

Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance

La danse peut s'inscrire dans une réflexion globale sur la place de l'art dans les sociétés. Le corps est un des premiers lieux d'inscription des pouvoirs et sa mise en scène une manière d'interroger le monde. Pour comprendre les conditions d'apparition et de développement d'un courant d'art chorégraphique contemporain sur le continent africain, quelques préalables sont nécessaires.

/1 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles Contredanse, 1999, p. 12.

Une danse contemporaine française

Lorsque le courant contemporain en danse est né dans l'Hexagone, à la fin des années 1970, des croisements entre la *Modern dance* américaine et allemande, de la *Post-modern dance* venue des États-Unis et du courant néo-classique représenté par Maurice Béjart et quelques transfuges de l'opéra de Paris, il a constitué « une réponse contemporaine à un champ contemporain de questionnement/1 ». Pourtant la France avait résisté aux changements jusque dans les années 1970. Malgré les tentatives novatrices des Ballets Russes, au début du 20^e siècle, avec des figures comme Diaghilev et Nijinski, ou encore les essais de spectacle total des Ballets Suédois avec Rolf de Maré, la danse classique est longtemps restée le modèle dominant, hiérarchique, valorisant un certain dressage du corps et la toute puissance de l'être unique, l'étoile, au détriment du corps de ballet. Le Nouveau Monde outre-Atlantique, quant à lui beaucoup moins soumis au poids historique du ballet, avait développé des valeurs qui permirent à une autre forme de danse de se construire bien plus tôt au cours du siècle. Les arts chorégraphiques sont ainsi à replacer dans leur contexte

/2 Anne-Marie Reynaud, extrait de la table ronde du 25 avril 2006, Paris, rencontres « Danse, l'Afrique danse ».

/3 Ce fut aux danseurs classiques que revint le mérite d'avoir fondé les premières compagnies structurées, Félix Blaska, Joseph Russillo et Brigitte Lefebvre. Et sans le dynamisme de Susan Buirge et Carolyn Carlson, deux Américaines installées à Paris, le mouvement n'aurait peut-être pas eu l'essor escompté.

/4 Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Nanette Jacominj Snoep (sld), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Quai Branly, 2011-2012), Paris, Actes Sud, 2011.

sociopolitique et économique, où le corps est au centre d'enjeux de domination dépassant la seule préoccupation esthétique.

Malgré son retard, la France est devenue à la fin des années 1970 le creuset d'une nouvelle danse qui, en une dizaine d'années, allait atteindre son apogée et se structurer en partie grâce à la politique culturelle menée par Jack Lang durant les années Mitterrand. Il faut noter que si elle a été alors qualifiée de « contemporaine », c'était par pure provocation de quelques artistes en quête de reconnaissance/**2**. Lancée par des chorégraphes rebelles/**3** partis d'une simple volonté de se démarquer de toute origine américaine ou néo-classique, elle est ainsi devenue un « label français » par excellence et d'une certaine manière l'expression d'une revendication identitaire. L'Hexagone a été l'un des foyers les plus actifs de son expérimentation et de son développement. La danse contemporaine fait maintenant partie du paysage culturel français. En prise avec son époque, elle s'affirme comme une danse d'auteurs où s'expérimentent, s'inventent et se transgressent en permanence des codes corporels, gestuels, chorégraphiques ou scénographiques. La danse contemporaine est clairement identifiée aujourd'hui comme un style artistique en phase avec son époque, qui s'est imposé sur les plus grandes scènes internationales de tous les continents.

La danse de l'autre

Les pratiques dansées, où qu'elles existent, sont autant diversifiées dans leurs formes que dans leurs fonctions. Il est par conséquent inconcevable de parler de la « danse africaine » au singulier au même titre que de considérer l'Afrique comme un tout, ou l'« Africain » comme une entité.

