

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

RÉSUMÉ DU PROJET

« Danse orientale, son et vibration : la danse du *maqâm* »,

par **Virginie Recolin-Ghanem**

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

Introduction

Le *maqâm* est la structure interne de la danse orientale, essence du mouvement au sein de toutes les formes, de la plus traditionnelle et rythmique à la plus contemporaine. Le *maqâm*, c'est l'art du tissage, de l'improvisation (origine du jazz), mais celle-ci ne se fait pas au hasard. La musique a défini son cadre depuis des siècles, la danse beaucoup moins. Souvent, on parle d'improvisation libre. Certes, mais cette liberté a une ossature interne invisible qui permet l'expression de l'artiste tout en encadrant ses prouesses techniques, et une ossature qui donne son sens symbolique et historique à la danse. La danse traditionnelle orientale est reliée aux rythmes. Souvent, celui-ci est prédominant dans les musiques interprétées pour la danse. Malgré cette prédominance, surgissent toujours dans la musique, des improvisations instrumentales voire des improvisations rythmiques complexes. Dans tous les cas, ces improvisations s'inscrivent dans un processus précis, un tissage d'arabesques musicales et chorégraphiques qui ne sont pas seulement esthétiques et au fil de l'inspiration, mais qui correspondent à des codes internes. Codes des figures géométriques, des lettres arabes calligraphiées, des couleurs affectives de chaque mode, des états d'âme.

Pour que cette réalité se fasse, il y a une explication scientifique cachée, et au-delà métaphysique, là où la raison ne peut plus englober la réalité énergétique.

Ce sont ces réalités scientifiques et métaphysiques qui m'intéressent aujourd'hui, car elles révèlent tout le sens du mouvement oriental, ses racines invisibles et implicites, qui appartiennent au patrimoine de la culture arabo-musulmane dont la danse est complètement imprégnée.

Ces codes, ces symboliques et ces sens une fois dégagés, nommés et identifiés, cela permet une meilleure transmission et une meilleure interprétation pour l'artiste-interprète. Dans la transmission, cela donne une ligne, un chemin pour délimiter et guider la pratique de l'élève. Dans l'interprétation, cela permet à l'artiste de développer l'improvisation selon son

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

sentiment et son inspiration libre mais dans un cadre fort, qui permet de structurer son expression et de la mettre en valeur.

Par ailleurs, avec la mise au jour de ces dimensions du mouvement, on peut composer et recomposer les cadres du mouvement d'une danse traditionnelle authentique, au service de toute composition plus contemporaine. Cela permet d'approfondir les racines de la danse, sur lesquelles la recherche du mouvement oriental contemporain peut s'appuyer.

Dans une première partie, la recherche approfondit et explicite certains éléments déjà indiqués dans l'ouvrage *Introduction à la danse orientale : pratique du mouvement spiral*. Elle explicite l'aspect scientifique et énergétique du mouvement spiral pour mettre en évidence comment se produit et se déroule un tel mouvement. C'est à partir de ces données corporelles que l'on peut mieux se représenter ensuite comment le *maqâm* est interprété par la danseuse, comment se propagent le son et sa vibration dans le mouvement dansé.

Dans une deuxième partie, la recherche aborde les codes musicaux du *maqâm* selon deux traditions musicales distinctes d'Al Farabi et d'Al Kindi, puis les transcrit dans le mouvement dansé. Cette transcription conduit à une synthèse qui crée de nouveaux éléments chorégraphiques : échelle des mouvements, mouvements maqâmiens, analyse de l'*enstase*, transcription des dessins d'arabesques dans l'espace... Il s'agit d'aborder le *maqâm* dans sa structure formelle et émotionnelle, puis d'en analyser la face cachée invisible, pour ensuite dévoiler la structure interne du mouvement dansé oriental.

