

Danse jazz et négritude

Vers une conception moderne de la danse et du ballet occidental : l'apport du primitivisme dans la pensée artistique du xx^e siècle

Le corps dansant confronté à la négritude

L'imagerie du bon sauvage et de l'homme civilisé

L'influence chrétienne et rousseauiste sur les cultures non occidentales

Le naturel n'est pas l'état de nature en vertu du code aristocratique de l'honnête homme

Le mirage du surhomme dans l'homme – dieu : ambiguïté du Corps glorieux quant aux formes chorégraphiques afro – américaines conditionnant l'émergence de spectacles populaires incluant danse jazz et comédie musicale

Indications bibliographiques :

Cette étude s'appuie en grande partie sur les travaux de recherches anthropologiques de France Schott-Billmann, auteur *Du primitivisme en danse* (éd. La recherche en danse, Paris 1989), sur l'étude de Eliane Seguin, auteur de *l'Histoire de la danse jazz* (éd. Chiron, Paris 2003) et sur le *Dictionnaire de la danse* (dir. Philippe Le Moal, éd. Larousse, Paris 1999).

La remise en cause radicale de la chorégraphie occidentale survient par la danse tribale et vernaculaire. Si l'expression primitive se situe du côté d'une recherche de soi, le langage de la danse moderne s'y rapporte puisque la danse nouvelle apparue au xx^e siècle répond à la quête des origines. Du point de vue méthodologique, la danse contemporaine emprunte-t-elle aussi sa démarche analytique aux sciences humaines et aux sciences de la vie également. Cette forme artistique procède d'un champ de recherche lié aux disciplines suivantes :

- la sémiologie (étude du comportement animal et ou humain)
- la neuroscience (étude du fonctionnement cérébral)
- la psychologie génétique (étude du développement de l'enfant)
- la linguistique (étude du fonctionnement de la langue comme moyen de communication)

- la psychanalyse (étude de l'évolution intérieure de l'homme sur le plan inconscient de sa personne, motivant le passage de l'animalité à l'humanisation)
- l'éthologie (étude comparative du comportement animal et humain)
- l'ethnologie (étude des peuples dits primitifs)
- l'archéologie (étude des traces préhistoriques)
- l'histoire
- la philosophie

Ces diverses disciplines tentent de mettre en évidence deux universaux aristotéliens : la catégorie de l'inné (ou, ce qui est indépendant du contexte socio-historique des choses), et la catégorie de l'acquis (qui s'y oppose).

Par conséquent, notre objet d'étude consistera à dégager les structures sémiotiques qui sont à l'œuvre dans la danse.

L'approche primitiviste du corps dansant repose sur des jeux fortement contrastés comme, par exemple, le traitement spatio-temporel de l'action corporelle. Ainsi, la vitesse projetée dans la frénésie de la possession, tandis que l'immobilité installe dans l'extase de la contemplation ou bien dans la stupeur. L'expression primitiviste repose sur une rythmicité d'ordre binaire. Elle privilégie la station debout et la marche. Par les procédés de la répétitivité, elle instaure un climat de différenciation extrême grâce aux états de transe par le lâcher prise et par l'oubli de soi. Sur le plan formel, son langage s'inscrit dans l'épure et la simplicité du geste, d'où les modes compositionnels abstraits, géométriques, arithmétiques, symétriques, collectifs. Rite sans mythe, la danse primitiviste et par extension, les danses nègres, se focalise sur la figure du grand autre, par le biais de formes stylistiques proches du merveilleux et de l'exotique. L'étrange et l'étranger amorcent leur dialectique, interrogeant les identités propres.