L'Occident a porté un regard ethnocentré sur les danses des autres. À travers les descriptions des premiers explorateurs, puis des ethnologues, se sont construites des représentations orientées par des présupposés scientifiques et idéologiques dont nous sommes encore aujourd'hui les héritiers. La manière dont ces danses et les corps noirs ont été mis sur scène par la suite, pour et par l'Occident, a contribué à alimenter un imaginaire nourri par des siècles d'idées reçues sur l'Afrique et ses habitants. Les promoteurs d'exhibitions ethnologiques réinventèrent ainsi le sauvage en exhibant des Zoulous, des Dahoméens, des Amazones, durant les expositions coloniales ou dans les cabarets et théâtres parisiens, et servirent autant les thèses raciales et évolutionnistes que colonisatrices, tout en satisfaisant la curiosité de visiteurs en mal d'exotisme/**4**. Et lorsqu'on évoque les artistes noirs qui se sont produits sur les scènes françaises, on pense

forcément d'abord aux spectacles de music hall du Paris Noir, des années 1930 avec Joséphine Baker, noire américaine qui paradoxalement se devait d'incarner l'« Africaine » dans la *Revue Nègre*, selon les stéréotypes de l'époque/5. Puis, au tournant des indépendances, ce furent les tournées des Ballets Nationaux ou des célèbres Ballets Africains de Fodéba Keita à visée nationaliste ou panafricaine. Les nombreux travaux des historiens sur l'imaginaire colonial/6, ceux de Sylvie Chalaye sur l'image du Noir au théâtre/7, ainsi que ceux d'Anne Décoret-Ahiha sur les danses exotiques en France/8 ont montré comment s'étaient façonnées des logiques de mise en scène de l'autre envisagé comme colonisé, Noir, Africain ou exotique.

Au fil des générations, par strates successives, se sont sédimentées des images du corps, de la danse, de l'Afrique, dont aujourd'hui encore il est difficile de s'échapper tant pour ceux qui les ont façonnées que pour ceux à qui elles s'adressent. Se pose alors la question des regards croisés, question que Frantz Fanon avait très tôt abordée dans *Peaux noires, masques blancs*/9 ou Albert Memmi dans son essai *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*/10. D'autres auteurs du courant postcolonial comme Paul Gilroy/11 ont confirmé la permanence de certains mécanismes de construction des représentations par l'Occident, notamment dans le domaine esthétique. Edward Saïd, dans son ouvrage *L'Orientalisme*/12, analysant les systèmes dans lesquels l'Occident enfermait l'Orient, a révélé d'un point de vue plus universel la façon dont l'Occident appréhende de manière générale l'Autre. Mais il a également évoqué les stratégies mises en place par cet autre, expliquant que l'Orient avait dû passer par le filtre accepté de l'Orientalisme en tant que système de connaissance pour pénétrer la conscience occidentale. Ces mécanismes d'adaptation et de reconnaissance sont tout à fait applicables au domaine de la création chorégraphique contemporaine d'Afrique.

L'invention d'une « danse africaine contemporaine »

Les liens qui se sont tissés entre l'Europe et les pays d'Afrique sont le fruit d'une longue histoire de dominations construites au fil des siècles. Lorsque la danse met en scène les corps, il est illusoire de croire qu'elle le fait en toute neutralité. Dans la plupart des pays d'Afrique, les pratiques dansées, loin d'être figées, ont été amenées à subir des transformations dans le temps et dans l'espace, comme partout ailleurs. Les danses dites scéniques se transforment elles aussi, donnant à voir des formes nouvelles. Ainsi depuis le milieu des années 1990 émerge une danse professionnelle de création sur le continent, qui commence à s'exporter. Le contexte de son apparition mérite qu'on s'y attarde.

/5 Anne Décoret-Ahiha, *Les Danses exotiques en France, 1880-1940* Paris, Éditions Recherches Centre National de la Danse, 2004, p. 159.

/6 Nicolas Bancel et Pascal Blanchard ont publié de nombreux ouvrages collectifs sur la question dont *Zoos humains, de la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002 ; *La Fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005 ; *La République coloniale*, Paris, Hachette Pluriel, 2006 ; *Ruptures postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010.

/7 Sylvie Chalaye, *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre (1950-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

/8 Anne Décoret-Ahiha, *op. cit.*

/9 Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

/10 Albert Memmi, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris, Corrêa, 1957.

/11 Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), trad. J. P. Henquel, Paris, Kargo, 2003.

/12 Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), trad. C. Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

/13 Philippe Leymarie, « Des Guerres toujours... », *Manière de voir* n° 51, « Afriques en renaissance », Paris, Le Monde diplomatique, mai-juin 2000, p. 17.

/14 Erik Orsenna dans Éric Fottorino (sld), *Besoin d'Afrique*, Paris, Fayard, 1992, p. 293-294.

/15 Jacques Pelletier, « Discours de clôture », dans *Actes des rencontres Afrique en Créations*, Paris, 1990, p. 193-198.

