production de l'ordre d'une "pratique pure sans théorie", de la *mimesis* ou de *l'ineffable* (Bourdieu ; 1980 :58), mais hautement théorique, les professeurs de danse "fétichisant" une méthode d'enseignement pour s'abaisser à la demande de consommation. La mort de l'enseignement de la danse au Québec, du fait même de modèles d'enseignement trop rigides et "techniques", était envisageable. Je reviendrai plus loin sur ce point.

⁷² Il n'est d'ailleurs pas répertorié par les ethnochoréologues Georgiana Wierre Gore et Andrée Grau, dans leur ouvrage consacré aux théories anthropologiques de la danse. Celui-ci énumère les courants suivants : théories structuraliste (Martin et Pesovar), sémasiologique (Williams) et symbolistes (Giurchescu *et* Snyder), ainsi qu'un court extrait du travail de Kealiinohomoku sur le « non art » de la danse et se range en marge de l'ensemble des études sur la danse. Alors que les théories ethnochoréologiques travaillent généralement en extrayant le mouvement de son contexte social, les analyses sociologiques ne procèdent pas de la sorte. Ces dernières se revendiquent d'un positionnement phénoménologique.

⁷³ Telles que dans les études de Anca Giurchescu ou Allegra Fuller Snyder, déjà observées en amont. Cette perspective théorique traite la chorégraphie comme un média utilisant le corps comme canal de transmission de messages signifiants - ce type de message étant encrypté dans l'esthétique. Cette théorie est soutenue par Giurchescu: « L'être humain n'est pas seulement *homo faber* mais *homo*

courant symboliste, qui privilégient les décors et costumes des performers dans leurs analyses, et par ailleurs négligée par les autres écoles théoriques, telles que celles qui se penchent sur les questions de structure, de style et de poétique ? Cette considération métaphysique reste un faux dilemme, propre au discours idéologique du matérialiste de mauvaise foi car un « savoir-faire » sans langage et sans écriture se retrouve selon de Certeau sans statut officiel. « Il est fait d'opérativités multiples mais sauvages. » Tout développement n'obéit pas à la loi « détachée » prescrite par la science, mais obéit plutôt à « (...) celle de la production, valeur ultime de l'économie physocratique puis capitaliste » (de Certeau, 1990 : 103). Ce faisant, l'économie capitaliste « (...) conteste à l'écriture scientifique son privilège d'organiser la production. Elle irrite et stimule tour à tour les techniques du langage » (de Certeau ; 1990 : 103).

La dénonciation de la tradition esthétique du chercheur

Si certains ethnochoréologues américains⁷⁴ ont dénoncé le rapport « esthétique » présent dans leur champ d'étude⁷⁵, considérant la danse comme une « expression primitive », et excluant ainsi tout le pan du travail de médiation culturelle, il n'en demeure pas moins que leur analyse fut très amèrement dans leur champ disciplinaire. L'ethnochoréologie a ses limites puisqu'il semblerait qu'elle conférât un surcroît d'interprétation à la danse, distinguant la médiation culturelle de l'esthétique de la culture : « Quel que soit l'émetteur, le but énoncé reste le même, ré-encoder le texte original du scientifique. C'est un modèle optimiste selon lequel, une fois surmontées les difficultés de la traduction, la transmission reste possible. Or, tous ne partagent pas cet optimisme et peuvent trouver la traduction illusoire » (Cheveigné ; 1997 : 17). On retrouve ici le travail émique/étique de certains anthropologues de la danse, présentés dans ce mémoire à plusieurs reprises. Le discours de l'observateur, ici l'ethnochoréologue, demeure-t-il le seul élément clé

communicans. Les gens dansent à la fois pour s'exprimer et pour entrer en contact avec le monde qui les entoure (...). Danser est un processus de création à travers lequel le danseur métamorphose les concepts habituels de temps, d'espace et d'énergie. La danse a une fonction extatique qui sort le danseur de lui-même » (Giurschescu, 2005 : 266).

⁷⁴ Dont Kealiinohomoku, élève de Franz Boas.

⁷⁵ En particulier Joann Kealiinohomoku, dont les travaux critiques la maintiennent toujours, même à l'heure actuelle, en marge des théories ethnochoréologiques. L'auteur considère que « l'art de la danse » est un concept de l'observateur, et évoque plus particulièrement le regard « primitif » propre aux modernes sur les danses non occidentales.

dans l'analyse d'une *performance* chorégraphique? J'avais pu relever deux axes d'études durant ce chapitre introductif : socio-anthropologique et ethnochoreologique. Y a t il des frontières, variations, dans l'interprétation du phénomène de la *world culture* africaine dépendant de ces deux axes?

La société du spectacle (Debord ; 1992) était à son comble dans l'enseignement de la danse africaine au Québec, l'offre s'ajustant spontanément à la demande. Par ailleurs, le modèle culturel européen ne correspondait pas, selon certains chercheurs québécois, à l'analyse du milieu de la danse au Québec – qui se rattacherait davantage « au monde ouvrier qu'au monde professionnel » (Perreault ; 1988). Or, le modèle européen fait de la profession artistique un continuum nécessaire de la petite bourgeoisie – et ceci grâce à une “homologie fonctionnelle et structurale qui fait que la logique du champ de production et la logique du champ de consommation sont objectivement orchestrées” (Bourdieu *tel que cité par* Perreault ; 1988). La *désillusion, forme de rupture*, concernant les conceptions d'art de la danse, de grâce, de beauté m'ayant été inculquées jusqu'alors, allaient s'écrouler rapidement à la vue des cours de danse africaine. Plus précisément, l'apprentissage de la danse africaine peut s'avérer problématique. En effet, nombre de danseuses classiques refusent de suivre le cursus de formation proposé en danse africaine, et ce parce qu'elles appréhendent de « se transformer » physiquement.

Les craintes des danseuses classiques vis-à-vis de l'enseignement de la danse africaine

En d'autres termes, ces danseuses ont peur « d'attraper de gros mollets ». Certaines élèves de niveau confirmé – et enseignantes par ailleurs – des cours de danse africaine sont revenues durant les entretiens sur cette crainte, alors qu'elles étaient formées en danse moderne. Il semblerait qu'elles craignaient de perdre grâce et souplesse. La relation immédiate entre performances techniques et critères esthétiques témoigne d'une illusion prégnante, un type de discours concernant une forme d'authenticité corporelle, telle qu'observée plus haut. Or, ce type d'illusion s'évanouit durant l'apprentissage selon les dires des danseuses⁷⁶. Néanmoins, dans mon cas, cette illusion a créé un inconfort patent, très déstabilisateur, une

⁷⁶ Tel que me l'a rapporté une danseuse de niveau avancé chez « S'temps d'art africain ».

« désillusion », scellant la fin de l’auto-persuasion et de toute autre forme de « fausse conscience »⁷⁷ ou fausse image du soi. Je m’étais en fait convaincue d’avoir perdu toutes mes habiletés.

Cette désillusion a atteint son comble lorsque je pris connaissance, dans un mémoire récent présenté au MCCCCF⁷⁸ par « Les Grands Ballets Canadiens », du besoin urgent de la mise en marché – subventions privées en particulier – de l’activité chorégraphique. Cette information venait alors soutenir l’apriori suivant, qui redoute la relation entre mise en marché et art, voire la perte de la qualité des techniques transmises dans la démocratisation de ces dernières. Le marché de la danse africaine est quant à lui en pleine expansion, à en croire les professeurs africains qui soulignent actuellement que leurs investissements et activités portent enfin leur fruit. En effet, en 1986, Zab Maboungou était une pionnière dans la création d’une école de danse africaine au Québec.

A l’heure actuelle, l’enseignement de la danse africaine a lieu dans une dizaine d’endroits différents dans la province – écoles de cirque, associations, studios confondus. J’ai pu également observer que les danseuses de niveau avancé de certaines associations se mettent à leur propre compte en proposant des cours, dont la promotion est assurée via facebook. Depuis mon passage sur le terrain il y a un an de cela, un tiers des élèves confirmées d’un cours de l’association « S’temps d’art africain » a déjà effectué cette transition au statut de professeur. Ce phénomène est particulièrement redouté par certains professeurs africains et médiatrices⁷⁹ québécoises, qui tentent d’y faire face en délivrant au compte goutte les techniques de danse aux élèves.

Je ne comprenais pas alors ce goût constant du public pour un modèle d’enseignement qui me semblait virtuel, peuplé de conceptions aprioristes sur l’Afrique, et surtout je ne comprenais pas la confiance accordée par les élèves à des professeurs africains m’apparaissant inaccessibles, voir invisibles d’un point de vue

⁷⁷ Cf. plus haut.

⁷⁸ Cf. note de bas de page n° 63.

⁷⁹ Les médiatrices s’occupent du travail de « médiation » au sens où le définit Louise Meintjes, soit le travail d’interprétation interculturel effectué à l’aide de médium scripturaux, musicaux, chorégraphique, etc. occasionnant la production de figures ou « stéréotypes », modèles réutilisables à l’infini et permettant la communication.

pédagogique. Cette confiance était-elle aussi inconditionnellement et indubitablement allouée au professeur africain par l'ensemble des élèves des cours de danse africaine ? La question était en fait de savoir si cette mécompréhension est constitutive d'une subjectivité et d'une expérience à part entière, appartenant au seul chercheur, ou tiendrait davantage de la relation entre élèves et professeurs africains, soit une forme de distance qui s'inscrirait dans un modèle pédagogique.

Or, j'appris bientôt que je n'étais pas seule à considérer le travail des professeurs de danse africaine comme de la fraude, comme un enseignement dénué de technique, parce qu'entrepris par de mauvais pédagogues⁸⁰. Certaines élèves des cours de danse africaine se plaignaient souvent de la distanciation des professeurs de danse qui ne sont « pas assez là pour eux » et qui « ne montrent pas assez, ne reprennent pas (comprendons ici le mouvement) », ou bien encore « ne corrigent pas assez ». Or, ce type de reproche, je l'avais déjà entendu auparavant, dans les cours de danse classique, ce qui m'amena à penser que je n'étais pas en présence de « lacunes » spécifiques à l'enseignement des professeurs africains.

La confusion du chercheur entre milieu populaire et bourgeois

Je conclusais la première étape de ma recherche sur une pointe d'amertume, goût d'inachèvement, précisément parce qu'elle était un échec au niveau du rapport à établir entre chercheur et professeur africain. En effet, l'investissement de cet imaginaire du consommateur était limité, étant donné une impossible rencontre avec les professeurs de danse africains comme québécois⁸¹. Jamais je n'avais interrogés des professeurs, persuadés que leur attirail avait pour fonction de cacher un « manque de technique ». En fait, cette conception relevait davantage du préjugé. Ma position (d'ancienne danseuse moderne et classique) me procurait une certaine assurance d'un point de vue technique, ce qui influait sur mes observations.

⁸⁰ En particulier, certaines élèves débutantes mais assidues soutiennent que les professeurs africains ne sont pas des danseurs en Afrique, car « là-bas », c'est bien connu : « Tout le monde danse ! », généralisation poussée et abusive partagée par certaines élèves débutantes. Ces dernières en viennent à conclure que « c'est la raison pour laquelle les africains au Québec sont de mauvais enseignants, parce que seul l'argent et les femmes les intéressent » et « il paraîtrait même qu'en France, c'est différent... ».

⁸¹ Bob White écrit à ce propos : « Étant donné le rôle important joué par les vedettes occidentales dans l'articulation du genre, comment peut-on comprendre ces moments de traduction culturelle sans se fixer sur les traducteurs ? (White ; 2002).

Au départ, j'avais le sentiment qu'il s'agissait effectivement d'un « manque de technique » occasionné par la différence de classe à laquelle appartiennent les danseurs au Québec (prolétaire, ouvrier) par rapport à celle à laquelle j'appartenais en Europe (bourgeoise, aristocrate). En effet, les travaux de recherches démontrent clairement que la tranche d'âge à laquelle appartient le danseur débutant est nettement supérieure au Québec par rapport à la France (Perreault ; 1988). Il me semblait par conséquent que les danseurs québécois n'auraient pas pu acquérir autant de technique, ayant débuté plus tardivement leur cursus. Or, je craignais de m'exprimer sur ce point par peur d'ethnocentrisme et surtout du fait que je ne voulais pas imposer mes préjugés. Tout se passait *comme si* la tradition culturelle de l'apprentie-ethnologue, européenne et moderne, empêchait toute rencontre avec un seul professeur.

Durant la seconde période de collecte de données, je me suis confiée à un professeur ivoirien et cette réflexion est apparue complètement invraisemblable. Mais, la peur de l'ethnocentrisme des aprioris empêchent parfois l'apparition d'un territoire partagé, rencontré à travers l'Autre, et avoir poursuivi le chercheur⁸². Les lacunes pédagogiques sont le propre de n'importe quel professeur, tel que je l'ai souligné plus haut, en Europe (France, Angleterre en particulier) ce type de reproche était redondant en danse classique et contemporaine. Lors de la première collecte de données, si j'ai pu penser qu'il s'agissait d'une différence de classe, cette réflexion, d'un point de vue anthropologique, s'est tue assez rapidement.

Sur le terrain, les professeurs africains me répétaient que mon intérêt pour l'art m'empêchait de comprendre leur travail. Il était ici question de « feeling ». D'un point de vue pratique par exemple, le fait de bouger les hanches et le bassin, (forme de « lâcher prise », « expression de l'émotion » selon les enseignants) était un exercice que je n'avais jamais pratiqué jusqu'alors. Cette partie du corps n'est pas utilisée souvent, voire pas du tout dans la tradition classique, tandis qu'elle l'est énormément dans les danses africaines. Ce déhanchement est difficile⁸³. Alors

⁸² Je reviendrai plus en détails sur la notion de peur de l'ethnocentrisme (chapitre 4).

⁸³ En effet, ces positions sont très complexes pour le public occidental selon les professeurs (ouverture du sternum et déplacement des hanches en particulier). Ceci expliquerait en quoi probablement les « gros mollets » semblent si problématiques aux danseuses de tradition classique ou moderne. En

l'élève qui ne « comprend » pas l'enseignement se plaint et gémit « le professeur est mauvais » ! Ces professeurs africains connaissent bien ce genre de réaction, qu'ils rencontrent assez souvent d'ailleurs: « mais c'est pas le prof qui est nul, c'est toi qui comprend rien ! ». Il s'agissait par conséquent d'un imaginaire partagé collectivement, car la mécompréhension ne fut pas seulement le propre de l'ethnologue seul.

outre, alors qu'il faut planter les pieds et plier les jambes pour faire le travail des hanches dans la danse africaine, la danse classique ne demande qu'à s'élever sur les pointes.

Chapitre 3 : L'imaginaire occidental et l'esthétique de la danse africaine ?

Dire que l'expérience de l'apprentissage de la danse africaine aura été une expérience « dépaystante » serait un euphémisme, du fait même que son histoire s'est construite sur des siècles de jugement occidental – dont sont issus la majeure partie des qualificatifs tels que « l'énergie », etc. (Gore ; 2001). Les frontières entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique du nord ont donc été très floues, et l'analyse « comparative » très limitée dans l'étude de l'« art de la danse »⁸⁴ africaine. La « différence » entre l'Europe et le Québec posait souvent problème dans la présentation de mon sujet. A l'heure des premières expositions de mon projet de recherche au séminaire de maîtrise, concernant l'« imaginaire » présent chez les consommateurs de danse africaine au Québec, des réactions et une réception difficile se sont fait élever de la part de l'auditoire, étudiants et professeur compris dans le séminaire.

Les contestations furent de plusieurs ordres : tout d'abord, l'auditoire (majoritairement québécois) ne comprenait pas du tout mon intention d'étudier la danse africaine au Québec. Pour ce dernier, mon projet laissait sous entendre qu'en tant que française, j'avais été surprise de certaines différences entre l'enseignement de la danse et celui du Québec, ce qui semblait très irritant à entendre de leur point de vue. La critique émanant de ce dernier – si tant est qu'elle vise et puisse suffire à légitimer que ma recherche ne devrait pas se dérouler au Québec, était alors que « la « world culture » africaine était par définition « globale ». Or, je n'avais pas souligné que le phénomène de l'enseignement de la danse africaine n'était propre qu'à la province, mais que ma position d'ancienne danseuse classique m'amenait à m'interroger sur un phénomène inconnu jusqu'à mon arrivée au Québec.

Je me demandais si le choc culturel que j'avais vécu au Québec n'était pas lié en quelques sortes aux différences de classe sociale. En effet, l'ex-danseuse en moi aurait tant aimé opérer à partir des analyses de la danse de types bourdieusiennes, et du fait même de l'adéquation des expériences avec celles des acteurs. En effet, c'est

⁸⁴ Expression utilisée dans les recherches internationales sur la danse.

du fait même que je sois une ancienne danseuse classique, ayant incorporé une psychogenèse particulière, que je pouvais en effet briser la glace qui entoure le mythe scientifique du « passage » à la « modernité »⁸⁵. Certains des artistes africains ne sont pas moins « modernes » dans leurs discours, qui empruntent aux notions bourgeoises de l'« anti-génial », qui me semblaient déjà très familières⁸⁶. Cependant, cette conception n'était pas partagée par l'ensemble des danseurs, telle que j'avais pu l'observer dans le discours d'un danseur ivoirien⁸⁷.

En effet, et selon d'autres spécialistes de la danse présents dans l'auditoire (à la fois danseurs et étudiants), il fallait comprendre que l'origine des aprioris sur la danse proviendrait d'un rapport de classe. Ce travail, toujours selon ces spécialistes, devait relever par conséquent d'une analyse de type « phénoménologique ». Il aurait fallu selon eux appliquer à la danse les théories bourdieusiennes à « l'art et à la danse »⁸⁸. Toutefois, « n'est-ce pas le comparatisme même qui donne une vision unifiée et globalisante des différentes cultures ? Ce n'est donc pas l'existence de cultures différentes (...) qui induit le comparatisme, c'est au contraire le comparatisme qui

⁸⁵ On retrouve d'ailleurs ce type de discours dans certaines recherches québécoises consacrées à la « gestion » et à la médiation dans le domaine des arts du Québec (cf. : http://www.gestiondesarts.com/fileadmin/media/PFD_seminaires/Grandmont.pdf). J'y reviendrai dans un dernier chapitre.

⁸⁶ Je reconnaissais dans les propos du danseur une impression de déjà-vu, appartenant à mon cursus de danse classique. En effet, ce sentiment est apparu lorsqu'un professeur de danse guinéen a tenté – sur le ton de la « critique » parce que le public scientifique est fort hypocrite selon ses dires –, de démontrer qu'il ne s'agissait pas durant les cours « de faire comme (en France) (...), car ce n'est pas une question de « don » (...) sais-tu, sais-tu ce que ça prend pour être bon danseur selon les statistiques? Du travail !!! ». A ces mots, j'ai reconnu ce fameux sentiment d'effroi, celui qui traverse le danseur quand son professeur lui reproche un certain manque de discipline et de technique.

⁸⁷ Ce qui fut l'objet d'un débat constant entre un danseur ivoirien et moi-même, parce que celui-ci soutenait en tout temps qu'il n'avait pas de technique, tout comme les « gens des villages », mais qu'il produisait avant tout des formes et des images. Il était alors à l'abri de tous les regards, en particulier d'autres danseurs africains qui justifiaient l'existence d'une conception technique de la danse africaine mais dans les cours avancés seulement, car les débutants visiblement manqueraient de technique. Cependant, et pour revenir au danseur ivoirien, il finit un jour par « abdiquer » parce que je lui répondais de manière récurrente qu'il était impossible qu'il n'ait pas de technique.» ; ce à quoi il ajoutait que j'avais peut être raison. L'importance était de dire qu'en tant que danseuse, je croyais en la technique et de le convaincre. Je n'imaginai cependant pas qu'il me croirait un jour. Or, cette question de technique dépendait avant tout de la génération dont était issu le professeur africain, mais également de conceptions individuelles. Je restais convaincue qu'elle était le fruit d'un discours scientifique incorporé, produisant parfois la perte d'un « génie », lorsqu'un danseur « sacrifiait » sa carrière, à l'instar de ce professeur ivoirien, parce que les conditions d'enseignement de la technique ne seraient plus assurées. Ici, l'art l'emportait dans une forme d'esthétisation du savoir. Je reviendrai sur ce point dans le dernier chapitre de ce mémoire.

⁸⁸ Et telles que les analyses de Sylvia Faure le revendiquent, citant Maurice Merleau Ponty à plusieurs reprises dans ses ouvrages (Faure ; 2002 ; 1999). Cette ancienne élève de Pierre Bourdieu travaille également en collaboration avec de nombreux chercheurs appartenant au département de danse de l'UQAM, dont Madeleine Lord. (cf. <http://www.danse.uqam.ca/departement/personnel/professeurs/89-madeleine-lord.html>).

constitue les différentes cultures en tant que telles » (Amselle ; 1990 :51). Cette confrontation au niveau théorique venait confirmer en quoi l’aspect comparatiste de ma recherche semblait angoissant pour l’auditoire présent dans le cours.

Au-delà de cet aspect, c’est plus précisément le pan technique de ma recherche qui semblait avoir le plus d’impact, en particulier du côté du professeur québécois, visiblement très affecté par cette question⁸⁹. Or, c’est de cette rupture (impossible selon ces autres spécialistes) entre la vision de la danseuse classique et celle du chercheur que peut apparaître une similarité entre les discours européen et nord américain. Il s’agirait d’un défaut important, d’ordre « comparatif » et épistémologique – entre « Lumières et Kultur » (Kaufmann ; 2010) ou encore entre universalisme français et romantisme allemand (Amselle ; 1990 :12 ; Cuhe ; 2001)⁹⁰, défaut à souligner et non à négliger⁹¹.

Néanmoins, le chercheur quant à lui, devrait recontextualiser l’analyse produite et réaliser que le milieu de la danse africaine (!) au Québec n’a rien de bourgeois selon certains auteurs (Perreault ; 1988). Ici, l’application des théories bourdieusiennes s’était transformée en fétiche, touchant aux questions de « mimesis » et de magie, ce qui, selon moi et après réflexion⁹², participait d’un mouvement d’uniformisation

⁸⁹ Ainsi que par la question suivante : « danse africaine au Québec : objet de consommation et/ou production socioculturelle virtuelle ? » dont il fallait absolument supprimer le « ou » selon lui.

⁹⁰ Les notions d’égoïsme, d’individualisme ainsi que la figure romantique du genre féminin apparaissent comme des conceptions directement héritées du Romantisme. A ce titre, les Conférences de Berlin et de Munich, dès la fin du XIX^{ème} siècle, sont deux évènements qui semblent étroitement corrélés à un discours redondant et prégnant dans le milieu de la danse africaine au Québec. En effet, les intermédiaires s’occupant, selon moi, de la gestion des artistes, inscrivent très clairement leur travail dans un procédé de “médiation” et non de “gestion”, et ceci dans le dessein de se distinguer de ceux qu’elles qualifient encore de “fins financiers”. De surcroît, ces intermédiaires répétaient à de nombreuses reprises que les artistes ont “un ego démesuré”, tel que j’y reviendrai dans un dernier chapitre.

⁹¹ D’ailleurs, il apparaît clairement qu’en Allemagne, certains cours de danse africaine se concentrent exclusivement à enseigner « le langage de la danse originaire de la culture traditionnelle et la moderne d’Afrique de l’ouest ». L’objectif est en outre d’amener l’élève à la maîtrise de techniques, du « maintien », d’une conscience du corps et du vocabulaire si « typique » de la danse africaine et son « langage ». En finalité, il ne s’agirait pas selon le professeur allemand (Mandy Pfennig) d’étudier une chorégraphie, non pas à l’instar d’une « méthode » retranscrite, mais dans un aspect plus « sentimental » de son enseignement. L’empreinte romantique rejoint l’idéologie culturaliste ici en ce que la « dématérialité » de la chorégraphie est soulignée comme un atout de l’enseignement. Cette fusion contribue ainsi à forger et rendre pérenne une conception technique de la danse qui participe activement à produire et récolter les fruits de l’imaginaire occidental sur la danse africaine. Je reviendrai sur ce point au cours du dernier chapitre.

Cf. : http://www.westafrikanischertanz.de/mandy_pfennig/willkommen.html

⁹² Réflexion au sein de laquelle la tradition universaliste est pour une large part.

globale, comme le laissait entendre l'hypothèse des classes sociales comme « origine » des aprioris sur les danseurs africains⁹³.

Une critique épistémologique, qui touchait plus précisément à la question du traitement d'un objet à la fois sensible et technique par les sciences sociales, s'offrait à moi. Je me suis engagée sur une nouvelle piste de recherche et de réflexion, qui, cette fois, traitait davantage de la « dualité des voies de connaissances », forme d'angoisse liée à la contradiction théorique, soit la prise de conscience de l'impossibilité d'élaborer d'« élégantes » hypothèses, ou encore un « modèle de scientificité (...) dont les bases sont indissociablement épistémologiques et « politiques » » (Freitag ; 2002), et qui valent pour l'ensemble des phénomènes rencontrés⁹⁴. Il est question ici de médiation, de rapport entre la théorie et son objet, théorie et pratique, culture savante et culture populaire ou encore de l'impossibilité d'ajuster un contenu théorique et observations.

Ceci m'a amené à interroger de nombreuses personnes, à consulter de nombreux mémoires consacrés à la danse et à lire des ouvrages sur la danse africaine plus précisément. En effet, l'intrusion de la danse au cœur des sciences sociales s'inscrit dans un cadre conflictuel en anthropologie qui peine à départager essence et construction:

Les anthropologues contemporains s'inquiètent de savoir si l'anthropologie est une science explicative ou interprétative, si elle s'occupe de faits ou de significations, si elle est objective ou subjective, si son domaine relève des structures et des invariants ou du sensible et du singulier (Adam, Borel, Calame, Kilani, 1990: 10 tel que cité dans Grau, 1998 : 15).

Certains ethnochoréologues⁹⁵ traitent de la danse comme de la culture, c'est-à-dire comme d'une essence virtuelle. Selon certains de ces spécialistes, le mouvement, «à l'instar du concept de « culture », (...) n'est pas en soi un phénomène matériel. Il s'agit plutôt de l'organisation cognitive et sémantique d'un phénomène matériel, à

⁹³ Je reviendrai sur ce sujet un peu plus loin (cf. chapitre 4), à propos de travaux d'ethnochoréologues sur le système de classes et l'origine des aprioris.

⁹⁴ Devereux écrit en particulier que « ce qui ici importe est que la compréhensivité et la cohérence sont des caractéristiques purement descriptives d'une théorie (...) et n'ont aucune relation avec sa rationalité ou sa réalité. (...) Le choix entre deux théories équivalentes est habituellement fonction de leur plus ou moins grande parcimonie (...). Elle ne permet pas d'évaluer l'adéquation de la théorie à la réalité ; elle permet seulement d'en apprécier « l'élégance » (Devereux ; 1980: 36). C'est la quête d'une certaine « forme » de « beauté » scientifique ou « mathématique » qui est soulevée ici.

⁹⁵ (cf. lexique)

savoir un ou des corps humains situés dans un espace temps quadridimensionnel (...)» (Williams, 2005: 237). La popularité de la danse africaine au Québec fournit un cadre d'analyse novateur aux sciences sociales pour étudier l'enseignement du mouvement en Occident.

Le mouvement est effectivement une dimension de la réalité socioculturelle difficilement observable sous l'angle des théories des sciences humaines, puisque les données se présentent sous une forme ineffable, celle de la mimesis, ce par défaut et non par excès de théorisation, si l'on s'en réfère aux écrits de Pierre Bourdieu (Bourdieu ; 1980: 58). Or, le résultat de mes recherches proposait une interprétation qui allait précisément dans le sens contraire de cette conception bourdieusienne de la danse⁹⁶.

En effet, les danseurs se réfèrent à une approche « théorique » concernant la « distinction » avec la France, décontextualisée et empruntée, dans le dessein d'élaborer une « critique », contradictoire même, du scientifique. Tel qu'énoncé plus haut, j'avais conclu dans la première période de la recherche que les « structures fonctionnelles » et associatives de danse étaient vouées à perte, sans que les politiques culturelles de la province ne soient remises en question. Cette conclusion participait en fait d'un fétichisme auquel je collaborais insidieusement⁹⁷, durant la première collecte, observant des « différences » de classe sociale – entre un milieu plutôt bourgeois et un autre plus populaire – et procédant à des comparaisons entre deux milieux assez différents, celui de la danse classique en France et celui de la danse africaine au Québec. Or, la différence devint de moins en moins évidente, comme j'y reviendrai tout au long de ce travail.

⁹⁶ J'estimais en effet que la structure fonctionnelle de la danse au Québec était conduite à sa perte, à l'instar d'un chercheur qui « délivrerait les amants des arts du préjugé selon quoi ceux-ci pourraient se parfaire sans la théorie » (de Certeau ; 1990 :108). Cependant, tel qu'observé dans un dernier chapitre, le théorie bourdieusienne contient en son sein son propre sens contraire, car elle n'est pas, dans sa conception « imagée » de la danse, sans rappeler celle de médiation culturelle, propre au travail poétique ou encore à la pratique de la danse selon les ethnochoréologues structuralistes (Kaeppler ; 2000), « production pure », qui quant à elle, serait hautement théorique du fait d'une interprétation émanant du producteur : « Par cette capacité de faire un ensemble nouveau à partir d'un accord préexistant et de maintenir un rapport formel malgré la variation des éléments, il tient de près à la production artistique. Ce serait l'inventivité incessante d'un goût dans l'expérience pratique » (de Certeau ; 1990 :114). Cette conception de l'art du faire découle de Kant, qui produit la confusion entre art et goût.

⁹⁷ Et auquel j'ai déjà fait référence dans le chapitre 1.

De surcroît, le modèle pédagogique et son fonctionnement ne pourraient être observés que sous le biais d'outils adaptés. C'est par le concept d'*esthétique* que les chercheurs se sont efforcés de traduire le mouvement en données analysables sous l'angle des sciences du comportement. L'esthétique du mouvement est représentée dans ces sciences grâce à une interface artistique: l'art de la danse. Concept très critiqué à l'heure actuelle, il traduirait davantage, selon Johann Kealiinohomoku, le point de vue de l'observateur que celui du locuteur⁹⁸. En outre, se trouver partagée entre deux extrémités de l'océan Atlantique n'est certes pas une chose aisée pour une apprentie-anthropologue française qui cherche à étudier l'art. De surcroît, si un concours de circonstances particulières l'ont amenée à se pencher sur la question de "l'art de la danse" africaine, alors que toutes les données recueillies tendent à parler d'une question de « goût » ou encore d'émotion et de « feeling »⁹⁹.

Dans ce chapitre, j'observerai essentiellement les différentes approches et tentatives d'approches théoriques élaborées pour penser l'objet esthétique. Ces propositions théoriques couvrent le champ de l'art sur plusieurs continents, et leurs auteurs sont issus de différents courants. Puis, je m'intéresserai à l'apparition de théories symbolistes en anthropologie de la danse ainsi qu'à leurs hésitations quant au fait d'assimiler la danse à une « performance artistique »¹⁰⁰. Ces positions apparaissent en même temps que la transformation scénique de la danse, soit à partir dès la fin des années 1970, période où la danse connaît un phénomène de « déhiérarchisation » au Québec.

⁹⁸ Je reviendrai sur le travail de cet auteur dans un prochain chapitre, qui porte en particulier sur la reconnaissance d'une « équivalence » relative des techniques de danse entre ballets occidentaux et groupes dits « primitifs ».

⁹⁹ C'est précisément le discours des artistes qui fait état de cette distinction.

