Pôle de Ressources pour l'Éducation Artistique et Culturelle
DANSE ET ARTS DU MOUVEMENT EN RHÔNE-ALPES

SÉMINAIRE NATIONAL DE FORMATION DE PERSONNES RESSOURCES
POUR L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

SAVANT - POPULAIRE : HÉRITAGES, CROISEMENTS, REMIX

27, 28 ET 29 SEPTEMBRE 2016

CCN de Rillieux-la-Pape / Direction Yuval Pick

COMPTE-RENDU

Compte-rendu de la conférence d'Anne Décoret-Ahiha
Séminaire « Savant - Populaire : héritages, croisements, remix ».
Mardi 27 septembre 2016

Réinventer les danses traditionnelles : L'influence de la tradition dans la danse contemporaine.

Anne Décoret-Ahiha a créé pour cette conférence une atmosphère de veillée : les participants au stage ont été invités à s'asseoir sur des coussins, au coin d'un écran sur lequel crépitait tranquillement un feu de cheminée – « vidéo prise sur youtube » a-t-elle précisé non sans malice, mettant le doigt sur le lien entre le vrai et l'artifice, fabriqué à partir du vrai. Elle a ensuite fait passer une pelote de fil de laine rouge, qui a circulé le temps de son discours, se déroulant de main en main, créant un lien, fil rouge ou témoin, tout à la fois symbole et objet du présent.

Le mot « tradition » est, dans l'imaginaire commun, associé à quelque chose d'ancien, venu du passé. Lorsqu'on parle de « danses traditionnelles », on désigne de fait des danses faisant référence à une tradition particulière : celle de la société traditionnelle rurale et des cultures populaires. La notion de tradition est équivoque. La tradition, c'est un **processus de transmission**, de coutumes, d'usage, de savoir-faire, de savoir être de générations en générations.
En latin, le terme *traditio* signifie l'acte de transmettre, de faire passer d'une personne à une autre.

Dominique Hervieu, dans son texte introductif au séminaire, note que nombre de créations contemporaines puisent leur inspiration dans la danse populaire et traditionnelle. C'est le cas depuis environ cinq à dix ans, en Europe.

Les illustrations ne manquent pas.

Quelques extraits vidéos (voir la playlist du PREAC sur numeridanse : https://numeridanse.com/playlist/70935)

- *Badke*, de Koen Augustijnen, Rosalba Torres (les ballets C de la B) and Hildegard De Vuyst (KVS) créé en 2013.

- *D'après une histoire vraie,* de Christian Rizzo, 2013

- *FOLK-S, Will you still love me tomorrow ?* d'Alessandro Sciarroni (2013) qui revisite le schuhplattler, danse bavaroise.

- *R* de Samuel Mathieu qui réinvente la forme du rondeau en 2013 *(https://vimeo.com/120309482)*

- *Planites* de Patricia Apergi en 2014

- *Bit* de Maguy Marin en 2014

- *Exit / Exist* de Gregory Maqoma en 2013

- *Folks* de Yuval Pick en 2012 (*(https://vimeo.com/405112977/2088475e76)*

Tous ces chorégraphes s'inspirent chacun à leur manière de danses traditionnelles et illustrent cette tendance assez récente de la danse contemporaine.

Cette tendance, cependant, se dessine peut-être avant tout dans un **discours** ; c'est effectivement bien le **discours** qui **donne** aujourd'hui **forme** à cette tendance. Sartre affirme ainsi que « nommer, c'est faire exister ». Les chorégraphes classiques eux, n'évoquent pas l'influence de la tradition dans leurs chorégraphies quand ils recourent aux pas de bourrée, par exemple, empruntés à la danse d'Auvergne.

L'intitulé de la conférence porte de fait un présupposé :
Tradition s'oppose à contemporanéité comme le passé s'oppose au présent, le statique au dynamique, la continuité à la discontinuité. Y-a-t-il pour autant rupture avec un héritage ?
La démarche de réutiliser des éléments traditionnels est-elle novatrice ? Ou s'agit-il d'un phénomène récurrent dans l'histoire de la danse ?
Anne Décoret-Ahiha avance que **cette tendance n'est effectivement pas nouvelle**. Le processus de réutilisation est à l'origine même de la danse classique. A la Renaissance, dans les cours princières françaises et italiennes, les nobles, courtisans et gentilshommes s'adonnent à la « danse mesurée ». Il s'agit de danses populaires et villageoises ralenties et d'apparence plus solennelle. Philippe Rameau dans *Le Maître à danser* en 1725 rappelle que « la grande partie des pas est tirée des danses en usage dans nos provinces (auxquels) nous avons donné toute la **propreté** que l'art permet ». Lors des repas et des bals, apparaissent les intermèdes dansés, qui donneront ensuite naissance au « ballet de cour », dont l'apogée se situe sous le règne de Louis XIV, lequel crée en 1661 l'Académie royale de musique et de danse. La « belle danse », ancêtre de la danse classique s'est construite sur un large répertoire de pas et de danses que l'on considère comme traditionnelles : la gavotte, le menuet, la passacaille, la bourrée… Le travail de Béatrice Massin, sur la danse baroque permet de mettre en évidence ce processus.