L'anatomie énergétique du mouvement oriental - partie scientifique

Il s'agit d'analyser d'un point de vue scientifique le processus du *tarab* ou état-émotion à l'œuvre dans la danse du *maqâm*. La danse orientale est une danse de flux: percevoir le flux, l'écouter, le suivre. Ce flux est l'expression de la circulation de l'énergie subtile et du souffle. L'entraînement du danseur / danseuse devient celui d'un travail de rotation de conscience, de proprioception interne, de captation des flux internes. Il travaille dans l'univers de la vibration. Cette vibration est la partie mesurable du flux subtil, elle a un vecteur-conducteur le souffle qui est l'union des quatre autres souffles. Grâce à ce vecteur qu'est l'élément air, la vibration s'incarne dans la matière du corps physique et psychique à travers les centres subtils. La vibration est créatrice de formes et créatrices de mouvements. Le travail de captation des flux internes développe un état d'*enstase* qui peut mener à l'extase, et développe différents niveaux de conscience de soi et du mouvement. Le mouvement devient une pièce à double face, un flux musical / énergétique qui a son équivalent dans le monde métaphysique sur une échelle de degrés d'états de conscience.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Pour comprendre anatomiquement ce processus de la vibration, celle qui conduit et produit la musique, nous devons exposer ce que sont les points de passages du son dans notre corps dansant. La danse orientale, parce qu'elle appartient à la tradition *maqâmienne*, plonge les racines du mouvement dans le corps énergétique. Selon les traditions soufies, ayurvédiques et chinoises, le corps se compose de méridiens, de *nâdis*, d'enveloppes subtiles, de points et de centres subtils d'énergie. Les muscles, les articulations, les fascias se situent au niveau mécanique et organique du mouvement qui appartient à la première enveloppe du corps, l'enveloppe matérielle, physique, celle qui est visible. Ensuite, il y a au minimum cinq enveloppes qui vont de la plus matérielle à la plus subtile, et selon les traditions, cela va même jusqu'à distinguer douze corps. Du plus palpable et mesurable au plus subtil, le corps comporte ensuite environ 78 000 *nâdis*, et une trentaine de méridiens. Ce réseau de rivières énergétiques dans le corps est structuré par l'axe vertébral des sept centres d'énergie principaux connus en Occident sous le nom de *shakras*. Depuis le *shakra* racine, plus ou moins fermé, qui nous relie à la terre, qui nous enracine dans l'axe *prânique* le long de la colonne vertébrale, jusqu'aux *shakras* du front et du sommet de la tête, la spirale du mouvement comme la spirale du souffle qui font un, passent par ces centres subtils et se promènent à travers ces réceptacles de vibrations, pour produire le mouvement de la danse orientale. Le long de cet axe *prânique* se pratiquent différents types de respiration qui permettent de relier ces centres entre eux, à partir du centre racine de base, et du centre-ventre. Le tube *prânique* est l'axe subtil vertical terre / ciel, axe invisible et impalpable qui relie l'être humain à la terre et au ciel énergétiques, à la pesanteur et à l'apesanteur céleste, axe du souffle subtil. Naturellement, dans le mouvement oriental, en s'enracinant dans le bassin, le bas-ventre et le sacrum, on réveille ce souffle qui suit le circuit de la petite respiration céleste, enracinée dans la grande respiration céleste depuis les pieds jusqu'à la tête et qui englobe tous les corps subtils autour du centre. Unité du souffle retrouvé appelé *ruh* dans la tradition arabo-musulmane.

L'audition musicale et l'interprétation chorégraphique du *maqâm* se font proportionnellement en suivant cette échelle des enveloppes subtiles et des centres, de même que les *maqâms* de l'âme suivent cette progression des enveloppes. L'interprétation musicale/dansée des *maqâm* dépend du niveau de proprioception des corps subtils du danseur ou du musicien, et de l'éveil des centres et des points d'énergie par lesquels résonnent les notes et les couleurs. Pour que la vibration du *maqâm* pénètre tout le corps, la danseuse se place au centre des douze corps subtils. Ceux-ci sont éveillés en amont grâce à un travail respiratoire et à des exercices précis, dans une pratique de préparation à l'état de corps. On se met en

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

relation avec ces centres. Dans la danse, l'artiste mobilise ces états et sensations des corps intérieurs, grâce à un travail de centrage, de concentration et de souffle. Une fois dans la relation, les corps peuvent vibrer ensemble. Ils sont pénétrés des vibrations du *maqâm* et le mouvement peut alors restituer au visible cette vibration intérieure. C'est ainsi que la vibration musicale touche et pénètre le corps dansant, et la danse est l'expression visible de cette vibration intérieure des cinq corps et des douze enveloppes ré-accordés.