¹⁰⁰ En effet, et selon Daniel Charles, philosophe et fondateur du département de musique à l'université Paris-VIII, la notion de performance a été souvent négligée, en particulier en France : « On comprend alors que les performances (avant ou après la lettre...) aient été (au cours de leur histoire, au cœur de l'histoire) et soient (de nos jours) systématiquement minimisées, ou à tout le moins sous-évaluées, par les historiens – pour ne rien dire des critiques. En avril 1981, (l'artiste) Orlan, (...) constatant qu'« il n'y avait pas de lieu en France pour montrer de la performance », et qu'en particulier « le grand Paris, se vantant de montrer les avant-gardes, n'affichait que mépris pour ce type de travail », présentait à Lyon – pour la troisième fois – un *Symposium international d'art-performance* dont la préface informait qu'il était « destiné à montrer, puisqu'il en est encore besoin, que les artistes de la performance ne sont pas forcément des gens pratiquant la performance parce qu'ils ne savent pas faire autre chose, hormis se rouler par terre en gueulant d'une manière spontanéiste ou hystérique, le tout à des fins de défolement ». De mon point de vue, la notion de « work in progress » ou encore celle de « performance », souvent utilisée dans les milieux universitaire et scientifique québécois, a été très étonnante et parfois même difficile à comprendre car très peu utilisée en France.

Franz Boas, et la question partagée d'une « faculté esthétique universelle »

Franz Boas s'est particulièrement intéressé à l'art et à la danse¹⁰¹. Cependant, Franz Boas s'est attelé à rejeter la plupart des idées issues de sa tradition scientifique germanique dans ses études de la danse et de l'art, plongeant ainsi ces modes d'expression dans un relativisme insouciant et pour ainsi dire « naïf » (Devereux ; 1980). Désormais, la danse ne peut être, tout comme la musique, interprétée qu'en fonction du contexte du locuteur. Le principe de la variabilité culturelle constituera en l'occurrence le piédestal des disciples de Boas, dont, entre autres, Joann Kealiinohomoku, qui contribuera à radicaliser cette perspective en définissant la performance chorégraphique comme le « non art de la danse » (Kealiinohomoku *tel que cité par* Grau ; 2005).

Parmi les spécialistes de l'art primitif, Franz Boas se distingue par son ouvrage *Primitive art* publié en 1927. Son analyse repose sur les conceptions à la fois technique et cognitive de l'« art primitif » ; en effet, selon Boas, la production artistique demande une double aptitude du regard : d'un part, représenter la manière dont se figure l'objet à l'esprit, d'autre part, la manière dont il se présente à la vision. En d'autres termes, l'art a la capacité à maîtriser la complexité là où n'apparaît que simplicité. Ces conceptions étaient déjà partagées des contemporains de Boas, à l'image de Semper qui publie en 1861 *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten* (Bois ; 2011 et Severi ; 2004).

Néanmoins, Boas va plus loin en interrogeant les concepts de style et d'abstraction morphologique. A ce stade, l'explication esthétique prend une tournure tautologique où interviennent des notions floues telles que la « faculté universelle » à la « perfection » :

Pour Boas, en effet, il y a art là où la maîtrise absolue d'une technique aboutit à une forme parfaite. Cette forme peut alors dépasser la simple fonction utilitaire et devenir ainsi le modèle d'un style. [...] Boas établissait entre les deux pôles de la notions *ars* rappelés plus haut [*de la technique et de la pensée*], une relation assez semblable à celle que proposait Semper : si les techniques, les fonctions et les styles peuvent varier dans le temps et l'espace, la forme abstraite qui en résulte dans l'art primitif répond à des critères découlant d'une faculté esthétique universelle. » (Severi, 2004 : 84).

Impuissance logique ? Le culturalisme tente de retracer le rôle du style au sein de

¹⁰¹ D'ailleurs, sa fille, Franziska Boas, poursuivit quant à elle une carrière de danseuse.

chaque système social et de cerner certains « traits culturels » récurrents d'un groupe à l'autre (Bastide; 2011). Cependant, les limites de l'anthropologie culturelle nord américaine sont rapidement apparues, du fait de « l'absence de comparaison entre les données de l'histoire et celles de l'ethnographie – et, dans ce dernier domaine, la tendance à réduire les faits sociaux à de simples traits culturels qui peuvent être échangés, tout comme les valeurs, les techniques ou les mythes, au lieu de considérer ces faits sociaux pour ce qu'ils sont en réalité : les cadres à l'intérieur desquels les divers échanges se produisent » (Bastide ; 2011).

En fait, Georges Devereux évoquait un certain « relativisme naïf » pour qualifier le culturalisme nord américain (Devereux ; 1980), et en dehors du contexte original, les hypothèses sur le style restent des suppositions¹⁰². Ces conceptions de « styles » ne sont pas sans rappeler les formes et les stéréotypes multiples, en particulier ceux qui contribueraient au travail de la « médiation culturelle » telle que définie plus haut par Meintjes. En d'autres termes, et reprenant les propos critiques de Jean Pierre Olivier de Sardan :

C'est ici qu'intervient le concept de « culture », qui est souvent invoqué, tant par le sens commun que par des chercheurs en sciences sociales, pour rendre compte de ce qui serait une « spécificité africaine ». (...) Le culturalisme peut, à propos de l'Afrique, prendre des formes multiples : au-delà d'un fonds commun, qui affirme l'existence d'« une » culture africaine enracinée dans le passé et relevant de « valeurs » spécifiques, et qui insiste sur son rôle central dans le présent, on trouve d'innombrables variations. (...) Le culturalisme traditionaliste africaniste (...) débouche, en termes normatifs, sur une extrême ambivalence, ce qui est un trait typique des idéologies : il est loué par les uns, honni par les autres, mais sur la base de clichés identiques (Sardan ; 2010 :420-421).

Georges Balandier, ou le doute des approches culturalistes des productions africaines

Il est vain, selon Georges Balandier, d'espérer retrouver une essence esthétique traditionnelle de l'Afrique dans ses masques. L'anthropologue est réputé pour avoir développé, à l'écart de la pensée structuraliste, une sociologie dite « dynamique ».

¹⁰² Il est suivi dans sa critique par Roger Bastide, qui souligne dans un article sur l'acculturation les dérives de « (...) l'anthropologie culturelle, (qui) en repoussant toute hiérarchie des cultures (les cultures sont différentes, mais il n'y a pas de cultures supérieures et inférieures), manifestait la réaction des États-Unis au colonialisme européen ; elle tendra même, de plus en plus, à substituer à la notion de « fertilisation » par les échanges culturels les descriptions des phénomènes pathologiques qui en seraient les conséquences obligatoires (dans une certaine mesure, tendance dirigée aussi contre la politique des services indigénistes des États-Unis qui voulaient assimiler les Indiens des réserves, après une époque de relative tolérance et de ségrégation des indigènes) » (Bastide ; 2011).

Cette perspective vise tout particulièrement à étudier les interactions au quotidien d'une « situation coloniale » plutôt que sur le long terme. Ce courant vise également à la critique « d'une certaine ethnologie liée au pouvoir colonisateur » (Penrad ; 2011). Balandier a par ailleurs contribué à construire une socio-anthropologie en marge du culturalisme nord américain – « valorisant la notion de « culture » au détriment de celle de « société », (...) de là un certain nombre de limites » (Bastide ; 2011)¹⁰³.

Il démontre dans son ouvrage *Afrique ambiguë* en quoi le caractère à la fois « exotique » et « originaire » est un mirage occidental, dépendant effectivement de son contexte de production :

Les objets, dépaysés à travers l'espace ou les siècles, séparés de leur environnement humain, gardent une absolue passivité. [...] Les masques, statuettes et oripeaux tirés des réserves poussiéreuses des musées, soumis aux lumières des expositions, brandis comme les emblèmes du scandale, devenaient, en ayant perdu leur raison d'être et leur sens indigène, créateurs de liberté. Tout était permis à leur égard car on ne savait rien d'eux, rien des hommes qui les avaient façonnés et manipulés. [...] Nous verrons comment les pièces qui le composent (*l'art nègre*) ont justifié des argumentations contradictoires que n'explique pas le seul effet de malentendu souligné par l'essayiste Alioune Diop : « Il n'y a pas interpénétration entre la conscience de l'artiste et le public européen. L'objet seul les relie – accidentellement. » (Balandier ; 1957 : 109).

Cette conception de l'interprétation culturelle n'est pas sans rappeler celle développée par Clifford Geertz, pour lequel « chaque culture est sensée receler les clés de sa propre interprétation même s'il existe des moyens de passer de l'une à l'autre. (...) Il faut expliquer les phénomènes sociaux en les situant dans les cadres de conscience locaux » (Amselle ; 1990 : 50-51). Le culturalisme fait apparaître des « arguments contradictoires¹⁰⁴ » selon Georges Balandier. Pour l'auteur, l'action diachronique peut seule révéler la transformation synchronique de l'essence ; la fonction esthétique de l'objet cache l'écart entre tradition et modernité. Si l'auteur, à l'instar d'un grand nombre d'anthropologues français, observe l'art dans l'ordre du quotidien et de la simultanéité, celui-ci n'est pas partagé.

¹⁰³ « Selon cette dernière, on peut penser « culture » et « société » séparément, ce qui n'est pas le cas de l'anthropologie française ». Mais cette dichotomie est-elle soutenable ? Selon Roger Bastide, il y a forcément et toujours dialectique : « L'accommodation conduit à des échanges culturels et à un certain syncrétisme ; (...) la séparation des « castes » aux États-Unis n'a pas empêché l'acculturation progressive du Noir (...); mais, en même temps qu'il s'assimilait, il se voyait repoussé, d'où sa volonté de conserver des valeurs qui lui soient propres » (Bastide ; 2011).

¹⁰⁴ Entendons de part cette expression une forme de blocage du point de vue de la médiation, soit chez le chercheur qui réalise qu'il ne peut pas, comme dans la méthode scientifique, détenir une interprétation valable dans la mesure où elle est facile à reproduire.

Cet écart n'est pas pertinent dans l'étude ethnochoréologique de certaines performances, tel que le démontre l'ethnochoréologue Anca Giurchescu :

Les niveaux de culture se modifiant à des vitesses différentes, les études comparatives ont montré que la diachronie à l'intérieur de la synchronie constitue l'une des principales caractéristiques de n'importe quel système de danse. Ainsi, les symboles traditionnels et modernes fonctionnent côte à côte, et les membres d'un même groupe social peuvent partager non seulement une mais plusieurs formes de danse [...]. En raison de son caractère polysémique et « universel », la danse, en tant que symbole puissant, est utilisée et souvent manipulée par un processus de sélection et d'adaptation dans des contextes politiques, idéologiques, commerciaux, artistiques ou scientifiques. (Giurchescu, 2005 : 272).

Il n'y a donc pas de « fameux point zéro », tel qu'il fut critiqué par Malinowski. Derrière l'essence se dresse un subterfuge politique, qui fige la tradition au cours de l'histoire, en manque de réflexivité¹⁰⁵. Étudiées en dehors des interactions contemporaines, les productions artistiques sont sujettes à une histoire esthétique qui ne leur est pas propre :

Ainsi en a-t-il été de la collecte des curiosités qui lancèrent « l'art nègre ». Ne reste-t-il pas significatif que leur découverte, aux environs de la première Guerre Mondiale, coïncide avec la crise révélatrice des carences de cette civilisation qui se veut à la fois industrielle et libérale, avec la montée de la révolution soviétique ? A quels buts visait-elle, cette soi-disant audace du goût qui, selon les termes de Guillaume Apollinaire, « s'acharnait à considérer les idoles nègres comme de véritables œuvres d'art » ? (Balandier ; 1957 : 110).

Cette conception factice de l'« art nègre » se trouve dénoncée également chez Leiris pour lequel « l'apparente unité de l'Art nègre est une illusion d'optique, elle ne peut exister que dans son opposition à l'Art européen et elle est le produit de l'appropriation esthétique, par les peintres européens, (...) d'objets magico-religieux décontextualisés et englobés dans une même catégorie (Amselle ; 1990 :51). L'essentialisation d'un Autre « primitif » sous le masque des « formes pures » révèle une représentation ethnocentrique des rapports entre art, styles et cultures toujours d'actualité - telle qu'observée en introduction de la section. Déjà Georges Balandier était critique quant aux positions théoriques visant à expliquer les performances artistiques par leur analyse technique et cognitive. Il interroge la classification

¹⁰⁵ En effet, si les historiens sont habilités à rendre des phénomènes de contacts dans leur singularité, ils n'en demeurent pas moins incapables d'élaborer des concepts généraux permettant de comprendre ces faits « que seule la méthode comparative peut permettre d'élaborer ». La mise sur pied d'une science ethnologique apparaissait comme d'autant plus nécessaire au début du XXème siècle, bien que l'anthropologie culturelle démontra rapidement ses limites dans ce type de méthode, tel que je l'avais souligné plus haut.

anthropologique des objets d'art, et sa capacité scientifique à rendre aux productions artistiques leur valeur originale:

(1) Si le comportement du noir à l'égard des œuvres du passé n'est jamais innocent, celui de l'Européen l'est bien moins, car il a donné l'exemple de la tricherie. [...] Et je me demandais si nous accepterions qu'une image globale de la civilisation française fût présentée, à des regards étrangers, dans des vitrines habilement composées. L'équilibre sera pourtant rétabli lorsque les peuples exotiques auront constitué notre ethnographie et exprimé, par des musées, leur représentation de nos sociétés et de nos cultures. Néanmoins, il restera toujours quelque chose d'inquiétant dans ces « expositions » d'humanité étrangères ; cette fixité [...] (Balandier, 1957 : 111-113).

(2) Je m'étais imposé, avant de me rendre sur le terrain de ma première enquête, l'humilité devant ces produits qui restent les matériaux de la recherche ethnographique. Je m'astreignais à rédiger selon les normes ces sortes de cartes d'identité qui accompagnent chacun d'entre eux. Je classais. [...] Au cours de cette entreprise, je ne parvenais pas à saisir les hommes qui créent ces outils ou ces œuvres ayant une valeur artistique. Plus je m'attachais à ceux-ci, plus ceux-là se dérobaient comme derrière un écran. (Balandier, 1957 : 113).

Ces extraits percent à jour l'engrenage fonctionnaliste, et les mises en garde à ce propos ne datent pas d'hier. La peur de l'intrusion esthétique au sein des frontières des sciences humaines est ici prégnante. Dans les années cinquante, Georges Balandier interroge l'essence esthétique des productions dites « d'origine ». Il souligne à son tour les inaptitudes scientifiques dans l'analyse des « arts exotiques » :

Lors de ma dernière étape au Gabon, j'eus un instant l'illusion d'une découverte plus exaltante. Un petit masque à courte hampe se trouvait accroché à la paroi d'une case. Je dus déchanter, ce n'était qu'une épave. [...] Ces masques déroutent par leur fracture orientale, par l'incertitude de leur origine, de leur sens - sont-ils d'albinos ou visages de revenants ? – et de leur utilisation. Tout est aboli de ce qui aurait pu aider à leur interprétation. Leur expression dédaigneuse semble se moquer de notre impuissance. (Balandier ; 1957 : 137).

C'est ici une conception bien particulière de l'altérité que réaffirmera Balandier : « L'Autre n'est pas seulement reconnu en lui-même, il est aussi constitué en révélateur de soi » (Balandier ; 1977). L'esthétique porte le scientifique à confusion du point de vue de sa méthode ; tant géographiquement qu'historiquement, elle réalise les limites du culturalisme. Ce courant scientifique réifie une essence esthétique dont on ne peut que partialement démontrer l'authenticité.

L'apparition de l'ethnochoreologie

En outre, il s'agit de l'apparition dans les sciences de l'Homme d'un être doué d'un langage dont « la traduction jusque là ne sera pas jugée nécessaire » (Chapman ;

2005). Selon certains de ses spécialistes, le mouvement, « à l'instar du concept de « culture », [...] n'est pas en soi un phénomène matériel. Il s'agit plutôt de l'organisation cognitive et sémantique d'un phénomène matériel, à savoir un ou des corps humains situés dans un espace temps quadridimensionnel. [...] (Williams, 2005 : 237). Ces théories s'attardent dans les années 1970 à comprendre « les langages corporels » et les règles qui les fondent (Chapman ; 2005).

L'intrusion du mouvement au cœur des sciences sociales s'inscrit dans ce cadre conflictuel en anthropologie qui peine à départager essence et construction, processus herméneutique, soit d'opposition entre l'anthropologie moderne et postmoderne. Cette relation particulière entretenue avec la « réalité » sociale n'est pas neuve, le fait qu'un système puisse fonctionner sans que personne n'« y croie » avait déjà été conceptualisée par Hegel sous le concept d'« apparence essentielle » (Hegel *tel que cité dans* Deleuze ; 2008). C'est par le concept d'esthétique que les anthropologues se sont efforcés de traduire le mouvement en données analysables sous l'angle des sciences du comportement. Le mouvement est effectivement une dimension de la réalité socioculturelle difficilement observable sous l'angle des théories en sciences humaines, où les données se présentent sous une forme rigide et scripturale. Néanmoins, ce concept esthétique est aujourd'hui contesté :

Envisagée de manière dépassionnée, la locution si chargée d'« art de la danse » révèle six évaluations ethnocentriques, dont aucune ne résiste à un examen anthropologique objectif. La première évaluation contraint les formes de danse à se conformer aux modèles occidentaux. L'« art » de la danse a été la préoccupation primordiale des théoriciens de la danse dans le monde occidental, mais leurs études excluent implicitement les sociétés qui n'ont ni danse artistique, ni artiste de la danse. (...) Le second préjugé ethnocentrique consiste à associer automatiquement le terme d'« art » au concept d'« esthétique ». Ceci reflète le jugement esthétique du locuteur et ne révèle rien des valeurs des interprètes. Autrement dit, affirmer que le sport n'est pas une danse signifie, en réalité, que le sport ne répond pas aux critères esthétiques définissant la danse pour le locuteur. Inversement, en qualifiant la danse Hopi d'« art », le locuteur signifie que cette danse est à la hauteur des standards esthétiques. En bref, taxer une danse d'appartenir ou non à l'art en dit plus long sur le locuteur que sur le phénomène et les interprètes concernés. (Kealiinohomoku; 1980).

L'objet « danse » en Occident laisse supposer une conception particulière du mouvement ; à l'instar des analyses observées plus haut et élaborées par Anca Giurchescu : « En raison de son caractère polysémique et « universel », la danse, en tant que symbole puissant, est utilisée et souvent manipulée par un processus de sélection et d'adaptation dans des contextes politiques, idéologiques, commerciaux,

artistiques ou scientifiques » (Giurchescu ; 2005 : 270-272). Ainsi que le stipulait Kealiinohomoku, les rapports “logiques” entre danse, art et esthétique n’ont donc rien d’évidents. L’auteur soutient ici que l’objet danse est une invention occidentale. Dans cette perspective, l’esthétique de l’objet danse ne dépendrait pas tant d’une essence que d’une interprétation. Les questions de *performances* chorégraphiques dépendent du mode d’interprétation au niveau local, d’un « projet global » :

Le processus de la danse (ou processus dansé) peut être conçu comme une activité kinesthésique organisée, régie par un programme « algorythmique » qui ne peut être compris que par son projet virtuel (son but principal). A l’inverse du langage verbal, les unités structurelles de la danse ne sont pas signifiantes en elle-même et ne fonctionnent pas comme des mots dans une phrase. Elles ne deviennent signifiantes qu’à l’intérieur d’un programme et seulement en relation avec le projet général. (La répétition est fondamentale dans la danse, mais dépourvue de sens dans la communication verbale) (Giurchescu ; 2005 : 270-272).

Le concept d’esthétique appliqué au mouvement me permettrait par conséquent d’appréhender la danse dans un contexte où l’origine culturelle est figée, où l’essence du mouvement est effectivement incontestable. Mais comment définir l’esthétique d’une danse dans le cadre *a priori* hybride et multiculturel au sein duquel je travaille ? Tel que Anne Décoret-Ahiha l’énonçait à propos des danses « exotiques » à la frontière du XXème siècle en France, j’avais pour dessein d’interroger l’identité d’une « Afrique postmoderne » à travers ses « chorégraphies » :

Sous sa forme adjectivale et substantivale, la notion d’exotisme rend compte de la manière dont notre société désigne et perçoit l’altérité. [...] La notion d’exotisme étant liée à la question de la frontière, où se situe la limite au-delà de laquelle l’objet devient exotique ? Est-elle spatiale, temporelle, physique, culturelle ? Correspond-elle aux délimitations nationales, qui s’avèrent élastiques et même imaginaires ? Varie-t-elle selon les époques ? Le rapport à l’étranger et l’autre se structure en effet différemment selon le contexte historique et géopolitique dans lequel il s’inscrit. La conscience du lointain s’infléchit avec le temps. » (Décoret-Ahiha; 2004 :7-10).

L’introduction du langage émiqque par les ethnochoréologues et ses conséquences

Le projet dans lequel se sont engagés les ethnologues de la danse à partir des années 1970, tels qu’Adrienne Kaeppler ou Joann Kealiinohomoku, se concentre essentiellement sur le langage de la performance. A l’époque, on observe un renversement de perspective dans les études ethnographiques de la danse et l’idée que toutes les créations chorégraphiques se valent apparaît. On tente d’épurer le vocabulaire étiqque des influences du langage occidental. Par exemple la terminologie « d’art » de la danse ne conviendrait pas au langage émiqque des performances. Les

méthodes utilisées relèvent de la pratique et de l'expérimentation de différentes danses¹⁰⁶. Or, selon Roger Bastide « ce relativisme n'a fait que cacher et mal cacher – l'ethnocentrisme d'antan » (Bastide ; 2011). Penser en termes de parole et non de langage est essentiel ; c'est ce qui permet, selon Ricoeur, la réunification du *logos* et du *muthos*, telle qu'elle existait à l'époque classique grecque. On évite alors de réfléchir le mythe de l'authenticité dans la performance rituelle traditionnelle.

C'est entre autres au cours d'une recherche sur la politique culturelle au Congo ex-Zaïre que Bob White écrit à propos de son personnage *d'atalaku* – ou de musicien-animateur – blanc qu'« il n'est ni un filtre ni un miroir mais plutôt un instrument » (Geertz *tel que cité par* White ; 2007). L'anthropologue Kristen Cheney, elle, intégrera le festival des écoles primaires de Kampala alors qu'elle est déjà confrontée aux accusations de l'organisateur, qui souligne que si la performance scénique est devenue un enfer, c'est à cause d'elle et de son peuple. Dans le cas de Cheney,

¹⁰⁶ C'est à Adrienne Kaeppler d'ouvrir le champ de l'analyse émique du champ chorégraphique en reprenant le concept d'analyse « émique » de Kenneth Pike selon lequel les divers éléments d'une culture ou d'une langue ne peuvent être signifiés que dans le mode d'interprétation particulier au contexte d'origine et selon le locuteur : « Les critères émiques ont plutôt trait à ce qui est relatif, précisait-il, la similarité d'une activité étant déterminée par référence à un système d'activité donné » (cité par Kaeppler, 1972). Seul sous le mode de l'oralité retranscrite, il est possible de relever une substance signifiante du point de vue émique, matière « pure » découlant de la variation contextuelle – ce que Kaeppler désigne par « imagerie signifiante » dans une version chorégraphique. Ainsi, l'auteur expose un format méthodologique permettant d'appréhender le mouvement selon le point de vue contexte d'origine ; elle tente de dégager l'énoncé performatif du mouvement. En s'appuyant sur le concept de distinction « étique/émique » proposé par Boas, Adrienne Kaeppler propose et élabore une méthode pour repérer la « matière » signifiante de la structure chorégraphique, soit ses éléments ou « motifs » chorégraphiques signifiants. Elle effectue le mouvement devant d'autres danseurs ou professeurs ; qui, selon leur interprétation, vont vérifier la justesse du mouvement. L'interprétation culturelle prend alors des allures pédagogiques. L'auteur en dégage une forme de grammaire du mouvement, relevant ainsi les éléments signifiants selon les acteurs, selon la « variation contextuelle ». L'insignifiance ou, a contrario, l'hypersignifiance d'un morphème ou « style morphémique » appartenant au mouvement, fonctionnent comme la reproduction gestuelle de métaphores imagées : la poésie et ses fonctions sociales dépendent d'un système. La tentative de relier la « compétence communicative » du locuteur – qui, dans son jugement, produit les hypothétiques variations contextuelles – permet à l'instar du langage ou du son, de relever les unités contrastives significatives dans « les pensées des peuples » (Kaeppler : 1972). La compétence est liée à l'apprentissage cognitif des règles partagées d'une tradition de danse donnée, tout comme le concept saussurien de langue est acquis. Elle permet au spectateur de comprendre une séquence grammaticale de mouvements jamais vue auparavant. Le terme anglais performance, correspond à celui de parole chez Saussure, désigne l'exécution d'une séquence de mouvements ce qui suppose que le performer possède le niveau de compétence et la capacité d'effectuer la séquence. Le concept de compétence/performance a été raffiné par les sociolinguistes et les analystes du discours. A propos de la « compétence communicative », Dell Hymes postule l'existence de règles de performance et de grammaire. Mikhaïl Bakhtine, notant que parole et langue obéissent toutes deux à des lois, prend « l'énoncé » comme unité. Les séquences de mouvements sont analogues aux énoncés, et si l'on ignore les conventions de ces mouvements, on n'aura pas la compétence communicative et on sera incapable de comprendre ce qui est exprimé. La danse *n'est pas* un langage universel (Kaeppler : 1972).

l'organisateur fait référence à une temporalité *ante* coloniale, bien avant l'arrivée des étrangers qui marque « a *dilution* of « pure » African culture » (Cheney; 2007 : 228).

Par conséquent, la position de Cheney est ambiguë. D'ailleurs, les jeunes gens ne se comprennent pas toujours entre eux et ne pensent pas avoir d'affinités culturelles particulières. Néanmoins les jeunes artistes restent consternés devant les prestations des jeunes appartenant à d'autres ethnies. Par ailleurs, Cheney démontre dans son approche qu'en dépit des différentes règles¹⁰⁷ régissant les chorégraphies traditionnelles, les jeunes artistes peuvent réadapter la mise en scène et ce faisant, participer à la formation de leur nouvelle « identité nationale ». Pour cela, l'auteur ne fait nullement référence à une analyse des *performances* chorégraphiques, étant donné que la danse n'est pas l'objet de son étude. Elle se réfère davantage aux discours où l'expression d'une expérience commune se dévoile, là où la peur de performer, la rivalité, l'incompréhension d'autrui s'expriment à travers la compétition. L'authenticité de la mise en scène n'a que peu d'importance, la tradition apparaît seulement comme un medium de communication et permet au même titre que les médias de masse de transformer les mentalités.

Sur le terrain du festival des écoles primaires de Kampala, les enfants se vêtissent parfois de T-shirt ou de baskets avec le costume traditionnel qu'ils ont fabriqué en amont du festival. Ce type d'agencéité, l'ethnologue de la danse Anca Giurchescu l'a appréhendé en considérant qu'il s'agit du processus de transformation et d'autorégulation de la danse. Celui-ci incorporerait à la fois la tendance à la stabilité et à l'individualisation. La capacité des structures à incorporer des éléments nouveaux, antithétiques même, leur confère de la viabilité et de la résistance avec le temps, à l'inverse des structures rigides qui se désintègrent souvent et finissent par disparaître (Giurchescu *tel que cité dans* Grau ; 2005).

¹⁰⁷ Giorgiana Wierre Gore souligne à son tour que les « Practices construed as "dance" in many European languages would, for the Nigerian Edo or Igbo for example, be termed respectively *iku* or *egwu*, practices which, in many parts of West Africa, are conceived as including music, singing, play, games as well as dance » (Gore ; 2001). Par conséquent, le concept de « danse » reste une production d'ordre émique typiquement occidentale, correspondant à « the beating out of music » (Ebron *tel que cité* par Gore ; 2001). Par ailleurs, théâtre et danse ne sont pas si distinguables dans le contexte d'origine (Gore ; 2001), a contrario de ce qu'affirmait Tiérou, entre le mime et la chorégraphie. La difficulté pour l'ethnochoreologue serait précisément de « dépasser » les oppositions préconçues entre l'inné et l'acquis, le rationnel et le sensible ; ce qu'il ne parvient pas, fort heureusement, toujours à accomplir, ainsi que l'affirme Gérard Mayen.

La quête d'authenticité esthétique

Depuis les écrits sur le sacré de Mircea Eliade, on sait combien le rapport du scientifique avec la création artistique contemporaine est hermétique, parce que les scientifiques modernes ne veulent voir dans l'art qu'un objet purement esthétique, pour ne pas dire décoratif. Eliade considère la production artistique avant tout comme une création spirituelle relevant du mythe. Or, selon lui, les modernes, s'évertuent à disséquer leur objet d'étude sous des concepts méthodiques, tendent à vider toute performance de son contenu culturel. En d'autres termes, ils cherchent à faire passer le savoir du *muthos* au *logos*, se reposant sur le préjugé des Lumières qui fait de la raison l'adversaire du mythe.

Ainsi, la démythologisation est alors purement descriptive et ne tient pas compte de la conscience pensante déjà à l'œuvre dans le mythe selon Guillemot (Guillemot ; 1999). Ricoeur écrivait qu'il est en fait question « de savoir si la vérité scientifique est toute la vérité, ou si quelque chose est dit par le mythe qui ne pourrait pas être dit autrement ». La position de l'ethnologue face au discours sur l'authenticité d'une performance est donc au cœur d'une connexion ambiguë, entre mythe et raison, entre théorie et pratique. Cette confrontation à l'origine et à l'authenticité d'une œuvre n'est pas une problématique récente pour l'ethnologue. Le regard tourné vers la tradition, l'ethnologue culturaliste est en quête d'essences, de puretés formelles et d'origine.

Etudiées en dehors des interactions contemporaines, les productions artistiques sont sujettes à une histoire esthétique qui ne leur est plus propre. C'est du moins le constat auquel Georges Balandier est arrivé dans son *Afrique ambiguë*. La performance artistique est hautement anxiogène pour le scientifique, surtout du fait de l'impossible certitude selon Walter Schweidler (ou encore, en termes originaux « die Unmöglichkeit des Bestimmtheit »). Mauss a lui aussi souligné dans ses articles sur les techniques du corps combien leur étude pouvait avoir un impact anxiogène sur le scientifique, en particulier lorsque la technique de l'Autre est trop différente pour être reproduite. Alors quelle méthode appliquer dans ces circonstances ?

Ethnocentrisme et rencontre entre différentes traditions esthétiques

Certes coupable d’ethnocentrisme sur un terrain particulièrement sensible, je retenais de la danse africaine qu’elle reste un sujet périlleux à “investir”. Située aux confins de toutes formes de qualificatifs exotiques, puisant dans les imaginaires primitivistes, empruntant multitude de « noms d’oiseaux » et références animalières¹⁰⁸ pour qualifier ses performances, cette danse touche à « l’intimité » de la société d’accueil. Elle fluctue sémiologiquement entre ce qui relève du “bon goût” (influençant les grands courants artistiques tels que le cubisme) et ce qui témoigne d’un ordre “populaire” – rappelons que la danse est aussi un art de rue devenu un “affluent de l’art contemporain”, sous l’impact de la culture dominante (Faure ; 2000 : 48-49).

Cette fluctuation de la différence n’est d’ailleurs pas anodine selon l’auteur. Elle serait un enjeu contribuant à déterminer la frontière qui distingue l’élite du populaire. Les professeurs africains ne sont pas inconscients de cet aspect, et leur méthode dépend d’une observation intensive de la société d’accueil. Selon un professeur ivoirien, la danse contemporaine serait une exception moderne en ce qu’elle fait le « jeu du marché ». En particulier, l’abstraction de ses codes laisse place à un champ illimité des interprétations du public. Il souligne combien les desseins lucratifs poussent nombres de compagnies (dont les Grands Ballets Canadiens) à incorporer le contemporain à leurs créations.