De même, la « danse de caractère » est apparue au dix-huitième siècle : c'est une danse théâtrale qui conjugue des pas « folkloriques » avec la « belle danse ». Cette danse de caractère vient des Théâtres de la Foire et des Boulevards, où l'on invente des personnages pittoresques et plutôt comiques, pour lesquels on crée des « variations » de danse mélangeant des pas traditionnels et des pas classiques, et sous l'effet de l'exotisme, au XIX° siècle, ces variations empruntent des pas au folklore européen : italien, espagnol, russe…

Le ballet classique intègre ainsi des passages de danse de caractère : c'est le cas dans le troisième acte du *Lac des cygnes* où, au moment du bal, se succèdent une danse italienne, une mazurka hongroise….

En 1913, *le Sacre du printemps* de Stravinski est très novateur et s'inscrit comme une rupture : il est considéré à juste titre comme le premier grand ballet moderne. Or il met en scène un rituel dans une société archaïque slave – lors de la célébration du printemps, le sacrifice d'une jeune fille.
La chorégraphie de Nijinski avec ses bras anguleux, ses jambes en dedans, se pose en rupture avec les codes de l'académisme. Mais elle reprend également, à sa manière, des éléments issus des danses traditionnelles, que propose d'ailleurs la musique de Stravinski, elle aussi nourrie d'emprunts aux mélodies slaves traditionnelles. On trouve ainsi des rondes, simples, triples, en relation, notamment, avec les khorovods, chants traditionnels russes féminins qui constituent également une danse à trois temps, s'effectuant en cercle. Par ailleurs, l'ensemble de la pièce qui évoque un rituel propitiatoire, suggère que le peuple en question, sans doute très imaginaire, s'adonne, au cours du rituel, à des danses que l'on qualifierait de traditionnelles.

Parmi les spectacles contemporains, *Badke* marque par son énergie peu commune, sa pulsation répétée. Koen Augustijnen a donné une série d'ateliers à Ramallah, reprenant la Dabke qui se décline déjà sous deux formes : l'une, populaire et exubérante, se pratique dans des fêtes, des mariages. L'autre, académique et stylisée, se produit sur scène par des groupes folkloriques (au Liban, en Jordanie et en Israël notamment...). Le chorégraphe a voulu partir de cette énergie qui selon lui fait défaut en Occident et la confronter à d'autres pratiques (d'où le jeu d'inversion des lettres). La Dabke nourrit le propos du spectacle, et traite ainsi de problématiques culturelles, sociales et politiques, cette danse ayant fait l'objet, à partir de 1967, d'une politisation, sous l'égide des mouvements nationalistes palestiniens qui en ont fait un symbole de résistance, représentatif de l'identité nationale palestinienne.

La question est alors bien celle de l'appartenance. **Y-a-t-il une propriété de la danse (A qui appartient-elle) ?** Qui peut en disposer ? le public va-t-il apprécier ce que la danse est devenue ? A-t-on le droit de s'emparer des mouvements relatifs à une tradition dansée ? Un travail complexe de réappropriation et de transformation est à l'oeuvre : Anne Décoret-Ahiha cite la recherche de Elina Djebbari, "Voler, donner, transmettre : propriété et appropriation chez les artistes de ballet du Mali". Au Mali, le « vol » de pas et de rythmes est accepté et compris presque comme une coutume : il permet une articulation entre l'individuel et le collectif. On peut « voler » des pas à condition de transformer son butin et d'en faire quelque chose de singulier. La dabke porte en elle une énergie, une endurance et une lutte qui peuvent être synonymes de solidarité, d'entraide lesquelles sont parfois contraintes en temps de guerre.

Christian Rizzo dans *D'après une histoire vraie* a voulu faire une danse d'hommes après avoir vu un groupe d'hommes faire intrusion et se mettre à danser dans un festival en Turquie. « Comment faire groupe à un moment donné », se demande Rizzo, dans sa note d'intention.
C'est aussi cette question qui affleure dans l'œuvre de Yuval Pick. « Comment œuvrer ensemble ? » Les danses israéliennes contiennent une dimension de plaisir – celle de danser ensemble – une dynamique entraînant l'individu dans un groupe. Or **l'être ensemble n'est-il pas toujours matière à négociation** ? Le cercle peut soutenir un individu comme il peut l'avaler, le dissoudre. C'est toute la question de la cohésion qu'il faut repenser. *Folks* en 2012 aborde cette problématique. Dans *Ply, new edit*, en 2014, la question du rythme apparaît, à cet égard, fondamentale. Les transferts de poids, les rythmes synchronisés ou désynchronisés sont la résonance à ces questions. Dans *Are friends electrics* (2015) Yuval Pick s'appuie sur le menuet, danse qui organise dans l'espace les approchements et les éloignements.

