

Le Collège du Corps

Ángela Losada

2011

Introduction

L'Ariane.

« *L'homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane.* »

Nietzsche.

Parler, écrire, prendre pour objet d'étude au sens anthropologique et sociologique la Danse : voici ce que je tenterai de faire malgré un certain malaise qui soutient cette entreprise. En effet, comme l'écrivent Isabelle Ginot et Marcel Michel, « *Il n'est pas facile de mettre des mots sur l'expérience des corps : c'est là sans doute ce qui fait la force de la danse en cette fin de siècle, qui donne voix précisément à ces corps, caisses de résonances des événements du monde, machines à désirs, nœuds de nos peurs et de nos élans que ce siècle interroge plus que jamais* » (Ginot et Michel, p.9). Le langage de la danse est un langage avant tout expressif, gestuel, viscéral, tandis que la science s'exprime par le biais d'un discours critique ; en lisant *La chambre claire* de Roland Barthes, j'ai éprouvé un sentiment de reconnaissance, puisque comme lui dans le cas de la photographie, j'ai le sentiment d'être face à un désordre lorsque je dois parler de la Danse, en ayant pour but une connaissance généralisante qui vise une objectivation. L'inconfort que ressent l'auteur est le même que je ressens face à la danse : « *Je me dis alors que ce désordre et ce dilemme mis à jour par l'envie d'écrire sur la photographie, reflète bien une sorte d'inconfort que j'avais toujours connu : d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique* » (Barthes, 1980, p. 20). Il est donc nécessaire, pour comprendre le développement de ce travail, d'explicitier ce qui m'a tiré de manière très personnelle et intime- le fil d'Ariane - vers la Danse.

Mes recherches concernant la danse contemporaine ont commencé en 2002 après avoir assisté à la Biennale de Danse de Lyon portant cette année là sur l'Amérique latine, et plus particulièrement à un spectacle du Collège du corps (CDC), qui est la pièce la plus jouée de leur répertoire : *El Alma de las Cosas*.¹ Cette pièce devint le fil d'Ariane qui me conduisit à m'intéresser à la danse contemporaine de manière plus approfondie, et d'en faire un objet d'étude anthropologique.

¹ En français, *L'âme des choses*.

Le CDC², est une école de danse contemporaine, qui se situe sur la côte atlantique de la Colombie, à Carthagène des Indes, codirigée par Marie-France Delieuvain et Alvaro Restrepo³, et qui a formé un premier groupe de dix huit danseurs désigné par l'école comme le « Groupe Pilote Expérimental » sous la forme d'une compagnie⁴, ayant un répertoire qui ne cesse de s'affiner et de s'accroître. L'école enseigne aussi la danse contemporaine de manière gratuite, à environ deux cent cinquante enfants et jeunes provenant pour la quasi-totalité des quartiers populaires et périphériques de la ville et de groupes sociaux en situation de marginalité.

C'est *El Alma de las Cosas*, inspirée par *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez - et plus particulièrement par une phrase énoncée par Melquiades le prophète de la famille Buendia, qui est clef pour toute la suite du roman car elle révèle sa dimension magique : "*Las cosas tienen vida propia - pregonaba el gitano con aspero acento - todo es cuestion de despertarles el anima*"⁵ - qui constitue mon Ariane comme la photographie de la mère de Roland Barthes pour ce dernier : « *La photo du jardin d'hiver était mon Ariane non en ce qu'elle me ferai découvrir une chose secrète (monstre ou trésor) mais parce qu'elle me dirai de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la photographie* » (Barthes, 1980, p. 114).

Le fil qui me tire vers la danse c'est l'*anima*, ce souffle de vie que Gaston Bachelard, dans *L'eau et les rêves*, associe à l'« anima-tion », le mouvement, car pour Bachelard la vie est mouvement, changement perpétuel, et, en d'autres termes, l'infini. Or, dans ce spectacle les corps, les objets et l'espace étaient animés. Le mouvement dansant imprimé aux objets, les « ranimait », les « rechargeait », leur donnait vie. Le bois des objets devenait corps, et les masques visages.

Il y avait une vie, un mouvement, qui vint me marquer profondément tout en sachant que dans mon pays, la Colombie, les corps sont souvent touchés par plusieurs formes de violence, par une mort banalisée et rendue quotidienne. Cette danse a été pour moi un espoir de vie, en tant qu'espace animé par des jeunes qui sont souvent enrôlés soit dans le champ des victimes soit dans celui des acteurs d'une violence exacerbée.

² Nous utiliserons désormais cette abréviation tout au long de ce travail.

³ Pour une biographie très succincte des deux pères fondateurs de l'école, et à la fois danseurs, chorégraphes et pédagogues, voir les annexes.

⁴ Une compagnie, désigne à l'intérieur du « champ » de la danse classique et contemporaine, un groupe de danseurs professionnels qui montent et qui créent des spectacles ensemble, sous la direction d'un ou de plusieurs chorégraphes. Le groupe de danseurs que j'ai vu à Lyon, est désormais constitué par des élèves et des danseurs qui ne sont pas officiellement professionnels, néanmoins le groupe possède toutes les autres caractéristiques d'une compagnie.

⁵ Nous avons choisi explicitement de conserver la version originale pour mettre l'accent sur le dernier mot de la phrase à savoir « anima ». Voici la traduction en Français : « Les choses ont une vie bien à elles, clamait le gitan avec un accent guttural ; il faut éveiller leur âme, toute la question est là. »



Dernière scène de *El Alma de Las Cosas*. (Tous les objets y sont présents) Photographie d'Olga Lucía Pauhliac.

Mon premier contact avec l'école sur laquelle porte cette monographie, se caractérise par un rapport extrêmement émotif avec l'univers de la danse qui se déployait devant moi, dans cet espace scénique par lequel je me suis laissée emporter avec un regard naïf vis-à-vis de cet art que je découvrais à peine. En tant que spectatrice profane, je ne concevais pas la scène comme un espace scénographique, c'est-à-dire comme un territoire investi par une tradition de l'écriture du geste, et de la distribution des formes et de l'univers matériel et plastique qu'est le décor. Mon regard n'a été en aucun cas critique. J'étais avant tout émue par la force expressive des danseurs, par l'ineffabilité de leurs plaintes et de leurs joies, par la nostalgie que cela provoquait en moi de penser à la Colombie où se trouve une partie de mon identité. Toutes sortes d'émotions et de sensations enfouies ont éclos et se mouvaient en moi comme ces corps dansants se mouvant avec détresse, traduisant une perte flagrante, me renvoyant de manière spéculaire à mon exil.

Le processus d'identification dans lequel je me trouvais ainsi plongée a été renforcé par le fait que je lisais *Cent ans de solitude* à ce moment précis, et que j'éprouvais un énorme intérêt pour la place que prend l'alchimie dans le roman. Or la première compagnie du Chorégraphe, Alvaro Restrepo, avait pour nom *Athanor Danza* ; athanor, ou *al tannur*, est le fourneau de l'alchimie où s'opèrent les combustions, les transformations. Et je trouvais, à l'instar de Socrate, que la danse était en effet avant tout une transformation et un renouvellement ayant

lieu dans la personne, et dans le sujet dansant : « *Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l'esprit dans ses spéculations et dans ses songes n'y parvint !* »⁶

C'est un enchaînement de correspondances et d'identifications qui m'ont tiré vers Carthagène, mais aussi la volonté d'un retour à mon pays d'origine, qui s'accompagnait d'une quête très personnelle de mon identité morcelée par un grand nombre de ruptures, puisque depuis ma petite enfance je n'ai cessé de déménager d'un pays à un autre. La Colombie signifiait pour moi un foyer, un point de repère, un « objet » avec lequel j'entretenais une forte charge affective et qui peu à peu commençait à m'intéresser du point de vue sociologique et anthropologique, ce qui impliquait une distance et un regard critique, un étonnement vis-à-vis du plus familier qui devenait le plus mystérieux après ces longues années à Paris. Car l'anthropologue habite ce domaine intermédiaire, entre soi et l'autre. Il est placé à cet interstice, se mouvant entre la même et l'altérité. Car l'individu ainsi se cherche lui-même à travers ses différences.

Nous ne pouvons pas négliger toute cette charge affective et l'enterrer, la placer à côté, comme si ce premier moment ne fut pas décisif et capital pour la suite. En effet, c'est à cause de cette première rencontre spéculaire qui fut une véritable épreuve initiatique à « mon terrain », un coup de foudre, marqué à la fois par une forte identification à cette danse et par le désir qu'elle provoquait en moi, que la Danse devint pour moi à la fois un objet d'étude et une quête personnelle. Il y a eu pendant tout le travail de terrain cette ambivalence, et cette tension entre une nécessité d'objectivation et de distance avec l'objet d'étude, et une identification très forte à celui-ci.

Il s'agit de ne pas nier l'affectivité du chercheur, toujours présente dans le terrain, et dans la lecture particulière que chaque ethnologue en tant que sujet, ayant une histoire propre, peu faire de la réalité. Connaître ses motivations les plus profondes, par une réflexivité personnelle permet de mesurer et de comprendre l'intention du chercheur à l'œuvre dans la démarche ethnographique car toute conscience est conscience de quelque chose par un sujet qui possède une intention de connaissance.

Pour le cas du *spectacle* ceci prend une dimension importante. Car il est censé pour être « effectif », produire des émotions, impliquer le *spectateur*, le plonger par un miroitement et par la réflexion d'imaginaires toujours mouvants, dans une altérité sans cesse renouvelée ainsi

⁶ Socrate, cité par Paul Valéry dans *L'âme et la danse*.

que dans une *intro-spection* due à une relation *spéculaire*. Ainsi il mobilise considérablement l'affect, et c'est par une relation affective que le spectacle est censé créer un face à face, et une polyphonie de sens et de sensations chez les spectateurs. Ici la communication spéculaire nous a porté vers autrui et vers nous-mêmes.

La triple dimension territoriale : du « *field-work* » au « *net-work* ».

Entre Lyon et Bogotá.

Avant de nous intéresser à l'évolution de mon regard vis-à-vis de l'objet d'étude, à savoir cette école de danse contemporaine, ainsi qu'à l'évolution de la place que je me suis construite au sein de l'école, il est important de retracer les démarches et la manière dont j'ai pris contact avec le CDC, pour la réalisation de ce travail. J'ai décidé de nouer un premier contact avec Alvaro Restrepo en Décembre 2002, pour lui exprimer mon intérêt pour sa compagnie, et pour solliciter des informations sur l'école. Il me demanda de lui présenter un projet d'études que je lui ai envoyé en Mai 2003. Ce projet était fortement influencé par une petite recherche que nous avons réalisé pendant l'année de licence sur le RIDC (Rencontres Internationales de Danse Contemporaine), une école privée créée par deux importants chorégraphes français : Françoise et Dominique Dupuy. Cette petite monographie a porté sur des observations participantes dans un cours de danse qui avait lieu une fois par semaine. C'est à partir de ce moment que la danse devint un objet d'étude à part entière, tout en combinant ma passion pour la danse et un regard critique. Voici ce que j'écrivais à l'époque et qui reste encore valable pour le présent travail : « Au fur et à mesure que l'enquête avançait, ce n'était pas uniquement l'évolution des élèves que j'observais mais aussi les transformations que la danse avait apporté dans ma vie et dans ma construction en tant que sujet. Cette forte implication et cet investissement affectif que je ressens envers la danse a été à la fois un élan et un outil de connaissance, car à partir de mon vécu personnel j'ai pu produire un savoir théorique et « objectif » mais en même temps rejeter à certains moments toute forme d'analyse et de distance essentielle à tout travail ethnologique. »⁷

Ce travail que nous avons intitulé « Des techniques du corps aux techniques de soi : les modes de subjectivation du danseur de contemporain. », était centré sur une problématique de la construction du sujet, et les processus de subjectivation et de construction identitaire - dans le sens d'une identité personnelle- par des « techniques de soi sur soi » liées au corps, en

⁷ Extrait du journal d'enquête.

se basant sur les derniers travaux de Michel Foucault, sur *L'histoire de la sexualité* (Foucault, 1976, 1984(a), 1984(b), 1989). Foucault définit ces techniques de la manière suivante : « *les procédures comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées aux individus pour fixer leurs identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins et ceci grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi où de connaissance de soi par soi.* » (Foucault, 1989, p. 134)

Or, ces travaux étaient inscrits dans un champ de signification du corps lié à un système symbolique propre à la modernité occidentale entendue comme une tradition, et un héritage de construction culturelle du corps que plusieurs travaux ont déjà tenté d'élucider : tel est le cas des travaux généalogiques de Michel Foucault (ici l'auteur rétablit des liens entre la modernité et la tradition antique classique), qui traitent sur le corps dans les sociétés occidentales sous le prisme de la sexualité. Dans le champ de l'anthropologie, des travaux comme ceux de David le Breton tentent aussi de faire une synthèse de la place du corps dans les sociétés dites « modernes ». Dans *Anthropologie du corps et modernité*, l'auteur met en perspective « le monde moderne », la « modernité », en ayant comme fil conducteur le corps, inscrit dans une généalogie, dans une tradition imprégnée du dualisme cartésien marqué par le développement de la médecine et par une conception anatomophysiologique de celui-ci.

Mais lors de mon arrivée à Bogotá, en août 2003, et ensuite à Carthagène au mois de septembre, ce cadre théorique qui avait marqué mes études préliminaires, commençait à me troubler profondément, car je ne trouvais aucune correspondance avec les réalités que j'étais en train d'entrevoir. La perplexité face à ce retour en Colombie aussi chargé d'expectatives, me conduisit souvent à des pertes de sens, à l'ignorance, à la confusion et à une totale incertitude. Or, à l'instar d'Edgar Morin, je pense que cette incertitude est le signe de la complexité, et c'est avant tout ceci, que nous avons retenu après cette première expérience, ce premier « rite de passage » que constitue la première recherche et le premier fameux « terrain » d'un ethnologue apprenti : que toute entreprise de connaissance est aussi un renoncement à la connaissance. J'ai donc opté pour me laisser entraîner par mes informateurs, pendant mon séjour d'un mois à Bogotá, et pendant mon séjour à Carthagène qui dura cinq mois.

Je suis arrivée à Bogotá, le 12 août 2003, et le soir même, avait lieu au Théâtre Colón⁸, l'inauguration d'une saison consacrée à Alvaro Restrepo pour célébrer ces vingt ans en tant

⁸ Le théâtre Colón, est le théâtre le plus important, et plus ancien de la Capitale, et il constitue un des monuments les plus prestigieux du patrimoine national et du centre ville colonial de Santafé de Bogotá. Il a été construit à la

que danseur et chorégraphe. Cette saison a été divisée en deux parties : la première partie qui a eu lieu en août, présentait le travail réalisé avec le Groupe Pilote Expérimental qui est constitué par la première génération de danseurs formés au CDC à Carthagène. La deuxième partie qui a eu lieu entre novembre et décembre 2003, était consacrée aux premières créations du chorégraphe dans son « noyau interdisciplinaire de création et de recherche scénique » *Athamor Danza*, et par lesquels il a gagné une reconnaissance et une renommée internationale dans le monde de la danse contemporaine.

Ce soir là je suis allée au théâtre Colon, pour assister de nouveau à une représentation de *El Alma de las cosas*. A l'entrée, je remarquais que les spectateurs ne faisaient pas une file organisée, mais qu'il y avait une sorte de petite foule informe de personnes se parlant entre elles, essayant de rentrer à petits coups de bousculades. Il y avait une grande partie des spectateurs qui devaient retirer des invitations, et qui s'empressaient hâtivement vers l'entrée, car il était vingt heures et le spectacle était sensé commencer à dix neuf heures trente.

Peu à peu je commençais à reconnaître des visages, des amis, des anciens élèves du Lycée Français Louis Pasteur de Bogotá où j'ai passé mon baccalauréat. Il me semblait qu'une grande partie des gens qui se trouvaient ce soir là au théâtre - si ce n'est la totalité des spectateurs- se connaissaient et se reconnaissaient, et formaient de véritables réseaux. De mon invisibilité parisienne, j'étais le jour même de mon arrivée, plongée dans le petit monde de l'élite intellectuelle de la ville, et je devais faire face à des retrouvailles inattendues. Dans le théâtre régnait une ambiance de familiarité, d'intimité et de désinvolture, de la part des spectateurs qui ne cessaient de discuter, alors que le spectacle avait déjà une heure de retard. Ceci je l'observais avec une distance, avec un certain étonnement. Je fermais les yeux (j'étais fatiguée) et j'entendais les bruits, les résonances produites par les discussions envahissantes des spectateurs, quand soudain, après quelques avertissements et sollicitations de silence, apparût Alvaro Restrepo, qui fit un discours d'environ quinze minutes. Même si par la suite nous analyserons ces discours qui précèdent presque la totalité des spectacles du GPE, il est important de souligner cette première présentation de soi : le chorégraphe présenta un bilan de sa carrière, de son parcours depuis la petite enfance, qu'il décrivit comme un enfance torturée⁹, jusqu'au moment de la révélation de sa vocation pour le mouvement à ses vingt

fin du XIX^e siècle par l'architecte italien, Pietro Cantini, et depuis son inauguration il reçoit des spectacles nationaux et internationaux à haute renommée. Il s'agit donc d'un lieu à haut prestige, avant tout fréquenté par l'élite de la culture savante de la ville.

⁹ Le thème de l'enfance torturée, de la « mauvaise éducation », liée aux instances éducatives, que le chorégraphe critique avec virulence, revient avec récurrence dans les articles de presse et dans la présentation de soi. Le choix de la danse intervient comme un élément libérateur, et de connaissance de soi par soi. Ces critiques concernant la

quatre ans, lorsqu'il décida de devenir danseur. Ensuite vinrent les temps de l'apprentissage de la danse à New York avec les grandes figures de la scène New-yorkaise des années quatre-vingt : Martha Graham, Merce Cunningham, Anna Sokolow, Jennifer Muller et son « maître » de la Corée du Sud Choo Kyoo, qu'il connut à l'école de Martha Graham. Et puis, postérieurement, des créations chorégraphiques avec ses compagnies *Athamor Danza et El Puente*, et finalement cette nouvelle étape en tant que pédagogue avec les jeunes de Carthagène, de la « Carthagène profonde », selon l'expression du chorégraphe. Cette intervention qui eut lieu à un moment et dans un contexte très particulier de célébration et de commémoration du travail avec les élèves de Carthagène, nous permit de comprendre plusieurs choses essentielles : d'une part, l'enquête commençait à un point bien précis de l'histoire de l'institution, à un moment de transitions, de réussites et de reconnaissance par un public bien spécifique (l'élite savante locale), concerné par cet art « culte ». En effet, je commençais à mieux comprendre l'importance de la figure d'Alvaro Restrepo en tant que danseur en Colombie, et le statut de son œuvre pionnière et fondatrice en ce qui concerne la danse contemporaine, car même si d'autres compagnies importantes existent, cette école possède une reconnaissance au niveau national que je ne soupçonnais pas avant mon arrivée sur le terrain. En effet, il y eut une couverture médiatique importante concernant cette saison¹⁰. Pourquoi une couverture médiatique aussi importante ? D'une part, cela s'explique par l'importance de l'œuvre artistique du chorégraphe et de la compagnie qui a déjà une reconnaissance mondiale, mais elle peut aussi être liée au fait que deux des membres du comité de direction de l'école sont des journalistes de renom : Enrique Santos Calderón l'actuel directeur du *Tiempo*, et Oscar Collazos, résidant à Carthagène, rédacteur de ce journal, ainsi que de l'*Universal*, le quotidien local. Dans un entretien avec Oscar Collazos, il m'expliquait que son rôle à l'école consistait en « une collaboration de sa part en tant qu'écrivain, et en tant que journaliste pouvant exercer ses influences », et il m'expliquait, je cite, qu'« il se crée un phénomène inévitable de sacralisation du projet car, d'une part, le

pédagogie infantile se dirigeaient là avant tout à l'éducation bourgeoise et bénédictine, qu'il reçut dans une des écoles privées de haute renommée de la Capitale.

Les chorégraphes ont développé une philosophie pédagogique et ceci, pour le cas de Restrepo est très lié à son vécu personnel, et à une enfance, où sa vocation artistique n'a pas pu être exprimée en son plein gré. Dès lors, il élabore une philosophie pédagogique qu'il conçoit comme une maïeutique, comme un « art de l'accouchement » qui veut seulement fournir une aide sur le chemin de l'intelligence et de la connaissance de soi, pour éveiller des vocations souvent frustrées par l'éducation traditionnelle. Nous voyons à quel point ses conceptions pédagogiques, se rapprochent de la philosophie classique et notamment de la philosophie socratique.

¹⁰ Plusieurs articles portant sur cette saison et sur l'école ont été publiés dans *El Tiempo*, le quotidien le plus important à niveau national. De même les danseurs et le chorégraphe ont été interviewés dans les journaux télévisés des deux chaînes nationales : *Caracol* et RCN.

collège du corps est un phénomène culturel irréversible, et de l'autre car les médias, se nourrissent entre elles.»¹¹

Ces deux représentations de la même pièce dont ont fait l'objet les pages précédentes avaient eu lieu dans deux contextes très différents et me révélaient, d'autres aspects de ce projet artistique. La première eu lieu dans un contexte international : celui de la 10^{ème} Biennale de la Danse à Lyon intitulée *Terra Latina. Du Rio Grande à la Terre du Feu*. Des groupes d'Argentine, du Brésil, de Bolivie, du Chili, de la Colombie, du Costa Rica, de Cuba, du Mexique, de l'Uruguay et du Venezuela, ont participé à cette rencontre où la France fut aussi représentée. Nous pouvons observer que plusieurs pays de l'Amérique Latine sont désormais touchés par le mouvement de la danse contemporaine, entendu comme un réseau planétaire par lequel sont véhiculés des symboliques corporelles, des savoirs incarnés, des valeurs, des comportements et des modes de vie qui lui sont propres. Or, ces manifestations qui sont inscrites dans des réseaux transnationaux hautement mondialisés, car la danse est une profession avant tout nomade, possèdent aussi des caractéristiques locales particulières. Les deux compagnies de danse contemporaine qui représentaient la Colombie dans cette Biennale, étaient le Collège du Corps, et l'Explose¹². En analysant la brochure de présentation de ce festival, nous remarquons que c'est uniquement pour le cas des deux compagnies colombiennes que la violence est directement mise en relation avec le type de représentation artistique. La référence au conflit, aux « déplacés » qu'il génère, et à la violence généralisée qui envahi le pays est inéluctable. Ces brochures construites conjointement par les institutions artistiques locales et par les instances de la Biennale, reflètent l'image que se donnent ces établissements dans un contexte international. Voyons les présentations des deux participants. L'explose se présente de la manière suivante :

« « La violence est notre identité » Voilà ce que déclarait, au cours d'un entretien récent, la dramaturge colombienne Juliana Reyes. [...] Chaque colombien porte en lui les traces de la violence quotidienne qui ravage le pays. Sur le rideau rouge barrant le fond de scène, s'agite un peuple d'ombres, de spectres, métaphore de ces exilés de l'intérieur que sont les colombiens. Au sol, une terre brune, aux couleurs chaudes, qui loin de symboliser la Divine Pachamama, la Terre-mère bienfaitrice, tache, salit, macule les corps. Aucun repos, aucun répit n'est possible. Partout les corps éreintés, courbés, contraints, la parole empêchée. »

Le CDC de la manière suivante :

¹¹ Extrait d'un entretien, le 11 février 2003.

¹² *L'Explose* est une compagnie de danse contemporaine dirigée par le chorégraphe Espagnol, Tino Fernández, et qui est inscrite comme le CDC, dans des réseaux transnationaux. Elle est avec ce dernier une des seules compagnies inscrite dans ces réseaux, car le chorégraphe c'est formé en Espagne et en France et donc il possède des liens avec ces deux pays.

« Les dix-huit danseurs -âgés de 14 à 21 ans- membres du Groupe Pilote Expérimental, vivent à Carthagène des Indes, l'une des plus belles villes de la côte caraïbe. Pourtant, ils sont pour la plus part, issus d'un de ces quartiers les plus défavorisés, où s'entassent les familles modestes et les « déplacés » de la violence, un mot clef pour qui veut saisir la réalité de la Colombie contemporaine. »¹³

Mais si les deux présentations se réfèrent à la violence, les logiques ne sont pas les mêmes. En effet, pour la première compagnie, la violence est mise en scène, et elle est critiquée par ce biais, tandis que le CDC fait une référence à celle-ci, en ayant un discours politique, explicite sur l'importance de la danse dans une société où il y a une crise de valeurs :

« Depuis 1997, « le Collège du Corps » propose aux jeunes des quartiers défavorisés de Carthagène, des Indes, de danser. Danser pour lutter contre la violence, danser pour retrouver ses racines, danser pour se construire et s'épanouir. » (Idem)

Nous analyserons ultérieurement les discours de l'institution vis-à-vis du corps, de la danse, de leur place et leur rôle dans la société, mais il nous semblait important de montrer à quel point la référence à la violence était une des caractéristiques des productions artistiques en Colombie, ainsi que de souligner que le phénomène de la danse contemporaine est en expansion en Amérique Latine, où il existe une grande diversité de danses vernaculaires, danses métissées par le mélange entre l'apport espagnol, amérindien, et africain. Et que plusieurs fois lorsque la danse contemporaine vient s'installer dans ces latitudes, c'est pour opérer une relecture de ces traditions, car ce qui caractérise de nos jours les courants avant-gardistes latino américains en danse contemporaine, c'est l'invention de gestualités provenant d'hybridations entre des langages corporels divers, de métissages entre des formes de danse, qui ont lieu dans le corps.

La deuxième représentation que nous avons décrit et qui eu lieu à Bogotá, dans un contexte national, ne plaçait plus le Groupe Pilote Expérimental en relation avec d'autres groupes latino-américains puisque toute la saison d'août, était consacré à leur répertoire. Les lieux de la danse et les espaces occupés étaient différents, car la place du CDC au niveau national est véritablement centrale et constitue un foyer pour le développement de la danse contemporaine et la danse en général en Colombie, car c'est là le but que l'institution s'est donnée dans une certaine mesure.

En effet il s'agissait de la présence dans la Capitale de danseurs admirés par le secteur de la danse très peu développé à Bogotá, où ils eurent l'opportunité d'enseigner dans des stages organisés par le CDC, dans les universités les plus importantes de la ville et du pays, où il y a des formations en danse. Il y eu aussi un colloque organisé par le Ministère de Culture (et plus

¹³ Extraits de la brochure de la Biennale de Lyon : présentation de la pièce *Le regard de l'autruche* pour ce qui concerne l'Explose, et de *l'Ame des choses* pour ce qui concerne le CDC. (Septembre 2002.)

précisément par la Direction de l'enfance et de la Jeunesse et la Direction des Arts) et par le CDC, qui tenta de réunir une partie du « secteur » de la danse en Colombie. Si nous mettons le mot « secteur » entre guillemets c'est par ce qu'en réalité il n'est pas consolidé, et que la Danse est une activité culturelle et artistique extrêmement polymorphe en Colombie (Danses de salon, folkloriques, ballets, ballets folkloriques, danses de la rue, et danse contemporaine). Ainsi, les acteurs qui la forment ont des statuts très différents, pratiquent des styles de danse fort éloignés et par conséquent, s'inscrivent dans des marchés de la culture et de l'art très variés. Ce colloque *Eduquer en Danse, et éduquer avec la danse*, auquel nous avons assisté, avait comme objectif de mettre en dialogue les institutions officielles et privées et d'impulser une réflexion sur les politiques culturelles à mettre en œuvre pour donner un statut au secteur de la danse dans l'éducation nationale, et des subventions pour la reconnaissance effective de cet art.

Mais ce qui est très intéressant de remarquer c'est le rôle pionnier que joue le CDC dans le début d'une concertation pour le développement de politiques culturelles concernant la danse. Même si une grande diversité d'acteurs étaient présents, le CDC avait un statut presque hégémonique, et la figure d'Alvaro Restrepo, était centrale dans tout le développement du Colloque. En effet le travail du chorégraphe ne peut se résumer à celui d'un artiste. Son travail est aussi politique, et il est fondateur dans le sens où il s'efforce de donner un statut à un secteur très peu reconnu par les instances officielles.

Nous avons pour l'instant élucidé cette double dimension territoriale de notre terrain, l'une internationale l'autre nationale. De l'une à l'autre, je commençais à entrevoir déjà des enjeux différents, alors que le premier élan avait été complètement émotif.