Quant à ce professeur ivoirien, il réduit au maximum ce métissage, et ce volontairement, privilégiant l’aspect « traditionnel » des formes, au détriment de la technique. Il souligne qu’il a eu la chance de recevoir des subventions qu’il n’aurait plus à l’heure actuelle, puisque seules les créations contemporaines en reçoivent le plus souvent. Il n’est d’ailleurs pas rare de rencontrer des publicités pour les spectacles de danse contemporaine, qui sont très fréquemment affichées dans le métro montréalais, *a contrario* de la danse africaine ou autres danses urbaines.

Or, on observe ici en quoi la danse africaine porte l’anthropologue dans une confusion : celle de l’art et du goût. En effet, la multiplicité des interprétations est toujours possible ; elle contribue à « réduire » les capacités du *logos*. Au demeurant,

¹⁰⁸ Par exemple, une page du site de radio Canada n’omet pas de souligner dans sa définition de la danse africaine que : « (...) la gestuelle est basée sur l’observation et l’imitation des animaux ».

si pour les ethnochoréologues et ethnomusicologues québécois (Seguin *tel que cité dans Joyal ; 2009*), le "problématique" liée aux classes sociales, à la modernité et à la distinction explique l'origine des aprioris sur la danse (Bourdieu ; 1975). La référence à la différence est immédiatement reléguée au rang global.

Toutefois, de mon point de vue, ces aprioris (qui marginalisent le professeur de danse par rapport à la production scientifique et réciproquement) n'ont rien d'étonnant. La « médiation culturelle » est une figure qui consiste à « répondre » à ce cercle de la confusion entre goût et esthétique, celle du « manque de technique » : dont l'hypothèse concernant l'origine des aprioris de classe comme source sur l'art, n'est en fait qu'une question subsidiaire et non pas une « problématique » soi. Elle n'a en fait ni solution ni réponse, puisque élaborer une solution éthique serait compromettre les chances du savoir scientifique à investiguer les métarécits¹⁰⁹. J'aborderai les diverses entreprises théoriques mises sur pied par l'ethnochoréologie pour comprendre l'art de la danse font partie de cette médiation.

Un artiste situé en dehors de la culture

L'artiste est situé en dehors de la culture, selon les structuralistes, précisément parce qu'il détiendrait la technique. La technique est angoissante. Ce à quoi les artistes répondent qu'ils n'auraient « pas de technique »¹¹⁰. Là où l'ethnochoréologue opère à une transformation de la danse en un langage codé dont l'écriture est utilisée comme outil méthodologique, nécessaire à l'appréhension de la logique culturelle inhérente au groupe étudié, l'anthropologue tente parfois de mettre en scène « l'âme d'un peuple » grâce à l'utilisation de ces grammaires sous-jacentes. Le premier travaille « dans une identité en extension » et le second « creuse dans le dedans » (Guy ; 1991). Tous deux utilisent la pratique grammaticale, mais dans un dessein différent ; ainsi Lévi Strauss souligne que :

Parce que les sciences humaines ont mis à jour des structures formelles derrière les œuvres d'art, on se hâte de fabriquer des œuvres d'art à partir des structures formelles. Mais il est nullement certain que des structures conscientes et

¹⁰⁹ Je le soulignerai effectivement dans un dernier chapitre.

¹¹⁰ C'est lors d'un colloque donné en l'honneur de Claude Lévi Strauss, à l'université McGill en septembre 2010, que les spécialistes présents ont souligné cet aspect à propos des techniciens du son et musiciens. Selon ces spécialistes, le travail des artistes se situe en dehors de la culture ; il ne s'agirait pas de production culturelle. L'interaction n'a d'ailleurs pas été « passive » au sens où elle a déchainé les critiques.

artificiellement construites, dont on s'inspire, soient du même ordre que celles qu'on découvre après coup avoir opéré dans l'esprit du créateur, le plus souvent à son insu. (Lévi Strauss ; 1971: 573).

Les aprioris sur les artistes ne sont en fait ni étonnants ni anxiogènes puisque largement assimilés à la conscience historique française (Le Bot ; 2011). Selon Gadamer de surcroît, l'"un des traits fondamentaux de l'Europe est la distinction entre philosophie, religion, art et sciences" (Gadamer ; 1989 : 46). Une recherche à visée éthique et pratique, qui s'attarderait à dénoncer les relations conflictuelles entre l'art et la science, est vaine. En effet, en pointant du doigt un système de « distinction » (Bourdieu ; 1975), sous prétexte qu'il est producteur d'aprioris (en outre celui de l'« art de la danse »), revient à fétichiser une technique qui n'a, outre mesure, rien de mythique. Néanmoins, si l'on se fie aux écrits de Lévi Strauss :

Au demeurant, tous ces commentaires (...) évoquent irrésistiblement quelque ethnographe venu d'une autre planète : dans sa monographie consacrée aux terriens, il décrirait la terreur superstitieuse empêchant les automobilistes de franchir la limite symbolique simplement marquée par une bande blanche sur la chaussée, et même de mordre tant soit peu sur elle, il relaterait en frémissant d'horreur les châtements encourus par les profanateurs sous forme de collision avec un autre véhicule... Mais nous n'éprouvons rien de tel ; nous respectons la bande blanche comme une affaire de routine où nous n'investissons aucune valeur émotive. Comme pour tant d'actes rituels, la conduite va de soi pour ceux qui s'y conforment, parce que la conscience qu'ils en prennent la leur présente déjà tout intégrée à une conception du monde » (Lévi Strauss ; 2009 : 599).

Il s'agirait serait entre autres de la raison pour laquelle les bourgeois français ne parviendraient pas comprendre « l'essence » de la danse africaine : parce qu'elle n'est pas de l'art – ce qu'ils recherchent précisément – mais une danse populaire qui « va chercher l'émotion ». Cette interprétation relève du mythe. Toujours selon les dires des professeurs africains, c'est parce je serai issue d'un milieu de classes où le fétichisme artistique est très fort, que les danses seraient enseignées avant tout pour leur grâce et leur beauté. Cependant, les « médiatrices » québécoises considèrent que cette conception fait partie intégrante d'un imaginaire africain. Celui-ci représente l'ensemble de l'Occident comme un bloc homogène attiré par la beauté uniquement, et non par la souffrance du corps qui s'entraîne.

En effet, la place accordée à l'esthétique et la beauté est essentielle dans les recherches ethnochoréologiques françaises sur les techniques de danse, en particulier de la danse africaine (Lassibille ; 2006). C'est la destruction du discours de l'observateur occidental qui est explicitement en jeu. Il reste effectivement à savoir si ce pont interculturel doit être éliminé sous prétexte qu'il fait défaut à

« l'authenticité technique » d'un rite. Autrement dit, ce privilège accordé à l'authenticité tout en excluant la danse de son contexte social est la tentative poursuivie dans les recherches nord américaines. Dans un cas comme dans l'autre, la méthode permet de contourner un problème omniprésent dans le milieu de la danse africaine à Montréal, où les principaux objets de dilemme concernent les risques d'une « démocratisation de la technique » et de sa mise en marché (Guy ; 1991).

La peur de perdre l'illusion artistique est donc une angoisse partagée : celle des conséquences de la démocratisation technique. Lévi Strauss, Georges Devereux et Marc Augé soulignaient qu'agir comme un « martien », ou encore évacuer les aprioris en amont de l'observation, par peur de l'ethnocentrisme, n'était d'aucun secours méthodologique. Or, ma rencontre avec la postmodernité fut étonnante: les choix sont proposés comme des non choix (Zizek ; 2008), les marqueurs sociaux sont devenus invisibles¹¹¹ (Maclure ; 1998) et enfin l'authenticité « morale » des performances, notamment artistiques, est remise en question en permanence, tel que les recherches sur les performances d'origine étrangère le prouvent (Provost ; 2009).

Une donnée importante à souligner est que d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, le public de la danse appartient à une population au bagage intellectuel et économique important, soit une forme d'élite (Guy ; 1991, Baillargeon ; 1996). C'est en particulier ce que démontrent les recherches commanditées sur l'étude de « l'industrie culturelle » de la danse par les Ministères du Québec. La problématique locale est de l'ordre du financement mais surtout des risques de la démocratisation du savoir, soit d'un *excès* de communication à des fins lucratives. Le risque se situerait davantage, selon les auteurs, dans « la souveraineté des consommateurs ». Cette terminologie soulève la question des limites de la liberté d'expression artistique:

Tous demeurent soumis d'une façon ou d'une autre à ce dilemme, tentatives de rationalisation, de légitimation, de dépassement d'un plus prosaïque effort de

¹¹¹ Maclure ajoute à propos des conséquences de l'invisibilité des marqueurs, qu'ils ont pour corollaire la production du nationalisme québécois qui refuse l'inauthenticité: « *A contrario* de ce que laissent croire ses plus fervents critiques, cette faction importante du nationalisme québécois n'est pas fondée – dans sa majorité – sur des critères ethniques qui feraient du sang et de la « souche » la base de l'identité québécoise, mais plutôt sur une éthique d'authenticité construite socialement et culturellement, et à laquelle le Québécois de toute origine *doit* adhérer *afin d'éviter la facticité* » (Maclure ; 1998 *tel que souligné par moi*).

(ré)conciliation. Au cœur de cette contrainte, le public tient lieu tour à tour de cible et d'obsession, objet d'investigation et de manipulation, moyens de légitimation ou de dénonciation de ces politiques (et de leurs bénéficiaires, facteur d'évaluation de leur réussite ou de leur échec (...)) » (Baillargeon ; 1996 : 29-30).

L'étude conçoit l'œuvre d'art via son essence hautement créatrice, s'interrogeant sur le risque mercantile (Baillargeon ; 1996). La peur de perdre la liberté de création artistique dans la mise en scène de la danse est donc communément partagée.

Classe sociale et fétichisme technique

Le discours du « manque de technique » prend sur ce terrain tout son sens, discours pourtant effacé sous l'impact des recherches ethnochoréologiques qui s'obstinent dans leur « quête du beau », de surcroît par la non critique du discours fétichisé sur « l'art de la danse » (Kealiinohomoku ; 1980). C'est ce que Lévi Strauss appelle plus couramment la règle du « philosop'art » ou plus précisément la « prostitution esthétique des problèmes, des méthodes et du vocabulaire de ses (propres) devanciers » (Lévi Strauss ; 1971 : 572).

C'est dans cette veine que se situent certains anthropologues qui, pour séduire le lecteur, le racoler et lui complaire, (...) agencerait au grès de leur commune fantaisie des lambeaux d'idées arrachées à un patrimoine vieillit et respectable, pour en tirer des effets de surprise relevant de l'amour moins du vrai que du faste, et dont les réussites seraient vouées à rester purement sensuelles et décoratives » (Lévi Strauss ; 1971 :572). Ici, la condamnation du maître du structuralisme, à propos des « stratégies de réappropriation », demeure sans appel, ni échappatoire.

Au demeurant, si pour les ethnochoréologues et ethnomusicologues québécois (Seguin *tel que cité dans* Joyal ; 2009), la "problématique" liée aux classes sociales et à la distinction explique l'origine des aprioris sur la danse (Bourdieu ; 1975), de mon point de vue ces aprioris (qui marginalisent le professeur de danse par rapport à la production scientifique et réciproquement est différent. Ainsi, c'est sur le terrain des cours de danse africaine à Montréal, qu'un chorégraphe et professeur ivoirien m'explique que la technique n'a que peu d'importance dans une performance, et que seule compte la connexion émotionnelle avec le public, permise par la tradition. Il

souligne que la connexion n'est pas simple avec le public québécois, qui est un public difficile, qui demande selon lui de la « subtilité ».

En l'occurrence, ce public attacherait beaucoup d'importance aux critères d'excellence du modèle culturel européen. C'est pourquoi il doit jouer avec la « subtilité » comme il le dit lui-même, en ajoutant à la chorégraphie traditionnelle des éléments plus contemporains, tant dans l'instrumental que le chorégraphique. Par exemple, dans l'une de ses compositions, il a recours au violoncelle, dont il est inutile de souligner qu'il n'a rien à voir avec la tradition culturelle qui est la sienne, soit mandingue.

Je prends pour le mythe ce qui fait partie du rite soulignait Lévi Strauss. C'est de cette manière que les professeurs de danse africains à Montréal en viennent à leur tour à reproduire les aprioris qui les concernent (structuralisme fétichisé), comme « quelque ethnographe venu pour d'une autre planète », ils prennent « ce qui est affaire de routine » pour un rituel à part entière : « j'ai bien étudié les québécois, je les ai étudiés pendant de nombreuses années. Ce qu'ils recherchent, c'est avant tout l'art, la subtilité, l'intellectualisme en général ; leur modèle, c'est l'art européen ou encore d'origine américaine » m'expliquait un professeur ivoirien. Peut être généralise-t-il ici un critère de classe à l'ensemble de la société, soit à « l'intériorisation de l'extériorité » (Sartre *tel que cité par* Bourdieu ; 1980) ou en d'autres termes, « as a mimetic encounter, « with itself in the eyes... of it's Other » (*Taussig tel que cité par* Meintjes ; 2003 :131).

Les créations artistiques d'un professeur ivoirien ont pour thématiques l'angoisse, la globalisation, la consommation de masse, la globalisation technologique, l'égocentrisme, et en somme l'endocannibalisme économique. Ce phénomène rappelle la métaphore prométhéenne utilisée par Gadamer pour qualifier le phénomène d'angoisse croissant vécu par l'individu dans la modernité, due à la création d'un monopôle scientifique de la méthode (Gadamer ; 1998, Doyon ; 1997). L'objectif n'est non pas ici de rendre à cet apriori son « origine », mais plutôt de s'intéresser au discours (Foucault *tel qu'expliqué par* Dreyfus et Rabinow ; 1984 :53) sur le « manque » de reconnaissance technique attribué de l'artiste, révélateur d'un

point de vue, corrélé à une certaine quête de l'art, propre à la tradition de l'observateur.

La transformation esthétique d'une *world culture*

Dans « Si sa danse bouge, l'Afrique bougera » Alphonse Tiérou donne le ton : la danse est la condition sine qua none du maintien de la tradition culturelle africaine. Elle parcourt le monde et son esthétique est médiatisée internationalement. Cependant, la « chorégraphie » africaine est un terme très général pour qualifier la diversité des *performances*. Celles-ci varient selon les régions, à l'instar de la morphologie des masques. Par ailleurs, la diversité des angles d'approche qui se sont succédés sur la danse africaine est étonnante. En effet, l'esthétique est une notion qui a connu nombre de mutations quant à son contenu et l'étendue de son application. Il s'agit de questionner les fondements artistiques de la *performance* culturelle. A long terme, c'est la question de l'essence esthétique de la culture qui se trouve au centre des intérêts.

Si la notion de fétichisme n'est plus d'actualité concernant les productions artistiques d'origine africaine (Tonda ; 2005) – exception faite des études portant sur la *world music* africaine (Taussig *tel que cité par* Meintjes ; 1993), celle qui relève du champ de l'« exotique » et du « tribalisme » l'est toujours. Anne Décoret-Ahiha expose dans son ouvrage *Les danses exotiques en France* l'évolution de la notion d'« exotisme », qui perd au fur et à mesure sa fonction réversible – désignant aussi l'Europe – pour se substituer à une vision unilatérale et occidentalocentriste de l'étranger (Décoret-Ahiha ; 2004 : 10). Selon Carlo Severi, cette transformation est révélatrice de lacunes et méconnaissances dans l'esthétique des autres cultures ; dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, il énonce :

L'incertitude quant à la terminologie à adopter pour désigner les productions plastiques et picturales des sociétés dites « primitives » (qui, selon les auteurs, sont décrites sous les dénominations « d'art primitifs », « tribal », « exotique », « magique », « non occidental », ou même plus récemment, « ethnologique ») reflète les problèmes que pose, aujourd'hui encore, la définition de l'objet de l'anthropologie de l'art. Il est en effet remarquable qu'au moment même où les anthropologues s'efforcent de démontrer l'intérêt de leur discipline pour la connaissance de n'importe quelle société, les spécialistes de l'anthropologie de l'art tentent de limiter leur domaine d'étude à une seule classe d'objets, ceux relevant exclusivement des sociétés dites « traditionnelles », « sans écriture », ou plus simplement à « petite échelle [...] ». » (Severi ; 2004, 81-82).

La quête de l'authenticité est surtout le produit d'une forme de nostalgie, très présente en contexte postcolonial. Tel que Rosaldo a su l'intituler de manière si appropriée : « Even politically progressive North American audiences have enjoyed the elegance of manners governing relations of dominance and subordination between « races ». Evidently, a mood of nostalgia makes racial domination appear innocent and pure. (...) *Imperialist nostalgia* thus revolves around a paradox : a person kills somebody and then mourns his or her victims » (Rosaldo ; 1989 *tel que souligné par moi*). Elle est l'une des conséquences de l'incompréhension de la « radicale altérité d'une *performance* »¹¹².

L'incertitude quant à l'impossibilité de nommer l'origine d'une danse est très souvent l'objet d'angoisse – tel que Nietzsche l'avait déjà souligné. Les recherches menées sur la danse au Québec se distinguent de part leur quête d'authenticité *et* de par leur dénonciation de l'inauthenticité (Provost ; 2009). A contrario, certains spectateurs, critiques journalistiques et chercheurs français, face aux différentes *performances* chorégraphiques africaines, s'exclament que « l'on croirait du moderne », tel que le souligne Gérard Mayen dans son ouvrage consacré à la compagnie de danse « *Salia nī Seydoux* »¹¹³.

Et pourtant la peur d'une terminologie aléatoire et le souci de la sécurité pousse le chercheur dans des territoires inconnus, incompréhensibles, non maîtrisés. Ce dernier participe ainsi à la production des « terminologies appropriées ». Le spectateur occidental n'est donc plus exclu du spectacle. Les aprioris deviennent alors, à en croire un professeur ivoirien, des instruments précieux, sortes de présents qui viennent appuyer et reconnaître le travail du performeur. Or, il est très courant d'évoquer ou de dénoncer¹¹⁴ l'existence de tels « préjugés » sur l'Afrique, certes très

¹¹³ Cette compagnie, d'origine burkinabaise, a par ailleurs donné des stages et spectacles auxquels j'ai assisté, en Juin 2010. Elle était alors en tournée mondiale puisque de passage à Montréal, les danseurs partaient ensuite pour Hambourg puis Lyon.

¹¹⁴ Alphonse Tiérou souligne lui-même : « Les idées toutes faites sur la culture et la danse africaines relèvent de cette logique : elles plaisent beaucoup. Les hypothèses ingénieuses et fantastiques qui les entretiennent, mais qu'aucun texte tambouriné ou écrit ne vient cautionner, confortent leur pouvoir de séduction. Contrairement à ces préjugés, qui ne s'appuient ni sur des faits ni sur la raison, la danse africaine est porteuse à la fois d'un savoir essentiel et d'un fort pouvoir émancipateur, dont la plupart des Africains n'ont pas conscience en raison de l'absence de réflexion approfondie dans ce domaine ».

présents dans le domaine de la danse africaine je le ferai observer dans un quatrième chapitre.

Néanmoins, il est plus rare de rencontrer une étude sur le leurre ou le mysticisme comme partie intégrante de « l'art de la danse africaine »¹¹⁵. Cette conception sera interrogée et élargie à un point de vue global – celui du moderne. Certains anthropologues se sont parfois arrêtés face à la production de l'altérité et ont interrogé les limites de leurs méthodes. C'est ce que je vais aborder dès à présent. Il sera temps d'interroger les limites de l'ethnochoréologie pour étudier le langage de la danse, qui, lorsqu'elle exclue la danse de son contexte social, ne peut pas toucher à la "mécompréhension" interculturelle dans la danse.

Pour bâtir mon cadre théorique, constitutif du prochain chapitre, je suis partie de l'idée que l'accroissement des « projets globalisants », production de danses étrangères au niveau local, résume et contient « l'altérité », « la tradition », « l'exotisme » dans les espaces restreints de la modernité. Cette observation est particulièrement problématique dans le cadre des cours de danse africaine. En effet, nombre de chorégraphes et chercheurs d'origine africaine installés en Occident sont sensibles à la transformation de sa qualité traditionnelle et esthétique. Ainsi Alphonse Tiérou, chorégraphe et chercheur d'origine ivoirienne, initiateur des premières rencontres de la création chorégraphique panafricaine de Luanda en 1995, en fait le bilan :

Ce qui diffère la danse dans l'Occident d'aujourd'hui de la danse en Afrique, c'est que, pour les occidentaux, la danse est un mélange adroit de mime, de théâtre et de danse. La danse a perdu toute sa force, toute son indépendance, toute sa vitalité, toute sa spontanéité. [...] On veut trouver un sens à ce qui est dansé, on veut comprendre ce que danse le danseur, on veut à tout prix lui donner une explication, une interprétation. La danse n'est plus un langage traduisant l'intraduisible, mais elle devient un simple porte-parole, un véhicule. Mais il est tout de même intéressant de savoir pourquoi et comment en sommes-nous arrivés là. Comment se fait-il que l'Occident qui est très connu pour son esprit critique n'ait pas réagi devant la transformation des richesses inestimables de l'impulsion, en froids et appauvrissants enchaînements de la composition. (Tiérou ; 1983 : 74 -75).

Néanmoins, l'étude des productions culturelles et chorégraphiques en contexte postmoderne ne peut s'envisager qu'en terme de performativité¹¹⁶. Or, la plupart des

¹¹⁵ A ma connaissance, aucune recherche n'a encore été menée sur ce sujet. Un troisième chapitre sera entièrement consacré à ce thème.

¹¹⁶ Tel qu'observé dans le premier chapitre concernant le courant de l'art postmoderne.

ethnochoréologues traitent de la danse comme une essence virtuelle. Les concepts ethnochoréologiques investissent la chorégraphie pour en extraire des variables explicatives. Les recherches ethnochoréologiques sur la danse africaine se sont développées en parallèle au discours sur l'authenticité panafricaine. Or, l'ethnochoréologie découle de la tradition de l'art classique et de la quête de la perfection technique. Toutefois, si un danseur sait reconnaître la perfection technique, un anthropologue néophyte moins.

Or, par fausse modestie ou fausse conscience, cette lacune est négligée par le chercheur, en partie parce qu'« il »¹¹⁷ refuse le jeu de l'ego du danseur. Certaines données s'en trouvent alors écartées. Se distinguer est dans ces circonstances synonyme d'anti valeur (White ; 2007). La médiation culturelle ne veut pas avoir affaire au jeu de l'individualisme, qui reste une anti valeur sociale. En cela, il n'est pas étonnant que le discours du chercheur (culturaliste ou structuraliste) supporte les représentations et les discours politiques panafricains, dans une « mise en public de la culture » (White ; 2006). Elle est une science éclairée qui ne se sait pas comme telle:

(...) A qui il manque son « appareil technique » (...) ou dont les manières de faire n'ont pas de légitimité au regard d'une rationalité productiviste (...). Par contre, ce reste laissé par la colonisation technologique acquiert valeur d'activité « privée », se charge d'investissements relatifs à la vie quotidienne, fonctionne sous le signe des particularités collectives ou individuelles, devient en somme la mémoire à la fois légendaire et active de ce qui se maintient en marge ou dans l'interstice des orthopraxie scientifiques ou culturelles (de Certeau ; 1990).

Elle mécomprend par conséquent le jeu entre authenticité et inauthenticité de l'existence de l'artiste, ainsi que celui de la distinction. L'ethnochoréologie ne prend pas en compte les données sociales, par exemple le refus des parents de voir leurs enfants devenir artiste (ce qui nécessite le recourt au griot). L'approche qui s'intéresse à la mécompréhension et qui recourt à la métaphysique peut dans une certaine mesure apporter un savoir sur l'intime et le familial. Dans cette optique, il ne s'agit plus de considérer l'œuvre en fonction son auteur et de sa vie – même si la carrière de l'auteur renseigne sur l'intime. Le passage de l'ontologique à la métaphysique de l'œuvre permet plutôt d'accéder au savoir caché derrière la médiation culturelle. Passage que ne permet pas l'ethnochoréologie et qui en constitue à mon sens la principale limite : elle ignore les déterminants culturels. Dans

¹¹⁷ La méthode refuse le « on », j'y reviendrai.

la perspective qu'elle développe, les relations entre le « je » danseur et le « je » anthropologue sont devenue très angoissantes.

Cet écart est nécessaire à tout ethnologue qui désire accéder à la part « inconsciente », qui « va de soi » de l'œuvre et de l'artiste. Plus précisément, il permet à l'ethnologue de faire émerger la mémoire de ce dernier, celle des tiraillements sous-jacent à son oeuvre, qui s'articulent entre l'intime et le public. Michel de Certeau a montré combien cet écart entre art et science, qui dans le secteur de l'art ne sont autre que le pendant entre l'art et le goût, est le signe d'une science éclairée.

Cet écart est nécessaire pour accéder au savoir qui se cache derrière l'angoisse : celle de l'être qui doute, qui a peur, de tomber plus bas ou d'attendre des cimes trop élevées. Le génie, ou encore les termes ayant trait au sacrifice, telles qu'ils servent aux études phénoménologiques de l'art de la danse, permettent de toucher au sauvage et à la troisième voie située entre pratique et théorie : celle de la primitivité (de Certeau ;1990). La science a établi un rapport complexe à l'art, mais aussi aux savoir-faire, qu'il ne s'agit pas de négliger. L'angoisse entre art et science est une constante dont la méthode doit se repaître et renvoie le scientifique dans l'authenticité de sa recherche.

Chapitre 4 : L'angoisse et les modalités d'engagement avec l'Autre

L'angoisse est une réaction à laquelle le chercheur peut se trouver confronter, qu'il ressent de manière plus importante que ce qu'il prétend en réalité. Le sentiment d'angoisse demeure effectivement, et selon Georges Devereux, le plus souvent négligé car non investi par le chercheur en quête « d'objectivité ». Or, la rencontre de la danse africaine a été pour moi une source d'angoisse en plusieurs sens et, résurgence pouvant se révéler très informatrice dans ma recherche. C'est pourquoi, dans ce chapitre, l'objectif était de questionner les soubassements de cette réaction scientifique face à l'« objet » d'étude.

L'angoisse, telle qu'elle a été traitée par les philosophes modernes—dont Heidegger—renvoie, entre autres, aux questions de l'authenticité de l'être-œuvre – de son « monde » et de sa « terre » (Talon Hugon ; 2004), et à celles de son oubli, à l'inquiétude et à la condamnation d'un cheminement occidental dominé par la technique, au consentement de ce processus par la métaphysique (Salanskis ; 2008 : 9). Dans un tel contexte, l'angoisse renvoie irrémédiablement à l'extériorité de l'être en tant qu'imperfection¹¹⁸, qui n'est pas sans rappeler la figure de « dérélition » servant à dépeindre les nouvelles tendances chorégraphiques et expressives adoptées par la postmodernité (Faure ; 2000). Dans un tel contexte, et à la suite des éléments présentés dans le chapitre précédent, je peux aisément comprendre en quoi l'imaginaire occidental sur la danse africaine et les conceptions auxquelles l'angoisse fait référence se rejoignent implicitement.

Chez Husserl, cette notion est absolument écartée. Le concept d'angoisse, tel qu'il apparaît chez Heidegger, je vais le souligner, est par conséquent une innovation.

¹¹⁸ Selon la conception phénoménologique de Heidegger, « aucun phénomène ne doit être exclu » (De Waelhens ; 1955 : 16). De surcroît, Husserl a lui-même proposé la notion d'imperfection de la perception « extérieure », par la conscience subjective, y substituant la notion de *différence*. Il faut retenir ici l'antagonisme entre l'intériorité, source de perfection, et l'extériorité, source de défaut. Les préjugés, ceux de l'observateur et de sa tradition ou de l'interprète et de son époque, doivent être dans cette conception écartés. Alors l'angoisse est-elle une donnée parfaite ou imparfaite ? Est-elle une « certaine perspective » ou bien fait-elle partie intégrante de la conscience ? Existe-t-il des données parfaites ? Les chercheurs en sciences humaines ont toujours considéré l'extériorité comme une « donnée marginale » (Devereux ; 1980 : 11),

Néanmoins, il ne faut certainement pas s'y méprendre ; si la notion apparaît chez Heidegger, c'est moins dans une rupture radicale que dans un mouvement de continuité par rapport à son maître que le disciple s'inscrit. Ici, l'existence est un « espace ouvert qui n'est pas intégralement régulé par l'ordre des instincts » (Grondin ; 2006 : 30). Il incombe donc à l'existence d'élaborer l'herméneutique de sa propre facticité¹¹⁹, ce qu'elle fait déjà intrinsèquement puisqu'elle navigue d'elle-même au milieu des interprétations¹²⁰. C'est ce que Heidegger nomme plus exactement l'être-là, l'être-jeté-là, (le « *Dasein* » ou encore *Da-sein*), qui demeure face à ses possibles et toujours en quête d'interprétation. En outre, l'herméneutique se voit attribuée la tâche de traquer la « facticité » de l'existence¹²¹.

L'angoisse, un sentiment particulier

Or, l'angoisse se réclame d'un statut très particulier au sein même de cette herméneutique de l'existence. Cette conception heideggérienne de « l'herméneutique » est en quelques sortes une continuité de la phénoménologie husserlienne. Il s'agit, pour Heidegger, de ne plus céder à des préjugés arbitraires mais « d'élaborer la structure d'anticipation du comprendre à partir des choses elles-mêmes » (Grondin ; 2006 : 40). Concernant l'œuvre d'art, il s'agirait de contrer le travail métaphysique tendant à l'adéquation entre le discours et les choses, « pensant l'oeuvre d'art sous le paradigme du produit, c'est-à-dire de la matière informée », et partant ainsi « (...) de la choséité de l'œuvre » à laquelle a été « ajouté des qualités esthétiques » (Talon Hugon ; 2004 :79), de renvoyer l'oeuvre à sa nudité, de la laisser « seule à elle même, reposant sur soi », ce que le sentiment d'angoisse permet. La formule transcendantale (et classique) d'une vérité pouvant adhérer adéquatement à la chose, réapparaît chez Heidegger, via le concept de l'être-là (ou *Dasein*) porté sur la voie de l'authenticité.

¹¹⁹ Cette facticité peut se rapporter à ce que Simone de Beauvoir qualifierait comme la « force des choses », donnant à Jean Paul Sartre l'espace pour définir une « herméneutique de la facticité » comme le travail qui consiste à se situer le pour-soi tel qu'il est situé socio-historiquement, car il est sans cesse « en proie au regard d'autrui », engagé dans l'ustensilité » (Lecarme et Simont ; 2011).

¹²⁰ « La facticité, c'est l'être-là ; cette facticité, comme le rappelle Grondin, « est toujours vécue sur le mode de l'être-concerné [...] c'est que dans cette facticité, il y va toujours de cette facticité elle-même, de ce que je "fais" ou non de moi : constamment sur la sellette, la facticité vit, et se vit, dans l'élément du souci de soi » (Djaballah ; 2005).

¹²¹ « Le thème de l'herméneutique est donc de réveiller le *Dasein* de chacun, interrogé de manière herméneutique quant à son caractère d'être afin d'élaborer un éveil radical à propos de soi même » (Grondin ; 2006 :30).

Or, l'angoisse semble requérir un rôle tout particulier dans ce processus de sélection. Si Husserl voit dans l'angoisse un élément de dérégulation, pour Heidegger, elle possède des vertus curatives. L'angoisse permet en d'autres termes de pallier le processus de substitution de intériorité/extériorité ou « intériorisation de l'extériorité¹²² ». Heidegger propose un retour à l'ontologie concrète – ou philosophie de l'être – par l'entremise d'une autre sélection sur le plan du réel : celle de « l'angoisse »¹²³. C'est ce qui va m'intéresser dès maintenant.