Alessandro Sciarroni dans *Folks – will you still love me tomorrow* conjugue une danse bavaroise, le Schuhplatter, danse d'hommes nés dans le même village avec un marathon de danse. Le chorégraphe a réussi à négocier pour apprendre cette danse (ce qui était loin d'apparaître comme évident) ; il transforme ensuite l'espace grâce à la déclinaison d'une même forme jusqu'à l'épuisement. Cette recherche de l'éreintement, des limites de l'endurance est aussi une volonté de repousser les limites de la liberté. Le spectateur, sollicité et déstabilisé, ne sait plus à la fin s'il doit rester ou quitter la salle pour mettre fin à ce rituel. Le chorégraphe **réactive ainsi la puissance du rite**, où chacun est acteur.
Un ensemble est donc toujours marqué par des tensions entre groupe et individualités – entre contraintes et plaisirs...

À partir des œuvres évoquées, qui revisitent les danses traditionnelles, on peut dégager des traits communs : transe, exaltation dans le geste, plaisir de vibrer ensemble, être ensemble, danser ensemble, en rythme, célébrer, partager, exulter par le mouvement. Cela va se traduire par le recours à des éléments formels récurrents : ronde, farandoles, alignements, chaines. L'inspiration récente apportée par les danses de club, de boîtes de nuit, ajoute le sur-place, le mouvement continu, répétitif, l'enlacement.
Le travail sur la répétition (redite d'un même motif) est surprenant dans le contexte de la danse contemporaine qui s'est construite sur l'idée d'un geste singulier, individuel, d'un geste d'auteur. La répétition à l'unisson, de manière synchrone est aussi antinomique avec l'esprit de la danse contemporaine qui privilégie initialement l'individu, la vision personnelle et non l'élan du groupe. L'énergie de l'épuisement est quant à elle aux antipodes de la « non-danse », où la danse est en retrait.

Ces oppositions traduisent-elles de nouveaux besoins, exprimés par la danse contemporaine d'aujourd'hui ? « Il y a une vraie nécessité à revenir au réel, à la présence directe, au souffle. Et quelque chose de profondément jubilatoire à voir un groupe de gens évoluer collectivement dans une forme de dépassement des limites » explique Damien Jalet, chorégraphe Belge[1]. Cela signifierait-il que dans ce monde hyperconnecté mais fatigué, surinformé mais souvent désincarné, danser jusqu'à l'épuisement serait une manière de se sentir exister. Cette volonté

[1] Cité par Rosita Boisseau, « Le rituel, la transe et la danse contemporaine », *Le Monde*, 21 février 2014.

de revenir aux « fondamentaux » rappelle la démarche des artistes chorégraphiques des années 1920 / 1930 soucieux de revenir aux gestes premiers, démarche qui s'est traduite, à l'époque, par un fort intérêt pour les danses exotiques, éloignées de l'Occident [2]. Aujourd'hui, les danses dites traditionnelles formeraient-elles cette matière, éloignée non pas dans l'espace mais dans le temps, qui permettrait aux artistes de « revenir » aux fondamentaux ?

Alors, la danse contemporaine d'aujourd'hui, construite en rupture, serait-elle en train de muer pour devenir une danse qui se construit dans la continuité ?
Sidi Larbi Cherkaoui exprime penser « appartenir à une génération qui recherche la réconciliation avec toutes les influences. Je privilégie une danse relationnelle, en rapport avec le monde extérieur, un suivi de tous les maîtres, donc une continuité avec la tradition[3]».

Anne Décoret-Ahiha revient sur la notion même de tradition et sur l'idée commune qu'elle serait quelque chose d'ancien, issu du passé, d'inchangé et de simplement transféré dans le présent. Or comment vérifier qu'il y a similarité avec ce qu'elle était au départ ?

« L'héritage du passé n'est pas un paquet clos et bien ficelé que les générations se passent sans jamais l'ouvrir. Il est plutôt un trésor dans lequel les héritiers se servent à pleines mains sans jamais pouvoir en épuiser la richesse. Un peuple puise dans son héritage autant qu'il y dépose : il fait vivre la mémoire collective en se remémorant le passé mais plus encore, peut-être charge-t-il cette mémoire de souvenirs neufs ». Tshikala K. Biaya et Gilles Bibeau, « Modernités indociles et pratiques subversives en Afrique contemporaine », in *Anthropologie et Sociétés*, vol 22, n°11, 1998, p. 10.