Or il y avait encore une continuité dans mon regard : l'admiration, l'adhérence et l'identification au discours de l'institution. Même si je gardais une certaine distance vis-à-vis du milieu auquel j'appartiens au sein de la société colombienne, je restais pleinement insérée dans un public ému, émerveillé d'une part par la « véritable qualité artistique du spectacle », ce qui relève d'un jugement esthétique et de goût, et par là d'une appartenance à une certaine « culture des goûts » ou « *Taste culture* » selon les termes de Gans (Gans, 1974). D'autre part, par sa vocation sociale, ce qui relève d'une posture politique qu'il est aussi important d'élucider, car les sciences sociales ne sont jamais exemptes d'être traversées par des idéologies. Ainsi à l'instar de Jürgen Habermas, nous soutenons que le fait de bannir l'idéologie de la science provient aussi d'une idéologie : le positivisme (Habermas, 1973). Ainsi notre posture vis-à-vis du discours sur le rôle que doit jouer l'Art dans la société, et le

discours politique sur le corps qu'a élaboré l'institution à partir des valeurs inhérentes à la pratique de la danse, et que nous développerons par la suite, est une posture d'adhérence. En effet, nous verrons tout au long de cet ouvrage, que le discours anthropologique sur le corps rejoint sur plusieurs plans celui de l'institution, et que ceci est dû à l'entrecroisement de traditions intellectuelles et philosophiques entre le discours porté par la danse contemporaine qui est un « savoir-pouvoir » et celui de l'ethnologie qui l'est aussi. Cependant, les deux discours proviennent de deux registres parfois très différents, car les cadres de référence ne sont pas les mêmes. Et c'est *entre ces deux cadres de référence* que nous tenterons de *tisser* un dialogue. Dans *Les formes de l'oubli*, Marc Augé tente de montrer que l'ethnologie en tant que science qui a comme objet ces différents « cadres de référence » et de conception du monde, devrait prendre au sérieux cette altérité pour se nourrir en tant que science : « *La relativisation d'une culture par l'autre (le changement de « cadre de référence ») est en son fond un exercice anticulturaliste qui respecte avant tout, dans chaque culture, le pouvoir qu'elle a de déstabiliser les autres.* » (Augé, 1998, p.18) La pensée sur le corps élaborée par la danse pourrait-elle déstabiliser la pensée anthropologique sur le corps ?

Notre posture vis-à-vis d'une pensée sur le corps que nous développerons tout au long de ce travail, est liée au discours de l'école, mais elle reste critique et distanciée à plusieurs égards. Notre regard sur l'école avant notre arrivée à Carthagène, fut avant tout un regard ancré sur la représentation, sur la mise en scène, et une ethnographie plus intime ne se développa qu'à notre arrivée dans la ville sur laquelle portera ce travail.

Carthagène.

Quand je suis arrivée à Carthagène, je me suis installée au centre ville colonial, où se trouve aussi placé le CDC. Les premiers contacts avec l'école furent difficiles et il y eu une période de latence d'environ deux semaines, pendant lesquelles j'ai cherché des informations générales sur la ville, et j'ai visité quelques groupes de danse locaux. En effet, je cherchais au début à être présentée « officiellement » aux élèves, par le directeur, et qu'ils puissent savoir les motifs de ma présence à l'école. Je voulais me construire une place qui soit en harmonie avec tous les membres de l'école, et surtout avec les élèves du Groupe Pilote, avec lesquels je voulais initier des entretiens préliminaires, tout en ayant comme nous l'avons expliqué, les premières pistes théoriques, dans les travaux sur l'herméneutique du sujet chez Foucault, en partant des mes recherches au IRDC. Or, en attendant un rendez-vous avec le chorégraphe,

deux semaines s'écroulèrent et je commençais à désespérer, car je n'arrivais pas à entrer en contact avec les danseurs par les biais d'une présentation officielle, et par un accord préétabli avec le chorégraphe. Sans son autorisation je n'avais pas accès aux cours, et ce qui m'intéressait c'était de comprendre les techniques corporelles véhiculées au CDC. Un jour, la coordinatrice pédagogique, me dit de venir à un des cours du Groupe Pilote dicté par Alvaro Restrepo. Je me suis installée dans une des chaises qu'il y a dans la salle de cours car beaucoup de personnes viennent pour les observer : des hautes personnalités artistiques et politiques, et des personnes représentant toutes sortes d'institutions privées, publiques, gouvernementales, ONG, etc. Dans un entretien avec la directrice administrative, où elle me racontait la façon dont l'école obtenait ses ressources, elle me disait :

« [...] On a commencé à montrer que l'on faisait des choses. Qu'il y avait des résultats. Les enfants ont commencé à faire des petites représentations, et on a commencé à inviter des gens. Des gens importants, des ambassadeurs, même Gabriel García Márquez, en fin, une quantité de gens qui puissent voir ce que nous étions en train de faire, et aussi des gens de la ville... [...] Ce projet, comme c'est de la danse, comme c'est de l'art, comme c'est de la scène, c'est un projet qui a la possibilité de faire connaître publiquement ce que l'on est en train de faire. Le projet comme le conçoivent Alvaro et Marie-France, c'est-à-dire un projet de haut niveau artistique, ben, toute petite création est une merveille que l'on peut monter, et les gens peuvent voir comment l'enfant change avec sa formation. Alors ce fut une stratégie, et c'est une stratégie de mettre les enfants de manière permanente en face d'un public, pour qu'aussi le projet ait une visibilité et que les personnes intéressées à apporter de l'argent, puissent comprendre l'importance du projet de la voix directe des bénéficiés. Alors, celle-ci a été une stratégie, et peu à peu des institutions se sont rapprochées. »¹⁴

Je me suis donc assise là, comme un des nombreux observateurs des cours avec les enfants ou avec les jeunes du Groupe Pilote, je commençais à prendre des notes sur la configuration de la salle de cours, sur les préparations des danseurs avant de commencer leurs entraînements, quand la coordinatrice pédagogique vint me voir pour me dire qu'il valait mieux que je parte et que je revienne l'après-midi pour avoir un entretien avec Alvaro, car il préférait que l'on parle « des espaces auxquels j'aurai le droit d'accéder » et ceux auxquels je n'aurai pas le droit, car il s'agissait de « moments et d'espaces d'intimité ». Cet épisode a été assez révélateur de la relation que commençait à se tisser entre la direction et moi. En effet, je n'avais aucun rôle stratégique intéressant pour l'institution, mon travail qui allait durer cinq mois, allait aller au-delà du regard rapide et enchanté d'un spectateur, face à des enfants ayant effectivement des capacités expressives pour la danse impressionnantes. Mon discours ne serait pas celui des nombreux journalistes et documentaristes qui visitaient l'école, pendant un jour ou deux (et nous avons été témoins de la présence de journalistes pendant notre séjour à Carthagène). Notre travail a tenté de briser la vitrine de la représentation, celle de l'image

¹⁴ Entretien, 23 janvier 2004.

répétitive que s'est construite l'école à des fins stratégiques dans un pays où la danse contemporaine est peu reconnue, et la quête de subventions est ardue.

La directrice administrative me racontait que le premier élan des deux pères fondateurs était d'initier le mouvement de la danse contemporaine en Colombie, et dans la côte du pays « où il y avait beaucoup de talent pour la danse », et que peu à peu, ils ont compris que l'impact social de l'enseignement de la danse était important, que c'était un élément pacificateur dans un pays dans lequel la violence était omniprésente, et que la présentation du projet se voyait modifiée par cet impact qui se révélait dans leur entreprise :

« Nous avons commencé à nous rendre compte que le projet au-delà d'être artistique, était un projet absolument psychosocial. Il se produisait des effets très importants non seulement auprès des bénéficiaires directs mais aussi dans la communauté qui les entourait, parce qu'ils commençaient à les admirer, l'auto-estime commençait à augmenter, ils commençaient à se sentir importants. Les parents commençaient à sentir que leurs enfants pouvaient arriver quelque part. Et alors on a commencé à prendre la décision qu'il fallait trouver des ressources, orienter la présentation du projet vers ces bénéficiaires, et vers ces résultats qu'initialement n'étaient pas envisagés, mais qu'on commençait à voir, et qu'on avait. Et alors on a commencé à réorienter la posture des projets qui se présentaient. En les orientant vers le psychosocial, et en les orientant vers... vers les actions communautaires en bénéfice de la population. »¹⁵

La présentation des conditions sociales de production des œuvres artistiques précède toutes les représentations et véhicule des traits stéréotypés concernant des catégories sociales comme celle de « jeunes marginaux », de « déplacés par la violence », de « milieux populaires », et par des termes exaltant les pouvoirs bienfaiteurs de la danse pour la personne et pour la société en général. Le CDC est présenté comme un lieu d'harmonie et de cohésion sociale, comme un lieu de joie pour les enfants, et toutes sortes de contradictions et de conflits sont bannis d'une représentation quasi idyllique. Dans le colloque *Eduquer en Danse, et éduquer avec la danse*, le CDC a voulu illustrer ses principes méthodologiques, par une démonstration d'un cours fait par le Groupe Pilote. Après le cours, on a présenté un documentaire sur une des filles du groupe, qui habitait dans le *Nelson Mandela*, le quartier où il y a le plus grand nombre de déplacés par la violence dans la ville. Ce documentaire montrait les conditions de précarité de ce bidonville éloigné du centre ville, où la jeune danseuse allait tous les jours prendre ses cours de danse qui « la rendaient heureuse, et lui permettaient d'oublier tous les problèmes du quotidien ». ¹⁶ La projection a été suivie d'un magnifique duetto de *L'Âme des choses*, créé par la fille en question et par un de ses camarades. L'émotion et la stupéfaction du public (moi incluse) face à l'expressivité de la danse, combiné avec le drame qui nous

¹⁵ Idem.

¹⁶ Nous avons vu ce documentaire pendant le colloque, et il nous a été gentiment fourni par l'école comme matériel ethnographique. Ce documentaire produit par des journalistes mexicains, traduit effectivement les contrastes extrêmes entre le centre ville historique où se trouve le CDC, et les quartiers de provenance de plusieurs des élèves.

avait été présenté créaient une adhésion immédiate à ce projet miraculeux, et aux pouvoirs magiques et transformateurs de la danse.

Mais notre ethnographie, se penchant du côté des élèves avec lesquels je suis arrivée à avoir des véritables contacts d'amitié fondés sur la réciprocité et le respect, évolua lentement de par le malaise que je ressentais à cause de la position ambiguë face à la direction qui avait des craintes vis-à-vis de mon travail, qui allait dévoiler des réalités ne s'accommodant pas au discours de l'institution, qui de surcroît, jouit comme nous l'avons remarqué, d'une couverture médiatique importante. Ainsi, Sylvia Faure, lorsqu'elle explique le choix des écoles dans lesquelles elle a travaillé explique les inconvénients d'un travail de recherche dans des institutions de prestige : « *Pour aller au-delà de la vision institutionnelle ou légitime que le corps enseignant pourrait désirer donner à voir de ses pratiques, il nous a donc semblé nécessaire de varier les contextes d'observation. Notre parti prit est lié aux remarques d'Everett C. Hughes, selon lesquelles les métiers prestigieux s'accompagnent de prétentions qui amènent leurs enquêtés à dissimuler une grande partie de leur manière de faire derrière des secrets, des procédés rhétoriques et des présentations de soi. Habilement, ils dénie la réalité profonde des relations sociales qui les composent et interdisent ainsi l'accès au terrain.* »

Nous n'avons pas eu de possibilité d'échapper toujours aux habiles charmes de la rhétorique des membres de l'école. Nous étions nous-mêmes inscrits dans des relations sociales inscrites dans des structures profondément inégalitaires, héritières encore de la période coloniale. A Carthagène, la supériorité du « blanc », et le statut social largement inférieur du « noir », dans un contexte de racisme implicite, se traduit par « des normes qui régissent les relations ordinaires, baignées d'étiquetages sociaux ». En effet comme le montre Elisabeth Cunin, Carthagène est une ville « *dominée par une sorte de « convention d'évitement » de la condition raciale qui permet de se soustraire de l'embarras avant même qu'il ne se produise [...] »* (Cunin, 2004, p. 260) Et cet évitement racial, et aussi un évitement social. Le poids du multiculturalisme est important dans le cadre du CDC, où comme nous le verrons ultérieurement, *black is beautiful*, et la race noire est exaltée, ce qui donne un statut très positif aux apparences du corps noir, qui est esthétisé. Mais cela n'empêche pas qu'il existe néanmoins des conventions d'évitement social.

Dans mon rapport avec les danseurs, -et je me réfère ici aux élèves du Groupe Pilote avec lesquels j'ai le plus travaillé- il y avait toujours des conventions sociales implicites. J'étais toujours associée à mon milieu social bourgeois contrastant avec leurs origines populaires, ce

qui créait une distance, et des comportements d'évitement. Certains d'entre eux venaient souvent chez moi (dans mon appartement au centre ville), mais dès que je leur demandais de m'inviter chez eux (dans les quartiers de la périphérie), j'observais chez quelques uns une réticence et un malaise, et je préférais ne pas dévoiler les mécanismes sociaux à l'œuvre, car moi-même je ressentais une gêne terrible.

Or en même temps, le fait de faire partie d'une école de danse de haut prestige qui par le biais de l'éducation leur a permis une ascension sociale, et d'augmenter leur capital symbolique culturel et social, car ils sont désormais insérés dans des réseaux d'une bourgeoisie transnationale liés à la danse contemporaine, nous rapprochait. Car comme moi ils étaient dans une situation d'entre-deux. On assiste ici à un paradoxe qui caractérisa la situation d'enquête. Dans mon rapport aux enquêtés il y eut souvent des procédures de dénégation et de camouflage de la situation sociale, comme des moments d'explicitation de celle-ci dans le dialogue avec mes interlocuteurs toujours dans un entre-deux, puisqu'ils côtoient souvent des membres de la haute bourgeoisie colombienne, et ils passent la plus grande partie de leurs journées au centre ville pour ensuite retourner dans la ville populaire. Cette situation d'hommes marginaux, selon l'expression de Park, permettait des dialogues intéressants car un bon nombre de mes interlocuteurs, de par leur situation d'entre-deux étaient capables pour certaines situations de décoder les normes sociales du groupe social dans lequel ils se sont à moitié insérés à travers l'école.

Nous ne pouvons donc pas généraliser quelle a été notre position sur le terrain, car il y a eu beaucoup de situations différentes se définissant par le contexte d'énonciation, et la pratique de l'enquête montre à l'évidence, qu'il n'y a pas sur le terrain de position « hors jeu » pas de poste d'observation privilégiée qui laisserait inchangé le jeu social observé. Mais nous ne pouvons pas négliger le fait que notre statut était dans la plus grande majorité des cas un statut dominant car le fait d'être étudiante de la Sorbonne, dans un contexte francophile, comme celui de l'école, faisait de moi, un être hautement valorisé.

Un autre point dont il faut tenir compte est l'âge et le sexe des enquêtés : ils avaient presque tous environ mon âge, ce qui créait une complicité -et nous avons créé de véritables amitiés- ce qui donnait place à des échanges quotidiens qui m'ont permis de suivre une grande partie des activités des danseurs car nous avons des affinités liées à notre âge. D'autre part, la relation avec les garçons passait souvent par une neutralisation et par l'explicitation d'une distance nécessaire car ils ont tous essayé à leur tour de me séduire d'une façon ou d'une autre, ce qui rendait parfois très difficile la situation d'enquête. Avec les filles il y eu une forte complicité, et plusieurs d'entre elles dormaient parfois chez moi, me racontaient leurs

problèmes, et passaient la majorité du temps libre avec moi. Plusieurs fois nous sommes allées à la plage, et nous sortions de la ville en week-end pour faire des ballades.

Cette aussi forte proximité avait ses atouts et ses inconvénients. D'une part à cause des amitiés que j'ai créées avec les danseurs, avant tout fondées sur la réciprocité, j'ai pu créer des liens fondés sur la confiance, et les entretiens formels et informels ont été véritablement riches. Mais les inconvénients d'un tel investissement personnel et affectif, je les ressens encore à présent car l'effort que je dois faire pour me distancier est immense. Heureusement le retour à Paris a donné ses fruits, et la distance m'a permis de prendre le recul nécessaire à ce travail.

Angers.

De ce long parcours, néanmoins important pour caractériser succinctement l'institution sur laquelle porte notre travail, retenons le plus essentiel. Nous avons eu l'opportunité de varier les contextes de l'enquête, et de comprendre les multiples dimensions de ce projet artistique car nous avons compris qu'il s'agit d'un projet franco-colombien, puisque le CDC est fortement lié au CNDC (Centre National de Danse Contemporaine) qui se trouve à Angers et dont Marie-France Deulieuvin est la directrice d'études actuelle. En effet, c'est en allant au CNDC après notre retour à Paris en février 2004, que nous avons pu mieux comprendre le rôle important que joue la chorégraphe en tant qu'appui pour l'école, mais aussi en tant que chorégraphe et que pédagogue, car nous avons aussi eu l'opportunité de voir le travail d'échange entre les élèves du CDC et du CNDC, puisque les danseurs du Groupe Pilote Expérimental se sont rendus à Angers pour quelques mois de résidence artistique pendant lesquels ils ont suivis des cours, et ils ont réalisé quelques présentations à Angers même et dans la région angevine. Mais le groupe des danseurs c'est rendu en France avant tout pour signer une convention en avril 2004 pérennisant le partenariat entre le CDC le CNDC, qui existe depuis la création même du CDC, dans laquelle la chorégraphe française a été fortement impliquée. Nous verrons postérieurement la forte influence institutionnelle, qu'exerce le CNDC sur le CDC, et qu'il y a une sorte de prolongation d'un modèle institutionnel, dans un contexte véritablement autre, ce qui crée une nouvelle forme institutionnelle tout à fait originale et particulière étant donné que le modèle en question transpose quelques uns de ses traits dans un contexte socioculturel complètement différent. Par la transposition de formes institutionnelles c'est aussi des formes d'organisation et de configurations sociales et culturelles qui sont transmises, dans un contexte de globalisation et d'expansion de la danse contemporaine, mais leur mise en place fait émerger des

particularismes. Ainsi le partage entre universalisme et relativisme, qui caractérise deux courants opposés dans la science anthropologique, peut être résolu ou envisagé dans une dialectique entre le particulier et l'universel : « *en d'autres termes il s'agit d'inverser le raisonnement habituel, qui consiste à opposer radicalement universalisme et relativisme, afin de montrer que l'universalisme loin de contrarier la manifestation des différences, est le moyen privilégié de leur manifestation.* » (Amselle, 2001, p. 49)

Nous avons eu l'opportunité de placer notre *field-work* (travail de terrain) avant tout centré sur Carthagène, qui constitue notre site privilégié car nous y avons passé la majorité du temps, dans un ensemble international et globalisé et nous avons aussi cerné son rayonnement au niveau national, et ceci a été possible par notre position d'entre-deux entre la France et la Colombie, ce qui facilita considérablement ce travail, aux dimensions transnationales, par un *net-work* (une optique envisageant le terrain non pas comme un huit clos mais inscrit dans des réseaux) . C'est dans des réseaux internationaux, (entre des danseurs de différents pays du monde, inscrits dans des cadres institutionnels interconnectés, et *branchés*, selon l'expression d'Amselle) et ces multiples scènes sociales et culturelles que les corps des danseurs se construisent. Comment penser la construction du corps métis? Comment envisager le corps comme le lieu où se produisent les métissages ? Qu'entendons nous par métissage ? Nous verrons que le métissage est une « optique » que nous voulons prendre sur le corps pour observer la constellation dont il est le centre.

La méthode de la dépouille.

« Il me semblait que pour la première fois, je pouvais ne pas utiliser toutes mes idées et que je pouvais oser en éliminer. Je commençais à voir de quelle manière je pouvais clarifier, en limitant et en réduisant se qui semblait être une myriade de possibilités pour en arriver à une seule possibilité absolument nécessaire. »

Georges Balanchine, *Histoire de mes Ballets.*

En réalisant une cartographie de notre travail d'enquête nous remarquons que nous avons été confrontés à des scènes et des espaces sociaux à « valences territoriales » multiples et contrastées (Raulin, 2002). La diversité de questionnements qui surgissaient au fur et à mesure que nous découvriions une myriade de scènes et d'enjeux, nous plongeait souvent face à de véritables impasses. C'est en connectant notre terrain, qui a comme point cardinal la

ville de Carthagène, avec le mouvement à caractère universaliste de la danse contemporaine, que nous avons trouvé une approche théorique nous permettant de nous questionner sur ces phénomènes et mouvements mondialisés et leurs manifestations locales et particulières. Et d'effectuer ainsi une réflexion sur les tensions et les relations entre universalisme et relativisme entre le singulier et l'universel, à travers le *métissage* et une *théorie des liens* : il s'agit de tous petits liens, de liens précaires, mais enracinés, incarnés dans des corps.

Or il existe une grande variété de formes d'universalisme : l'universalisme de la raison et de la science, de la foi et de la ferveur, des Lumières, un universalisme positiviste, et un autre marxiste chanté à travers *l'Internationale* etc. Comment caractériser l'universalisme de la danse contemporaine ? Il semblerait qu'il se générât par un « métissage de la métamorphose » qui fonctionnerait par une transmission et une transmutation des savoirs de la danse. Selon François Laplantine et Alexis Nouss, ce « *métissage de la métamorphose se retrouve à l'ère moderne, chez nombre de penseurs et d'artistes d'Amérique latine et des Caraïbes dans leur relation à l'héritage européen.* » (Laplantine, Nouss, 2002, p. 573), et nous le retrouvons aussi dans la création du chorégraphe colombien avec les danseurs carthaginois. Si l'universalisme de la danse contemporaine se traduit à Carthagène par des processus de transmission et de transmutation, ceci se fait essentiellement par un métissage à travers une éducation corporelle et la danse, qui par sa plasticité et sa polysémie, est une pratique privilégiée pour interroger les formes de pensée en acte. Le corps est le point cardinal où s'opèrent les mélanges et les métamorphoses, il serait producteur de mutations et donc d'altérité.

Depuis Descartes le corps est conçu comme un « lieu », il est caractérisé par les propriétés de ce qu'il appelle l'étendue, c'est à dire l'espace. Ce qui ne peut rendre compte que d'une partie infime de l'expérience corporelle de l'homme qui est son aptitude à se déployer non seulement dans l'espace mais dans le temps c'est-à-dire dans l'histoire et dans le langage. Ainsi, si cette étude envisage le corps comme un « lieu » - précisons-le - ce lieu est traversé par le temps et la question de la mémoire corporelle est structurante dans notre travail.

En ce qui concerne le métissage -deuxième terme clef pour notre étude- il est nécessaire de cerner ce que nous entendons par ce vocable à caractère éminemment polyvalent. Pour ceci, nous nous sommes inspirés des travaux de François Laplantine et d'Alexis Nouss, (Laplantine et Nouss, 2001, Laplantine, 2003) ainsi que d'un ouvrage collectif, sous la direction de Claude Fintz intitulé *Le corps comme lieu de mélanges* (Fintz, 2003), que nous avons

consulté vers la fin de notre recherche, et qui coïncidait de manière miraculeuse avec le titre de ce travail que nous avons choisi avant même d'en faire la découverte.

Le terme apparaît pour la première fois en espagnol et en portugais dans le contexte de la colonisation et la notion se forme dans le champ de la biologie pour désigner les croisements génétiques et la production de phénotypes, c'est-à-dire de phénomènes physiques et chromatiques (couleur de peau) qui serviront de supports à la stigmatisation et à l'exclusion. Or le métissage n'est jamais seulement biologique. Ce n'est donc pas sous cet aspect que nous aborderons et que nous utiliserons cette notion, même si les mélanges dont nous traiterons sont aussi physiques que mentaux et sociaux puisqu'ils s'opèrent dans le corps. Dans le mot métissage il y a *tissage*, qui appartient à la même famille linguistique que *texte* -ce qui nous renvoie à une conception du métissage envisagée du point de vue du langage- et le préfixe *mé* qui quand à lui est utilisé pour construire les formes négatives. La négativité, comme le montrent Laplantine et Nouss, serait constitutive du métissage qui serait le refus de l'unité, de l'accord, de la fusion. Le métissage est avant tout pour ces auteurs transmutation, changement insaisissable et labile, et par là, il tente de sortir d'une logique de la capture.

C'est sous la métaphore d'un corps comme texture, comme une corporéité en création et en transformation permanente que nous envisagerons le corps. Avec le terme *corporéité* nous voudrions souligner que le corps ne peut se réduire à une essence physique et physiologique et nous voudrions aussi nommer une dimension plus complexe où bouillonnent les perceptions, les émotions, et la sensibilité, en tant que produit construit socialement et culturellement et en tant que condition de possibilité du sujet.

Avec l'arrivée de la danse contemporaine, ce sont des sujets et des personnes qui vont participer par divers moyens de transmission à des modèles sociaux, des savoirs faire, et des modes de vie liés à la discipline de la danse. C'est dans la personne et par son corps que les mélanges, à partir de savoirs incarnés, vont se produire. La notion de personne nous permet d'appréhender l'individu par la multiplicité de ses masques et des rôles qu'elle joue dans les différentes scènes et espaces multiples d'interaction sociale. La notion de *personne* permet d'intégrer le *sujet* et la multiplicité d'*objets* par lequel il se construit, et par lequel le sujet se *produit* dans des relations de pouvoir par une *subjectivation*, pour reprendre les termes de Michel Foucault. C'est par l'irréductibilité de la personne en tant que lieu de mélanges, de tissages de liens et de relations avec le monde et avec une multiplicité de contextes, que nous voulons envisager la relation entre le mouvement universaliste de la danse contemporaine et la manière particulière par laquelle ce mouvement prend corps dans la personne. Le métissage est une « optique » que nous voulons prendre sur le corps pour observer la constellation de

contextes dont il est le centre : « *les contextes régissent les champs de significations des corps en superposant des images et des représentations qui se structurent dans l'expérience de nous-mêmes et sont toujours objet de dispute et de négociation.* » (Viveros, Ariza, 1999, p. 23).

Le « mé-tissage » introduit cette idée de *tissage* et de *texture*. Peut-on soumettre le corps à la métaphore du métissage ? Le corps serait comme une page blanche où se mêlent et se tissent toutes sortes d'influences. « *Cherchant le corps, on ne rencontre jamais une représentation stable, aux contours fixes, mais sans cesse du texte, des textes qui s'interprètent et procèdent suivant un mode créatif (y compris même la peau) à des adaptations et des ré-élaborations imaginaires constantes.* » (Fintz, 2003 p. 14)

Comment se construit symboliquement la personne et sa corporéité à travers la pratique de la danse contemporaine et à travers une esthétique-éthique, dans le contexte social, culturel, et institutionnel « hybride » propre au Collège du Corps ? Quels sont les processus de *subjectivation* par une pratique corporelle et une expression artistique telle que la danse contemporaine, dans le cadre des configurations par des réseaux locaux nationaux et internationaux de cette école ? Dans quelle mesure les techniques de soi sur soi véhiculées par l'école en tant qu'institution pédagogique à travers des techniques corporelles et de pratiques langagières autour du corps, constituent-elles un moteur dans la construction du sujet ?

Pour tenter de répondre à ces questionnements nous devons dans un premier temps comprendre la pluralité d'espaces où ont lieu des expressions dansées à Carthagène des Indes, aussi sous forme d'introduction au contexte social et urbain où viendra se déployer et s'enraciner le mouvement de la danse contemporaine. Car il est important de souligner que la danse est un phénomène urbain omniprésent et polymorphe, et que la danse contemporaine est une forme de danse tout à fait nouvelle qui vient se « brancher », dans une certaine mesure, à des réseaux de jeunes pratiquant des danses locales. (Chapitre 1).

Dans un deuxième temps nous voudrions nous concentrer de plus près sur les caractéristiques du modèle pédagogique qui va se mettre en place par le processus d'institutionnalisation du CDC. Nous nous intéresserons ainsi à l'histoire de cette nouvelle institution, aux modes d'implantation de celle-ci dans la ville, et à son discours à la fois idéologique et philosophique sur le corps. Nous verrons que le CDC est une enclave institutionnelle de prestige où se « branchent » des réseaux de groupes sociaux ayant des écarts socioculturels importants, et que ceci, fait que cette école soit un lieu d'entre-deux (Chapitre 2).

Dans un notre troisième chapitre nous abordons de manière beaucoup plus microscopique la question des techniques du corps comme des techniques de soi, qui viennent contribuer à la construction de la personne, sur plusieurs niveaux. Nous ferons ainsi des analyses sur les techniques corporelles véhiculées dans les cours de danse au CDC, tout en tenant compte qu'elles se sont élaborées et se sont construites au sein d'une institution qui fait intervenir des couches sociales très différentes et que ces techniques sont profondément enracinées dans les réalités sociales et institutionnelles locales que nous auront décrits dans les deux premiers chapitres de cet ouvrage. Car ces techniques entretiennent effectivement un rapport complexe avec les conditions sociales dans lesquelles elles ont été construites. Des nouvelles formes de transmissions particulières et de nouveaux langages corporels vont surgir de la trans-position de modèles véhiculés par les techniques de danses enseignées par les deux pères fondateurs de l'école.

Pour penser le corps métis, il est nécessaire d'adopter une pensée elle-même métisse. Pour comprendre le métissage à l'œuvre dans une entreprise comme celle du CDC où s'entrecroisent des géographies et des échelles socioculturelles multiples, il a été nécessaire de l'appréhender dans et à travers une pensée métisse et transdisciplinaire mettant en dialogue d'une part divers champs de l'anthropologie : les études sur les Amériques Noires, sur les populations issues de la traite trans-atlantique, sur la danse et sur le corps. D'autre part nous avons dû nous pencher vers des ouvrages d'histoire de l'art et plus particulièrement concernant l'histoire de la danse, ainsi que nous avons utilisé des sources littéraires et philosophiques. De même notre matériel ethnographique est varié : à part les entretiens formels et informels, nous avons des documents filmés, et nous avons utilisé toutes les brochures de présentation de l'école et de ses œuvres, les écrits du chorégraphe, et les documents produits au sien de l'institution, ainsi qu'un corpus considérable d'articles de presse car comme nous l'avons vu, le CDC jouit d'une projection médiatique importante.