Or, le sentiment (*Stimmung*), au sens d'ambiance ou d'humeur, d'angoisse ou encore d'inquiétude, qui réduit l'être au néant, néant qui, précisément, est la condition incontournable de l'être et celle de la facticité. C'est précisément la donnée sensible qui, selon Heidegger, est à réinvestir philosophiquement puisqu'elle érige le sujet sur la scène du monde et de l'existence. Ce sentiment (au sens de *Stimmung*) est le mode originel de l'être-là (*Dasein*), selon lequel celui-ci se révèle antérieurement à la connaissance et au vouloir et dans une mesure qui va au-delà de ce qui est accessible à ceux-là » (136 B) » (Courtine ; 1990 : 141). Aux soubassements de ce sentiment se trouve la pierre angulaire de l'édifice : l'angoisse face à la mort (*Angst zum Tod*). Cette expérience constitue l'exemple le plus manifeste du néant dans l'existence, puisque « en effet, l'être est « déjà en vue de sa mort » et de façon progressive.

Plus particulièrement, la mort est en quelques sortes le souci fondamental du *Dasein*, qui invite l'être à appréhender et anticiper la mort au quotidien: « Nous le voyons : la mort plonge toutes ses racines dans le souci, et le souci est une mort constante, un être pour la mort » (De Waelhens ; 1955 : 144). Fatalement, la mort confère à l'existence son authenticité en tant que « possibilité inéluctable » ou « possible impossibilité » : « L'angoisse s'empare de nous, elle nous tombe dessus, elle advient comme un événement fondamental (*Grundgeschehen*) par lequel le *Dasein* est lui-même porté » (Courtine ; 1990 : 245). Elle renvoie l'être à sa nudité, à la non intimité de son environnement (*Unheimlichkeit*), ou encore la non familiarité (*Unhauslichkeit*) (Schweidler ; 1988 : 202), lui rendant entre autre terme l'illusion des repères habituels, ceux qui lui semblaient pourtant si familiers. L'angoisse apparaît et « frappe » brutalement, sans jamais vraiment prévenir. Certes, l'état

¹²² Fétichisme méthodologique qui est propre, je le soulignerai plus loin, au fétichisme bourgeois.

¹²³ D'une part dans la promesse de l'émergence ontologique, d'autre part dans l'annonce de la destruction de l'auto-recouvrement (par l'histoire de l'ontologie) (Grondin ; 2006).

d'angoisse est fondamental de l'être (*Dasein*), mais elle ne s'obtient pas, cependant, au terme d'une « recherche ».

La peur, l'incertitude et l'angoisse

Certaines caractéristiques rendent l'angoisse si particulière par rapport à d'autres sentiments, en particulier de part *l'indétermination* de son objet (Uscatescu ; 2008 : 61). Si l'on s'en réfère à une terminologie allemande, celle d'Heidegger, on peut définir l'angoisse de part son incertitude (*Unbestimmtheit*) »:

« Angst ist » nach Heidegger « grundverschieden von Furcht. Wir fürchten uns immer vor diesem oder jenem bestimmte Seienden, das uns in dieser oder jener bestimmten Hinsicht bedroht ». Die Angst hingegen « durchzieht... eine eigentümliche Ruhe », sie ist nicht Angst vor etwas Bestimmtem oder um etwas Bestimmtes. « Die Unbestimmtheit dessen jedoch, wovor oder worum wir uns ängstigen, ist kein blosses Fehlen der Bestimmtheit, sondern die wesenhafte Unmöglichkeit des Bestimmtheit » (Schweidler ; 1988 : 202).

(« L'angoisse est » selon Heidegger « fondamentalement différente de la peur. Nous nous effrayons toujours en face de ceci ou cela en tant qu'il s'agit d'être certain, car ceci ou cela contient une intériorité certaine qui nous effraye ». L'angoisse au contraire « transparait, traduit un silence bizarre », il n'y a pas d'angoisse pour une chose connue ou à cause d'une chose certaine. « L'incertitude cependant, devant laquelle ou pour laquelle nous nous inquiétons, est non moins un certain manque de certitude, que l'existence d'une impossibilité de la certitude ») (Schweidler ; 1988 : 202).

Ainsi, la peur est un sentiment différent de l'angoisse en ce qu'il plonge l'être dans l'inauthenticité, alors que l'angoisse s'empare de l'être et le renvoie à sa condition originelle: « L'être pur et le pur néant sont la même chose » (Hegel *tel que cité dans* Uscatescu ; 2008 : 59). C'est dans cette position d'annihilation que précisément l'être remet en question la logique ainsi que la rationalité des sciences : « Devant la question sur le Néant nous nous rencontrons avec quelque chose qui n'est pas l'existant et surtout avec quelque chose « qui change le questionné par son contraire ». La question se dépouille elle-même de son propre objet.

C'est lorsque l'étant se retrouve face à son « entière existence », où les leures de l'existence et de l'inauthenticité quotidienne (familiarité du *heimlich* et du *hauslich*), n'ont plus de prise, ne peuvent plus divertir, que l'être ressent un ennui profond et « indescriptible ». Cet ennui constitue l'existence authentique de l'être (le *Dasein*) : « Et les démarches de la vie quotidienne dans sa banalité semblent dévoiler la question d'une manière plus révélatrice que la logique de l'entendement. Sur ce

chemin on trouve quelque chose qui dévoile et « assure » la cohérence de l'existant dans son ensemble : *l'ennui véritable* » (De Waelhens ; 1955).

La logique de l'affectivité se substitue ainsi à la logique de l'entendement. C'est pourquoi, à l'instar de la joie, l'ennui, la peine, etc., et de tous ces sentiments qui ressurgissent souvent au travers de la rencontre, il est nécessaire d'être à l'écoute. Néanmoins, la plupart des êtres préfèrent se réfugier dans « le présent » de la « préoccupation » pour les objets et les autres êtres (les *Mitsein* ; être avec). Ils tentent vainement de fuir ainsi ce néant trop palpable. Les chercheurs ne font pas exception à cette généralité, surtout parce qu'ils ont une tendance analytique, de surcroît dans les sciences du comportement.

En d'autres termes, il faut prendre conscience de sa différence (*Unterscheidung*). *A contrario* d'Husserl, pour lequel la différence, écrasée par la réduction phénoménologie, n'est « pensée » qu'en tant que variation d'un « mode de perception », Heidegger rend à la différence son statut fondamental en proposant le concept d'angoisse réductrice¹²⁴. L'angoisse réductrice ne marque pas « le véritable abîme de sens » qui sépare « la conscience » et la « réalité », mais elle révèle plus originellement l'être (*Dasein*) lui-même comme être-là *Da-sein*, comme le lieu même de la Différence¹²⁵. En cela, Heidegger ouvre une véritable possibilité de penser l'intersubjectivité, puisque ce dernier va plus loin qu'Husserl. Alors que le maître ne voyait dans le concept d'« angoisse » que le produit d'une « perte de confiance dans le monde », le disciple contribue à une « réduction de l'angoisse », en ce qu'elle a désormais, pour Heidegger, une vertu « curative » : « par l'angoisse, le comprendre se guérit de l'inauthenticité » (Depré; 1989).

L'angoisse et le problème de l'inauthenticité chez le chercheur

Heidegger conçoit l'intersubjectivité de deux manières : inscrites dans une relation d'authenticité et d'inauthenticité. De cette condition sine qua non, il en ressort deux modes d'être, l'un inauthentique (où l'être est gouverné par le "On" (*Man*), sorte de

¹²⁴ Tel qu'expliqué en début de chapitre à propos de la "sélection du réel", processus dans lequel l'angoisse chez Heidegger, joue un rôle essentiel et "curatif" par rapport à l'analyse phénoménologique élaborée chez Husserl.

¹²⁵ Tel qu'observé en début de chapitre à propos du *Dasein* et de la substitution différence/extériorité/imperfection.

« quand dira-t-On » qui dicte la "bonne manière" d'utiliser les objets et de s'intéresser à Autrui, à l'instar de la tradition¹²⁶ par exemple, qui dicte les normes de l'existence au quotidien et comprend le divertissement, etc.) et l'autre authentique (qui ouvre sur la pluralité des possibilités d'exister et de s'identifier dans le monde) (Waelhens ;1955). L'intérêt de cette section est précisément de montrer en quoi l'ethnologue ne fait pas exception à ces deux modes d'existence. Le chercheur en sciences - humaines en ce qui me concerne – peut lui aussi affronter l'angoisse lors d'une rencontre.

Face à la différence, qui l'extirpe de sa banalité quotidienne et le renvoie à son isolement originel, celui du *Dasein*, il peut trouver le courage de « s'identifier » dans de nouveaux repères. En d'autres termes, le chercheur recouvre l'espace nécessaire à un retour réflexif sur ce qui l'aura, initialement, grandement influencé de part son orientation épistémologique (en quelques sortes les préjugés arbitraires issus de sa « tradition » en tant que chercheur ou en tant qu'être culturel). Selon certains auteurs notamment Devereux et Fabian, les méthodes seront alors diverses. Il reste toutefois une autre alternative pour le chercheur, celle qui consiste à ne pas repenser sa méthode et à se dérober sous une pseudo objectivité, où les affects – *die Stimmungen* – au sens où l'entendait Heidegger - sont évincés.

Même si, tel que proposé, l'angoisse est au fondement de l'intersubjectivité, tous n'acceptent pas d'être renvoyés à son « intimité », au « familier » (*Heimlichkeit* ou *Hauslichkeit*). La protection se traduit par le refus de la prise de conscience de l'isolement du soi (*Unhauslichkeit*). C'est pourquoi l'être vit en général une existence inauthentique : « Ordinairement, l'être-là (*Dasein*) vit dans le On (*Man*). Ce qu'il interprète, ce qu'il sent, ce qu'il fait, est alors déterminé par les caractéristiques générales de la banalité quotidienne (*Alltäglichkeit*), laquelle équivaut à une véritable aliénation de soi » (Waelhens ; 1955).

En outre, ceci constitue, selon Heidegger, l'existence sur le mode de l'inauthenticité. Tout *Dasein* est pris dans un mouvement quotidien de souci, déchéance, dérélition pour les objets ou envers autrui. L'être se préoccupe, puis se désintéresse, puis

¹²⁶ La tradition est ici un élément inauthentique, tandis que chez Gadamer, la tradition fera le jeu de la facticité et donc de l'authenticité.

abandonne la chose ou l'autre Dasein, et recommence un peu plus loin le même processus. C'est dans un tel mouvement qu'apparaît le « désaccord » (*Verstimmung*), soit la méprise de ses propres sentiments :

Plus ordinairement encore, le sentiment est si bien malaxé par les secrètes résistances du Dasein journalier, qu'il ne se présente même plus comme un éloignement, une répulsion ou un refus, mais qu'il devient une *Verstimmung*, c'est-à-dire un aveuglement sur soi-même tel que l'affectivité n'est plus ressentie relativement à soi mais reportée sur les objets de préoccupation. On est content d'avoir de l'argent, on est malheureux d'en manquer, mais le bonheur et le chagrin ne sont plus éprouvés à la mesure de l'existence » (De Waelhens ; 1955 : 83).

Plus largement, le préfixe *Ver-* en allemand traduit une forme de négation, quelque chose de mauvais, de désaccordé, de « mal » fait. Plus précisément, *Verstimmung* traduirait par la mauvaise humeur. Pris au sens large, la signification sert mieux le sens du texte, et peut se rapprocher du désaccord, source de mauvaise « ambiance » (*Stimmung*). L'inauthenticité correspond à l'existence quotidienne, où l'être humain n'utilise pas toutes les possibilités que lui offre son existence¹²⁷ mais se contente et se confond dans les divertissements et passe-temps qu'« On » lui offre¹²⁸ : travail, monde environnant, « mondanité », cercle amical, fête, etc. Dès lors, il ne reste que très peu de place pour l'affect qui se trouve évincé des priorités de l'existence : « La plupart de mes émotions concrètes sont déformées, éludées, détournées de leur sens réel (...) parfois, néanmoins, il arrive qu'en dépit de tout, elles trahissent leur origine

¹²⁷ Cette conception de l'inauthenticité n'est pas sans rappeler celle du système, telle qu'énoncée par Habermas dans son ouvrage *Théories de l'agir communicationnel*. Ce concept de système découle directement des théories sociales de Weber. Le sens d'inauthenticité est ici très proche du discours platonicien (la caverne de Platon, une vieille idée pourtant), qui participa de la systématisation de l'art en le plaçant sous le signe de l'activité. Cette systématisation a trouvé son corolaire dans l'idée de méthode qui modifia « progressivement la relation du connaître et du faire : à partir des pratiques du droit et de la rhétorique, changées peu à peu en « actions » discursives s'exerçant sur des terrains diversifiés et donc en techniques de transformation d'un milieu, s'impose le schéma fondamental d'un discours qui organise la manière de penser en manière de faire, en gestion rationnelle d'une production et en opération régulée sur des champs appropriés. C'est la « méthode », germe de la scientificité moderne » (de Certeau ; 1990 :103).

¹²⁸ L'existence inauthentique chez Heidegger est le fait de la métaphysique occidentale qui « soumet l'être à la perspective de la rationalité » ; « Cette métaphysique trouverait son accomplissement dans l'essence de la technique : l'être n'y serait plus qu'une donnée disponible et comptabilisable » (Grondin ; 2006 :41). C'est en cela que Heidegger faire la distinction entre la sens classique du « comprendre » (au sens de *intelligere*) et le sens de la locution allemande « sich auf etwas verstehen » qui signifie plus particulièrement la capacité à « s'atteler » (*auf*) à quelque chose. Il s'agit entre autre d'une nouvelle tentative pour « décapier » « décoloniser » les sciences de la pensée métaphysique et ses préjugés. A ce propos, Jürgen Habermas souligne que le système communicationnel est généralisable à l'ensemble des institutions tels que le marché, l'Etat, et, en l'occurrence, le système universitaire. Il est très critique concernant ses collègues contemporains qui ont abandonné le projet des Lumières. It is the Enlightenment project—liberal democracy in which the most reasonable argument holds sway—that Habermas calls an “unfinished project of modernity”. He is vehement in his criticisms of other contemporary theorists whom he sees abandoning the project of Enlightened reason » (Cf. www.ucalgary.ca/~frank/habermas.html).

et livrent soudain leur message, sans que rien n'ait laissé prévoir cette révélation. La résistance acharnée que la quiétude journalière leur oppose rend pareilles irrptions fort rares » (De Waelhens ; 1955 : 82-83).

Ainsi l'existence prend un goût âpre et sordide, qui la rend détestable par celui qui se croit « abandonné » ou laissé pour compte – à l'instar d'expressions telles que « Dieu nous a abandonnés », etc. L'œuvre d'art n'est pas exclue de ce cercle de la condamnation, de l'« oubli » de l'être, de surcroît lorsqu'elle se trouve renvoyée dans l'ombre des histoires : celle du quotidien de son créateur et celle de l'art. C'est une position qui consiste à refuser le libre arbitre de l'existence, en la plaçant *de facto* sous le joug de l'inauthenticité, semble intolérable aux yeux de l'être en question, et qui pourtant l'a choisie par le refus de ses états affectifs :

Normalement, le sens de nos états affectifs est refoulé et travesti ; aussi ne faut-il pas s'étonner que le sentiment fondamental, qui a pour mission de nous mettre en face de nous-mêmes, ne puisse aboutir le plus souvent qu'à renforcer le déguisement dont s'affuble l'existence journalière. C'est pourquoi encore, les sentiments particuliers qui nous animent d'ordinaire peuvent être aussi bien la répulsion (*Abkehr*) vis-à-vis de l'existence, l'impression qu'elle est un fardeau insupportable, que le désir de l'assumer pleinement. Ce sera même plus fréquent celle-là que celui-ci. (Waelhens ; 1955 : 82-83)

Cette fuite, selon De Waelhens, aboutit à un « cercle vicieux » :

Le besoin de fuir ce présent dès qu'il est là et de « voir » toujours « du neuf » est fondé sur un certain futur. Si le curieux cherche à échapper au présent en rejetant un objet dès qu'il a posé les regards sur lui, il cherche aussi à échapper au futur en voulant rendre présent au plus vite tout ce qu'il a soupçonné et attendu un instant. (...) L'existence inauthentique développe un cercle vicieux, au centre duquel réside *l'oubli total* de ma *propre existence*. Lancé à la poursuite de fantômes, dont aucun ne pourra m'acculer à une réflexion véritable, je perdrai bientôt toute capacité de faire *retour sur moi-même*. *Oublier et s'oublier* sont constitutifs de la curiosité. Ceci est le passé inauthentique même. (De Waelhens : 206-207)

Pour plusieurs raisons, l'être est forcé de fuir. C'est une fuite en avant, une fuite dans le présent qu'il opère. En amont de celle-ci, l'expérience : traumatisante, angoissante, anxiogène, etc.

Toutefois, le travail de chercheur en sciences humaines peut aussi basculer dans sa part « d'inauthenticité », qui est néfaste à la connaissance et contraint la rencontre dans la non écoute, le non voir, le non lire, soit une forme d'« isolation névrotique » ou de « détachement défensif » dans des situations ethnographiques. Ce procédé est très caractéristique du culturalisme – et de ses racines romantiques – selon Georges

Devereux¹²⁹, qui qualifie ce courant de « relativisme naïf », et ce en particulier à propos des travaux de Kroeber¹³⁰. Or, selon Devereux, « (...) cette isolation n'est pas décidée de façon consciente et le savant, hanté par l'angoisse, la considère donc comme une objectivité authentique ; ce qui diminue d'autant sa capacité à contrôler ses préjugés » (Devereux ; 1980 : 152).

Cette pseudo-objectivité aboutit à d'importantes déformations de la réalité ; en cela elle est névrotique : « *Il est même probable que si l'humanité n'avait pas une tendance névrotique à déformer la réalité, la logique formelle et la méthode scientifique n'auraient pas été nécessaires et ne seraient pas apparues* » (Devereux ; 1980 : 151 *tel que mis en forme par moi*). Le scientifique a tendance à projeter son angoisse sur un objet ou sur autrui (transfert) et à déformer la réalité de l'expérience au lieu d'en prendre mesure et connaissance grâce à l'analyse du contre-transfert - que Devereux considère comme « la donnée la plus cruciale de toute science du comportement » (Devereux ; 1980 : 15) : « Par malheur, même la meilleure méthodologie peut être inconsciemment et abusivement utilisée *d'abord* comme un ataraxique, un artifice atténuant l'angoisse ; elle donne alors des « résultats » scientifiques qui sentent la morgue et n'ont pratiquement plus de pertinence en termes de réalités vivantes » (Devereux ; 1980 : 147). La peur d'entendre, la peur de lire, la peur d'observer ou de voir sont problématiques, seraient-elles le produit du « On » (*Man*)?

La mécompréhension dans les sciences sociales

Dans les sciences de l'Homme, la mécompréhension est aux fondements de la compréhension pour Heidegger. La critique de l'anthropologie est réitérée, en particulier à partir des propos du Livre de Kant (*Kantbuch*) qui la définissent comme telle : « Si l'homme n'est homme que sur fond du Dasein en lui, alors la question de savoir ce qui est plus originaire que l'homme ne peut pas, et cela de manière

¹²⁹ Georges Devereux est né en Roumanie, il a étudié et enseigné en France et aux Etats Unis. Il est fondateur de l'ethnopsychiatrie.

¹³⁰ Le parallèle Devereux et Heidegger est important à souligner concernant leur critique du romantisme : en effet, l'oubli de la question de l'être est achevé selon Heidegger par ce dernier courant qui porte la subjectivité comme fondement de sa doctrine (Talon Hugon ; 2004). En cela, le romantisme participe de l'oubli de l'être-œuvre. L'isolation est pensée comme névrotique chez Devereux, mais elle prend également une connotation curative chez les deux auteurs dans le sens où elle rend possible le fait de « laisser (l'œuvre) seule, reposant en soit » (Talon Hugon ; 2004).

principielle, être une question anthropologique. Toute anthropologie, même l'anthropologie philosophique, a déjà fixée l'homme comme homme » (Kant *tel que cité dans* Courtine ; 1990 : 85). Et c'est précisément là qu'intervient la question – ou critique des sciences humaines - heideggérienne : « *Pourquoi y a-t-il l'étant, et non pas plutôt rien*¹³¹ ? » (Heidegger *tel que cité dans* Courtine ; 41 : 1990).

Il s'agit, selon Heidegger, de remplacer la question ontologique par le questionnement métaphysique. Le dessein métaphysique correspond à : « *l'interrogation qui dépasse l'existant sur lequel elle questionne, afin de le recouvrer comme tel et dans son ensemble pour l'acteur* » (De Waelhens ; 155). Ici se retrouve la promesse de « l'ontologie phénoménologique » énoncée en début de ce chapitre, visant, selon Heidegger, d'une part à détruire la dissimulation du phénomène de l'être (ou la destruction de l'histoire de l'ontologie) et d'autre part, que la « philosophie ne soit plus pensée comme l'empire de la raison » (Talon Hugon ; 2004).

Plus précisément, c'est l'œuvre – parce que plongée dans les mondanités –, le contexte de sa production, la biographie du créateur et l'histoire de l'art, qu'il faut tenter de mettre en lumière ou « remettre au monde » (Talon Hugon ; 2004 :79). Celle-ci s'occasionne dans le fait de laisser l'œuvre à elle – même, sans même considérer la place du créateur ou encore de l'œuvre dans l'histoire. C'est pourquoi il est nécessaire d'adopter une démarche de mécompréhension – qu'Heidegger appellera une « herméneutique de la facticité » ; « La maxime herméneutique de Heidegger consiste donc à faire ressortir la structure d'anticipation de la

¹³¹ A ce titre, il ne s'agirait surtout pas de considérer la mécompréhension comme le cercle vicieux (Heidegger ; 1964 : 190), *a contrario* de ce que l'herméneutique classique laissait sous entendre (Grondin ; 2006). Heidegger parle de « mécompréhension » (Missverständnis) chez l'être humain, qui a selon lui son relais dans les sciences de l'Homme ; Heidegger mène un combat contre la « mécompréhension classique » (Kampf gegen das humanistische Missverständnis), qui a, toujours pour Heidegger « son relais dans l'aide vitale pratique, la philosophie morale, l'anthropologie, ou l'art d'améliorer l'existence du monde et des hommes » (gegangen um praktische Lebenshilfe, Moral philosophie, « Anthropologie » oder Art von existenzieller Welt oder Menschenverbessern) (Schweidler ; 1988 : 199). C'est donc cette mécompréhension qui, selon Heidegger, se trouve aux fondements de l'anthropologie, en particulier dans l'anthropologie kantienne. Kant, à l'instar de Marx, représente un de ces « outsiders de la connaissance », du fait même que leurs conceptions du monde appartiennent à une autre époque et échappent « aux formes ordinaires de la rationalité » (Lamizet ;1999)

compréhension au lieu de faire comme si elle n'existait pas » (Grondin ; 2006 : 40)¹³².

Or, ce dessein constitue une double rupture : d'une part avec l'herméneutique classique telle que conçue chez Dilthey; d'autre part, avec le problème de la visée métaphysique qui fonde la « philosophie culturelle » ou « l'anthropologie » selon Heidegger. À l'instar de Devereux, qui explique qu'il faut privilégier l'universalité (du caractère humain) à la relativité (du caractère culturel) pour pouvoir étudier une population. Le cercle de la mécompréhension n'est pas à éviter¹³³ mais *a contrario* à investir.

Il existe une « solution » pour « sortir » *apriori* de ce « cercle vicieux », qui consiste à éviter l'ennui tout en maudissant cette condition *sine qua non* de l'existence. L'indétermination de l'angoisse même est une « solution » ; selon Uscatescu, l'angoisse est l'instrument qui permet, comme je l'ai déjà souligné, de produire du *contresens*, soit de « quelque chose qui « change le questionné par son contraire » (Uscatescu ; 2008 : 59). C'est précisément ce contresens qui est nécessaire aux sciences humaines pour « sortir du cercle vicieux » : il faut considérer la dialectique authenticité/inauthenticité comme un cercle herméneutique et non comme un cercle vicieux. En cela, la mécompréhension – produit de l'angoisse – est une compréhension en devenir : « Toute explication qui contribuera à une nouvelle compréhension doit déjà avoir compris ce qui est à expliciter » (Heidegger ; 1936 : 189). Ainsi, la mécompréhension ne doit surtout pas être prise pour un cercle vicieux, à l'instar de ce que font les sciences - en particulier en sciences humaines ; en outre, Heidegger, à propos de la rigueur scientifique et du détachement face à l'objet :

Une preuve scientifique ne peut pas présupposer ce qu'elle s'attache à prouver. Mais si l'explicitation se meut toujours à l'intérieur de ce qui a déjà été compris et s'en nourrit, comment pourra-t-elle obtenir des résultats scientifiques sans se mouvoir en un cercle, d'autant que, par surcroît, la compréhension présupposée est relative à la connaissance la plus commune du monde et des hommes ? Or, selon les règles les plus élémentaires de la logique, le cercle est un *circulus vitiosus* (cercle vicieux). (...) Mais que l'on tienne ce cercle pour vicieux, que l'on cherche les moyens de l'éviter, ou même qu'on l'éprouve comme une imperfection véritable, équivaut à une incompréhension fondamentale de la compréhension (Heidegger ; 1964 : 190)

Dans la terminologie de la « mécompréhension », réprouvée par les sciences, on trouve également rangée l'angoisse de « mé-comprendre le terrain », en lui imposant des résultats à l'avance, en d'autres termes, en s'imposant au terrain, comme un surcroît de subjectivité qui nuirait à l'objectivité¹³⁴. A ce propos, l'article de Johannes Fabian, intitulé « Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context », constitue un exemple très pertinent du travail d'interprétation tel que proposé par Heidegger. A l'instar de ce dernier, Fabian reprend ici clairement la formule transcendantale (et classique) d'une vérité pouvant adhérer adéquatement à la chose. Fabian fait le constat que le travail scientifique moderne refuse de distinguer ses désaccords (*Verstimmung (en)*) et autres préjugés arbitraires, ainsi compris comme des résultats « adéquats » :

Where there is light, and where there are objects, there are shadows. On the dark side of understanding there is not-understanding and misunderstanding. The conventions of scientific discourse make provisions for this, but always in such a way that light apparently prevails in the end. Misunderstanding, by the very logic of the concept, can be envisaged neither as the goal nor as the result of scientific work. Even those who maintain that falsification, not verification, is all that science can accomplish, and those who state that all interpretation is partial, strive for some kind of positive gain in knowledge. In presentations of anthropological knowledge, misunderstandings may be focused on and reported, though not very often, and discussions of misunderstandings usually serve as methodological or rhetorical strategies destined to enhance the discipline's (or the writer's) authority (Fabian ; 1995).

Il est temps de s'interroger plus particulièrement sur le sentiment d'insécurité, que subit le chercheur entre autre, mais aussi et plus largement l'homme contemporain (Taylor ; 1989)

Sur ce point Gadamer ira plus loin que son maître : ce n'est pas l'angoisse le produit du modèle de la compréhension dans les sciences modernes. C'est ce qu'il nomme la « sécurisation ». La peur que rencontre l'homme contemporain est-elle de l'ordre de l'angoisse ? Caractérise-t-elle l'authenticité ou l'inauthenticité de sa relation au monde ? Faut-il considérer la peur de l'homme contemporain comme une contrainte ou un outil scientifique ? Tel que souligné plus haut, la facticité de l'être, celle qui empêche d'éprouver l'angoisse face à sa propre mort, fait partie de l'être lui même.

¹³⁴ Cette évacuation de la pré-compréhension, qui passe par la quête d'une "objectivité" – *tabula rasa* de la compréhension en quelques sortes, fut imposée à l'herméneutique du XIXème siècle, "chez Dilthey notamment: l'herméneutique se comprend alors comme la discipline qui doit évacuer le subjectivisme de l'interprétation afin de fonder la prétention à l'objectivité des sciences humaines" (Grondin; 2006: 39). Dans la terminologie de la « mécompréhension », réprouvée par les sciences, on trouve également rangé, si l'on s'en réfère aux écrits de Jean Pierre Olivier de Sardan, le terme de « surinterprétation » ou « mésinterprétation », compris comme « un excès de sens imposé au réel dont on prétend rendre compte » (Sardan ; 1996).

L'être contemporain, celui qui a « peur » face à « l'insécurité » est donc un être factice :

La facticité ou déréliction se marque en ceci que le Dasein se découvre comme étant *toujours-déjà-là*. « Nous sommes embarqués. » Il n'y a pas de pensée possible de la naissance, et toute question relative au Dasein se pose en deçà de son origine. Le Dasein est *toujours-déjà* jeté dans l'existence, sans l'avoir choisi. Il se trouve là. Tel est le sentiment fondamental de la situation (*Grundbefindlichkeit*) » (Beaufret ; 2011).

Faut-il pour autant rejeter cette facticité au rang seul de l'inauthenticité ? Non répondra Heidegger : « Etre là, c'est accomplir, exercer sa facticité. (...) Voilà pour la facticité « que je suis ». Mais pourquoi une *herméneutique* de la facticité ? Heidegger répond que l'herméneutique entend faire signe vers ou indiquer la façon unitaire d'attaquer, d'aborder, d'aller vers, d'explicitier et d'interroger cette facticité » (Grondin ; 2003 : 5-6). Dans ces conditions, rejeter la facticité de l'homme contemporain, c'est le « mécomprendre ». En effet, face à la peur et dans la facticité de son existence, l'être-là, est toujours « là ».

Dès lors, le sentiment d'insécurité, bien qu'il relève d'une peur et qu'il soit factice, est donc un incontournable de l'être : « It suffers namely from a basic insecurity: itself » (Grondin ; 1999) ; parce que le Dasein est insécurité, le questionner, c'est comprendre que l'« (...) understanding is always a “projective” affair. Whether we are fully aware of it or not, we project, that is, we anticipate events in light of certain possibilities of existence which make up our “understanding”, our understanding selves » (Grondin ; 1999). Le « là » est en quelques sortes l'angoisse d'une prise de conscience du partiel et du subjectif et par conséquent une forme de projection.

C'est précisément dans cette voie que Gadamer développera davantage la théorie de la mécompréhension et l'herméneutique de la facticité, élaborée au départ par Heidegger. Selon le premier, la facticité correspond précisément à ce qui est de l'ordre du préjugé et du préexistant, soit de la tradition¹³⁵. Refuser la facticité, c'est faire le jeu des sciences modernes. Celles-ci, d'une part, contribuent au renforcement du rejet des préjugés, auxquels Gadamer participera notamment à la réhabilitation :

La raison est toujours enracinée dans une facticité et un contexte historique qui lui préexistent, de sorte que l'activité de la raison est transie par une passivité, et c'est ce mélange ou, mieux : cette unité originaire, qui fait notre condition finie.

¹³⁵ Tel qu'observé plus haut à propos de l'orientation épistémologique du chercheur et de ses préjugés.

« La raison existe pour nous seulement comme raison réelle et historique, et cela signifie simplement qu'elle n'est pas maîtresse d'elle-même, mais demeure toujours subordonnée aux situations données sur lesquelles elle agit. » La finitude dont il s'agit là est celle d'une assignation de la raison à un donné : les sédimentations historiques. C'est dans ce contexte que Gadamer réhabilite le préjugé, en particulier dans les sciences. (Deniau ; 2002 : 339).