Danse orientale, maqâm et interprétation du son - partie musicale

Parmi les théoriciens les plus marquants du *maqâm*, Al Farabi (X^e siècle) et Es-Saffiyeddin (XIII^e siècle) étaient des mathématiciens de la musique. Ils considéraient que les *maqâms* dépendaient de la mesure mathématique des *comas*, et ont développé l'étude des proportions et des vibrations. Ils s'inscrivent dans la tradition pythagoricienne selon laquelle les mathématiques peuvent expliquer toute la réalité. Al Kindi tout en composant avec ces bases théoriques mathématiques souligne davantage le côté émotionnel, thérapeutique et mystique de la musique, avec une interprétation spirituelle du champ vibratoire. Il mit en évidence la valeur psychologique et affective du *maqâm*.

Ces voies différentes d'analyse de la musique, à une époque où la musique arabe se structure et intègre les diverses traditions musicales qui l'entourent, dont essentiellement la musique perse, permettent de porter un regard complet sur la structure et l'interprétation chorégraphique du *maqâm*.

Dans son fonctionnement et ses variantes, **le *maqâm* a un aspect formel, un aspect structurel et un aspect psychologique et affectif.**

D'un point de vue formel, il possède une facture totalement libre de la structure rythmico-temporelle et des intervalles. Dans la danse du *maqâm*, il n'y a donc pas de schéma rythmique ni de mouvement imposé, c'est la danseuse qui instaure le rythme, contrairement à la danse traditionnelle qui se structure sur le rythme. Il y a un temps libre du développement du mouvement, de ses choix, mais ce dans le cadre d'une octave de mouvement. Dans son aspect fonctionnel, le *maqâm* s'interprète par un processus de « mélisme modal », qui est un processus d'altérations légèrement modifiées des notes pivots, nécessaire pour le fonctionnement du *maqâm*. Nous pouvons ainsi parler de mélisme chorégraphique, avec cette variation toujours légèrement différente d'un mouvement, une altération voulue et précise, jamais exactement identique, qui donne à l'interprétation tout son contenu affectif. Ce dernier est l'aspect psychologique du *maqâm*. « C'est la dimension variable de certains intervalles dans la structure modale d'un système tonal non tempéré qui

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

donne naissance au contenu affectif et à l'atmosphère du maqâm. Toute division en degrés égaux entraîne la perte de ce contenu affectif » (Habib Hassan Touma, *La Musique arabe*, p. 59-60). Ici, la conception mathématique du mouvement est dépassée par la quête de l'état-émotion, ce sentiment intérieur qui va donner un cadre à l'improvisation musicale comme chorégraphique. Il y a ainsi un contenu affectif du *maqâm* chorégraphique. Le fait que le mouvement ne soit pas tempéré, il n'est jamais décliné exactement de la même façon. Tout l'art du mouvement oriental est de suivre le sentiment qui colore toujours différemment le mouvement. Il n'est pas proportionnel, et il n'est pas à l'identique. Ainsi, le répétitif n'est qu'une illusion, et il est hypnotique et non pas ennuyeux, car il est altéré toujours un peu différemment. Le mouvement cherche et se cherche, il tourne autour de la proportion, et privilégie le sentiment plutôt que la proportion égale. D'où, dans l'enseignement, aucune reproduction identique d'une chorégraphie ne peut mener à l'interprétation du *maqâm*. L'identique et la « températion » exacte annulent l'émotion du *maqâm* et de la danse. Il y a une règle d'or à ne pas chercher à refaire à l'identique, mais plutôt à refaire selon la variation de l'instant. Ce processus s'inscrit dans le fonctionnement de la proportion du nombre d'or, et dans la structure spiralée de la suite de Fibonacci.