L'analogie avec Balanchine tend à montrer qu'entre ethnographie et chorégraphie, il existe dans une certaine mesure une même logique : une logique graphique, qui lie et relie des éléments par des tissages en créant des textures. Il s'agit de pratiques artisanales, de bricolages, tel le cinématographe lors du montage et du mixage. L'anthropologie peut aussi établir des liens inédits. La virtualité des liens est inévitable mais aussi révélatrice d'un regard, d'une compréhension d'une réalité qui peut servir de miroir pour les danseurs et les membres de l'école, et qui peut sans doute modifier l'image qu'ils ont et qu'ils se donnent

d'eux mêmes, car toute situation de terrain est unique et singulière mais révélatrice des relations tissées lors de ces moments précis. Il y a dans toute écriture des effets déçus, des ruptures, des insignifiances, des hors champs, des regards qui sont retissés avec la distance et la rupture.

La pensée métisse devint pour moi la meilleure des solutions même si tout restera irrésolu et ouvert à de nouveaux tissages et à la virtualité d'un langage toujours en devenir car comme le note Claude Fintz, la pensée métisse est une « énergie gérondive » qui permet de mieux toucher aux complexités, liées à la corporéité, et à une pensée sur le corps, envisagé comme une œuvre en création permanente : en composition, décomposition et recompositions multiples et toujours changeantes. Cette pensée métisse est aussi une pensée de l'entre-deux : « *La pensée du métissage ne doit pas être confondue avec la notion d'hybridation, car elle dégage les linéaments d'une poétique de la relation.* » (Fintz, 2003, p. 16). Or comment penser une écriture du geste, et une écriture sur la danse ?

L'écriture de la main, ou la corporéité du chercheur.

« *Derrière la pensée, j'ai un fond musical. Mais plus en arrière encore, il y a le cœur battant.* » Clarice Lispector.

« *Seule l'écriture a chance de lever la mauvaise foi qui s'attache à tout langage qui s'ignore.* » Roland Barthes.

Ecrire ce travail comme si les touches (ce mot renvoi explicitement au sens du touché) de l'ordinateur fussent animées comme les touches d'un piano, pour élaborer une pensée chorégraphique, une pensée où le geste ne soit pas négligé, mais inclus dans sa texture. Contestons la non séparation des savoirs, et par là, l'inéluctable incarnation du savoir. Comme le montre Jean Pierre Warnier, « l'homme pense aussi avec ses doigts ». (Warnier, 1999)

Dans son Essai, « De la science à la littérature », Roland Barthes écrit : « *La science se parle, la littérature s'écrit ; l'une est conduite par la voix, l'autre suit la main ; ce n'est pas le même corps et donc le même désir qui est derrière l'une et l'autre.* » (Barthes, 1984, p. 13) Ici à nouveau, l'auteur pose un dilemme (comme pour le cas de la photographie), mais cette fois-ci il est abordé à partir du langage. Il met en cause le langage qui permet à la science de comprendre le langage. Pour Roland Barthes il faudrait « *rejoindre l'écriture non plus comme « objet » d'analyse, mais comme une activité d'écriture, d'abolir la distinction issue de la*

logique, qui fait de l'œuvre un langage-objet et de la science un méta-langage, et risquer ainsi le privilège illusoire attaché par la science à la propriété d'un langage esclave. »

En effet, la polyphonie de la littérature en tant qu'œuvre totale ayant la capacité qu'a la fiction de faire intervenir plusieurs voix, d'embrasser des paradoxes, de faire écho à des opinions contradictoires et par là d'atteindre plus facilement la complexité du réel, devrait nous inspirer nous anthropologues, pour rendre compte dans les limites du possible de la complexité du réel. Or, n'est ce pas le propre de l'ethnologie, de comprendre la diversité, de faire émerger les contradictions et les paradoxes, en essayant de donner la voix à une pluralité d'acteurs ? L'écriture ethnologique doit être le produit de cette rencontre entre l'ethnologue, dans une posture d'écoute depuis une position, (la position mouvante qu'il a vis-à-vis d'autrui), et les personnes avec qui, il a su se mettre en relation. Véritable miroir de situations, cette écriture est métisse car elle est le produit de tissages de relations entre soi et autrui.

Or, dans sa quête et son appétit pour le réel, l'ethnologue est un sujet comme tous les autres : un sujet incarné et qui connaît le monde à travers sa corporéité. En effet, ce n'est pas anodin si Barthes définit l'écriture de l'écrivain comme une « écriture de la main ». Et si cette expression nous a autant interpellé, c'est qu'elle nous a directement renvoyé au moment même de l'ethnographie qui fut sans doute la plus minutieuse et la plus microscopique de notre recherche : celle des cours de danse qui avaient lieu tous les jours. A cause de la régularité des cours, et de leur caractère ritualisé (Chapitre3), nous avons eu l'occasion, de varier notre point de vue, et de focaliser notre attention sur différentes situations. Au fur et à mesure qu'avancait notre travail, tantôt nous nous intéressions au comportement des filles, tantôt à celui des garçons, tantôt aux gestes des élèves ou aux discours des professeurs. J'ai aussi participé à plusieurs cours, ce qui entraînait un tout autre engagement sensoriel, et un apprentissage qui eu ses effets de métissages et de transformations en ma personne. Ces modifications qui eurent lieu dans mon corps n'avaient pas seulement à faire avec l'étrangeté d'un autre, mais elles firent aussi advenir une altérité dans le rapport que j'entretenais avec ma propre singularité, car soi-même est autre comme l'exprime le titre de l'ouvrage de Paul Ricœur, qui a fortement influencé nos analyses, à savoir, *Soi-même comme un autre* (Ricœur, 1990).¹⁷

¹⁷ Ce passage est aussi fortement influence par l'article de Patrick Braudy, « Le corps métissé par lui-même », écrit pour le Colloque qui eu lieu à Grenoble en décembre 2002, paru dans l'ouvrage collectif *Le corps comme lieu de métissages*. (Fintz, 2003).

Mais même si j'ai essayé de varier mes perceptions et de faire alterner les différents sens, en engageant l'ouïe pour écouter le discours, ou sur la vue en regardant les gestes, ou le touché et le sens kinesthésique en dansant moi-même, il y avait toujours une rythmicité dans la texture de la description ethnographique, baignée d'un fond musical, bercée par le va-et-vient des gestes que ma main suivait sans même songer à le faire.

Les sciences humaines ont leur propre « raison graphique », elles font intervenir des tableaux, des listes, des recettes, des locogrammes, des graphiques, etc. Ce sont des formes de connaissance, des « figures graphiques », selon l'expression de Jack Goody, qui influencent nos structures cognitives (Goody, 1979, p. 58). Or en ayant à faire à la danse, cette « raison graphique » pourrait sembler dérisoire, et insuffisante. Prendre en compte la forme de l'écriture, sa rythmicité qui comporte un engagement sensoriel multiple et à « n » dimensions, et en fin de compte la corporéité de l'écriture en tant que forme de connaissance, nous semble essentiel.

D'autre part, la pratique de la danse, en envisageant cette dernière comme une forme de pensée en acte, et donc aussi comme une structure cognitive en elle-même, m'a permis d'accéder à une ouverture sensorielle, et par là, de mieux mener à bout, une anthropologie des sens, et une analyse de l'esthésie de la vie quotidienne à Carthagène.

En réécoutant l'*Adagio*, de Johann Sebastian Bach, qui était presque toujours, la musique de fond de la relaxation précédant tous les cours des enfants, je replonge dans cet état, que ma mémoire corporelle a sauvegardé, comme un texte, se réactualisant, se « présentifiant » par le pouvoir de la musique, car nous remettons en cause toute conception linéaire du temps. Or n'est ce pas le même processus que déclenche la sensation gustative de la petite madeleine, épisode par lequel débute *À la recherche du temps perdu*, chez Proust ?

Ainsi, le savoir s'inscrit dans le corps et celui-ci, à son tour, produit du savoir. L'écriture de la main est celle qui ne néglige pas la corporéité inscrite dans l'écriture ; et à l'inverse une pensée du corps, en envisageant ce dernier comme lieu de métissage, se permet de créer la métaphore d'un corps comme une page blanche, comme une œuvre en création, qui prends des textures en devenir: une corporéité.

Notre corps, par la force de sa mémoire, est capable à l'heure actuelle de « réunir des membres », de retisser le souvenir (le mot anglais *remember*, nous renvoi sans doute à notre théorie du métissage), de nous rappeler, des données ethnographiques comme tout autre texte, écrit par la main. Ici nous allons complètement à l'encontre de la philosophie cartésienne, qui

doute de toutes les données venant du corps sensible pour construire un savoir dit scientifique, et nous posons le postulat d'une métaphore : dans le corps peut s'écrire une ethnographie chorégraphique, directement issue d'une participation -car l'observation participante engage la corporéité du chercheur- au langage corporel de la danse. Nous tenterons de nous détacher de l'ostracisme et de la pensée dichotomique et dualiste concernant le corps.

CHAPITRE 1 : La Danse comme phénomène urbain.

Représentations et mises en scène des corps à Carthagène des Indes.

Comme nous l'avons clarifié antérieurement, le fil d'Ariane qui nous poussa vers Carthagène fut, avant tout, nôtre intérêt pour la Danse. Celle-ci, comme la mort, la faim, ou la sexualité, est une des grandes instances de l'Homme ; une activité humaine qui prend des formes et des significations multiples selon les différentes cultures et les différentes musiques accompagnant ces mouvances humaines. Il s'agit donc d'un phénomène universel dans le sens où la danse est présente dans toutes les cultures ; mais aussi d'un « phénomène de totalité », selon l'expression de Marcel Mauss qui n'écrivit sur la Danse que quelques lignes dans son essai « Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie », mais qu'il nous semble important de souligner car c'est en prenant dans un premier temps l'exemple de la danse entre autres, comme un phénomène à la fois « sociologique, psychologique et physiologique » (Mauss, 1950, p.301) qu'il aboutit à la définition suivante : « *En réalité en*

notre science, en sociologie, nous ne trouvons guère ou presque jamais, même en matière de littérature pure où de science pure, l'homme divisé en facultés. Nous avons à faire à son corps, à sa mentalité tous entiers donnés à la fois, tout d'un coup. Au fond corps, âme, société, tout ici se mêle. Ce ne sont plus des faits spéciaux de telle où telle partie de la mentalité, ce sont des faits d'un ordre très complexe, le plus complexe imaginable qui nous intéressent. C'est ce que je suppose d'appeler des phénomènes de totalité, où prends part non seulement le groupe, mais encore par lui, toutes les personnalités, tous les individus, dans leur intégrité morale, sociale, mentale, et surtout corporelle ou matérielle. » (Mauss, 1950, p.303)

Or, ce fut aussi *par* la Danse, et par sa complexité, que nous avons pénétré dans les entrailles de la ville. C'est effectivement sous le prisme de cette pratique à la fois omniprésente, polymorphe et mouvante, que nous ferons une cartographie ethnographique de la ville, pour à la fois contextualiser l'emplacement du CDC -la danse contemporaine étant une pratique artistique essentiellement urbaine¹⁸- et rendre compte de la dimension sociale que prend la Danse dans la ville. Il s'agit de traverser la ville par la danse, et d'envisager la relation étroite entre celles-ci, dans le contexte particulier de Carthagène en tant que domaine d'exploration, sans prétendre dessiner des contours bien définis. En effet pour ce qui concerne le sujet de la Danse à Carthagène nous trouvons des allusions éparses dans différents ouvrages de sciences humaines, ou dans les travaux des folkloristes, mais aucune étude ne porte spécifiquement sur la Danse dans la ville, et leur relation. Notre entrée dans l'espace urbain, en tenant compte des différentes dimensions de ces mouvements dansants, se basera donc avant tout sur nos observations ethnographiques confrontées à d'autres études portant sur les genres de musique qui définissent souvent les expressions dansées qui n'ont pas toutes les mêmes statuts et la même reconnaissance institutionnelle, ce qui permet de déceler des dynamiques sociales et culturelles propres à l'espace urbain. Cette approche nous permettra aussi de réfléchir à l'imbrication entre une forme de danse et l'espace social dans lequel les corps se mettent en scène, tout en prenant en compte que l'espace est construit et produit socialement et culturellement : d'une part, par une « culture matérielle » (Warnier, 1999), c'est-à-dire par une relation sensible et un corps à corps avec la matière, par une pensée en acte et une incorporation de la dynamique des objets, et, d'autre part, par une mémoire

¹⁸ La « danse savante », danse de la scène, naît essentiellement du processus d'urbanisation de la Renaissance. Danses scéniques et monde urbain sont imbriqués, même si ensuite dans l'expression artistique les références à la nature sont multiples. Pour le cas du CDC, nous verrons l'importance que prend la mer, élément « naturel » inscrit dans la ville, ce qui constitue une particularité de l'école vis-à-vis des créations des « Pays du Nord » faisant avant tout référence au monde de la machine et au monde urbain, qui agissent sur la corporéité contemporaine.

collective qui s'inscrit sur l'espace, envisagé comme un système symbolique, et un imaginaire collectif (Bastide, 1970, et Halbwachs, 1997).

Si l'espace en tant que catégorie anthropologique sera spécialement pris en compte, c'est parce qu'il constitue aussi une donnée fondamentale de toute expérience dansée. Ainsi Mary Wigman écrit : « *L'espace est le royaume de l'activité réelle du danseur qui lui appartient car lui-même le crée.* » Qu'elle soit d'ordre privé ou public, profane ou sacré, festif ou scénique, toute danse exprime une forme de représentation du corps dans sa relation à l'espace. L'espace de la danse est en effet déterminé par les cadres sociaux et esthétiques de son expression, et par la fonction réelle et symbolique des lieux dans lesquels elle prend place. Dans *La dimension cachée*, et plus particulièrement dans son chapitre « Anthropologie de l'espace, un modèle d'organisation », Edward Hall distingue des espaces à organisation fixe, semi-fixe, et informels, ce qui permet de comprendre les fonctionnalités des espaces, et les relations proxémiques qu'elles impliquent¹⁹. L'usage de l'espace s'inscrit dans des territoires qui pour Hall, constituent de véritables prolongements de l'organisme marqués de signes visuels, vocaux et olfactifs. Ces prolongements que constituent les objets matériels, procèdent d'une écriture culturelle du monde, d'une mise en forme historique et sociale. Comme le montre Derrida, même une feuille blanche est en soi, une écriture, une logique graphique. (Goody, 1979) .

Espaces urbains, corporéité, et danse, seront mis en relation dans ce chapitre, sous forme d'introduction au contexte et à l'espace où ont lieu des métissages qui se produisent chez les sujets concernés par l'éducation à travers la danse, au CDC dans un contexte d'échanges interculturels. Nous verrons en effet dans les chapitres qui suivent, que nous suivons une logique qui prends la forme d'un entonnoir, en allant de l'espace urbain, vers l'école elle-même (chapitre 2), pour arriver à l'espace ultime de la danse : le corps, et les sujets dansants (chapitre 3).

Cette première contextualisation nécessaire pour comprendre les configurations sociale, raciale et culturelle de l'école ancrée dans la ville de Carthagène, nous mènera aussi à nous interroger sur les raisons qui poussèrent les fondateurs du CDC à s'installer sur cette ville de la côte Atlantique de la Colombie, plutôt que dans une autre ville d'une autre région du pays. La côte Atlantique est une région fortement métissée à la différence de la Région du Pacifique colombien, où le mélange entre les races fût moindre, mais il existe aussi un fort

¹⁹ Le concept de *proxémie*, « définit l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage de l'espace par l'homme. » (Hall, 1997, p. 129).

héritage « noir » du côté Atlantique, car les mouvements de résistance et le marronnage furent importants dans cette région, ce qui créa un impact puissant de la culture noire sur la société de la côte. Les *Palenques*²⁰, furent un phénomène important de la région, ce qui permettait d'une part de limiter dans une certaine mesure le métissage avec la population blanche, en conservant une présence du phénotype « noire » ; d'autre part cela permis aux cultures afroaméricaines d'évoluer avec un certain degrés d'autonomie, en créant de nouvelles formes culturelles issues du contact avec les blancs, les indigènes, et les prêtres catholiques. Ces deux facteurs créèrent ainsi une identité « noire » dans la côte Atlantique vis-à-vis des autres régions du pays et plus particulièrement vis-à-vis de la région andine. (Wade, 1999)

Quelles peuvent être les raisons de ce choix hormis l'engouement et la charge affective qu'a le chorégraphe colombien pour la ville de Carthagène ?

C'est aussi à cette question que tente de répondre ce premier chapitre : pourquoi un des actes fondateurs des plus importants en ce qui concerne la danse contemporaine en Colombie, s'effectue-t-il à Carthagène des Indes ?

Nous verrons que c'est précisément à cause de l'importance de la Danse dans la ville que l'acte de fonder une institution artistique de haut prestige eut lieu en son sein, mais aussi que cela relève de représentations sociales et raciales vis-à-vis des populations « noires », « afrodescendantes », ancrées dans les imaginaires de l'identité nationale. Le choix de bâtir l'école à Carthagène s'inscrit dans une période historique spécifique qui donne un autre statut à l'élément noir, en passant d'un projet d'assimilation vers une idéologie multiculturaliste (Agier, Agudelo, Cunin, Hoffmann, Wade), ce qui dans le domaine de l'expression artistique relève d'une forme d'esthétisation et de « sublimation », par une théâtralisation dansée, rythmée, mimée, qui plonge les danseurs, par leur mouvances, dans une personnalité fictive qui les arrache à leur situation présente de la culture « afrocolombienne », et du corps noir à la fois en continuité et en rupture avec le sens commun. En effet, les stéréotypes concernant les communautés noires en Colombie et dans un bon nombre de pays latino-américains, concernent leur corporéité, et la reconnaissance des capacités qu'ont ces populations pour la danse, car celle-ci est en effet un savoir incarné ("*embodied knowledge*"), une pensée en acte. Mais cette « pensée en acte », que nous tenterons d'élucider par la suite (chapitre 3), n'est pas toujours reconnue et ses capacités se convertissent souvent en stigmatisme, dans des différenciations du noir vis-à-vis du blanc, et du reste de la société colombienne.

²⁰ Les *Palenques* étaient les villages fondées par le processus du marronnage.

I) Dimensions sociales de la danse à Carthagène des Indes.

Lorsque je suis arrivée à Carthagène en septembre 2003, je me suis installée dans le centre ville, ce qui me livra à un positionnement particulier dans l'espace urbain, du côté du « central », de la centralité d'un pouvoir s'étant consolidé depuis la colonisation par l'installation de structures urbaines et sociales, en m'éloignant du « marginal » en tant que périphérie qui connaît de nos jours une croissance phénoménale et qui se situe dans les bornes des sphères du pouvoir. La vieille ville coloniale qui est désormais restaurée à cause de son importance touristique, révèle le passé « héroïque »²¹ de cette ville-fort, qui fut pendant la période coloniale, le plus grand port de commerce d'esclaves de la Nouvelle Grenade, et un des plus importants des Amériques continentales. Le fait d'habiter le centre ville a eu des conséquences majeures dans ma relation à autrui, ainsi que dans la manière dont j'ai appréhendé la ville - et dans ce sens nous insistons sur le fait que toute connaissance est « située » - toujours depuis un point de vue qui connût des évolutions, au fur et à mesure qu'avancait le travail ethnographique. Comme nous l'avons montré en introduction, les moments préliminaires de l'insertion dans l'univers de l'école ont été difficiles, et ceci nous entraîna vers d'autres lieux de la ville, où il y avait des manifestations dansées. Nous avons visité des cours de danses folkloriques à l'école de Beaux Arts se trouvant dans le centre ville, sur la place San Diego, un lieu important du tourisme de la ville. Je suis aussi rentrée en contact avec un groupe de jeunes qui faisaient du Hip-hop (le groupe s'appelle justement *La Heroica*), dans un lieu à caractère publique appartenant au district de la ville, proche de l'avenue Pedro de Heredia que les carthaginois appellent par un processus métonymique « *la avenida* », car elle constitue une artère principale du développement de la ville, et elle relie le centre colonial vers une grande partie des quartiers populaires, les quartiers les plus pauvres et les bidonvilles vers le sud de Carthagène, en traversant le marché de *Bazurto*, le plus grand marché de la ville et qui revêt une importance commerciale, économique et sociale majeure

²¹ Carthagène est appelée la *Ciudad Heroica* car l'historiographie exalte son passé colonial glorieux. Ce fut en effet à Carthagène où les mouvements indépendantistes furent les plus importants, bien que ces mouvements ne furent pas des mouvements nationalistes en faveur de la nation mais des mouvements séparatistes vis-à-vis du centre de pouvoir de Santafé avec lequel la province de Carthagène était en rivalité. Ceci est important pour comprendre l'importance des différenciations socioculturelles entre les régions, et l'importance structurante de l'opposition entre *el interior*, c'est-à-dire la région Andine, dont le pôle de pouvoir fut Santafé, et *la costa* (la Côte Atlantique) dont le pôle de pouvoir fut le port de Carthagène, pendant la période coloniale, durant laquelle les élites des deux régions furent en conflits politiques permanents. Ce fut Santafé de Bogotá, qui finalement eut le monopole au moment de l'indépendance, et devint le pouvoir central de la nouvelle nation. (Múnera, 1998) Pendant tout le 19^{ème} siècle Carthagène rentra dans une crise économique et sociale très forte, et ce ne fut que pendant les années 1960 qu'il y eut un processus de modernisation urbaine et que le gouvernement lança une politique touristique importante pour relancer l'économie nationale et locale. Puisque le tourisme est un pôle pionnier de la ville, celle-ci est très penchée vers son passé. (Cunin, 2004).

dans le vie quotidienne de la ville populaire²². *La avenida* est une matérialisation de la ségrégation spatiale, sociale et dans une certaine mesure raciale, qui existe aujourd'hui à Carthagène. Elle délimite des variations fortes entre les cultures populaires et les cultures bourgeoises par un processus qui rend marginal cette autre ville qui pourtant possède à l'intérieur d'elle-même des particularismes entre des groupes ou des « tribus urbaines » qui ont été décelables à travers une entrée dans la ville par la danse. Car la ville populaire est souvent réduite à une masse informe et désordonnée, mais celle-ci connaît pourtant une grande diversité de visages.

Notre lecture anthropologique et sociologique de la danse dans ses rapports à l'espace urbain est une lecture qui se penche vers la jeunesse et vers des groupes institutionnalisés ou faisant partie du secteur informel, qui se réunissent spontanément pour danser et jouer de la musique soit pour le loisir, soit dans le but de gagner de l'argent. Il s'agit d'une pratique qui implique le travail en groupe et l'identification à ces groupes réunis par des styles de danse différents, et par des systèmes de communication entre les individus entraînant une proxémie particulière par des corps à corps, une régulation et une configuration des groupes qui travaillent ensemble dans le but de la création par la danse. Ces pratiques produisent des « cultures corporelles », ou des « corporéités collectives » produisant (et nous parlons ici dans des termes foucauldien de *production de soi*) des sujets et des personnes particulières, par l'incorporation de techniques et de savoirs incorporés. Cette lecture de la ville permet donc de discerner des écarts entre des « subcultures » où des « cultures de la rue », et de rentrer dans une logique théorique et méthodologique particulière, nous permettant d'apercevoir des dimensions urbaines à une échelle microscopique et de comprendre des enjeux importants de la ville par une anthropologie des « tous petits liens » (Laplantine, 2003), mais aussi permettant une autre manière de comprendre la morphologie de la ville et les réseaux de la culture des jeunes. Or, pour mieux appréhender l'importance actuelle du secteur de la danse entendu comme un secteur « professionnel », même si un grand nombre des groupes de danse sont dans des conditions d'informalité, étant avant tout spontanés, il aurait été intéressant d'élaborer des chiffres en tenant compte de l'âge, du sexe, et de l'économie qu'il génère, tout en tenant compte de la prépondérance du tourisme qui joue un rôle central dans cette économie informelle de la rue. En effet les formes de danse « spontanées », à part la difficulté qu'elles ont à être reconnues comme étant une « Culture » par les instances hégémoniques savantes en

²² Voir les annexes pour une carte de la ville.

opposition desquelles se définissent « les cultures populaires en marge », et donc à avoir des formes légitimes de revenus et de subsistance, sont obligées d'être dans les bornes d'un certain marché de la danse. C'est pour cela qu'un bon nombre des danses dont nous traiterons, se forment et se transmettent des savoirs incarnés dans la rue, et ne passent pas par un enseignement académique.

Si nous sommes partis de ces deux exemples (celui de la danse traditionnelle et celui du Hip hop), c'est pour illustrer les écarts différentiels entre les divers groupes de danse n'ayant pas le même statut ni le même degré d'institutionnalisation, n'occupant pas les mêmes espaces, et révélant des logiques sociales et culturelles très diverses en faisant émerger des « champs » -dans le sens bourdieusien du terme- en tension.

Notre entrée dans la ville par la Danse fut donc marquée dès le début de notre travail par des contrastes et par des va-et-vient permanents entre le « centre », où comme nous le verrons se trouve le CDC, et la périphérie d'où viennent la totalité des élèves de l'école, qui sont liés non seulement aux réseaux transnationaux de la danse contemporaine, mais aussi à des réseaux les reliant à des groupes de danses locales. Ces va-et-vient dans les bus entre des écoles et des endroits où avaient lieu des expressions de divers styles de danse, m'ont permis de comprendre et expérimenter une « esthésie de la vie quotidienne » de cette autre ville éloignée des murailles, qui matériellement et symboliquement la séparent d'une centralité où le tourisme est l'activité principale, ce qui crée l'image d'une ville-carte-postale déclarée Patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO en 1984, la seule ville visible pour le touriste et présente dans les imaginaires de la nation. Les murailles sont considérées comme le symbole de la ville et de son passé glorieux.

Entre ces deux premières observations (celle du hip hop et de la danse traditionnelle), il y avait déjà des écarts flagrants. Ville coloniale, ville patrimoine, ville touristique, ville de tourisme pour l'élite : les places du centre ville sont fréquentées par la jet set, on trouve des restaurants, des cafés, bien protégés par une police touristique, veillant à l'image d'une ville-carte-postale. De l'autre côté, abondance de couleurs, de brouillard, de saleté, profusion de non lieux, immenses centres commerciaux, profusion publicitaire, pollution. Espaces urbains sans mémoire reconnue, masqués par l'image que doit se donner la ville à travers divers moyens et dispositifs de ségrégation.

1) Les danses folkloriques et traditionnelles : des styles de danse socialement valorisés.

a) Dimensions historiques de l'omniprésence de la danse dans la ville.

Lors de mes entretiens avec les danseurs du CDC, je leur demandais toujours de me raconter s'ils avaient déjà dansé dans un groupe ou à l'école avant leur initiation à la danse contemporaine, et aussi s'ils avaient été spectateurs de spectacles de danse. C'est de cette manière que je fus mise en relation avec différents groupes de danse locaux, mais aussi que j'ai pu constater qu'il y avait une omniprésence polymorphe de la danse dans la ville : à l'école, il y a des groupes de « danses traditionnelles » qui réalisent des présentations de fin d'année et aussi pour un bon nombre d'évènements importants comme l'élection d'un délégué de classe, pour commémorer les fêtes nationales et les fêtes de novembre (les fêtes liées à l'indépendance de la ville) etc. Et l'omniprésence ne se réduit pas uniquement à des cadres institutionnels mais à une ambiance de fête généralisée et quotidienne, qui connaît aussi ces temps forts aux mois de novembre (fêtes commémoratives locales) et de décembre (fêtes religieuses), où l'effervescence collective est majeure.

L'apport africain en ce qui concerne la culture de la danse et le folklore actuels à Carthagène et sur la côte atlantique de la Colombie, a été considérable. Loin de vouloir expliquer l'importance de la fête et de la danse comme un des moyens privilégiés de son expression à Carthagène, nous voudrions néanmoins préciser que celle-ci a une profondeur historique, et que cela provient dans une certaine mesure de la force de la mémoire corporelle, en tant que pont entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. En effet, le corps -que nous envisageons à travers la métaphore du texte- est un véhicule et une texture par lesquels se transmettent des savoirs incarnés et par lesquels se reproduit la culture. Dans *La mémoire collective*, Halbwachs retrace les liens entre la mémoire et l'espace, et la mémoire et le temps. A la suite de ces travaux, Roger Bastide vint compléter la théorie sur la mémoire collective, en ajoutant la force de la mémoire corporelle. Et cette approche de la mémoire collective d'un groupe par la « mémoire musculaire » se fait à travers ses travaux sur le Candomblé de Bahia, et plus précisément par l'étude des danses rituelles de possession des « filles des dieux ». A propos de la danse comme système gestuel comprenant une mémoire, il écrit que dans l'état de transe, et par le bais de celui-ci, il est possible de « *monter dans ses muscles toute une série de réflexes conditionnés qui vont lier désormais des pas de danse, des rythmes de tambours, et tout ce qui dans ces mythes peut être joué. Ce sont ces initiés qui d'Afrique en Amérique, ont porté sous cette forme de montages physiques, dans l'intimité de leurs muscles, les dieux et les ancêtres ethniques* » (Bastide, 1970 p. 88.)

