



HAL
open science

Espace graphique et culture traditionnelle :cinétographie Laban et danses du Tchad

Sabine Lesenne Ameur

► **To cite this version:**

Sabine Lesenne Ameur. Espace graphique et culture traditionnelle :cinétographie Laban et danses du Tchad. Médias et cultures en dialogue, 2016. hal-03140136

HAL Id: hal-03140136

<https://hal.science/hal-03140136>

Submitted on 12 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Espace graphique et culture traditionnelle : cinétographie Laban et danses du Tchad ¹

Sabine Lesenne^{*2}

ESCOM / FMSH Paris

Cet article constitue la partie réflexive d'une recherche plus vaste dont l'objectif est de participer à la préservation d'un patrimoine dansé traditionnel. La réflexion questionne l'application de la cinétographie Laban à un espace culturel particulier, en l'occurrence celui du mouvement dansé traditionnel au Tchad. Elle s'organise autour de deux notions : l'esthétique de l'énergie et les espaces de médiation. Non seulement le système Laban n'apparaît pas contradictoire mais par la médiatisation qu'il implique, il permet de mettre en valeur des particularités des danses traditionnelles du Tchad. Ces particularités concernent la liberté, la répétition, la symbolique du geste, les contextes de création des danses, les fonctions sociales, symboliques et culturelles.

1 Cet article a précédemment fait l'objet d'une publication (dans une version réduite) dans l'ouvrage coordonné par Jérôme Roudier « Médias et cultures en dialogue » aux éditions L'Harmattan, Paris, 2015. Voici la version « complète » originelle.

2* slesenne@gmail.com

Danse traditionnelle ; Afrique ; Tchad ;
cinétophographie Laban

This paper is the reflexion part of a memory about traditional Dance Heritage: it aims at questioning whether the Laban kinetography could be applied to these traditional dances. This reflexion is organized in two parts: energy aesthetic and mediation spaces. Not only the use of Laban kinetography is possible but it also gives possibility to understand particularity of traditional Dance in Chad by its mediatization. Indeed, the use of Laban analysis involves a reflexive distance that emphasizes characteristics of traditional dance. These features are: freedom, repetition, symbolic of the gestures, context of dance creation as well as social, symbolic and cultural functions.

Traditional dance ; Africa ; Chad ; Laban
kinetography

La danse a pour réputation d'être un système de communication universel dont le langage dépasse les différences culturelles. Pour ma part, je la pratique depuis mon plus jeune âge, et cette sensibilité aux mouvements corporels m'a toujours accompagnée depuis. Après sa pratique (et son enseignement) je me suis intéressée à la nature du mouvement, au corps en mouvement lui-même ; j'ai ainsi rencontré l'approche artistique du mouvement en Afrique, plus précisément au Tchad. Je me suis ensuite formée à un système d'analyse et de notation du mouvement, la cinétographie Laban, et je vais vous livrer ici mes interrogations quant à l'usage d'un système de notation et d'analyse pensé dans un monde culturellement différent de celui dans lequel il va être appliqué. Qu'est-ce qu'on inscrit du mouvement dansé lorsqu'on applique le système Laban à des danses traditionnelles africaines ? Ce système d'analyse, médiatisant le mouvement, est-il applicable aux danses traditionnelles du Tchad ?

La cinétographie Laban a été mise au point dans les années 20 par l'austro-hongrois Rudolf Laban, danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse. Laban a mené différents travaux de recherche, sa théorie de « l'effort »³ par exemple, associée aux gestes professionnels, est annonciatrice des recherches en ergonomie qui s'institutionnaliseront quelques décennies plus tard. La cinétographie Laban est un procédé permettant d'analyser le mouvement et de le mémoriser par un système d'écriture. Il appréhende la

3 à l'époque où Laban travaillait sur les mouvements des ouvrières dans les usines, il a mis au point cette théorie en rupture avec les idées sur le travail de l'époque : un bon ouvrier n'est pas celui qui économise les gestes mais celui qui varient les rythmes. La répétition est anti-humanisante, la récupération nécessaire.

globalité du geste, dans ses aspects physiques et psychologiques. Rudolf Laban a pensé le mouvement de façon générale, en prenant en compte les gestes dansés et aussi les gestes quotidiens dans des environnements culturels différents ; Laban était très sensible à l'impact de la modernisation urbaine et industrielle sur les corps ; ayant passé son enfance dans les campagnes austro-hongroises, il a ressenti cette différence de vécu corporel avant de chercher à le comprendre, l'analyser et le médiatiser. Cette médiatisation passe par une inscription du mouvement sous formes de dessins, schéma, symbolisation et progressivement la mise au point d'un système élaboré de notation du mouvement. Tout comme la musique permet de créer des partitions transmissibles, la notation Laban permet de concevoir des partitions chorégraphiques qui peuvent être dansées (lues) en dehors de leur temps de création.