La correspondance mode / mouvement / sentiment est complexe : les mouvements sont comme un alphabet de notes. On se sert des mêmes mouvements pour tous les *maqâms*, mais avec des préférences, et en insistant plutôt sur certains selon l'état-émotion qui est déterminé par le sentiment et la couleur du *maqâm* en relation avec l'état intérieur de l'interprète. Dans le mouvement chorégraphique, la danseuse devient réceptacle des vibrations du *mâqam* et en restitue la couleur émotionnelle. Par exemple, la tristesse correspond au *maqâm Saba*. Ce dernier résonne avec la zone de la tristesse située au niveau des poumons. On privilégie alors l'abandon du milieu du buste, les cambrés arrière des épaules, pour ouvrir la zone de la tristesse. Les mouvements de taille et de bassin soulignent le travail de bras et de buste. L'artiste lui-même a des préférences de *maqâms* récurrentes ou momentanées selon l'état du jour. Il cherche une certaine vibration pour s'exprimer. Si le *maqâm* lui est imposé par les nécessités chorégraphiques, il va se mettre en condition, accorder ses corps subtils pour se mettre dans l'état du *maqâm* et le danser. Il est acteur-interprète de l'état. Autre paramètre, l'état du public influence le choix d'un *maqâm*.

Dans la tradition musicale, chaque *maqâm* se place à un certain niveau vibratoire. Il développe une certaine région vibratoire, connue et classifiée par les théoriciens de la musique qui ensuite s'en servait comme thérapeutique de soin. Selon la maladie à traiter,

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

selon la région du corps organique et subtil touchée, on jouait tel ou tel *maqâm* jusqu'à ce que les vibrations du *maqâm* pénètrent dans les régions endommagées et les répare.

Il y a aussi une couleur des rythmes qui se juxtapose à la couleur des *maqâms*, tout comme ensuite le sens des textes et poèmes chantés. Il s'agit d'une juxtaposition de strates de couleurs et de sens. En travaillant à partir des *maqâms*, on s'aperçoit que la réalité est plus fluctuante. Le rythme peut servir de cadre, ou bien de couleur, ou bien être mené personnellement par la danseuse, et ce que le *maqâm* soit rythmé ou arythmique. D'autre part, la couleur apportée par le mode n'est pas rigide, et dépend de l'interprétation de la danseuse. Le mode *bayyati* peut être entendu de façon gaie ou triste, toujours dans la féminité-légèreté qui le caractérise. Mais la danseuse nuance et complète la couleur attirée du mode.

Ce travail d'interprétation de la couleur du *maqâm* s'inscrit dans la géographie vibratoire du corps. Selon les thérapeutes de la musique, les octaves s'inscrivent dans l'axe vertical du corps. Ainsi, le *maqâm* va broder dans certaines zones du corps plus que d'autres. Ce travail de communication entre les zones du corps et les notes des octaves, complète la résonance des centres subtils. Ainsi, la couleur musicale et émotionnelle du *maqâm* a une résonance spécifique dans certaines hauteurs de corps marquées par la gamme *do ré mi fa sol la si do*.

Les principes du *maqâm* dans le mouvement

Forme et structure

Le *maqâm* est la forme extérieure de l'organisation musicale et chantée d'une pièce complète jouée, chantée et / ou dansée, tel que décrit dans la citation ci-dessus. Ensuite, le *maqâm* est un principe de broderie rotatoire de notes de même que la danseuse brode des mouvements.