Ainsi, dans un article délicieusement poétique sur les « filles des dieux » du candomblé, Bastide montre l'importance que revêt la mémoire vivante, la mémoire en action s'inscrivant

dans le corps, cette singularité que possède chaque être humain, et qui porte en lui des savoirs ancestraux : « *En vain l'archéologue essaie de ressusciter des civilisations mortes de la poussière, des vieilles ruines helléniques : on ne comprend bien que ce que l'on peut revivre. Ici, sous une peau noire, les dieux de l'Olympe reviennent, et la meilleure manière de percer tous les secrets de la civilisation méditerranéenne et de sentir vraiment ce qu'a été le paganisme grec, c'est encore de fréquenter leurs dernières savantes nocturnes de Bahia.* »²³ (Bastide, 1970 p. 14).

C'est par le caractère déstructurant au niveau social lié à la traite transatlantique d'esclaves vers l'Amérique, que Roger Bastide intègre la dimension corporelle de toute mémoire collective, puisque les cadres spatiaux où s'inscrivait la mémoire dans les sociétés africaines étaient absents en Amérique. De même, il montre l'importance de la corporéité dans les religions africaines, et l'importance que prenait et que prend la danse dans les rites, ainsi que dans la vie profane.

La danse avait aussi une importance capitale dans le système esclavagiste : « *Les Maîtres se sont vite aperçus que s'il ne donnaient pas à leurs esclaves la possibilité de danser et célébrer leurs coutumes* » ils mourraient rapidement où travailleraient avec moins d'efficacité [...]. *Ainsi les danses, et les musiques profanes qui les accompagnaient, ont pu s'implanter partout où l'esclavage a existé.* » (Bastide, 1996, p.176). Dans les sociétés esclavagistes ibériques, les noirs, esclaves et libres, étaient autorisés par le régime colonial à créer leurs propres associations. Ces groupes prenaient le nom de *cabildos*, et Bastide montre que ces regroupements d'entraide entre esclaves et noirs libres étaient plus nombreux dans les zones urbaines et plus particulièrement dans les villes port comme Lima, Buenos Aires et Carthagène, où arrivaient une grande quantité de *bozales* (des noirs nés et récemment venus d'Afrique). Les danses autour du rythme des tambours étaient une des activités principales des *cabildos*, où les « noirs » se réunissaient pour célébrer les coutumes de leur communauté africaine d'origine. En effet ces groupes se définissaient par leur origine ethnique. A Carthagène, il y avait des *cabildos* avec les noms comme Arará, Angola, Mandinga, Carabalí, Mina entre autres (Wade, 1997).

Or ce qui caractérise ces associations dans la ville de Carthagène c'est leur caractère profane à la différence des Candomblés au Brésil, du Vaudou haïtien, et du Lucumí à Cuba, qui étaient persécutés car ils étaient des manifestations de paganisme. Les danses profanes des *cabildos*

²³ Ces lignes peuvent être mises en relation avec la philosophie mystique d'une des pionnières de la danse contemporaine. Dans toute l'œuvre de Martha Graham, que se soit au niveau de la technique où de la création, il y a cette idée que la danse travaille la mémoire ancestrale. Nous verrons que cette question de la mémoire est aussi structurante dans l'œuvre d'Alvaro Restrepo.

n'apparaissaient pas comme dangereuses, au contraire : « *Loin d'être dangereuses, ces danses s'avéraient même utiles à l'époque de l'esclavage, car leur caractère érotique laissait espérer aux Blancs une excitation de la sexualité des Noirs, et, en conséquence, la naissance de petits négrillons, futures graines d'esclaves qui n'auront rien coûté au Maître toujours préoccupé par le problème de la main-d'œuvre.* » (Bastide, 1996, p.176).

Les instruments de musique, tambours, *bombo*, *marimba*, *maraca*, étaient africains comme les danses qui les accompagnaient : *bullerengue*, *mapalé*, *currulao*. Mais ces instruments, ces musiques et ces danses ont considérablement changé par un processus de créolisation définit ainsi : « *Processus selon lequel une société issue de la colonisation et de l'esclavage, après l'extermination des populations autochtones, constituée de groupes migrants extérieurs à l'espace colonisé, élabore des systèmes de représentations et de pratiques de ce nouvel environnement, à partir de systèmes originaux amérindiens, européens, africains ou indiens, sans en être pour autant des bribes.* » (Benoît, 2000 p. 11).

Nous ne pouvons pas recréer ici comment ces processus de mélanges entre le folklore européen, indien, et africain se sont produits, et quels enjeux sociaux étaient à l'œuvre dans ces changements culturels qui avaient lieu à travers la danse, dans les corps. Il était néanmoins important de montrer l'importance qu'a eu et qu'a la danse à Carthagène et en général dans les Amériques Noires, et c'est pour cela que nous nous exprimons en termes très généraux et que nous sommes partis des travaux de Roger Bastide qui permettent de déceler une certaine unité de cette aire culturelle, malgré son immense diversité. Nous sommes conscients que dans les processus de créolisation il y a eu des rapports de pouvoir à l'œuvre car comme le montre Michel Foucault tout pouvoir exerce un pouvoir sur les corps (Foucault, 1976). Bastide multiplie les exemples sur comment le folklore européen a été conquis par les descendants des africains en vue d'une ascension sociale dans la société de castes où les barrières entre un groupe et un autre étaient très marquées. Ces barrières sont le produit d'une construction d'une distinction sociale, et d'une « bataille des races pour l'égalisation ».

Or, ce qui nous intéresse n'est pas de retrouver les origines de l'histoire chorégraphique de la côte, mais de montrer que l'intelligence corporelle qui existe actuellement à Carthagène est le produit de processus historiques sociaux et culturels, et que si cette richesse chorégraphique existe, c'est parce que le corps est bien un centre de reproduction et de changement de la culture qui est aussi gestuelle et musculaire que symbolique et imaginaire, mais qui s'opère dans des rapports de pouvoir.

b) Le folklore urbain : statut actuel de la « danse traditionnelle ».

Au niveau national, les musiques et les danses de la côte sont reconnues comme faisant partie d'une identité noire, mais elles sont aussi intégrées dans l'identité nationale en les « blanchissant » en les traduisant à certains formats de la musique et de la danse académique. C'est ainsi que se créent les « Ballets Folkloriques » nationaux, dans lesquels ces danses sont « stylisées » en rentrant dans le modèle chorégraphique lié à un autre espace social : celui de la scène et du théâtre où les corps s'agencent différemment. Le ballet classique, et une partie de la danse moderne, résident dans la recherche d'une symétrie et d'une géométrie avant tout horizontale, qui procède de la configuration spatiale des théâtres à l'italienne et d'une représentation de l'espace scénique qui se fonde sur la conception euclidienne de l'espace. Ces phénomènes de stylisation de ces danses folkloriques et d'insertion dans l'espace scénique sont aussi présents à Carthagène.

En effet, pour comprendre comment un même style de danse va être interprété, représenté et dansé différemment dans deux milieux de la ville, nous allons partir de deux observations que nous avons réalisées²⁴ : une à l'école Supérieure des Beaux Arts, et une autre à FUNSAREP, *Fundación Santa Rita para la Educación y la Promoción*, (Fondation Santa Rita pour l'Education et la Promotion), une association, créée en 1987, inspirée de la théologie de la libération, en se basant sur une « lecture communautaire de la bible », qui se trouve dans le quartier Santa Rita, sur le Paseo Bolivar, qui est (même si ses dimensions sont moindres) comme l'Avenue Heredia, une des artères qui unissent le centre avec les quartiers marginaux. Cette association consacre ses activités à la mise en place de projets d'éducation formels et informels. Dans un entretien avec le directeur des activités artistiques, il m'expliquait qu'un des axes de « l'éducation socioculturelle » concernait la « jeunesse ». Des « groupes de jeunes » se réunissent une fois par semaine pour dialoguer avec des animateurs sur des problèmes de caractère social et politique, et pour recevoir une formation de « citoyenneté », et en même temps quelques uns participent à des activités artistiques liées au folklore et aux cultures populaires :

« Il s'agit de faire participer les jeunes dans la vie politique en tant que citoyens ayant des droits, et pour qu'il puissent s'exprimer, communiquer [...] On prétend cultiver les aspects « afrocolombiens », on travaille sur l'identité, et notamment avec des activités culturelles comme le théâtre populaire et la danse. Le folklore a un caractère dépolitisé, mais les deux expériences ont une revendication sociale : que les jeunes puissent s'exprimer qu'il puissent opiner et dire « on est là ». »²⁵

²⁴ Puisque notre travail de terrain c'est avant tout concentré sur le CDC, nous n'avons pas visité toutes les écoles de danse folkloriques qui existent dans la ville, mais nous proposons ici deux exemples qui peuvent éclairer le lecteur sur la diversité des expressions liées aux danses traditionnelles.

²⁵ Entretien, octobre 2003.

En effet cette association met l'accent sur le caractère racial, la pauvreté, et l'exclusion à travers un travail de défense et de valorisation des cultures « afrocolombiennes ».

Santa Rita est une de ses zones marginales de la ville, tandis que l'École de Beaux Arts se trouve comme nous l'avons vu en plein centre colonial, dans un ancien cloître. Les logiques ne sont pas du tout les mêmes, et les cadres sociaux varient considérablement. Ceci est perceptible dans les formes d'expression de la danse qui révèlent des écarts importants. Aux Beaux Arts, les cours sont privés et payants²⁶, et n'ont pas ce caractère « communautaire » comme à FUNSAREP, où il y a un véritable ancrage dans le quartier, où les jeunes se connaissent et se rencontrent dans les ateliers de discussion, et où il existe un fond politique et idéologique. Les cours dictés à des jeunes aussi, concernent les danses folkloriques mais le discours autour de la pratique de la danse ne comporte aucune référence raciale ou ethnique, celle-ci étant envisagée comme une activité ludique et de divertissement. Les deux espaces sont différents (hormis l'écart structurant de l'opposition centre/périphérie) : d'une part à FUNSAREP, les cours ont lieu dans une salle qui n'est pas à proprement dire une salle de danse mais qui possède une organisation semi-fixe (Hall, 1971) car elle est utilisée pour des réunions de l'association, mais aussi en tant que théâtre car elle possède une estrade sous forme de petite scène. Sur les murs sont exposés des photos ou pancartes résultant des travaux entre les groupes de jeunes, et le sol est en carrelage. Pour les cours de danse, les chaises sont poussées vers les extrémités de la salle. D'autre part, à l'école des Beaux Arts, la salle est exclusivement consacrée à la danse et il s'agit donc d'un espace à organisation fixe étant donné qu'il s'agit d'une institution académique. Elle possède des barres au fond, et deux diagonales qui traversent verticalement la salle sont matériellement dessinées sur le sol qui cette fois-ci est en bois.

Les professeurs ont pour les deux cas des formations différentes : à FUNSAREP ils sont des danseurs venant du « folklore », n'ayant pas appris la danse de façon académique, tandis que le professeur des Beaux Arts a une formation de ballet classique.

Ces variantes ont bien évidemment des conséquences esthétiques, puisqu'il y a aussi deux conceptions éthiques différentes : aux Beaux Arts, les danses vernaculaires sont stylisées, par l'adoption de techniques de la danse classique et par l'utilisation des diagonales créant des formes chorégraphiques particulières, elles aussi liées à la tradition académique du ballet. Ces danses sont blanchies, rendues « civilisées », assimilées et acculturées, et la musique adoucie.

²⁶A l'École supérieure des Beaux Arts sont enseignés la musique, le théâtre et les arts plastiques. La danse est une activité de l'éducation non formelle, et les cours sont privés et ouverts au public. Les cours que nous avons observés sont des cours destinés à des enfants et des jeunes.

Ce réagencement des formes, et par là des techniques corporelles qui régissent les corps, procèdent de logiques qui privilégient la discipline et l'autocontrôle. La danse est envisagée comme un complément à l'éducation des filles (car il n'y a pas de garçons), voulu par les parents qui voient dans la danse une forme adéquate pour acquérir de la grâce, liée à un idéal de féminité.

A FUNSAREP les danses « traditionnelles » sont mélangées, métissées avec des danses Afro (appelées « modernes » par les membres de l'association), comme le reggae, le souk et la *champeta* -dont nous traiterons par la suite-, ce qui relève d'une identification à la culture noire et d'une projection des identifications vers la caraïbe (Cunin, 2004). La musique est beaucoup plus rythmique (souvent des percussionnistes jouent pendant les cours), les mouvements du corps sont plus saccadés, et on observe des danses en couple car à la différence des Beaux Arts il y a autant de garçons que de filles et l'on observe une différenciation dans l'apprentissage entre les deux genres.

Ainsi, nous observons deux expressions d'un même style de danse, mais qui se manifestent de manière totalement différente. Les représentations sociales du corps ne sont pas les mêmes dans ces deux institutions n'ayant pas la même histoire ni les mêmes degrés et processus d'institutionnalisation, ni de reconnaissance officielle. Il est important de noter que les temps historiques des deux organismes n'est pas le même : pour le cas des Beaux Arts²⁷, il s'agit d'une logique excluante vis-à-vis des « noirs » et de leur culture qui se traduit par la logique du blanchiment. Ainsi les danses folkloriques étant assimilées à la culture « noire » s'insèrent dans les logiques de la danse « savante » liée à la danse classique. Pour FUNSAREP qui émerge au sein des quartiers populaires, qui sont avant tout des quartiers « noirs », pendant les années quatre-vingt, moment où commencent à surgir quelques mouvements de revendications ethniques (qui profilent le multiculturalisme actuel), les « formes afro » sont véhiculées et utilisées comme moyens de revendication et de valorisation de la culture afrocolombienne. Pour la première, le corps est discipliné, mesuré, contenant le potentiel expressif du corps par des techniques qui renvoient à la formation d'un corps conçu sur un plan anatomique comme une mécanique rationalisée (Le breton, 1990). Pour la deuxième c'est la logique du plaisir intrinsèque au mouvement de la danse en tant qu'expérience intime de celui-ci. Il ne s'agit pas de penser qu'il n'y a pas une régulation des mouvements du corps, mais l'expressivité des danseurs était moins contenue par des techniques strictement

²⁷ Cette école fut créée à la fin du 19^{ème} siècle, par les élites blanches européennes. Ce n'est qu'en 1990 que l'école devint une institution reconnue par le gouvernement comme institution publique de formation supérieure départementale. On observe une restructuration de l'institution qui semblerait se démocratiser, mais nous n'avons pas assez d'éléments d'analyse pour affirmer ceci.

codifiées. En effet en relisant mes carnets ethnographiques, la différence d'ambiances devient claire : aux Beaux Arts le professeur criait d'un ton énervé et dur : « *Non ! Il ne faut pas fléchir les jambes ! Non ! Non !* » et les filles qui avaient entre 9 et 11 ans étaient apeurés, tandis que dans les cours à FUNSAREP il y avait de véritables cris de plaisir, d'extase presque, émis par le professeur, et ensuite par les élèves. L'expressivité des visages était marquée par des sourires et / ou par des yeux fermés qui traduisent cette intimité du plaisir de l'expérience de danse.

Les danses traditionnelles ont une reconnaissance sociale importante à Carthagène par leur caractère ancestral renvoyant à une Afrique réinventée, ce qui se traduit par leur institutionnalisation (car nous n'avons cité que deux exemples mais il existe pourtant un grand nombre de groupes) puisqu'en étant une ville tournée vers le tourisme, il y a une sorte d'instrumentalisation et de patrimonialisation de la culture chorégraphique, et ceci peut être confirmé par leur insertion dans l'académie, mais s'exprime aussi par la présence d'un grand nombre de groupes de jeunes qui se représentent dans les places de la ville historique où se trouvent les touristes et qui gagnent ainsi des revenus à travers la danse. Insérés dans le marché informel que produit l'économie du tourisme, ces corps dansants font désormais partie du décor de la ville. C'est ainsi une image du corps « noir » stéréotypée qui est véhiculée.

Ce sont aussi ces danses folkloriques qui se manifestent lors des fêtes locales ayant lieu en novembre et qui mobilisent presque tous les groupes de danse qui existent dans la ville et pour lesquelles il y a toute une période de préparation pour la mise en scène du folklore urbain.



Le caractère officiel de ces danses fait qu'elles s'expriment surtout dans des espaces scéniques ou dans la rue, mais ayant une visée avant tout de représentation. Ces danses sont conçues pour être montrées et regardées dans l'espace urbain qui devient théâtre (Raulin, 2002). Elles ne font pas partie des « danses de société » qui se pratiquent en réunion et dans les fêtes quotidiennes, comme le *vallenato*, la *salsa*, le *merengue*²⁸, le *reggae*, le *reggetón* ou la *champeta*.

2) L'émergence d'une nouvelle corporéité : la culture de la *Champeta*.

Nous ne pouvons pas traiter toutes ces danses de société car nous nous éloignerions beaucoup de notre sujet. Il nous semblait malgré tout important de nous prononcer vis-à-vis de la *champeta*, une musique moderne et urbaine, s'inspirant du *soukous* de la République Démocratique du Congo et du souk antillais. En étant une ville portuaire, il existe à Carthagène une circulation permanente de symboles et de produits culturels concernant notamment la musique, permettant des va-et-vient permanents entre l'Afrique, les Caraïbes et l'Amérique. La *champeta* résulte de ses flux entre ces cultures qui s'auto-nourrissent. Il s'agit d'une culture métisse et mondialisée, mais aussi d'une création avant tout locale qui réinterprète en bricolant ces musiques venant d'ailleurs, et qui commence à avoir désormais un rayonnement national et international. Il y a là un processus de particularisation de la culture Africaine comme l'entend Jean-Loup Amselle, en la caractérisant par son « universalisme particularisable » (Amselle, 2001).

Le phénomène de la *champeta* a commencé vers les années soixante-dix et produit l'émergence de véritables effervescences collectives autour de la danse et de la fête, ce qui permet dans une certaine mesure de comprendre plusieurs aspects de la ville populaire, car le monde *champetuío* est une de ses expressions culturelles majeures. De même, la *champeta* nous révèle plusieurs aspects de la corporéité et de la mise en scène des corps à Carthagène, par l'importance que prend la danse en tant que manifestation d'une plastique du corps socialement codifiée dans des pas et des mouvements que reproduisent les couples et les individus, lors des manifestations des fêtes de *champeta*. De même comme le dit Elisabeth Cunin, la *champeta* nous montre le processus de désignation raciale d'une culture populaire, dans une ville caractérisée par une « convention d'évitement de la condition raciale », par une

²⁸ Le *Vallenato* est une musique traditionnelle de la Région de la côte Atlantique colombienne, le *merengue* est la danse nationale de la République Dominicaine mais qui est désormais répandue dans le monde entier.

société qui se pense comme métisse²⁹ (Cunin, 2004), ce qui nous permet d'analyser les représentations de l'autre vis-à-vis de cette corporéité désignée comme « noire » par les instances hégémoniques, et les secteurs « blancs » de la ville : « Avec la *champeta* la désignation raciale est mobilisée dans la désignation de l'autre : en célébrant le corps, la sexualité, le désordre, cette musique inverserait ainsi l'ordre des valeurs se plaçant du côté du sauvage, contre le civilisé, du naturel contre le culturel, du « noir » contre le « blanc ». » (Cunin, 2004, p. 217). Mais l'étiquetage racial est aussi véhiculé par certains acteurs de la ville populaire elle-même par un processus d'intériorisation du stigmaté. Les danseurs du Groupe Pilote du CDC, par exemple, écoutent cette musique mais se distinguent des *champetúos* ou des *champes* des quartiers d'où ils viennent, voulant se démarquer de cette désignation qui évoque quelqu'un qui écoute cette musique ou qui assiste à des *picós* (pick-ups ou énormes sound-systems où ont lieu les fêtes de *champeta*). Par un processus d'extension sémantique, ce terme de l'argot populaire désigne aussi une catégorie sociale, une personne marginale, un délinquant, quelqu'un de dangereux, et le *champetúo* devient ainsi une altérité à l'intérieur même de la ville populaire. Le *champetúo* est assimilé au « noir », catégorie qui est normalement évitée et remplacée par le terme *moreno*, cela entraînant une rupture de la convention d'évitement. Ainsi sont amalgamés ce style de musique, violences urbaines et catégorie de « noir ». Ce qui fait que les membres de ce mouvement soient stigmatisés et étiquetés.

Mais au cours des deux dernières décennies cette contre-culture où sous-culture émergente des quartiers les plus marginaux a pu acquérir une certaine reconnaissance au sein de la ville, au niveau national et à un niveau international par son insertion dans un autre cadre de désignation identitaire permettant une valorisation de celle-ci : celle d'une identité caribéenne. Celle-ci s'inscrit dans un cadre plus large de projection de la Côte Atlantique toujours reléguée à un second plan dans les imaginaires de la nation en opposition au centre de pouvoir Andin, ce qui se traduit par une véritable exclusion et marginalisation en plaçant cette région parmi les plus pauvres et sous-développées du pays. Cette ouverture vers l'espace caribéen relève d'une revendication régionale, qui prend des formes multiples de part son caractère flou et indéfini, et qui est porteur de discours variés selon les différentes couches sociales. Comme le note Elisabeth Cunin, tous les secteurs sont concernés par cette redéfinition des identités de la côte : les intellectuels dont le plus emblématique serait Gabriel Garcia

²⁹ Dans sa thèse publiée à l'harmattan, Elisabeth Cunin montre la diversité des désignations des altérités à Carthagène et le caractère mouvant et situationnel des catégorisations sociales et raciales dans la ville. Pour mieux comprendre la complexité des catégorisations qui ne se résument pas à la polarité « noir » / « blanc » se référer à cet ouvrage.

Marquez, les hommes politiques, le secteur touristique et économique, et les secteurs culturels. De cette façon, la *champeta* se redéfinit elle-même comme une musique des Caraïbes lui permettant de sortir du ghetto vers l'espace national et international. Nous observons ainsi un processus qui va de l'adoption de musiques mondialisées (car le soukous et le souk étaient déjà inscrits dans le mouvement de la *World Musique*) à la particularisation de celles-ci pour rentrer à nouveau dans des flux culturels globaux. Il est intéressant de remarquer que ce processus touche aussi le faible mouvement du hip hop à Carthagène (touchant beaucoup moins les masses), qui surgit aussi dans les quartiers populaires mais qui commence à acquérir une reconnaissance nationale par son branchement à des mouvements comme celui de Cali ou de Bogotá. Ces mécaniques rendent caduque, comme nous le verrons tout au long de ce travail, l'opposition classique entre universalisme et relativisme.

a) *Esthésie des manifestations de la champeta : l'invasion sonore l'érotisme, la transe et l'extase.*

Le mouvement *champetúo* reste malgré tout, au niveau local, une forme de contre-culture, car si cette musique gagne des espaces dans la ville touristique et historique, c'est sur une forme « blanchie » et aseptisée, et les étiquetages sont toujours réactualisés par la simple insertion dans l'argot urbain du terme *champetúo*. Le monde *champetúo* traduit une façon de souligner la danse et la sensualité, une manière de s'habiller, de parler, de bouger le corps, de marcher, et d'utiliser le temps libre des week-ends. Ces comportements sont provocateurs et contraires aux normes de comportement désignées comme « légitimes » par les instances de pouvoir. Ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est que la remise en cause de ces normes concerne avant tout les formes du mouvement du corps de la danse de la *champeta*, et c'est sur ce point que nous allons centrer notre propos. Nous allons nous baser pour cela sur des observations que nous avons réalisées à la *boquilla*, un quartier d'une extrême misère qui se trouve à côté d'une des plages les plus touristiques de la ville et subsiste de la pêche et du tourisme. Les dimanches le *picó* de la *boquilla* est un des plus fréquentés par les membres de la ville populaire. La fête commence environ à deux heures de l'après midi et se termine vers deux heures du matin. J'y allais par simple curiosité avec une amie française, et l'on se faisait remarquer directement par notre tenue et nos apparences de « touristes ». Chaque fois que nous allions nous ne restions pas très tard, car tout le monde nous disait que c'était très dangereux. Une fois, lors d'un entretien avec une des élèves du CDC, je lui racontais que j'étais allée au *picó* de la *boquilla*, elle me dit :

« Mais qu'est ce que tu es allée faire là bas ! Il n'y a que les *champes* qui vont là bas ! Tu veux te faire tuer ? Tu ne vois pas que c'est dangereux ? Dans les picós, il y a au moins un mort par soir ! »

Ainsi, comme nous avons peur à cause des nombreuses recommandations et préjugés véhiculés autour de ces fêtes, nous partions souvent tôt, vers six heures de l'après midi. J'ai peu parlé avec les gens dans ces fêtes dominicales, mais je m'asseyais pour regarder ces danses qui m'impressionnaient. Ce n'est que plus tard que j'ai décidé d'inclure la *champeta* dans ce travail, et je reconnais qu'il n'y a qu'une approche éloignée de ce phénomène.

La *champeta* est une danse fortement sexualisée, une invitation inéquivoque aux plaisirs amoureux, et dans les picós l'état d'extase voire de transe dans lequel rentrent les couples, se voit renforcé par l'importance de l'invasion sonore de la musique qui résonne à des volumes extrêmement forts (il y a des picós qui résonnent jusqu'à 20 kilomètres à la ronde). De plus, ce n'est pas uniquement la danse qui a des connotations sexuelles mais les paroles des chansons et les sons onomatopéiques renvoyant aux plaisirs amoureux qui ne cessent de stimuler les corps à reproduire des positions imitant l'acte sexuel.

La *champeta* possède des pas de danse qui se cristallisent mais qui sont mouvants et changent selon les modes. Mais ce qui est intéressant est la manière dont on nomme ces pas. Les noms des pas renvoient tant au corps qu'à l'espace, et traduisent par eux-mêmes les relations de proxémie entre les couples : *la camita* (le petit lit), *la hamaca* (le hamac), *la baldosa* (le carreau) etc. Ce dernier est intéressant car il s'agit d'une façon de danser corps contre corps dans l'espace d'un seul carreau, et cette expression traduit une incorporation de la dynamique et la géométrie du carreau tant dans le mouvement du geste que dans le langage traduisant le geste. Le langage à Carthagène renvoie énormément au corps, car il y a en effet une corporéité particulièrement développée dans cette société qui a ses profondeurs historiques inscrites dans la mémoire corporelle mais aussi dans le langage. La *champeta* n'est qu'une expression, une mise en forme qui réactualise cette culture du corps. Une généalogie de cette corporéité reste à élaborer, et nous sommes conscients que nous ne faisons qu'énoncer quelques hypothèses presque intuitives. Mais il est vrai qu'il y a une profondeur historique à tous ces phénomènes et expressions corporelles qui ne peuvent être expliqués en termes essentialistes et biologiques. Une approche par la corporéité présente dans le langage, en tenant compte de l'importance du corps comme structure de celui-ci, permettrait de sortir de l'impasse d'une pensée dualiste entre pratique et langage³⁰. En effet, la danse est un moyen de

³⁰ Cette idée de comprendre la structuration du langage par son lien avec l'expérience du corps m'est venue un jour lorsqu'un de mes interlocuteurs me dit que pendant son temps libre « il jouait avec ses doigts ». N'ayant pas compris, je lui ai demandé de m'expliquer cette expression et il me dit qu'il s'agissait des jeux vidéos de football. Or, c'est bien à travers des doigts que les sujets incorporent la dynamique de ses images-actions

comprendre ces liens car elle est une expérience corporelle où se produisent des rapports entre corps, mouvement, perception, émotion, sensation, plaisir et langage. Par exemple le fait d'appeler les fêtes de *champeta goce* ou *gozónes* (jouissance, et grande jouissance) ne fait que traduire dans le langage l'expérience jouissive de la danse, et son caractère érotique. En effet il y a une importance majeure : la danse de *champeta* que l'on appelle aussi *terapia* (thérapie) aurait une fonction cathartique à travers l'investissement dans le plaisir de la danse. C'est bien l'expérience du plaisir de la vie qui s'expérimente par le mouvement, sa condition éphémère et circonstancielle fait de la jouissance dans le mouvement une expérience qui semble seulement obéir au désir et l'éloigne des valeurs morales que la contention religieuse et économique préfèrent. Ces moments de fête sont en opposition avec les moments de la productivité des corps « contenus » dans le travail.

b) Naturalisation du corps « noir », de la sauvagerie à l'exotisme.

La danse de la *champeta* est dérangeante justement par son caractère extrêmement jouissif, peu productif, et contraire à la morale dominante qui voit dans ses expressions « vulgaires » des signes de sauvagerie et d'animalité. C'est ainsi que les interprétations raciales qui sont communément évitées font saillance (Cunin, 2004), et un grand nombre de stéréotypes sont véhiculés pour désigner ces manifestations provocantes. Ces stéréotypes sont largement répandus en Amérique Latine et définissent les « noirs » comme des êtres aux tendances dionysiaques, c'est-à-dire fondamentalement intéressés dans la jouissance des sens, dans la consommation d'alcool, la danse, et les plaisirs sexuels (Viveros, 2000). Or ces désignations font principalement référence au corps, et à la corporéité des « noirs », qui est essentialisée et naturalisée. Si les noirs dansent aussi bien c'est parce qu'« ils portent le rythme dans le sang ». Et cette conception biologisante est tenue dans les discours des « noirs » eux-mêmes, comme des « blancs ».