La question principale qui organisera cet article est de savoir ce que l'on inscrit dans cette application du système Laban aux danses traditionnelles. Ce système d'écriture s'adapte-t-il aux danses traditionnelles tchadiennes alors qu'il a été conçu en relation avec une représentation « occidentale » du mouvement dansé ? Je vais chercher à démontrer que non seulement le système Laban s'adapte aux danses traditionnelles du Tchad (et aux danses traditionnelles africaines de façon générale) mais que par son principe d'analyse du mouvement il permet de mettre en évidence les fondamentaux du mouvement dansé traditionnel en Afrique. A l'instar de l'écriture, la danse médiatise une certaine « extériorisation du vivant », pour reprendre l'expression de Jacques Derrida⁴. La cinétographie Laban devrait permettre d'inscrire (dans un espace médiatisé particulier) et ainsi mettre en

4 Derrida, Jacques, 1967, *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit

évidence les particularités culturelles du mouvement dansé traditionnel au Tchad.

Après une présentation des données concernées et du contexte artistique et culturel, j'analyserai des danses traditionnelles tchadiennes en mettant en évidence l'esthétique du geste dansé véhiculé par ces danses ainsi que la médiatisation de l'espace culturel qu'elles impliquent.

Les données et le contexte des danses traditionnelles en Afrique

Les danses en Afrique sont aussi variées que les peuples et les ethnies du continent. Souvent perçues de façon stéréotypée comme des « gesticulations », elles sont bien au contraire des techniques élaborées selon la circulation énergétique du corps en mouvement et selon une esthétique symbolisant l'environnement immédiat⁵.

Les corps de ballet et compagnies de danse du Tchad sont spécifiques au contexte culturel tchadien, ils offrent une médiation artistique aux danses traditionnelles tchadiennes. Les compagnies situées dans la capitale, N'Djamena, sont le reflet des différentes identités chorégraphiques du pays. Les compagnies traditionnelles ont pour modèle originel les ballets guinéens de Keita Fodeba (créés en 1952, ils firent à plusieurs reprises le tour du monde) qui se sont créés à la suite des indépendances⁶. Les « ballets nationaux », en tant qu'institution, sont bien souvent

5 Entretien avec Toïngar Keyba Natar (2009)

6 Sanou, Salia, Jempé, Antoine, 2008 *Afrique. Danse contemporaine*.

critiqués car sous tutelle gouvernementale⁷. Pour autant, le rôle de préservation patrimoniale d'un ballet ou d'une compagnie traditionnelle est tout aussi important et plein de sens que son rôle d'exposition et de médiation artistique. Ce rôle de préservation tend cependant à participer à l'« enfermement » des danses traditionnelles dans une fonction essentiellement spirituelle⁸ voire folklorique. Ma démarche ici est au contraire de procéder à une analyse du mouvement dansé traditionnel afin d'en comprendre le geste dans sa dimension communicationnelle (culturelle et dynamique). Les ballets nationaux, par leur travail de médiation, représentent une « porte d'entrée pour accéder aux danses traditionnelles⁹ ». Cet article fait partie d'une première étape d'un travail plus global de préservation du patrimoine dansé traditionnel tchadien, divers et méconnu, et de connaissance (reconnaissance) du mouvement dansé d'origine africaine.

Je dispose d'un fonds vidéo de plus de trois heures¹⁰ comprenant des danses traditionnelles du Tchad, effectuées dans des contextes différents : au village lors de cérémonies traditionnelles, lors d'événements festifs, des représentations du ballet national. La qualité des images n'est pas optimale, en raison de l'âge de ce fonds (il date des années 90) et du support d'origine : il s'agit d'un film numérisé puis converti en

7 Sanou, Salia, Jempé, Antoine, 2008 *op. cit.* Voir aussi Tiérou, Alphonse, 2001, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*.