D'autre part, les sciences modernes contribuent dans un même temps à renforcer l'angoisse de l'être. Rejeter les préjugés de l'objectivité conduit l'être contemporain à subir les tourments d'une irrépressible angoisse : celle d'être « factice ». Gadamer, dans *The Enigma of Health, The Art of Healing in a Scientific Age*, énonce le problème de l'angoisse contemporaine en tant que production des sciences modernes :

Il est une forme d'angoisse spécifique à la civilisation moderne et celle-ci croît de plus en plus à mesure que l'on avance dans le temps. Une double explication est proposée par Gadamer afin d'éclaircir ce phénomène. La forme de savoir et de certitude que la science moderne nous procure a augmenté notre besoin de sécurité. L'impression de sécurité que donne un savoir nous permettant de contrôler, de maîtriser et de prévoir les choses et les événements est rassurante, mais elle est à la fois source d'angoisse. (Doyon ; 1997: 229).

L'angoisse face à la différence de l'Autre

Ainsi s'inscrit Gadamer dans la droite ligne et l'héritage de Heidegger à propos de la mécompréhension. Mais Gadamer va ici plus loin qu'Heidegger en proposant la « méthode » comme source d'angoisse chez l'homme contemporain. En effet, les sciences modernes, par souci de « sécurité » méthodologique, ont rejeté les préjugés de l'être, sa tradition, refusant par la même occasion son humanité. En d'autres termes, cette sécurité a été portée sur la scène du monde social par le rejet de la « mécompréhension classique » dans les sciences humaines (Schweidler ; 1988 : 199) : « Or, Gadamer montre que les sciences de l'esprit sont traversées par une telle tension, qu'elles portent par conséquent une problématique ontologique que leur mécompréhension méthodologique et objectiviste occulte » (Doyon ; 1997: 229). Cette action des sciences modernes est double, puisque d'un côté, elle impose une forme de sécurité et de l'autre, elle détruit les certitudes religieuses des individus :

Mais le problème majeur ne réside pas, d'après Gadamer, dans cette trop exigeante volonté de sécurité, mais bien plutôt dans le peu d'espoir que l'humanité semble avoir présentement en ce qui concerne le futur, en ce qui concerne *son* futur. La science moderne a contribué, à une époque que Karl Jaspers, cité par Gadamer, qualifie d'« âge de la responsabilité anonyme », à la dissolution des grandes religions. Cela a entraîné un vide, car les doctrines des grandes religions procuraient à notre vie un cadre : on savait quoi faire, comment le faire, et cela nous permettait davantage de nous sentir « chez nous ». (Doyon ; 1997: 229).

C'est, par ailleurs, une seconde figure des sciences humaines, Georges Devereux, qui participera à la « réhabilitation » des préjugés et de l'humanité dans un même mouvement. Tel que déjà souligné, selon Devereux, il existe un mauvais traitement des dispositifs méthodologiques qui pousse le chercheur au non-voir, au non-lire, etc., soit à « l'isolement défensif ». Je repose ici la question ; la peur d'entendre, la peur de lire, la peur d'observer ou de voir sont problématiques, seraient-elles le produit du « On » (*Man*)? Devereux a exposé plusieurs formes d'objectivités : celle qui prend en considération l'angoisse et les préjugés et celle qui les refusent, celle qui sublime et celle qui défend (Devereux ; 1980 :151-152).

Ici, Devereux argumente son point grâce aux contre-exemples méthodologiques de la « culturologie » - dont il cite Kroeber : « (...) l'important n'est pas de savoir si on *utilise* la méthodologie *aussi* comme un moyen de réduire l'angoisse, mais de savoir si on le fait *en connaissance de cause*, de manière sublimatoire ou, de façon inconsciente, *seulement* de manière défensive. (...) Ceux, au contraire, qui emploient dans un but défensif les méthodes de la « culturologie » sont généralement hostiles à toute tentative d'effort d'étudier l'homme, auteur unique et médiateur de culture, comme un être vivant » (Devereux ; 1980 : 148-149).

Ce tour de passe-passe, consistant à remplacer l'amont d'une analyse projective par l'aval d'un « détachement défensif » (Devereux ; 1980 : 133), permet effectivement de contourner largement le pan éthique de la rencontre, en évitant l'expression de l'angoisse et l'investissement de soi dans l'expérience ; cette méthode, plus largement désignée comme « objective », c'est à dire moderniste, consiste à réduire au maximum la tension affective durant la relation interculturelle.

Le relativisme culturel, une éthique naïve?

Il reste qu'à long terme, le détachement défensif s'avère inefficace car « conduit seulement à une réactivation ultérieure et plus violente encore de l'angoisse supprimée » (Devereux ; 1980 : 152) et conduit ainsi à déformer la réalité des observations de l'ethnologue : « Ces données montrent que l'attitude qui consiste à dire « c'est une simple coutume » conduit souvent le chercheur obsédé par l'objectivité à une absence d'objectivité à l'égard des coutumes qu'il étudie »

(Devereux ; 1980 : 136). Ici, Devereux dénonce notamment le « relativisme culturel et éthique naïf, qui conçoit l'humanité comme un « Musée des coutumes » » et « reconnaît l'existence d'être humains mais, au nom de l'objectivité « scientifique », refuse d'appliquer les normes éthiques ordinaires à leur comportement » (Devereux ; 1980 : 132-134).

Questionner, en effet, c'est être mis en question, de telle sorte que la relation d'appartenance qui, dans la vie de tous les jours, va de soi, est interrompue et par là-même mise en évidence. Une telle effraction recèle par conséquent au moins trois choses. C'est l'altérité qui, en tant qu'irruption dans mon horizon, est moteur du mouvement d'interprétation qui comble l'inquiétude. La compréhension est mue par l'incompréhensible qui suscite une expérience, et cet incompréhensible vient de l'autre, est suscité par l'autre. « Peut-être, écrit Gadamer, ne parvenons-nous jamais à la connaissance de notre propre être historique que lorsque nous caressons le souffle de mondes historiques étrangers. » L'altérité est donc principe, source d'inquiétude : je veux savoir, par exemple, ce qui dans le texte m'est dit. (Deniau ; 2002 : 349).

Pour conclure, je poserai la question suivante : Comment faire pour ne plus combler l'inquiétude ? Devereux répondra : grâce à « *l'amortissement par sublimation* », qui « caractérise la méthode scientifique qui induit la formulation d'abstractions utiles et permet aussi la définition des univers de discours. (...) *L'amortissement par l'objectivité*, qui est une sublimation, diffère du simple détachement défensif. L'objectivité résulte de la maîtrise créatrice des réactions irrationnelles, consciemment reconnues, *sans perte d'affects*. Heidegger, quant à lui, propose la destruction de la facticité : L'herméneutique de la facticité se voit assigner comme tâche de défaire l'interprétation reçue et dominante et d'en dégager les motifs cachés, (...) et de pénétrer, à la faveur d'un retour déconstructeur, aux sources qui ont servi de motif à l'interprétation » (Grondin ; 2003 : 8-9).

Enfin, Gadamer envisagera l'angoisse comme une source de connaissance : « (...) le constat, posé par Gadamer, (n') est toutefois pas un empreint de nostalgie ni teinté de désespoir. Des solutions sont envisageables afin de s'attaquer aux maux créés par la science et la technique modernes » (Doyon ; 1997 : 229). Poussée à son paroxysme, la réflexion de Gadamer offre à penser que c'est dans la confrontation de l'être à l'adversité la plus totale et inéluctable, alors que les sciences modernes même demeurent inefficaces, que l'être perçoit « le caractère énigmatique de la vie ».

Mysticisme chrétien ? « La réflexion de Gadamer sur la santé et sur le monde médical qui nous est livrée ici est pleine d'espoir. Le *ton* même de l'auteur témoigne

d'un certain optimisme. (...) Plus encore que toute autre maladie, la maladie chronique s'avère une source extrêmement précieuse d'enseignement » (Doyon ; 1997).

Faut-il nécessairement atteindre ces extrêmes pour atteindre la connaissance de l'existence ? Je citerai seulement cette phrase de Nietzsche qui, selon moi, résume parfaitement le problème de l'inauthenticité dans sciences humaines : « ce n'est pas l'angoisse mais la certitude qui nous mène à la folie. Mais il faut absolument que nous soyons profonds, abîme, philosophes pour se sentir ainsi. Nous tous nous avons peur de la vérité. (...) Maintenant tout se tait. La mer s'étend... la mer ne peut pas parler. Le ciel ne peut pas parler » (Nietzsche *tel que cité dans* Uscatescu, 2009 : 58).

Désormais, il est temps d'effectuer un retour sur le terrain et d'observer à nouveau les relations sociales qui lui incombent. En effet, ce présent chapitre aura permis d'élaborer l'emploi méthodologique de l'apriori en anthropologie de la danse, grille d'interprétation au sein de laquelle la part subjective du chercheur prend tout son sens et fait partie intégrante du mode de compréhension. Les difficultés de la « danseuse classique » et l'isolement qu'elle connaît sur le terrain sont un accès privilégié aux sources de données, induites des fétichismes introduits dans la rencontre. Il reste néanmoins à poser les jalons d'une science qui saurait éduquer toutes ces « Cendrillons » (de Certeau ; 1990).

Chapitre 5 : Dynamiques culturelles sur le terrain de la danse africaine

The lure of the studio like that of the fetish, lies in the coupling of the promise of the revelation of its secret of a knowledge of their infinite unknowability (Taussig *tel que cité par Meintjes* ; 1993).

Within the material body of the studio and the bodies within it – its technology, its artists, and its sounds – there is a wealth of ever discoverable pathways. The boundaries of the creative possibilities in the studio are unfixed, unknown and unending. There is always another possible way to change the sound. This is both a physical and a metaphysical condition » (Meintjes ; 2003 :98).

Tel qu'observé dans le premier chapitre de ce mémoire, la danse africaine n'échappe pas au processus de fétichisation – processus qui range sur un même piédestal le rapport de classe et la *mimesis*, les « stéréotypes » et les « patterns » musicaux (Martin et Pesovar *tel que cité dans* Grau ; 2005), la composition matérielle de la performance et le sens du mouvement (Snyder et Giurchescu *tels que cités dans* Grau ; 2005). En Occident, la conservation d'une forme d'élitisme dans les institutions académiques contribue à maintenir la « performance » à sa stricte acception « artistique » (Bourdieu ; 1980). Toutes ces considérations caractérisaient le produit de la fétichisation, fétichisation à laquelle je participais malgré moi durant la rencontre, lorsque je m'efforçais de réencoder dans un langage technique – celui de la science – les mouvements et les propos des professeurs de danse africaine (voir de Certeau *tel que cité dans* Cheveigné ; 1997).

Pour contourner mes efforts, les professeurs de danse africaines élaborèrent leur propre terminologie pour décrire leurs *performances*, allant même dans certains cas à recourir à des définitions douteuses – “Danse africaine contemporaine”, “danse africaine créative”, etc.¹³⁶ Il faut toutefois souligner que ces ambiguïtés terminologiques vis-à-vis la danse africaine se retrouve aussi dans le milieu

¹³⁶ Ces formes de créations hybrides ne sont pas sans rappeler les tentatives d'individus pour marquer leur individualité : « Dans un contexte où « l'individu individualiste » demeure condamné et où les valeurs de solidarité communautaire restent fortement ancrées, les processus d'individualisation mis en avant par l'ensemble des contributions sont nécessairement hybrides, entre l'individuel et le collectif. Les auteurs montrent, chacun à leur manière, que c'est dans un rapport au communautaire recomposé et reconfiguré que les individus émergent et « s'autonomisent » dans la sphère publique comme dans la sphère familiale » (Calvès et Marcoux ; 2007 :5-18).

universitaire. L'experte des danses exotiques Anne Décoret Ahiha l'a par ailleurs souligné.

Si la danse africaine fait défaut à l'ensemble des terminologies envisageables, c'est parce qu'elle échappe à toute forme de savoir « institutionnalisé ». Dans ce chapitre il sera question de mes efforts pour mettre en mots les performances des professeurs de danse africaines (un art « populaire » laissé jusque-là en jachère par la science) et de mes efforts pour dépasser mon bagage de danseuse classique. Concrètement, ces efforts ont consisté à me détourner de l'illusio de la danseuse classique et à limiter au possible que ses standards soient propagés sur le terrain. Ultimement, cela devait me permettre de recueillir un discours « populaire », c'est-à-dire coincé entre théorie et pratique, occupant la « troisième voie » dont parle de Certeau et qui n'est autre qu'un discours « premier », c'est-à-dire « primitif » dans sa forme¹³⁷.

Les professeurs de danse africaine, « locataires » de leur propre savoir faire

J'ai, durant ce travail, pu extraire quelques termes fondateurs, de l'ordre de l'instinct ou du « génie » voir du « goût », préjugés sur lesquels repose l'imaginaire contemporain à propos la danse africaine. Il s'agira de mesurer l'impact de cet imaginaire concernant la danse africaine, soit les conséquences du *logos* sur le *muthos* qui, certes, échappent aux analyses ethnochoréologiques par peur de l'ethnocentrisme :

Fear of ethnocentrism is respectable. It deserves the same respect that it gives others by postulating that one should not *reduce* their thoughts, even if they are savage, to slavery nor assimilate them out of disdain for their originality. But sometimes, this fear is a bad counselor : nothing actually tells us that thoughts born in our climes have not found shelter in exotic words, nor conversely, that thoughts having come from far away have not been concealed within words familiar to us (we are far from knowing everything about the great migration of thoughts, despite some general hypotheses) (Augé ; 2004 : 8-9 *tel que traduit par Marjolijn de Jager*).

Mon travail consistera à dissocier expressément rite et mythe, fonction sociale traditionnelle et imaginaire contemporain sur la danse, afin d'éviter de produire une forme de glose, dont l'ethnologue lui-même en sortirait perdant (Lévi-Strauss ; 1971 : 598). A travers l'écriture d'ouvrages portant sur les rites et leurs danses, ainsi que la mise en scène de *performances* chorégraphiques, les ethnochoréologues figent

¹³⁷ Le savoir primitif, dans la mesure où il a été progressivement dissocié des techniques et des langages qui l'objectivaient, devient une intelligence du sujet, mal définie sinon par des neutres (avoir du flair, du tact, du goût, du jugement, de l'instinct, etc. » (de Certeau ; 1990 :112).

un imaginaire passé qu'ils ramènent au présent et réactualisent. En particulier, le fait qu'ils critiquent des données « ethnocentriques » qu'ils savent pourtant obsolètes, « *so outdated* », à l'heure où ils les déconstruisent, participe de ce processus de remémorisation (Kealiinohomoku ; 1973 :36-37). Les ethnochoréologues folkloristes, sont les spécialistes de cette pratique (voir par exemple Martin *et* Pesovar ; *tel que cités par* Grau ; 2005)¹³⁸.

C'est un véritable processus de remémorisation qui s'opère, via la peur de l'ethnocentrisme. Cette peur, qui empêche l'Occident d'oublier, engendre la commémoration d'un « passé/présent », celui d'une idéologie moderne dansée, sans pour autant prendre la mesure de ce mythe dans la modernité. En particulier, les expositions universelles ne manquent pas d'être accompagnées de discours politiques, qui traitent notamment à propos de la peur de l'oubli. En effet, lors de cet événement, les performances des ballets ougandais à l'« Expo 67 » de Montréal avaient souligné ce sentiment :

Leaders of various sectors of Ugandan life have been supporting programs of cultural renaissance. In a talk to students at Makerere University College, Dr. Okot p'Bitek, Director of the National Culture Center, declared, "It is high time Uganda stopped being a market for cheap culture produced elsewhere, and for Uganda's culture to become an export instead." Indeed, the President of the country, Dr. A. Milton Obote, has taken a personal interest in this matter, "I am happy to be able to say that the Government and people of Uganda are anxious, and indeed determined, to see that their country's ancient arts and traditions do not fade into oblivion and every effort is being made to preserve them." It is as part of this changed emphasis and renaissance that the "Heart Beat of Africa" troupe was formed (Hanna et Hanna ; 1968).

Les chercheurs chorégraphes de la danse africaine connaissent cette fascination de l'ethnologue pour ses danses, pour leur forme culturelle, pour leur authenticité et pour leurs *performers* ; c'est pourquoi ils offrent un miroir discursif parfait pour répondre aux attentes idéologiques des sociétés postmodernes et modernes qui, « au sortir de la religion », ont besoin d'autres mythes, plus scientifiques cette fois. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les écrits d'Alphonse Tiérou, chorégraphe d'origine ivoirienne. Ce dernier met en lumière la distinction esthétique établie, selon l'auteur, à partir du XVIIIème entre danse classique et africaine.

¹³⁸ Tel qu'observé dans les études de cas présentées dans le premier chapitre.

La chorégraphie classique serait figée, fixée à « cinq positions de jambes et de bras », qui « visent un idéal esthétique et moral, la recherche de la pureté des lignes élancées vers le ciel, vers l'inaccessible au-delà, vers ce qui est communément désigné comme le paradis » (Tiérou ; 1998: 11-12). C'est ce « culte de la danse et ses pointes, si contraires à la nature » qui « a dominé tout le XIXème siècle », évinçant *a fortiori* toutes les formes artistiques étrangères. La danse classique reste pour le moins figée et conservatrice.

On décèle dans le travail d'Alphonse Tiérou, une tentative de remonter aux *origines* de la danse africaine. Mal connue du grand public et ne bénéficiant pas de médium scriptural, cette dernière aurait besoin d'une théorisation, d'un « langage universel », qui suppose « un code connu de tous » (Amselle ; 2005 : 146). C'est précisément ce dans quoi Tiérou s'engage, déplorant, le temps où *ars* et *techné* formaient encore une unité. Un temps où la norme de « l'autorité technique » était encore fonctionnelle. Selon Walter Benjamin, la reproductibilité technique de l'œuvre d'art dans la modernité n'est pas exactement une « perte » d'authenticité, mais plutôt une transformation :

Pour étudier l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, il faut tenir compte de ses contextes. Car ils mettent en lumière le fait qui est ici décisif : pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre rituel. De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais *dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la fonction politique.* (Benjamin; 2007 : 24-26).

Sous la thématique d'une authenticité irrémédiablement perdue, on tente de construire une autre origine. Or, dans le modèle de la danse africaine, les créateurs de cette performance¹³⁹ projettent de faire table rase de l'académisme classique, de construire sur ses ruines, de révolutionner en quelques sortes et d'accéder à un nouveau modèle de régénération, cyclique. Là où « la perte de *l'aura* » n'avait pas encore fait de ravage, produisant la perte du sacré, créant la standardisation de l'art, encore désignée par la « répétition » ou mime par les chorégraphes africains : « Le danseur s'identifie à la danse. Pendant que son dos se tord en vrille, il subit en

¹³⁹ Tels que, en l'occurrence, Alphonse Tiérou et Zab Maboungou, qui évoquent à de nombreuses reprises une philosophie du « temps cyclique ». Cf. : <http://people.uleth.ca/~scds.secd/dos/french/zmaboungouf.html>

quelques sortes une métamorphose qui lui permet de rentrer en lui-même, afin d'extérioriser ce qu'il ne peut ni chanter, ni écrire, ni mimer, ni écrire par des mots » (Tiérou, 1983 : 73). On retrouve clairement le modèle du performer, caractéristique du modèle artistique occidental (Stéphan ; 1985).

Si l'on remonte aux origines du mot « art », c'est un dérivé du mot grec « ars », désignant tant la peinture que les arts libéraux, impliquant à la fois l'artisanat et le travail de l'esprit. L'art se définit donc par l'habileté à représenter plastiquement le beau grâce à des techniques spécifiques (la sculpture, la peinture, l'architecture, etc.). L'analyse esthétique occidentale est empreinte de l'incroyable développement technique, qui requiert principalement l'adresse et le savoir du producteur. Cette perspective a perduré au-delà du Moyen Age et de la Renaissance ; depuis cette époque en effet, la production artistique est définie du point de vue de la technique et du créateur (Stéphan ; 1985).

L'authenticité de la danse rituelle

Ce temps originaire décrit, c'est paradoxalement celui de l'art moderne, sous les traits de la tradition africaine ; c'est un entre deux, de présent à présent, de l'authentique à sa copie, produisant un temps mythique, une mémoire innocente partagée entre l'original et l'*aura* (Rolland ; 2005 : 113-114). Ce mythe, qui produit une analogie entre rituel et danse contemporaine (Rolland; 2005 : 126), n'est pas perçu par les ethnologues parce qu'« ils placent la coupure entre la mythologie explicite d'une part, à laquelle ils réservent arbitrairement le nom de mythologie, et d'autre part, les gloses ou exégèses du rituel qui sont cependant de l'ordre du mythe » (Lévi-Strauss ; 1971 : 598).

Le discours du chorégraphe Alphonse Tiérou est *a priori* critique du fait que la danse africaine soit représentée sur la scène mondiale comme un « dépouillement » de styles propres à chaque groupe culturel original pour une forme d'esthétisme universelle et primitive. Les danses auraient été transformées et renommées sous d'affreux pseudonymes :

Ces affirmations, on ne peut plus fantaisistes, ont nécessairement conditionné le regard de plusieurs générations, et continuent de servir de référence, au moins inconsciemment, à tout ce qui a trait au monde africain et à sa culture. [...] Pour d'autres, cette inconnue, parfois présentée comme du footing ou adulée pour son pseudo exotisme : danse de la brousse, danse des pauvres, est perçue comme un art mineur malgré son omniprésence dans la création mondiale. (Tiérou ; 2001 : 14).

Par ailleurs, les missions catholiques auraient contribué à accentuer, dans les esprits européens, le mouvement de « primitivisation » de la danse africaine ; des rapprochements ayant été effectués entre art romain et art africain. Ce mode de comparaison aurait provoqué l'amalgame entre mime et danse, du fait que

précisément le mouvement dans les théâtres romains se réfère au mimétisme. Cette forme de rapprochement aboutira aux diverses « danse du pêcheur » ou « danse du chasseur », etc. ... Cependant, tel que le conçoit Tiérou :

La danse africaine est un moyen d'expression, mais un moyen d'expression plus fort que le geste, plus éloquent que le langage, plus riche que l'écriture. Elle va au-delà du mime. D'ailleurs, il existe une différence irréductible entre le mime et la danse. Le geste du danseur est projectif, il induit une expérience non réductible à la parole. Celui du mime est descriptif. Il se compose d'une réalité déjà existante ou résume un fait. La danse dépasse ce qui est pour suggérer un possible, un imaginaire... (Tiérou ; 2001 : 34).

D'autre part, le travail du corps est une pratique proscrite dans les préceptes chrétiens. Ceux-ci prônent une ascèse morale où l'esprit détient l'hégémonie du corps : « Dans le monde chrétien, tout ce qui anoblit le corps, l'embellit, le fortifie, l'assouplit, le protège, le décharge de ses tensions, devient « tabou » et fait l'objet de critiques acérées et persécutions. De nombreux interdits condamnent la danse ». (Tiérou ; 2001 : 16).

L'anti génial, une pédagogie aux antipodes de l'enseignement en danse classique ?

Cependant, le discours d'Alphonse Tiérou participe au mythe d'une authenticité, soit « une absence de tricherie avec soi-même ou avec les autres, qui est « un indice de vérités organiques, relationnelles » et qui donne le sentiment d'être « plus juste » dans le mouvement » (Lefèvre *tel que citée dans* Rolland ; 2005 :123). Opérant comme un simulacre, c'est-à-dire l'acte de feindre d'avoir ce qu'on a pas, le simulacre (étant) non seulement la représentation de l'intention sans la présence de la cause, mais déborde l'effet de l'effet par la non différenciation potentielle du « vrai » et du « faux » ainsi que Baudrillard le dit (Baudrillard; 1981 : 12). C'est en quelques sortes un rapport mimétique (Girard *tel que cité dans* Atlan; 1985), du « faire comme si ». Il ne s'agit pas tant d'une copie de copie, que la disparition de l'original dans la différence ; c'est de : « (...) cette négation et de l'original et de la copie, et du modèle et de la reproduction que jaillit la puissance positive du simulacre » (Rolland; 2005).

Or ce simulacre repose précisément sur le *pharmakon* ethnologique. On observe un processus rhétorique qui produit critique sur critique et sème le doute en même temps qu'il présuppose en l'authenticité d'une danse – tels qu'ils s'expriment chez le

public ethnologue. Ce genre de dispositif est très présent dans les discours des professeurs de danse africains donnant des cours à Montréal, ces derniers n'ayant de cesse de me critiquer de la sorte « on ne va pas faire comme chez vous (en France) (...) on ne va pas tout montrer à l'élève : « 1 et 2, on lève les bras, 3 et 4, on recule ta jambe, 5 et 6, on pose le bras »(...) compter, toujours compter, rationaliser (...) d'ailleurs, ce n'est pas une question de « don » tu sais (...) sais-tu, sais-tu ce que ça prend pour être bon danseur selon les statistiques? Du travail !!! » ; « tu ne peux pas comprendre la danse africaine, car toi tu cherches l'art et la beauté... nous on ne recherche pas ça, mais les émotions ».

Dans le premier cas, le professeur de danse guinéen me décrit la conception « anti-géniale » et moderne du travail en soutenant (paradoxalement de mon point de vue) que c'est très différent de l'enseignement français ; dans le second cas, les professeurs font *comme si* l'ampleur des efforts déployés dans la mise en scène des studios de danse étaient dépourvue d'intentions esthétiques. Devant tant de masques et tentures, Leiris, De Heusch et bien d'autres se seraient probablement posés cette question fondamentale, relative à la fonction esthétique des objets – et auraient confessé *a fortiori* que « le démon de l'art se moque de l'ordre fonctionnel ».

Kealiinohomoku, postmoderne, prenait partie de ce simulacre, se contredisant elle-même tour à tour, critiquant des concepts qu'elle savait néanmoins obsolètes à l'heure où elle les dénonçait. Son travail d'ethnochoreologue n'est pas si éloigné de celui d'anciens explorateurs :

In other words, even while facing certain death-speaking as metaphorically as Butlan did-blacks (especially black women) continued to exhibit an essential and irreducible rhythmic disposition. The association of dancing with death, the racist conferral of particular sensibilities on particular groups of people, and the construction of African rhythm as complex, superior, but ultimately incomprehensible: these and other implications of Ibn Butlan's casual remark are found reproduced in diverse ways and with diverse accents throughout the history of discourse about African music (Agawu ; 1995).

Néanmoins, cette confusion s'insère dans le continuum ou « graphie » d'un phénomène particulier : celui de la (dé)sacralisation de l'acte de danser. C'est une participation à l'idéologie moderne, commémorant la victoire sur la « fonction sociale » ou « ethnique » des danses, et de la « *perte de l'aura* ». Cette quête moderne s'inscrit dans une entreprise qui consiste à « élever » les croyances africaines au rang

de philosophie (Amselle ; 1990). On retrouve cette quête chez Léopold Senghor notamment, fondateur de la théorie de la négritude, se référant implicitement aux terminologies de Gobineau (Amselle ; 1990). Par ailleurs, la notion de « génie » est palpable chez Senghor, dans la description qu'il fait des « spécificités » et « complexités » propres au « rythme africain » :

Leopold Senghor, principal architect of the negritude movement, devoted several publications to demonstrating a specific and uniquely black rhythmic sensibility. He identifies « imagery and rhythm [as] the two fundamental characteristics of the African-Negro Style », arguing that « nowhere else has rhythm reigned as despotically [as in Black Africa] ». Again, in a set of guidelines for adjudicating music festivals in Africa, judges were told that « complexity of rhythm is often a fair guide to the authenticity of an African song ». (Agawu ; 1995).

Retour aux origines d'une culture ante coloniale

Rappelons d'ailleurs que ces conceptions critiques sont partagées par de nombreux chorégraphes africains, et pas seulement en Occident. C'est précisément en participant à un festival en Ouganda que l'américaine Kristen Cheney est désignée comme l'auteur de la déliquescence des danses africaines. Le chorégraphe aux origines de l'accusation s'explique à propos de la performance des enfants sur scène, tel que rapporté ici par Cheney: « (...) « children shouldn't be subjected to torture by making them dance the exit. Just less them walk freely » on and off the stage, he said. Then, he pointed to me and said, « It is the fault of you people that we do this, » meaning dancing their exit from the stage. « The stage is not hell » he reminded (...) » (Cheney; 2007 : 227). Le chorégraphe prônait alors un retour à une temporalité ante colonisatrice, avant « the arrival of foreigners (which) marked a dilution of « pure » African culture » (Cheney; 2007 : 228 et souligné par moi).

C'est clairement une mise en scène, une « analogie » à la ritualité, à laquelle on assiste ; « On s'inscrit ici dans une ritualité de passage qui, comme le décrit Mircea Eliade, se réalise d'abord par un « retour à la totale divinité, indistincte et primordiale » pour ensuite exécuter la répétition de la cosmogonie » (Eliade tel que cité dans Rolland ; 2005 : 128). Cette tendance se retrouve dans la notion de « danse-thérapie », notamment évoquée à de nombreuses reprises dans les recherches sur la danse africaine au Québec. Ainsi, Izabella Marengo produisait un mémoire consacré à L'expérience du sacré pouvant être vécue dans le cadre d'un travail de création et d'interprétation de la danse, à l'Université du Québec à Montréal (Marengo ; 2007).

D'un autre côté, Randolph-Dayton Hyman se penchait, dans sa thèse présentée à l'Université Mc Gill, sur la pédagogie d'enseignement inédite de la danse africaine telle qu'élaborée par Zab Maboungou (Hyman; 1999). Ce dernier, quant à lui, a eu l'immense honneur d'être autorisé à observer les cours de cette dernière. Enfin, c'est dans les écrits de Monique Provost sur le « djembé dans la société québécoise » qu'apparaît la dimension globalisante du « (...) succès phénoménal de l'Expo 67 (qui) a consacré sur la scène internationale un savoir-faire que s'est approprié la population québécoise et qui, comme le dit Pauline Curien, a fourni l'occasion d'une catharsis constitutive de l'identité québécoise moderne » (Provost ; 2009).

Il est par conséquent nécessaire de remédier à une vision pessimiste et décadente de l'histoire, de la colonisation, religieuse, artistique, scripturale. On reste craintif concernant les effets de l'écriture et de la science, présumant une victoire du logos sur le muthos. L'Afrique apparaît alors comme entité bipolaire, à la fois « dégénérée » et « source de régénération » (Amselle ; 2005 : 63-68). La danse africaine est parfois enseignée comme source thérapeutique, comme c'est le cas en France des « ateliers du geste rythmé », instaurés par France Schott-Bilman, docteur en psychologie et danseur/thérapeute. La danse africaine est alors associée à la psychoanalyse, et des programmes alliant théorie et « entraînement » sont proposés¹⁴⁰ (Schott-Bilman; 1999).

Pour les professeurs de danse africains, l'écriture est une institution présentée comme ennemie fondamentale à la danse¹⁴¹, à l'instar de la « chorégraphie » parce qu'elle dicte un mouvement qui empêche l'improvisation :

(...) Le bon danseur-improvisateur est « (...) un individu autonome, libre dans ses choix et dans ses rejets en toute conscience et de manière instantanée. On retrouve dans ce dernier point le paradoxe inhérent à l'improvisation, celui de solliciter le non conscient dans la spontanéité, mais dont il faut malgré tout être conscient (...) ce qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques d'une déité omnisciente (Rolland; 2005 :136).

¹⁴⁰Cf. <http://www.gesterythme.com/spip.php?article26>

et

<http://www.gesterythme.com/spip.php?article1>

¹⁴¹ Les danseurs africains rencontrés à Montréal restent perplexes quant au travail d'écriture de l'auteur. En particulier un professeur ivoirien souligne : « Ben quelque part je trouve cela intéressant et c'est vrai qu'au niveau de la littérature de donner une place aussi à la culture africaine (...) mais... aussi bon, (...) qu'il écrive sur la danse africaine, je crois qu'il enlève un volet à la danse africaine, parce que la danse africaine là elle ne s'écrit pas, ça s'exprime ; tu peux pas écrire l'émotion là ou j'sais pas, tu peux faire ressentir oui mais vraiment aller jusqu'à écrire la danse sur la danse, ouais, parce que au moins ça reste, mais au lieu d'écrire là il n'a qu'à le faire ».

