



Folklores, dites-vous ?

Le terme de « folklore », inventé par William John Thoms en 1846, s'écrivait, à l'origine, en deux mots rapprochés : folk-lore. Il désigne les traditions populaires, traditions de partage et de regroupement communautaire festif.

Les folklores connaissent souvent des formes de « revivalisme », que ce soit pour réactiver des danses et musiques menacées de disparition, par besoin de se rassembler pour danser ensemble (par exemple les « fest-noz », dans une France où les traditions populaires ne sont plus pratiquées par un grand nombre de personnes), ou pour affirmer la puissance d'un Etat et la cohésion d'un peuple. En Israël, de nombreux jeunes ont participé à des ateliers de danses traditionnelles, parfois créées de toute pièce, et les pays d'Europe de l'Est, à l'époque de l'Union Soviétique, organisaient activement des rencontres entre groupes folkloriques.

Dina Roginski distingue le folklore du « folklorisme », terme qui apparaît au cours du 20^e siècle, pour nommer, de manière parfois péjorative, l'ensemble des traditions culturelles lorsqu'elles apparaissent dans leur aspect le plus pittoresque et « exotique ». Folklorisme correspondrait alors à une coquille vide, ayant perdu la vitalité, l'authenticité et la sincérité du folklore, quant à lui tradition bien vivante, dansée dans sa communauté d'origine. Cependant, dans notre époque post-moderne et mondialisée, de nombreux chorégraphes s'intéressent à ces traditions populaires pour y puiser leur inspiration, décelant ainsi l'aspect vivant de ces formes parfois figées.

Quelles sont leurs motivations et leurs démarches ? Cela peut correspondre d'abord à un désir de retour sur ses propres origines, sur ce que ces danses folkloriques apprises ont laissé comme trace dans le parcours du chorégraphe (comme c'est le cas pour Eszter Salamon), mais aussi à la volonté d'affirmer une altérité et de faire découvrir la richesse d'un patrimoine : le chorégraphe d'origine ivoirienne Georges Momboye remarque qu'« il y a une forme de racisme, de néo-colonialisme, qui oublie que la culture africaine est une source d'inspiration inépuisable. » Il insiste pour que les chorégraphes africains arrêtent de copier les Occidentaux, et trouvent, à partir de leurs traditions gestuelles, leur propre écriture, sinon « on tue la différence ». La création de l'Ecole des Sables par la chorégraphe sénégalaise et française Germaine Acogny entre dans cette volonté de faire des danses traditionnelles africaines une source de création contemporaine.

Cela peut être, également, l'émotion suscitée par des danses masculines, inhabituelles dans notre pays, comme la rencontre de Christian Rizzo avec une danse folklorique turque. Cela peut aussi être la confrontation à une forte tradition dansée, parfois loin du chorégraphe, amenant à une forme de décentrement, comme Régine Chopinot, qui, depuis plusieurs années, travaille dans différents endroits du monde, notamment en



Nouvelle-Calédonie avec la troupe du Wetr, qui recrée des traditions kanak interdites pendant la colonisation française. La confrontation au folklore est ainsi intimement liée à l'histoire politique des peuples et aux rapports de domination : le spectacle *Badke* s'inscrit dans un projet du KVS (Bruxelles) avec la Palestine, et la danse folklorique, base de la création, est ici le moyen d'affirmer la résistance d'un peuple.

Very Wetr ! - Régine Chopinot

Après un long parcours de chorégraphe dans la mouvance de la « Nouvelle danse » française des années 1980, et l'expérience de la direction d'un Centre chorégraphique national durant plus de vingt ans à la Rochelle, Régine Chopinot travaille aujourd'hui à *Pacifikmeltingpot*, un projet mêlant chant, danse et musique, qu'elle crée entre France, Japon, Nouvelle-Zélande et Nouvelle-Calédonie. Elle travaille en particulier avec la troupe du Wetr, fondée en 1992, qui réinvente des traditions chantées kanak interdites pendant la colonisation française. Dans un contexte post-colonial, Chopinot trouve particulièrement important de ne pas imposer sa propre vision des choses, ni d'en rester à une image exotique des autres cultures : exotisme qui, selon elle, est aveuglement et jugement de valeur, qui empêchent la rencontre réelle avec l'autre, en ne lui laissant pas vraiment la place. Son travail de chorégraphe avec la troupe du Wetr est, selon ses propres termes, une alliance de précision et de lâcher-prise, afin d'être claire dans ce qu'elle propose, tout en laissant la liberté aux interprètes de créer leur propre alchimie. Elle prend ainsi le risque d'une création en-dehors des normes occidentales et européennes, permettant l'émergence de quelque chose d'inédit.

