



Journées d'étude

Danse et enseignement des musiques traditionnelles

Lundi 6 et mardi 7 septembre 2004

Salle des colloques

Journées organisées par le **Département pédagogie et documentation musicales de la Cité de la musique** en partenariat avec l'**Association des Enseignants de Musique Traditionnelle**

Sommaire

***Quelles modifications a entraîné pour la danse le passage de la
gavotte chantée à la gavotte accompagnée aux instruments ? 3***

Naïk Raviart

***Les relations structurelles entre musique et danse traditionnelle en
Italie..... 24***

Giuseppe Michele Gala

Musique et danse en pays de bourrée : un dialogue essentiel..... 31

Françoise Etay

***Mouvements et beauté chez les WoDaaBe du Niger : pistes pour une
ethnochoréologie ?..... 39***

Mahalia Lassibile

La relation danse/musique en pays Mandingue..... 47

Christophe Delaeter et Hugues Lebrun

Quelles modifications a entraîné pour la danse le passage de la gavotte chantée à la gavotte accompagnée aux instruments ?

Par Naïk Raviart, historienne de la danse

Résumé

Dans la Bretagne ancienne, "on dansait aux chansons" : les chanteurs participaient à la ronde. Progressivement, dans la plupart des régions bretonnes, cette pratique se réduit au profit d'une danse accompagnée par des instruments de musique. La danse subit alors des transformations profondes que nous analyserons.

Un montage, dû à la Cinémathèque de Bretagne, de quelques séquences de films muets réalisés par l'ethnologue Jean-Michel Guilcher au cours de son travail de recherche en milieu rural breton de 1945 à 1960, viendra illustrer l'exposé.

Un état des lieux déconcertant

Il n'est pas rare d'entendre dire que la Bretagne possède une infinité de gavottes. Et ce d'autant plus qu'avec le revival et les représentations scéniques, chaque commune se pique désormais d'avoir "sa" gavotte. Pour des danseurs non avertis, pour un public peu informé, plusieurs de ces gavottes semblent n'avoir pas de parenté entre elles. Le terme "gavotte" leur apparaît moins alors comme un terme générique que comme un vocable fourre-tout dans lequel on fait rentrer avec plus ou moins de légitimité des réalités dissemblables.

C'est ainsi que pour bien des danseurs revivalistes, il n'existe a priori aucun rapport entre la gavotte de l'Aven – persuadés qu'ils sont qu'elle est née telle quelle localement -, et celle qui a cours à Calanhel, et encore moins à Hanvec. Encore le mot "gavotte" pourrait-il ici les mettre en alerte. Mais, dans les régions où l'on ne désigne pas la danse par ce vocable, disparaît ce repère (au demeurant quelquefois trompeur). Et l'on rencontre aujourd'hui des danseurs qui tombent des nues, voire sont franchement

dubitatifs, quand on leur soutient que *dañs fisel* et *dañs kost er c'hoed* sont des gavottes.

De telles ignorances, aujourd'hui au moins, supposent qu'on se tient totalement à l'écart de ce qu'à établi la recherche. Que les gavottes aient un tronc commun, que la multiplicité de leurs visages soit due à des évolutions diverses dont les conditionnements sont eux-mêmes multiples, c'est ce qu'ont établi les travaux de J-M et H. Guilcher¹. Cette évolution des formes de la danse est donc désormais connue. Il s'en faut qu'elle l'ait toujours été.

Quand ces chercheurs, au lendemain de la guerre, ont entrepris leur prospection systématique de la Basse-Bretagne, la connaissance du patrimoine dansé était largement lacunaire. Et si, parmi les formes connues, la parenté de certaines était acquise, il ne venait à l'esprit de personne d'en rapprocher d'autres, encore moins de relier divers états de la danse par un lien de nature historique. Pour ces deux chercheurs eux-mêmes, la notion d'une évolution, loin d'être patente d'entrée de jeu, ne s'est imposée et construite que peu à peu. C'est que la réalité qu'il leur a été donné d'observer en interrogeant les derniers témoins de la tradition ancienne était à ce point disparate sur l'ensemble du territoire, que l'unicité de la gavotte n'était pas toujours pour eux une donnée d'évidence².

Il ne leur a pas fallu moins de quinze ans d'enquête – ces années ont porté corrélativement sur bien d'autres danses - , un maillage serré de la Basse-Bretagne commune par commune, des centaines d'interlocuteurs étagés sur trois générations - la première étant née vers 1870 -, une mise en regard des états de la danse différents que ces générations avaient connus, l'établissement de cartes correspondant à ces états différents,

¹ Jean-Michel Guilcher, *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Coop-Breizh – Chasse-Marée/Armen, Spézet – Douarnenez, 1995, 3^e édition.

² Outre qu'en pays de Pontivy la danse correspondant à la gavotte s'appelle "laridé", et que son détail moteur ne gardait plus rien, au terme de la tradition, chez les gens de cinquante ans environ, de la structure classique de gavotte en huit temps, pour être tronçonné en courts motifs vibrés de deux temps qui la rendaient méconnaissable.

leur superposition, et des recoupements de toutes sortes, pour enfin ordonner le donné premier, apparemment hétérogène, et mettre, à terme, en évidence les liens de parenté, de filiation directe, même, parfois, entre des formes de gavotte qu'il semblait d'abord bien hasardeux de rapprocher. Qu'on en juge.

Du point de vue du dispositif général, d'abord :

- Dans certaines régions, la danse se présentait toujours sous la forme d'une ronde fermée.
- Dans d'autres, elle était toujours une chaîne ouverte.
- Dans d'autres, elle passait d'une ronde à une chaîne, jamais l'inverse.
- Ailleurs, au contraire, elle passait d'une chaîne à une ronde, jamais l'inverse.
- Ailleurs encore, elle ne se dansait qu'en quadrettes, deux hommes encadrant deux femmes.
- Ailleurs, enfin, elle s'exécutait exclusivement en cortège.

Entendons-nous bien. Ce n'est pas qu'on faisait tantôt comme-ci et tantôt comme ça. On faisait exclusivement comme-ci et exclusivement comme ça. À certaines époques au moins. Voilà pour ce qui est des disparités de la forme de la danse.

Mais le pas de la danse, lui-même, ne présentait pas moins de disparités que son dispositif.

- Telle région n'admet qu'un changement de pas (eeq) au cours de la longue phrase de huit temps réguliers (q) dont est composée la gavotte.
- Telle autre en admet plusieurs, ou, plus exactement, répète un accident rythmique similaire à celui du changement de pas, mais avec d'autres moyens moteurs.

- Telle autre n'inclut à aucun moment quelque changement de pas que ce soit, se contentant d'équilibrer deux motifs de quatre temps symétriques, dans lesquels on peut voir deux *doubles*, façon branle de Bourgogne, ou deux pas de quatre, selon qu'on se réfère à la danse de la Renaissance ou à celle du XIXe siècle.

Dans le cas où la gavotte est caractérisée par un changement de pas, la place de celui-ci varie :

- Dans la plupart des régions, il occupe les temps 3 & 4
- Mais dans certaines régions, son martèlement se fait entendre aux temps 4 & 5
- Aux confins de la Haute Cornouaille et du Trégor, c'est plutôt 5 & 6

Quant à l'allure de la danse, ce qu'il est convenu, dans un raccourci bien réducteur, d'appeler son "style" :

- Il peut être sauté en certaines régions au point d'être bondissant. La dépense d'énergie y est verticale et s'accomplit aux dépens de la progression horizontale.
- Ailleurs, ces rebonds deviennent au contraire ceux d'une poursuite qui dévore le terrain.
- Ailleurs encore, de menus sautilllements d'oiseaux donnent à la danse un visage étrange, frêle et heurté.

Dans telle enclave, le style est glissé, élégant; le mouvement impulsé horizontalement avant que l'élan initial ne vienne se résoudre en une minuscule suspension verticale qui va à son tour relancer la continuité linéaire. Le dessin est dépouillé jusqu'à l'épure, objet d'un contrôle conscient qui refuse d'engager la force. Les pieds frôlent le sol sans jamais vraiment le quitter. Dans telle autre, la vigueur et le dynamisme

sont au contraire valorisés et des repliements de jambes vigoureux amènent les talons au contact des fesses. Les pieds donnent l'impression d'être toujours en l'air. Là, la formule motrice de base est de huit temps, coïncidant ainsi avec la phrase musicale. Là, au contraire, le motif moteur n'est que de deux temps, et doit donc se répéter quatre fois, identique à lui-même, pour que la somme des motifs corresponde à la phrase musicale.

On me dira : mais la danse s'appelle toujours "gavotte", donc peu importe que ses contenus aient parfois peu de chose à voir d'un terroir à l'autre puisque son identité est certifiée par son nom.

À cela, une double réponse : d'une part, l'appellation de "gavotte" est quelquefois donnée en Bretagne à des danses qui n'ont strictement rien à voir avec la danse qui nous occupe.

D'autre part, cette même danse qui nous occupe n'est appelée "gavotte" que dans une portion de son aire seulement. Si j'ai, pour ma part, employé jusqu'ici cette appellation, ce n'est que par commodité, dans la mesure où elle est aujourd'hui familière à tous. En réalité, la danse n'a pris que tardivement ce nom d'origine française (et qui désignait d'abord une danse française) ; lequel nom était totalement ignoré en certains terroirs bretons. Selon les lieux et les temps, la danse était dite *dañs*, *dañs tro* ou *dañs a dro* (danse en rond, danse qui tourne), *red ann dro*, *abadenn*, *dorn dañs*, *dañs hir*, *droiad fest*, *dro fest*, *dañs hed a hed*, *dañs hiñj*, *dañs a ruz*, *dañs Maël*, etc.

Il peut donc paraître a priori abusif, en certains cas au moins, de voir dans ces réalisations qui, parfois, semblent avoir peu – si ce n'est même rien, dans des cas extrêmes - à voir entre elles, et qui, en outre, n'ont pas nécessairement les mêmes désignations, les différents visages d'une même danse. (S'en tient-on, à tout le moins, au contenu moteur de la danse, la musique, ayant, elle, souvent plus de cohérence.)

C'est pourtant bien le cas.

La géographie de la danse telle qu'a pu l'appréhender l'enquête des Guilcher est la résultante d'une histoire. Et c'est précisément de cette histoire que témoignent les multiples avatars de la danse.

Il n'est pas dans mon propos de retracer cette histoire. Guilcher l'a fait, remontant jusqu'au trihori du XV^e siècle dansé dans l'entourage de la reine Anne - dont un écrit de T. Arbeau fera connaître le contenu en 1588 -, et suivant l'évolution de la danse jusqu'à ses aboutissements ultimes, qu'ils prennent la forme des laridés pontivyens ou de la danse à deux du Pays Bigouden.

Des divers mécanismes de l'évolution, de ses agents, de ses conditionnements, je laisserai tout de côté pour ne m'attacher qu'à l'un d'entre eux, peut-être le plus important : le passage d'une tradition de danse chantée à une tradition de danse accompagnée aux instruments.