/16 Jacques Pelletier, *ibid.*, p. 196.

Suite à la décolonisation, des politiques de coopération furent mises en place par la France et l'Europe avec les anciens pays colonisés. Au début des années 1990, elles prirent une tournure particulière, en raison de grands bouleversements internationaux. L'espoir d'une autre Afrique semblait naître de cette conjoncture internationale, comme l'avènement d'une nouvelle ère de renaissance, soldant en quelque sorte les comptes de la colonisation/**13**.

Dans ce contexte, il était nécessaire de repenser la présence française en Afrique, non seulement dans ses anciennes colonies et son « pré carré », mais aussi sur une grande partie du continent. Jacques Pelletier, alors ministre français de la Coopération et du Développement, avait soutenu la vague de démocratisation qui traversait l'Afrique à cette période. Il était convaincu de l'importance à accorder à la créativité du continent en matière de culture/**14**.

Les 15 et 16 janvier 1990, des rencontres intitulées « Afrique en Créations » réunirent à Paris, sous l'égide du gouvernement Rocard, de grandes figures politiques et culturelles, promoteurs ou acteurs de la création africaine, français et africains, de la diaspora ou résidant en Afrique, auxquels furent associés cinéastes, musiciens, écrivains et metteurs en scène. Le thème directeur de ce rassemblement était « création artistique, dialogue des cultures, développement : les enjeux de la coopération culturelle ». La créativité artistique devait contribuer au développement du continent africain et s'ériger en un nouveau pôle d'excellence. Derrière cette volonté de lutte contre la crise économique à travers une valorisation de la culture comme facteur de développement se réaffirmait une certaine originalité des liens franco-africains selon une logique de besoins réciproques.

À l'issue de ces rencontres allait naître tout un programme d'aides publiques à la création africaine, phénomène totalement inédit, réaffirmant l'exception française quant à ses liens avec le continent africain/**15**. Le ministre de la Coopération proposa la création d'un centre d'échanges, sous la forme d'un réseau chargé d'assurer la liaison entre tous ceux qui travaillaient autour de la création africaine et de sa diffusion. Cette structure prendrait la forme d'une fondation. Des moyens du ministère de la Coopération et du Développement seraient donnés à ce centre, « envisagé comme une structure très légère, destinée à tout rendre possible sans rien confisquer/**16** ».

C'est ainsi que, soutenue par les ministères de la Coopération et du Développement et de la Culture, naquit en janvier 1991 la Fondation Afrique en Créations, placée sous l'égide de la Fondation de France. Le gouvernement avait misé à l'époque sur un soutien privé conséquent pour réaliser sa mission, soutien qu'il n'avait obtenu que de quelques entreprises comme Total ou Thomson. Les investisseurs

en matière de création africaine étaient rares. Fin 1994 la Fondation, ne réalisant pas ses objectifs, changea de statut en devenant une association, le ministère de la Coopération se trouvant alors seul en charge de cette mission.

En 2000, Afrique en Créations fusionna avec l'AFAA/¹⁷, elle-même rebaptisée Cultures France en 2006. Depuis le 1^{er} janvier 2011, elle est un pôle du département des échanges artistiques de l'Institut Français institué en EPIC/¹⁸, sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères et européennes, en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux. Elle constitue aujourd'hui un levier très puissant pour la création artistique contemporaine africaine. En 1992, un an après la mise à feu du programme, alors que cinéma et musique bénéficiaient d'une reconnaissance déjà établie/¹⁹, pour les arts plastiques, la photographie, la danse et le théâtre dont la visibilité était moindre, il fallait « bricoler » quelque chose/²⁰. Avant cette période, les quelques initiatives qui avaient jalonné l'histoire de la danse en Afrique ne pouvaient suffire à justifier la mise en place d'une biennale africaine consacrée exclusivement à la création chorégraphique contemporaine. Maurice Béjart, avec le soutien de Léopold Sédar Senghor, avait certes implanté une antenne de son école Mudra à Dakar pour former les danseurs du continent à d'autres techniques que celles héritées des danses traditionnelles. Le projet, dirigé artistiquement par Germaine Acogny, démarra en 1977 mais fut abandonné en 1982. Suite au désengagement progressif des pays partenaires, le Sénégal ne put assurer à lui seul le financement de ce lieu de formation artistique très coûteux, d'autant plus qu'il était perçu par la population locale comme élitiste et coupé des réalités sociales. Ni le président sénégalais ni Maurice Béjart ne tentèrent alors de sauver l'école. Il faudra alors attendre une bonne décennie pour que la création chorégraphique africaine entre dans une véritable dynamique, celle-ci étant alors orchestrée de et par la France. Plusieurs faits artistiques marquèrent la période des années 1990. La chorégraphe burkinabée Irène Tassebedo, après sa formation à Mudra Afrique, s'était implantée en France en 1980. C'est à travers sa pièce *Yenenga*, créée à Paris en 1992 puis programmée à Abidjan en 1993 au premier Marché des Arts et du Spectacle en Afrique (MASA), qu'elle fit sensation, révélant un langage chorégraphique innovant fait d'emprunts et de croisements. On n'avait encore jamais vu un travail capable de bouleverser autant les codes habituels de la danse en Afrique. Elle avait ouvert une brèche. À peu près au même moment, la chorégraphe française Mathilde Monnier allait connecter sa pratique avec l'Afrique. Celle-ci était, au début de la décennie, dans un questionnement profond autour de son art. Par