Coupé décalé - James Carlès

Le projet *Coupé-décalé*, initié par le danseur et chorégraphe français d'origine camerounaise James Carlès, contient deux parties : dans la première, « Je ne suis pas une sous-culture... », il danse un solo chorégraphié par la Sud-africaine Robyn Orlin, habituée à prendre à bras le corps les questions sociales et politiques. Il chorégraphie pour cinq danseurs la deuxième partie : « On va gâter le coin ! », donnant à voir les différents aspects du coupé-décalé, que l'on peut considérer comme une forme de folklore contemporain. Né dans les années 2000 en Côte- d'Ivoire et à Paris dans la communauté ivoirienne, le coupé-décalé comprend danse et musique urbaine croisant de la rumba congolaise, du hip-hop, des musiques des Caraïbes et des chansons populaires françaises, et il est composé de différents pas de danse imagés. Popularisé sous l'impulsion d'un groupe de DJs ivoiriens, le coupé- décalé se danse lors des fêtes.

James Carlès, de par ses origines, est confronté dès l'enfance à deux modèles culturels, africain et occidental. Danseur et chorégraphe modern'jazz, il s'intéresse particulièrement à l'héritage de la danse afro-américaine, marquée par l'histoire de l'esclavage et du métissage entre danse noire et danse blanche : il a toujours œuvré à renouer avec les origines culturelles africaines de la danse jazz. Fait notable, auquel le



projet *Coupé-décalé* fait un clin d'œil, le jazz a lui-même longtemps été considéré comme une « sous-culture » par la vision occidentale blanche et raciste. *Coupé-décalé* offre une nouvelle vision de la danse noire, différente de la vision occidentale, se jouant des stéréotypes et raillant le colonialisme.

Dervish in progress - Ziya Azazi

Depuis 1999, le danseur et chorégraphe turc Ziya Azazi explore la danse traditionnelle sacrée des Soufis, qui remonte au 13^e siècle. Cette danse n'a rien a priori d'une danse folklorique, puisque son sens est spirituel, cependant elle fait partie de la tradition culturelle du pays, et de nombreux groupes se produisent sur scène. À l'origine, dans un rituel initiatique, les derviches tournent sur eux-mêmes, de manière répétitive et continue, afin de s'anéantir dans une extase mystique, pour accueillir le divin. Par le vertige de ce tour, le derviche rencontre plusieurs états de conscience, et le déroulement de cette danse offre un modèle pour le cheminement spirituel du Soufi. Si le tour a été choisi par les derviches, c'est que l'énergie vitale est, selon la doctrine, une giration, ce que l'on peut observer, d'ailleurs, dans le mouvement des planètes. Le Soufi tourne sur lui-même dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, se déplaçant en tournant dans une trajectoire également ronde. Sa danse est considérée à la fois comme connaissance et pulsion d'amour vers ce qui dépasse l'homme. Ziya Azazi s'approprie cette danse des derviches, et l'interprète à sa manière. Après avoir tournoyé sur lui-même en extérieur dans différentes villes du monde, il revient sur scène avec la pièce *Dervish in progress*, où il traverse différents états émotionnels en lien avec le tournoiement, avec pour partenaires de longues jupes colorées, étapes de sa transformation.

Waxtaan - Germaine Acogny

Germaine Acogny a développé une technique spécifique de danse africaine moderne, synthèse des danses traditionnelles de l'Afrique de l'Ouest et des danses contemporaines occidentales. Après avoir dirigé l'école Mudra Afrique, elle ouvre en 2004, dans la région de Dakar au Sénégal, l'Ecole des Sables, Centre International de Danses Traditionnelles et Contemporaines d'Afrique. Sa chorégraphie *Waxtaan* pose un regard critique sur les dirigeants. « Waxtaan » en wolof, langue parlée au Sénégal, en Gambie et Mauritanie, signifie palabre ou discussion : les danseurs parodient les hommes de pouvoir et les politiciens. Mais cette pièce met également en valeur le patrimoine culturel et les folklores populaires de plusieurs pays d'Afrique, réinterprétés de manière contemporaine. La création musicale est basée sur des rythmes traditionnels, en lien avec les danses des pays choisis. Musiciens et danseurs de cette pièce sont tous d'anciens élèves de l'Ecole des Sables, formés ainsi à la fois en danses traditionnelles africaines et en danses contemporaines occidentales. Comme le remarque un autre chorégraphe, Seydou Boro, originaire du Burkina Faso : « la prise d'indépendance des États africains a généré un mouvement de ré-affirmation des cultures africaines : plusieurs pays ont alors redécouvert et revendiqué leur identité. »