La création favorise l'émergence de l'être. Membre de l'action painting des années 1950, Jackson Pollock affirme pour sa part que l'artiste capte des puissances, d'où le processus d'incarnation intrinsèque à la création artistique. Jusque dans l'absence, le silence, le vide : « A mon sens, l'artiste moderne exprime son monde intérieur. En d'autres termes, il traduit l'énergie, le mouvement et les autres forces qui l'habitent. »

Quant à lui, le plasticien français Yves Klein tente des expériences limites, il expérimente des formules qui sont des jeux de langage, des systèmes de contraintes ; il compose notamment en 1949 une *Symphonie monotone* à un son unique, ou il expose en 1958, par exemple, *le tableau invisible* à partir du rien, une galerie repeinte en blanc, son objet témoignant de l'impossibilité de dire, impuissance à l'œuvre dans tout œuvre d'art, ou expression poétique.

La modernité de l'art du xx^e siècle se caractérise de par la volonté de dominer la matière. L'esprit, l'intellect agissant sur la sensibilité et la sensibilité dont ne dépend plus l'inspiration. Volonté et réflexion participent des procédés de fabrication de l'œuvre d'art qui perd ainsi son statut d'objet esthétique, décoratif ou sacré. Au xx^e siècle, les modes ludiques de création s'introduisent dans les techniques picturales, musicales, littéraires, plastiques, chorégraphiques et autres. En rupture avec l'histoire, faisant table rase des théories classiques de l'art, Marcel Duchamp établit la transgression en tant que mode d'expression fondamental. Avec les deux guerres mondiales, avec la fin des empires coloniaux et le déploiement des

valeurs démocratiques ancrées dans la souveraineté des peuples à disposer d'eux-mêmes, les systèmes philosophiques s'effondrent à l'Ouest. Il en découle une conception nouvelle de la responsabilité individuelle, notamment à travers l'idée de liberté absolue et en outre le rejet des règles préétablies. La technique classique cède à d'autres savoir-faire, et précisément aux pratiques rituelles non occidentales ou hybrides, métissées. Les danses afro – américaines procèdent de la mixité, du mélange des cultures, en l'occurrence, du melting-pot fondateur du Nouveau Monde, l'Amérique du Nord. Aussi la machine à rêve du cinéma et de la comédie musicale trouve-t-elle son public de prédilection aux USA, et tout spécialement dans les métropoles telles New York, Chicago, la Nouvelle Orléans ou Los Angeles. Entre Broadway et Hollywood, les chemins de fer tissent un réseau de communication de plus en plus serré, ce qui rapproche les peuples et alimente les imaginaires coutumiers de la différence et de l'insolite. L'un des facteurs déclencheurs de cette révolution du regard étant le 7^e art, les arts mécaniques, symbole de la civilisation industrielle. A l'ère de la reproductibilité et de la vitesse, les virtuoses de l'absurde trouvent leur place, surtout après les vicissitudes de l'humanisme causées par les la première puis la seconde guerre mondiale. La crise du sujet plongeant l'homme occidental dans une mélancolie qui se maquille derrière les feux de la rampe et la lumière électrique des théâtres et cinémas de boulevard.

Dans la première décennie du xx^e siècle, selon Walter Benjamin, l'influence des nouvelles technologies détermine effectivement la renaissance de l'art en Occident. Les télécommunications, les moyens de reproductions en série, l'ensemble des techniques industrielles participe de la conscience. Très tôt, dès 1917 dans sa célèbre conférence sur *L'Esprit nouveau et les poètes*, Guillaume Apollinaire exhorte tout créateur à s'initier au 7^e art (selon la formule que Riccioto Canudo invente et emploie en 1920 dans sa revue *le Club des amis du 7^e art*). L'homme – machine trouve sa forme parfaite à travers le spectre du cinéma ; aussi le corps humain se métamorphose-t-il à lui-même puisque l'image mécanique (24 images par seconde) en décompose le mouvement naturel, déclinant désormais une tout autre réalité d'être vivant. Le sujet, la personne bouge, parle et chante autrement, sous des éclairages encore insoupçonnés, sous des tropiques réinventés et idéalisés aussi.