¹⁷ Association Française d'Action Artistique. L'AFAA a été un opérateur du ministère des Affaires Étrangères.

¹⁸ Établissement Public à caractère Industriel et Culturel.

¹⁹ Comme le FESPACO, Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou créé en 1969 le montre.

²⁰ *Revue Noire* n° 3, décembre 1991, p. 55.

/21 Alphonse Tiérou,
La Danse africaine c'est la vie, Paris, Maisonneuve & Larose, 1983 ; voir aussi du même auteur : *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1989.

/22 *Revue Noire* n° 10, septembre-octobre-novembre 1993, p. 62.

/23 Plaquette de présentation d'Afrique en Créations diffusée aux professionnels en 1996, Pantin, archives Afrique en Créations, médiathèque du CND, 2012.

un mécanisme de triangulation entre la Grèce Antique, la France et l'Afrique, Mathilde Monnier trouva l'inspiration et créa en 1993 *Pour Antigone*, une pièce chorégraphique interprétée conjointement par des danseurs contemporains européens et des danseurs traditionnels du Burkina Faso, démarche relativement inédite dans le milieu de la danse contemporaine française. Le succès de la pièce lui valut sa nomination à la direction du Centre Chorégraphique National de Montpellier en 1994. Parmi les six danseurs burkinabés qui avaient participé à la création, Salia Sanou et Seydou Boro furent ceux qui tirèrent le plus grand bénéfice de l'expérience. Reconnus internationalement, ils sont aujourd'hui considérés comme les figures emblématiques de la première génération de danseurs dans le paysage chorégraphique contemporain africain.

Toujours en 1992, le chercheur et chorégraphe indépendant Alphonse Tiérou, d'origine ivoirienne, fut sollicité pour lancer la danse au sein du programme Afrique en créations. Il proposait à l'UNESCO une exposition sur la danse africaine intitulée : « Dooplé, la grande danse africaine (ses lois et ses techniques) » et avait déjà publié deux ouvrages sur la danse africaine/**21**. Il n'était pas a priori inscrit dans une démarche contemporaine, mais en adaptant sa conception de la danse au projet « pour une danse africaine contemporaine » lancé en 1992, il devenait pour quelques années le porte-parole d'une danse à venir.

En 1993, l'idée d'un festival allié à un concours chorégraphique et des rencontres professionnelles fut énoncée pour la première fois/**22**. L'initiative s'inscrivait dans les programmes à long terme d'Afrique en Créations dans lesquels la danse (au même titre que la photographie) allait bénéficier de la mise en place de rencontres professionnelles sur le continent, selon un rythme biennal/**23**. En 1993 et 1994, des opérations de sensibilisation furent menées dans quinze pays d'Afrique. Au même moment avait lieu en France la Biennale de la danse de Lyon, intitulée « Mama Africa », qui faisait émerger le constat d'une certaine vacuité dans la création d'Afrique alors que les diasporas s'osaient à plus d'ouverture. Tout ceci justifiait d'autant plus le projet d'Afrique en Créations de promouvoir une autre danse sur le continent. Dans le numéro 14 de la prestigieuse *Revue Noire* entièrement consacré à la danse à l'occasion de « Mama Africa », Alphonse Tiérou, devenu le référent en matière de danse, réaffirmait ses principes théoriques comme autant de véritables lois à valeur universelle sur les « danses d'Afrique ». Une double page incluse dans la *Lettre de la Fondation* n° 11 de la même revue officialisait le lancement de l'opération en danse. Ainsi, le premier concours chorégraphique interafricain annoncé sur le papier, fortement influencé par les idées de Tiérou, prenait la forme d'une incitation, d'une revendication, presque d'un tract mili-