8 Picq, Charles, 1994, *Mama Africa*.

9 Toïngar Keyba Natar, entretien

10 Ce fonds est bien entendu loin d'être exhaustif, d'après l'actuel directeur du ballet national, Abdel-Rhamane Mbang Bousso Hadji, le Tchad compte environ 250 ethnies et on peut évaluer à une dizaine le nombre de danses traditionnelles (sacrées et profanes) par ethnie...

format compatible avec un logiciel de montage. Le travail du ballet national, par sa médiatisation, représente une « porte d'entrée » pour l'étude des danses traditionnelles du Tchad, qui n'ont jusqu'à présent jamais été étudiées. Dans le cadre de cet article, je me limiterai à l'analyse de six danses traditionnelles médiatisées par le ballet national : les danses Baoundaye, Kolbet, Dawa, Bayan, Mbébé et Gourna. Pour plus de compréhension, ces danses sont visibles sur ma chaîne youtube¹¹. Le tableau¹² ci-dessous permet une première description et catégorisation des danses concernées par cet article. Elles s'inscrivent pleinement dans l'espace et le temps social.

Nom	Contexte social	Contexte culturel
Baoundaye	Danse masculine	Rite agraire
Kolbet	Danse masculine	Rite initiatique
Dawa	Danse féminine	Rite initiatique
Bayan	Danse féminine	Rite initiatique
Mbébé	Danse masculine	Lutte
Gourna	Danse mixte	Lutte

Le point de départ de cette analyse, outre les difficultés techniques de conversion vidéo et de mise en ligne, a d'abord consisté en un visionnage de grande intensité, du fonds complet puis des six vidéos sélectionnées. Les heures passées à regarder ont permis d'affiner mes

¹¹ youtube : sabine lesenne ameur ou directement à l'adresse : <http://www.youtube.com/channel/UCLW6-OUb2Yn3w4S2Z-wFeZQ>

¹²Ces danses seront illustrées dans la suite du texte.

observations et d'entrer petit à petit dans la compréhension du mouvement. Cette compréhension intellectuelle s'est enrichie d'une compréhension « corporelle », notamment par ma participation à des cours de danse d'Afrique de l'Ouest ainsi qu'aux ateliers d'Elsa Wolliaston. Cette dernière est danseuse, chorégraphe et pédagogue, elle transmet sa compréhension du mouvement dansé « d'inspiration africaine » comme elle le dit modestement¹³.

J'ai également pu m'entretenir avec des artistes tchadiens liés au ballet national : Toingar Keyba Natar¹⁴, co-fondateur du ballet national et ancien directeur ; Abdel-rhamane Mbang Bousso Hadji, actuel directeur du ballet national à N'Djamena ; Clément Masdongar, ancien danseur du ballet national¹⁵.

Du point de vue méthodologique, j'ai utilisé les réflexions de Laban sur le mouvement afin de me rendre compte des éventuelles correspondances avec les danses traditionnelles :

« L'étude du mouvement traite de l'ordre spatial des trajets que les membres effectuent dans la kinesphère¹⁶ ; elle traite aussi de la relation entre l'aspect extérieur du mouvement et l'attitude intérieure

13 Elsa Wolliaston est américaine d'origine kényane, elle a dansé aux Etats-Unis avec Cunningham entre autres, ainsi qu'en Afrique aux ballets traditionnels Guinéens ; elle est ensuite venue s'installer à Paris où elle poursuit sa réflexion sur le mouvement dansé, la façon dont circule l'énergie dans le corps en fonction d'un rythme, plus que la recherche d'une forme prédéfinie.

14 A l'origine de ce travail de préservation du patrimoine dansé traditionnel du Tchad, il m'a transmis le fonds vidéo avant de disparaître...

15 Après son expérience de musicien puis de danseur au ballet national du Tchad, Clément Masdongar a rejoint l'école Mudra Afrique de Maurice Béjart puis le metteur en scène Peter Brook.

de celui qui bouge. Cette attitude ne se révèle pas seulement dans le choix d'un certain trajet ou dans l'usage d'un certain membre, mais se caractérise aussi par le choix des accentuations dynamiques. ¹⁷»

Les six danses traditionnelles ont été analysées selon trois axes principaux :

- 1 les facteurs d' « effort ¹⁸ » ; c'est-à-dire « la nature du contrôle de la dépense d'énergie dans l'espace et le temps »¹⁹ ; comme je l'ai dit plus haut, Laban a étudié le mouvement dans le monde du travail et le terme d' « effort » est issu de ces recherches. L'effort, c'est ce qui donne une certaine qualité au mouvement, Laban l'analyse selon quatre facteurs qui le constituent : le temps, le poids, le flux, l'espace.²⁰ Les facteurs qui dominent sont en lien avec la signification, la symbolique chorégraphique :

« Les constituants des différentes qualités d'effort résultent d'une attitude intérieure (consciente ou inconsciente) envers les facteurs moteurs du poids, de l'espace, du temps et du flux ²¹».