Waxtaan de Germaine Acogny, tout en dénonçant le chaos politique, rend hommage dans une création moderne à la richesse des traditions africaines, à l'instar de l'école créée par la chorégraphe.

***BiT* - Maguy Marin**

Deux constantes fondent le travail chorégraphique de Maguy Marin, depuis ses premières pièces, et le célèbre *May B*, inspiré de l'univers de Samuel Beckett, jusqu'aux pièces les plus récentes : le rythme, auquel Maguy Marin a été initiée par Fernand Schirren lorsqu'elle était élève à Mudra, et la communauté, le travail du chœur, par l'écoute du groupe, et la volonté de fondre son individualité dans le groupe. Dans *BiT*, un rythme implacable entraîne les danseurs dans une farandole où différentes traditions sont évoquées. Maguy Marin mêle les folklores divers et affirme le pouvoir réunificateur de la danse. Les danseurs, trois hommes et trois femmes, évoluent sur six planches très pentues. Se tenant par la main, martelant le sol, ou frappant un rythme commun, le groupe se forme et entame une danse continue qui rappelle des traditions ancestrales. Le sol est escarpé et la bande-son crée une violence sourde. Il y a urgence à se remémorer le besoin primitif de danser ensemble, et *BiT* témoigne peut-être d'une tentative de créer un « nouveau folklore », réponse possible de la danse à la dureté et à la violence du monde.

***Magyar Tancok* - Eszter Salamon**

Dans la conférence dansée *Magyar Tancok*, Eszter Salamon revient sur son parcours de danseuse : pendant quinze ans, en parallèle à son apprentissage de la danse classique, elle a pratiqué les danses traditionnelles hongroises. Un voyage en 2004 dans son pays d'origine et les retrouvailles avec les danses qu'elle pratiquait enfant sont l'occasion pour elle de s'interroger sur la trace de cette expérience passée. Que lui reste-t-il de cet apprentissage ? Qu'est-ce qui, en elle, est encore vivant de ces danses à présent figées ? Depuis qu'elle est danseuse contemporaine, Eszter Salamon n'a cessé, dans ses choix chorégraphiques, d'interroger et de redistribuer les différences de sexe, et elle trouve l'origine de cette préoccupation dans sa formation en danse traditionnelle hongroise, qu'elle voit, certes, comme un moyen d'expression, mais aussi comme le produit d'une société patriarcale, où la différence des sexes est hiérarchiquement établie. Ces danses traditionnelles ont en effet une structure très codifiée, à l'intérieur de laquelle un principe d'improvisation permet de se singulariser. Or cette possibilité d'improviser était surtout réservée aux hommes, qui pouvaient ainsi montrer à la société leur virtuosité, leur force et leur humour, tandis que les femmes pratiquaient essentiellement les danses d'ensemble. Depuis toujours attirée par ces danses virtuoses masculines, Eszter Salamon, n'a cependant jamais pu le faire dans un cadre traditionnel. Dans cet extrait, elle interprète une danse masculine de Transylvanie, que son neveu lui a transmise.



Political Mother - Hofesh Shechter

Hofesh Shechter, comme beaucoup de danseurs israéliens, s'inspire des danses folkloriques pour ses créations contemporaines. Dans *Political Mother*, la force tellurique qui se dégage du groupe de danseurs témoigne-t-elle d'une volonté d'enracinement à la terre, ou plutôt d'une danse électrique vue comme moyen d'exorciser la tension et la violence ? Dans une ambiance rock contrebalançant un régime dictatorial évoqué sur scène, une énergie puissante se communique au public, tandis que s'illumine sur le fond de scène cette phrase en anglais : « là où il y a de la pression, il y a de la danse folklorique ». Hofesh Shechter a lui-même composé la musique de sa pièce, et les corps des danseurs sont pris dans cette énergie proche de la transe, à la lisière de la folie et de la colère, tous ensemble réunis dans cet héritage commun, qui les empêche de tenir en place.