tant qui résonnait comme un manifeste en faveur d'une danse à trans- former. Le document donnait aussi le mode d'emploi aux danseurs pour pouvoir participer aux rencontres/24. La plupart des danseurs vivant dans les pays africains se demandaient ce qu'était la « danse africaine contemporaine » qu'on leur demandait de créer. Si le décor de l'opération était ainsi planté, c'est dans une coquille presque vide qu'il fallait faire exister cette danse et recruter des créateurs. L'équipe d'Afrique en Créations traversa le continent à la recherche de candidats. Lorsqu'elle ne pouvait se rendre sur place, elle mandatait les centres culturels français ou les instituts français. Les artistes comprirent assez vite ce que l'on attendait d'eux. Pour espérer gagner un des prix proposés lors du concours, il leur fallait se conformer souvent de manière artificielle aux prescriptions édictées par Alphonse Tiérou dans le programme d'Afrique en Créations.

Les premières rencontres chorégraphiques d'Afrique virent le jour en Angola en 1995. Ce choix était justifié par la volonté de la France de mieux distribuer les arts sur le continent, tout en associant une discipline artistique à une capitale africaine/25. Il s'agissait donc de trouver un lieu pour la danse sans privilégier exclusivement l'Afrique de l'Ouest déjà bien représentée/26. L'Angola allait hériter de cette mission pour des considérations géopolitiques. Elf et Total, partenaires privés d'Afrique en Créations, étaient présents dans le pays. En implantant des rencontres artistiques à Luanda, la France renouvelait son intérêt pour l'Angola autour d'un nouvel axe, celui de la coopération culturelle, tandis que le gouvernement local misait sur la manifestation pour renvoyer une image stable et constructive de son territoire. Ces premières rencontres furent évidemment quelque peu « bricolées ». Elles attirèrent la sympathie plus que les critiques, sympathie liée à leur caractère novateur et aux attraits financiers qu'elles comportaient pour les artistes.

Si les rencontres de la photographie se déroulent toujours à Bamako, les rencontres chorégraphiques ne connurent que deux éditions en Angola, en 1995 et en 1998, avant d'être transplantées à Madagascar pour les trois suivantes. L'idée d'une capitale permanente de la danse fut définitivement abandonnée au profit d'une biennale itinérante, selon le principe d'une coproduction avec une structure culturelle locale.

Si les premières rencontres en Angola avaient difficilement réuni dix compagnies choisies parmi seulement vingt candidats, à Bamako, lors de la huitième édition de 2010, cent cinquante artistes ont postulé, vingt spectacles ont été sélectionnés pour le concours, tandis que pas moins de trente pièces ont été programmées hors concours durant le festival. Ces chiffres témoignent du développement fulgurant du mouvement.

/24 *Revue Noire* n° 14, octobre-novembre 1994, p. 101.

/25 Ouagadougou était la capitale du cinéma avec le FESPACO, depuis 1972, Dakar celle des Arts Plastiques avec Dak'Art depuis 1992. Bamako allait devenir celle de la photographie en 1993. Abidjan abritait depuis 1993 le MASA, consacré exclusivement aux arts de la scène.

/26 Entretien réalisé auprès de Sophie Renaud responsable du pôle danse au siège de l'AFAA, Paris, 2005.

/27 Espace *Donko Seko* de Bamako, Centre Méditerranéen de Danse Contemporaine de Tunis, *Studios Kabako* de Faustin Linyekula à Kisangani en République Démocratique du Congo, festival Makinu Bantu au Congo Brazzaville.

/28 Joëlle Busca, *L'Art contemporain Africain, du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

/29 Sydney Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

/30 Journalistes et programmeurs pour la plupart.