État ancien de la danse

La forme la plus ancienne de la gavotte, en Bretagne - je veux dire par là le dispositif d'ensemble le plus anciennement attesté -, c'est la ronde fermée.

C'est ce qu'établit l'enquête de terrain. C'est ce qui ressort des écrits. Dans sa forme usuelle, commune, journalière, une gavotte en ronde est toujours chantée. Il faut des fêtes à caractère vraiment exceptionnel pour que ce type de gavotte soit accompagné aux instruments. Anciennement au moins. Nombre de danseurs nés entre 1870 et 1885 n'avaient jamais connu la gavotte en ronde qu'à la voix dans leur jeunesse.

Il est intéressant de constater au passage combien le glissement de dénomination de la gavotte française - branle attesté dans la bonne société dès le dernier tiers du XVI^e siècle et resté vivace très avant dans l'Ancien Régime, jusque peu avant la Révolution -, au branle breton, doit au fait que ce sont, essentiellement, deux danses chantées. En 1636,

Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, croyait suffisamment définir le branle français en disant : "la gavotte, c'est-à-dire la danse aux chansons". Il existait encore en Bretagne, aux derniers temps de la tradition, une butte témoin de cet état le plus ancien des choses. Une région, à l'écart des grands réseaux de communication, qui s'était montrée plus longtemps que d'autres conservatrice d'archaïsmes.

Il s'agit de "la montagne". Autrement dit, de la région du Poher, correspondant à quelques communes telles Carhaix, Poullaouen, Huelgoat, Plouyé, Berrien, Scrignac et de moindres localités avoisinantes.

- Là, on continuait à pratiquer une danse toujours en rond,)
d'ailleurs nommée *dañs tro* |

- Une danse où l'on se tient serrés par les bras ou les mains }
communauté soudée

- Une danse où l'on tourne le dos au monde extérieur)

- Une danse uniquement chantée. Et par les deux meneurs(euses) de la danse eux-mêmes (elles-mêmes). L'un lançant chaque phrase du chant et l'autre la "renvoyant", avec tuilage sur les fins de phrase selon la technique du *kan ha diskan*.

- Une danse en trois parties.

Ayant invité une jeune fille à danser, un garçon danse avec elle :

- la première partie de la *dañs tro* (avec le pas de ce qu'il est convenu, ailleurs, d'appeler "gavotte") sur un *ton simple*, ou *ton kenta* (premier air) structuré en phrases AA / BB de 8 temps chacune.

- la deuxième partie, dite bal, qui est un temps de repos tant pour la voix que pour le corps, où l'on ne fait d'abord que marcher en rond, puis où l'on oscille sur place en de menus balancements, deux à deux la plupart de temps.

- et enfin, la troisième partie, identique à la première, à la différence que le pas caractéristique de 8 temps s'effectue maintenant sur un *ton double*. La structure musicale est bien toujours AA/BB, mais B a désormais 16 temps. Pour les chanteurs, l'émission vocale, d'un seul souffle, de cette longue phrase, tout en dansant et martelant le sol, est une prouesse. Ils y mettent tout leur allant, ils jettent là toutes les forces encore disponibles car ils savent que les danseurs, dans la ronde, y sont attentifs en connaisseurs, et vont rester sur cette dernière impression.

Voilà la *dañs tro*, voilà l'ancienne gavotte.

Une danse chantée. Ou plutôt, un "chant agi". Un chant vécu physiquement en commun. Car l'union de la musique et du mouvement, ce n'est l'interférence de deux expressions différentes que pour un esprit moderne, conditionné par un état actuel des choses.

Pour un paysan du tout début du XXe siècle, dans la montagne, la *dañs tro* c'est la communion totale de tous les participants qui vivent mélodie, récit, mouvement, comme un indissoluble mélange. Il y a là l'équivalent d'un précipité chimique. La nouvelle substance - la *dañs tro* - est différente de chacun de ses composants premiers : le chant en tant que mélodie, le récit déroulé - dont nous méconnaissons l'importance aujourd'hui - le mouvement. Elle est irréductible à chacun de ces aspects. Elle appartient à un nouvel ordre des choses.

La *dañs tro* est un chant "agi", vécu musicalement, rythmiquement, poétiquement, musculairement, et je dirais même affectivement, dans la symbiose, la synergie, d'une forme commune.

Loin, donc, d'être un pis-aller, comme on le croit et l'entend dire souvent ("on danse aux chansons faute d'instruments"), le chant est au contraire - dans un tel contexte au moins - indispensable à la danse. Il est partie indissociable de sa nature. Il est chair de sa chair.

Remplacez-le par des instruments, tout le monde s'assoit pour écouter. C'est très bien, c'est très beau. Mais il n'y a plus de danse.

Pour les noces et leurs festivités, on retient des chanteurs réputés très longtemps à l'avance.

Pourtant, les binious, ça fait bien, ça fait riche. Alors il est arrivé que, sur le tard, les familles qui avaient les moyens aient fait venir des binious. Mais, à Yeun ar Gov comme aux Guilcher, de vieilles gens ont raconté comment, en certains cas, les choses s'étaient passées : les binious ont eu pour charge d'accompagner la mariée à l'église et de conduire, à la sortie, le cortège jusqu'à la ferme où se faisait la noce. Et là, on a installé les musiciens auprès des barriques de cidre et d'une table garnie de lard, de pain et autres victuailles éventuelles en leur disant de boire et de manger tout leur saoul. Pour le reste de la compagnie, faites excuse, elle partait danser aux chansons. Peu de temps après, bien évidemment, les sonneurs rejoignaient les danseurs dans la ronde, et, qui sait, chantaient peut-être eux-mêmes.

Les caractères moteurs d'une telle ronde chantée

Cette soumission du mouvement au souffle des chanteurs, ce resserrement de tous autour d'une mélodie qui naît parmi eux, ce resserrement de tous autour d'un récit, autour d'un savoir faire vocal qui peut, dans le ton double, confiner à la prouesse, et pour lequel on passe sans cesse de témoin attentif à acteur, ce coude à coude, cette sensation de partager, d'entourer quelque chose de central qui palpète, dans le lien, dans l'unisson, coupés du reste du monde auquel on tourne le dos, confère au contenu moteur de la danse des caractères particuliers.

L'expression gestuelle est minimale. Pas d'amplitude du mouvement. Des broderies individuelles rares et mesurées. La performance, la singularité est bannie qui verrait l'aspect physique prendre le pas sur le chant, ruiner l'intime alchimie des composants premiers, ruiner l'osmose du groupe, détruire sa qualité de concentration et la sorte d'état second auquel il

parvient. C'est cette répétition indéfinie du même mouvement réduit à son expression la plus sobre, donc la plus unitaire, qui dissout les personnalités dans une sorte d'envoûtement collectif. Les frontières du moi sont reculées. Je suis la totalité de la ronde et la ronde est moi.

Qui "frimerait" avec une danse exubérante et spectaculaire ne ruinerait pas seulement le plaisir de ses voisins dans la danse, il ruinerait le sien propre, n'étant plus apte à recevoir des autres, et donc à éprouver lui-même, la sorte d'euphorie qui vient à chaque unité d'être accordée au grand tout et diluée en lui.

La danse devenue un mouvement accompagné par des instruments

Inégalement tôt – très tôt pour certaines ³ -, les régions se sont ouvertes aux instruments. À cela, diverses causes, hors du présent sujet. En abandonnant la production unifiée, à l'intérieur même de la danse, d'un mouvement, d'une mélodie, d'un récit, en passant d'une danse chantante à une danse silencieuse, on a radicalement changé la donne. On a créé de nouveaux conditionnements pour le mouvement.

- Puisqu'il y a maintenant un support musical à la danse étranger aux danseurs eux-mêmes, puisqu'elle devient une activité *accompagnée*, par d'autres, de l'extérieur, il n'est plus besoin d'être centré sur quelque chose. Plus besoin de cette forme circulaire. En tout cas, il ne peut plus s'y élaborer ce quelque chose d'une nature si particulière, ce "3 en 1", si je puis dire. Désormais, la clé de l'élaboration est ailleurs. Le moteur de la danse est en dehors du cercle.

- D'autre part, le souffle des chanteurs-danseurs n'étant désormais plus en cause, il n'est plus de nécessité d'y subordonner le mouvement. À

³ En certaines régions, on signale des instruments dès le XVII^e, à tout le moins le XVIII^e siècle. Reste à savoir pour quel milieu, quel type de fêtes, quelles occasions de danses, quelle fréquence, etc.

des danseurs devenus silencieux et dont aucun récit ne requiert plus l'attention, qu'importe, en effet, de respecter les bornes où les avait contenus naguère l'intime équilibre, alchimie, plutôt, des composants premiers de la danse ? L'amplitude des mouvements se trouve libérée. La cohésion des participants n'est plus cette nécessité impérieuse – et, à vrai dire, cette toute naturelle évidence – qu'elle avait été du temps du chant.

- Enfin, le recours aux instruments est la voie ouverte à la remise en cause de la suite tripartite. On se souvient de l'organisation de la *dañs tro* en trois parties :

1^e partie (en pas "de gavotte") sur un ton simple

2^e partie, le bal, dit aussi *tamm kreiz* ou *tamm diskuiz*, "morceau du milieu" ou "de repos".

3^e partie (en pas "de gavotte") sur un ton double.

Elle répondait à une organisation liée à la voix. Priver cette organisation de sa raison d'être, c'est risquer de la conduire à sa ruine.

Les deux directions différentes prises par l'évolution

À partir de ces nouveaux conditionnements, l'évolution de la gavotte a pris son élan dans deux directions principales.

- La forme de la danse a été affectée (on observe largement le fait en basse Cornouaille). Et ce changement de la forme a eu pour corollaire, comme on pouvait le prévoir, une modification de la suite tripartite.

- Le pas de la danse s'est modifié, structurellement ou stylistiquement.

La transformation de la forme

Pour ce qui est de la forme, on est passé de la ronde à la chaîne ouverte conduite par un meneur (à son extrémité gauche).

Les premières chaînes – j'entends par là les plus anciennes – ont accueilli, comme le faisait précédemment la ronde, autant de danseurs qu'il s'en présentait. La danse a souvent pris alors le nom de *dañs hir* (danse longue). L'alternance homme/femme y était normalement observée, excepté pour le dernier couple où les deux partenaires inversaient leurs places. Ceci afin de ne pas laisser à une femme une place rendue périlleuse par la vitesse liée à une éventuelle rotation du déplacement. Au niveau des deux derniers couples se voyait donc la succession homme, femme, femme, homme.

Il va sans dire que la place et le rôle de meneur sont convoités. C'est un honneur. Le danseur qui l'occupe est mis en valeur. Plus libre de ses mouvements – et donc de l'ornementation de ses pas - que ne sont ses compagnons étroitement encadrés, il dirige le long ruban à son gré. Le tout dernier faisant pour sa part figure ingrate, meneur et dernier danseur échangent leur rôle à mi-danse.