Ce qui importe c'est le chemin de la tradition et les transformations qu'elle a vécues.

La tradition peut finalement se définir comme **un point de vue** que les hommes et les femmes développent sur le passé : **la tradition est ce qu'on la fait être.** Les chorégraphes de cette manière contribuent à la faire être, à la revigorer.

Gérard Lenclud écrit ainsi que «la tradition n'est donc pas un produit du passé, une œuvre d'un autre âge que les contemporains recevraient passivement mais, selon l'anthropologue Jean Pouillon un « point de vue » que les hommes et femmes du présent développent sur ce qui les a précédés, ici ou ailleurs, une interprétation du passé conduite en fonction de critères contemporains ». (*La tradition n'est plus ce qu'elle était*, Terrain, Oct. 1987)

Anne Décoret-Ahiha souligne la **dimension plastique** de la tradition : elle est un regard que l'on pose sur le passé, créateur d'un patrimoine qui n'est donc pas inerte ou figé mais bien vivant, dynamique, à même de se renouveler et de s'enrichir. En cela, la tradition est dynamique.

Avec la mondialisation, aujourd'hui les chorégraphes ont la possibilité d'accéder à un large panel de « danses traditionnelles » selon l'écho, la résonance qu'elles provoquent en eux et

---

[2] Anne Décoret-Ahiha, « Réinventer les danses exotiques : création et recréation des danses d'ailleurs au début du 20e siècle », in *L'Expérience métisse*, Actes du colloque, Musée du Quai Branly, 2004, pp. 120-133. Voir aussi A. Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France : 1880 – 1940*, Centre National de la Danse, 2004.

[3] Rosita Boisseau, *Sidi Larbi Cherkaoui*, Textuel, 2013.

qu'à leur tour, ils « mélangent » « métissent ». Plutôt que de parler de métissage et d'hybridation, parlons plutôt, comme l'ethnologue Jean-Louis Amselle, de « branchements » : les artistes se branchent sur différents réseaux de signifiants culturels selon leur résonance avec leurs propres aspirations créatives. Ces branchements, qui engendrent des processus d'acculturation sont aussi à l'œuvre dans la circulation permanente qui s'opère entre la salle et la scène (depuis la danse classique jusqu'au Hip Hop), et que décrit, de fait, le paradigme « savant / populaire », sous une forme, une fois encore, d'opposition. Plutôt que de parler de savant / populaire, c'est davantage en termes de flux que l'on peut aborder la question : flux entre espace de la salle et de la scène, entre amateur et professionnel, entre institutionnalisation et transmission empirique.

La pelote de laine, déroulée de main en main, a opéré un retour entre les mains de la conférencière – sans doute avait-elle pris une forme nouvelle...

Sources et références bibliographiques complémentaires :

- Catherine Augé & Yvonne Paire, *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles en France métropolitaine*, Observatoire des politiques du spectacle vivant, 2006.
- Elina Djebbari, "Voler, donner, transmettre : propriété et appropriation chez les artistes de ballet du Mali", Volume 10:2, 2014.
- Jean-Loup Amselle: *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures,* Flammarion, 2001.
- Béatrice Massin, *La Danse baroque*, Chloé Productions, DVD, 2011.
- *Mariinsky Orchestra and Ballet,Stravinsky and the Ballets Russes,* Arte, DVD, 2009.
- R. Noureev, *Le Lac des cygnes,* Opus Arte, 2007.

Anne Décoret-Ahiha

Docteur en Sciences Humaines, anthropologue de la danse, Anne Décoret-Ahiha est l'auteur de l'ouvrage Les Danses Exotiques en France (CND, 2004), Grand prix de la critique 2004 / 2005 (France) et Outstanding Publication Award 2006 (Congress Research on dance, New York). Auteur d'articles et supports pédagogiques sur la danse, créatrice de show conférences, elle est également contributrice pour le site Numéridanse. Ancienne enseignant chercheur à l'Université, elle est aujourd'hui formatrice consultante et coach certifiée. Elle conçoit et anime des formations, ateliers et évènements qui croisent les arts du mouvement et le développement des personnes et des équipes. En 2008, elle conçoit les Echauffements du spectateur©. Praticienne de Barata Natyam, Ballet et de yoga, elle conjugue des outils issus de l' AFCMD et de choréologie (Rosemary Brandt) avec des approches liées au coaching et à l'accompagnement pédagogique comme les Techniques d'Explicitation pour développer une posture pédagogique singulière.