Alphonse Tiérou, pourtant moteur initial du projet, disparut très vite des circuits, remplacé par Germaine Acogny durant les trois éditions suivantes, avant que celle-ci ne cède sa place à Salia Sanou. Ces choix furent encore géopolitiques car ils allaient satisfaire des intérêts communs. En effet, en favorisant l'ouverture en 1998 du Centre International de Danses Traditionnelles et Contemporaines au Sénégal, l'École des Sables pour Germaine Acogny et le projet de Centre de Développement Chorégraphique La Termitière, dès 2000 à Ouagadougou pour Salia Sanou et Seydou Boro, Afrique en Créations pouvait dès lors s'appuyer sur des relais locaux en Afrique. Depuis d'autres lieux de création et de formation ont vu le jour ainsi que des festivals soutenus par la France dans différentes sous-régions du continent/**27**.

En résumé, le pays qui fut dans les années 1970 le foyer d'éclosion de la danse contemporaine, celui-là même qui avait bâti sa puissance coloniale en grande partie sur l'Afrique, avait réaffirmé ses liens avec le continent au tournant des années 1990 par le biais d'une politique de coopération culturelle qui visait à « réinventer » la danse en Afrique dans une perspective plus contemporaine.

Stratégies et positionnements

Dans un tel contexte, il est assez concevable que les artistes africains aient du mal à se situer et à s'échapper des problématiques identitaires, d'autant plus que le public auquel ils s'adressent ainsi que les bailleurs de fonds restent majoritairement occidentaux. Ces considérations valent, il est vrai, pour tous les créateurs contemporains africains. Les travaux de Joëlle Busca/**28** ou Sydney Littlefield Kasfir/**29** sur les arts plastiques le montrent avec pertinence. Ceci explique la tentation de certains artistes de s'approprier les images construites sur eux par l'Occident. Mais selon quelle logique ? Comment opèrent-ils et justifient-ils leurs choix esthétiques ? Enfin, quelles stratégies de reconnaissance mettent-ils en œuvre ?

À partir d'entretiens réalisés ces dix dernières années auprès des chorégraphes danseurs et opérateurs, croisés avec les discours émis sur la danse soit par les artistes eux-mêmes soit par ceux qui les font exister/**30**, en nous appuyant sur les œuvres produites et le contexte dans lequel elles ont émergé, nous avons pu identifier un certain nombre de permanences et de ruptures. Des facteurs semblent prédisposer les artistes à certains choix.

Le premier est générationnel ; il est lié à la distance qui sépare leur histoire personnelle de la fin de la colonisation. Germaine Acogny incarne bien par exemple cette génération d'artistes africains. Sénégalaise d'origine béninoise, ayant suivi des études en France, elle

se place en héritière du concept de négritude cher à Léopold Sedar Senghor. Reprenant ses principes d'enracinement et d'ouverture, elle préconise un retour systématique à ses racines et donc aux danses traditionnelles, ce qui pose un problème aux danseurs n'ayant pas eu ce bagage en danse. Cette attitude renvoie à ce qu'Albert Memmi appelait les « valeurs refuges » qu'ont vécues beaucoup d'enfants colonisés/31. Elle est investie d'une mission salvatrice à l'égard d'une Afrique qu'elle veut moderniser par sa danse. Son travail chorégraphique et notamment ses solos sont centrés sur la préoccupation de reprendre une place perdue comme le montre sa dernière pièce, *Songook yaakaar*, « affronter l'espoir » en wolof/32.

Alphonse Tiérou, Ivoirien vivant en France, appartient à la même génération préoccupée par la place de l'Afrique dans le monde, comme en témoigne le dernier ouvrage qu'il a publié sur la danse, dont le titre est parlant : *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*/33.

Pour la génération suivante d'artistes nés après l'indépendance et ayant développé leur art avant la mise en place d'Afrique en créations, il s'agit bien plus de s'inscrire dans une modernité selon un processus de globalisation en marche. On y trouve les danseurs et chorégraphes d'origine africaine qui se sont pour la plupart formés soit à Mudra Afrique, soit en Europe et aux États-Unis. La danseuse burkinabée Irène Tassebedo, incarne bien la première catégorie qui privilégie dans sa démarche une dynamique d'imbrications de styles de danse moderne traditionnelle ou classique sans éprouver le besoin de justifier ses choix. James Carlès appartient aussi à la deuxième catégorie de danseurs pédagogues chorégraphes, formés aux États-Unis et en Grande-Bretagne. D'origine camerounaise, implanté à Toulouse depuis vingt ans, il dirige à la fois un centre de formation et de recherche sur les danses noires, une compagnie et un festival, Danses et Continents noirs.