Voilà donc deux hommes heureux : ils ont chacun l'occasion d'être reconnu et de briller tour à tour. Mais voilà infiniment plus d'insatisfaits, d'envieux, d'impatients d'accéder à leur tour au même honneur.

Il est une solution toute simple qui multipliera les meneurs, c'est de multiplier les chaînes. D'autant qu'on ne dirige pas si "à son gré" que cela, au dire des anciens, une longue chaîne de cent personnes et plus. "C'était dur à tirer !".

Là où s'étirait une unique longue chaîne, vont peu à peu coexister des chaînes moyennes, de vingt à vingt-cinq danseurs, environ. Puis elles vont raccourcir. Et encore raccourcir. Rien de délibérément décidé, là-dedans,

mais, avec le temps, des transformations suffisamment ménagées pour que les intéressés n'en aient pas eu une conscience claire.

De petites chaînes de six, de quatre, de huit, voire de dix danseurs, peuvent ainsi parcourir simultanément, aux premières années du XXe, l'espace dévolu à la danse dans les confins du pays de l'Aven. Rien, dans de si petites chaînes, ne met plus en péril l'équilibre de la personne qui en occupe la dernière place. Ce devrait donc tout à fait logiquement être une femme, la partenaire étant toujours à droite de son cavalier. Il n'en est rien.

σ représentant un homme, Δ représentant une femme, voilà comment est alors structurée :

une chaîne de 8 danseurs : $\sigma\Delta\sigma\Delta\sigma\Delta\Delta\sigma$

une chaîne de 6 danseurs : $\sigma\Delta\sigma\Delta\Delta\sigma$

une chaîne de 4 danseurs : $\sigma\Delta\Delta\sigma$

Autrement dit, il est lisible, dans la configuration du dispositif, que celui-ci n'est pas né comme cela, ex nihilo. Il garde trace de son histoire. Les deux hommes encadrant les deux femmes dans la quadrette - ou dans les quatre dernières places de la chaîne de six ou de huit - sont l'ultime vestige de la longue chaîne où cette configuration inhabituelle visait à prémunir la danseuse du dernier couple des dangers attachés à cette position "à la queue de la vache". Il n'a plus désormais aucune utilité ni justificatif. Il n'en subsiste pas moins. Comme, dans l'évolution animale, tel ou tel trait devenu inutile subsiste d'un état antérieur - branchies, appendice caudal – et témoigne d'un stade autre, lors même que la vie se déroule maintenant dans un tout autre milieu et avec de tout autres moyens.

Mais qu'en est-il alors des petites chaînes qui ont cette apparence ?

$\sigma\Delta\sigma\Delta\Delta\sigma\Delta\sigma$ ou $\sigma\Delta\Delta\sigma\Delta\sigma$

Il n'est pas besoin d'avoir assisté au début de la danse et à la formation de tels groupements pour savoir comment les choses se sont passées. La physionomie du dispositif est explicite. Dans le premier cas, trois couples se sont entendus pour danser ensemble et ont commencé à le faire. Un couple ami, est bientôt venu les rejoindre, a été accepté et s'est raccroché en surnombre. Le même phénomène s'est passé, dans le deuxième cas, pour deux couples et un couple en surnombre.

Aux derniers temps de la tradition, dans l'Aven, la quadrette était devenue la forme type. Nombre de danseurs, pourtant âgés, ne se souvenaient pas d'avoir jamais connu autre chose. Il faut dire que l'Aven est un pays de sonneurs et que l'origine de l'évolution avait chance, en cette région, de remonter très lointainement dans le temps.

Mais l'évolution peut aussi être localement d'une rapidité saisissante. Guilcher rapporte pour Cleden-Cap-Sizun le témoignage d'un homme né en 1860 qui avait dansé dans sa jeunesse la gavotte dans des chaînes de cent personnes et plus. Les hommes nés dans cette même localité vers 1895 l'avaient, eux, dansée exclusivement en chaînes de quatre exécutants.

On pourrait penser que les réactions en chaîne touchant la forme de la danse dues à l'introduction des instruments s'arrêtent là. La ronde a disparu. La chaîne longue est née. Elle a disparu à son tour. Les chaînes de moyennes dimensions s'effacent à leur tour devant les chaînes

courtes. Celles-ci se fixent localement dans la forme type de la quadrette ⁴.

Comment aller plus loin ?

Mais dans la danse à deux !

Le pas a été franchi par le Pays Bigouden, pays de sonneurs s'il en fut.

À l'étape ultime de sa tradition, en effet, la gavotte se dansait en cortège en Pays Bigouden.

Puisqu'on se déplace désormais, en ce cas, comme dans tout cortège, droit devant soi et non latéralement dans le sens des aiguilles d'une montre, (comme le veut la gavotte en ronde ou en chaîne) il devient indifférent de commencer du pied gauche. Un nombre non négligeable de danseurs attaque donc la danse du pied droit.

Nul ne vous gêne ni ne vous entrave dans une telle gavotte. Le seul lien qui vous retienne de gesticuler à votre guise est cette main donnée à la partenaire. De ce lien, le danseur fait une liberté. Il fait tourner sa danseuse autour de lui, il se place devant elle, dos à la danse, l'entraîne alors, aussi longtemps qu'il veut, à droite et à gauche selon de brefs segments brisés, en chicane, au terme desquels ils pivotent tous deux d'autant plus facilement pour changer de direction qu'ils sont souvent, rappelons-le, à pieds affrontés, puis il la ramène enfin auprès de lui, vigoureusement.

Bref, en suppléant au chant des danseurs, les sonneurs ont certes détruit une forme de danse, mais ils ont du même coup ouvert un champ nouveau. Des réalisations nouvelles s'y sont élaborées. Une sensibilité nouvelle s'est construite. Et l'on voit même dans la forme ultime, à deux, l'espace de liberté être tel qu'une expérience embryonnaire de la figure est

⁴ Attention, j'indique ici un sens général de l'évolution. Celle-ci n'a pas atteint son terme ultime partout. Des pays en sont restés à la *dañs hir* (rarement aussi longue qu'elle l'avait été autrefois, tout de même). D'autres aux chaînes moyennes. D'autres aux chaînes courtes à 6, 8, 10,12.

paradoxalement en train de se greffer sur une danse qui est originellement, par essence, monolithique.

Corollaire de cette évolution

Ce changement de la forme de la danse a eu pour corollaire, annonçais-je plus haut, une modification de la suite tripartite.

Je renvoie ici à l'ouvrage de J-M. Guilcher pour qui veut en connaître le détail, et à la carte ci-jointe.

On se souvient que cette suite était faite à l'usage de la voix. Un *ton simple* en ouverture, un air de bal calme pour reprendre son souffle et attaquer en pleine forme le morceau de bravoure final, le *ton double*.

Maintenant que les instruments ont pris le relais et que la ronde s'est ouverte, cet équilibre n'a plus sa raison d'être. En bien des lieux, la distinction *ton simple/ton double* disparaît, et disparaît souvent aussi la dernière gavotte. Voilà donc la suite devenue bipartite.

Il n'y a même plus de suite du tout en Pays Pourlet. Rien que la gavotte.

Ailleurs, la suite est certes tripartite. Mais la rencontre est de hasard. Ou plutôt, il y a eu substitution de danses. Les trajets de la deuxième danse, qui a gardé le nom de "bal", sont désormais plus ou moins empruntés aux répertoires des milieux citadins, et l'on a substitué à la troisième gavotte un jabadao qui doit tout à des dérivés de contredanses. Les sonneurs ont fait plus, cette fois, que permettre une évolution des formes. Ils ont alimenté en airs, en nouveautés, des goûts en train de se constituer.

La transformation des pas

Enfin, l'évolution que le recours aux instruments a générée pour la gavotte a laissé éventuellement la forme intacte mais a touché les pas. Ceux-ci ont pu connaître une importante modification de leur apparence

stylistique, mais tout autant, et plus profondément, de leur structure même.

Ainsi, le pays autour de Maël-Carhaix, dit Pays Fisel, où la danse est pourtant sonnée (clarinettes, souvent) chaque fois que faire se peut, a-t-il gardé intactes et la ronde fermée et la suite tripartite. Mais chez les hommes, le pas, libéré de sa sujétion à la voix, a développé un style ample, vigoureux, nerveux, précis sans sécheresse. Les jambes repliées battent l'air, se croisent en ciseaux, martèlent le sol pour aussitôt se replier à nouveau, le talon frappant la fesse. Certes, la structure est la même qu'à Plouyé⁵. Mais, de menu qu'était le pas, le voilà devenu spectaculaire. Il est méconnaissable. Au point qu'on peut se croire devant deux danses différentes.

Ailleurs, c'est la structure même du pas qui a changé.

On le conçoit. La ronde chantée elle-même pouvait certes connaître de menues variations dans la façon de faire, de danseur à danseur, dans la même *dañs tro*. Voire, mais plus rarement, des variations conscientes. Tous les participants n'en étaient pas moins calés sur le même souffle, le même élan. La ronde "respirait" d'un même esprit, si j'ose dire, et les deux chanteurs étaient épaulés par l'unisson du mouvement.

Maintenant que les danseurs sont "accompagnés" musicalement de l'extérieur et qu'ils n'ont plus à leur charge que le mouvement, ils peuvent soit développer une admirable technique convenue homogène, comme on vient de l'évoquer pour le Pays Fisel, soit s'engager individuellement dans des voies plus ou moins originales.

C'est ce qui est arrivé en pays de Pontivy. En ce pays non plus, la ronde ne s'est pas ouverte en chaîne malgré l'importance prise par les instruments. Mais le goût est venu de redoubler le bruit du changement de

⁵ Pour la majorité des danseurs de Plouyé, en tout cas.

pas. Les danseurs ne se sont plus contentés de distribuer régulièrement les appuis de la gavotte – qui, en ce lieu, s'appelle "laridé" – sur les noires des 8 temps musicaux et de les précipiter uniquement sur les temps 3 & 4. Ils ont reproduit ce rythme précipité deux, voire trois fois au cours de la phrase musicale. Avec une remarquable diversité de moyens. D'autres formules sont apparues. À terme, les laridés pontivyens se présentaient comme une danse où l'ancienne séquence motrice de huit temps s'était effacée, tronçonnée qu'elle était en motifs vibrés de deux temps.

Simultanément, les bras avaient pris de l'importance. Alors qu'ils ne sont nullement concernés dans la plupart des gavottes ⁶, ils étaient au contraire devenus un trait marquant de la danse pontivyenne à un moment de son évolution. La complexification de leur mouvement est allée, semble-t-il, de pair avec l'évolution du pas vers sa simplification en motifs vibrés de deux temps.