L'espace peut être direct ou indirect ; le poids lourd (ferme) ou léger ; le temps soudain ou suspendu et le flux libre ou contrôlé. La notion la moins évidente à

16 ou « sphère personnelle »

17 Laban, Rudolf, 2003, *Espace dynamique*. p100

18 L'entrée d'analyse par l'effort est un choix réfléchi qui fait suite à une remarque de Jacqueline Challet Haas sur la façon d'aborder les danses africaines. Jacqueline Challet Haas est danseuse, pédagogue et notatrice Laban, elle est à l'origine de la transmission de la cinétographie Laban en France ; j'ai eu la chance de la rencontrer lors de ma formation au conservatoire.

19 Laban, Rudolf, 2003, *Espace dynamique*. p214

20 Laban, Rudolf, 1988, *La maîtrise du mouvement*. p34

21 Laban, Rudolf, 1988, *La maîtrise du mouvement*. p34

saisir est certainement celle de flux qui désigne l' « émission de l'impulsion intérieure²² » c'est-à-dire que le flux est lié « au degré de libération produit dans le mouvement²³ » ; le flux peut être libre ou entravé. Par exemple, dans un mouvement « frappé », le geste est direct (espace), soudain (temps) et ferme (poids). Le geste d'épousseter est direct (espace), soudain (temps) et léger (poids).

- 2 Les formes – traces

« (...) la forme d'un mouvement ne se réduit pas à une seule ligne ; ce n'est pas une arabesque ou une courbe, ni une simple surface courbe ou angulaire comme nous pouvons le voir dans un minéral cristallisé, mais une cataracte de formes, comme si on venait de déverser brutalement un amas de bijoux ou de pierres précieuses qui scintillent, sautillent et éclatent (...) Bien plus encore, c'est comme si ces formes croissaient, se rétractaient, s'absorbaient mutuellement ou en engendraient d'autres, modifiant leur forme dans un processus perpétuel de transformation. En essayant de saisir les directions principales et les courbes de cette cataracte, nous commençons à appréhender sa forme générale et sa signification structurelle.²⁴»

Les formes traces peuvent être appréhendées par une observation globale, fine et décomposée du mouvement. Elles permettent de mettre en évidence les parties précises qui entrent en jeu dans le mouvement dansé lors de la circulation d'énergie observées dans les facteurs d'effort mentionnés plus haut. Deux types de médiation permettent de les appréhender de façon plus efficace : l'incorporation (les expérimenter soi-même) et le dessin. Mon travail

22 Laban, Rudolf, 1988, *La maîtrise du mouvement*. p253

23 Laban, Rudolf, 1988, *La maîtrise du mouvement*. p111

24 Laban, Rudolf, 2003, *Espace dynamique*. p234

d'analyse étant en cours, j'ai pour le moment surtout utilisé la première forme de médiation.

- 3 Le contexte

Il s'agit de toutes les informations recueillies sur les danses, les descriptions des événements dansés comme les explications obtenues lors des entretiens. Bien que rapide à décrire ici, il s'agit d'un « travail de fourmi » qui demande du temps et de la patience ; la distance et les aléas de la vie n'ont pas simplifié la démarche.

La réalisation de fiches d'analyse détaillées pour chaque danse m'a ensuite permis de les considérer dans leur globalité afin de mettre en évidence de axes de synthèse communs.

L'esthétique de l'énergie : flux et mouvement emblématique

Je pense qu'on ne peut pas comprendre le mouvement dans les danses traditionnelles tchadiennes si l'on se réfère à une conception « classique » du mouvement dansé. Deux notions s'opposent ainsi : la forme (dans le sens de « forme esthétique ») et l'énergie. La conception est exactement inverse de celle que l'on trouve généralement en danse où le but du mouvement est d'obtenir une forme esthétique définie apprise et reproduite, en opposition à une conception où l'esthétique apparaît par la dynamique engendrée par la circulation d'énergie. « C'est l'énergie qui engendre la forme, et non la forme qui crée l'énergie. ²⁵ » il suffit

25 Elsa Wollaston au sujet de la danse et du rapport au corps des africains et des indiens (site CND, description de la grande leçon

de participer à un cours d'Elsa Wolliaston pour comprendre cette nuance. Le corps suit un rythme, une intention, une dynamique qui va prendre des formes différentes selon le corps qui formalise la dynamique. Dans un cours d'Elsa Wolliaston, si on se place du point de vue strictement formel, personne ne fait la même chose, chacun bouge selon son propre corps lié à un vécu individuel.