Pour se libérer du joug occidental, il s'agirait de laisser place à l'improvisation, sorte de fausse authenticité, qui revient souvent à performer des chorégraphies cycliques qui font référence à une communion avec le cosmos et la loi (Tiérou ; 1998). Ces principes, soit l'aspect cyclique du temps et la communion avec les éléments naturels, répondent au système des « mythes d'origine », tel qu'il a été conçu par Mircea Eliade, en quête d'un « état d'avant la création » (Eliade ; 1971 :165). La danse revêt alors un caractère thérapeutique, souvent relevé dans les thèses sur la danse contemporaine africaine – en particulier au Québec (Hyman; 1999). En réalité, on a clairement l'interpénétration au sens où l'entendait Balandier entre *logos* et *muthos*. Selon Paul Ricoeur :

(...) le paradoxe de cette lutte est qu'elle n'en a jamais fini avec l'adversaire ; Platon lui-même écrit des mythes ; sa philosophie procède du mythe orphique et, d'une certaine façon, y retourne ; quelque chose nous dit que le mythe ne s'épuise pas dans sa fonction explicative, qu'il n'est pas seulement une manière pré-scientifique de chercher les causes et que la fonction fabulatrice elle-même a valeur prémonitoire et exploratoire à l'égard de quelque dimension de la vérité qui ne s'identifie pas avec la vérité scientifique (Ricoeur ; 2010).

Dans une perspective universaliste, c'est la performance esthétique de la danse qui est mise de l'avant. Néanmoins, il faut interroger ici la distinction entre la théorie et son usage dans un contexte synchronique particulier. Durant les années 1970 s'élabore un questionnement épistémologique et postmoderne qui tente de « révolutionner » les systèmes sémantiques utilisés par les ethnologues. Elle tend à « combler » le manque de technique qui empêcherait l'ethnologue d'accéder aux catégories mythiques et signifiantes de la danse observée. Il faut allier savoir et pratique, opérer à des allers et retours entre épistémique et sémiotique. C'est précisément la définition de l'esthétique selon Savary, une médiation, soit la « culture elle-même en tant qu'ouverture et transcendance » et qui « vient répondre à la « permanence du désir » en l'homme, à « l'effort esthétique de la vie » (Cantin et Mager ; 2000 : 15).

Cette vision vient s'ajuster à celle élaborée par Victor Turner, où le rite viendrait répondre à des besoins – ou désirs - ainsi qu'à une angoisse par la production de catégories sémantiques (Lévi-strauss ; 1971). Or, la production esthétique ne peut pas combler l'angoisse ou le manque, car, selon Schweidler, l'angoisse, c'est d'abord

l'impossibilité de la certitude (Schweidler ; 1988 : 202)¹⁴². Cette définition de l'angoisse se tient dans la continuité de la critique élaborée par Lévi Strauss envers Turner (Lévi Strauss ; 1971 : 598). Or, l'angoisse, contrairement à la peur, ne fait pas appel au manque.

Choisir une éthique pratique en ethnochoréologie – à l'instar de Kaeppler qui prône ainsi le passage de l'émique à l'étiq¹⁴³, c'est répondre à une peur (de l'ethnocentrisme), c'est faire de la discipline anthropologique une « technique » qui viendrait combler le manque de certitude technique chez les ethnochoréologues modernes, en tentant de s'approprier son autorité. Or, si la technique peut combler le manque de certitude – soit la peur, elle ne peut définitivement tendre « à répondre à une angoisse », parce que l'angoisse est, de part sa définition, l'impossible certitude. Rappelons que les pères de l'ethnochoréologie et de l'étude des techniques du corps ne faisaient pas appel à la pratique mais à la description ethnographique ; et qui d'autre mieux que Marcel Mauss ne saurait l'expliquer :

I deliberately say techniques of the body in the plural because it is possible to produce a theory of *the* technique of the body in singular of the basis of a study, an exposition, a description pure and simple of techniques of the body in the plural. By this expression I mean the ways in which from society to society men know how to use their bodies, In any case, it is essential to move from the concrete to the abstract and not the other way round. (...) When natural science make advances, it only ever does so in the direction of the concrete, and always in the direction of the *unknown* » (Mauss *tel que cité dans* Locke : 50)

Si les ethnochoréologues conçoivent la danse comme un langage, il est possible que cette conception résulte d'une confusion entre la peur et l'angoisse, d'un connu impossible à figurer (Corin; 2000). L'ethnologue confond la peur de l'ethnocentrisme, celui des années 30, et l'angoisse fondamentale ou « anxiété épistémologique » au sens où l'entendait Lévi Strauss, au fondement de l'art contemporain. La peur de l'ethnocentrisme ne produit pas de rite ni de mythe, *a contrario* de l'anxiété fondamentale. L'art moderne est donc ritualisé, en ce qu'il n'est pas création de catégories sémantiques, mais reprise de catégories déjà existantes, à la fois « traditionnelles africaines et ethnologiques » - rappelons le

¹⁴² Et tel qu'observé dans le chapitre 4.

¹⁴³ « On se situe ainsi dans un modèle saussurien du signe, où pour désigner un signifié, il suffirait de remplacer le signifiant technique par un autre, quasi équivalent, appartenant au langage commun. Ce modèle de la traduction est linéaire et se rapproche d'un problème de traitement du signal : de même qu'un opérateur radio devait remplacer les signaux en morse par des lettres lisibles par tous, il faudrait remplacer les termes des spécialistes par des mots de tous les jours » (Cheveigné ; 1997).

mouvement de la culture, soit le passage de l'angoisse épistémologique au sémantique (Cantin et Mager ; 2000 : 15).

Le mouvement, en réalité, ne comprend pas de « grammaire culturelle ». A l'instar de Deleuze, qui a développé la notion « d'image mouvement », la danse forme « une masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique » et qui « même avec ses éléments verbaux », qu'elle utilise aussi, « ne forme pas une langue, ni un langage » (Deleuze; 1985 : 43). Cependant, c'est davantage, dans le cadre de l'angoisse épistémologique, un « oblivion » (Augé ; 1998) ou « trou de mémoire » « (Lévi Strauss ; 1971 : 259), qui est nécessaire à la ritualisation dansée dans les sociétés modernes et permettent leur continuité.

En quelques sortes, la peur de l'ethnocentrisme, qui contrerait l'oubli, est une imposture, « a bad counselor » (Augé ; 2001). Selon Henri Atlan, en effet : « On ne peut pas avoir oublié et pourtant se souvenir : c'est resté enfoui quelque part » (Atlan *tel que cité dans* Crépeau ; 2008 : 69). L'angoisse épistémologique est fondamentale à l'art et au rite ; elle détient une fonction, celle d'offrir la capacité au démiurge « de prévoir le bon ordre du Cosmos » (Eliade ; 1969 : 41-42). Cette production de l'imaginaire n'est pas le propre du profane : « Or, Gadamer montre que les sciences de l'esprit sont traversées par une telle tension, qu'elles portent par conséquent une problématique ontologique que leur mécompréhension méthodologique et objectiviste occulte » (Doyon ; 1997: 229).

La danse africaine n'est pas une question de "technique", selon les professeurs africains, c'est avant tout une question de « feeling ». Cette affirmation semble *a priori* sans importance ; or, elle ne l'est pas, puisqu'elle représente le système communicationnel à son apogée dans la modernité. La conception de la communication telle que conceptualisée par Habermas trouve ici tout son sens, soit le découplage entre :

(...) l'approche phénoménologique (qui) s'articule sur la notion de monde vécu et souligne l'arrière-plan culturel de l'activité communicationnelle, alors que l'approche parsonienne indique le rôle joué par ces produits de la rationalité instrumentale que sont les systèmes tels que le marché ou l'État, obéissant à des mécanismes anonymes, indépendamment des processus intersubjectifs » (Letonturier ; 2011)

Art et économie, culture et gestion sont conçus comme deux pôles antithétiques dans le monde artistique européen. Il est également fréquent de constater que certains médiateurs (le plus souvent des médiatrices) artistiques souffrent du manque d'engagement financier – en particulier en France. Moutlt reproches concernant la peur de l'investissement économique sont fréquemment adressés par les agents d'artistes : « La France n'est pas un pays d'entrepreneurs ! »¹⁴⁴. Or, il semblerait que cette angoisse contribue à desservir fortement l'art sur le plan du marché global. Ceci a par ailleurs été dénoncé par Zab Maboungou, dans le domaine de la danse africaine au Québec. Cette danseuse africaine voit en cette conception un avatar postcolonial. Elle souligne en effet :

« Certaines personnes croient qu'un artiste ne devrait s'inquiéter que de son travail en studio, et ne pas se soucier de l'animation. Peut-être que d'autres personnes devraient le faire à sa place. Cela vient du concept français du génie au travail, que ne doivent surtout pas venir déranger les problèmes du quotidien. Cette notion est tellement périmée. Et puis, à l'autre extrémité, l'artiste est vu comme un entrepreneur. Bien sûr, il fait de l'animation, mais c'est pour *son propre succès économique sur le marché.* »¹⁴⁵

Le rôle de la médiatrice sur le marché et dans les écoles de danse africaine

Plusieurs phénomènes sont venus effectivement confirmer, et ce, *a posteriori* de mes observations de pré-terrain, les résultats émis lors de la première période de collecte de données, soit la mise en péril des institutions d'enseignement de la danse au Québec. A Montréal, au cours de l'année 2010, les centres de danse et les professeurs issus de tous milieux mettaient fins à leur activité. C'est tout d'abord le centre de danse « Afrique en Mouvement » qui a fermé ses portes, la directrice, une québécoise, n'arrivant plus à assumer sa fonction de médiatrice selon les professeurs africains. Seule association à but non lucratif, dépendante directement du MCCCCF, l'association « Afrique en mouvement » avait pour tâche principale l'intégration d'artistes d'origine africaine. Plus récemment, c'est l'école de danse Tangente qui a fait faillite¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Cette exclamation a été relevée dans les propos d'une agente d'artistes ayant percé difficilement dans le monde de l'art, en créant sa propre structure, unique en France et atypique, où elle représente de nombreux artistes d'ici et ailleurs, en France et à l'étranger (Cf. « Les Grandes expositions », *Connaissance des arts*, janvier 2011, pp.14).

¹⁴⁵ Cf. <http://people.uleth.ca/~scds.secd/dos/french/zmaboungouf.html> *tel que souligné par moi.*

¹⁴⁶ Rappelons que dans mes premières considérations, élaborées il y a quelques mois après la poursuite du pré-terrain, je pensais que le milieu de la danse à Montréal allait perdre sa « structure fonctionnelle ».

Les entretiens menés auprès des artistes ont révélé que les obligations institutionnelles seraient à l'origine de cette fermeture. Le gouvernement provincial, dont en particulier les clauses émanant du MCCCCF, produisaient paraît-il de très lourdes obligations et étaient difficiles à supporter pour une association. Entre autres, l'obtention des papiers d'immigration pour les artistes dépendait de leur rendement¹⁴⁷. Leur production artistique était maintenue de ce fait sous le contrôle du gouvernement puisque les professeurs africains devaient – selon leurs dires – régulièrement rendre compte de leur travail auprès des institutions québécoises.

De surcroît, un professeur ivoirien refusait même catégoriquement de participer à des programmes de ce genre (en particulier le programme Culture-éducation) puisque le gouvernement l'obligerait à respect des standards pédagogiques qui étaient selon lui trop faibles. Selon mes informateurs, il existerait des « clauses » ou obligations difficilement acceptables aux yeux des artistes, concernant leur statut d'immigrant et leurs papiers d'identité canadiens. Selon les « médiatrices »¹⁴⁸ québécoises, les difficultés découleraient de l'« ego démesuré » des artistes. Il est à noter qu'elles expliquent un grand nombre de frustrations et de confrontations par cette variable.

Les médiatrices, de leur côté, soulignent qu'il est dommage que personne (public, presse, et chercheurs) ne puisse témoigner de l'utilité du travail de « médiation » à sa juste valeur et se plaignent que les fruits et la reconnaissance du travail des professeurs¹⁴⁹ ne soient pas plus attribués au travail de la « médiatrice ». Elles soulignent que les professeurs sont « difficiles à gérer » parce qu'ils sont égocentriques. Cette « accusation » de l'artiste égocentrique, certains professeurs l'acceptent et l'évoquent lorsqu'ils avouent : « C'est toujours moi, moi, moi, ... je suis désolée, c'est toujours « je », c'est la modernité ».

D'ailleurs cette obsession de l'individu pour son « ego » est source d'inspiration, largement intégrée à la conception des artistes; en effet, un professeur ivoirien confie à propos de ses créations scéniques, que la modernité, la technologie, la représentation de soi et l'individualisme (voire l'égotisme) sont des outils très

¹⁴⁷ La déclaration du statut d'artiste est par ailleurs très utilisée par certains professeurs africains pour assurer la réussite de parrainages familiaux.

¹⁴⁸ Je n'ai jamais rencontré sur mon terrain de médiateur, toujours des « médiatrices ».

¹⁴⁹ Dont elles se disent être responsable pour une large part.

pratiques pour percer dans le monde de la danse et du showbiz, milieu qu'il a bien connu puisqu'il « faisait les plateaux télévisés dans les années 90 »:

Lui :Ça c'était comme déjà... moi déjà moi ça je jugeais ça trop contemporain t'sais, ben je voulais comme relater une histoire mais à l'africaine, avec des images avec euh, en même temps aussi ces images ça parlait comme de la société d'aujourd'hui parce que y a une partie avec des images bon moi je travaille avec des images aussi et la projection vidéo, ça parlait de la technologie, j' ai euh, ça parlait un peu de tout ce qui est euh de ... on croit avoir le pouvoir t'sais, y avait comme un côté de pouvoir aussi ici, c'est ça ouais donc tu vois c'est beaucoup cet aspect là ; arrivé ici donc pour moi c'est aussi beaucoup la spiritualité, en même temps, c'est beaucoup l'orgueil aussi là, on se croit vraiment, le fait de se toucher, c'est moi qui est...

Moi : Ego quoi

Lui : Toujours sur moi même, toujours sur moi même mais au fond on a une peur qui est là quand même. De toute façon dans les sociétés actuelles c'est l'individualisme qui prime. Ouais c'est ça. Les gens vont toujours parler d'eux, d'eux, d'eux. J'ai mis en valeur un peu bon... la modernisation, et puis la modernisation qui est un peu euh, on veut nous faire croire en fait que ce qui va unir tous les peuples c'est la technologie, c'est tout ça, alors que au fond euh c'est l'argent, c'est le matériel, et puis on oublie un peu l'aspect qui nous sommes vraiment en tant qu'être humain, pourquoi on vit ensemble, on peut pas cohabiter tu vois, parce que c'est ça qui va toujours envoyer des *divisions*, veut ou veut pas t'sais, parce que on va toujours désirer t'sais, c'est le désir qui va primer t'sais, il faut savoir que c'est un instinct qui est très animal souvent t'sais, on veut, on veut toujours le désir, on veut, on veut,

Moi : Ah c'est pour ça qu'on ramène toujours à soi...

Lui (il me coupe la parole) : *excuses-moi car je dois te l'avouer c'est moi ; même si on est ensemble, c'est moi, moi, moi, moi... (Tel que mis en forme par moi).*

Cette forme d'individualisme fut la première raison pour laquelle ce professeur a mis fin à sa carrière dans le « showbiz », milieu où il souligne : « les gens sont obsédés par leur corps, leur image ». Lui-même avait été en quelques sortes « contraint » de développer sa musculature à des fins d'esthétisme – et ce même si musculation et souplesse ne font pas toujours bon ménage chez le danseur. Ce professeur compte aujourd'hui mettre tout bonnement fin à sa carrière, la jugeant trop dépendante des aléas du « marché » - j'y reviendrai plus loin.

Les professeurs avec qui j'avais parlé aimeraient voir des « artistes accomplis », des personnes détentrices d'une formation ou d'une expérience créative, prendre la tête des associations. Selon eux, la fermeture des écoles de danse africaines – dont celle en l'occurrence d'« Afrique en mouvement » – serait essentiellement causée par un problème de « mécompréhension » entre professeurs et intermédiaires gouvernementaux¹⁵⁰.

Être professeur de danse africaine à Montréal

J'escomptais opérer un renversement éthique important en poussant certains des professeurs de danse africaine à « croire » en leurs capacités techniques du fait que certains d'entre eux pensaient avoir « corrompu leur être » et sacrifié leur « génie » pour des raisons idéologiques ou économiques. Il est intéressant de se pencher sur la question de l'égoïsme d'un point de vue « éthique ». Dans ce cas, certains auteurs estiment en effet qu'après une première rupture, celle du « moi comme égoïsme », en surviendrait une seconde, d'ordre éthique cette fois : « Cette rupture éthique, dans laquelle le sujet se substitue à l'autre, induit une « inversion où la phénoménologie « vire » en « éthique » (Depré ; 1989). C'est précisément la raison pour laquelle je refusais de me présenter comme danseuse durant la seconde recherche, ne voulant pas saper l'autorité du professeur de danse.

Cette abstraction s'est avérée vaine puisque l'ego est indivisible et, dans mon cas, l'ethnologue ne peut prendre le pas sur le danseur, ou plutôt ici, la danseuse. Ethnologue et artiste sont par conséquent deux positions interdépendantes et en perpétuel contrebalancement : il fallait être déçu tout en étant renforcé d'un point de vue « égocentrique » ou ethnocentrique¹⁵¹. C'est pourquoi fétichisme social comme épistémologique apparaissaient nécessaires. Plus particulièrement, le fétichisme

¹⁵⁰ En effet, certaines personnes sont en charge d'administrer les associations à but non lucratif, comme ce fut le cas d'« Afrique en mouvement ». Ces personnes détenaient alors le rôle de représentant médiatique, gestionnaire, administrateur, etc... au sein de l'association qui était subventionnée par la province. Aujourd'hui, il n'existe plus aucune association de ce type, mais les conflits subsisteraient au sein des associations à but lucratif, entre médiatrices et professeurs. Pourtant ces associations seraient plus libres, vis-à-vis du gouvernement, et ce du fait même de leur statut.

¹⁵¹ Il ne s'agissait plus de peur de l'ethnocentrisme mais d'angoisse ethnocentrique, qui ne peut pas être comblée.

social amène l'ethnologue à fétichiser sa condition¹⁵² et, en même temps, sa culture¹⁵³. On est clairement ici en présence du jeu du Dasein, situé entre authenticité et inauthenticité de son existence, exposé plus en amont, soit ces « expériences » ou :

(...) ces choses qui méritent d'être vécues parce qu'elles méritent d'être racontées, (font) voir que, comme l'objectivisme universalise le rapport savant à l'objet de science, le subjectivisme universalise l'expérience que le sujet du discours savant se fait de lui-même en tant que sujet. Professionnel de la conscience voué à l'illusion de la « conscience sans inertie », sans passé et sans extérieur, il dote tous les sujets auxquels il accepte de s'identifier – c'est à dire à peu près exclusivement le peuple projectif qui naît de cette identification « généreuse » - de sa propre expérience vécue de « sujet pur » (Bourdieu ; 1980 :77).

Rompre avec l'illusion ordinaire du danseur classique

Croire en le déplacement de cette illuso, c'est procéder à une démarche d'esthétisation ou, si l'on reprend la terminologie bourdieusienne, d'une « intériorisation de l'extériorité »¹⁵⁴. Dans ce cas-ci, j'avais intériorisé le discours¹⁵⁵ qui tendait à aborder le « manque de technique » d'une manière éthique. Or, le manque de technique est un mythe auquel il est impossible de répondre « éthiquement ». Et encore moins par le perfectionnement technique. Il me fallut refuser les interprétations que me suggérait ma « vision » de danseuse et réaliser que ma formation classique ne me permettrait pas de transcender cette impression d'un « manque de technique » chez les professeurs de danse africaine.

Ce sentiment trouvait en fait sa source dans un processus de fétichisation¹⁵⁶ technique, fétichisme enraciné profondément dans la tradition ethnochoreologique. Or si l'on rapporte à Sylvia Faure¹⁵⁷ – la principale représentante des théories sociologiques de la danse en France –, la danse est avant tout une question de

¹⁵² « De toutes ces Cendrillon, la science fera des princesses. Le principe d'une opération ethnologique (...) est dès lors posé : leur *isolement social* appelle une sorte d'éducation » qui, grâce à une *inversion linguistique*, les introduit dans le champ de l'écriture scientifique (de Certeau ; 1990 :106). Devereux parlait quant à lui d'isolement défensif ou d'amortissement par sublimation, dans une même terminologie.

¹⁵³ Et finalement, à rapporter mes expériences de l'enseignement dans la danse classique en France à celles des cours de danse africaine à Montréal, trouvant dans cette comparaison le prétexte d'un manque de technique dans les seconds.

¹⁵⁴ J'entends ici les couples intériorité/perfection et extériorité/imperfection.

¹⁵⁵ Considérant qu'il ne fallut pas faire cohabiter dans un même corps les statuts de scientifique et d'artiste.

¹⁵⁶ Soit une confusion entre l'art et le goût, critique bourdieusienne de Kant qui, tel qu'observé dans les chapitres 1 et 2 de ce mémoire, aurait du être d'abord et avant tout une autocritique.

¹⁵⁷ Sa recherche a pour but essentiel de « faciliter » l'apprentissage de l'art de la danse. Les travaux qu'elle poursuit s'inscrivent dans des coopérations internationales, notamment au Québec, et sont apparentés au courant phénoménologique.

technique, précisant toutefois que « (...) l'on ne peut pas totalement comprendre ce qui s'apprend par corps sans analyser le contexte social d'une telle expérience, c'est-à-dire en éludant la question de l'interférence sur l'apprentissage corporel des relations que des individus nouent ensemble en étant engagés dans une pratique » (Faure ; 2000: 9).

Il faut souligner ici que le travail de Faure n'est pas comptabilisé parmi ceux de type ethnochoréologique. L'analyse de Faure est principalement axée sur les méthodes et techniques d'enseignement de la danse. Ses recherches s'inscrivent directement dans le continuum du processus de déhiérarchisation du système académique et pédagogique de la danse. À sa suite, certaines recherches sur la danse au Québec se sont emparées de « son » acteur/danseur « bourdieusien »¹⁵⁸ (Perreault ; 1988). Fait intéressant, ces recherches ont fait la démonstration que les personnes participant activement au milieu la danse au Québec étaient généralement issues du « prolétariat ». Ce qui contraste vivement avec ce que l'on observe en France, où il s'agit plutôt de milieux bourgeois. On reviendra en conclusion sur ces observations. Par conséquent, les théories sociologiques de la danse tendent à conserver le fétichisme social qu'elles reproduisent, contrairement aux théories ethnochoréologiques¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Tel que déjà observé dans le premier chapitre.

¹⁵⁹ Sylvia Faure, à la différence de son maître, Pierre Bourdieu, soutient que la danse est avant tout une question de technique. Les recherches de Faure ont pour but de « faciliter » l'apprentissage de l'art de la danse. Les travaux que l'auteur poursuit s'inscrivent dans des coopérations internationales, notamment au Québec. Les théories bourdieusiennes sont ici appliquées à différents contextes de recherche. Il s'agit de souligner que ces projets se concentrent surtout sur les pratiques artistiques « arts et danses de rue » tels que le « hip hop ». Ces recherches s'inscrivent directement dans le continuum du processus de « déhiérarchisation » du système académique et pédagogique de danse. En effet, selon ces travaux, la position de la danse de rue est ambiguë puisque « ses codes relèvent des arts populaires tout en conservant des conventions propres (Faure ; 2000 : 48). L'école bourdieusienne trouve le « moyen de tout expliquer » (de Certeau ; 1990 : 100), puisque Pierre Bourdieu soulignait à la fois que la danse ne relevait pas d'une technique, et en même temps qu'elle « produit » des images, à l'instar d'un travail poétique. Ce modèle de médiation est proche de celui appréhendé par Meintjes, qui souligne combien la médiation musicale est un travail à l'horizon infini, en ce que chaque « pattern » est reproductible sans aucune limite. Selon l'auteur, médiation musicale et médiation poétique sont deux processus comparables. On est proche de l'oralité retranscrite, matière « pure » découlant de la variation contextuelle – que Kaeppler désigne sous les termes d'« imagerie signifiante ». La confusion entre l'art et le goût, qui constitue la principale critique élaborée par Bourdieu à propos de la conception kantienne de l'esthétique, aurait dû d'abord et avant tout constituer une autocritique.

La fin d'une carrière en tant que professeur de danse africaine

C'était la première fois que je rencontrais un danseur qui ne voulait plus danser. Il était d'origine ivoirienne, issu du ballet national et avait participé activement à la scène médiatique de son pays dans les années 90. "Encore un an, je finis mon Cegep et je deviens informaticien" me confiait-il comme s'il s'agissait d'une simple histoire de « jobine ». A ses yeux, la danse africaine aurait perdu son aspect sacré : l'emprise du marché avait rendu son travail de professeur impossible. Il ne pouvait plus subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille¹⁶⁰. Il voulait avant tout s'octroyer une autonomie financière et s'assurer d'une sécurité d'emploi.

Ce danseur évoquait souvent et avec mélancolie certains aspects de l'histoire de son pays ou de l'empire mandingue¹⁶¹. Il refusait la dénomination d'artiste, qui ne devait pas sortir, selon lui, de son contexte social¹⁶². Il rattachait souvent sa décision à une perte de sens : la danse africaine aurait en quelque sorte perdue de sa « saveur » du fait de toutes ses contraintes financières. Son témoignage exprimait un curieux paradoxe : d'un côté il affirmait avoir une confiance aveugle en son art et, de l'autre, il éprouvait du ressentiment vis-à-vis de son métier de professeur puisqu'il ne pouvait plus créer. Il était d'ailleurs mis à l'écart par les autres professeurs du fait de ce choix.

A la veille de mon retour en France, ce professeur me contacta pour me donner un rendez-vous « urgent ». Lors de cette rencontre, nous avons échangé sur les différentes techniques de danse. Il était très sévère dans son jugement sur mon cursus trop « technique ». Mon parcours était, selon lui, très éloigné de « l'essence » de la danse : celle du « peuple » et des images. Lorsque je lui décrivais les régimes, les entraînements et la discipline rigoureuses auxquelles j'avais dû m'astreindre très jeune, il me répondit que « c'était pour te rendre maigre ça, ils ont voulu t'enseigner

¹⁶⁰ Pour le moment, c'est sa femme, québécoise et ancienne élève dans ses cours, qui couvre au mieux les besoins de leur famille.

¹⁶¹ Par respect des castes ivoiriennes, un professeur africain m'a expliqué qu'il ne se définit jamais « artiste », parce qu'il ne vient pas d'une famille de griot. Il conserve cette habitude au delà des frontières de son pays d'origine, marquant « un certain respect pour une forme de foi, une forme sacrée » en ses propres termes. Néanmoins, tous les professeurs africains ne partagent pas sa position, en particulier ceux qui ont appris à danser sous le régime de Sékou Touré, durant la grande nationalisation.

¹⁶² N'appartenant pas à une famille de griot, le fait de ne pas se présenter en tant qu'artiste était pour lui un marque de respect envers la tradition de son pays.

la technique ». Comme si, en réalité, cette conception de la « perfectibilité technique » avait une importance, du moins assez d'importance pour être « narrée ».

C'est alors qu'il voulut me faire danser, sans raison apparente hormis celle de me prouver que j'en étais toujours capable. Appuyant son argumentaire sur le fait que « mon visage » faisait « bourgeois », il maintenait que cet « atout » était un instrument de communication incroyable, une « chance » en ses propres termes. En effet, cette figure, durant l'entretien, a été évoquée à plusieurs reprises. Je refusais de tenir la position sociale à laquelle il m'assignait, refusant par là même de participer au mythe de la médiation culturelle en tenant le rôle du « troisième homme ».

En réalité, le rôle de médiatrice ne me semblait pas de circonstance, du fait, précisément, que j'étais une ancienne danseuse classique, ayant acquis en quelques sortes beaucoup de technique – mêler la figure romantique de la ballerine à celle de la médiatrice m'apparaissait de mauvais goût. Or, cette dimension faussement « éthique » de mon jugement recoupait la crainte caractéristique du « Troisième Homme », figure qui selon de Certeau « remédierait à l'infirmité des théoriciens, (en délivrant) les amants des arts du préjugé selon quoi ceux-ci pourraient se parfaire sans la théorie... ». Cette position serait le relais entre « l'homme à théorème » et « l'homme à expérience » (de Certeau ; 1990 :108).

Les aprioris comme outils de marketing

Les aprioris constituaient pour ce professeur de fantastiques outils de marketing : « Quoi, est-ce que j'ai l'air noir moi ? » et les éclats de rires s'ensuivirent. A ces mots, le sentiment d'une « mauvaise foi » me prit à la gorge. La déception envahit soudainement le chercheur que j'étais, étant donné que le statut d'« acteur sérieux »¹⁶³ de l'interviewé venait de s'effondrer de lui même – du moins de mon point de vue. Ce professeur de danse africaine, ayant longtemps travaillé dans le « showbiz » – tout en affirmant s'en être éloigné – use lui aussi de stéréotypes. Pire, j'incarnais à ces yeux la « figure » d'une bourgeoise, de la « ballerine romanesque », stéréotype participant lui aussi d'une « médiation ».

¹⁶³ Tel que Sartre le définissait dans le cadre de son « herméneutique de la facticité » et du matérialisme de mauvaise foi qui l'accompagne. Cf. notes 119 et 165.

En m'avouant que je faisais « très bourgeoise » à ses yeux, ce professeur venait en fait de me faire réaliser que mon rapport à la technique n'avait plus aucun sens dans cette recherche. Je devenais à mon tour anonyme. Je n'étais pas une danseuse à ses yeux, mais une bourgeoise. L'étiquette m'était devenue insupportable. Les limites de la méthode ethnologique se révélaient précisément parce que je ne voulais pas participer à ce jeu¹⁶⁴. Je ne voulais pas participer à la prospérité de cette industrie des « cultures » qui reproduisait des « stéréotypes » à travers des « patterns » chorégraphiques calqués sur les figures de l'imaginaire de masse. Je devenais à mon tour anonyme et frustrée par la même occasion car « (...) le bourgeois désire que l'art soit voluptueux et la vie ascétique, le contraire serait préférable » (Adorno ; 1995).

Selon mes critères, un danseur se distinguait par sa technique « pure » et non par sa capacité à rencontrer les attentes de ses spectateurs ou, dans ce cas-ci, de ses clients. Or, selon les informations que j'ai pu récolter lors de mes entretiens avec les professeurs de la danse africaine, la technique n'a de valeur à leurs yeux que lorsqu'elle est monnayable. Ce faisant, ces professeurs auraient revu leur technique d'enseignement de manière à ce qu'elle convienne au plus grand nombre : etc. Certains des professeurs de danse africaine, appartenant à la plus jeune génération de danseurs, avaient souligné à ce titre qu'un modèle pédagogique qui reposerait sur l'autorité despotique du professeur et une discipline de fer (ce qui est généralement le cas en Afrique) rendrait en l'occurrence les cours de danse africaine au Québec instables.

Toujours d'après ces professeurs, si cette forme stricte de pédagogie était mise en pratique dans les cours de danse africaine données au Québec, les élèves s'enfuiraient à tour de bras, et ce avant même la fin du cours. Ce type d'enseignement n'aurait aucune prise sur les élèves québécoises, qui n'auraient pas le temps à accorder à « ça ». Toutefois, il faut souligner que si la plupart des professeurs privilégient une conception « anti-discipline » et, par truchement, « anti-technique » de l'enseignement (misant surtout sur le « feeling » de l'élève), il était aussi vrai que certains professeurs ne pouvaient pas concevoir que la technique soit

¹⁶⁴ D'ailleurs, ce professeur, le plus assidu à répondre à nos emails, allait terminer *de facto* la correspondance. Il ne répondit bientôt plus à nos courriels.

absente de leur cours. C'était généralement le cas des professeurs plus anciens, issus de la génération des premiers grands ballets (1970).