Sans qu'il soit possible de le prouver, au moins est-il permis de penser que c'est le recours aux instruments ⁷ qui, en ce cas particulier, a permis une diversification des ressources motrices et un rééquilibrage des engagements du corps, impliquant désormais bras et articulation des épaules et non plus seulement les membres inférieurs.

Indiquons au passage, pour donner une idée de l'importance de la diffusion de certains modèles, que la danse en sa phase ultime a été imitée. D'autres danses, qui n'avaient rien en commun avec les laridés-gavottes de Pontivy sinon une homonymie d'appellation, en ont repris à leur compte les mouvements de bras, donnant aux ridées de la côte et aux laridés de l'intérieur des terres, jusqu'en Pays Gallo, le visage que nous leur connaissons aujourd'hui.

⁶ L'une, toutefois, peut en comporter parfois de fort vigoureux. Il s'agit de la gavotte du nord de l'Aulne, tout spécialement dans sa forme de concours dite gavotte d'honneur.

⁷ Il ne faut pas croire qu'on n'ait dansé *qu'aux* instruments dans ces régions où ils étaient représentés et toujours les bienvenus. La danse ordinaire se faisait, là aussi, aux chansons.

Conclusion

Il me paraît intéressant de rapprocher ce qui s'est passé là en Bretagne, dans un laps de temps qui va selon les régions de quelques décennies à un siècle environ, de ce qui s'est passé sur plusieurs siècles pour la carole, du point de vue de la forme : de ce qui s'est passé sur plusieurs siècles aussi, pour les branles, du point de vue des pas.

La carole est une danse chantée, en ronde ⁸, qui a "fait rage" et "connu une vogue étourdissante", selon l'expression du médiéviste Paul Verrier, aux XIIe et XIIIe siècles. Toute l'aristocratie de l'Europe occidentale s'y est reconnue et complue. Pas un tournoi, pas une fête, pas un festin, pas une réjouissance sans carole. Le chant. Le chant agi, vécu, bougé en commun.

Les instruments sont prisés, connus. L'art musical est savant et raffiné. Mais quand les instruments accompagneront la danse, celle-ci, en "tresque", sera chaîne ouverte.

Y a-t-il eu évolution de la chaîne longue vers des dispositifs de moindre ampleur ? C'est à coup sûr le sens général de l'histoire, sans que l'on puisse - documents rares, hétérogènes dans leur nature, souvent peu explicites - retracer le déroulement d'une pareille évolution qui a vu parfois la concomitance d'états qu'on est enclins à croire étagés dans le temps.

Il ne faut en tout cas pas exclure que les complexes et raffinées basses danses à deux du XVe siècle soient l'ultime aboutissement de la prise en charge par les instruments de ce qui, sous de tout autres formes, avait pu anciennement avoir partie liée avec la voix. Dans ce registre ancien, *dañs tro* et carole sont proches. Tandis que gavotte bigoudenne et

⁸ Des chaînes ouvertes ont pu être désignées comme "caroles". Le problème de la carole est évidemment bien plus complexe que je ne le fais apparaître dans ce survol sommaire. Je renvoie le lecteur intéressé au livre de J-M. Guilcher, *Rondes, branles, caroles. Le chant dans la danse*, CRBC, Université de Bretagne Occidentale et Atelier de la Danse Populaire, Brest, 2003.

basse danse ⁹, si étrangères soient leur histoire et leur nature, ne doivent leur forme par couple qu'à la place grandissante prise par les instruments pour accompagner la danse.

Pour ce qui est des pas, maintenant, et non plus de la forme.

Il n'est pas douteux que l'évolution de la danse française des milieux sociaux supérieurs vers une danse de pas – qui culmine avec la "belle Danse", dite aujourd'hui improprement "baroque", sous le règne de Louis XIV – doit ses principaux caractères au passage d'une expérience chantée de la danse à une expérience instrumentale. On voit en effet le dessin des pas s'affiner, les anciennes structures se complexifier peu à peu, dans les branles, à mesure que le geste divorce de la voix. Les danseurs s'alignent désormais sur une conception instrumentale de la mélodie. Les chorégraphes en épousent l'organisation et font un sort au moindre motif interne.

La Bretagne permet de saisir, comme en un raccourci, par l'enquête ethnographique, une évolution générale de la danse valable pour tout le domaine français et au-delà, qui ne s'appréhende ordinairement que par la recherche historique. Histoire courte et histoire longue recourent ici leurs enseignements.

Venait ici un montage de films pris dans les années cinquante par Jean-Michel Guilcher, sans lequel cet exposé est peu explicite. Je ne peux qu'encourager les lecteurs éventuels de cette communication à aller consulter ces films déposés à la Cinémathèque de Bretagne qui avait assuré le montage de ces quelques extraits. Le montage suivait le fil conducteur de l'exposé en montrant les visages différents revêtus par la gavotte selon qu'elle est danse chantée ou danse instrumentale.

⁹ Que je rapproche ici arbitrairement, hors la question qui m'occupe, car ces deux danses appartiennent à des registres, des maturités, des expériences de la danse qui n'ont rien à voir entre elles.

Les relations structurelles entre musique et danse traditionnelle en Italie

Par Giuseppe Michele Gala, ethnomusicologue

Résumé

Après avoir analysé depuis vingt-cinq années les relations entre danse et musique dans l'ensemble de l'Italie, nous proposons aujourd'hui un système de classification qui met en évidence l'importance de la forme comme un déterminant de la fonction. Nous nous appuierons notamment sur l'analyse (illustrée par des extraits vidéo) des formes différentes de la pizzica tarantata des Pouilles, lorsqu'elle apparaît dans un contexte thérapeutique ou festif.

I La danse traditionnelle italienne et sa conservation : état de la recherche (état des lieux)

Voici un bref exposé de la situation actuelle concernant la conservation de la danse traditionnelle dans les différentes régions d'Italie et les études ethnochoréologiques. Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, plusieurs répertoires de danse se sont perdus à cause de la mutation radicale des modèles culturels et du système socio-économique. Les cultures rurale et pastorale, qui jusqu'alors avaient dominé et marqué la société italienne, ont perdu de leur importance en raison de l'urbanisation et des grands déplacements de population du Sud vers le Nord. Désormais, ce sont les grandes communautés industrielles, le tourisme de masse et la standardisation des modes de vie imposée par les grands moyens de communication qui dominent. En soixante ans, une grande partie des formes expressives de la culture populaire italienne a disparu ; il reste cependant quelques zones de résistance culturelle. Elles sont situées la plupart du temps à l'écart des grandes villes. La question de la documentation et de la connaissance de ce monde traditionnel qui continue à se transformer rapidement est devenue cruciale.

Si les fêtes, l'oralité, la musique, l'artisanat sont relativement bien décrits dans les témoignages collectés par les chercheurs, la danse a été négligée jusqu'à la fin des années soixante-dix. En 1978, un petit groupe de jeunes chercheurs a entrepris - à ses propres frais - dans de nombreuses régions italiennes, un travail de documentation sur les danses traditionnelles encore vivantes. Dans les villages où la danse s'était perdue, il a été possible de récupérer la mémoire et la forme essentielle des répertoires pendant l'exécution des danses des vieux danseurs, en construisant une atmosphère apte à faciliter la spontanéité exécutive. Aujourd'hui, les chercheurs poursuivent leur collecte, recherchent des danses encore non identifiées et approfondissent les connaissances acquises. La plupart des autres chercheurs ont mené des enquêtes épisodiques. Ils travaillent bénévolement, pour leur plaisir personnel et il faut dire que la recherche continue à récompenser ce grand travail. La survivance des danses traditionnelles est un phénomène assez surprenant, presque impensable aujourd'hui. Ces experts qui y contribuent sont presque toujours aussi des enseignants et des danseurs de bals populaires, ce qui d'ailleurs leur permet de couvrir les frais de leur recherche.

Devant l'abondance de matériels ethnographiques récupérés, l'absence quasi-absolue d'aide de la part des institutions politiques, académiques et culturelles italiennes apparaît pour le moins injustifiable. Il n'existe pas en Italie un seul enseignement universitaire d'anthropologie de la danse ou d'ethnochoréologie. Et pourtant, dans de nombreux villages de Sardaigne, Campanie, Basilicate et Calabre, mais aussi au Piémont, dans les Abruzzes et dans les Marches, on danse encore et les personnes âgées se rappellent la façon de danser. Cette richesse traditionnelle, en partie cachée, s'oppose aux danses qui ne respectent pas les formes originelles de la danse traditionnelle des groupes folkloriques, aux banalisations du folk revival des villes et aux modèles proposés par la télévision. Mais ne

nous voilons pas la face : ces dernières 25 années, nous avons pu observer la raréfaction de nombreuses danses, même dans les zones jugées les plus attachées à la tradition. Ce phénomène va de pair avec l'exclusion progressive des vrais porteurs de la tradition, supplantés par les jeunes des grandes villes qui, dans les fêtes traditionnelles, assument le rôle de danseurs officiels sans avoir une connaissance profonde du répertoire.

II Les problèmes de classification

Les archives constituées par les chercheurs sont le point de départ de notre étude. Le grand retard que nous accusions par rapport aux Pays de l'Est peut être désormais partiellement rattrapé. Nous ne parlerons pas des problèmes relatifs à la méthodologie de documentation visuelle.

Sous le régime fasciste, les danses traditionnelles ont été transformées pour devenir spectaculaires : on a répandu des stéréotypes du Romantisme tels que l'amour et la séduction, en appauvrissant l'épaisseur culturelle de la danse italienne. Le portrait des danses traditionnelles qui se dessine aujourd'hui à partir des travaux des chercheurs est infiniment plus élaboré. Parmi la grande quantité de documents filmés en notre possession, nous retrouvons plusieurs genres thématiques : danses pantomimiques, danses de mort, danses armées, danses *des cordelles*, danses des fantoches (géants, animaux, poupées, saints qui dansent), danses zoomorphes, ergonomiques, votives, etc. Personnellement, j'ai pu découvrir et documenter plus de 500 danses, provenant de presque toutes les régions d'Italie. Les domaines d'études que j'ai développés ces dernières années sont nombreux : recherche des sources historiques, création d'une grammaire et d'une syntaxe de la danse traditionnelle, rapport de chaque danse avec son contexte culturel, le tarentisme et la danse thérapeutique et

le rapport entre la danse et la musique. Sur ce dernier point, l'étude des systèmes de relations entre chaque danse et sa musique a permis de mettre en évidence un nouveau paramètre de classification des danses traditionnelles italiennes basé sur l'organisation structurelle des répertoires. Le rapport entre la danse et la musique est certainement la conjonction fondamentale sur laquelle se fonde le phénomène de la danse ; étudier cette relation veut dire analyser l'âme profonde de l'entité *choréique*. La musique est le support nécessaire à la réalisation de la danse : ces deux formes expressives suivent donc une marche tressée et mutuellement influencée.