La notion de flux, utilisée comme premier élément d'analyse et de réflexion appliqué aux danses traditionnelles tchadiennes s'est avéré très riche en terme de compréhension²⁶. Le plus frappant concerne la prise en compte de la colonne vertébrale. Si vous prenez la danse classique occidentale, la colonne vertébrale est un élément fixe, d'équilibre, autour duquel s'organisent les mouvements des membres du corps. Dans le mouvement dansé traditionnel tchadien, c'est exactement l'inverse qui se produit, la colonne n'est pas fixe mais au contraire moteur du mouvement global du corps. Dans certaines danses analysées, on peut clairement voir que le mouvement est initié par la colonne vertébrale, l'axe qui part du « centre de gravité » (le bassin) au « centre de légèreté »²⁷ (le sternum), pour reprendre la terminologie de Laban. Cette conception va de pair avec une conception de liberté dans le mouvement, ce que Laban avait d'ailleurs observé : « les mouvements prenant leur origine dans le tronc, centre du corps, puis se déroulant progressivement vers les extrémités des bras et des

2009)

26 Je remercie ici Angela Loureiro, danseuse, chorégraphe et pédagogue pour les différents échanges que nous avons pu avoir sur la notion d'effort et de flux en particulier. Certaines de ses recherches sur le mouvement sont disponibles sur le portail CAIRN <http://www.cairn.info/publications-de-Loureiro-Angela--16314.htm>

27 Laban, Rudolf, 2003, *Espace dynamique*. P58

jambes s'écoulent en général plus librement que ceux dans lesquels le centre du corps reste immobile quand les membres commencent à se mouvoir. ²⁸» Les danses Baoundaye²⁹, Kolbet³⁰, Dawa³¹, Bayan³² sont concernées par ce type de mouvement. Sauf en cas de pathologie, la colonne vertébrale est constituée d'un grand nombre d'articulations, donc de possibilités de mouvements. Elsa Wolliaaston mentionne³³ le sacrum (bassin) et le sternum (haut de la cage thoracique) comme les deux moteurs en danse traditionnelle africaine. Cette origine du mouvement impliquant une liberté gestuelle trouve une illustration particulièrement représentative dans la danse Kolbet³⁴. Celle-ci est une danse initiatique du sud du Tchad qui est exécutée afin d'intégrer les jeunes initiés dans la communauté. Le flux libre implique une interprétation individuelle des gestes tout en étant des mouvements de groupe ; c'est particulièrement frappant à partir de la troisième minute quand les mouvements prennent de l'intensité et donnent lieu à des formes différentes en fonction de la souplesse articulaire des danseurs. Cette chorégraphie est nuancée dans l'énergie qu'elle implique puisque les danseurs alternent la légèreté et un poids fort en fonction de la suspension ou du rythme marqué. On observe aussi le parallèle entre la légèreté des mouvements et la plume que les danseurs tiennent dans la main droite comme une invitation à la sérénité

28 Laban, Rudolf, 1988, *La maîtrise du mouvement*. p45

29 http://www.youtube.com/watch?v=kj_nKXstsuw

30 <http://www.youtube.com/watch?v=oXeTO4pLo-c>

31 <http://www.youtube.com/watch?v=4rKhRsTCIho>

32 <http://www.youtube.com/watch?v=CeNAFU8oJ0M>

33 Hirsch, Claude, 2007, *Avec Elsa Wolliaaston*

34 <http://www.youtube.com/watch?v=oXeTO4pLo-c>

après les épreuves de l'initiation³⁵. Le poids fort est surtout présent dans la partie inférieure du corps, comme un ancrage dans le sol, avec les pieds qui frappent le sol et appellent le rythme transmis dans l'ensemble du corps. Cette énergie qui vient du sol n'est pas sans rappeler les danses traditionnelles éthiopiennes, où les vibrations du buste sont également très présentes³⁶. Dans les danses des Masaï du Kenya³⁷ l'énergie qui vient du sol permet aux danseurs de faire des sauts assez impressionnants.