La corporéité est un des marqueurs différentiels d'identité entre les « noirs » et autrui dans l'ordre socio-racial caractérisant la Colombie, et cela relève d'une auto-identification mais aussi d'une désignation de l'autre, qui fonctionne selon un jeu de miroirs multiples. Anne-Marie Losonczy montre à propos des « noirs » de la côte caraïbe fortement marquée par le métissage, qu'ils se différencient des métis, des indigènes, et des blancs qui les entourent par leurs activités corporelles et une gestuelle qu'eux-mêmes reconnaissent comme différentielle. Dans ce sens, le langage corporel, gestuel et rythmique, apparaît comme un des pivots les

présentes dans les jeux vidéos. Plus tard dans l'entretien mon interlocuteur me dit qu'il jouait aussi au football avec ses jambes de façon humoristique, sur ce malentendu, si riche en significations.

plus solides de différenciation et d'auto-identification des noirs face à l'Amérique des indigènes, des métis et des blancs, et comme le substrat le plus résistant de la mémoire collective africaine (Losonczy, 1997).

La danse et la musique sont des noyaux constitutifs de l'identité « noire » et de l'imaginaire de la région de la côte teinté d'exotisme ; deux éléments à partir desquels ces identifications sont perçues et évaluées par les personnes de *l'intérieur* (le centre andin). Dans un univers socio-racial où la prédominance du « blanc » et son hégémonie sociale et politique restent flagrantes, la danse et la musique sont devenues des formes culturelles de résistance contre la domination.

II) Continuité et ruptures concernant la naturalisation du comportement et la corporéité des secteurs populaires au sein du Collège du corps.

« Dans cette population caraïbe, pleine de sensibilité, de douceur de sensualité, de grâce, de joie malgré tout -mais aussi de l'indiscipline et à la fois d'un scepticisme justifié- je perçoit une prédisposition et un grand talent « sylvestres » pour la musique, la danse et l'expression artistique. » (Alvaro Restrepo)³¹

Nous avons effectué un parcours très succinct de la ville par la danse et nous avons inscrit son importance sur plusieurs plans : festif, économique, touristique, émotionnel etc. C'est en partie pour cette raison que la fondation pionnière en ce qui concerne le mouvement de la danse contemporaine en Colombie s'est effectuée à Carthagène, et sur la Côte Atlantique désormais projetée vers l'espace caribéen. En effet, il est important d'étudier les dimensions sociales des lieux de création et de diffusion afin de mieux comprendre les contraintes et les conventions du monde de l'art à des moments socio-historiques précis (Becker, 2002). Il y a en effet un ancrage des réseaux artistiques dans des lieux spécifiques. Qu'est ce qui fait que la ville de Carthagène possède presque un caractère mythique ? La ville est un centre culturel important au niveau national, et plusieurs artistes y résident. Voici ce qu'écrit Alvaro Restrepo en ce qui concerne sa relation avec Carthagène qu'il considère comme la ville de ses ancêtres :

« Carthagène des Indes s'est convertie pour moi en un lieu mythique, duquel je sentais qu'on m'avait arraché, pour m'éduquer dans la capitale, en dépit d'avoir vu la lumière pour la première fois et par accident dans la ville de mon grand père paternel, Medellín. Carthagène et ma tante Maruja ensemble étaient le synonyme de ma joie

³¹ Extrait d'un article écrit par le danseur pour les Lectures Dominicales du *Tiempo*, paru le 7 septembre 1997.

d'enfant retenu à Bogotá, une ville que je n'ai jamais pu ressentir comme mienne. Mon corps se rappelle de la tiède luminosité des éveils à Carthagène, dans un lit avec *toldillo*, l'odeur du pain toujours mou, la voie des *pregoneros*, les pauteurs de la ville marine, la caresse de la brise, et la fureur des orages tropicaux. J'avais découvert la poésie à Carthagène, et mon cœur est resté là. »³² (Restrepo H, 2000)

Il semblerait que Carthagène constitue un lieu sacralisé dans la topographie mythique de la construction nationale de la Colombie. Il serait le lieu incarnant le réalisme magique présent dans l'œuvre de Gabriel García Márquez, le réel merveilleux d'Alejo Carpentier, ou la poétique du métissage devenant surréalisme réel³³. Si je cite ces deux auteurs c'est parce qu'ils sont deux références majeures dans l'œuvre artistique d'Alvaro Restrepo. Gabriel García Márquez inspire deux de ses pièces chorégraphiques (*L'Âme des choses*, et *La Tétralogie*, dont nous traiterons par la suite), et Alejo Carpentier a inspiré son choix pour la ville de Carthagène en tant que siège pour son école³⁴. Cette inscription mythique de la ville va de paire avec sa projection vers l'espace Caraïbe, à laquelle les intellectuels et les artistes vont aussi contribuer. Comme le note Elisabeth Cunin, Gabriel García Márquez sera un des premiers à contribuer à mettre en avant une certaine identité caribéenne, à valoriser la spécificité de la région et à se réclamer d'une originalité culturelle. De même elle observe que « *la référence à la Caraïbe prend bien souvent des allures de prêche entre vision futuriste et incantation mystique.* » (Cunin, p. 240).

La projection vers le futur qui caractérise l'entreprise fondatrice du CDC fera l'objet de notre deuxième chapitre, mais il est cependant important de souligner que cela se fait dans le contexte d'une ville qui se projette elle-même à partir de son passé vers une réouverture dans l'espace caribéen, qui symbolise une ouverture de la ville vers le monde et vers un espace plus international et « universel », en se détachant du centre de pouvoir andin qui resterait dans les marges. De cette manière, Alvaro Restrepo se réfère à « une population caraïbe » et non pas à une population « noire », en évitant une référence raciale. Car la création de cette nouvelle identité permet une revalorisation des populations qui ont été sujettes à toutes sortes de préjugés et d'étiquetages raciaux et sociaux, les gens de la côte étant perçus par ceux de

³² Un *Toldillo* est une sorte de maille qui entoure les lits pour se protéger des moustiques. Les *pregoneros*, sont les personnes qui annoncent en criant les produits qu'ils vendent

Cet extrait, provient d'un article où l'auteur écrit « l'archéologie de son corps » et rend explicite par une poétique la construction de celui-ci : son « œuvre » ». Ici il retrace le lien entre sa personne et son corps, et la ville qui est désormais le siège de son école.

³³ Alejo Carpentier pose une équivalence entre le baroque, le métissage et le réel merveilleux, qu'il définit -en grossissant les traits- comme le surréalisme à l'état naturel. Toute son œuvre sera une interrogation sur la problématique de la rencontre des cultures européenne, africaine et américaine.

³⁴ Lors d'un spectacle didactique au théâtre Colon, le chorégraphe expliqua que l'idée de créer son école à Carthagène lui avait été inspirée par *La Danse sacrée* d'Alejo Carpentier, roman qui porte sur une danseuse de ballet classique qui crée une école de danse à La Havane avec des élèves venant des quartiers populaires de la ville.

l'intérieur comme des citoyens de second rang. Or si l'on analyse la citation qui préside cette partie, nous constatons qu'il y a une naturalisation de cette identité caraïbe qui posséderait « un talent et une prédisposition sylvestres » et naturelles pour les expressions artistiques, un certain hédonisme inné, une joie qui réside dans le plaisir d'un savoir vivre heureux malgré la misère et la violence sociale liées à la ségrégation de ces populations. Il y a bien une continuité dans la conception des gens de la côte de la part des chorégraphes faisant partie d'une élite transnationale et cosmopolite liée aux réseaux internationaux de l'art contemporain, avec les imaginaires nationaux, mais il s'opèrent aussi des ruptures.

1) Continuités et ruptures en ce qui concerne la naturalisation du corps « noir ».

Les préjugés sur le « corps noir » reposent avant tout sur une naturalisation de la musicalité et de la rythmicité des corps, que l'on situe dans le sang et dans les gènes. Des propos à ce sujet sont généralisés sur toutes les couches de la société colombienne, et même chez les classes les plus « cultivées ». Ainsi j'ai été surprise d'entendre de la part de personnes ayant reçu une éducation de haut niveau, chez plusieurs intellectuels, que le rythme, la joie, et le caractère festif chez le « noir » se situaient dans les gènes. Pour le chorégraphe colombien, la côte est une pépinière de talents innés mais qu'il faut savoir conduire vers une « bonne » voie, en montrant la voie et en donnant l'opportunité à ces talents de s'exprimer. Et la danse est bien un moyen privilégié pour que ces talents se manifestent. Dans un des nombreux articles de presse consacrés au projet, Marie France Delieuvin a déclaré :

« Ici il existe un talent inné pour la danse. C'est quelque chose que ces enfants qui viennent de la culture de la musique et du rythme, portent dans le sang. Ce que ces jeunes apprennent en un an, prend quatre ans aux jeunes français. »³⁵

Ainsi, nous constatons qu'au CDC se reproduisent les préjugés concernant, un corps toujours envisagé selon ses aspects physiques et biologiques.

Il y a cependant des nuances. Car un danseur/chorégraphe est un savant du corps. La danse contemporaine -entendue comme une expérience à dimensions sensorielles multiples qui s'inscrivent dans l'action d'un corps sensible et éduqué, comme nous le verrons ultérieurement (chapitre 3), à un développement et une structuration de l'activité sensorielle et perceptive très efficace, par des techniques corporelles institutionnalisées, et socialisées- permet une certaine objectivation du caractère constructiviste de la corporalité humaine. En effet, et ceci sera développé par la suite, le danseur vise une construction,

³⁵ Article paru dans la revue *Cromos*, N° 4239, en mai 1999.

une sculpture de son corps qui est un « œuvrement »³⁶, une texture, et il est ainsi le créateur de soi-même par un *souci de soi* (Foucault, 1984 (b)). De cette façon, dans les paroles de la chorégraphe, une culture du rythme est envisagée, ce qui constitue une rupture avec les conceptions des détracteurs de la champeta par exemple, qui conçoivent les corps des « noirs » et des *champetúos* non pas sous les aspects d'une corporéité, mais par leur incapacité supposée à contrôler leurs désirs et donc à produire un ordre social, ce qui justifie leur association à l'animal et à ce qui est déterminé de façon naturelle, aux individus qui ne sauraient pas se conduire (Cunin, 2004).

Le préjugé reste néanmoins ancré car les références explicites à la nature (prédispositions et talents « sylvestres »), et à l'inscription de la culture dans le sang l'attestent. Ces préjugés ne se réduisent pas uniquement au corps, ils concernent toutes sortes de comportements liés au « désordre » du monde de provenance de ces jeunes danseurs venant de la « culture du rythme ». Lors des présentations par le chorégraphe de sa troupe de danseurs carthaginoise (qui précède toutes les représentations), il se réfère à leur provenance de « la Carthagène profonde ». Qu'est-ce qui est sous-entendu derrière cette expression ?

2) La ville populaire, et le désordre.

Plusieurs mots sont utilisés à Carthagène pour désigner le désordre, et ces mots sont souvent liés au champ lexical de la fête, celle-ci étant aussi fortement liée à la consommation d'alcool, et en l'occurrence du rhum, (*el rón*). Lors de mes observations des cours et des actions culturelles au théâtre *Heredia*³⁷, ainsi que dans une grande partie des entretiens, tous ces termes liés au désordre tels que *el berroche*, *el berejusde*, *el espeluque*³⁸, ou des expressions telle que *me desordené* qui se traduirait littéralement par *je me suis désordonné*, revenaient constamment. Cette dernière expression qui renvoie directement à la personne dans un processus de réflexivité et de dédoublement de « soi » en tant que pronom réfléchi

³⁶ Nous nous permettons de créer ici un néologisme pour donner un caractère dynamique à cette métaphore du corps comme œuvre en création permanente.

³⁷ Le CDC a lancé pendant le mois d'octobre un programme didactique de sensibilisation à la danse contemporaine, financé par la Secrétariat d'Éducation du District de la ville. Environ 10000 enfants de différentes écoles de la ville ont participé à cette entreprise qui visait une démocratisation de cet espace qu'est le théâtre Heredia, qui a toujours été réservé aux élites blanches de la ville. De même il s'agit de montrer aux enfants ce nouvel art qui est désormais présent dans la ville. Pour lancer ce programme, il y eut une représentation de *L'Âme des choses*, dans laquelle le CDC fut présenté par son directeur comme patrimoine de la ville ainsi que ses élèves : « Ces jeunes (les danseurs du Groupe Pilote) sont déjà patrimoine de Carthagène, de la Colombie et du Monde » (Discours de Alvaro Restrepo, le 29 septembre 2003). Nous observons déjà un procédé de sacralisation du CDC et de ses représentants.

³⁸ Les deux premières expressions veulent dire « désordre » et la dernière, traduit le fait de se « décoiffer » ce qui revoit encore au champ lexical du désordre.

(Ricoeur, 1990)³⁹, par la possibilité de dire *desordenarse*⁴⁰, c'est-à-dire « se » *désordonner*, renvoi pour la plus grande majorité des cas, à la fête et à la consommation du rhum, qui fait que l'on *se désordonne*. Elle est révélatrice de plusieurs relations socio-historiques à l'œuvre, dans le sens où la culture des « noirs » en Colombie, comme dans les autres pays où l'esclavage et la traite trans-atlantique eurent lieu, était jugée inférieure à celle des blancs et des colons, et elle fut avant tout toujours connotée comme une culture anémique, désordonnée. Le langage semblerait révéler des relations de pouvoir. Le noir était dans l'échelle sociale des castes l'élément le plus sauvage, étant toujours qualifié par le manque de culture, de régulation sociale au niveau collectif, et de contrôle de soi par soi, au niveau individuel. Ainsi, sur les mœurs sexuelles et les structures de parenté, par exemple, il fut toujours dit du Nord jusqu'au Sud des Amériques, que le « noir » ne possédait point de telles structures. Mais les travaux anthropologiques n'ont cessé de montrer les logiques propres de ces cultures afro-américaines issues de l'esclavage, et un nouveau concept en est même issu : celui de matrifocalité, qui permet de dégager une structure familiale à l'encontre des préjugés sur la sauvagerie sexuelle des « noirs ».

Les préjugés raciaux sur les noirs à Carthagène comme ailleurs ont permis et permettent encore une domination et une ségrégation de ces populations. Les stéréotypes sur la paresse, le caractère festif et « désordonné », viennent confirmer la supériorité de l'homme blanc.

Voici un phénomène qui se retrouve dans une certaine mesure au sein du CDC. La culture populaire noire est caricaturée, stéréotypée, associée au désordre, au manque de discipline, et ce discours est tenu autant par les instances de l'autorité de l'école, que par les élèves eux-mêmes, qui admirent les caractéristiques de la civilisation occidentale, et commencent à critiquer les quartiers dans lesquels ils vivent, à se distancier de plus en plus des valeurs de leurs quartiers. Pour illustrer ceci nous prendrons plusieurs exemples tirés de nos carnets de terrain, et de nos entretiens.

a) La conception du temps.

D'une part, la conception du temps, va se voir complètement modifiée par la discipline que requiert une pratique comme la danse contemporaine. Lorsque j'ai demandé à un des danseurs ce qu'il aimait de la France et de la culture française à la suite de leur séjour artistique dans la ville d'Angers, il citait par exemple la manière de gérer le temps des français ou tout commence à l'heure : « *J'aime beaucoup de choses de la France. L'anticipation de presque*

³⁹ A ce sujet, voir l'introduction de cet ouvrage portant sur l'ipsité.

⁴⁰ Il s'agit ici d'une expression locale, et particulière aux secteurs populaires de la ville. Elle n'est pas utilisée dans le reste du pays, et est donc argotique.

tout ou de tout, la manière dont ils gèrent leur temps... »⁴¹ . Elisabeth Cunin évoque aussi une anecdote à propos de ce conflit culturel sur la manière de gérer le temps :

« Le président de *Cimarron*, association luttant pour le droit des communautés « noires », s'en est fait une règle de conduite : il n'arrive jamais en retard à un rendez-vous. Il aurait même tendance à avancer sa montre d'une dizaine de minutes préférant être en avance plutôt que de prendre le risque de faire attendre son interlocuteur. Dans une ville où le retard d'une demi-heure voir d'une heure est tout à fait acceptable, où l'état des transports en commun rend aléatoire tout déplacement, son comportement peu sembler incongru. Il témoigne en tout cas d'une volonté de corriger le stigmatisme racial en inversant les signes qui lui sont attachés. Puisque le « noir » est celui qui n'arrive jamais à l'heure, auquel on ne peut faire confiance, qui est incapable de travailler. De cette façon il a décidé d'être systématique à l'avance. »

« La population caraïbe » est aussi qualifiée par son manque de discipline par les directeurs de l'école. Si les talents sont présents, il est néanmoins important de les canaliser à travers une discipline inflexible pour les rendre opératoires. Les sanctions à ceux qui arrivent en retard peuvent être importantes, car il s'agit de créer une ambiance de rigueur, qui selon la chorégraphe française manque dans tous les domaines à Carthagène. En effet, dans un de nos entretiens, elle m'expliquait que ce qui était passionnant et à la fois triste c'était qu' «il restait tout à faire en Colombie et sur tout à Carthagène où absolument tout manquait de rigueur et d'organisation ». Au CDC va se créer un nouvel ordre, une nouvelle organisation du temps, qui emphatise sur cette question de la ponctualité, et d'une « véritable » conception du temps, une « véritable » manière de savoir gérer le temps dans tous les aspects de la vie. Ceci est indispensable pour l'apprentissage de la danse. La temporalité des danseurs (comme celle des sportifs par exemple) que ce soit à Carthagène où ailleurs, diffère de celle du reste des professions car elle implique une discipline dans les rythmes du corps, et la culture vient rythmer les temporalités biologiques. Prenons l'exemple du sommeil. Il est indispensable pour pouvoir avoir l'énergie suffisante qui nécessite une dépense physique au moment des cours et des répétitions ; lors du travail que nous avons mené au sein du RIDC, nous remarquons déjà que la discipline concerne tous les aspects de la vie du danseur.

Il se passe la même chose pour les danseurs à Carthagène mais cette structuration du temps va conduire à des interprétations sur les coutumes liées à la régulation du temps des carthaginois, en des termes d'une indiscipline générale, d'un désordre, d'un manque de régulation de la part des chorégraphes comme des danseurs.

b) La « pollution » sonore : un conflit culturel.

Nous allons prendre l'exemple du bruit de la ville comme autre facteur pour désigner le désordre, démarquant deux espaces : celui de l'école, de la salle de cours considérée comme

⁴¹ Entretien par Internet, mars 2004.

un espace sacré, et celui des *barrios* (quartiers) de provenance des élèves du CDC se trouvant dans la périphérie hors des murailles.

La culture de la côte est caractérisée par l'importance de l'oralité. Dans les bus par exemple à côté du conducteur, se trouve le *sparri* qui est la personne chargée de collecter l'argent, et de crier les destinations vers l'extérieur. Les bus ont des petits panneaux par fois illisibles désignant les destinations, qui vont de toute façon être signalées oralement. Comme il n'y a pas d'arrêts de bus, les passagers doivent crier « *parada !* » (stop). De même, dans tous les bus il y a de la musique car les conducteurs écoutent la radio, qui est un moyen de communication revêtant une importance majeure. Certains élèves du CDC me disaient qu'ils préféreraient les bus qui mettent une chaîne en particulier, et que souvent si le bus n'avait pas celle qui leur plaisait ils descendaient et prenaient un autre bus avant de payer. C'est par la radio que la musique à la mode et les *petardos*⁴², seront diffusés, les chansons apprises, et par fois chantées par les passagers. Un des surnoms d'une des filles du CDC était « la radiola » (la petite radio) car elle connaissait toutes les chansons de toutes les chaînes de radio, qu'elle ne cesse de chanter dans les bus entre le CDC et chez elle.

Les signaux sonores sont ainsi plus importants dans « l'esthésie de la vie quotidienne » que les signaux visuels par exemple, qui caractérisent les villes où l'espace urbain a connu un processus de rationalisation et d'homogénéisation, et où il existe des stops bien définis par des panneaux visuels, et où la musique est absente car des mesures politiques concernant ces espaces publics l'interdisent.

De surcroît, un des objets les plus importants dans la maison des carthaginois est la chaîne hi-fi. Dans les quartiers populaires, et les quartiers les plus pauvres et marginaux de la ville, tout peut manquer sauf les « machines de son », qui sont souvent confectionnées par les personnes elles-mêmes pour augmenter les décibels, en ajoutant des hauts parleurs bricolés. Les portes ouvertes de leurs maisons dans les *barrios*, les voisins sont souvent plongés dans de véritables concurrences sonores. Il y a donc une production de sons et de bruits importante dans la ville. Ceci peut aussi être illustré par le champ lexical concernant la *champeta* et des picós qui portent des noms comme *el Huracán*, *el Ciclón* (l'Ouragan et le Cyclone) qui passent et font tomber les toits (on appelle aussi les *picós* les *tumbatechos*, les tombeurs de toits). Les picós sont associés aux douleurs des molaires, aux casements des toits, des plats, aux tremblements des maisons, de *bahareque*⁴³ et aux pleurs des bébés (Mosquera et Provensal, 2000).

⁴² Les *petardos* (les pétards) sont les nouvelles chansons à la mode. Ce mot traduit déjà toute son esthésie sonore renvoyant à des mots comme sonnante, tapante.

⁴³ Maisons en bois.

Dans son *Essai sur la sociologie des sens*, Simmel montre l'influence du cadre social sur les orientations sensorielles, qu'il se propose d'analyser en comprenant la structuration et l'agencement des sens dans des cadres socioculturels déterminés : « *Si nous nous mélangeons dans des réciprocités d'action, cela vient avant tout de ce que nous réagissons par les sens les uns sur les autres. Tandis qu'en général ceci a été adopté comme un fait évident, ne nécessitant pas de discussion ultérieure, une considération plus rigoureuse montre que ces échanges de sensations ne se bornent aucunement à n'être qu'une base et une condition communes aux relations sociales, mais que chaque sens fourni d'après son caractère spécifique des renseignements caractéristiques pour la construction de l'existence collective et qu'aux nuances de ces imprécisions correspondent des particularités, des relations sociales. La prédominance de tel où tel sens dans un rapport entre individus colore souvent ce rapport d'une nuance sociologique qui n'aurait pu sans cela être obtenue.* » (Simmel, 1981, p. 225) Les structures de la ville favoriseraient une constante mise en jeu du regard et du sens de la vue que Simmel désigne comme le sens prédominant de la modernité et de la vie urbaine. Si cela reste vrai pour une ville comme Carthagène, il est cependant important d'ajouter qu'il y a une certaine prédominance des signaux sonores et auditifs et que cet agencement sensoriel influe sur les relations sociales, et sur la corporéité imprégnée effectivement d'une « culture du rythme ».

Les exemples pour illustrer l'importance du sens de l'ouïe dans les relations sociales pourraient être multipliés à l'infini. Cependant ce qui nous intéresse est de confronter cette forme d'esthésie urbaine à la culture sensorielle de la quelle est porteur le directeur de l'école. Sa *subjectivation* est autre faisant partie d'une pluralité de cultures, d'histoires et de géographies, liées au caractère transnational et cosmopolite de l'art de la danse contemporaine. L'éducation sensorielle procède à des jugements de goûts car une culture des goûts est avant tout une culture des sens. Selon Sandra Pedraza, le corps moderne serait caractérisé par les hyperesthésies, qui seraient les fondements des différenciations entre les groupes sociaux, car ces élaborations sensibles des perceptions viendraient créer les formes esthétiques de la perception du monde et des modes de vie liés à ces jugements de goûts (Pedraza, 1999). Ainsi le champs d'étude ouvert par Simmel peut être élargi : si l'Homme possède un même appareil sensoriel, il ne s'organise pas de la même façon selon les différents groupes socioculturels. Mais il reste néanmoins un facteur fondamental dans la relation de l'homme avec l'altérité et le monde environnant. Dans l'*Essai sur la sociologie des sens*, Simmel se concentre avant tout sur les interactions. Mais lorsque l'esthésie devient une esthétique, lorsqu'elle devient consciente par des jugements esthétiques orientant les

comportements et les goûts, se produisent des distinctions sociales profondément ancrées dans la sensibilité humaine.

Nous avons pu remarquer ces écarts socioculturels lors des actions culturelles au théâtre Heredia. Tous les matins pendant le mois d'octobre des centaines d'enfants de diverses écoles des quartiers populaires étaient invités au théâtre pour découvrir la danse contemporaine et la méthodologie pédagogique de l'enseignement au CDC. La majorité des enfants n'avaient jamais mis les pieds dans un théâtre. Une fois à l'intérieur, les enfants ne savaient pas se comporter dans cet espace qui leur était inconnu, ne connaissant pas les conventions des conduites qui seraient « normales » à l'intérieur d'un théâtre : les enfants parlaient, criaient, se faisaient des signes d'un balcon à l'autre, et le théâtre devenait, comme on dirait vulgairement, un véritable cirque. Un jour, les enfants étaient particulièrement inquiets et bruyants et Alvaro Restrepo décida de faire un exercice de relaxation collective à tous les enfants présents dans le théâtre. Il dit :

« Ici à Carthagène, il existe une véritable culture du bruit. Si ce n'est pas le *picó*, c'est la musique du voisin, et les cris dans la rue. Pour ces jeunes du CDC le fait de trouver le silence et le calme a été un véritable prodige. La relaxation est un parcours dans le corps qui est votre territoire. C'est un moment de silence et de retrouvailles avec vous-mêmes. Profitons du silence. On va écouter un Adagio de Johan Sébastien Bach (la musique a commencé à sonner). Écoutons en silence. Si vous voulez, vous pouvez fermer les yeux, pour que vous écoutiez quelque chose de différent. Éteignons les lumières. (Les lumières s'éteignirent jusqu'à la fin de l'adagio) »⁴⁴

Cet épisode est révélateur de la rencontre de deux cultures des goûts l'une populaire, l'autre savante. L'une privilégiant le silence qui serait porteur de paix et de calme, l'autre fondée sur une forte stimulation sonore excitant le système nerveux qui serait interprétée comme une culture du désordre, « polluée » par les sons. Nous verrons comment une subjectivation, une construction de la personne par une éducation corporelle ayant une plastique comme la danse, vient bouleverser et transformer des codes et des coutumes culturels par le contact entre des mondes éloignés. Les élèves du CDC vont désormais être introduits dans les réseaux de la danse contemporaine entendue comme une culture, et une corporalité collective.

Mais finalement qu'est ce qui est véhiculé par cette expression de « Carthagène profonde » ? Lors des discours et des présentations de la part de représentants de l'école, la « convention d'évitement » des références explicites à la race est respectée. Le terme « profonde » semblerait cependant nous plonger dans un champs sémantique de la profondeur « ancestrale », et donc dans une logique ethnique plutôt que raciale, ce qui n'est pas délié du multiculturalisme actuel qui passe d'une logique de la race à une logique ethnique. Un bouillonnement idéologique et politique a toujours accompagné les études sur les Amériques

⁴⁴ Théâtre Heredia, 8 octobre 2003.

Noires⁴⁵ car cette aire culturelle construite par les anthropologues (la construction de cette aire culturelle remonte avant tout aux travaux d'Herskovits) a un véritable point en commun, à savoir des relations profondément asymétriques et racisés. Or peut-on parler de blanchiment dans le processus d'acculturation des élèves du CDC par l'enseignement de la danse ? Jusqu'à quel point peut-on prendre en compte les dimensions raciales dans ce processus d'hybridation culturelle par le corps, alors qu'il s'agit de l'adoption d'une discipline par l'apprentissage d'une profession artistique ? Il y a bien des rapports de force entre une culture savante et une culture populaire. Mais nous verrons que comme le montre Elisabeth Cunin la présence de disparités ayant un fond racial relève d'une complexité ayant de nombreuses nuances et s'inscrivant toujours dans des contextes et des situations précises, ainsi, le métissage ne signifie pas une absence de racisme mais un mélange d'inclusion et d'exclusion. Le métissage obéit à différentes logiques sociales où coexistent intégration et discrimination (Cunin, 2004). L'expression « Carthagène profonde » semblerait privilégier un discours socio-économique, par lequel est souligné le « manque d'opportunités » et de solidarité avec cette Carthagène se trouvant dans la profondeur des marges, pourtant porteuse d'une pépinière de talents et de possibilités niées par un système social violent et excluant. Ce discours se rapproche et me rappelle une intervention d'Arjun Appadurai, lors des *Rendez-vous du 21^{ème} siècle*,⁴⁶ où il qualifiait les inégalités dans le monde comme des inégalités pour accéder à la capacité de rêver. Ici, le discours de l'école rejoint celui de cet anthropologue car souvent Alvaro Restrepo revient sur l'importance de pouvoir rêver et se projeter dans le futur pour sortir « d'une logique de la survie à une logique de vie », et dans ce sens il s'inscrit à une autre échelle, plus planétaire, qui voit les phénomènes de pauvreté à partir des « exclus » dans le monde et non seulement au niveau local. Ce qui est intéressant est que l'école s'inscrit dans un espace à géographies multiples et contrastées, et comporte une multiplicité d'échelles. Ceci permet l'expression de différents discours selon les contextes d'énonciation qu'ils soient locaux, nationaux ou internationaux, car le projet, comme nous l'avons décrit en introduction,

⁴⁵ Le fameux débat entre Herskovits et Frazier est très révélateur de la difficulté à dissocier les recherches en sciences sociales portant sur ces populations, des engagements politiques et idéologiques.