Si les danseurs doivent interpréter les variations de la musique, celle-ci doit être au service du code de la danse ; les relations entre la danse et la musique sont codifiées au sein même de la tradition et pratiquée par tout le monde. Contrairement à toutes les autres types de danses (classique, contemporaine...), la tradition oblige danse et musique à une symbiose stable. Connaître le mécanisme symbiotique des deux expressions signifie observer le nœud structurel de la conception de la danse.

En général, dans les danses traditionnelles, le corps assimile la musique, se modèle et se déplace dans l'espace selon des règles tacites mais bien connues des exécutants traditionnels. Ces règles forment comme un code culturel dépassant la technique, un véritable esprit « *ethno-choréique* ». L'ensemble des danses peut être réparti selon trois classes formelles ou codes *choréiques* :

- danses à structure modulaire
- danses à structure fermée
- danses à structure ouverte

II.1 Danses à structure modulaire

Certaines danses en Italie "adhèrent" totalement à leurs musiques : chaque pas, chaque appui, chaque mouvement choréographique est indiqué et

guidé par la musique. La correspondance entre d'une part, les temps, les mesures et le rythme et d'autre part, le mouvement des corps, est parfaite. La structure va jusqu'à impliquer l'adaptation de la mélodie à la phrase rythmique et aux cadences fortes qui impriment une sorte de parcours rythmique obligé pour les musiciens. Les airs mélodiques traditionnels ou improvisés doivent rentrer dans la grille structurelle ou "module" que la danse prévoit. Par "module", on entend la formule de pas et de gestes, codifiée par la tradition locale, que les danseurs effectuent. Il existe en Italie des danses à structure modulaire très anciennes, comme les danses de la Sardaigne : là-bas, chaque répertoire autochtone se base sur un module ou séquence de pas (avec ou sans appui) que les *balladores* exécutent synchroniquement ; un danseur qui introduit des variations personnelles doit respecter le schéma de la *pikkada* (le phrasé rythmique-mélodique de base). La structure modulaire est caractéristique de l'esprit originel de ces danses collectives, dans lesquelles la correspondance exacte entre mouvement, mélodie et rythme soulignent l'égalitarisme social des droits, des conditions de vie et de rôles ; elle confirme en même temps l'aspect rituel et sacré propre à la danse populaire. Les rondes et les danses processionnelles ont souvent une structure modulaire. C'est la cas en particulier de toutes les danses sardes et des différentes formes de *spallata* (ou *batticulo*) de l'ancienne terre des Samnites (Abruzzes, Molise, Campanie). On peut même trouver des structures modulaires dans des danses plus modernes datant du XIXe siècle et d'origine centre européenne comme les polkas et les scottishs.

II.2 Danses à structure fermée

Si l'on établissait une classification des danses selon le degré de parallélisme entre la musique et la danse, on trouverait à la deuxième place - après les danses à structure modulaire - les répertoires musicaux à

danser qui présentent, pour chaque morceau, différents thèmes mélodiques ; ceux-ci alternent selon un ordre structuré et bien identifié par la tradition locale.

La version choréique prévoit elle-même une séquence ordonnée de divers thèmes : les danseurs, comme les musiciens, connaissent la structure de chaque danse et font correspondre, à chaque thème musical, la chorégraphie appropriée. Dans ce type de conception de la danse traditionnelle, il est nécessaire que les musiciens respectent la structure pour ne pas mettre en difficulté les danseurs.

La correspondance mélodico-rythmique entre la musique et la danse apporte en elle-même une vision ordonnée du bal et de la vie ; la musique et la danse sont des expressions intimement mêlées.

Appartiennent à cette catégorie choréique la plupart des danses de l'Italie septentrionale: *manfrine* (monferrines), *furlane* (forlanes), *gighe* (gigues), *veneziane* (véniennes), *curente* (courantes), etc.

Pendant l'exécution, les variations sont très limitées et ne doivent pas compromettre la stabilité de la structure. Par exemple, dans le cas d'une *manfrina* (monferrine) formée de trois parties [A-A, B, C-C], le musicien doit absolument respecter le schéma formel, sous peine de mettre les danseurs en grande difficulté. Ces derniers font correspondre aux parties en question deux parties de promenade avec changement de direction (A-A), une partie de salut (B) et deux parties de tours de bras (C-C). Si la musique est structurellement erronée, les danseurs s'arrêtent et protestent. Les motifs mélodiques, le rythme et la structure d'organisation choréographique contribuent à identifier le répertoire musical.

II.3 Danses à structure ouverte

La troisième catégorie est formée par les danses qui n'ont qu'un

rapport rythmique avec la musique. Le musicien connaît plusieurs phrases mélodiques de la même danse, il est libre d'organiser l'ordre des motifs prévus, il peut aussi improviser quelques thèmes, mais il doit respecter la scansion rythmique voulue par la tradition locale. Il peut changer la durée des thèmes et l'ordre, mais il doit maintenir le rythme juste jusqu'à la fin de l'exécution. Les danseurs eux aussi sont libres d'organiser la succession et la durée des figures qui constituent la danse. Mais ils doivent absolument respecter les cadences rythmiques données par les musiciens. La structure ouverte confère donc plus de liberté d'organisation aux musiciens et aux danseurs : la musique ne commande pas les figures de la danse, comme dans les danses à structure fermée, mais les répertoires de cette typologie doivent être bien connus et mieux intériorisés par les exécuteurs. Appartiennent à cette catégorie choréique les grandes familles de danse du Centre et du Sud de l'Italie comme les *tarantelles*, les *saltarelles* et le *trescone*. Là encore, la danse traditionnelle fonctionne comme un miroir de la société : la liberté d'improvisation prévaut sur l'organisation et l'ordre des éléments.

Observer les relations entre la danse et la musique selon le degré de parallélisme entre mouvement dansé et organisation mélodico-rythmique de la musique, permet de mieux comprendre les mécanismes de création des danses et aide à la conservation des danses menacées et à la vitalité de la pratique.

Musique et danse en pays de bourrée : un dialogue essentiel

Par Françoise Etay, musicienne, enseignante et présidente de l'AEMDT (Association des enseignants de musique et danse traditionnelles)

Résumé

Au centre de la France, on nomme généralement "cadence" la principale qualité attendue d'un musicien de bal. A ce terme sont associées des aptitudes et attitudes complexes, qui, bien au-delà de la simple maîtrise rythmique du jeu, ont rapport à la gestion de l'énergie, celle du musicien devant se communiquer au danseur. L'analyse des éléments (tempo, variation, structures...) sur lesquels s'appuient jeu instrumental et progression dansée permet de mieux comprendre la façon dont se construit, ou non, la relation entre le musicien et le danseur.

L'opinion de Léon Peyrat

Qu'on me pardonne de commencer cet exposé par une petite histoire très personnelle, mais qui m'a semblé suffisamment éclairante pour mériter d'être présentée ici.

Après des études classiques au Conservatoire de Saint-Étienne, puis à celui de Marseille, ainsi qu'à l'Université d'Aix-en-Provence, les hasards des nominations du Ministère de l'Éducation Nationale m'amènèrent à Limoges, capitale du Limousin, pour y enseigner l'Éducation musicale. J'avais toujours été passionnée par la musique et la danse traditionnelles, qu'on appelait d'ailleurs plutôt "populaires" ou "folkloriques" dans mon enfance, et c'est avec grand plaisir que j'ai rapidement rejoint le groupe des "folkeux" qui animaient alors bals et ateliers dans la région. Leur répertoire s'appuyait en grande partie sur les "collectages" des violoneux âgés qui avaient été retrouvés, puis enregistrés, en Corrèze. Ces enquêtes avaient abouti, en 1979, à la publication d'un 33 tours, "Violoneux Corrèziens". Mon instrument étant le violon, j'avais l'impression d'être très à l'aise dans cette musique "facile", de faible ambitus, et sans démanché. Mais ce

sentiment semblait, curieusement, très peu partagé autour de moi. On me reprochait régulièrement des problèmes de rythme. J'avais pourtant obtenu un premier prix de solfège à Marseille, et je ne percevais absolument aucun décalage entre mon jeu et celui des autres musiciens. Je pensais donc que c'était plutôt mon son, classique, à une époque où, dans ce milieu, le monde de la musique classique était, en quelque sorte "idéologiquement incorrect", qui gênait mes nouveaux camarades.

Et puis, au début des années 80, je décidai de participer à un concours organisé en Corrèze. J'avais choisi comme bourrées – les bourrées étaient obligatoires – deux pièces jouées par Léon Peyrat sur le disque *Violoneux Corrèziens*. Et comme Léon Peyrat était présent dans le public, j'allai le trouver en fin d'après-midi pour lui demander ce qu'il avait pensé de ma prestation, en étant sûre, ou presque, qu'il allait m'en dire grand bien. Mais, à ma grande surprise, il me répondit seulement "Vous n'avez pas la cadence...". Convaincue alors que mes difficultés étaient bien réelles, je me mis à travailler les mouvements de pieds qui accompagnent le jeu du violoneux ... et je pris conscience de nombreux et infimes problèmes de mise en place non repérés jusque-là.

L'année suivante, je me représentai au même concours, mais avec des bourrées beaucoup plus simples, sur le plan rythmique, que celles de l'année précédente. Et, cette fois, ma grande surprise fut d'obtenir le Premier Prix. Léon Peyrat faisait, maintenant, partie du jury, et, selon des témoignages ultérieurs, il manifesta ensuite régulièrement son admiration de m'avoir vu "apprendre le violon" si vite : un an seulement ! Ce que je croyais être mes points forts : son et justesse, ne semblaient pas avoir été vraiment perçus par lui lors de notre première rencontre. Ce sont peut-être pourtant ces qualités, très secondaires on l'a compris, qui firent que plus tard il affirma que

mon jeu était un des meilleurs, si ce n'est le meilleur, de ceux des violoneux de ma génération, encore que je me sois toujours demandé si, en réalité, ce n'était pas le fait d'être la seule fille dans ce milieu totalement masculin qui me valait cette préférence affectueuse.

Du classique au traditionnel

Le travail du jeu de pieds m'avait d'abord permis de comprendre où se situait mon premier handicap : je n'avais jamais joué de musique ancrée sur une pulsation aussi rapide. Et mon métronome matérialisait l'évidence : il n'allait pas au-delà de 208, alors que mes battements de pieds devaient s'établir aux environs de 240. La trame rythmique sur laquelle s'appuie la musique occidentale des XVIII^e, XIX^e et début XX^e siècles, socle pédagogique de nos écoles de musique, est beaucoup plus lâche que celle de la musique traditionnelle. C'est sans doute la raison pour laquelle Joseph Canteloube, lorsqu'il a orchestré les bourrées de ses "Chants d'Auvergne" a si fortement accentué – et alourdi – le début de chaque mesure à 3/8, comme s'il ne s'agissait plus que de mesures à un temps, dont le tempo s'établirait ainsi aux environs de 76.