L'art du mouvement dans les danses traditionnelles tchadiennes analysées repose en grande partie sur la répétition. Ce principe coïncide avec ceux enseignés par Elsa Wolliaston. La répétition permet de parfaire la compréhension du mouvement (il s'agit d'une compréhension incorporée) notamment dans son rapport au rythme. Alphonse Tiérou parle de « mots » et de « phrases ». Le danseur traditionnel est ancré dans la spiritualité, sans entrer dans les détails, cette dimension spirituelle, indicible, abstraite, conceptuelle, ... a à voir avec l'improvisation et l'expression libre du danseur. Pour Tiérou, « les mots » signifient une « connaissance parfaite du geste (...) qui laisse le danseur libre à l'intérieur de la technique d'improviser et de répondre par des gestes admis à l'appel du cosmos selon son inspiration. Le danseur traditionnel africain est en perpétuel dialogue avec le

35 Toingar Keyba Natar me parlait également de fin de période d'initiation où les jeunes initiés sont entourés par des joueurs de balafon pour les apaiser et les faire revenir progressivement à la réalité et au quotidien.

36 Dans le documentaire télévisé diffusé sur ARTE « dans tes yeux » du 26-04-2012 qui se déroule en Ethiopie, le danseur traditionnel Malaku Belay explique que dans les danses traditionnelles éthiopiennes, l'énergie vient du sol.

37 <http://www.youtube.com/watch?v=AidkPPF49xc>

cosmos, et comme dans tout langage, il respecte les « mots » mais improvise, crée sa « phrase »³⁸».

Dans les danses traditionnelles tchadiennes que j'ai analysées, j'ai isolé ce que j'appellerai des « **mouvements emblématiques** », c'est-à-dire des mouvements répétés en série et qui paraissent porteurs de significations de la danse. Ce sont par exemple les vibrations entre légèreté et force que je viens de mentionner dans la danse Kolbet ou encore les vibrations présentes dans la danse Baoundaye³⁹. Cette dernière est présente dans l'extrême sud du pays, chez les cultivateurs de céréales ; elle fait partie d'un rite agraire et se déroule suite à une longue période d'observances et de géomancies. Le mouvement emblématique des vibrations illustre le frémissement des feuilles qui poussent correctement en raison de la présence de pluie. Cette danse et sa signification nous montrent également l'importance du milieu naturel dans la créativité gestuelle des danses traditionnelles du Tchad : « Les danses traditionnelles tchadiennes sont des danses qui puisent dans l'identité profonde et sont très inspirées de la nature et des mouvements naturels. » Le symbolisme s'enracine dans les activités de vie et de subsistance : « ces choses essentielles qui fondent l'expression artistique et spirituelle de la danse⁴⁰ ». Ainsi dans le désert du Sahara, les danseurs reprennent les mouvements ondulatoires des caravanes de dromadaires ; les chorégraphies sont inspirées de l'environnement immédiat⁴¹

38 Tiérou, Alphonse, 1989, *op. cit.* p.30.

39 http://www.youtube.com/watch?v=kj_nKXstsuw à partir de 4mn 30

40 Toingar Keyba Natar, entretien.

41 http://www.dailymotion.com/video/xt0s1k_danse-et-chanson-folklorique-sur-tchadonline-info_music

Un autre aspect environnemental fait sens dans l'analyse de ces danses ; il s'agit des espaces de médiation en fonction des dimensions sociale et culturelle.

Les espaces de médiation : symbolisme et fonctions culturelles

L'usage de l'espace repose sur des lignes, des courbes ou des cercles. Les danses traditionnelles tchadiennes ont été originellement conçues en extérieur et dans les villages. La danse Dawa est une danse initiatique féminine de la région de la Tandjilé. L'**espace scénique** est déterminé par les danseuses, selon un jeu de ligne set de courbes uniquement. Par contre, dans une autre danse d'initiation féminine, la danse Bayan, l'avancée en ligne des danseuses avec les musiciens au fond crée un effet de profondeur et délimite un espace scénique rectangulaire. Le même principe d'occupation de l'espace est appliqué dans la danse Kolbet ; les déplacements, toujours en ligne droite ou courbe, délimite l'espace de la scène. Cette particularité concerne essentiellement les danses initiatiques. Alphonse Tiérou nous donne à ce sujet des éléments d'explication ; en effet, dans les danses initiatiques : « tous les pas et mouvements qui composent leurs enchaînements ont des rôles précis : éveiller un centre psychique particulier, créer une sensation définie (...) L'enseignement pratique ou technique des danses à caractère initiatique est toujours précédé de cours théoriques sur le symbolisme, l'histoire des traditions et l'importance de la concentration, de la circulation ou de la libération des énergies à l'intérieur ou en dehors du corps du danseur pendant la danse. Les danses initiatiques exigent donc une technique très élaborée. »

Le respect de la dimension technique (et abstraite) des danses initiatiques peut expliquer une prise en compte moins systématique et « théâtralisée » de l'espace scénique. Les danses analysées ici sont toutes réalisées par le ballet national, constitués de danseurs majoritairement « initiés », la pratique de l'initiation étant encore très répandue au Tchad.