⁴⁶ Nous avons assisté à une de ces rencontres organisées par l'UNESCO, portant sur la question suivante : « *Démocratiser la mondialisation ?* », le 22 Mars 2004, et l'intervention d'Arjun Appadurai a porté sur le rôle de la culture -en envisageant celle-ci aussi comme une forme de se représenter le futur, et de projection dans le futur- contre la lutte de l'exclusion dans nos sociétés globalisées. Pour lui, la définition de la pauvreté ne peut se réduire à des simples calculs d'inégalité des ressources économiques. Il la définit aussi comme une inégalité de la répartition de la capacité « d'aspirer » et « d'espérer » (*aspire and hope*).

Il est cependant important de remarquer que le registre de cette intervention était un registre de réflexion pour des actions possibles, et qu'il a souligné l'importance des entreprises à partir de l'art. De même, il a évoqué l'émergence d'une galaxie de mouvements civils qui travaillent de plus en plus de manière transnationale.

est un projet transnational qui s'inscrit dans un processus de mondialisation des expressions artistiques.

Ainsi dans le chapitre qui suit, nous allons envisager le CDC comme un lieu de « branchement » de ces différentes échelles, et comme un lieu « hybride », où se produisent des métissages, car nous verrons que la danse contemporaine est un art métis. Le CDC est un centre où confluent et se mettent en relation des groupes socioculturels divers. A partir des travaux sur les nouvelles formes de métissage propres à la modernité et à la globalisation dans le contexte latino-américain, comme celles qui peuvent se produire à travers une institution comme « Le Collège du Corps », nous analyserons les processus d'hybridation entre différents groupes socioculturels qui se rencontrent par le biais du mouvement de la danse contemporaine, entendu comme un réseau planétaire par lequel sont véhiculés des symboliques corporelles, des valeurs, des comportements et des modes de vie qui lui sont propres.

CHAPITRE II

Le Collège du corps : une institution de prestige, un « lieu de branchements », de « métissages » et « d'acculturation », dans une situation d'entre-deux.

La Nouvelle danse trans-portée en 1997 à Carthagène des Indes par la *Compagnie Proyecto el Puente*⁴⁷, était d'emblée placée sous le signe des échanges multiculturels, du

⁴⁷ En 1993, commence une coopération entre les gouvernements colombiens et français pour contribuer au développement de la danse contemporaine en Colombie. Alvaro Restrepo était directeur de l'ASAB (Académie Supérieure des Arts de Bogotá), et il a été invité par le Ministère des Affaires Etrangères français pour découvrir les principales structures et institutions du mouvement de la danse contemporaine française. C'est à ce moment qu'il rencontre Marie-France Delieuvain, directrice d'Etudes du CNDC. Elle participera par la suite à la création du premier programme d'éducation supérieure de danse, dans le programme des arts de la scène de l'ASAB. Restrepo sera invité à son tour en 1995 au CNDC pour monter une chorégraphie de fin d'année pour les élèves du CNDC (Chaque année des chorégraphes reconnus dans le monde de la danse viennent travailler avec les élèves de deuxième année). La création de la pièce se fit finalement entre la chorégraphe française et le chorégraphe colombien, et à partir de là, se crée une amitié et une coopération artistique. En 1997, les chorégraphes décident de créer La Compagnie *Proyecto el Puente* (« *Projet le Pont* »), pour promouvoir le mouvement de la danse contemporaine en Colombie, avec deux danseurs européens diplômés du CNDC, et neuf danseurs colombiens choisis à travers une convocation nationale. Le pont qui vint relier le mouvement de la danse contemporaine français et du monde avec la Colombie, eut comme premier lieu d'ancrage la ville de Cali, dans l'Institut Colombien de Ballet (Incolballet). Quelques mois plus tard, le projet sera transporté à Carthagène des Indes.

métissage et de l'hybridation, car elle était formée par des danseurs de diverses provenances : des colombiens, un espagnol, un français et une japonaise, et elle était dirigée par le chorégraphe colombien et la chorégraphe française. Cette Compagnie est le pont qui mît en relation ces artistes avec les jeunes des quartiers populaires de Carthagène, et ces derniers avec des danseurs professionnels européens et latino-américains à travers les échanges institutionnels et des festivals artistiques.

En effet, comme le montre Pascal Roland, « *le motif du métissage présenté par la danse contemporaine sur ces différents plans, cet entre-deux lieux où l'appartenance n'est jamais définitive, contredit l'idéal de pureté proposé par la danse classique.* » (Roland, 2003, p. 41). Le rêve de la ballerine de danse classique russe protagoniste de *La Danse Sacrale* d'Alejo Carpentier, était de mettre en relation le ballet avec les danses vernaculaires afrocubaines liées au Lucumí, par lesquelles elle était émerveillée. Elle comptait présenter son œuvre issue du métissage à New York ou à Paris, car son syncrétisme ne serait pas compris par la société cubaine, une société encore profondément raciste qui ne supporterait pas de voir des « noirs » danser sous la tenue de danseurs de ballet classique, ni dans les hauts lieux de la culture d'élite.

Cette recherche de l'altérité dans la création chorégraphique commence déjà avec les Ballets Russes, qui créent des mélanges artistiques. En effet c'est pendant cette période des années trente que la danse commence à avoir ce statut « d'art total », car les différents arts seront impliqués : le cinéma, la littérature (Jean Cocteau, Mallarmé), les arts plastiques (Miró, Picasso, Matisse, Derain, Baskst), et la musique (Debussy, Stravinsky, Erik Satie). De même ces Ballets reprennent des thèmes des traditions populaires comme celui de *La danse sacrale* de Nijinski qui reprend des rites païens de la Russie paysanne. On observe déjà une certaine inversion des codes de la danse classique, mais une véritable intégration d'autres gestuelles ne s'opère pas véritablement.

Entre la logique de la danse classique et celle de la danse contemporaine s'opère une inversion. Le thème du métissage n'est plus envisagé comme un dépérissement. Le mélange, l'hybridation, ne suscitent plus la crainte ; ils sont au contraire créateurs. Le mélange est porteur de sa propre vérité et le contact avec l'altérité est fortement valorisé. L'acculturation devient l'origine de toute évolution sociale et non sa destruction.

Dans un entretien avec le directeur de l'école, je lui montrais un article sur une école de danse classique qui avait été créée en Afrique du Sud avec des élèves des townships de Pretoria, que

je venais de recevoir par courrier car un ami me l'avait envoyé trouvant des similitudes entre cette école et le CDC. En effet, je constatais des ressemblances entre le discours « social » véhiculé par cette école et celui du CDC : le pouvoir de la danse pour lutter contre la violence, l'exclusion, et la pauvreté. Cet article était accompagné de photographies montrant des contrastes impressionnants : au premier plan, on observait une danseuse « noire » portant un tutu blanc, un corsage blanc, des maillots blancs et des chaussons de danse blancs, et au fond, les bidonvilles et les maisons précaires et colorées des townships qui ne manquaient pas de nous rappeler les quartiers les plus pauvres de Carthagène où vont s'installer les nombreux déplacés que produit la violence dans la région de la côte Atlantique. La réaction du chorégraphe est révélatrice de la différence de logiques entre danse classique et la danse contemporaine et soulève un paradoxe : il me dit que ce n'était pas beau une *negrita* (une petite noire) habillée de cette façon, et il me fit comprendre qu'en quelque sorte il trouvait cette photographie extravagante car il se produisait par là un processus de blanchiment. Comme si cette forme esthétique ne pouvait pas correspondre à une peau noire, alors que l'esthétique véhiculée par la danse contemporaine et plus particulièrement une esthétique comme celle du CDC qui tient en compte les particularités, les apparences et les appartenances culturelles des danseurs, serait moins violente, moins acculturante, bref, plus « belle ». Car l'esthétique est éthique.

Ce paradoxe est révélateur des tensions qu'il existe en danse entre métissage et multiculturalisme. D'une part, il s'opère une mixité au CDC, mais aussi une valorisation des différences et un rapport complexe entre ces deux tendances qui s'exprime à plusieurs niveaux. L'hybridation, en ce qui concerne les corps, dans et par le métissage construit une entité globale autre qui vit de sa propre dynamique, après avoir opéré des syncrétismes par l'introduction de gestuelles vernaculaires. S'il y a une fragmentation des styles (l'idéal de pureté du classicisme se voyant critiqué et l'éclectisme des langages corporels s'étant mis en place) ceux-ci s'intègrent dans une nouvelle corporéité, à propos de laquelle il ne faut pas sous estimer l'action des traces laissées par le passage d'un style de danse à l'autre, ce qui révèle une coexistence d'éléments hétérogènes plutôt qu'une fusion. C'est de cette manière que François Laplantine et Alexis Nouss conçoivent le métissage, et la pensée métisse. Ils ne sont plus envisagés comme une fusion mais comme une tension, un entre-deux (Laplantine et Nouss, 2001). D'une façon générale, la danse contemporaine est une danse « métisse ». Elle intègre dans son langage gestuel une grande variété de danses vernaculaires et de pratiques corporelles venant d'ailleurs comme le Taï chi, le Kung Fu, le Yoga entre autres, ainsi que des méthodes provenant du théâtre. Elle réintègre dans une logique qui lui est propre des

traditions incarnées. Comme nous l'avons montré en introduction, le propre d'une grande partie de la danse contemporaine latino-américaine est de tisser des liens entre le langage de la danse moderne et celui des danses locales, par un processus à la fois d'intégration dans une communauté internationale (celle de la danse contemporaine) et d'affirmation des différences et des particularités locales.

Or il est aussi nécessaire de remarquer que l'apport de « l'étranger » devient le ferment de l'existence culturelle du monde occidental. C'est bien dans la traduction occidentale des styles investis qu'ils deviennent opératoires. Et comme le montre Amselle, la présence de ces types d'emprunts relève d'une logique expansionniste des entreprises universalistes (qu'il analyse à travers la religion et le langage) comme celle de la danse contemporaine qui ne cesse de s'étendre dans le monde et plus récemment dans les pays en voie de développement et les pays du Sud, et ceci n'est pas délié de l'influence du multiculturalisme dans l'art contemporain.

D'une part le multiculturalisme doit être pris en compte dans sa dimension transnationale et notamment en ce qui concerne l'art contemporain qui, comme le montre Alain Quemin, est perméable à cette idéologie, car « *au cours des récentes années, on assiste à une certaine diversification des origines géographiques des artistes les plus renommés, ce qui illustre un phénomène de multiculturalisme.* » (Quemin, 2002, p. 34).

Cette tendance internationale doit aussi être rapprochée d'une tendance en Amérique Latine de montée du multiculturalisme au niveau politique : depuis les années quatre vingt, les populations noires de différents pays de l'Amérique latine ont construit une image publique et politique sans précédent et ces changements ont été d'autant plus importants au Brésil et en Colombie. On observe dans le continent sud américain des réformes constitutionnelles qui permettent d'entrevoir un changement radical dans l'image et les représentations des identités nationales. En effet, les nouvelles constitutions de la Bolivie, de l'Équateur, du Guatemala et du Mexique, reconnaissent la pluralité ethnique à l'intérieur des États-nations, en ce qui concerne les minorités indigènes. Or pour le cas du Brésil et de la Colombie, nous pouvons constater que ces constitutions comportent des clauses concernant les communautés noires (Wade 1997, et 1999). L'implantation de l'école à Carthagène s'inscrit dans une période historique spécifique, marquée par la cristallisation dans la constitution de l'entrée de la Colombie dans l'ère du multiculturalisme. En effet à partir de la constitution de 1991 on assiste à l'adoption d'une « logique ethnique » dans la définition de la nation colombienne, par un discours officiel multiculturaliste, centré sur la notion d'ethnie et d'ethnicité : depuis

1991, on ne parle plus en Colombie - au moins de manière officielle - de race, mais d'ethnicité (Cunin, 2004). La catégorie de « noirs » disparaît, et surgit celle d'« afrocolombiens ». Ainsi du mythe de la démocratie raciale, cultivé dans l'imaginaire des élites républicaines des nouvelles nations latino-américaines et plus particulièrement de la récente nation colombienne, on passe à une conception d'une nation pluriethnique.

Le multiculturalisme est une forme de gestion politique de la multiculturalité, c'est-à-dire la reconnaissance institutionnelle de la nature multiculturelle de la nation en question, et par conséquence l'inscription de quelques mesures législatives qui cherchent à préserver les droits culturels de chacun des groupes en question. En Colombie l'ethnicité est conçue comme une voie d'intégration nationale. Le discours ethnique ne se fait pas contre la nation. Ce n'est en aucun cas un archaïsme mais un moteur principal de modernité dans une Colombie en pleine transformation (Cunin, 2004).

Cette double inscription dans ces tendances nationale et transnationale, crée des particularités au sein du CDC et dans sa création artistique, ce qui se traduit par la présence d'un certain « primitivisme » dans la mise en scène des corps dansants. Dans son article sur « le primitivisme dans l'art » dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Denis Paulme définit ce phénomène de la manière suivante : « *Le terme de «primitivisme», apparu au début du 20^{ème} siècle, rend compte d'une attitude de la sensibilité occidentale consistant à valoriser les formes d'art archaïques, populaires ou anciennes et, dans une mesure très variable selon les artistes, à s'en inspirer.* » (Bonte-Izar, 1991, p. 601). Si nous analysons la photo qui se trouve dans la page de présentation de cet ouvrage, et celle de la scène finale de *L'Âme des choses* qui se trouve en introduction, nous remarquons que l'esthétique véhiculée introduit un primitivisme par l'incorporation d'éléments traditionnels de la côte : on retrouve des masques dont un masque de jaguar - emblème de la Colombie indigène - et un autre qui semblerait être africain⁴⁸, une pirogue et un filet, propres au monde des pêcheurs de la côte etc. En ce qui concerne la première photo, il s'agit d'un solo dansé avec un paréo offert à Alvaro Restrepo par Koffi KoKo, un chorégraphe et musicien Béninois. Cette scène, accompagnée d'une musique de Tom Waits fortement érotique, joue avec l'insinuation de la nudité du corps de l'interprète qui se cache toujours derrière ce pagne. Lors d'un spectacle didactique au théâtre Heredia, cette scène fut montrée aux enfants, et ils ne cessaient de

⁴⁸ Nous ne connaissons pas l'origine de cet autre masque qui apparaît sur la photo de la scène finale de *L'Âme des choses*. Mais ce n'est pas cette attitude d'enquête policière où de détective qui nous intéresse. Ce sont les caractères « primitifs » de ce masque qui nous intéressent, et la mise en scène de ce genre d'objets.

siffler, de rire et de crier, à cause du contenu érotique de celle-ci. A ce moment le chorégraphe fit une intervention qui illustre notre propos :

« Ce paréo nous a été offert par un grand danseur africain. En Afrique on continue à porter ces pagnes. Si ça vous fait rire de voir un homme avec un paréo, vous êtes en train de rire de vous-mêmes car vous avez vos racines en Afrique. »⁴⁹

Ici le chorégraphe rentre dans une logique ethnique qui emphatise sur le caractère d'afrodescendance en se référant à une Afrique imaginée. Comment envisager les rapports entre multiculturalisme, esthétisation et primitivisme dans l'art contemporain ? La danse contemporaine semblerait être une nouvelle culture du sensible oscillant entre un « corps primitif » et un « corps technologique ».

La culture moderne et les projets modernisateurs en Amérique latine se sont réalisés en niant les traditions et les territoires. Or on observe par l'esthétique de la création artistique de l'école, un ancrage territorial et un ancrage dans la tradition qui serait une nouvelle forme de contemporanéité latino-américaine. Les objets ne sembleraient pas être décontextualisés - malgré le caractère itinérant de la danse contemporaine- par l'insistance avant toutes les représentations du lieu de production de la création ainsi que du lieu de provenance des danseurs : cette « Carthagène profonde ». Car au centre de la production artistique, se trouve un questionnement sur les fonctions sociales des pratiques artistiques. Mais aussi une nécessité politique de légitimation par une vision valorisant le patrimoine et la mémoire de la région de la côte.

Les discours et l'esthétique valorisant ce patrimoine, ainsi que les discours philosophiques et mystiques, vont servir à s'affirmer dans un milieu hostile à cette nouvelle danse qui semble transgresser certains codes sociaux de la société carthaginoise, et notamment ce qui concerne les rapports de genres, et le rapport au corps, ainsi que le rapport à la tradition qui est ambivalent : il y a à la fois une continuité et une rupture vis-à-vis de celle-ci. Comme il n'existe pas de véritable « communauté chorégraphique », ce qui entraîne une faible reconnaissance institutionnelle (et ceci nous l'avons constaté lors de la rencontre du « secteur » de la danse à Bogotá), la quête de cette reconnaissance est donc aussi une des caractéristiques de cette école, et un pôle majeur de l'investissement du chorégraphe Colombien.

Comment le mouvement de la danse contemporaine va-t-il se consolider à Carthagène des Indes ? Quelle est la forme institutionnelle que va prendre ce mouvement, et quels vont être les discours qui vont se construire et qui vont être véhiculés par l'école dans ce contexte

⁴⁹ Théâtre Heredia, 8 octobre, 2003.

interculturel et d'entre-deux ? Quelles seront les croyances, les valeurs et les mythes véhiculés ?

Dans un premier temps nous nous intéresserons aux moments de la fondation de l'école, qui vont être déterminants pour comprendre les rapports de pouvoir à l'œuvre. De même, nous tenterons de donner une définition « idéal typique » de ce qu'est la danse contemporaine en opposition aux autres formes de danse dont nous avons traité dans le chapitre précédent, pour comprendre les nouvelles logiques et valeurs transmises dans le contexte socioculturel de Carthagène des Indes. Ensuite nous nous intéresserons aux formes institutionnelles du Collège du corps qui fonctionne comme une forme d'enclave où se branchent des réseaux internationaux et nationaux venant d'ailleurs avec des jeunes de la ville, pour essayer, dans un troisième temps, de comprendre comment à partir de ce lieu d'entre-deux se construit une pensée féconde sur le corps humain et sur la danse, comme alchimie de transformations et de transmutations sociales.

I) Histoire d'une fondation : quand la danse tape à la porte à la recherche du talent « noir ».

*« Et il m'amena bientôt des petits garçons et des fillettes d'un âge qui oscillait entre onze et treize ans ; ils avaient le sens inné du rythme propre de ceux de leur race_ car bien que tous ne fussent pas entièrement noirs puisqu'il y avait des mulâtres clairs et même aux yeux bridés
Ils avaient grandi dans des milieux populaires où l'on dansait à tout propos. »*

Alejo Carpentier *La danse sacrale.*

Voici un extrait de *La Danse Sacrée* d'Alejo Carpentier qui illustre bien des logiques et des dynamiques sociales à l'œuvre. C'est comme si le roman et la fiction se réalisaient, non plus à La Havane pendant la période d'après guerre en pleine dictature de Batista, mais à Carthagène des Indes au début du 21ème siècle dans une Colombie ravagée et rongée par une violence généralisée. Pour toutes les raisons que nous avons énoncées précédemment, le rêve d'initier et d'inscrire la Colombie dans le mouvement de la danse contemporaine, par un des danseurs et artistes les plus importants et les plus reconnus dans le domaine de cet art en Colombie, se fit à Carthagène des Indes, avec des enfants qui oscillaient aussi entre onze et treize ans. Il nous semble important de retracer ici certains éléments de l'acte fondateur de ce

mouvement, et de tenter de comprendre sa signification. Qu'est ce qui est transposé dans ce nouveau contexte ? Comment ce mouvement parvient-il à s'enraciner dans la ville par un processus d'institutionnalisation ? Quelles ont été les réactions et les interprétations de cet art jusqu'à présent méconnu dans la ville ?

1) Une nouvelle forme de danse offerte sous la forme d'un Potlach.

«Aucun d'entre nous connaissait cette danse. Moi, je ne savais pas ce que j'étais en train de faire.»⁵⁰

C'est toute une trajectoire artistique de la part des pères fondateurs qui précéda les premiers moments de la fondation du mouvement de la danse contemporaine. Il y eut la préparation d'un dispositif de pouvoir, entendu comme un « faisceau de relations de pouvoir » (Foucault, 1976). La compagnie inter/trans/nationale a pu se trouver une place stratégique et centrale dans la ville, un véritable bastion : le Cloître de San Francisco, le plus ancien cloître de la ville, est une de ses constructions les plus anciennes depuis l'époque coloniale (Lemaitre, Palmeth, 2001) . De même, le projet a su trouver l'appui de la mairie de la ville et du Ministère de Culture. Voici, comment, à la recherche de subventions, le projet était présenté en 1997 aux futurs intéressés :

« CORPO puente et les institutions qui se rapprocheraient de ce rêve, ont une opportunité historique de créer à Carthagène des Indes –Patrimoine Historique et Culturel de l'Humanité- dans le siège du Cloître de San Francisco (le plus ancien de la ville, et Monument National), une proposition sans précédent en Colombie et en Amérique Latine. La ville, malgré ses énormes possibilités comme épicerie culturelle du pays, a dévié sa vocation vers une activité touristique mal envisagée qui a dégradé de manière importante la qualité de vie spirituelle et matérielle de ses habitants. A cette grave situation, nous devons ajouter le fait que la ville est en train d'absorber quotidiennement des centaines de déplacés du sud de Bolivar, Urabá, Magdalena Medio, et autres zones en conflit en augmentant ainsi les ceintures de misère et en dégradant de manière alarmante le climat social et politique de la ville. »⁵¹

Dans cette présentation, on observe comment le patrimoine va être un facteur stratégique pour se mettre en avant et notamment dans une ville comme Carthagène - nous nous référons uniquement à la ville coloniale - qui comme nous l'avons vu, possède des caractères mythiques dans la construction de la nation, par son caractère sacralisé. Comme le montre Maurice Godelier dans son *Énigme du don*, le domaine du sacré fait partie du domaine de l'inaliénable, de l'intouchable, et de ce qui n'est pas interchangeable (Godelier, 1996). Tandis que Lévi-Strauss interpréta l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss à partir de l'alliance et de ce qui s'échange, Godelier le reprend sous l'optique de ce qui ne s'échange pas, car, pour qu'il y

⁵⁰ Extrait d'un entretien, réalisé avec un des élèves du GPE.

⁵¹ Programme pédagogique et de coopération financière pour l'année 1998 de la *Corporación Proyecto el Puente*, qui deviendra par la suite l'association sans but lucratif *Cooperación Colegio del Cuerpo*.

ait mobilité, échange, et transformation, les sociétés vont créer des instances sacrées et non interchangeables sans lesquelles l'échange serait impossible. Tout ce qui est patrimoine de la nation et par conséquent qui est soumis à une régulation spécifique et à des interdits, est sacré. Ici nous rejoignons aussi la distinction entre le sacré et le profane élaborée par Émile Durkheim dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* qui définit le sacré par tout ce qui est placé à part et protégé par des interdits (Durkheim, 1985). Mais là où il y a des instances sacrées, des constructions de patrimoine qui viennent rendre intouchables certains espaces ou objets, et en l'occurrence le Cloître de San Francisco, il y a concentrations de pouvoir, et d'un pouvoir qui dans le cas de la danse se met en scène (Balandier, 1992). Les travaux de Georges Balandier concernant l'anthropologie politique, mettent en évidence les liens profonds qui existent entre le pouvoir et le sacré : « *Le pouvoir est sacralisé parce que toute société affirme sa volonté d'éternité et redoute le retour au chaos comme réalisation de sa propre mort.* » (Balandier, 1999). En effet c'est pour affirmer un nouvel ordre, que l'acte fondateur de l'école va trouver des assises dans le domaine du patrimoine sacré qui va agir comme une forme de légitimation et de pérennisation d'un ordre fragile. Car les subventions pour l'art et les arts de la scène dans un pays comme la Colombie, où la plus grande partie des ressources sont consommées par la guerre, sont difficilement trouvables. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, même les élèves sont conçus comme faisant partie du patrimoine « de la ville, de la nation, et du monde ».

Pour commencer les activités et trouver des talents, les chorégraphes ont cherché des accords avec des écoles de la ville. C'est finalement avec le Collège INEM, une des plus grandes écoles de la ville populaire qu'un accord a été trouvé en septembre 1997, car cette école avait déjà un penchant pédagogique vers les activités artistiques. Lors d'un après midi du mois de septembre, les danseurs de la Compagnie *El Puente*, en compagnie d'Alvaro Restrepo, et de Marie-France Delieuvain sont allés à cette école pour montrer aux enfants un spectacle de danse contemporaine. Ici, à l'inverse de ce qui serait « normal » dans le monde de la danse contemporaine, la danse est allée vers ses futurs danseurs. Cette danse a été offerte sous la forme d'un Potlach. Les danseurs de la Compagnie sont venus offrir toute une tradition et un héritage de savoirs incarnés à ces jeunes des quartiers populaires en ayant établi auparavant tout un dispositif de pouvoir et une organisation précédant leur don en quelque sorte somptueux. Lors de nos entretiens avec les danseurs du GPE (Groupe Pilote Expérimental), cette première génération de danseurs formés à l'école, je leurs demandais toujours de me raconter ce premier moment de contact avec la danse, et la manière dont ils ont perçu le

spectacle qui leur avait été offert. En tenant compte que ce moment s'est converti en un récit de l'identité narrative tant des élèves que de l'institution, et en un récit aussi dans une certaine mesure sacralisé par les médias, il est important de souligner que des sortes d'emblèmes se sont construits et que le regard porté sur cet épisode central et initiatique dans la vie de ses jeunes qui s'est vu complètement bouleversée par leur insertion dans la communauté de la danse contemporaine, se fait à partir d'un présent où leur statut a changé du tout au tout.

Le mois de septembre et ceux qui suivirent furent les moments de la découverte de la danse par les enfants et par les familles des enfants. Peu à peu, avec le temps une sélection parmi 480 enfants qui ont participé à un processus de sensibilisation s'est effectué et un groupe de vingt enfants s'est constitué dans un premier temps. Comment va être interprétée la nouvelle danse par les familles des danseurs et par leur entourage ?

Dans un entretien avec le frère d'une des danseuses du groupe, il m'expliquait comment les membres de sa famille ont perçu et interprété la nouvelle éducation de la jeune fille. Viridiana est la danseuse la plus jeune du groupe. Elle n'était pas au Collège INEM, car elle habitait dans un quartier du centre ville. Son père était critique de cinéma, -peut être le seul à Carthagène-, et sa mère provenait d'un milieu social très modeste. Mais au moment de la mort de son père, toute une série de problèmes ont envahi la famille reposant uniquement sur les revenus de la mère qui perdit son emploi à cause d'un incendie de la boutique où elle travaillait. Endettés, et ayant tout perdu, ils ont déménagé au *Nelson Mandela*, un quartier dans la périphérie avant tout habité par les familles de déplacés par la violence, et d'une misère extrême. La famille de Viridiana est celle avec qui j'ai eu le contact le plus proche et sa mère et son grand frère sont devenus des « informateurs privilégiés ». Il y a eu une véritable relation d'empathie avec cette famille qui m'a très bien accueillie et à qui je rendais visite de manière récurrente. Je pense que les rapports avec cette famille ont été facilités par leur situation d'entre deux. Ils habitent ce quartier mais ils se différencient sur plusieurs plans de la majorité de ses habitants, car ils n'ont pas du tout les mêmes trajectoires sociales. Ils ont une mobilité sociale et urbaine que la majorité des gens habitant le *Nelson Mandela* n'ont pas. Une fois, une fille du quartier me racontait que cela faisait au moins trois ans qu'elle n'avait pas été à la plage et à la mer, alors qu'il ne s'agit que de prendre un bus. Mais pour une grande partie des habitants du quartier, la marginalité est telle, que même les plages qui sont « publiques » deviennent un bien de luxe. Malgré tout, cela fait déjà plusieurs années que la famille habite le quartier et ils connaissent ainsi tout le voisinage avec qui ils partagent les mêmes conditions de vie qui sont très précaires.

La famille de Viridiana est contrastée : d'une part, les tantes du côté son père habitent des quartiers bourgeois comme *Manga* et *Pie de la Popa*, tandis que elle, elle habite dans le quartier le plus stigmatisé de la ville, car en Colombie les déplacées par la violence et les quartiers où ils habitent sont victimes d'un grand nombre d'étiquetages sociaux à cause de la peur qu'il génèrent. En effet, ils représentent le désordre et l'entropie, car il sont « souillés », « pollués » (pour reprendre les termes de Mary Douglas) par le contact direct avec le conflit armé qui sévit dans les campagnes et non pas dans les villes. Il nous a semblé intéressant de prendre en compte l'exemple de cette famille car à travers leurs interprétations nous sommes confrontés à une diversité sociale plus importante. Alsino, le frère de Viridiana, m'a raconté lors d'un entretien comment la famille considérait l'entrée de sa sœur au CDC :

« Ma mère allait voir ce qu'ils faisaient car elle avait peur, ne savant pas de quoi il s'agissait. Elle allait voir ce qu'ils faisaient. En réalité ce n'était pas de la danse. Alvaro semblait être un type bien... Voir Alvaro dans le Cloître c'était quelque chose! Les tantes « pupys »⁵² demandaient : « et c'est quoi ça? C'est de la danse Folklorique? C'est du Ballet? » La réponse typique était de dire que c'était du Ballet. Tout le monde devait apprendre ce qu'était le CDC.

Les parents discutaient entre eux et se rendaient compte qu'en réalité personne ne savait de quoi il s'agissait. Les parents allaient et voyaient leurs enfants qui étaient jetés par terre comme en train de méditer, alors qu'ils étaient habitués à les voir jouer au foot, ou jouer à la console. C'est-à-dire, rien de sérieux. Rien qui mette les enfants à penser sur leur corps et sur tout ce qui les entoure. L'activité extra scolaire c'est le foot ou le baseball, et pour les filles, qu'elles restent chez elles.