L'improvisation de la danse joue sur les états, les couleurs, les déclinaisons de mouvements dans le corps, mais dans un cadre qui permet de donner du sens à la broderie chorégraphique. Le musicien lui a un cadre mathématique, d'octaves et de micro-tons et connaît les notes pivots. Les cadres de broderies chorégraphiques sont eux de trois sortes. Tout d'abord l'organisation interne des centres qui correspondent aux repères des notes pour les musiciens et qui ont une réelle correspondance d'un point de vue vibratoire et sonore. Chaque centre a un réel niveau vibratoire qui permet de suivre une octave complète depuis le bassin jusqu'à la tête. C'est dans ces centres que s'enracine le départ des mouvements et des thèmes d'improvisation. Ensuite, la symbolique des lettres de l'alphabet arabe cadre le poème des bras. Les bras de la danse orientale sont très libres, très flottés, et

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

pourtant ils ont des formes récurrentes et définies. Ponctués de la symbolique des lettres arabes, l'improvisation prend tout son sens : on sait ce qu'elle dessine ou bien ce à partir de quoi elle s'inspire, ou bien de quoi elle se dissocie et se distingue. À chaque lettre de l'alphabet est attribué un ou plusieurs mots porteurs de sens et de symbolique. Par exemple, à la lettre ح *ha* on attribue le mot amour : *hubb* ح ب; à la lettre د *dal* on attribue le mot *dunia*, la vie. Chaque lettre est porteuse de sens et devient un signe esthétique, symbolique et sémantique qui trace ainsi un poème chorégraphique. Dans ce poème s'insèrent des images métaphoriques et culturelles, autre inspiration sémantique et symbolique, qui est celle des travaux quotidiens ou bien des métaphores (la femme qui se regarde dans un miroir, la femme qui berce un enfant, la femme qui porte de l'eau, la femme qui sème les graines de la prochaine récolte, celle qui marche en équilibre entre ciel et terre...). De ces symboles viennent les mouvements de base qui servent de notes à décliner dans le *maqâm*. Enfin, pas de broderie sans cadre géométrique : l'arabesque est dans le corps, mais aussi dans l'espace au sol de façon à relier et à cadrer les déplacements sur le plateau. L'équivalent des octaves sont les dessins graphiques des arabesques arabo-musulmanes. Les déplacements sont des voyages autour d'un mouvement ou d'une note, qui repasse toujours par le centre. Il y a une motivation interne qui est l'art de la courbe spirale, un échange entre le centre du cercle et sa périphérie, où l'on termine par le commencement... Par la science de la cymatique, nous pouvons faire l'expérience des sons créateurs de formes dans l'univers végétal, minéral... et voir comment la vibration donne forme à la matière. Le son se traduit par un dessin géométrique spontané, et chaque note de musique produit une forme géométrique dans la matière. On retrouve dans ces formes spontanées le dessin des arabesques arabo-islamiques. Ainsi, la résonance du *maqâm* dans le mouvement produit une forme reliée à l'arabesque.

L'émotion du mouvement, porte de l'âme

À partir de ces dimensions-cadres qui permettent de structurer profondément l'écriture chorégraphique du sentiment, et de donner des appuis à l'improvisation tel que le musicien s'appuie sur un *la* bémol ou un *mi* demi-bémol, se crée à l'intérieur le développement de la couleur, des émotions, de la méditation et des états, du voyage des rotations des centres, etc. L'émotion est distillée. Il ne s'agit pas d'un expressionnisme affectif, il s'agit d'une relation à l'âme, d'une relation à la Conscience. L'état qui permet à l'artiste de proposer des formes extérieures est la culture d'une attention particulière à l'état. Les techniciens du mouvement et du corps parle d'une attention intérieure à la cinétique du mouvement. « La

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

corporéité n'est pas seulement le lieu d'une mobilité tournée vers l'extérieur, mais le lieu d'une mise en scène de la région du silence cinétique. » (Maria Lao, *La Présence totale au mouvement.*)

Dans les traditions orientales, la pratique de la musique ou de la danse sont seulement des moyens, des voies, des outils pour accéder à l'observation et à l'écoute de la Conscience : « Lenteur et précision sont ici des actions qui optimisent la relation entre le corps et la Conscience et créent un état propre à une plus fine perception. » (Ushio Amagatsu, *Dialogues avec la gravité*). D'un point de vue des sciences humaines, Danis Bois énonce ainsi cette réalité : « Se percevoir est déjà en soi un acte thérapeutique. En découvrant les détails imperçus de son mouvement on accède à une partie de soi inconsciente ».