La troisième génération est celle d'Afrique en Créations. Celle-là a bien compris qu'il fallait prendre le train en marche même si ce n'était pas elle qui le conduisait. Il s'agit d'une position ambiguë, d'un tiraillement permanent pour l'artiste qui, comme nous l'avons détaillé précédemment, doit se conformer à un modèle dominant, celui de ses bailleurs de fonds. Ceux-là se livrent peu sur la question mais sont conscients de la situation. Dans ce positionnement on retrouve le Burkinabé Salia Sanou, lauréat en 1998 du concours chorégraphique d'Afrique en créations, qui se présente comme un enfant de ces rencontres/34 tout en évoquant un sentiment de déchirure/35.

Il existe aujourd'hui une quatrième génération qui a compris que ce schéma n'était pas le seul pour parvenir à une reconnaissance. Elle tente de s'affranchir des circuits habituels pour en créer de nouveaux.

/31 Albert Memmi, *op. cit.*

/32 Germaine Acogny : « Depuis longtemps, je cherchais un moyen de répliquer à ceux qui parlent de l'Afrique à tort et à travers... ». Extrait de la plaquette de présentation de la Biennale de la Danse de Lyon en 2010.

/33 Alphonse Tiérou, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

/34 Salia Sanou, *Afrique danse contemporaine*, Pantin, Cercle d'Art/CND, 2008, p. 42.

/35 Programme des 6^e Rencontres Chorégraphiques d'Afrique et de l'Océan Indien, « Danse l'Afrique Danse! », avril 2006, Paris, AFAA-Afrique en Créations, p. 25.

/36 *Diary of a Modern Tuareg*, en ligne, <http://www.qudus.blogspot.com/>, consulté le 14 février 2012.

C'est la génération numérique, celle des réseaux sociaux qui communique par Internet, échange des idées, fait circuler et connaître ses œuvres via la Toile. Elle utilise aussi les nouvelles technologies sur scène. C'est par exemple le cas de Qudus Onikeku, danseur nigérian formé à l'École du Cirque de Châlons-en-Champagne, lauréat des dernières rencontres chorégraphiques à Bamako. Dans son solo *My Exile is in My Head*, il utilise des projections vidéo sur le corps et le sol et de la musique électronique *live*. Sur son blog *Diary of a Modern Tuareg*/36, il communique parfois avec véhémence sur des questions cruciales comme la condition du danseur ou la situation politique en Afrique.

Si le facteur générationnel est important, il n'est pas suffisant. La deuxième variable à prendre en considération est d'ordre géographique. L'analyse de la participation des différents pays aux huit éditions des rencontres chorégraphiques est un premier indicateur à manier, cependant avec prudence, pour des raisons géopolitiques. Rappelons que le concours, dès sa création, exigeait que les compagnies soient d'abord identifiées par leur pays d'origine. En données brutes, la répartition des pays recensés lors des différentes éditions fait apparaître de grandes différences en fonction des sous-régions et des anciennes aires coloniales. L'Afrique du Nord est par exemple sous représentée, la Tunisie étant le seul pays du Maghreb à avoir participé, ayant même organisé les rencontres en 2008. En vingt ans cependant, seules quatre compagnies ont participé. L'Égypte fut présente à une seule édition. L'Afrique de l'Ouest est en revanche très représentée, essentiellement à travers le Burkina Faso, ce qui s'explique par la dynamique impulsée par la compagnie Salia ni Seydou. Les aires francophones demeurent majoritaires, révélant la permanence des liens entre la France et ses anciennes colonies. Pour l'Afrique Centrale, le Congo Brazzaville se taille la part du lion, suivi du Kenya, du Cameroun et du Tchad. La République Démocratique du Congo n'apparaît pas officiellement. Luanda en Angola, destinée initialement à devenir capitale de la danse, ne présenta qu'une compagnie. L'Afrique Australe est de loin celle qui non seulement présenta le plus de concurrents mais rafla aussi un grand nombre de prix. L'Afrique du Sud est largement au-dessus du lot depuis le début des rencontres, remportant régulièrement les prix, suivie de près par le Mozambique et Madagascar. Ces données révèlent plusieurs choses. Tout d'abord, la présence majoritaire des pays anciennement colonisés par la France confirme bien notre point de vue concernant les stratégies mises en place par l'Hexagone pour réactiver ses liens avec le continent. De plus, d'un point de vue qualitatif, on constate que les créations des chorégraphes francophones restent assez fidèles à cet imaginaire européen construit autour du