C'est pour ça que cela plaisait à ma mère, car la famille qui n'allait jamais à Mandela (car il n'y sont jamais allés), allait au Cloître. »

Pour chaque membre du GPE, et pour leurs familles, les histoires concernant leur entrée au CDC varient considérablement. Mais pour toutes les familles, il y eut une période de crainte vis-à-vis de ces pratiques corporelles inconnues. D'une manière générale la crainte concernait avant tout les parents des filles, car ils avaient peur des abus sexuels, la danse entraînant une proxémie accentuée, absente d'autres formes d'apprentissages. Ainsi, un grand nombre de parents ont interdit à leurs enfants d'aller au CDC. Ce n'est qu'avec le temps que l'entourage des élèves a compris que la danse était une profession, et qu'en l'occurrence c'était une profession de prestige permettant à leur enfants une forte mobilité sociale et un épanouissement personnel.

2) Une institution de prestige et une enclave institutionnelle.

Le CDC fonctionne comme une enclave institutionnelle à l'instar de la plus grande partie des institutions de prestige ayant pour siège la ville de Carthagène. Prenons l'exemple de l'Observatorio del Caribe Colombiano (l'Observatoire du Caraïbe Colombien), un institut

⁵² Pupy est une expression argotique voulant dire « bourges », bourgeoises.

de recherches interdisciplinaires sur la côte atlantique, et de la *Fundación Nuevo Periodismo* (Fondation Nouveau Journalisme) fondée par Gabriel García Márquez, qui sont en quelque sorte interconnectées au CDC, car les deux directeurs de ces deux organismes font partie du comité de direction de l'école. Ces institutions sont inscrites dans des réseaux transnationaux et la majorité de leurs membres ne sont pas des carthaginois.

Le même phénomène se présente au CDC. L'école a un comité de direction qui est formé par une élite savante très puissante au niveau national, et chacun d'entre eux joue un rôle de support symbolique -car ils possèdent tous un capital symbolique et social important- pour l'école, plus que de véritables rôles d'action. J'ai eu l'occasion d'avoir des entretiens avec quatre de ces membres qui se trouvent à Carthagène : les directeurs des deux institutions en question, avec la directrice de la Sociedad de Mejoras Públicas, un institut qui se charge de la conservation du patrimoine architectonique de la ville, et avec Óscar Collazos écrivain, journaliste, et rédacteur du *Tiempo* (quotidien national) et de l'*Universal* (quotidien local) qui s'est converti en un « informateur privilégié » car il y eut une véritable empathie entre nous, tandis qu'avec les autres interlocuteurs la barrière de la présentation de soi et du discours institutionnel par des procédés rhétoriques n'a pas pu être rompue. Dans un entretien, il m'expliqua comment il est devenu membre du comité de direction et la manière dont le projet est perçu par l'élite politique locale :

« Cela fait cinq ans que j'habite à Carthagène, et il y a deux ans Alvaro m'a appelé et m'a proposé de fournir une aide médiatique. Il y avait des personnalités importantes, des notables avec beaucoup de pouvoir, Enrique Santos⁵³ est venu. Il y eut beaucoup d'hostilité dans la ville. Ici les hommes politiques sont contre le projet. Ici ils pensent qu'il s'agit d'une affaire de *cachacos*⁵⁴[...] Au moment du Festival des Arts, la société carthaginoise était « ouverte » car on allait au théâtre Heredia, et tout le monde « s'habillait ». C'est comme le Rouen de Madame Bovary.

[...] Le projet tient encore la route avant tout à cause d'une aide nationale. Il continue debout à cause de son prestige national et international. Je te donne l'exemple de l'Observatoire de la Caraïbe Colombienne. Il a nécessité une lettre de Gabo, et notre manifeste⁵⁵ face au Président de la république, contre sa fermeture. » Ainsi, l'école s'est dotée d'un dispositif de pouvoir important, qui sert de pression politique et médiatique face aux hostilités locales, qui sont liées à un certain régionalisme. Tous les membres de la direction de l'école sont des personnalités ayant un prestige important, et il y a un représentant des élèves, le danseur le plus âgé du Groupe Pilote face à celle-ci. Lors d'un entretien, il me dit que « face à ses monstres » il était souvent incapable de parler, et qu'il

⁵³ Directeur du *Tiempo*, le plus important quotidien national.

⁵⁴ C'est ainsi que les gens de la côte appellent les gens de l'intérieur andin.

⁵⁵ Gabo est un diminutif affectif pour Gabriel García Márquez. Le manifeste en question a été écrit par des intellectuels de renom, contre la fermeture de cet institut de recherche qui n'avait plus de fonds.

préférer écouter « pour apprendre à s'exprimer dans leurs termes ». Il y a ici un phénomène de pouvoir important. Intimidé par le prestige de ces notables, il est difficile que la voix des élèves soit écoutée par des voies « institutionnelles » et officielles. L'expression des inquiétudes des élèves se fait directement par le chorégraphe ou par le biais de Wilfran Barrios, un magnifique danseur de danses afrocolombiennes, coordinateur du Groupe Pilote, faisant partie de FUNSAREP (l'ONG dont nous avons traité au chapitre précédent), et qui fait partie de la ville populaire. Or il n'est pas présent dans les réunions du comité de direction et c'est avec lui que les liens avec les élèves sont plus proches. Ainsi il n'y a pas une forme de consensus collectif entre les élèves et leurs inquiétudes restent individuelles. Il y a ainsi un interstice, un hiatus entre la direction et les élèves.

3) Un lieu d'entre-deux et de « branchements ».

a) Entre deux villes.

En envisageant la ville comme un système on repère des tensions et des contradictions entre un centre qui est clairement délimité par la matérialité même des murailles, qui créent une frontière assez rigide malgré le statut intermédiaire du quartier de Getsemaní, où se trouve désormais le CDC, car le Cloître de San Francisco leur a été enlevée pour devenir le siège d'une université. Entre la centralité de l'école en tant que lieu d'apprentissage et leurs foyers familiaux, il existe un trajet en bus passant d'une ville à l'autre, symbolisant cet entre-deux toujours en tension. Dans le chapitre précédent nous avons tenté de rendre compte de la morphologie de la ville, en essayant de ne pas trahir nos données ethnographiques qui se réfèrent toujours à la danse.

Nous n'avons pas traité des groupes de hip hop qui sont en plein essor dans la ville car les danses folkloriques et la *champeta* sont plus représentatives au niveau quantitatif dans la ville. La culture mondialisée du hip hop concerne des groupes plus restreints mais il nous intéresse à ce point de notre réflexion car à travers l'exemple des réseaux du hip hop dans la ville nous pouvons observer comment se « branchent » des réseaux locaux (même s'il sont déjà reliés à cette culture mondialisée) à ceux de la danse contemporaine. Lobadys Perez, membre du « Groupe Pilote » et représentant des élèves face au comité de direction, était danseur de break-dance, et chanteur de rap avant de rentrer au CDC.

« Je connaissais tous les groupes de hip hop dans la ville, et j'étais un leader, je voulais qu'on se réunisse tous pour dialoguer. Jusqu'à présent je reste encore un médiateur entre les différentes bandes de la ville qui sont souvent en conflit. »⁵⁶

⁵⁶ Entretien, janvier 2004.

C'est lors du premier Festival des Arts, que Lobadys fit la découverte de la danse contemporaine, car il y avait une véritable politique de démocratisation, et plusieurs spectacles avaient lieu dans les places de la ville coloniale. « Je me suis rendu compte que c'était ma vie », me dit-il lors d'un entretien. Il s'est donc dirigé au CDC où il a pris des cours ouverts aux amateurs avec les chorégraphes français Dominique et Françoise Dupuy⁵⁷, avec le chorégraphe Béninois Koffi Koko, avec la chorégraphe espagnole Carmen Werner, entre autres, tous invités par le CDC. « Je ne savais pas que j'étais en train de prendre des cours avec ces personnalités de la danse. Je ne comprenais pas vraiment la dimension de la chose, mais je sentais que c'était important. » Avec beaucoup d'assiduité, et beaucoup d'efforts, Lobadys a réussi à faire partie du « Groupe Pilote » alors qu'il avait vingt ans et le reste de ces camarades avaient environ treize ans. Il a réussi à faire rentrer un autre danseur de hip hop ayant beaucoup de talent. Tous les deux dirigent désormais un groupe de danse et ils opèrent des mélanges avec la danse contemporaine et le break-dance. Un dialogue s'est tissé entre les jeunes de ce groupe venant de la culture du hip hop et ceux du « Groupe Pilote ». Des réseaux se sont branchés, et le CDC est le centre où ces derniers confluent.

Le CDC est une opportunité exceptionnelle (même si elle relève d'un métissage touchant une population restreinte) pour comprendre des processus d'inclusion de personnes se trouvant dans les marges -ayant une faible possibilité de mobilité dans les flux sociaux, desquels ils sont exclus- dans des champs transnationaux à travers une pratique artistique engageant des savoirs incarnés, comme la danse contemporaine qui leur permet une mobilité sociale et professionnelle. Le CDC est ce centre qui permet de réunir des personnes de provenances très multiples, (dont nous-mêmes), à travers la danse et ceci est très important car c'est par le processus de participation de toutes les individualités et par leur mise en relation que peu à peu l'école se construit, et continue à se construire, et à inventer des processus d'institutionnalisation à caractère « hybride ». En effet, en tant qu'institution elle entretient des rapports complexes avec plusieurs instances gouvernementales, non gouvernementales, avec des associations et organismes à statuts très variés.

b) Les branchements transnationaux : les réseaux de la danse contemporaine.

Le terme « branchements », nous l'avons emprunté à Jean-Loup Amselle qui préfère utiliser ce dernier face à la polysémie du métissage : « *Le fil conducteur de cet ouvrage s'ordonne*

⁵⁷ Ces deux chorégraphes sont pionniers de la danse contemporaine française et ils sont les directeurs de l'RIDC où nous avons effectué notre travail de recherche pendant l'année de licence.

autour de la thématique du « branchement » : par là on a souhaité s'éloigner de celle du métissage qui représentait notre problématique antérieure et qui nous paraît aujourd'hui trop marquée par la biologie. En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, cette à dire celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé, le produit de mélange de cultures vues d'elles mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la relation l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité. » (Amselle, 2001, p.7)

La « métaphore électrique » nous semble intéressante, pour caractériser la situation d'entre deux et de contact qui a lieu au CDC, car si nous poussons plus loin cette métaphore et nous l'appliquons à la danse et au corps, nous constatons il s'agit bien de contacts électriques par le flux énergétique du mouvement et la danse entre des corps et des personnes branchées par des réseaux transnationaux et globalisés. Il s'agit d'une corporéité collective qui se crée par le lien entre des individualités, car comme nous l'avons vu, la personne est ce centre ouvert au monde ce *sujet* se construisant à partir d'une infinité d'*objets*. La personne est singulière et unique, ainsi que son corps. Comme le montre Jean-Pierre Warnier, il n'y a rien de plus singularisant que le corps humain, puisqu'il n'est pas échangeable (Warnier, 1999). Il n'y a pas de corps hors de l'expérience singulière et changeante du sujet, et il n'y a pas non plus de corporéité hors d'un réseau multiple d'intercorporéités.

Roger Bastide montre à quel point une institution n'est que la cristallisation d'un ensemble de *participations* entre des hommes, à partir de ses études sur le candomblé (Bastide, 2000) Or, au CDC ces participations se produisent sous l'égide de la danse. Il s'agit de « participations dansées », et ce-ci revêt une importance capitale, pour comprendre la forme et la configuration du CDC et des réseaux de la danse. Car pour qu'il y ait des réseaux et des solidarités, il doit y avoir des modes de communication et de transmission permettant des formes de liens particulières à chaque réseau. Ainsi comme le montre Roger Bastide, « *Ce qui compte ce n'est pas le groupe en lui-même : c'est à notre avis l'organisation du groupe, sa structure, car le groupe n'est qu'un ensemble de relations interindividuelles.* » (Bastide, 1970, p. 84-85).

En ce qui concerne la danse contemporaine, nous pouvons parler d'une véritable corporéité collective. S'inscrivant dans l'espace et dans le temps et se perpétuant par la transmission de savoirs incarnés d'un danseur à un autre, en créant des chaînes. Au CDC, les échanges et la construction de la personne à travers de ceux-ci, se produisent par la

participation à l'énergie gérondive de la danse, par la transmission dans la transmutation permanente du mouvement. La métaphore d'une corporéité comme un « tissage », une texture, une sculpture et une gravure, permet de mettre en image comment se tissent des intercorporéités. La sculption se fait par l'inscription des gestes transmis par autrui, dans la mémoire corporelle, dans les pages blanches singulières d'un corps singulier rien que par sa simple forme. La forme, la sculption que prend un corps et son schéma corporel défini comme « *la capacité que possède le sujet de mémoriser où d'incorporer des conduites motrices parfaitement adaptées à la dynamique du rapport aux objets et à l'environnement* » (Warnier, 1999, p.12), est liée à l'histoire du sujet, à l'archéologie de son corps. La métaphore de la gravure nous semble encore plus révélatrice. Un même modèle de mouvement, un même geste, un même langage corporel, vient se graver sur des corps singuliers, et le produit issu de cette gravure sera à la fois solidaire de ce modèle, mais aussi différent et particulier. Chaque gravure est unique car à chaque fois l'encre et les papiers utilisés seront différents. L'apprentissage d'une gestuelle, d'une technique du corps, est une réinvention, une appropriation et une adaptation opérées par le sujet.

D'un autre côté, les notions de « figuration » ou de « configuration » qui jouent un rôle central dans l'œuvre du sociologue allemand Norbert Elias, permettent de penser le monde social comme un tissu de relations et d'interdépendances réciproques, non plus à travers ce qui est visible et incarné mais à travers la relation. En effet, comme le montre Roger Chartier dans l'avant-propos de *La société des individus*, Elias « récusé un mode de pensée substantialiste qui identifie le réel aux seules réalités corporelles et matérielles ; pour lui, les réseaux de relations sont aussi concrets où réels que les individus qu'ils unissent. » (Elias 1991)

c) Les formes de transmission en danse.

Le propre de la tradition chorégraphique étant de s'inscrire et de transmettre par et dans les corps, nous allons ici étudier les formes de transmission en danse pour comprendre les réseaux et les groupes qui se construisent à partir de la participation collective à cette tradition.

Déjà depuis les années trente la notion de filiation en danse devient caduque, et ceci nous le considérons à partir du mouvement de la danse nord Américaine car les influences se croisent, et s'interpénètrent, les studios se côtoient, et les danseurs également. L'incroyable rapidité de croissance, d'expansion et d'évolution de la danse moderne fait que la distance qui sépare deux « générations » de chorégraphes atteint parfois quelques années à peine. La notion de

superposition et donc plus appropriée que celle de succession. En effet comme le montrent les historiens de l'art, Isabelle Ginot et Marcel Michel, « *l'Amérique trouve décidément dans la danse moderne une expression qui lui convient, et qui grandit à l'échelle de ce pays en pleine expansion. Un vaste mouvement y dilate la danse moderne en un art majeur infiniment plus pratiqué qu'en Europe.* » (Ginot et Michel, 2002, p. 105).

La danse contemporaine reste un art éphémère, de l'ordre de la tradition orale, qui fait du danseur un interprète de l'instant. Lorsqu'un chorégraphe veut reprendre une pièce, par exemple, deux moyens s'offrent à lui en général : la mémoire des corps, et le passage de relais d'un interprète à un autre ; le visionnage de la captation vidéo qui permet de « se remettre en jambes » les enchaînements. Il y a de plus en plus une véritable importance accordée à vidéo : à l'origine, les systèmes étaient conçus pour transcrire les chorégraphies, mais, depuis le début du 20^{ème} siècle, où l'évolution des médias a permis peu à peu de nouvelles captures du mouvement, leur premier objectif est devenu l'analyse du mouvement.

Ainsi, une des caractéristiques de la « culture de la danse contemporaine » est qu'elle est formée par des groupes, ou compagnies itinérantes et nomades entraînant des migrations incessantes et des échanges interculturels et inter-institutionnels, à travers des institutions artistiques telles que les biennales et les festivals internationaux, et de nouvelles formes de globalisation dans l'art apparaissent de nos jours, car de nouveaux territoires se créent et se dilatent comme pour le cas de la *modern dance* nord américaine (Quemin, 2002).

La danse est une profession marquée par une forte mobilité professionnelle et par un certain nomadisme. Ceci peut être illustré par le rôle du directeur du département des métiers au CND (Centre National de la Danse) de Pantin qui vient d'être inauguré, et qui déclare dans un article du *Monde* consacré à l'inauguration du centre : « *Mon objectif est de générer une « famille » danse internationale pour développer les réseaux de travail.* »⁵⁸ Et le propre de cette famille est sa multiculturalité ce qui rend éclectiques et multiples les techniques transmises et les formes de transition.

La création du Collège du Corps s'inscrit dans un mouvement d'expansion relativement récente de la danse contemporaine dans les pays du Sud, par l'arrivée de danseurs et chorégraphes formés dans les pays du Nord, et plus particulièrement aux Etats-Unis, et en Allemagne, où la danse contemporaine possède déjà une institutionnalisation forte avec la

⁵⁸ *Le Monde*, p. 26, Samedi 3 juillet, 2004.

création de nombreuses compagnies, et de nombreuses écoles publiques et privées. De manière générale, les artistes en danse contemporaine s'affilient à des « écoles » et à des maîtres. Chaque école possède ses particularités dans la transmission de savoirs : l'univers matériel peu varier considérablement, l'espace, la présence d'instruments de musique, la configuration de la salle en général a une forte influence sur la forme de la transmission des savoirs. De même certaines écoles privilégient la pluralité des « énergies », c'est-à-dire de vocabulaires gestuels et de styles de danse, par la pluralité de chorégraphes invités et la recherche de la singularité et de la diversité parmi les pédagogues. La forme de la transmission des savoirs est fortement déterminée par la forme institutionnelle de l'école, et celle-ci par les politiques culturelles et le contexte social et culturel où l'école se constitue.

II) Mythes, valeurs et croyances : du projet artistique au projet social.

Si nous analysons le nom de la compagnie qui vint faire partie de la fondation du Collège du corps à savoir la *Compañía Proyecto el Puente* (Compagnie Projet Le Pont), nous pouvons déceler deux logiques à l'œuvre : d'une part celle d'un « projet », et de l'autre d'un projet qui crée des ponts : des ponts entre différentes cultures et différents groupes sociaux ce qui traduit le caractère métis de la danse contemporaine. « Projet » vient du latin « *projectus* » qui veut dire « lancé vers l'avant », est une dénomination portée vers le futur, comme en marche, en mouvement (d'où l'expression « le mouvement de la danse contemporaine »). Ce sont des représentations, des images, des plans concernant l'avenir qui sont en marche et qui se modifient sur le chemin. L'expression de *Groupe Pilote Expérimental* porte aussi cette idée d'une avancé : le « pilote » est celui qui avance vers un but, celui qui conduit un navire, et le bateau-pilote est celui qui ouvre la voie aux autres navires.

Le mouvement de la danse contemporaine est porteur d'un imaginaire, d'une idéologie sur le corps ainsi qu'il est porteur de mythes. Or les idéologies et les imaginaires sociaux comportent une dimension projective, valorisant des finalités et en condamnant d'autres, ils donnent sens aux actions par cette représentation des buts souhaités. Roger Bastide, distingue une opposition qui peut s'appliquer à la danse entre moments de création et moments de répétition, et qui peut donner une autre dimension à la théorie de l'universalité des cultures de Jean-Loup Asmselle, car il va au cœur du problème de la propagation, et de l'expansion en l'envisageant à partir du mythe : « *L'opposition ainsi, entre la mémoire-souvenir qui imagine et la mémoire-habitude qui répète, retrouve une autre opposition, à l'intérieur de la religion,*

celle entre le mythique dont la grande loi est celle de la prolifération quasi à l'infini, et le liturgique qui ne peut varier que dans d'étroites limites, celle de nos possibilités musculaires ou, si l'on préfère des liaisons pouvant anatomiquement exister entre les divers paquets de muscles que les nerfs moteurs innervent. » (Bastide, 1979, p. 88)

Nous nous trouvons ici dans une situation faisant appel au mythe : la danse interpelle le mythe dans ces créations, ainsi que dans ses pratiques. De même à travers la pratique de la danse et des discours qui l'accompagnent, des valeurs et des croyances sont transmises. Ces valeurs sont véhiculées sous une forme de messianisme transmis par Alvaro Restrepo qui est un véritable leader charismatique et qui prône pour un nouvel modèle pédagogique ayant pour but « la fin de la souffrance », par une découverte de la « vérité » du sujet qui est une découverte de *soi par soi*.

En effet, si nous avons tenté de montrer que la réussite de ce projet est liée à la concentration d'un pouvoir, il est important de comprendre que ce pouvoir prend des assises dans le sacré et dans le charisme de la personnalité de cet homme ayant un capital culturel, symbolique, et social, très important. La structure de l'école dépend dans une grande partie d'une personne. Nous avons montré qu'au-delà d'une entreprise uniquement personnelle, il existe un mouvement inscrit dans des réseaux. Mais au niveau local et national c'est par le capital social du chorégraphe que toute l'entreprise a pu se consolider et prendre forme. Or ce qui est propre au pouvoir charismatique c'est qu'il se distingue des autres formes de pouvoir : « *Si le charisme représente bien l'émergence d'un pouvoir personnel, il représente aussi l'émergence d'un pouvoir autre, différent aussi bien des régulations habituelles du pouvoir (institutionnelles, traditionnelles) que de ces enjeux habituels (économiques, politiques), c'est bien par ce que le charisme met en jeu une altérité qu'il est pouvoir de rupture, et peut être fondateur.* » (Willaime, 1998, p.123). La fondation du CDC a consisté en une organisation qui relève d'une rupture avec les cadres sociaux à Carthagène et un dispositif qui s'installe et met en place des procédures de fonctionnement et de pouvoir.

Le charisme du danseur colombien peut être illustré par comment il est présenté médiatiquement. Citons par exemple, des titres de différents articles concernant le projet : « *Un ange à Getsemani* », « *Le magicien du corps* », « *la rédemption du corps* », « *le maître du corps* ». On assiste en effet à l'émergence d'un maître dont l'autorité est socialement légitimée par le charisme qu'on lui reconnaît, qui engendre une efficacité symbolique et sociale ayant les effets d'une domination charismatique qui se transmet. Car le charisme débouche d'une façon où d'une autre sur une filiation. En effet, le chorégraphe se désigne lui-même comme un « accoucheur de talents », sous la forme de la maïeutique socratique, ce

qui renvoie à une forme filiation. Lors d'un spectacle au théâtre Heredia il dit : « Je me sens prolongé, je me sens surpassé par ces jeunes. » Le Groupe Pilote Expérimental est la première filiation, la première génération ayant reçu les enseignements du maître. Ces danseurs sont aussi porteurs du discours sur le corps, des valeurs et des croyances. Ils sont les professeurs des élèves de la génération suivante et ce sont eux qui dictent les nouveaux cours.

Nombreux sont les exemples qui peuvent illustrer le messianisme à l'œuvre au CDC. Un excellent exemple pour illustrer cette mission que se donne le CDC de création et divulgation d'un message moral et éthique pour la société colombienne, est la création d'un rituel pour la paix organisé lors de la saison commémorative d'août 2003 dans un des plus grands parcs de la capitale⁵⁹. La préparation du rituel réunit tout le secteur de la danse à Bogotá, qui apprend à travers le chorégraphe (que bon nombre de danseurs appelaient *maestro*) et à travers les danseurs du Groupe Pilote, une danse ancienne coréenne sous forme d'une méditation en mouvement. Le compromis du chorégraphe avec la recherche de solutions contre la violence et pour la paix, est une des raisons qui attira mon attention dans une première instance sur cette école. Les efforts de conscientisation face à l'indifférence dans un pays effectivement plongé dans une crise de valeurs, et où la culture de la violence est devenue un modèle de résolution des problèmes presque automatique, sont importants et admirables. Le danseur colombien possède un charisme sans précédent pour attirer l'attention et l'empathie d'autrui à travers des procédés rhétoriques. Cette rhétorique s'est convertie en un véritable discours élaboré et construit. En effet, comme nous l'avons vu, l'école a créé une forme de narration, une sorte d'identité narrative qui s'imprime dans les textes journalistiques qui répètent toujours des phrases à l'identique et qui sont aussi énoncés par les danseurs eux-mêmes dans les campagnes de sensibilisation. Car l'école a une mission de sensibilisation et de diffusion :

« L'action sensibilisatrice du CDC vers la danse et l'art contemporain dans les différentes instances et domaines de son activité doit être centripète et centrifuge à la fois. Tant avec ses programmes de formation comme de création, l'école se déplace vers les communautés locales dans lesquelles elle lui intéresse irradier son influence pour réaliser des démonstrations de son travail et au même temps, foment le déplacement de ces communautés vers les espaces où fonctionne son siège principal, le Cloître de San Francisco, en rendant propice ainsi l'accès de populations marginalisées à des lieux généralement à caractère excluant et élitiste du centre historique et touristique. »⁶⁰

Un jour, nous allions à une petite école se trouvant dans le quartier el Pozón, un quartier de « misère historique »⁶¹. Certains enfants de cette école (*Nuestro Esfuerzo*, Notre Effort) sont

⁵⁹ Pour une traduction de la présentation du rituel de *Miserere*, voir les annexes.

⁶⁰ Brochure de présentation du CDC, section sensibilisation et diffusion, p. 9.

⁶¹ C'est-à-dire que sa précarité n'est pas forcément liée au phénomène de déplacement par la violence, mais à une forme de ségrégation et de marginalisation des populations « noires ».

des élèves du CDC. Nous y allions en taxi, le trajet étant financé par l'école, car il avait beaucoup plu et par fois les bus ne peuvent plus passer dans la boue des rues sans béton. Même le conducteur de taxi n'a pas voulu nous conduire jusqu'à la fin, et nous avons dû marcher : tout était inondé, il y avait des ordures, des sacs en plastique, des bouts de carton. Pendant le trajet en taxi, Amada, une des danseuses, a demandé :

« Bon, et aujourd'hui qu'allons nous faire, qu'allons nous dire ? Toujours la même chose. Nous, nous avons une cassette ici (en se touchant les lèvres) » ensuite un des danseurs de manière ironique disait : « Moi j'ai écrit un article dans le *Tiempo* sur la violence qui existe dans ce pays qui a perdu toutes ses valeurs... »

Certains élèves ont une certaine distanciation par rapport au discours véhiculé par l'institution, qu'ils reproduisaient malgré tout dans nos entretiens. Ce n'est qu'avec le temps que ce genre de commentaires distanciés étaient émis par les danseurs car ils avaient compris que j'avais brisé dans une certaine mesure la vitrine de la représentation et de la mise en scène. En effet, j'ai réussi à faire partie (dans quelques situations et pas dans toutes), du monde privé de l'institution et de me démarquer de l'image publique que se donne l'école. Comme notre séjour a été de longue durée les élèves me considéraient comme faisant partie du groupe, et plusieurs actes significatifs viennent confirmer ce-ci : un jour, par exemple dans un cours de danse une des danseuses qui devait enseigner en tant que monitrice avec un de ses camarades se sentait malade et je l'ai remplacée. Mais chaque fois que ces responsabilités m'étaient accordées et que j'étais insérée dans le groupe sans être une *outsider*, c'était loin de la centralité de l'école et de la direction⁶². Car l'importance de la séparation entre le privé et le public est centrale dans une institution comme le CDC qui s'est créée une image idéalisée et sacralisée par les médias.

Le fait qu'il existe une distanciation par rapport au discours de l'institution de la part des élèves du Groupe Pilote, ne signifie pas qu'ils n'y adhèrent pas personnellement. Ils ont pourtant conscience qu'il existe un espace privé, et une image publique une vitrine qu'ils doivent contribuer à maintenir.

Il y a en effet une forme de présentation de soi –et ici j'envisage l'école comme une personne au sens d'une personne morale- qui varie selon les situations d'énonciation, mais qui se veut quel que soit le contexte, un message important pour ceux qui le reçoivent, et la transmission de ce message est une mission pour les intégrants de l'institution.

⁶² Une salle de danse a été construite au Collège INEM, la première école avec laquelle le CDC a effectué des échanges, car le nouveau siège de l'école ne possède qu'une petite salle de cours.

1) Discours et philosophie du corps : un discours et un modèle proliférants.

« Au CDC nous disons que nous n'avons pas un corps mais que nous sommes un corps et nous sommes conscients aussi que tout passe par le corps. » (Restrepo, 2002, p. 53)

a) Une philosophie et une politique du corps. Liens entre danse et l'anthropologie.

La devise principale du CDC, est bien celle-ci : « On n'a pas un corps, on est un corps ». En effet, cette conception du corps semble rejoindre la conception anthropologique du corps, car les deux disciplines semblent baigner dans une même tradition de pensée héritière dans une large mesure de la *phénoménologie*. Même si le terme n'est jamais prononcé par les membres de l'école, ce qu'ils entendent par le vocable *corps* semble correspondre avec ce que nous désignons en sciences humaines par corporéité. Nous avons tenté une première définition de ce terme en introduction, mais nous pouvons à ce stade de notre réflexion la compléter et l'affiner, par un dialogue un par une pensée dans le métissage, et dans un entretien avec la philosophie que peut dégager une pratique et une expérience vécue comme celle de la danse contemporaine.