Globalement, la mouvance surréaliste impulse une façon de rêver et de sentir à la fois originale et inédite. En 1925, grâce la clairvoyance des Ballets russes de Diaghilev et à celle des Ballets suédois de Rolf de Maré, Joséphine Baker se distingue dans les revues du music hall d'alors, le public parisien découvrant et raffolant des fameuses danses nègres qu'elle exécute en bikini de bananes, non sans humour ni sans une certaine dérision dadaïste. C'est l'époque des avant-gardes, du cubisme notamment, qui s'inspire de l'art africain et océanique aussi car l'homme blanc s'est depuis peu révélé à lui-même (entre 14-18) sous le jour de la monstruosité dans la guerre de tranchées. Comme le cygne blanc a la chair noire quand elle est cuite, l'âme du bon chrétien l'est tout autant, noire, ni plus ni moins que celle du nègre finalement, d'où la relativité du beau universel, désormais remplacé par les valeurs du vrai. La culture des hommes de couleur transparaît tout autrement par conséquent ; elle intéresse les chercheur en quête d'une vérité cachée, profonde et de surcroît oubliée : les origines. La découverte archéologique se double des trouvailles anthropologiques et le voile sur les civilisations disparues se lève. Chaque peuple possède son histoire, ses us et coutumes, ses traditions, son mode de vie propre. Aussi l'homme moderne du xx^e siècle se reconnaît-il à

travers d'autres visages, éprouvant des mémoires comme s'il s'agissait de la sienne. Un danseur comme Nijinski, à l'instar d'Isadora Duncan, s'adonne à la création chorégraphique comme s'il s'agissait d'une projection de soi en soi, en partance vers les ancêtres, en quête d'authenticité. Les rapports à autrui se transforment considérablement depuis le prise en compte de l'animalité en branle dans l'inconscient, dans la réalité pulsionnelle inhérente au corps de chair. En quête de reconnaissance, d'amour, la vérité d'un moi intérieur, la vérité d'une profondeur de l'être étouffé sous les apparences et son lot de faux-semblants, de leurres, d'idéaux erronés. En réaction contre l'académisme, l'artiste moderne se cherche. Or, c'est en se penchant sur les formes d'expression artistiques non occidentales qu'il parvient le mieux à se reconnaître ; tel Paul Gauguin qui atteint l'harmonie spiritualiste en s'établissant aux Marquises, à Tahiti – terre sauvage et primitive. A l'instar du peintre symboliste qui se tient sur le seuil d'un paradis perdu pour l'homme civilisé en terre étrangère, Paul Claudel s'émerveille quant à lui du Brésil où il se trouve et se retrouve, l'étranger le rapprochant de lui-même. Comme les romantiques en font l'expérience, à l'instar des Delacroix, Ingres, Gautier, Baudelaire ou Rimbaud, le voyage se vit sur le mode initiatique d'un ailleurs idéal : « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir (...) Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où ! / Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse, / Pour trouver le repos court toujours comme un fou ! (...) Amer savoir, celui qu'on tire du voyage ! / Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image », comme pour tromper l'ennui, le temps, la mort ; « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* » (Baudelaire, « Le Voyage »).

D'où l'attrait des mœurs primitives en regard des arts et de la littérature modernes. En cela, les mentalités du xx^e siècle héritent du xix^e siècle car effectivement, il lui doit cet engouement prégnant pour les contrées lointaines, ce besoin vital d'évasion, cette poésie visionnaire fondée sur une synesthésie. D'où la conjugaison entre la démarche scientifique d'ordre anthropologique et les modes de création d'ordre analytique. En guise d'exemples, citons Claude Debussy (*L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski, 1912), Igor Stravinsky (*Le Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski, 1913), Eric Satie (*Parade* de Léonid Massine, 1917), Paul Hindemith (*Le Ballet triadique* d'Oscar Schlemmer, 1922) ou Maurice Ravel (*Boléro* de Bronislava Nijinski, 1928). Chacun apportant sa contribution à la conception d'un spectacle représentatif des temps nouveaux. En l'occurrence, ces quelques créateurs modernes et contemporains mettent l'accent sur la corporéité et la physicalité à l'œuvre dans l'œuvre d'art. Ils portent l'accent sur la pulsation du jeu, et intrinsèquement, ils mettent en exergue la rythmicité du geste. Dorénavant, une approche mécaniciste peut dominer la pensée poétique, les arts du spectacle depuis le xx^e siècle étant sous le signe de la nouveauté, de l'originalité, de l'inédit et du progrès. Ces valeurs se répercutent donc à travers plusieurs mouvements artistiques dont le Bauhaus en particulier, et aussi à travers d'autres formes artistiques populaires telles la revue musicale, forme mécanique de ballet féerie, attraction sémillante où défilent les créatures les plus désirables dans le plus sobre appareil, la quasi nudité parée de soie, de strass et de duvet sur une laque en noir et blanc sous le prisme d'un arc en ciel artificiel.