Néanmoins, selon les dires des professeurs les plus jeunes, les professeurs plus âgés rencontreraient davantage de difficultés, notamment auprès des élèves, parce que leurs cours seraient trop « demandant » d'un point de vue technique et personnel. Le public québécois « viendrait s'amuser et non travailler ». Il existe par conséquent des conflits intergénérationnels qui portent sur l'excès de « sérieux »¹⁶⁵ apporté à l'enseignement. En fait, les professeurs africains issus de la génération du panafricanisme comme les plus jeunes considéraient qu'ils ne pouvaient transmettre leurs connaissances techniques du fait qu'il existerait un décalage entre les attentes du public québécois et l'enseignement qu'ils désirent transmettre, calqué sur des normes rigoureuses, ou encore une conception « anti-géniale »¹⁶⁶ et bourgeoise du « travail ».

Perreault a souligné, tel qu'observé plus haut, que les québécois impliqués dans le milieu de la danse seraient pour la plupart issus des classes populaires (Perreault ; 1988). Perreault, la tranche d'âge des danseurs québécois débutants est considérablement plus tardive que celle où les français font leurs premiers pas. *A priori*, cet aspect me laissait envisager que les danseurs québécois mettaient moins l'emphase sur l'aspect « technique » de l'enseignement de la danse, parce qu'ils n'avaient pas été poussés dès leur plus jeune âge, ou du moins que leur tradition n'accordait pas autant d'importance à cet aspect de la performance¹⁶⁷. En l'occurrence, ces deux aspects se retrouvent dans la conception pédagogique¹⁶⁸ développée par les professeurs africains auprès des apprentis danseurs québécois. Il

¹⁶⁵ La conception de l'acteur « sérieux » est selon Jean Paul Sartre directement liée au matérialisme et à sa « mauvaise foi ». Tel que nous y reviendrons en aval de ce travail, les professeurs de danse africains distinguent mal l'art de la science et projettent sur l'ethnologue son propre reflet culturaliste. Dans cette mesure, la dimension « sérieuse » du travail, faisant partie intégrante de la conception des danseurs les plus âgés, est très certainement corrélée au contexte et discours panafricain. Or, le lien entre matérialisme, culturalisme et panafricanisme n'est pas si improbable, tel que je l'ai déjà mentionné en introduction à ce mémoire, puisque la conception de « génialité » traduit un mysticisme qui recoupe en quelques sortes ces trois champs.

¹⁶⁶ Ces professeurs refusent toute forme de « médiation culturelle », ou encore de l'ordre du mélange entre la gestion et l'enseignement, du surcroît lorsqu'il s'agit de « médiation féminine » – et parce qu'ils ont connu de franches déceptions dans des expériences antérieures.

¹⁶⁷ Ici, « *l'illusio* » ou la fausse conscience du danseur de ses capacités techniques « héritées » ou inhérentes jouent encore et très certainement dans cette interprétation.

¹⁶⁸ Telle que décrite plus haut.

reste que, selon les dires des professeurs lorsqu'on les interroge directement à ce propos, il s'agirait d'une interprétation pour le moins absurde.

Les médiatrices – dont une jeune élève ayant pratiqué la danse en France – pour leur part, soulignent l'exact contraire. Selon leurs dires, plus les cours de danse africaine sont difficiles et techniquement ardu, plus la clientèle québécoise est présente et satisfaite. Je cite ici les propos d'une de ces médiatrices.

Il a eu une formation en pédagogie en Côte d'Ivoire; même sa façon de faire le réchauffement est calculée pour éveiller sans fatiguer, énergiser sans épuiser, amener les élèves à se concentrer sur le cours dès le début. C'est pour ça que ses élèves ont l'impression de se surpasser à chaque cours et on ne trouve ça avec personne d'autre. J'en avais parlé avec une femme qui est enseignante et elle m'avait dit que, en tant qu'enseignante, elle admirait sa pédagogie à lui, qu'il avait visiblement beaucoup d'expérience en la matière.

Par contre, je ne sais pas s'il mettrait le problème dans les termes de la libération de l'enseignement du style et de la technique. Il te dira sûrement qu'il a sa façon à lui d'enseigner, peu importe ce que font les autres (c'est peut-être pour ça aussi que certaines personnes ont du mal avec ça, parce qu'il ne voulait pas faire de concession sur sa façon d'enseigner à S'temps d'art d'Afrique). Ce que je trouve bizarre, c'est que ses cours à « Afrique en Mouvement » restaient pleins et, même si certains pouvaient trouver ça dur par moments, tous s'accrochaient et personne ne venait lui dire d'être moins exigeant. Chez S'temps d'art, il suffisait qu'une personne sorte du cours en pleurant pour qu'on remette en cause sa pédagogie... enfin bref...

Il semble donc que la technique et la pédagogie soient avant tout des questions qui relèvent de la « structure » qui encadre les cours de danse, si « essentielle » selon les médiatrices en Amérique du Nord. Le rôle de la médiatrice serait d'une importance capitale puisque, selon ces dernières, les difficultés que rencontrent les professeurs de danse africaine à diriger leur classe et à s'insérer professionnellement au Québec s'expliqueraient par leurs faibles « capacités intellectuelles et d'abstraction ». Les médiatrices assureraient le relais entre le génie du professeur et ses élèves, ou bien encore avec les autres artistes québécois.

Cependant, la figure de la médiatrice est plus qu'un simple relais¹⁶⁹, elle serait également administrateur et gestionnaire. La médiatrice semble vouloir s'accaparer tous les champs... hormis celui de danseur. Étrangement et en dépit du fait que je

¹⁶⁹ D'ailleurs, pour assurer ce rôle, l'ensemble des médiatrices interrogées s'entendaient pour dire qu'il valait mieux être « québécoise de souche ».

pensais que gestion et enseignement devaient rester distincts¹⁷⁰, j'éprouvai une forme de réticence à interviewer les « médiatrices ». Je craignais que la médiation interculturelle ne relève d'une esthétisation scientifique, d'un mélange entre art et science et dont le fétichisme de la méthode entraînait le professeur de danse africaine vers toujours plus de règles, de contraintes mercantiles, d'organisation, de gestion rationnelle du temps (de Certeau ; 1999). Les « médiatrices » semblaient vouloir se distinguer en tant que « Troisième Homme » (de Certeau ; 1990) qui réunirait à lui seul savoirs scientifique et artistique, l'expérience et la théorie.

La conscience professionnelle du professeur de danse africaine et de l'intermédiaire

Or, la qualité d'un enseignement artistique n'est que rarement conditionnée par les relations de marché et cette observation relevait d'un apriori, propre au chercheur¹⁷¹. Cette conception du rôle de « médiatrice » au Québec me semblait confuse, puisqu'elle mêle l'aspect éducatif à l'aspect administratif et gestionnaire, mélange qui, à mon avis, ne devait pas avoir lieu. C'est pourquoi je préfère parler d'intermédiaire et non de médiatrice¹⁷². Or, l'importance de l'intermédiaire dans la formation des élèves est nettement relative. Les intermédiaires québécoises n'entrent jamais dans les salles de cours (contrairement à celles issues du milieu européens) et n'ont aucune influence directe sur l'enseignement des mouvements. Elles n'investissent pas, par conséquent, le champ de l'expérience.

En revanche, elles exerceraient une influence indirecte sur le déroulement des cours puisqu'elles « conseilleraient » les professeurs africains sur le contenu de leur enseignement : une élève de niveau avancé – issue du milieu français de la danse moderne et intermédiaire à ses heures – m'a exprimée son étonnement lorsqu'elle a « surpris une conversation » entre une intermédiaire québécoise et un professeur. Celle-ci conseillait celui-là sur la technique de danse des cours de haut niveau: « tu ne devrais pas leur enseigner autant de techniques, après elles (les élèves) vont

¹⁷⁰ C'est une des raisons qui expliquent ma réticence à dialoguer avec Zab Maboungou, parce qu'elle soutenait que cette distinction était issue du milieu français, du « génie français » et qu'elle était « périmée » - tel qu'observé plus haut. Or, de mon point de vue, elle était nécessaire.

¹⁷¹ Une fois encore, le fétichisme de la distinction épistémologique et sociologique refaisait surface. L'impression que cette médiation était différente de celle que j'avais connue en France occasionnait une forme de réticence à interviewer les « médiatrices ».

¹⁷² Je soupçonnais d'ailleurs les « médiatrices » d'avoir recours à cette terminologie – relative à l'interculturalité – pour éviter d'utiliser celle qui touche à la « finance » et aux « fins financiers ».

acquérir un niveau suffisant pour donner leur propres cours, et nous voler la clientèle ». Je pensais que ce mélange ne devait pas avoir lieu, que gestion et enseignement devaient être distincts.

Ma réaction de chercheur fut similaire à celle de l'élève issue du milieu français, et il est fort probable que cette manière très mercantile d'aborder la technique et son enseignement¹⁷³, telle que décrite ci-dessus, soit la cause principale du manque de technique que j'ai perçu chez les « clientes » des cours avancés. De ce que les professeurs de danse africaine m'ont confié, l'approche est sensiblement différente en Afrique, où il semble en effet que l'on cherche à restreindre l'« offre » à une clientèle de très bon niveau pour maintenir une certaine qualité technique. La tournure essentiellement mercantile que prendrait l'enseignement de la danse au Québec découlerait selon les témoignages que j'ai récoltés presque uniquement de l'implication des intermédiaires.

Certains des jeunes professeurs rencontrés ont complètement accepté le rôle de l'intermédiaire. D'autres ne veulent plus entendre parlé de cette pratique. Par exemple, les « anciens » ont eu l'impression à de multiples reprises d'avoir été « volés » et trompés par des intermédiaires qui s'occupaient de leurs comptes. Ce type de mécompréhension, occasionnant moult frustrations, n'arrive jamais dans le milieu français de la danse classique, car le danseur ne requiert pas ce type de service (gestion, organisation) à « n'importe qui »¹⁷⁴. La « médiation culturelle » se justifie dans ce milieu par un rapport symbolique partagé des formes qui, au delà de la simple perception, réalise une sorte de consensus social : les acteurs (médiateurs comme professeurs) sont issus de la même tradition et la communication s'effectue dans un cadre où les rapports de pouvoir sont clairement établis.

¹⁷³ Mon impression de chercheur restait qu'il est difficile de se représenter la technique et son enseignement comme interdépendants d'un contexte de « libre échange ». Étant donné que cette conception est partagée avec d'autres élèves issues du milieu de la danse classique et moderne, il est possible qu'elle soit corrélée à l'idéologie décrite dès le début de ce mémoire.

¹⁷⁴ Mes parents ont déjà servi de gestionnaire et administrateur pour mon professeur de danse classique et c'est de ce fait que j'avais connaissance de ce type de relation. D'ailleurs, cette dernière était mariée à un riche médecin de la région. Elle même était issue d'un milieu bourgeois, qu'elle détestait, conception non contradictoire si l'on s'en réfère aux écrits de Pierre Bourdieu (Bourdieu ; 1975) (Guattari; 1977).

Or, au Québec, ou du moins dans l'ensemble des associations de danse africaine que j'ai visité, la distribution des « pouvoirs » (administratifs) reproduisait inmanquablement un rapport postcolonial déplacé : un homme africain sous la tutelle d'une femme blanche (québécoise dans ce cas-ci, baignant elle-même dans une tradition de colonisée). Si j'étais incapable de « reconnaître des formes » dans l'enseignement de la danse africaine, si je ressentais une certaine « confusion » de l'ordre de la mécompréhension, concernant le travail de médiation interculturelle présent dans les cours de danse africaine à Montréal, c'est parce que je me situais en dehors de ces relations.

Les cours de danse africaine en Europe

Ce qui est apparu de manière très étonnante sur le terrain des cours de danse africaine à Montréal, c'est la présence d'un discours émanant de certains des professeurs africains avec lesquels j'ai pu discuter, me certifiant que je devrais m'intéresser aux cours de danse africaine enseignés en France ; il paraîtrait selon eux que l'exotisme est moins présent et surtout moins vendeur en France, du fait que ce pays a un passif colonial et qu'il est plus critique face à son histoire. C'est ce qui expliquerait selon eux le fait que l'on n'y trouve pas d'école à « grande échelle » tel Samajam.

Des rares fois où j'ai pratiqué la danse africaine en France, je me souviens que la mise en scène « à l'africaine » était complètement absente. La salle, où se succédait cours de danse classique et cours de danse africaine, restait très épurée. Le *team building* – produit phare de l'école de danse africaine Samajam – ne sont pas encore apparus en France. Les professeurs de danse africains appartiennent généralement à un milieu modeste. Leur salaire est souvent modique. Ils consacrent leur vie à leur carrière, souvent en tournée européenne, à l'instar des professeurs africains travaillant au centre Georges Momboye.

En l'Allemagne, la technique (Tanztechniken) et le geste (Tanzhaltungen) du corps sont généralement les points sur lesquels on insiste dans les cours en particulier dans les cours données par des danseurs allemands. La base des cours se fonderait sur l'apprentissage du langage de la danse (Tanzsprachen). L'objectif du cours est

d'amener l'élève à la maîtrise progressive d'une conscience du corps spécifique (die Entwicklung eines besonderen Körperbewusstsein), qui, parfois, peut passer par l'apprentissage de chants (ihr lernt passende gesänge kennen). La danse doit demeurer un médium virtuel, loin des études chorégraphiques ou de pas très ennuyeuses (tanzen ist für sie nicht blosses einstudieren von Schritten oder einer Choreografie)¹⁷⁵. Or, ce discours se retrouve globalement et la différence n'était pas si évidente, même entre deux pays aux traditions concurrentes, dont le Romantisme et les Lumières.

Le lien entre méthode scientifique et technique artistique (?)

Bruno Latour a déjà montré combien il est difficile de distinguer art et sciences, sans tomber dans les dérives de l'anti fétichisme (Hennion et Latour ; 1993). Comment contourner ces « écarts » ou dérives » ? Or, c'est bien ici le discours à propos du « manque de technique » des danseurs qui est fonction du mythe et qui m'intéresse. Dans la modernité, l'identité demeure confinée dans l'ordre du « simulacre », qui « creuse dans le dedans » :

Le sujet traité ici est manifestement dans l'air du temps. On peut en relever les signes : l'orientation de plus en plus accentuée de Heidegger vers la différence ontologique, l'exercice du structuralisme fondé sur une distribution de caractères différentiels dans un espace de coexistence, l'art du roman contemporain fondé sur la différence et la répétition, (...). Tous ces signes peuvent être mis en compte d'un anti-hégélianisme généralisé : la différence et la répétition ont pris la place de l'identique et du négatif, de l'identité et de la contradiction. (Deleuze ; 2008 : 1).

En France, ce processus de « fétichisation »¹⁷⁶ de la méthode semble indispensable pour que l'art espère encore demeurer « indépendant » de la recherche scientifique (Gadamer ; 1989, Le Bot ; 1989). L'illusio artistique, la magie entoure l'œuvre et son « façonnement technique ». Dans un tel contexte, il faut se prévaloir absolument de tout « jugement » (Kant ; 2000) sur l'authenticité d'une œuvre d'art, authenticité dont ces outsiders de la connaissance, privilégiant la métaphysique – Kant et Marx en sont aussi les tenants - mirent en valeur ce qu'on a appelé les conceptions du

¹⁷⁵ Cf. http://www.westafrikanischertanz.de/mandy_pfennig/willkommen.html

¹⁷⁶ Dans le discours platonicien sur la poétique et sur les arts, qui sera repris avec une certaine constance par les philosophies européennes de l'art, (...) l'art est considéré comme extérieur au champ de la philosophie », et ce afin de ne pas détruire la « forme divine » de la rationalité artistique, tel qu'observé ci-dessus. Or, on comprend ici clairement pourquoi des auteurs ayant travaillé sur la danse et l'exotisme, comme Anne Décoret Ahiha, ont connu d'énormes difficultés à inscrire leur sujet de recherche dans le cadre académique.

monde (Gadamer ; 1989). La pratique se distingue mal de son application¹⁷⁷. Le concept de technique révèle un rapport particulier entre art et science, datant de la première révolution industrielle qui s'est déroulée en Europe occidentale dès le XVIIIème siècle. Ce rapport serait certes imaginaire et non naturel, mais néanmoins conflictuel :

Dans un premier temps de son histoire, la langue française conserve au mot « art » le sens que le mot *ars* possède en latin. On l'utilise pour désigner les procédures de fabrication qui ont un caractère très méthodique ; cet usage permet d'opposer, au développement et aux produits des processus naturels, certaines activités humaines strictement réglées en vue d'un effet spécifique. C'est encore, en substance, la définition première que Littré donne de ce terme. Mais, au même moment, c'est-à-dire au cours du XIX^e siècle, en plein essor de l'industrialisation, le langage philosophique reprend au grec le terme de « technique » pour désigner les applications pratiques de la science. Du même coup, ce terme, que l'*Encyclopédie* n'enregistrait encore que comme un adjectif qualifiant les procédés des « arts », se trouve opposé à son équivalent latin pour marquer une distinction en effet récemment opérée dans les faits : les activités de transformation de la matière qui mettent en jeu des instruments plus ou moins complexes sont alors posées dans un rapport qui, en dernière analyse, est d'exclusion réciproque avec l'invention ou la création dans le domaine formel et imaginaire (Le Bot ; 1989).

Or, selon Bernard Lamizet à propos de la médiation culturelle, le travail de la modernité (et des sciences modernes) est intrinsèquement, intimement lié à l'esthétique de la culture, qu'il s'agit de clairement différencier de la médiation culturelle : « Comme système de formes, la culture relève d'une esthétique qui en rend compte comme d'un objet de savoir et qui l'évalue comme toute politique. L'esthétique de la culture rend raison des processus selon lesquels sont élaborées, puis reçues et interprétées les formes constitutives de la médiation culturelle. L'esthétique de la culture représente la scientificité de l'élaboration des formes culturelles, en en inscrivant la conception dans une rationalité, au lieu d'en faire l'expression immédiate d'une inspiration de nature quelque peu divine – à tout le moins irrationnelle » (Lamizet ; 1999 :76).

Dès lors, il ne s'agit plus d'un rapport à la nature mais d'un rapport divin, d'un art « inspiré par un souffle divin »¹⁷⁸, que la science réduirait à néant dans sa peur des « travers de l'inauthenticité ». Le mythe du « manque de technique » répond à la peur du manque. Or, il ne s'agirait pas de répondre à une peur, puisque cette peur est,

¹⁷⁷ C'est ce que de Certeau nomme la « troisième position primitive » (de Certeau ; 1990).

¹⁷⁸ « Dans la philosophie grecque de l'art, l'artiste est inspiré, c'est-à-dire habité par le souffle divin » (Lamizet ; 1999).

en tant qu'angoisse, impossible à combler. C'est pourquoi l'angoisse ne tend pas à détruire les croyances, contrairement à la peur où au sentiment d'insécurité, propre à l'homme contemporain. Les « outsiders » de la connaissance tels que Kant ou Hegel, représentent l'art comme une « inspiration immédiate » :

(qui le) ferait échapper aux logiques proprement humaines de la signification, et qui par conséquent inscrit les formes de la culture et de la représentation dans une signification d'un autre ordre. (...) La véritable rupture constitutive de la modernité, sur le plan esthétique, est, sans doute, la naissance d'une rationalité de la poétique et de l'activité culturelle, avec les formalistes russes (...). Le projet de ce cercle de réflexion était de fonder une scientificité des formes esthétiques de la culture, dans le but de mieux la penser, et en même temps, d'en permettre la diffusion dans le grand public. S'il serait vain, en fin de compte, de prétendre dater, de manière absolue, l'émergence de ce souci de rationalité à l'horizon de l'esthétique, on peut, toutefois, considérer l'émergence de ce projet esthétique comme un repère important. C'est après ce moment que, dans plusieurs pays, à la fois pour des raisons qui tiennent aux exigences nouvelles de la diffusion et aux connaissances que la philosophie et les sciences sociales finissent par structurer, finira par s'imposer la nécessité de penser l'art, l'esthétique et la littérature (Lamizet ; 1999 : 77).

La peur des travers de l'inauthenticité

Au delà de la question de l'origine du phénomène, soit la (re)production des aprioris, s'ensuit une autre interrogation: celle du « jugement » technique selon des « critères » « d'authenticité » scientifique : « Par opposition à la science antique, depuis Galilée les sciences expérimentales des temps modernes procèdent d'une attitude technicienne, et Descartes n'est pas le seul à avoir prévu que la science pourrait nous rendre « maîtres et possesseurs de la nature » » (Habermas ; 1973). Les sciences expérimentales devraient-elles être pour autant « en accord avec la nature » ?

Les sociétés sans écriture mettent à l'épreuve les conceptions occidentales de l'Homme « producteur » : d'art, d'objet, de technique. Selon Hélène et Simon Monneret : « L'objet, en effet, qu'il soit un mot, un son, une couleur ou une chose, n'a pas à ce niveau le statut d'un être produit. Il n'est pas valeur d'échange, au sens marxiste et économique du terme, il n'est pas non plus objet purement naturel, ni objet purement culturel. [...] Les masques, la danse, la musique sont des éléments de communication esthétique qui ouvrent à la fois sur les hommes et les choses. » (Monneret, 1973 : 332).

En effet, la terminologie faisant référence à l'*ars* et la *techné* induit un contexte moderne où la technique fait partie intégrante de l'Homme social ; grâce à lui,

l'Homme communique, travaille, produit, se met en relation avec le monde. C'est pourquoi l'art de masse n'est pas un concept qui, appliqué aux sociétés non modernes, diffère. Si l'on s'en réfère aux auteurs, le concept de « masse » n'est donc pas adapté aux analyses dans le cadre des sociétés africaines sans écritures¹⁷⁹. L'art de masse ne peut faire référence qu'aux sociétés dotées de *techniques de reproduction* :

Aussi bien les concepts d'œuvre d'art que ceux d'art de classe et d'art de masse nous semblent inadéquats pour rendre compte des processus dynamiques qui engendrent et renouvellent l'éclatement des formes artistiques dans les sociétés tribales. [...] Or, l'éclosion d'un objet d'art analysable en terme de production nous semble voué à une éphémérité semblable à celle dont M.Foucault traçait étonnamment les contours pour l'homme, objet des sciences humaines. [...] D'une telle analyse, on pourrait conclure à une nouvelle mort de l'art : l'art mort en Dieu, mort en l'homme, mort dans le social. Et pourtant, si nous cherchons du côté du primitif, ce n'est pas nostalgiquement, mais il nous semble que l'on peut y voir des rapports esthétiques non réductibles à l'objet esthétique, ni aux rapports de production qui sous-tendaient les analyses précédentes. Ces rapports esthétiques existent avec d'autres modalités dans nos sociétés. Ce sont ces rapports que nous chercherons à analyser dans les sociétés africaines. (Monneret, 1974 : 327-329).

Par conséquent, le médium artistique ne se réduit pas à l'esthétique de l'objet. Dans un contexte moderne, le concept de médium a subi nombre de transformations ; d'un point de vue sémiotique, le médium est la capacité technique de codifier puis décrypter le message. Une séparation s'établit entre contenu et support dans ces théories ; à la différence des sociétés sans écritures. Les seules modalités techniques ne suffisent pas à embrasser l'ensemble de la *performance* artistique. Le couple Monneret reprend les analyses de Mac Luhan selon lequel dans ces sociétés : « le message, c'est le médium » (Mac Luhan ; 1968). A contrario, la fonction artistique ne se réduit pas à ses modalités techniques. En particulier, dans son contexte d'origine, la danse africaine est une *performance* qui défie nombre de représentations de l'objet en tant que médium. Le principe de « l'énergie esthétique » lui est spécifique puisqu'il comprend l'unité du support et du contenu. C'est l'hypothèse esthétique soutenue dans le cas des sociétés traditionnelles. Cependant, les auteurs en précisent le caractère polémique :

« Le message c'est le médium » présuppose donc la théorie selon laquelle le message, c'est le contenu. Cette dernière ayant longtemps caché le pouvoir du médium lui-même. Or, nous pensons que, dans les sociétés tribales, il n'y a pas de

¹⁷⁹ Beaucoup d'études et d'analyses de cas font références à un art de masse. Cependant, la danse africaine reste un phénomène de commercialisation, mais à une petite échelle. Le préjugé ici serait de penser que la culture traditionnelle africaine est dénudée de son sens, parce que commercialisée et *de facto* corrompue.

pouvoir du médium qui serait oblitéré par celui du contenu, parce que les significations sont elles-mêmes média [...]. Il ne faut donc plus parler de deux processus distincts, celui des significations et celui des média, mais d'un seul : celui de la communication esthétique. (Monneret, 1974 : 331).

Or, cette fonction est périssable, sous l'effet de la multiplication des techniques et infrastructures modernes. Interrogeant les concepts et limites d'« art de masse », les auteurs rapprochent les propos de Mac Luhan de ceux de Walter Benjamin, sur des *performances* artistiques africaines ; ils font plus haut référence à « l'aura » qui habille la *performance* de sa fonction culturelle :

Nous pouvons noter plusieurs raisons à l'absence de média, au niveau où nous nous trouvons, dans ces sociétés : D'abord, si l'on voulait toutefois conserver le concept de média (instrument de musique...), il faudrait remarquer le statut tout à fait différent de celui-ci dans la mesure où ces médias ne joueraient pas en tant que canaux qui conduiraient ou borderaient la communication. [...] En effet, la communication n'est pas arrêtée par une architecture de style urbain qui opère, par ses murs et ses cloisons, une division de la communication. [...] L'énergie esthétique semble bien avoir un pouvoir de diffusion supérieur à celui de l'énergie électrique. (Monneret, 1974 : 330).

Sur le terrain, toute une terminologie liée à « l'énergie esthétique » se maintient à travers les discours, qui font référence à « la fête », « la musique », « la transe », « l'énergie ». La médiatisation Internet est « hyper » développée, les sites des associations sont parfois de très haute qualité. Sur ces derniers, les notions de « Rythme, énergie, percussion live, passion, ressourcement », forment le slogan des génériques vidéo, d'une excellente qualité visuelle et sonore par ailleurs. De plus, sur le terrain, les élèves ont souvent ces mots à la bouche :

Nous dansons les extrêmes ! C'est vivant, débordant d'énergie ! En plus, la structure rythmique est en symbiose avec la danse. C'est la danse du feu, de l'eau, de l'air et de la terre. On danse entre ciel et terre à chaque mouvement. On ressent la connexion avec notre vie terrestre et l'au-delà. La danse africaine nécessite un don total de sa personne. Qui n'est pas ému de ressentir l'abandon par amour d'un artiste à son art ?

On pourrait également envisager de toucher à la manière avec laquelle ces apriori se sont constitués, mais comme je l'ai déjà souligné plus haut, ce n'est pas tant l'étude de l'origine de leur production qui, de prime abord, m'intéresse. C'est davantage la question du cadre d'analyse de ces apriori, mouvant, qui produit un discours sur l'authenticité et permet une critique épistémologique.

L'esthétisation du savoir

Pour un même phénomène, les interprétations quant aux éléments producteurs d'aprioris divergent. Kant énonçait l'impossibilité d'un discours objectivant sur l'art dans son « analytique du beau » (Kant ; 2000 et Hansen Love ; 1983). C'est de leur fixation méthodologique que naît la reproduction des apriori et surtout le caractère « authentique » d'une création artistique. Or, l'anthropologue, en s'interrogeant sur la question du « manque de technique », fétichise un questionnement esthétique qui n'a en fait ni réponse ni question, puisqu'il participe, comme déjà précisé plus haut, à « l'esthétisation du savoir », où précisément « la distinction ne se réfère plus au binôme traditionnel de la théorie et de la pratique » (de Certeau ; 1990).

Le troisième homme répondrait à « l'incapacité théorique » des détenteurs de savoir faire¹⁸⁰. Il fait le jeu du conservatisme et de l'anti valeur, et enfin de pouvoirs postcoloniaux déplacés. Il n'est pas étonnant que le « troisième homme » hante toujours « le discours éclairé ». C'est ainsi que la faculté de juger renvoie à une conception toute particulière de la pratique scientifique : « Faculté autonome » du scientifique « qui s'affine mais ne s'apprend pas » chez Kant (de Certeau ; 1990). Le beau ne doit pas, dans ce contexte, être occulté dans l'analyse : « Et si le Beau naturel et les déterminations que Kant y a lues offrent aussi, spontanément et involontairement, leurs services à la théorie esthétique du présent, comme le montre l'exemple d'Adorno, cela repose uniquement sur la confusion entre le goût et l'art » (Gadamer ; 1989 : 76).

Le contexte socioculturel est ici particulier, car il fait référence à l'histoire de l'Europe, à laquelle je ne suis pas étrangère. En effet, si l'on en croit Gadamer, l'Europe a su pousser son « art » dans des retranchements conceptuels inégalés :

¹⁸⁰ L'intermédiaire qui se dit « médiatrice » dans les cours de danse africaine à Montréal serait située, selon les dires de l'une d'entre elles entre savoirs acquis à l'université - manquant au professeur qui aurait des « lacunes » intellectuelles (dans ses mots « infériorité »). Elle comparait la technique à des diplômes universitaires. Son mari avait l'équivalent d'un « doctorat » (en tant que griot), tandis que les autres professeurs possédaient un niveau « maîtrise » en musicologie. Pas en danse bien sûr, puisque selon elle la danse n'existe pas en tant que discipline universitaire. Selon elle, elle participait à remédier au « manque de technique » des professeurs car elle possédait un double baccalauréat en art et sciences politiques. Elle était très irritée que je ne sois pas passée par elle pour m'entretenir avec les professeurs, qui, selon elle, ne seraient pas en mesure de répondre à nos questions. Elle se présentait comme la « structure » de la médiation. Le mythe du manque de technique apparaît ici clairement. Elle m'avait également obligé à participer au cours de danse durant un stage, en me faisant payer, ce que les professeurs ne faisaient pas.

« Ce phénomène n'a pas d'équivalent dans d'autres cultures, même au sein des plus développées » (Gadamer ; 1989 : 46). L'intérêt de la recherche se dérobait progressivement aux yeux du public universitaire, précisément du fait que l'on avait affaire à un objet de consommation. En effet, les professeurs de danse africains distinguent mal l'art de la science et projettent sur l'ethnologue son propre reflet culturaliste (Tiérou ; 2001): celui d'un fléau scientifique qui viendrait coloniser leur production artistique (Maboungou ; 2005), d'où ma confrontation à des difficultés certaines sur le terrain.

Conclusion : Le procès de la culture populaire ou le mépris intellectuel de la culture populaire

Si ce mémoire consiste en une critique des fétiches et fétichismes, il n'aurait pas pu se réaliser sans ceux là. Refuser le fétichisme de mon travail, celui d'une postmoderne, ancienne danseuse désireuse d'utiliser la distinction bourdieusienne, qui voyait en la médiation le jeu du marché et d'une uniformisation globale, aurait constitué une méprise méthodologique (qui tend à combler l'angoisse face à la démocratisation technique) et aurait poussé à refuser une mécompréhension du travail de médiation culturelle. Je n'étais pas la seule à mépriser le discours populaire. Au Québec, certains auteurs (Perreault ; 1988) soulignent que les danseurs seraient issus de milieux populaire et ouvrier. Cette conception révèle parmi les chercheurs spécialistes de la danse au Québec, une mécompréhension, en particulier des rapports de classe présents. Je me méprenais également en confondant classe moyenne avec classe « prolétaire » (terme qui, par ailleurs, résonne souvent comme une expression d'origine étrangère aux oreilles de nombreux québécois) et surtout en sous-entendant par là même, et à l'instar de Perreault, que le milieu de la danse au Québec était généralement populaire.