Le concept de corps conduit à penser que celui-ci existerait comme une entité homogène, autonome, stable, et comme une réalité objective. Comme si la personne étant esprit et âme *avait* un corps, une étendue. Cette pensée est solidaire comme nous l'avions déjà suggéré, du dualisme cartésien. Cette dissociation de l'être absolument remise en cause, par les travaux anthropologiques sur le corps comme ceux de David Le Breton par exemple, qui illustre par des exemples liés à des sociétés non occidentales la *participation* de la corporéité et de la personne au monde et au cosmos, et la non séparation totale entre ces deux instances (Le Berton, 1990). Cette même dissociation est qualifiée par Alvaro Restrepo de la manière suivante : « *La fragmentation corps-esprit, est peut être l'héritage le plus tragique de la culture occidentale-judéo-chrétienne.* » (Restrepo, 2002, p. 53). Le danseur et philosophe colombien, conçoit le corps comme une « unité indissoluble de l'être, parce qu'il est le seul véritable bien que l'on possède, et à la fois celui-ci nous possède ». (Restrepo, 2002). En partant d'un ouvrage écrit par un psychiatre colombien⁶³, Alvaro Restrepo définit le corps de la manière suivante : « le corps est zone de médiation. Il est l'endroit où s'enracine et se reproduit la culture. En tant que zone de médiation nous l'envisageons comme l'espace et le temps de la perception de l'appropriation sensorielle du monde, de l'expression et de la communication, de la connaissance et de l'expérience, de l'affectivité de la sensualité et de la

⁶³ Il s'agit de Luis Carlos Restrepo, actuel Haut Conseiller pour la Paix du gouvernement colombien. Son ouvrage porte le titre de *Lo que el cuerpo puede*. (Ce que peut le corps).

sexualité. » Dans son anthropologie du corps et de la modernité, Le breton montre aussi comment le corps moderne occidental s'est convertit en une frontière séparant de manière radicale, l'homme et le monde et soi et autrui. La même réflexion est opérée par Norbert Elias qui montre que l'illusion de l'individualité, et que la société des individus est une construction ; même après sa mort, les liens entre la personne et son monde environnant, continuent à persister (Elias, 1991, 2001). Le corps ne peut être une frontière tranchée séparant le sujet du monde mais un lieu de médiations multiples, un système ouvert.

La notion de corporéité prends en charge la dimension instable hétérogène et multiple du corps compris non comme une réalité objective, mais comme un réseau sensoriel, pulsionnel, imaginaire et symbolique. La corporéité recouvre le caractère labile du corps, constitué par une activité perceptive modulée par l'histoire individuelle et collective du sujet.

b) La propagation d'un modèle éducatif.

Le but du modèle éducatif construit au CDC, est de pouvoir irradier l'éducation nationale traditionnelle, et de créer une chartre internationale à l'UNESCO même si cette proposition reste encore dans une phase exploratoire. Dans un entretien avec l'administratrice de l'école elle me disait : « le but est de pouvoir apporter la bonne nouvelle à des centaines d'enfants ». La proposition pédagogique du CDC est ambitieuse et révolutionnaire : il s'agirait de modifier les pédagogies mettant en jeu le corps ; de substituer ce que l'on appelle *l'éducation physique* par une *éducation corporelle intégrale*, qui contemple dans ses contenus pédagogique, la formation sportive, l'anatomie et la physiologie, la nutrition, l'éducation sexuelle, les disciplines corporelles artistiques comme la danse, le mime, l'acrobatie, les disciplines physiques complémentaires ou alternatives comme le yoga, le tai chi, les arts martiaux et autre techniques d'auto connaissance corporelle. Il s'agirait de donner une importance à la corporéité négligée par l'ostracisme d'une pensée dualiste ancrée dans la tradition occidentale.

La proposition pédagogique est issue de l'expérience vécue avec les jeunes carthaginois. En effet la logique expérimentale propre à la danse contemporaine qui est une profession et une pratique de l'expérimentation avec le corps, comporte aussi cette ouverture vers des langages corporels multiples. Ce que les membres de l'école appellent une *éducation corporelle intégrale*, est une éducation métisse, opérant des entretiens avec plusieurs traditions et savoirs incarnés. De même c'est un modèle qui se veut planétaire et universel.

Il s'agit d'un messianisme qui se veut à grande échelle, car il existe une volonté de « multiplier l'expérience » ; par son caractère proliférant, il se convertit en une véritable puissance artistique et culturelle et qui voudrait exporter un modèle de danse et par là des techniques corporelles, des disciplines et des ritualisations structurant les sens, la perception et introduisant par une hyperesthésie des jugements esthétiques et moraux, et des jugements éthiques. L'éducation que proposé au CDC se veut une éducation où il n'y ait plus de frustrations mais un accord parfait entre soi et soi, et entre soi et autrui : une éducation de la complétude et de la « fin de la souffrance »⁶⁴.

2) Le mythe de Pygmalion : la danse comme alchimie de la transformation sociale et de la personne.

Une interprétation du mythe de Pygmalion, va nous permettre d'appréhender la question de l'importance de la transformation et de la transmutation en ce qui concerne l'univers de la danse. Pygmalion roi de Chypre tombe amoureux de la statue d'ivoire qu'il a sculpté. Lors d'une fête consacrée à Aphrodite, il demande à la déesse de lui accorder une femme semblable. A son retour il retrouve la statue vivante et l'épouse. Ce thème qui développe la fascination qu'éprouve le créateur pour sa créature trouve un large écho dans les arts plastiques et dans plusieurs chorégraphies. Or il peut aussi être un outil heuristique pour notre analyse, car il évoque aussi le thème de la transformation dans la création. La mère d'une des filles du collège du corps me dit, un jour :

« Ma fille était comme une petite graine avant de rentrer au CDC. Une graine qui n'aurait pas pu pousser et devenir une fleur. Elle est magnifique quand elle danse, chaque fois que je la vois j'ai les larmes aux yeux. C'est Alvaro qui a fait qu'elle devienne cette fleur, c'est lui qui l'a construit. Il l'a transformée peu à peu. Pour lui, c'est ça Viridiana, c'est quelque chose qu'il a construit. »⁶⁵

La version de ce Pygmalion, est celle d'un accoucheur de talents. D'un maître possédant le don de faire parvenir le sujet à sa vérité. A sublimer cette vocation souvent anéantie par l'éducation traditionnelle. L'accoucheur de talent, ne fait qu'éveiller des dons innés dans la personne. C'est comme de la manière suivante qu'il caractérise son rôle d'éveilleur de vocations et la révolution éducative qu'il veut implanter dans son école :

« Dans une révolution éducative (dans le macrocontexte d'une révolution pacifique urgente à tous les niveaux de la société colombienne.) avec laquelle nous sommes en parfaite syntonie, nous adhérons à deux principes fondamentaux que nous savons sont les fruits de réflexions profondes de notre cher maître et ami Gabriel García Márquez, complice de notre rêve :

Le premier d'entre eux, a à voir avec ce qu'il appelle les vocations précoces ou encore mieux, la découverte opportune de ces vocations pour qu'elles se transforment en talent potentialisé et développé. Gabo va encore plus loin et parle désormais des vocations congénitales, c'est-à-dire de ces dons naturels, de « fabrique », qui arrivent

⁶⁴ Ici je paraphrase les termes répétés maintes fois dans les articles de presse et les différents écrits du danseur colombien.

⁶⁵ Entretien, 22 octobre, 2003.

avec chaque être humain, et que seulement une éducation alerte, exploratoire, généreuse, flexible, personnalisée, et visionnaire peu contribuer à détecter à temps. » (Restrepo, 2002).

C'est une nouvelle relation qui se crée entre le créateur et la créature : une relation qui repose sur l'importance du *souci de soi*, de la recherche de soi par soi de la vérité vocationnelle du sujet, dans un dialogue et un entretien semblable à la maïeutique socratique. Dans les entretiens avec les élèves du Groupe Pilote Expérimental, j'ai remarqué qu'il y avait toujours une sorte de rituel qui caractérise le rapport entre maître et élèves. Il y a eut à un moment où à un autre un entretien approfondi, confessionnel presque pour reprendre la théorie de la culture de l'aveu élaborée par Michel Foucault (Foucault, 1976).

L'interprétation du mythe de Pygmalion effectuée par Bernard Shaw, est aussi intéressante. C'est une autre figure de Pygmalion qui ressort dans cette pièce, qui montre la transformation d'une jeune fille vendeuse de fleurs des *slums* londoniens en une demoiselle de la haute société de Londres. La transformation de la personne au CDC, n'est pas seulement une métamorphose comme celle de la larve qui se convertit en papillon virevoltant, où comme celle évoquée par la mère de la danseuse du passage d'une graine à une fleur. Il y a un changement de statut social radical par l'insertion dans les réseaux transnationaux et cosmopolites de la danse contemporaine.

De même des logiques et des valeurs propres à la danse contemporaine, seront transmises par le biais de l'éducation. Les transformations se font sur tous les plans de la vie de des jeunes danseurs. Nous ne pourrions pas retracer ici toutes ces transformations qui s'opèrent, par ce mode d'acculturation, mais nous tenterons de donner des exemples sur les logiques à l'œuvre véhiculées par l'apprentissage de la danse.

3) Les logiques à l'œuvre : La logique expérimentale, la tradition de la rupture, et de la transgression des conventions sociales.

a) Logique de l'invention et de l'expérimentation : l'injonction à la rupture des conventions de la tradition.

La critique qu'opèrent les artistes faisant partie de la tradition de la danse contemporaine au œuvres folkloriques ou à celles de « la culture de la rue » comme le hip hop, repose sur une dualité opposant l'enfermement (dans des codes) à l'ouverture (la recherche de mouvements) l'imitation à l'inventivité qui ne peut se produire qu'à travers une logique expérimentale. Du point de vue anthropologique nous retrouvons ici deux rapports au

temps opposés, et deux façons de concevoir le changement et la transformation illustrant l'opposition de Lévi-Strauss entre des « sociétés froides » et des « sociétés chaudes », ces dernières valorisant beaucoup plus le changement. Ces deux conceptions entrent en conflit et s'expriment pour le cas du collège du corps, de la manière suivante : en se référant à la sécularisation des danses traditionnelles qui pour lui jouaient auparavant des fonctions rituelles et sacrées, le chorégraphe exprime sa conception du folklore à Carthage en s'appuyant sur les commentaires qu'on fait les danseurs et musiciens du Bénin Koffi Koko et Vicent Eddoh, qui ont visité la ville lors d'un des Festivals des Arts, *Mémoire et imagination*⁶⁶ :

« Mais il y a un moment dramatique dans le devenir d'une collectivité qui a dansé pour survivre culturellement et c'est le moment où son langage passe d'être un dialogue avec la divinité, et un élément de cohésion, pour se convertir en folklore, c'est-à-dire ce que le dictionnaire définit comme « science du peuple, des traditions et des coutumes d'un pays (...) l'ensemble de traditions légende etc. ». Le moment où il se convertit en *science* et cesse d'être *conscience*, pour devenir pièce muséale, objet d'étude des anthropologues, ethnologues sociologues, *folclorologues, touristologues*. » (Restrepo H., 2000, p.171)

Les paroles des deux danseurs africains cités ont été les suivantes, suivies par un commentaire du chorégraphe :

« « Ils ne jouent plus pour communiquer avec les dieux, le tambour n'est plus en soi, un dieu... ils jouent seulement pour faire de la musique et susciter la Danse... les dieux sont très loin et il faut jouer très fort pour les réveiller et attirer leur attention. » Ils ont aussi été surpris par la répétition mécanique des danses folkloriques et par comment l'improvisation et la création étaient coupées par la reproduction de formes et de formules de mouvement préétablies qui devaient respecter ce qui était écrit dans les annales de la tradition chorégraphique et musicale. » (Idem)

D'une part, le chorégraphe semblerait reproduire ici la distinction classique qui fait que les anthropologues avec les folkloristes, se chargeraient d'étudier les cultures populaires, tandis que, les historiens de l'art se préoccuperaient de l'art « culte ». C'est comme si il se référerait aux ethnologues des générations précédentes qui emmagasinaient des vestiges des populations « exotiques » et populaires, envisagées selon leur aspect mortifère, muséal. D'autre part, sa

⁶⁶ Marie-France Delieuvin et Alvaro Restrepo ont organisé à Carthage un festival artistique pendant les années 1998 et 1999. Ce festival avait comme point de réflexion principal la relation entre les manifestations traditionnelles et l'avant-garde de l'art contemporain. Les festivals réunissaient en effet des artistes locaux, nationaux et internationaux. Voici comment il est présenté dans une des brochures du CDC :

« Le festival cherche réunir des manifestations traditionnelles ancestrales avec les dernières avant-gardes artistiques mondiales, en rendant ainsi propice un dialogue multiculturel, pluriel et interethnique qui puisse rompre les barrières entre un art « culte » et la dénommée – presque toujours péjorativement - *culture populaire*.

Nous avons choisi le titre *Mémoire et Imagination*, parce que nous envisageons la mémoire comme cette dimension de la culture dans laquelle sont inscrites les expériences, les réussites, les découvertes spirituelles et matérielles de l'être humain : la mémoire comme légue, comme flux de ce qui est ancestral. L'imagination de l'autre côté, est l'enfance de la culture, ce qui est nouveau, méconnu, risqué, et aventure de la création et de la connaissance. »

conception du folklore, est celle d'une tradition complètement figée et nous semble réductrice, et caricaturale, mais ce-ci est sans doute dû encore un fois aux contradictions, aux rapports de forces et aux différenciation sociales qui se créent entre des « cultures de goûts » différentes (entre le monde populaire et le monde savant), comme nous l'avons évoqué à l'égard de la *champeta* (chapitre1).

Mais le rapport qu'entretient l'artiste colombien avec le passé n'est pas celui d'une rupture radicale. Au contraire, il s'opère une véritable « traduction » de celui-ci, un entretien avec le passé qui est central dans toute son œuvre. Il s'agit d'un questionnement dans l'œuvre de l'artiste entre la mémoire et l'imagination, entre le passé et le présent, entre l'universalité et la particularité, et ce ci est flagrant dans une des plus belles pièces du chorégraphe la *Tétralogie*, qui « est un voyage, à travers la complexité de la diversité culturelle et ethnique de la Colombie, à travers les quatre éléments de la nature. »⁶⁷. Cette réflexion pourrait être interprétée comme une forme « d'universalité métisse » : « L'universalité métisse commence lorsque l'on reconnaît tout ce que l'on doit aux autres et que l'on cesse d'affirmer que l'on ne doit rien à personne. Elle est non seulement l'acceptation mais la fécondation du fait que l'on n'est pas à l'origine de sa propre culture ni de sa propre langue. Cela implique un rapport au passé qui ne soit ni de rejet, ni de rupture (« le passé faisons table rase » de l'Internationale), ni de dévotion ni de restauration mais d'interprétation et de traduction. Le dialogue ou plutôt l'entretien avec le passé ne consiste pas alors à revenir à ce dernier, mais à y réfléchir et à s'y réfléchir, et c'est ce mouvement de réflexion qui nous permet aussi de réaliser qu'il n'y a jamais à proprement parler des étrangers mais plutôt de l'étrangeté entre l'ancien et le nouveau, entre soi-même et les autres ainsi qu'entre les différentes figures de soi. » (Laplantine, Nouss, 2002, p 573-574).

Or il est important de remarquer qu'il existe une coexistence paradoxale entre une traduction et un regard penchés vers le passé, et une rupture avec ce dernier. Il y aurait une oscillation, un va-et-vient entre une discontinuité par la création et l'imagination, et continuité par le travail sur la mémoire et le passé. Nestor Garcia Canclini essaye de comprendre ces rapports complexes et il montre qu'il s'opère un « rituel de la rupture » qui caractérise l'art contemporain : « Il arrive un moment par lequel les gestes des artistes qui n'arrivent pas à se

⁶⁷ Voir les annexes pour une description des quatre éléments de la pièce : l'élément indigène associé à l'eau, l'élément africain associé à la terre, l'élément européen associé au feu, et le métissage qui représente le présent associé à l'air. Le métissage qui incarne le mélange entre ces trois éléments, est perçu à travers l'ambivalence que celui-ci génère et a toujours généré en Amérique latine : le refus, car il est conçu comme un élément de désordre de dégénérescence, et d'entropie, et sa valorisation parfois messianique.

convertir en actes (des interventions efficaces dans des processus sociaux) se convertissent en rites. » (Garcia Canclini, p. 62). Ainsi l'art contemporain serait marqué par une tradition de la rupture.

Nous verrons en effet, que ce-ci se traduit dans la pratique et dans l'expérience vécue des corps par une expérimentation constante sur le mouvement, une logique expérimentale de la recherche et de l'investigation (chapitre3).

Cette logique va marquer le regard des élèves vis-à-vis de tout ce qui les entoure, il y aura une distanciation réflexive par rapport leur réalité quotidienne et une volonté de rupture avec les conventions sociales de leurs milieux d'appartenance marquées par la tradition, et par des coutumes qui vont être tout à fait étrangère à ces jeunes ayant un parcours qui les éloigne considérablement de leur milieu d'origine. La grande majorité des élèves du CDC déclarent ne pas avoir des amis dans leurs quartiers et dans leur entourage. Certains d'entre eux ont des amis liés au monde de la danse à Bogotá et en France. Plusieurs d'entre eux me racontaient qu'il s'ennuyaient avec les jeunes de leurs quartiers, car ils n'ont plus du tous les mêmes intérêts. Dans un entretien avec un des élèves il me raconta que cela faisait très long temps qu'il ne parlait pas avec les gens de son quartier car il les élèves passent la majorité de leur temps au centre ville. En effet à sept heures du matin, ils ont des cours de français à l'alliance française et ils terminent les cours de danse vers cinq heures de l'après midi. Lorsqu'ils rentrent chez eux, ils sont fatigués et ils se couchent assez tôt. Il me racontait que ses amis avaient tous changés, que sa meilleure amie était tombée enceinte alors qu'elle n'avait que quinze ans, et qu'un de ses copains était devenu évangélique, bref, qu'il n'avait presque plus rien de commun avec eux. Et par un commentaire perspicace et comique il me dit : « C'est à toi en tant qu'anthropologue de comprendre tout ça mais moi je ressens un malaise terrible avec mes copains de quartier. Parfois j'ai honte, et je ne sais pas pourquoi. »

b) Transgression et inversion des conventions sociales : l'exemple des rapports de genre.

Une réflexion anthropologique sur le corps ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les rapports de genre, car le corps joue un rôle central dans la construction des identités féminine et masculine. Devenir un homme ou une femme ne peut être envisagé uniquement sous l'angle de la différenciation biologique mais nécessite de l'être aussi sous celui de la construction sociale. Et une enquête de terrain sur la danse permet de rendre compte de la représentation des figures de la masculinité et de la féminité dans l'expression plastique des gestuelles et dans la mise en scène des corps, et à son tour de comprendre plusieurs des valeurs qui régissent une société où un milieu social comme celui de la danse contemporaine.

Au CDC la danse va introduire un rapport entre les genres qui vient contrarier les conventions sociales et culturelles qui régissent les différences entre le féminin et le masculin à Carthagène, et au même temps certains particularismes vont se créer dans les cadres sociaux régissant la tradition de la danse contemporaine.

En effet on constate d'une part, qu'il y a une différence quantitative entre les garçons et les filles dans les différents groupes et classes de l'école. Je constatais en effet que dans tous ces groupes il y avait toujours plus de garçons que de filles ce qui n'est pas la norme dans le monde de la danse. En effet dans le cours de danse de première année sur lequel a porté un travail que nous avons réalisé pendant notre année de licence à l'RIDC à Paris, il n'y avait que des filles, et cet exemple est confirmé par des statistiques qui prouvent que le secteur de la danse est majoritairement féminin : en France, on trouve 68% de femmes contre 32% d'hommes⁶⁸. De même, en nous penchant vers les premières fondations de cet art qui eurent lieu aux États-Unis, nous remarquons le rapport entre l'émergence de la *modern dance* et le féminisme est inéluctable : « *Si ces pionnières sont toutes des femmes, ce n'est pas sans rapport avec l'époque qu'elles vivent : au puritanisme américain commence à s'opposer dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, un mouvement féministe qui réagit notamment contre le port du corset et les lourds harnachements qui emprisonnent le corps féminin. La libération du corps et de son expression est un enjeu commun au féminisme et à la danse moderne naissante.* » (Ginot et Michel, 2002, p. 82).

Or si le secteur de la danse contemporaine c'est de plus en plus masculinisé et crée de nouvelles figures et de nouvelles lignes qui séparent, différencient, situent, déterminent, qualifient, distinguent, et circonscrivent les domaines du masculin et du féminin, la part de femmes reste de manière très générale plus importante que la part des hommes. Ce qui est intéressant pour ce qui concerne le CDC, c'est qu'il se passe exactement le phénomène inverse. Quelles pourraient être les raisons de cette inversion ?

Cette question nous a préoccupé dès le début de notre travail ethnographique car les variations n'étaient pas uniquement quantitatives mais aussi qualitatives. Les filles avaient tendance à être beaucoup plus timides que les garçons et à chaque moment du cours qui impliquait la prise d'initiatives, notamment pendant les exercices d'improvisation et de création, c'étaient toujours les garçons qui se lançaient vers le centre de la salle où ils avaient l'initiative de

⁶⁸ Ces chiffres ont été publiés dans un article du *Monde* à partir d'une enquête lancée en 2001 par le département des études et de la prospective du Ministère de la Culture à la demande du Centre National de la Danse (CND), et de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles vivants. (*Le Monde*, 5 mars 1998, p.28.)

commencer les exercices. Dans tous les cours, sans exception, j'observais un retrait vers le fond de la salle de la part des filles.

Les filles à Carthagène se chargent toujours des tâches ménagères et restent avant tout dans leur domicile. Elles ont souvent la charge de garder leurs frères et sœurs. Les hommes sont beaucoup plus absents de la maison, et possèdent une autonomie plus large. Le contrôle parental est beaucoup plus fort pour les filles, qui ont souvent plus de responsabilités, ce qui laisse plus de facilités aux garçons d'assister aux cours de danse.

Nous sommes conscients qu'il aurait été possible de travailler uniquement sur ce phénomène que nous avons peu développé, mais nous pouvons constater que l'apprentissage de la danse modifie considérablement ces rapports de genre. Dans les cours les professeurs disaient tout le temps : « les filles doivent être aussi fortes que les garçons, ici aux CDC, les filles et les garçons sont pareil. » Les Filles du Groupe pilote ne remplissent pas les tâches que remplissent les normalement les filles à Carthagène. Une partie d'entre elles ne possèdent pas les savoirs constitutifs de l'identité féminine à Carthagène. Cette rupture avec les conventions sociales, se construit dans un apprentissage par corps à l'intérieur des cours de danse, que nous allons aborder dans le chapitre qui suit.

Conclusion

Le fil conducteur de ce travail a été une réflexion sur les liens qui se tissent entre le monde contemporain, le passé et la tradition ainsi qu'entre universalité et relativité. Ainsi, nous avons suivi, dans une certaine mesure, la logique du questionnement central de l'œuvre du chorégraphe colombien qui vint fonder le *Collège du Corps* à Carthagène des Indes et à entretenir un dialogue complexe entre la tradition propre à ce contexte socioculturel et la contemporanéité de la danse. Or notre regard sur cette question s'est fait à partir de l'anthropologie qui ne reste pas indifférente à ces questionnements et notamment pour ce qui concerne les travaux de Roger Bastide, s'intéressant aux questions de la mémoire collective au sein des populations des Amériques Noires qui connurent une véritable rupture spatio-temporelle, et un drame social par les conditions infrahumaines de l'esclavage. Dans l'œuvre de Bastide on trouve un questionnement sur les relations entre la *mémoire* et l'*imagination*, entre le passé et le présent, et sur comment des bribes déstructurées, des fragments de savoirs sociaux vont être recomposés et bricolés pour créer et imaginer de nouvelles solutions sociales dans un nouveau contexte. Bastide s'intéresse au cas particulier des Amériques Noires mais au fond de sa pensée, il y a une réflexion sur les phénomènes de structuration et de déstructuration des sociétés, une théorie des liens qui a pour caractéristique de donner une place importante au corps comme lieu de mémoire, mais aussi de création, car les rituels du candomblé sont des moments où les « mythes sont montés dans les muscles », et ce sont aussi des rites de passage, des rites créateurs de personnes nouvelles.

Les travaux de François Laplantine portent sur *De tous petits liens*, comme l'indique le titre de son dernier ouvrage qui traite dans une grande partie des liens qui s'opèrent dans les entreprises artistiques, comme le cinéma, la littérature, et les arts plastiques. Or la question du corps comme lieu de création de liens, de tissages et de métissages est presque totalement absente de ses travaux, qui reprennent presque toutes les formes d'art sauf celui de la danse. Comme le montre François Laplantine, l'art contemporain a cette capacité de créer des liens inédits et non conventionnels ceci étant lié à une tradition de la rupture, dans un monde fragmentaire où les grands discours modernes se voient remis en cause au même titre que les discours des avant-gardes artistiques comme le surréalisme, le dadaïsme, le fauvisme etc. Tout s'émiette et semble se recomposer de manière autre et les réflexions sur ces traditions multiples se particularisent.

De même, dans la société planétaire dans laquelle on vit, les espaces se rétrécissent, et les groupes les plus éloignés se rencontrent par fois de manière agonistique par l'émergence de multiculturalismes et de mouvements extrémistes, des fois dans l'entretien et le dialogue et la reconnaissance de l'altérité. Une pensée du particulier dans sa relation avec les nouvelles formes d'universalisme devient nécessaire.

Nous avons-nous mêmes tissé des liens entre la pensée anthropologique sur le corps et la pensée sur ce dernier propre au CDC. Élaborée par Alvaro Restrepo à la fois danseur et philosophe, et Marie-France Deulieuvin, cette pensée féconde s'est créée *en compagnie*⁶⁹ et avec les élèves et les danseurs qui n'ont cessé de nourrir et de participer à la construction de cette école qui est une tentative expérimentale et une innovation dans le champs de la pédagogie. Il s'est créé un entre deux, en entretien avec cette forme de pensée et la notre à la fois par une identification sur certains points avec celle-ci et une prise de distance sur les conditions complexes de sa production que nous avons tenté de comprendre. Ainsi nous avons essayé de penser le métissage dans et par le métissage : en créant des liens (*tissages*) tout en gardant une certaine négativité qu'exprime le préfixe *mé* du terme métissage.

Une des limites de ce travail est qu'il porte sur une invention : une nouvelle institution créant des techniques corporelles et un imaginaire social sur le corps particuliers. Toute invention organisationnelle, culturelle et artistique, apparaissant dans un milieu et se faisant à partir des éléments d'une culture, entretient nécessairement des rapports complexes avec les conditions sociales de sa production. Le problème très particulier de l'étude sociologique et anthropologique d'une invention est de découvrir à la fois les conditions favorables à son apparition, et, d'autre part, de dégager la part d'imprévu et de *rupture* qui échappe précisément à la *répétition* sociale et culturelle. L'approche sociologique et anthropologique requiert, dans ce domaine, d'être complétée par les approches psychologiques et historiques. Nous sommes conscients que ce travail fait défaillance en ces deux domaines. Nous avons dû acquérir quelques notions en histoire de l'art, et notamment en histoire de la Danse, ainsi qu'une approche historique des phénomènes sociaux et culturels à Carthagène des Indes, mais ces approches restent précaires. En ce qui concerne les aspects psychologiques et psychosociaux, nous sommes conscients qu'il y a là des lacunes, et des questionnements sans réponses. Mais c'est avant tout au caractère ineffable de la Danse en tant qu'action et

⁶⁹ Un jeu de mots est possible si l'on envisage la manière par laquelle entrent en relation les individualités en danse : sous la forme de « compagnies ».

qu'expérience vécue dans les corps, que nous voulons revenir pour clore ce travail. Comme le montre Roger Bastide à propos des rituels de possession à Bahia, les approches anthropologique et sociologique ne peuvent qu'éclairer certains aspects sans jamais pouvoir traduire l'ineffabilité de l'expérience dansée. Les derniers mots de Bastide dans son livre *Éléments de sociologie religieuse*, concernant les faits religieux, peuvent bien être appliqués à la danse qui n'est pas déliée, comme nous l'avons vu, d'une expérience du sacré, et nous voulons ainsi laisser ces derniers mots à ce maître de l'anthropologie, porteur d'une œuvre d'une sensibilité remarquable et qui a inspiré une grande part de notre travail: « *Si nous avons réduit les faits religieux à un simple déterminisme, c'est tout simplement que parce qu'il n'y a de science que du nécessaire et qu'une sociologie ne peut, par conséquent, se constituer que dans la mesure où du nécessaire est accessible à nos moyens d'investigation. Mais si la religion traduit à côté des tendances collectives et des besoins sociaux, les soliloques solitaires des âmes, les remous secrets des cœurs, les nostalgies des esprits en quête d'absolu, alors, se glissent au sein de ce déterminisme, d'imprévisibles commencements, les germes mystérieux, promesses de fleurs inconnues dont la sociologie religieuse peut constater la présence, mais dont elle ne peut apporter l'explication.* »