Dans sa mise en scène, le ballet semble respecter et figurer l'espace du village⁴². Dans les danses associées à des événements liés au quotidien comme l'agriculture ou les combats de lutte, une forme de théâtralisation est présente et symbolise l'événement concerné. Dans la danse Baoundaye⁴³ mentionnée plus haut, la théâtralisation va de pair avec le contexte agricole. En effet, cette danse, liée à un rite agraire, nécessite un temps important d'observance et de géomancie, de travail de la terre. Ce temps paraît repris dans la danse puisque l'introduction qui expose le contexte occupe plus de la moitié du temps de la chorégraphie. La danse Mbébé⁴⁴ est traditionnellement réalisées lors d'événements où la pratique de la lutte est au centre d'événements festifs. Cette contextualisation est très présente dans la mise en scène du ballet national. Les musiciens sont en fond de scène. Les danseurs sont précédés par un groupe de femmes qui leur « ouvrent l'espace », elles sont suivies par un « vieux sage ». Tous prennent place sur la scène et attendent, accueillent les danseurs qui entrent en formant une ligne. Le vieux sage les amène à se placer dans l'espace scénique. Après la réalisation de la danse, la théâtralisation d'une lutte est mimée par deux danseurs ; l'ensemble du groupe de danseurs sort ensuite. Il y aurait un travail de comparaison

42Clément Masdongar, entretien.

43https://www.youtube.com/watch?v=kj_nKXstsuw

44<https://www.youtube.com/watch?v=vkSub05c5ec>

intéressant à faire entre l'attitude corporelle de vrais lutteurs et celles de danseurs imitant des lutteurs en terme d'énergie et de facteurs d'effort⁴⁵. Lorsqu'on considère les individus en fonction de leur attitude corporelle, les usages du corps diffèrent selon leur rôle social⁴⁶. Dans le cas de la danse en Afrique, Alphonse Tiériou définit trois cercles selon la fonction sociale des individus. Le « glo » désigne le cercle le plus large, et « symbolise le monde, le village, la foule ou le corps et représente le stade premier.⁴⁷ » Ce cercle concerne les « danses festives (au sens de jeu), d'amusement, de distraction », tout le monde peut prendre part à la danse. Le « caillo », le second cercle, est « intérieur au premier, donc plus restreint, représente les intellectuels, les intermédiaires, plus détachés du monde matériel que ceux du premier cercle, mais pourtant partie intégrante de ce monde. Le gla symbolise le monde spirituel. C'est le domaine des initiés⁴⁸».

Un troisième axe d'analyse de l'espace culturel peut être mobilisé : l'espace gestuel du corps et l'espace gestuel musical. A ma connaissance, dans toutes les danses africaines que j'ai rencontrées, musique et danse sont intrinsèquement liées. Participer à un cours de danses africaines, ce n'est pas seulement bouger, c'est aussi et surtout écouter, entendre l'appel des musiciens (du tambour principal en particulier) pour démarrer la danse ou changer de série. C'est la musique (en direct) qui « commande ». Dans les vidéos analysées, les ensembles rythmiques sont assez frappants ; lorsque l'on prête attentivement l'oreille, on

45Les deux situations sont présentes dans mon fonds vidéo.

46 Mauss, Marcel, (1934) Les techniques du corps

47Tiériou, Alphonse, 1996 p51.

48Tiériou, Alphonse, 1996 p51.

peut entendre l'appel qui implique les changements de séries de mouvements. C'est assez évident dans la danse Bayan⁴⁹ par exemple où les danseuses, avec leur ceinture de « grelots » participent à la musicalité (c'est vrai également dans la danse Kolbet⁵⁰). Les chants sont très présents aussi mais la mauvaise qualité de la vidéo ne me permet pas d'être plus précise.

Les danses Gourna⁵¹ et Mbébé⁵² sont différentes des autres danses analysées qui reposent sur la symbolique de « mouvements emblématiques ». J'ai appelé les danses Gourna et Mbébé des « danses de rythmes » puisque dans ces danses le corps des danseurs est totalement encré dans la musicalité dans le sens où le corps paraît un instrument de musique. La danse Gourna est une rythmique collective (comme un seul homme). C'est une danse qui existe en rapport avec la pratique de la lutte, tout comme la danse Mbébé. Traditionnellement, les initiés qui organisaient les luttes se rendaient de village en village. Les musiciens portent de gros tamtams cylindriques à la poitrine et entraînent le groupe de danseurs qui peut réunir jusqu'à une centaine de personnes.