Mais pulsation et tempo métronomique ne sont pas tout. Je mis beaucoup plus de temps à réaliser que les lacunes rythmiques qu'on m'avait reprochées étaient avant tout des problèmes de dynamique, une notion totalement absente de l'enseignement que j'avais reçu. Les trois temps de la mesure à 3/8 de la bourrée n'ont, en effet, pas le même "poids". On pourrait, proposition parmi d'autres, les qualifier respectivement de "fort, fin, sec". Et dans les pieds comme dans la tête du musicien doit s'inscrire une petite mécanique immuable exprimant, outre la rigueur du tempo, la répartition régulière de ces

accents différents. Le moindre raté de cette sorte de moteur lui est fatal.

Les bons musiciens, comme les bons danseurs, intériorisent si bien cette "grille dynamique" qu'ils s'amuse sans cesse à la transgresser, à y échapper pour y revenir, faisant ainsi alterner tensions et détentes qui fondent, dans cette musique, le principe de variation.

Pour qu'une bourrée atteigne un degré maximal d'intensité, les témoignages s'accordent à soutenir qu'elle doit être courte, ne durant pas plus de trois reprises, c'est-à-dire environ une minute et demie au total. Peut-être les ressources en variations des musiciens, et surtout des danseurs, s'épuisent-elles, au-delà de cette durée, les redites affaiblissant le propos, mais cette hypothèse est, bien sûr, difficile à confirmer auprès d'acteurs qui n'ont aucune habitude d'analyse.

La variation

L'élément de variation le plus courant chez les violoneux de Corrèze est l'allongement d'une note au détriment de la suivante. Les trois temps de la bourrée n'ayant, on vient de le voir, pas la même couleur dynamique, les tensions induites ne sont pas identiques suivant la place de la note dans la mesure. Lorsque c'est celle du premier temps qui est allongée, (variation "facile") la tension est moindre que lorsqu'il s'agit de celle du deuxième temps, et encore bien plus faible que lorsque, plaisir réservé aux meilleurs musiciens, c'est celle du troisième temps, puisque cet "étirement" implique alors un effet de syncope sur le premier temps. Mais ce jeu très fin avec le rythme ne concerne que les musiciens dont les doigts matérialisent ainsi un tempo de 480 environ (la double-croche de la mesure à 3/8), ce que les pieds du danseur ne peuvent évidemment pas faire. Danseurs et

musiciens ont en commun d'autres modes de variation rythmique, le plus utilisé de tous étant l'arrêt sec de la mélodie ou de la progression dansée, la rupture ou la respiration d'une fraction de seconde qui décuplent l'intensité du redémarrage. Ils ont aussi des possibilités comparables de jeu avec le découpage de la mesure à trois temps, divisant, par exemple, la mesure en deux parties égales, ce qui se traduira, pour le danseur, par deux pas retenus au lieu de trois, ou par un petit saut. Ils peuvent aussi diviser les six temps de deux mesures en trois fois deux unités, procédé comparable à l'hémiole de la musique baroque. Le danseur exprimera cette variation subtile, dans un déplacement latéral, par trois appuis successifs sur le même pied, que ses pieds se positionnent l'un devant l'autre ou côte à côte, un peu comme dans le "pas chassé". Le violoneux pourra, lui, la matérialiser par son jeu d'archet, ou encore, procédé repris par les accordéonistes qui, à partir des années 30, supplantent les violoneux dans les noces et les bals, monnayer certaines valeurs de la mélodie de base – presque toujours une chanson – pour suggérer un court enchaînement de cellules à deux temps. On remarque, d'ailleurs, à ce sujet, qu'un nombre important de mélodies de bourrées, en Corrèze, sont naturellement porteuses de ces ambiguïtés rythmiques qui en rendent parfois la transcription particulièrement difficile (et obligent à prendre la mélodie à rebours, la dernière note de la mélodie coïncidant nécessairement avec le premier temps de la dernière mesure !). L'ornementation (les "coups de doigts" du musicien) est aussi, contrairement aux idées reçues, un élément de variation dont la fonction est avant tout dynamique. Julien Chastagnol, violoneux de Chaumeil, le disait d'ailleurs clairement – en d'autres termes – à John Wright, dans un film réalisé à la fin des années 70 par Jean-Christian Nicaise. Mais il est évident qu'elle est dépendante, aussi, d'autres

facteurs, tels la courbe mélodique, les possibilités techniques de l'instrument ... et celles de l'instrumentiste.

Structures

Les collectes de répertoire instrumental qui ont été réalisées en Limousin, au cours des années 70 et au début des années 80, par de jeunes musiciens issus, pour la plupart du "mouvement folk" lyonnais, ou fortement influencés par lui, ont été rapidement exploitées. Elles ont donné matière à quelques publications, sonores ou écrites, et, surtout, elles ont été la base des concerts, bals et stages qu'ils ont animés pendant plusieurs années. On oublie souvent que, si elles ont été impulsées par un mouvement d'idées, elles ont aussi été permises par des avancées technologiques qui ont démocratisé l'accès aux enregistreurs sonores, souvent sous la simple forme de magnétophones à cassettes. L'intérêt pour la danse a été beaucoup plus limité que celui pour la musique. Et il a sans doute été freiné par la difficulté, avant l'arrivée de la vidéo, à la fin des années 80, de filmer des danseurs traditionnels, et donc de comprendre leurs évolutions. À la grande époque du folk, tout le monde dansait, pourtant, sur les airs traditionnels fraîchement recueillis, mais les premiers animateurs d'ateliers ou de stages de danse s'étaient eux-mêmes formés, sans toujours l'avouer, auprès des groupes folkloriques locaux. Ces groupes présentaient, et présentent encore, sur scène et en costumes, des spectacles de danses qui ont été, pour la plupart, artificiellement créées à partir d'éléments disparates au cours des années 1920 et, surtout, 1930.

L'impulsion donnée par le mouvement folk a cependant été si forte que, de nos jours encore, c'est la bourrée lancée dans les années 70 qui est le plus couramment dansée dans les "bals folks", également

appelés “bals trads” ou “bals limousins”. Elle est composée, comme celles du répertoire folklorique, de deux figures s’articulant sur les deux phrases mélodiques de la musique.

Si ces deux phrases ne sont pas basées sur des carrures de quatre mesures, les danseurs sont gênés. Une très grande partie des airs de bourrée collectés est pourtant affranchie de ce cadre de quatre mesures, et les musiciens eux-mêmes rajoutent fréquemment, à leur fantaisie, une mesure en fin ou en milieu de phrase mélodique. Cette souplesse est liée aux formes traditionnelles de danse. En Limousin, la bourrée n’est composée, en général, que d’une figure dont la durée, variable d’une forme à l’autre, ou même d’un lieu à l’autre, est totalement indépendante de celle des segments musicaux. On a vu plus haut que la trame rythmique serrée sur laquelle se construit une musique à tempo très rapide était génératrice d’énergie. De façon parallèle, me semble-t-il, une approche musicale se concentrant si intensément sur une cellule rythmique de base, la mesure, qu’elle semble dénier toute pertinence à la durée de la phrase mélodique est particulièrement appropriée à une extrême intériorisation de la dynamique, pouvant aboutir à un état que, plutôt que de “transe”, on pourrait peut-être qualifier de “transcendance”.

Mais, à ce stade de la réflexion, se pose alors la question de la perception qu’a le danseur de la mélodie. En a-t-il réellement besoin ? N’évoluerait-il pas de façon similaire sur une simple cellule rythmique, variée peut-être, mais seulement jouée par des instruments à percussion ? La réponse est négative, car c’est bien à travers son interprétation sans cesse renouvelée des mélodies que le musicien sait, dans cette région, manifester, au-delà de son habilité technique, son engagement dans la musique et son sens de “la cadence”. Et c’est cette force, perçue globalement par le danseur, qui va lui

permettre, à son tour, de s'exprimer pleinement. Et d'insuffler, en retour, de nouveaux élans au musicien.

Mouvements et beauté chez les WoDaaBe du Niger : pistes pour une ethnochoréologie ?

Par Mahalia Lassibille, doctorante

Résumé

Basée sur le principe de l'analyse comparée, cette conférence examinera comment la beauté et le mouvement se trouvent être les motifs organisateurs de la culture et de la vie de la société des WooDaBee. L'examen précis de l'écriture des figures chorégraphiques, de la mise en espace, de la temporalité des danses ainsi que l'observation fine des modalités singulières d'exécution du geste dansé permettront de faire émerger et de souligner la place primordiale de la danse dans la culture des Peuls nomades. L'utilisation d'outils d'analyse du mouvement permettra d'affiner le regard porté sur une danse dite africaine et de faire émerger la cohérence entre un système de vie, celui du nomadisme, et "un système de gestes", celui des WooDaBee.

Les danses des *WoDaaBe*, Peuls nomades vivant au Niger, apparaissent dans nombre de documentaires, de revues et de reportages photographiques. Les descriptions et interprétations qui en sont données sont souvent empreintes d'un ensemble de stéréotypes. Les danses masculines seraient ainsi une sorte de concours de beauté permettant à de jeunes hommes, "efféminés" pour la circonstance, d'être choisis comme futurs époux par des femmes de l'assistance.

Cette vision trop sommaire de cet aspect de la culture *WoDaaBe* doit nous inciter à réfléchir davantage sur les questions suivantes. Comment appréhender, dans une société différente de la nôtre, ce que nous appelons "danse", en évitant les réflexes ethnocentriques ?

Les recherches anthropologiques que j'ai menées sur les danses des *WoDaaBe* depuis 1994 m'ont conduite à étudier ces danses en travaillant tout d'abord, et de manière détaillée, sur les mouvements des danseurs *WoDaaBe*.

Je me suis donc intéressée aux outils utilisés pour l'analyse du mouvement. Ces outils sont développés en Occident, notamment pour la danse moderne et contemporaine. Ils sont conçus pour des formes artistiques spécifiques et ne peuvent être appliqués en l'état à des danses provenant de contextes culturels très éloignés. Il est nécessaire d'envisager l'analyse du mouvement – et les outils qui vont avec - dans une perspective ethnologique fondamentale. Dans notre cas, il faudra s'appuyer sur les descriptions que font les *WoDaaBe* eux-mêmes de leurs danses.

Présentation rapide des danses WoDaaBee

Pour faire vivre leurs troupeaux, les *WoDaaBe* vont, si les conditions le leur permettent, de pâturage en pâturage, de puits en puits. Pendant 9 à 10 mois, c'est la saison sèche au Niger. Il ne tombe pas une goutte de pluie. Les campements sont alors éparpillés afin de ne pas épuiser les réserves naturelles. Ainsi, les *WoDaaBe* vivent par petits groupes d'une dizaine de personnes d'une même famille. C'est un quotidien de difficultés et d'isolement.

Puis, dès que l'hivernage arrive, les groupes se rassemblent et organisent des réunions d'hivernage (festivités...). Les jeunes dansent pendant des heures tandis qu'hommes, femmes et enfants se rassemblent pour les regarder. La danse constitue une activité essentielle des réunions d'hivernage. Qui plus est, il ne peut y avoir pour les *WoDaaBe* de rassemblement social sans danse.