Les mythes scientifiques, ou fétichisme de tous ordres, ne doivent par être évités en tant que « cercle vicieux » de la facticité. La facticité fait partie d'un travail méthodologique éclairé, qui se doit de distinguer art et science. La science doit rompre avec la question de la distinction de l'ego artistique démesuré, tendance romantique particulièrement exacerbée dans les travaux de type phénoménologique, où authenticité, grâce et sacrifice riment avec danse classique et intersubjectivité (Leduc ; 2007).

Ainsi, le mythe de la distinction fait surface à de nombreuses reprises puisque les professeurs se plaignent de ne pas recevoir d'équivalence de diplôme universitaire, ce qui, selon leur dire, engendrerait des barrières dans la poursuite de leur enseignement¹⁸¹. Les structures hiérarchiques seraient donc très résistantes si l'on en

¹⁸¹ On notera en particulier l'impossibilité de recevoir des bourses qui sont, selon leurs dires, indispensables. Le recours à la mise en marché serait un palliatif incontournable. Les professeurs les plus âgés sont extrêmement critiques vis-à-vis de cette conception. La hiérarchie, qu'elle soit ou non

croit ces propos. Il semblerait qu'elles rendent plus complexe le travail des jeunes professeurs africains, qui tardent à recevoir des bourses et récoltent bien tardivement le fruit de leurs investissements individuels (*a contrario*, d'après ce qu'ils soulignent, des danseurs québécois).

De surcroît, l'individualisme est une variable pour laquelle ils n'auraient pas d'autre choix que de participer. « Il faut devenir ce que vous êtes » est un type de discours fréquemment entendu au Québec mais qui reste insensé pour les individus issus de sociétés de castes ou de classes. C'est pourquoi, il semble difficile de ne pas se « laisser distraire » par les enjeux économiques et lucratifs, quitte à perdre des valeurs fondamentales (White ; 2007). Dans un tel contexte, la question de la technique est devenue un enjeu important de discordance entre professeurs africains de générations différentes. Ici, distinction et rapports de force s'entrecroisent, car le jeu du « troisième homme » refait surface. Les rapports de pouvoir postcoloniaux sont différents des rapports de classe et il est important de ne pas répondre ni à l'un, ni à l'autre. Le processus de déhiérarchisation, dans ce contexte, devrait-il se produire (ou être produit) au Québec, telle que le conçoivent les écoles théoriques postmodernes¹⁸² ?

En fait, selon certains auteurs, le troisième homme tendrait à pervertir la médiation : « La prise en charge de l'information du grand public par les scientifiques eux-mêmes est un gage du succès de la vulgarisation. La médiation par le troisième homme aboutit trop souvent à pervertir la denrée. » (Lazslo, *tel que cité par* Suzanne de Cheveigné ; 1997). La hantise doit être conservée. Celle-ci serait le vecteur d'un travail de médiation, la surinterprétation (Sardan ; 1996) dans un contexte tendant à falsifier le jeu du libre échange et celui du savoir, processus qui engendrerait probablement de lourdes conséquences. Cependant, ne cherchons pas à combler l'angoisse produite par le Troisième Homme et à gommer ainsi les métarécits. Le

universitaire, n'est pas un frein à l'enseignement, selon eux, mais plutôt l'assurance d'une autonomie dans leur travail d'enseignement.

¹⁸² Durkheim écrivait : « Un art est un système de manières de faire qui sont le produit soit d'une expérience traditionnelle communiquée par l'éducation, soit de l'expérience personnelle de l'individu » Ce qui demeure caractéristique, c'est ici et selon de Certeau « l'intérêt porté à la production ou à l'acquisition de l'art par ce grand pionnier qui a lié la fondation de la sociologie à une théorie de l'éducation » (de Certeau ; 1990).

culturalisme traditionnaliste africain, tel que dénoncé par Sardan, ne doit pas continuer à émouvoir les sensibilités (Sardan ; 2010).

Le « on » reste, à cet effet, la condition et la garantie d'un discours scientifique qui doit demeurer éclairé, et c'est pourquoi la « hantise » du troisième homme ne doit pas être évacuée en amont de la recherche. Le « manque de technique » participe d'un mythe ethnologique nécessaire à une analyse éclairée des cours de danse africaine au Québec. Il n'est pas étonnant que la frontière entre les arts et les sciences m'ait semblée de prime abord plus fragile en Amérique du Nord¹⁸³. Il n'est pas non plus étonnant que le discours qui tend à distinguer l'art de la science soit très répandu dans le milieu universitaire québécois. Un professeur d'anthropologie québécois avait dit à propos de mon cursus : « Il n'y a pas besoin d'être une danseuse pour étudier la danse », affirmation suivie de son pendant « on ne peut pas être à la fois anthropologue et artiste ; or, vous, vous n'êtes pas une anthropologue... pourquoi n'essaieriez vous pas la peinture ou la musique par exemple ? »¹⁸⁴.

La danseuse sait distinguer et l'anthropologue ne le sait pas. Le troisième homme ne semble pas avoir de place dans cet énoncé, qui est très évocateur des rapports entre sciences sociales, éducation et art inculqués. Le troisième homme hante la science dite éclairée. Il se pourrait qu'il soit tout aussi difficile pour les professeurs de danse africaine de contourner l'angoisse d'être jugés comme des usurpateurs. Il n'empêche que ce jugement doit se perpétuer. Il est l'assurance d'un savoir qui n'est pas soumis à la mise en scène de la culture. La confusion entre marché, art et science n'est pas le propre du scientifique mais de l'artiste ici. La question de la « transformation des règles du jeu de la science est prégnante.

L'étude de la danse africaine au Québec fournit un cadre d'analyse novateur aux sciences sociales pour étudier précisément la légitimité du savoir dans la postmodernité. Selon Jean-François Lyotard, philosophe chargé d'étudier la culture québécoise, il appartient aux sociétés dites « les plus développées » de ne reconnaître qu'une seule forme de légitimité au savoir ; celle de la *raison opératoire* :

¹⁸³ Peut-être du fait qu'en France, le statut académique de l'esthétique et de sa philosophie fait de l'esthétisation du savoir une discipline qui se sait, et où l'individualisme est synonyme d'anti valeur. La quête de la réussite américaine attire les imaginaires depuis la France.

¹⁸⁴ Tel fut le discours d'un professeur d'anthropologie à l'égard de mon cursus.

Cette étude a pour objet la condition du savoir dans les sociétés les plus développées. On a décidé de la nommer « postmoderne ». Le mot est en usage sur le continent américain, sous la plume des sociologues et des critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. Le texte qui suit est un récit de circonstance. C'est un rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées qui a été proposé au Conseil des Universités auprès du gouvernement de Québec, à la demande de son président. (Lyotard ; 1979 : 11).

Le savoir dans l'ensemble des sociétés « postmodernes », tient une position redoutée aux vues des fonctions qui permettent sa légitimation :

L'incidence de ces transformations technologiques sur le savoir semble devoir être considérable. [...] Les recherches portant sur les machines interprètes sont déjà avancées. [...] On peut dès lors s'attendre à une forte mise en extériorité du savoir par rapport au « sachant », à quelque point que celui-ci se trouve dans le procès de la connaissance. L'ancien principe que l'acquisition du savoir est indissociable de la formation (*Bildung*) de l'esprit, et même de la personne, tombe et tombera davantage en désuétude. Le savoir est et sera produit pour être vendu, et il est et sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production : dans les deux cas, pour être échangé. *Il cesse d'être à lui-même sa propre fin, il perd sa « valeur d'usage ».* (Lyotard, 1979 : 12-14 ; *souligné par nous*).

Le contexte québécois est intéressant en ce qu'il incarne le point culminant de la « condition postmoderne » selon le travail de Jean-François Lyotard, à la demande du gouvernement québécois. En effet, la perte de la fonction narrative engendre une crise de la légitimité du savoir vis-à-vis d'une éthique sociale et politique :

La science est à l'origine en conflit avec les récits. [...] A l'aune de ses propres critères, la plupart de ceux-ci se révèlent des fables. Mais pour autant qu'elle ne se réduit pas à énoncer des régularités utiles et qu'elle cherche le vrai, elle se doit de légitimer ses règles du jeu. [...] En simplifiant à l'extrême, on tient pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. [...] Où peut résider la légitimité, après les métarécits ? Le critère d'opérativité est technologique, il n'est pas pertinent pour juger du vrai et du juste. (Lyotard, 1979 : 7-8).

La fonction lucrative et solvable des savoirs apparaît, dès lors « commensurable » tant pour les décideurs que pour les entrepreneurs :

1/Notre vie se trouve vouée par eux [les décideurs] à l'accroissement de la puissance. Sa légitimation en matière de justice sociale comme de vérité scientifique serait d'optimiser les *performances* du système, l'efficacité. L'application de ce critère à tous nos jeux ne va pas sans quelque terreur, douce ou dure : Soyez opératoires, c'est-à-dire commensurables, ou disparaissent. (Lyotard, 1979 : 8).

2/C'est plus le désir d'enrichissement que celui de savoir qui impose d'abord aux techniques l'impératif d'amélioration des *performances* et de réalisation des produits. La conjugaison « organique » de la technique avec le profit précède sa jonction avec la science. Les techniques ne prennent de l'importance dans le savoir contemporain que par la médiation de l'esprit de performativité généralisée. [...] La question est de savoir en quoi peut consister le discours de la puissance, et s'il peut constituer une légitimation. (Lyotard ; 1979 : 74-76).

La question d'une consommation de masse de la « danse africaine » se pose car sa médiatisation toujours plus poussée amène à s'interroger sur la transformation de son « essence » esthétique. La peur de la massification de l'art et de la marchandisation de la culture (ou bien encore de l'entreprise culturelle) est une question bien connue des entreprises postmodernes¹⁸⁵. Or, ces analyses tendent à minimiser la tradition classique dont elles sont le produit, tendant alors à effacer les mythes qui les supposent. Elles projettent sur le libre marché le découplage qu'elles ont perdu, devenues « un savoir qui demeure là, à qui manque son appareil technique (on en a fait des machines) ou dont les manières de faire n'ont pas de légitimité au regard d'une rationalité productiviste (...) » (de Certeau ; 1990).

Or, les machines et les instruments participent d'une méthode plus que d'une critique épistémologique. Le « on » concourt ainsi à la manière de se positionner traditionnellement et de favoriser l'émergence d'une science plus éclairée. Si les postmodernes étudient minutieusement l'art de masse, il faut relativiser cette massification, du moins dans le cadre des cours de danse africaine à Montréal. Tel que ce travail l'a souligné à plusieurs reprises, via l'analyse des préjugés propres à ma position de danseuse, la conscience professionnelle prévaut sur la massification, n'en déplaise aux critiques des politiques de démocratisation qui se confondent encore dans la peur du discours populaire – dont « l'intelligentsia » du Plateau n'est pas exclue (Provost ; 2009).

En outre, la question concerne ici la mécompréhension qui fonde ce type d'analyse postmoderne¹⁸⁶. On rappellera combien chez Bourdieu il est important de se détacher de « sa vision ordinaire » pour effectuer une recherche.

La codification, ou l'interprétation d'un objet « à la façon d'une œuvre d'art » est fortement désavouée, parce qu'elle serait une forme d'empathie pour le langage populaire (Bourdieu ; 53). (...) Pourquoi (ne) sommes-nous (pas) spontanément objectivistes lorsqu'il s'agit des autres? (...). C'est seulement par une rupture avec la vision savante, qui se vit elle-même comme une rupture avec la vision ordinaire, que l'observateur pourrait prendre en compte dans sa description de la pratique rituelle le fait de sa participation (...) Mais le triomphalisme de la raison théorique a pour

¹⁸⁵ Elle l'est pourtant beaucoup moins des ethnochoréologues qui l'évitent soigneusement en posant la question de la danse comme d'un médium virtuel ou un objet de consommation. C'est pourquoi mon intérêt problématique portait sur la question du « et/ou ».

¹⁸⁶ La notion de « décapage » de l'histoire de l'ontologie présente chez Heidegger traduit en d'autres termes la tentative projetée.

rançon l'incapacité à dépasser, et cela depuis l'origine, le simple enregistrement de la dualité des voies de connaissance (...) (Bourdieu: 61).

Ce type de discours concernant la méthode n'est pas sans rappeler la métaphysique kantienne qui considère que « le propre de l'art et des formes de la culture est d'échapper aux formes ordinaires de la rationalité » (Lamizet ; 1999). La « dualité des voies de connaissance », tel qu'observée plus haut, est donc un moyen d'échapper à ces dernières, processus qui doit être compris comme un fétichisme méthodologique¹⁸⁷. Durant la recherche sur les cours de danse africaine, le fétichisme d'ordre bourgeois a parfois masqué le fétichisme méthodologique :

Un sujet bourgeois typique est, dans son attitude consciente, un nominaliste utilitariste. C'est au sein de son activité sociale, dans les échanges sur le marché, qu'il agit *comme si* les marchandises n'étaient pas de simples objets mais des objets dotés de pouvoirs spéciaux, pleins de « *lubies théologiques* ». Autrement dit, les agents sont tout à fait conscients de ce qui se passe, ils savent parfaitement que la marchandise-argent n'est qu'une forme réifiée de l'apparence des rapports sociaux, c'est-à-dire que sous les « rapports entre les choses », il y a des « rapports entre les personnes ». Mais le paradoxe est que, dans leur activité sociale, ils agissent *comme si* ils ne le savaient pas et subissent l'illusion fétichiste (Zizek ; 2003 *traduit de l'anglais par Eustache Kouvélakis*).

De ce fait, ce sont des fétichismes découlant de ma position de danseuse, que je partage avec celle de l'ethnologue, que la facticité a pu émerger. Deux exemples types peuvent souligner la concrétisation de cette confusion ; d'une part, la relation établie entre « manque de technique » et conscience professionnelle du professeur, et, d'autre part, la confusion concernant la médiation développée plus haut. Mon regard appartenait à celui de « l'homme sérieux (qui) est du monde et n'a plus aucun recours en soi ; il n'envisage même pas la possibilité de sortir du monde (...). Il est de mauvaise foi » (Bourdieu 1980 : 72). Zizek introduira, à l'intérieur de la lecture classique de la domination, un troisième terme, celui de la jouissance. Or, il s'agit d'interroger précisément l'ancrage de la domination, et la fonction qu'occupe l'idéologie dans ce dispositif. Il ne s'agira donc pas de dénoncer le mythe de façon frontale, mais d'y pointer la part de bonheur qu'il recèle, la manière dont il lubrifie l'ensemble. C'est pourquoi aussi la cible d'attaque privilégiée n'est pas la droite ou

¹⁸⁷ Qui pourrait se définir entre autres de manière suivante : « Les modèles formels ne révèlent jamais aussi complètement celle de leurs vertus qui est sans doute la plus discutable, c'est-à-dire leur pouvoir de révéler *a contrario* la complexité du réel qu'ils mutilent, que lorsqu'ils réduisent à l'absurde l'anthropologie imaginaire du subjectivisme libéral en cherchant à toute force à dissoudre dans un *fiat* inaugural l'arbitraire de l'institué et à mettre dérisoirement la libre décision d'un sujet conscient et rationnel au principe des pratiques les moins rationnelles, comme les croyances de la coutume ou les préférences de goût » (Bourdieu ; 1980 :79).

l'extrême droite, elle est au contraire la gauche, dans ses contorsions, ses faux-semblants et son bon droit :

Il en résulte toute une critique de la démocratie libérale, où l'on trouve des ponts avec, en France, la pensée d'Alain Badiou. Là où libéralisme économique et libéralisme politique ont été au coude-à-coude depuis deux siècles, les exigences actuelles du développement capitaliste font passer le second sous le premier. D'où la dénonciation que fait Zizek d'un régime de plus en plus instrumentalisé et vidé de son sens par les pratiques néo-libérales¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Cf. Slavoj Zizek : « Patience du couteau & puissance des haches »

Bibliographie

Adorno, Theodor Walter. 1995 *Théorie esthétique*, Klincksieck;

Agawu, Victor Kofi. 1995 *African Rythm, a Northern Ewe Perspective*, Cambridge University Press.

Amselle, Jean-Loup.

- 2005 *L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*, Paris : Flammarion.
- 1990 *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris : éditions Payot.

Atlan, Henri. 1985. « Violence fondatrice et référent divin », *tel que cité dans Dumouchel P., Violence et vérité. Autour de René Girard*, Paris : Bernard Grasset.

Augé, Marc. 1998. *Oblivion*, University of Minnesota Press.

Baillargeon, Jean-Paul. 1996 *Les publics du secteur culturel : nouvelles approches*, Les presses de l'Université Laval.

Balandier, Georges.

- 1977 *Histoires d'Autres*, Paris : éditions Stock.
- 1957 *Afrique ambiguë*, Paris : Librairie Plon.

Bastide, Roger.

- 2011 « Acculturation », *Encyclopaedia Universalis*.
- 1975 *Le sacré sauvage et autres essais*, Paris : Payot.

Baudrillard, Jean.

- 2005 *Le complot de l'art, illusions, désillusions esthétiques*, sens&tonka.
- 1981 *Simulacres et simulation*, Paris, éditions Galilée.

Beaufret, Jean. 2009 « Heidegger », *Encyclopaedia universalis*.

Benjamin, Walter. 2007 *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : éditions Allia.

Bois, Yve-Alain. 2011 « Semper, Gottfried », *Encyclopaedia Universalis*.

Bonis, Bernadette. 2011 « Ballet », *Encyclopaedia Universalis*.

Bourassa, André G. 1985 « Scène québécoise : permutation des formes et fragments en danse, mime et théâtre », *Études littéraires*, vol.18, n°3, pp.73-94.

Bourdieu, Pierre.

- 1980 *Le sens pratique*, Paris : Les éditions de Minuit.
- 1975 Le champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison, *Sociologie et sociétés*, vol.7, n°1, pp.91-117.

Calvès, Anne-Emmanuelle et Richard Marcoux. 2007 « L'individualisme 'à l'africaine' », *Sociologie et Sociétés*, vol. 39, n°2, pp.5-37.

Cantin, Serge et Robert Mager. 2000 *L'Autre de la technique*, Paris : L'Harmattan.

Certeau, de Michel. 1990 *L'invention du quotidien I, arts de faire*, Paris : éditions Gallimard.

Chapman, Malcom. 2005 "Semasiology. Étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique" *tel que cité dans* Grau, Andrée 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Paris : Centre national de la danse.

Cheney, Kristen. 2007 *Pillars of the Nation. Child Citizens and Ugandan National Development*, The University of Chicago Press.

Cheveigné, Suzanne de. 1997 « Introduction : la science dans une société médiatisée », *Science et médias*, n°21, pp.15-24.

Corin, Ellen. 2000 *L'infigurable*, Montréal, Éditions Libre.

Courtine, Jean François. 1990 *Heidegger et la phénoménologie*, Paris : Librairie Philosophique Vrin.

Crépeau, Robert. 2008 « Le rite comme contexte de la mémoire des origines », *Archives des sciences sociales des religions*, vol.141.

Cuche, Denys. 2001 *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : éditions La Découverte.

Debord, Guy. 1992 *La société du spectacle*, Paris : éditions Gallimard.

Décoret-Ahiha, Anne. 2004 *Les danse exotiques en France (1880 -1940)*, Paris : Centre national de la danse.

Deleuze, Gilles.

- 1985 *L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- 2008 *Différence et répétition*, Paris : PUF.

Deniau, Géniau. 2002/3 « Histoire et incarnation. Introduction à la question du « sujet » chez Gadamer », *Les études philosophiques*, n° 62, pp. 333 à 352, Paris : PUF.

Depré, Olivier. 1989 « Finitude et transcendance » *Revue Philosophique de Louvain*, vol.87, n°75.

Devereux, Georges. 1980 *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris : Aubier.

Djaballah, Amar. 2005 « L'herméneutique selon Hans Georg Gadamer », *Théologie évangélique*, vol.4, n°2.

Doyon, Stéphane. 1997 « Gadamer, Hans-Georg, The Enigma of Health. The Art of Healing in a Scientific Age », *Laval théologique et philosophique*, vol. 53, n° 1, pp. 226-229.

Dreyfus, Hubert et Paul Rabinow. 1984 *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, éditions Gallimard.

Durkheim, Emile. 1967 *Les règles de la méthode sociologique*, Paris: PUF ;

Eliade, Mircea.

- 1971 *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, Paris : Gallimard.
- 1969 *La nostalgie des origines*, Paris : Gallimard.
- 1963 *Aspects du mythe*, Paris : NRF.

Emongo, Lomomba. 1998 « La tradition et son questionnement : vers un lieu de fondation épistémologique (essai) », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 22, n° 1, 1998, pp. 137-151.

Fabian, Johannes. 1995 « Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context », *American Anthropologist*, vol.97, n°1.

Faure, Sylvia. 2000 *Apprendre par corps*, Paris : éditions La Dispute.

Freitag, Michael. 2002 *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Presses de l'Université Laval.

Gadamer, Hans Georg. 1989 *L'héritage de l'Europe*, éditions Rivages.

Ghasarian, Didier. 2011 « Anthropologie post-moderne », *Encyclopaedia Universalis*.

Giurchescu, Anca. 2005 « The Dance Symbol as a Means of Communication » : 265-270 dans Grau, Andrée 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre national de la danse, pp. 265-272.

Gore, Georgiana Wierre. 2001 « Present Texts, Past Voices, the Formation of Contemporary Representations of West African Dances », *Yearbook of Traditionnal Music*, vol.33, pp.29-36 ;

Goulard, Jean-Pierre. 2007 « Voir et reconnaître, l'objet du malentendu », *Gradhiva*, n°6.

Grau, Andrée.

- 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline* Paris, Centre national de la danse.

- 1998 « Danse et « pensée » symbolique : danser la parenté chez les Tiwis de l'Australie du Nord » : pp.15-25 dans Montandon, Alain. 1998 *Sociopoétique de la danse*, Paris : Anthropos.

Grondin, Jean.

- 2006 *L'herméneutique*, Paris : éditions Que sais-je ? PUF.
- 2003 « Le passage de l'herméneutique de celle de Heidegger à celle de Gadamer » *tel que paru dans* Capel P. 2003 *Le souci du passage*, Paris : Cerf.
- 1999 « Understanding as Dialogue : Gadamer » *tel que paru dans* Simon Glendinning, (1999) *The Edinburgh Encyclopaedia of Continental Philosophy*, Edinburgh University Press, pp. 222-230.

Guattari, Félix. 1977 *La révolution moléculaire*, éditions Recherches.

Guillemot, Jean-Louis. 1999 *Le conflit des herméneutiques : Gadamer et Ricoeur en débat*, Thèse : Université d'Ottawa.

Guy, Jean-Michel. 1991 *Les publics de la danse*, Paris : La documentation française.

Hanna, Judith Lynne et John, William. 1968 « Heart Beat of Uganda », *African Arts*, vol. 1, n°3, pp. 42-45.

Hansen Love, Ole. 1983 *Analytique du beau : Kant*, Paris : éditions Hatier.

Heidegger, Martin. 1964 *L'être et le temps*, Paris : éditions Nrf, Gallimard.

Hennion, Antoine et Bruno, Latour. 1993 « Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'antifétichisme », *Sociologie de l'art*, vol.6, pp.7-24.

Heusch, Luc de. 1967 « Deux livres sur les arts africains », *L'Homme*, vol.7, n°4, pp. 77-83.

Huet, Michel. 1978 *Danses d'Afrique*, Paris: Chêne

Hyman, Randolph-Dayton. 1999 *The Self is the Dancer, a Cross-Cultural Conception of Dance-Education*, thèse de 3^{ème} cycle, McGill University.

Joyal, France. 2009 *Tango, corps à corps culturel*, Presses de l'Université du Québec ;

Kaeppler, Adrienne Lois.

- 2000 « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance », *Dance Research Journal*, vol.32, n°1, pp. 116-125.
- 1972 «Method and Theory in Analysing Dance Structures with an Analysis of Tongan Dance,» *Ethnomusicology*, 16, 2 *tel que cité dans* Grau, Andrée. 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre national de la danse, pp. 189.

Kant, Emmanuel. 2000 *Critique de la faculté de juger*, Paris : éditions Flammarion.

Kauffman, Pierre. 2011 « Culture : Culture et civilisation », *Encyclopaedia Universalis*.

Kealiinohomoku, Joann Wheeler.

- 1980 "The non-art of dance: an essay", *Journal for the anthropological study of human movements tel que cité dans* GRAU, Andrée 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Paris, Centre national de la danse, pp.159-166.
- 1970 "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance," Marian Van Tuyl (editor), *Impulse 1969-1970*, San Francisco: Impulse Publications, pp. 24-33.

Lamizet, Bernard. 2000 *La médiation culturelle*, Paris : éditions L'Harmattan.

Lassibille, Mahalia.

- 2009 « Les scènes de la danse. Entre espace touristique et politique chez les Peuls WoodaaBe du Niger », *Cahier d'études africaines*, vol. 1-2, n°193-194.
- 2006 « Les danses WoodaaBe entre spectacles touristiques et scènes internationales : les coulisses d'une migration chorégraphique », *Autrepart*, vol.4, n°40.
- 2004 « La danse africaine », une catégorie à déconstruire. Une étude des danses WoodaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines*, n°175.

Le Bot, Marc. 2011 « Technique et art », *Encyclopaedia Universalis*.

Lecarme, Jacques et Juliette, Simont. 2011 « Sartre, Jean Paul », *Encyclopaedia Universalis*.

Leduc, Diane. 2007 « Trajets de l'intersubjectivité en danse contemporaine », *Collection du CIRP*, vol.2, pp.33-40.

Letonturier, Éric. 2011 *Théorie de l'agir communicationnel*, livre de Jürgen Habermas.

Lévi- Strauss, Claude. 1971 « Finale », *L'Homme nu*, Paris : Plon.

Lyotard, Jean-François. 1979 *La condition postmoderne*, Paris : aux Editions de Minuit.

Maboungou, Zab. 2005 *Heya-danse ! Historique, didactique et poétique de la danse africaine*, Montréal : Les éditions du CIHDICA.

Mac Luhan, Marshall. 1974 *Pour comprendre les médias*, Paris : Manne/Seuil *tel que cité dans* Monneret, Hélène et Simon, Monneret. 1974 « La communication esthétique en Afrique Noire », *Revue d'esthétique. L'art de masse n'existe pas*, n.3 /4, pp.330-345.

Maclure, Jocelyn. 1998 « Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l'identité », *Globe*, vol.1, n°1.

Marengo, Izabella. 2007 *L'expérience du sacré pouvant être vécue dans le cadre d'un travail de création et d'interprétation de la danse*, mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal.

Martin, György et Erno, Pesovar. 2005 "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance" *tel que cité dans* Grau, Andrée. 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre national de la danse, pp. 167-188.

Mayen, Gérard. 2006 *Danseurs contemporains du Burkina Faso : La compagnie Salia n̄ Seydou au temps de la mondialisation*, Paris : L'Harmattan.

Meintjes, Louise. 2003 *Sound of Africa*, Duke University Press.

Midol, Nancy et Dominique, Praud. 2009 « Le corps dansant », *Corps*, n°7.

Monneret, Hélène et Simon, Monneret. 1974 « La communication esthétique en Afrique Noire », *Revue d'esthétique. L'art de masse n'existe pas*, n.3 /4, pp.327-345.

Onfray, Michel. 1991. *L'art de jouir : pour un matérialisme hédoniste*, LGF.

Ricoeur, Paul. 2010 « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopaedia Universalis*.

Penrad, Jean-Claude.

- 2011a « Anthropologie Politique », *Encyclopaedia Universalis*.
- 2011b « Balandier, Georges », *Encyclopaedia Universalis*.

Perreault, Michel. 1988 « La passion et le corps comme objet de sociologie : la danse comme carrière », *Sociologie et sociétés*, vol.20, n°2, pp.177-186.

Provost, Monique. 2009 *Le djembé dans la société québécoise : migration et transmission*, Mémoire présenté à l'Université Laval, département d'ethnologie.

Rolland, Pascal. 2005 *Danse et imaginaire, étude socio-anthropologique de l'imaginaire chorégraphique contemporain*, Paris : EME.

Rosaldo, Renato. 1989 « Imperialist Nostalgia » *Representations*, n°26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring), pp. 107-122.

Ricoeur, Paul. 1986 *Du texte à l'action*, Paris : éditions du Seuil.

Salanskis, Jean Michel. 2003 *Heidegger*, Paris : Les belles lettres.

Sardan, Olivier de. 1996 « La violence faite aux données. Autour de quelques figures de la surinterprétation en anthropologie », *Enquête*, vol.3, *Interpréter, Sur-interpréter*, pp. 31-59.

Sardan, Olivier de. 2010 « Le culturalisme traditionaliste africaniste. Analyse d'une idéologie scientifique », *Cahiers d'études africaines*, n°198-200, pp. 419-453.

Schott-Billmann, France. 1999 *Danse et spiritualité*, Noësis.

Schweidler, Walter. 1988 « Die Angst und die Kehre. Zur strukturellen erbindung Heideggers mit Kierkegaard », *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 42, n°2, pp. 198-221.

Severi, Claude. 2004 « Art (anthropologie de l') », dans Bonte, Pierre et Michel, Izard. 2004 *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, pp. 81.

Snyder, Allegra Fuller. 2005 « The Dance Symbol » *tel que cité dans* GRAU, Andrée 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre national de la danse, pp. 273-282.

Stefan, Lucien. 1985 "Ethnologie, ethnoesthétique", *Encyclopaedia universalis*.

Talon Hugon, Carole. 2008 *L'esthétique*, Paris : éditions Que sais-je ? PUF.

Taylor, Charles. 1989 *Sources of the Self*, Cambridge University Press.

Tiérou, Alphonse.

- 2001 *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris : Maisonneuve et Larose.
- 1998 *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, Paris : Maisonneuve et Larose.
- 1983 *La danse africaine, c'est la vie*, Paris : Maisonneuve et Larose.

Tonda, Joseph. 2005 *Le souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris :Karthala.

Uscatescu, George. 1990 « Philosophie de la peur », *Filosofia oggi*, vol. 13, n°1, pp. 53 64.

Valéry, Paul. 1936 « Philosophie de la danse » (1938), in *Œuvres I, Variété, « Théorie poétique et esthétique »*, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403.

Waelhens, Alphonse de. 1955 *La philosophie de Martin Heidegger*, Louvain : Publications universitaires de Louvain.

Williams, Drid. 2005 "Semasiology. Étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique" *tel que cité dans* Grau, Andrée. 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre national de la danse, pp.235-253.

White, Bob W.

- 2007 « La quête du : rumeurs, réussite et malheur en République démocratique du Congo », *Sociologie et Sociétés*, Vol.39, N°2, pp.61-77.
- 2006 « L'incroyable machine d'authenticité » *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 30, n°2, pp. 30.

Youngermann, Suzanne. 2005 "Curt Sachs et son héritage. Une approche critique d'*Eine Weltgeschichte des Tanzes* suivie de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées" *tel que cité dans* Grau, Andrée. 2005 *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre national de la danse : pp.77-92.

Zébila, Lucky. 1982 *Méthode Lucky Zébila: la danse africaine ou l'intelligence du corps*, Paris: L'Harmattan.

Zizek, Slavoj.

- 2008 *Organes sans corps, Deleuze et conséquences*, éditions Amsterdam.
- 2003 « Fétichisme et subjectivation interpassive », *Actuel Marx*, vol.2, n°34.