Badke - Koen Augustijnen

Pour *Badke*, Koen Augustijnen, Rosalba Torres et Hildegard De Vuyst ont travaillé avec dix danseurs palestiniens de plusieurs disciplines. Le titre de cette pièce détourne le nom de la dabke, une danse folklorique arabe, populaire en Palestine et dans différents pays du Moyen-Orient. Cette danse, qui s'exécute par de virtuoses jeux de jambes, à la fois en cercle et en ligne, lors des mariages et des fêtes, est la base de ce spectacle : c'est elle qui rassemble tout le monde dans une ambiance populaire et joyeuse. La pièce commence dans le noir, les danseurs en ligne, de dos, frappent des rythmes avec les pieds et l'on entend des cris, en référence au folklore où ils sont utilisés pour donner de l'énergie à la danse ou l'accentuer. Le meneur, appelé « ras » (le chef) entraîne avec lui les autres et signale les changements de rythmes.

Après une grande dépense d'énergie festive, les danseurs finissent à plusieurs reprises au sol, frappant lentement de leur tête la terre, puis simulant une tuerie, dans un temps ralenti, au son d'une musique assourdie. C'est un contrepoint à la vivacité exubérante et à la musique tonitruante dans laquelle se déploie toute la pièce, car même pendant l'événement de la panne d'électricité mis en scène, sifflets et percussions sur les bonbonnes d'eau permettent aux danseurs de continuer à s'accompagner. La fin de la pièce, dans ce temps étiré, charge de sens le choix d'une danse folklorique palestinienne, qui met en avant la fierté de ce peuple, la danse devenant possibilité de résilience, affirmation d'existence et joie malgré tout, malgré l'humiliation et les mauvais traitements quotidiens.

D'après une histoire vraie - Christian Rizzo

Pour Christian Rizzo, chorégraphe abstrait et artiste plasticien, la chorégraphie est avant tout écriture d'espace. Il développe une gestuelle épurée, affectionnant un temps ralenti



et une maîtrise des éléments scénographiques. Au fil de ses pièces, il renoue cependant avec des formes plus dansées, notamment par ses collaborations avec la troupe sud-africaine des Via Katlehong, ou avec la compagnie taïwanaise Dance Forum. Sa pièce *d'après une histoire vraie*, créée en Avignon en 2013, trouve son origine dans le choc émotionnel du chorégraphe lorsqu'il vit, à Istanbul, une danse masculine, issue du folklore turc. Cette expérience forte lui donne envie, non de recréer cette danse, mais d'interroger la puissance vibratoire qu'il a ressentie. Les états corporels de chute, d'abandon, de toucher, de prise permettant au partenaire de tenir debout, ainsi que l'empathie masculine, constituent la base de sa chorégraphie, et le solo de Kerem Gelebek en est la résonance. Didier Ambact et King Q4, à la batterie, créent une tension par rapport à ce qui se passe au plateau, tout en invitant au décroisement des genres.

Aller plus loin :

Ouvrages

BAILLY Danielle, BORZYKOWSKI, Michel (collab.). *La danse traditionnelle juive ashkénaze : revue d'ouvrages et d'articles commentés*. Paris : L'Harmattan, impr. 2014, cop. 2014. 237 p.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, DESCHAMPS-PRIA, Eliane (trad.). *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2^e éd. revue et augmentée]. Montpellier : L'entretemps, impr. 2008, cop. 2008. 333 p. (Les voies de l'acteur).

GRAU, André (dir.), WIERRE-GORE, Georgiana (dir.), ARGAUD, Elise (trad.), LEYMARIE, Isabelle (trad.). *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*. Paris, 2005. 318 p. (Recherches – CND).

GUILCHER, Yves. *La danse traditionnelle entre manière d'être et façon de faire*. Saint-Join-de-Milly : éd. FAMDT, 1998. 276 p. (Modal Folio).

GUILCHER, Yves. *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revitalisé*. Saint-Join-de-Milly : éd. FAMDT, 1998. 276 p. (Modal Folio).

GRÜND, Françoise. *Danses de la terre*. Paris : éd. de La Martinière, 2001. 255 p.

MARTIN, György, HAP, Béla (trad.), KARDOS, Géza. *Les danses populaires hongroises*. Budapest : Corvina, 1974. 86 p. (Art populaire hongrois).