Dans ces deux danses de rythme, Gourna et Mbébé, on ne trouve pas la liberté de flux qu'on trouve dans les autres danses, le flux est contrôlé par le rythme. La danse Mbébé est aussi appelé « Mbilé » et est basée sur une rythmique très précise des pieds qui n'est pas sans rappeler les claquettes ou « tap dance ». Cette danse n'est pas basée sur des vibrations du buste mais des « frappés » des pieds, amplifiés par les grelots aux

49<https://www.youtube.com/watch?v=CeNAFU8oJ0M>

50Les grelots sont à la cheville droite des danseurs:
<https://www.youtube.com/watch?v=oXeTO4pLo-c>

51<https://www.youtube.com/watch?v=xPNvxYdzO2k>

52<https://www.youtube.com/watch?v=vkSub05c5ec>

chevilles, qui rappellent le principe des percussions. Le corps des danseurs devient un « instrument de musique ».

Bilan

Dans son approche du mouvement, Laban prend en compte à la fois les aspects internes (énergie) et externes (forme). C'est le processus en jeu, l'expérience du geste qu'il cherche à théoriser et médiatiser par son système d'analyse et de notation. De ce fait, il n'y a aucune contradiction à utiliser un tel système pour médiatiser l'espace culturel des danses traditionnelles du Tchad. L'analyse, qui pour le moment ne repose que sur six danses me paraît concluante pour la suite de cette recherche – action dont le but est de parvenir à l'écriture de partitions chorégraphiques respectant l'esprit des danses traditionnelles et au recensement des danses encore pratiquées de nos jours.

L'expérience du mouvement dansé est lié à un contexte puisqu'elle implique l'individu dans sa totalité. Il paraît ainsi nécessaire de prendre en compte « la conception de l'expérience dansée ». Les danses traditionnelles du Tchad (sur la base de celles analysées ici) repose sur les symboliques de mouvements emblématiques liés à une inscription du corps dans son contexte culturel et individuel ; ces danses reposent également sur une symbolique de l'espace social impliquant les individus selon leur rôle social ; enfin les gestes et le corps des danseurs sont totalement impliqués dans la dimension musicale faisant des gestes dansés des éléments d'un orchestre global.

Ainsi, une conception de l'art transparait à travers ces brefs exemples, notamment une conception « non

fragmentée » mais plutôt globale, une expérience artistique totale en somme. Tenir compte de la complexité de l'expérience pour en observer le dessin ...

Enfin, la médiatisation technologique apparaît en filigrane de cette étude, le numérique se présentant comme un moyen de mémorisation et de diffusion majeur ; moyen de recherche et de réflexion aussi. La suite de cette recherche est d'ailleurs un projet de plateforme numérique ...

Bibliographie

CND, 2008, *Grande leçon Elsa Wolliaston*. DVD. Pantin : Centre National de Danse.

Derrida, Jacques, 1967, *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit

Grau, Andrée, Wierre-Gore, Georgiana, 2005 *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin : Centre national de la danse.

Hirsch, Claude, 2007, *Avec Elsa Wolliaston*. DVD. Co-production La lanterne, *Pol'Art, RTV, CND.

Hodgson, John, Preston-Dunlop, Valerie, 1991, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban* Arles : Actes sud.

Laban, Rudolf, 2003, *Espace dynamique. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique*. Bruxelles : Contredanse pour la traduction française.

Laban, Rudolf, 1988, traduction française 1994, *La maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud. Traduction Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien.

Mauss, Marcel, 1934, Techniques du corps. Article originalement publié Journal de Psychologie, XXXII, ne,

3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Disponible à l'adresse

http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html

Picq, Charles, 1994, « Mama Africa », Vidéo, Agat films & Cie.

Tiérou, Alphonse, 2001, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*. Paris : Editions Maisonneuve et Larose.

Tiérou, Alphonse, 1989, *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine*. Paris : Maisonneuve et Larose.

Tiérou, Alphonse, 1996 : 40-66 « Danses d'Afrique et métaphysique ». *Le courrier Afrique Caraïbes Pacifique Union Européenne*, n°157, « Afrique créative ».

Sanou, Salia, Jempé, Antoine, 2008 *Afrique. Danse contemporaine*. Paris : Editions Cercle d'Art, Pantin : Centre National de Danse.