Les œuvres d'art du xx^e siècle sont pétries des visions fantasmatiques d'Afrique, d'Océanie, d'Amérique. L'Europe interroge son identité surtout quand elle fait écho aux cultures coloniales et indigènes. De même, les danses et les chants d'ailleurs ou de nulle part finissent par résonner avec une certaine familiarité dans l'imaginaire de l'homme blanc qui se fuit en cherchant l'homme noir, ou le bon sauvage qui sommeille en lui. Le jazz, le cubisme, l'écriture automatique, la psychanalyse prouvent combien le primitivisme est l'onguent des sociétés polissées occidentales. L'ame de fond du colonialisme, de la soumission des peuples par les peuples, de la lutte des classes, de l'esclavagisme et du racisme, la négritude participe à sa façon de l'idéologie romantique nationaliste, l'art nègre trouvant une écoute toute particulière auprès des amateurs d'art primitif férus de curiosités, de phénomènes plus ou moins extraordinaires et inquiétants, insolites, d'objets authentiques et d'antiquités témoignant d'une histoire passée, archaïque, tapie dans une mémoire collective inconsciente. L'idéalisme humaniste continue d'exister encore à l'heure de la crise du sujet moderne. Dans le domaine spécifique des arts du spectacle, l'africanisme se retrouve notamment dans les décors et costumes cubistes de Pablo Picasso pour *Parade* (1917), ou dans *Sculpture nègre* (1920) que danse en solo Jean Borlin ; il en est aussi question dans l'ouvrage de Blaise Cendrars, *Anthropologie nègre* (1921). Depuis la mode des minstrels show au milieu du xix^e siècle, les corps peints au charbon sont bel et bien ceux qui dansent à l'effigie du nègre vu par le blanc. Mais après la Grande Guerre, le propos change de ton. Effectivement, le regard sur l'homme de couleur se transforme radicalement, passant d'un regard froid ironique et moqueur, à un regard beaucoup plus sensible car interrogateur. Du point de vue historique, l'art chorégraphique s'ouvre globalement à une gestualité à la fois plus sensuelle et charnelle. Dans le courant du xx^e siècle, la corporéité de la danse contemporaine se double d'une physicalité qui n'est pas sans rapport avec les spectacles rituels. Les Ballets suédois de Rolf de Maré invitent des artistes attirés par le primitivisme. Ainsi le peintre Fernand Léger veut créer le plus grand tableau du monde en mouvement. A l'instar de Satie qui puise dans le ragtime, Darius Milhaud écrit ses partitions en partant du jazz primitif, c'est-à-dire de la musique populaire brésilienne dont les rythmes sud-américains combinent blues et off-beat. Sans relations préalables avec le chorégraphe Jean Borlin, (comme le feront par la suite John Cage et Merce Cunningham dans les années 50-60), Darius Milhaud compose ses premiers ballets *L'Homme et son désir* (Paul Claudel, 1921) et *La création du monde* (Blaise Cendrars, 1923) en forgeant un style musical qui cherche à refléter la dynamique de son temps, le jazz, expression artistique censée parler aux sens tout entiers. Au moyen d'une pantomime dansée et de corps masqués, le ballet devient un véritable théâtre d'objets animés. Les formes issues de la culture afro – américaine séduisent de par leur nouveauté. Jean Cocteau s'entend dire par Serge de Diaghilev : « Etonne-moi ». Depuis les années 1900, c'est finalement l'ensemble du public occidental qui le requiert. L'esprit du temps penche en faveur des tendances qui défient furieusement les valeurs bourgeoises admises. L'art moderne, puis l'art contemporain, s'envisage comme une errance dans l'imaginaire le plus fou. La création chorégraphique s'adonnant au dépistage des expérimentations en tout genre, pantomime, music hall, duncanisme, dadaïsme, expressionnisme... Les formes académiques sont en crise. Aussi donnent-elles lieu à une relecture d'autant plus fine qu'elles sont mises à mal par les recherches artistiques nouvelles. Les investigations anthropologiques autour de la culture vernaculaire des Caraïbes mènent Katherine Dunham à chorégrapheur des œuvres comme *Yanvalou* (1937) qui seront reprises et retravaillées à des fins économiques et politiques (le tourisme haïtien), matière culturelle liée au rituel du vaudou, suffisamment édulcoré afin