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard, 1980. 494 p. (Bibliothèque des sciences humaines).



ROUSIER, Claire (dir.). *Etre ensemble : figures de la communauté en danse depuis le 20^e siècle*. Pantin : Centre National de la Danse, 2003. 383 p. (Recherches – CND).

SEGUIN, Eliane. *Histoire de la danse jazz*. Paris : éd. Chiron, cop. 2003. 281 p.

Articles et revues

BORO, Seydou, SANOU, Salia, SMAOUI, Imen. « L'idée que l'on se fait de la danse africaine », in *Repères*, n°12, Biennale de danse Val de Marne, novembre 2003.

CHOPINOT Régine, SUQUET, Annie. « Douceur et précision », in *Repères*, n°32, février 2013, p. 3-4.

« Danse nomade, Regards d'anthropologues et d'artistes », in *Nouvelles de Danse*, n°34, Bruxelles, Contredanse, 1998. (Nouvelles de danse).

« Le Sacre du printemps », in *L'Avant-scène Ballet/Danse*, n°3, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, août-octobre 1980.

MARTIN, György, PESOVAR, Erno. « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise, Esquisse méthodologique », in *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005 (Recherches – CND).

MOMBOYE, Georges. « Entretien avec Georges Momboye », in *Repères*, n°12, Biennale de danse Val de Marne, novembre 2003.

PESOVAR, Ernő. « Les types de la danse folklorique hongroise », in *Studia musicologica academiae scientiarum hungaricae*, vol. 7, fasc. ¼, Budapest, Akadémiai Kiado, 1964, p. 103-108.

ROGINSKY, Dina, « Folklore, folklorism and synchronization : Preserved - created folklore in Israel », in *Journal of folklore Research*, n°44, janvier-avril 2007. P 41-66.

ROQUET, Christine. « L'Ecole des Sables, ou le studio à l'air libre », in *Repères*, n°31, La Briqueterie/CDC Val-de-Marne, p. 27-28.

SIEGERT, Nadine, « Contemporary dance from Africa as creative opposition to stereotypical images of Africanity » [en ligne], in *Buala*, 2010. Disponible sur : <http://www.buala.org/en/stages/contemporary-dance-from-africa-as-creative-opposition-to-stereotypical-images-of-africanity>



Thèse

ACOGNY Patrick, *Les techniques des danses africaines et leur expansion en France : transmission et genèse des copropriétés interculturelles*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université de Paris 8, 2010.

Crédits :

Sarah Nouveau a un parcours de danseuse contemporaine auprès de différents chorégraphes (Haïm Adri, Jean Rochereau, Nadège Macleay, Régis Bouchet-Merelli, Michèle Etori, Elisabeth Schwartz, Monique Duquesne) et metteurs en scène (Brigitte Mounier). Après une formation longue en théâtre corporel (Le chemin du Théâtre), elle a été clown pour la Cie Elixir, et comédienne pour la Cie les Détours. Diplômée d'Etat pour l'enseignement de la danse contemporaine, elle a une expérience d'enseignement de la danse auprès de publics divers. Elle a également suivi un cursus universitaire en philosophie à la Sorbonne et en culture chorégraphique auprès de Laurence Louppe au CEFEDM d'Aubagne. Elle enseigne l'histoire de la danse, anime régulièrement des conférences, et a publié aux éditions L'Harmattan « Le corps wigmanien d'après 'Adieu et Merci' », « Danser l'ailleurs », et « La culture chorégraphique au coeur de l'enseignement de la danse ». Depuis 2010, elle crée des spectacles au sein de sa compagnie, le quadrille des homards, et développe des conférences dansées : le spectacle « C.O.R.P.u.S. », sur les débuts de la modernité en danse, créé avec les comédiens de la compagnie de l'Oiseau-Mouche, personnes en situation de handicap mental, a tourné en Pologne et en Russie. Pratiquant le yoga depuis 2003, elle se forme également auprès de Bénédicte Pavelak (« Transmettre un art du corps et de la voix »), et sa recherche l'amène à positionner différemment son enseignement, la danse devenant médium privilégié d'une découverte de soi.

Sélections des extraits

Sarah Nouveau

Texte et suggestions bibliographiques

Sarah Nouveau

Production

Maison de la Danse

Le Parcours "Folklores, dites-vous?" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)