corps et de la danse en Afrique, avec une prédilection pour l'énergie, la virtuosité et la valorisation d'un corps sculptural dénudé, auquel s'ajoute un recours régulier au répertoire des danses traditionnelles pour alimenter le vocabulaire gestuel. Dans les discours, les artistes justifient souvent leurs choix esthétiques en faisant référence à leur culture africaine et n'hésitent pas à faire une analogie entre la danse classique en Occident et leurs danses traditionnelles en Afrique. Il semblerait qu'ils aient intégré les représentations occidentales dans leurs discours et leurs démarches, cherchant à se conformer sans se l'avouer à l'image qu'on attend d'eux.

Les pays anglophones et quelques pays lusophones ont révélé une écriture chorégraphique plus affirmée que leurs homologues francophones et parfois plus incisive sur les questions politiques et sociales. Ces différences s'expliquent en grande partie par la façon dont se sont construites puis déconstruites les phases de domination dans les différents pays d'Afrique et selon le degré de tension qui s'est instauré au cours de l'histoire dans les relations dominants/dominés. L'assimilation à la française ou les *Indirect Rules* britanniques n'ont pas engendré les mêmes rapports. Il en est de même pour les processus de décolonisation et la plus ou moins grande ingérence des anciens colonisateurs dans les affaires africaines. Le spectre de la Françafrique plane toujours sur les relations franco-africaines. Une fois de plus cela démontre l'incidence des faits politiques sur les expressions artistiques, politiques subies par les uns, dénoncées et réinvesties par les autres dans leurs propos chorégraphiques. Ceci nous amène à envisager aussi la variable géographique selon les espaces de circulation des artistes, qui sont très souvent la conséquence des liens privilégiés que certains ont pu établir avec d'autres régions du monde. La plupart des chorégraphes qui ont réussi sur le plan international se sont établis ailleurs qu'en Afrique, saisissant les opportunités que leurs pays ne pouvaient ou ne voulaient pas leur offrir. Devant le peu d'intérêt porté par leurs gouvernements à la promotion d'une danse nouvelle soupçonnée d'être trop « européenne », bon nombre d'artistes ont dû adopter certaines stratégies pour s'en sortir. On peut identifier trois postures différentes. La première a consisté à quitter l'Afrique définitivement pour tenter de percer à l'étranger. C'est une logique qui a commencé après les indépendances. Certains danseurs ont quitté leurs troupes pour s'installer définitivement dans les pays où ils avaient tourné. Parmi ceux qui s'installèrent en France, certains firent un détour par les États-Unis. D'autres, comme les danseurs de Mudra Afrique, rejoignirent les États-Unis ou la Belgique dans les années 1980, et plus rarement la France. C'est ce que fit Irène Tassemedo. Notons d'ailleurs que parmi les premières compagnies

Okach formé au mime et au théâtre corporel avant de s'intéresser au multimédia. Seydou Boro était avant tout comédien au théâtre puis acteur au cinéma. Qudus Onikeku est artiste de cirque de formation. Ils proposent de fait des créations originales et renouent à travers leur propre histoire avec le principe d'une danse d'auteur. Plutôt que de s'inquiéter des identités jusqu'à l'obsession, ces artistes semblent avoir tiré parti de leur labilité. Comme le développe William Lhamon Jr dans *Peaux blanches, masques noirs*, tout est affaire de circulation et de partage/38.

Vers une déconstruction de la bipolarité du monde

En prenant la création chorégraphique contemporaine d'Afrique comme objet d'étude, il est ainsi possible de développer des questionnements multiples qui touchent autant au politique et aux rapports de pouvoir, qu'aux représentations et aux esthétiques. C'est en déconstruisant les schémas bipolaires, caractéristiques de la pensée rationnelle occidentale héritée des Lumières, hiérarchique, classificatoire et parfois réifiante, qu'il est possible d'apporter des réponses aux questions du monde d'aujourd'hui. L'art participe indéniablement de cette réflexion. C'est par une vision systémique qui consiste à savoir se situer pour mieux agir, relier pour mieux comprendre et s'élever pour mieux voir/39, que l'on peut espérer désaliéner la pensée pour la rendre critique et créative.

Annie Bourdié