Différentes danses sont exécutées au cours des réunions d'hivernage. Nous allons parler de la danse *geerewol*, la plus importante aux yeux de ces Peuls nomades. La *geerewol* est dansée lors d'une réunion d'hivernage particulière, la *Ngaanyka* ("guerre rituelle"). En effet, deux lignages vont se retrouver pendant plusieurs jours et faire leur preuve par la

danse, la *geerewol* en particulier. Ils vont aussi par ce biais tenter de séduire les femmes du groupe adverse.

Voici quelques images...

Plusieurs traits apparaissent dans cette chorégraphie. Tout d'abord, nous voyons les jeunes hommes s'élever, avec un contrôle important du poids du corps et de l'axe central. La chorégraphie ne laisse place à aucune chute, aucun déséquilibre. Bien au contraire, elle valorise le travail d'équilibre avec lequel les danseurs (également chanteurs, les deux ne pouvant être dissociés) jouent sans cesse.

Lorsqu'on regarde plus attentivement le geste, on voit les jeunes hommes s'élever sans aller au maximum de l'extension, contrairement à la pratique de la danse classique. C'est pourquoi l'utilisation du terme "demi-pointe", bien que courante pour décrire ces danses, est inappropriée car elle ne rend pas compte du niveau exact du geste. Nous préférons utiliser l'expression "quart de pointe".

De même, si les jeunes hommes lèvent les bras, ils ne dépassent jamais le niveau des épaules. D'ailleurs, j'ai eu l'occasion, lors d'une danse féminine, de voir une jeune fille lever les bras au-dessus de sa tête. Les *WoDaaBe* m'ont expliqué, à mon grand étonnement, qu'elle était possédée. Ceci illustre l'importance, pour qu'une analyse du mouvement soit pertinente, de prendre en compte le contexte culturel.

Les montées sur quart de pointe des danseurs *WoDaaBee* peuvent également être qualifiées de lentes, même si le tempo varie selon les danseurs et surtout selon les lignages. Cependant, cette notion de lenteur est relative. En effet, dans un groupe où la retenue est très présente, un mouvement peut être considéré comme grand ou rapide alors qu'il ne le sera pas dans un autre. Il est donc indispensable de vérifier si les paramètres de l'analyse du mouvement sont pertinents pour les acteurs. Un jour, un homme m'a expliqué que son lignage était "bon" dans une danse particulière. Quand je lui ai demandé pourquoi, il m'a répondu :

“*Nous dansons lentement. Nous ne nous précipitons pas*”... Il imite ceux qui dansent vite et rit... “*Non, ce n'est pas bien*”.

Ainsi, la lenteur est une qualité valorisée par les *WoDaaBe*, même s'il faudrait affiner l'analyse. Les chants disent d'ailleurs : “*Travaillez doucement. La danse n'a point de hâte*” (R LABATUT, 1974, p. 84). D'un paramètre de mouvement, nous sommes passés à un critère de référence. La lenteur, le contrôle de l'axe du corps..., sont des caractéristiques du mouvement qui révèlent une valeur essentielle des *WoDaaBe*, le *semteende*, que l'on traduit par honte ou retenue. C'est une qualité morale fondamentale dans la *mboDangaaku*, l'ensemble des comportements, normes et valeurs qui définissent “la façon d'être *WoDaaBe*”. Certaines choses ne se disent pas, certaines actes sont interdits. Par exemple, les Peuls *WoDaaBee* ne peuvent pas partager un espace public avec leur époux ou épouse, prononcer le nom de leur enfant aîné... La danse, elle aussi, reflète les valeurs morales essentielles du groupe, idée souvent développée en anthropologie.

Cependant, dans quelle mesure le *semteende* est-il caractéristique de la danse *geerewol* quand on entend dire les *WoDaaBe* : “*La danse est un moment où la honte/retenu (semteende) se relâche ?*” Cette phrase vient en contradiction avec le regard que nous portons, nous pour qui ces danses paraissent si retenues. Il faut donc aller plus avant dans l'analyse.

En même temps qu'ils montent sur quart de pointe, les visages des jeunes montrent des expressions qui ont fasciné les Occidentaux.

Pour les désigner, les ethnologues ont utilisé les termes “*sourires*”¹,

¹ *mimiques* (M. DUPIRE, 1962, p. 221 ; M. VAN OFFELEN, 1991, p. 198). *grimace* (H. BRANDT, 1956, p. 128 ; Z. EISTREICHER, 1954-55, p. 61) Z. EISTREICHER décrit un *sourire artificiel proche d'une grimace crispée* (1954-55, p. 61), M. VAN OFFELEN parle de *sourires forcés* (1991, p. 198), S. LONCKE de *sourires figés* (2000).

“sourires figés”, “mimiques” ou “grimaces”. Ce vocabulaire omet la dimension proprement chorégraphique de ces expressions du visage. Pour les désigner, les *WoDaaBe* parlent de *berdi* qui vient de *wers-*, “écarter”, et *Daneeri*, de la racine *raan-*, “blanc”. Ils ne font pas référence à des sourires (*moos-*, “sourire”) mais à des expressions du visage où les danseurs écartent les lèvres et les paupières au point de montrer le blanc de leurs dents et de leurs yeux.

En réalité, ces expressions du visage sont chorégraphiées. Mais à quoi correspondent-elles ? Que représentent-elles pour les *WoDaaBe* ? Ils expliquent : “*Les jeunes hommes font les daneeri pour montrer/ faire ressortir leur charme, leur beauté*”. En effet, pour définir la beauté, les *WoDaaBe* s'en réfèrent à des traits physiques précis. Je cite : “*Etre beau, c'est avoir un nez droit et fin, les dents et les yeux blancs, un long cou, un grand front, un corps mince. Il faut aussi être grand. Il faut posséder toutes ces qualités pour être beau*”. Et ces caractéristiques physiques sont parfaitement valorisées dans la chorégraphie de *geerewol*. En effet, les jeunes hommes montrent, dans leurs expressions du visage, la blancheur de leurs dents et de leurs yeux, critères de beauté essentiels pour les *WoDaaBe*. Ils parlent de *kollol* qui vient du verbe “montrer”. Les jeunes montrent leurs traits de beauté et se mettent en avant dans la danse, ce qui montre que des danses dites “traditionnelles collectives” peuvent laisser place à une affirmation individuelle. Dos et têtes droits, les jeunes hommes orientent leur corps sur la verticale et s'élèvent. Les jambes tendues, les talons soulevés, une tension axiale ascensionnelle, une suspension vers le haut apparaissent. Cette chorégraphie tend à allonger et à étirer les corps, matériellement et dans l'effet qu'elle crée. Elle met en scène la grandeur et la minceur des participants, ce qui est accentué par la composition des parures : la plume d'autruche, les colliers le long du buste, le pagne allongent les corps tout comme le maquillage fait ressortir la blancheur des

dents et des yeux. Certes, parfois, les jeunes hommes descendent de leur relevé, mais ce passage réamorçait immédiatement la verticalité. L'élévation et l'allongement prennent à nouveau naissance. Le jeu de tension établi entre ces deux pôles suit une ligne verticale que rien ne vient contrecarrer, ce qui correspond aux critères de beauté des Peuls nomades. Cependant, là encore, il faut connaître la manière dont les *WoDaaBe* décrivent leur chorégraphie. Ils disent : "*Miin imaaki*" (Nous nous levons). Ils confirment la perspective précédente et expriment leur quête de l'élévation. Ils ne font aucune référence à la descente. Le point fort est l'ascension. Dans cette chorégraphie, le privilège est donné à l'élan au détriment de l'impact, à la direction au détriment du poids. Cette organisation favorise un "aller vers" ; un "aller vers" pour un peuple caractérisé par la vie nomade mais aussi un "aller vers" esthétique pour un groupe qui aspire à la beauté physique, et la *geerewol* l'incarne.

Car la beauté est une des références capitales de cette danse. Elle est au centre du projet chorégraphique d'autant que la *geerewol* se clôture par l'élection du plus beau danseur. L'acte final de la danse est un acte esthétique. Une jeune fille, choisie pour sa beauté, parée, avec une démarche elle aussi chorégraphiée et considérée comme esthétique, élit le plus beau des jeunes hommes sans qu'il ne devienne nécessairement son amant ou son époux. Ce n'est pas un choix amoureux qui est réalisé mais un acte institutionnel et chorégraphique qui affirme la place de la beauté chez les *WoDaaBe*, tout comme le font les moqueries des vieilles femmes désignant le plus laid des danseurs. Chez les Peuls nomades, la beauté se révèle être un critère identitaire et un outil politique.

En conclusion, les danses constituent des pratiques complexes qui nécessitent le recours à des outils d'analyse spécifiques et l'élaboration

d'une démarche dynamique. Et l'analyse du mouvement, que Mme Christine Roquet va vous présenter plus précisément, peut y participer.

Utilisée avec des précautions méthodologiques et théoriques incontournables, elle conduit à porter attention aux détails du geste et nous introduit dans le domaine fondamental du sensible. Mais au-delà d'une caractérisation du mouvement, elle m'a permis d'accéder aux représentations des *WoDaaBe* de façon plus fine et profonde, et de mettre en relation, de façon dynamique, les danses avec les acteurs qui les interprètent.

J'ai pu par cette méthode remettre en question un certain nombre de caractéristiques associées aux danses des *WoDaaBe* et à ce que l'on appelle "la danse africaine" et mettre en lumière les ethnocentrismes que notre regard suscite. Il est important de rompre avec des classifications et dichotomies qui continuent à dominer l'étude de "la danse africaine" et, de fait, l'interprétation de la société qui en découle.

Bibliographie

BOVIN M., *Nomads who cultivate beauty (WoDaaBe dances and visual arts in Niger)*, Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala, Sweden, 2001

BRANDT H., *Nomades du soleil*, Clairefontaine, Lausanne, 1956

DUPIRE M., *Peuls nomades, (Etude descriptive des WoDaaBe du Sahel Nigérien)*, Institut d'Ethnologie, Paris, (1962), Karthala, Paris, 1996

EISTREICHER Z., *Chants et rythmes d'hommes bororo*, Bulletin de la Société Neuchâteloise de géographie, T . 51, fasc. 5, 1954-55, p. 57-84

KAEPLER A., *La danse selon une perspective anthropologique*, Nouvelles de danse, N°34-35, printemps été 1998 (1978), p. 24-46

LABATUT R., *Chants de vie et de beauté peuls (recueillis chez des Peuls nomades du Nord Cameroun)*, Publications orientalistes de France, Association Langues et Civilisations, Paris, 1974

LOMAX A., *Folk song style and culture (a staff report on cantometrics)*, Am. Ass. For the Advancement of Science, Washington D.C., N° 88, 1968

LONCKE S., DUROU J.M., *Les Peuls Bororos : nomades du Sahel*, Vilo, Paris, 2000

MALIKI, (BONFIGLIOLI) A., *Dadal-Histoire de famille et histoire du troupeau chez un groupe de WoDaaBe du Niger*, Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris, 1986, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1988b

ROYCE PETERSON A., *The anthropology of dance*, Indiana University Press, Bloomington and London, (1977), 1980

SPENCER P. (dir.), *Society and the dance, (The social anthropology of process and performance)*, Cambridge University Press, USA, 1985

VAN OFFELEN M., BECKWITH C., *Nomades du Niger*, Chêne, Paris, 1991

La relation danse/musique en pays Mandingue

Par Christophe Delaeter et Hugues Lebrun, musiciens, enseignants

Résumé

Les liens entre danse, musique et langue seront analysés dans deux contextes : premièrement au village et deuxièmement en milieu urbain où sont apparues depuis une quarantaine d'années de nouvelles expressions artistiques impulsées notamment par les ballets nationaux.