qu'elle se prête aux usines du rêve instantané que sont les comédies musicales (*Cabin in the sky* de Balanchine et Dunham, 1940). Néanmoins, l'africanisme et la négritude interpellent vraiment les sociétés industrielles parce que celles-ci sont hantées par les démons d'une nature refoulée. Dans le champ de la connaissance philosophique, l'anthropologie du geste selon Marcel Jousse pointe à l'horizon des sciences humaines dont l'étude physique et symbolique du corps en découvre la spiritualité. Car effectivement, comme Henri Poincaré l'a suggéré :

« Elle est "céleste", cette Mécanique, en ce sens qu'elle a été révélée, dévoilée, par un mécanisme d'En-Haut, par l'Invisible, par le Tout-Puissant, par le Tout-Sachant, quel que soit le nom employé pour spécifier cette Force infiniment vivante et intelligente, cet "Elâhâ". » Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, éditions Resma, 1969.

Mais revenons sur la figure du bon sauvage pour conclure. L'origine du mythe remonte au XVI^e siècle. A l'époque des Grandes Découvertes, suite au choc que produisent les peuplades indigènes du Nouveau Monde aux yeux des chrétiens de la Renaissance, l'idéalisation de l'homme adamique d'avant le péché des origines alimente beaucoup de débats humanistes. Pour Montaigne par exemple, est seulement « barbarie ce qui n'est pas de son usage » (*Essais*). L'auteur dégage en l'occurrence la relativité de tout phénomène culturel. Les hommes nus apparaissent dans une forme d'innocence du fait de leur nudité, symbole d'innocence. Les amérindiens vivent libres et à l'écart du vice puisqu'ils ne cachent pas leur corps. Ils sont vrais. Sans dissimulation. Ce primitivisme illustre l'idéal platonicien selon lequel un esprit sain se reconnaît dans un corps sain. Ainsi, le bon sauvage est-il en bonne santé. Puis il donne prise au débat sur l'égalité et la démocratie. Avec *Emile* (1762), Rousseau participe aux polémiques des Lumières, questionnant les valeurs du XVIII^e siècle et de l'Ancien Régime. Il croise Diderot (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1772), Voltaire (*L'Ingénu*, 1767) sur le terrain de l'éducation et de la liberté individuelle et sociale. La nostalgie d'un paradis perdu se lit toutefois dans *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719) pour qui le bon sauvage se hisse vers la vérité grâce au rôle civilisateur du colon. L'homme à l'état de nature s'oppose à l'honnête homme qui se reconnaît au naturel de ses manières raffinées. L'âge d'or de l'état d'innocence brillant d'autant plus qu'il est inaccessible et désirable car parfait.

La danse nue véhiculant ces idéaux, icône d'états seconds de béatitude ou d'hébétude.