Généralités

I Géographie et population de l'aire culturelle mandingue

- Climat sahélien; alternance entre saison sèche et humide
- Populations mandingues : malinké, bambara, dioula, bobo mandingo;
 - o groupes voisins : soninkés, sénoufos, dan, kpellés, gourous...

II Histoire

- L'empire de Soundiata Keïta
- Le morcellement de l'empire en états multiples
- Des explorateurs aux colonisateurs
- Les indépendances

III L'organisation sociale

- Le système de castes
- Le rôle des hommes et des femmes

IV Les styles et les instruments de la musique mandingue

- La musique de cour est jouée par les *djeli* (griots). Instruments : kora, balafon, *tama* et *djelingoni*
- La musique de la confrérie des chasseurs. Instruments : *donsongoni*, *karignian*

- La musique des réjouissances et des cérémonies. Instruments : djembé (organologie – historique – technique de jeu), *dunduns*, tambours à fente, balafons, *djidunduns*, *botés*, *songolos*...

V Le système musical

- Le lien entre langage et musique
- Une théorie implicite (non formulée)
- Les tempos, les rythmes pensés comme des mélodies, la polyrythmie
- A chaque rythme correspond une danse
- L'improvisation
- Mise en évidence des quatre phases de jeu accompagnant le chant et la danse ; démonstration par les percussionnistes Christophe Delaeter et Hugues Lebrun

La danse et la musique dans les villages

Tradition dans les villages et modernité dans les villes

I Le cadre traditionnel

- Une musique fonctionnelle
- Plaisir et savoir partagés
- La musique et la danse sont indissociables

II Les circonstances de jeu

- Les réjouissances
- Les cérémonies rituelles
- Les travaux
- La guérison

III Les danses

- Types de danse
 - o danses d'hommes, de femmes, mixtes
 - o danses solo et collectives, pas de distinction entre profane et sacré
 - o danses de castes, danses de masques, danses d'initiés, danses spectacles...
- Caractéristiques de la danse africaine
 - o élément identitaire du patrimoine culturel d'une ethnie
 - o omniprésence de la danse dans la vie sociale
 - o importance du cercle
 - o conception cyclique du temps
 - o esprit communautaire
 - o exutoire des tensions du corps et de l'esprit
- Gestuelle
 - o "le danseur est un musicien sans instrument"
 - o le geste quotidien est chorégraphié
 - o illustration corporelle d'accents rythmiques
- Connaissance des rythmes par le danseur - Notion de cycles rythmiques

Intervention de la chorégraphe Norma Claire et du maître percussionniste Mare Sanogo mettant en évidence ces éléments : le *Madan* tel qu'il est joué et dansé au village et l'adaptation de ce morceau dans les ballets, puis création de pas respectant le cycle rythmique du *Madan*.

IV Les relations entre les musiciens et les danseurs

- Rôle du maître tambour : marquer la danse de son mieux
- Interaction danseur-musicien : qui suit l'autre ?

- Exemples vidéo : extrait du film “*djembéfol*” de Laurent Chevalier; danse du “*Zaouli*” unisson danse/musique ; danse des initiés toma et pelli (phrases codées)

V La transmission de la danse et de la musique

- Pour les tambourinaires
 - o méthode d'apprentissage
 - o mémorisation par imprégnation (le novice est mis dès ses débuts en situation réelle)
- Exode rural et désintérêt des jeunes pour les traditions, disparition de certains rythmes (pratique fonctionnelle plutôt qu'artistique)
- Joueur de djembé (*djembéfol*), une activité complémentaire peu considérée
- Pour la danse, 2 types d'apprentissage : initiatique et “sur le tas”

La danse et la musique en milieu urbain

I Traditionnelle recomposée

Un métissage des rythmes à la fois interethnique et “inter événement”

II Ballets nationaux et autres troupes de spectacles

- Emergence d'un art de la scène africain : ballets = théâtre + danse + musique + acrobaties
- Les ballets nationaux deviennent les ambassadeurs de la révolution guinéenne et de sa culture traditionnelle
- Influences de la Chine, de Cuba et de l'URSS

- Apparition de la notion de performance
- Politique de compétition et de sélection : biennales, rencontres
- Statut des musiciens et des danseurs, professionnalisation des artistes fonctionnaires d'état
- Discipline et virtuosité
- Désintérêt des états pour leurs politiques culturelles et intérêt croissant du public occidental conduisent les artistes confirmés à l'exode
- Le djembé : un instrument de promotion sociale

III Les groupes de percussions, un phénomène récent

- Historique en Afrique
 - o Les premiers morceaux de percussion au sein des ballets nationaux
 - o Les Percussions de Guinée
 - o Les groupes récents
- Historique en Europe
 - o Les précurseurs
 - o Les groupes africains
 - o Les groupes européens
 - o L'engouement occidental pour le djembé
 - o Nouveaux aspects de la pratique du djembé : absence de danse + écoute du public = créations – vedettariat

IV Danses contemporaines et modernes apparues récemment

- La pratique du djembé débute en Occident dans les cours de danse africaine, contemporaine ou moderne
- Présence de compagnies africaines contemporaines et modernes
- Le lien musique et danse est remis en cause

Dissocié de la danse, l'enseignement de la percussion hors de son contexte africain conduit à des différences profondes entre le jeu des occidentaux et celui des natifs. Ce même enseignement commence à faire son apparition dans les capitales africaines. Dans le même ordre d'idée, les événements sociaux communautaires deviennent des spectacles. On assiste donc à une séparation de la percussion mandingue vis à vis de sa danse et réciproquement.

Bibliographie

Par Christophe Delaeter

LES OUVRAGES

Adama Dramé et Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, Editions L'Harmattan

Nambala Kanté, *Forgerons d'Afrique noire*, Editions L'Harmattan

Bokar N'Diaye, *Les castes au Mali, Groupes ethniques au Mali, Veillées au Mali*, Bamako, 1970, Editions populaires, Collection Hier

Sory Camara, *Gens de la Parole : essai sur la condition et le rôle des griots*, 1992, Editions Karthala

Diango Cissé, *Structures des Malinkés de Kita*, Bamako, 1970, Editions populaires, Collection Hier

Mamadi Kaba, *Anthologies de chants Mandingue*, Editions L'Harmattan

Youssouf Tata Cissé, *La Confrérie des Chasseurs malinké et bambara*, Editions Arsan

Youssouf Tata Cissé et Wa Kamissoko, *La Grande Geste du Mali et Soundjata, la Gloire du Mali*, Editions Karthala

Germaine Dieterlen, *Essai sur la religion bambara*, Editions de l'Université de Bruxelles

S. de Ganay, *Le sanctuaire Kama blon de Kangaba - Histoire, mythes, peintures pariétales et cérémonies septennales*, Paris, 1995, Editions du Sud

Hugo Zemp, *Musique dan : La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, La Haye, Editions Mouton, Cop. 1971.

– p 320

André Schaeffner, *Les Kissi : une société noire et ses instruments de musique*, Paris, 1951, Hermann et Cie

Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, vol.1 et 2, Paris, 1985, Editions Sela
Gilbert Rouget, *Un roi africain et sa musique de cour : chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976), transcriptions musicales de Trân Quang Hai.* – Paris, 1996, Editions CNRS

Wolfgang Bender, *La Musique africaine contemporaine*, Editions L'Harmattan

Monique Brandily, *Introduction aux musiques Africaines*, Editions Cité de la Musique - Acte Sud, collection Musiques du Monde

Jean Sellier, *Atlas des peuples d'Afrique*, Editions La découverte

Christian Girier, *Parlons Soninké*, Editions L'Harmattan

François Kokelaere, Djembé : en lisant Zanetti, *Percussions*, n°57 (1998), pp.30-34

François Kokelaere, Nasser Saïdani, Le chemin du Djembé, *Percussions*, vol. 8, n°54 (novembre-décembre 1997), pp. 22-27

François Kokelaere , Les méandres de l'histoire, *Percussions*, n°55 (1998), pp.7-19

André Julien, Djembé et Dunduns, Deux tambours malinké, *Percussions*, n°58, pp.27-32

France Cloarec-Heiss, Un langage Tambouriné, *Percussions*, n°59, pp. 28-34

France Cloarec-Heiss *Langue naturelle, langage Tambouriné : un encodage économique (Banda-Linda de Centrafrique)*, Editions CNRS

LES METHODES

Une vie pour le Djembé

Mamady Keïta / Uschi Billmeier ; livre + CD (Editions : Arun)

Le Tambour Djembé

Serge Blanc (Editions Hexamusic)

Rythmes et Chansons de la Guinée

Famoudou Konate et Thomas Ott ; livre + CD (Editions Van de Velde)

Méthode de Djembé

Christian Laurella (Editions MusiCom)

Techniques Africaines

François Kokelaere

Le Renforcement (à paraître)

Louis-César Ewandé

LES VIDEOS

Mamady Keïta Rythmes traditionnels mandingues / vol 1 et 2

Débutants, moyens, avancés ; éditions : Le comptoir mandingue

Le Djembé : initiation aux percussions mandingues

Nicolas Girardin et Philippe Nasse, réal. ; Inza Diabate, Djembé. - Paris :
Improductions ; Planète son, 1998. - 1 cass. Vidéo (VHS), 54 mn : coul. ;
PAL + 1 livret (20 p.)

Les Ballets africains distribution Kalim, Paris international, JMJ vidéo
Conakry

Les Ballets du Mali Camara production, rue Doudeauville, Paris 18

Djembéfolà ! de Laurent Chevalier (1992)

Mögöbalu de Laurent Chevalier (Les films d'Ici)

SITES INTERNET

<http://www.djembe.com/>

<http://echarry.web.wesleyan.edu/>

<http://echarry.web.wesleyan.edu/jembearticle/>

<http://home.wanadoo.nl/paul.nas/>

<http://tcd.freehosting.net/djembemande/listrhythm.html>

<http://www.djembe.net/link-int.shtml>