Ainsi, la broderie chorégraphique des états et couleurs du *maqâm* ouvre vers des états de conscience différents. L'état-émotion et son interprétation par le mouvement, ne correspond pas à une narration affective – quoiqu'elle puisse le devenir dans le cadre d'une danse plus folklorique et plus théâtrale –, mais à une porte d'entrée vers la Conscience, c'est-à-dire l'âme et l'Inconscient. Et ces états sont rendus possibles par la conscience intérieure du mouvement.

Enfin, chaque *maqâm* correspond à un degré de l'évolution de l'âme dans la tradition mystique, qui a un impact proche ou lointain selon l'interprète sur les improvisations.

La face cachée du *maqâm* : les stations de l'âme d'après la mystique musulmane

Le *maqâm* est approximativement traduit par « mode », alors que sa traduction exacte est plus significative. Il signifie *situation, état, circonstance, station*. Il est en quelque sorte un lieu, une zone, un état de circonstance d'un point de vue *commatique*, mais aussi sentimental, psychologique et spirituel. Les *maqâms* ont la vertu d'éveiller ou d'apaiser les âmes, de leur procurer de la joie ou de les élever. A chaque émotion du *maqâm* correspond un état de conscience particulier. La tradition présente des variantes, entre six et douze degrés de l'âme. Cette échelle présente les étapes dans la prise de conscience de la présence de soi, qui se traduit dans le mouvement chorégraphique par des étapes dans le mouvement de la conscience du corps et du *maqâm* ensemble, à travers les centres. Ces étapes dessinent également le chemin de l'enfance à l'âge adulte d'une conscience éveillée. Le processus de perception commence avec le *maqâm en-nafs*, celui du souffle, pour continuer vers le cœur, l'âme, et la relation du microcosme au macrocosme, jusqu'à la parfaite intégration de toutes les dimensions. Transposer à la danse, le *maqâm* éveille l'âme et le corps différemment, des zones et des états différents, et l'on entend et interprète

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

chorégraphiquement le *maqâm* de façon différente selon notre propre degré de conscience. En retour, le *maqâm* permet d'éveiller l'âme et la conscience de soi à travers le mouvement. Le *maqâm* ouvre des portes dans le corps, il guide notre danse vers plus d'ouverture, de don au mouvement pour pouvoir l'interpréter toujours plus en osmose avec lui.

Ce cheminement conduit aux expériences de l'*enstase* et de l'extase.

Les danses circulaires comme la danse orientale ont une pratique de l'extase, reliée au *tarab*. On parle de danses extatiques, mystiques, méditatives. Mais on parle aussi d'*enstase*. Dans les traductions et définitions de ces termes, cela renvoie à des réalités différentes d'état de conscience. Il semble que l'état de danse ou de musique du *maqâm* participe des deux. L'*enstase* est un retour en Soi, avec extinctions des sens et du mental. On se déconnecte des sollicitations extérieures pour entrer en son centre. On entre au centre du cercle. En retour, cette entrée dans l'espace du dedans cette *enstase*, quand elle est totale et complète, ouvre sur une joie profonde, absolue comme l'éther qui peut être une extase, un immense espace qui s'ouvre où l'on change d'énergie et de rapport au monde. L'extase est une montée d'énergie subtile qui se libère dans tout l'être. C'est cette énergie que la science quantique essaie de calculer, mesurer et définir depuis un siècle.

Échelles et *maqâms* de mouvements chorégraphiques

L'étude du *maqâm* chorégraphique nous conduit à la distinction de deux échelles, des échelles de mouvements internes et des échelles externes.

En échelles internes, nous avons le *maqâm* dans le corps. Selon le *maqâm*, le mouvement décline une intensité, une grandeur, une qualité différentes. Le rythme, lui, peut se décliner sur tous les *maqâms* sans en changer la couleur. Il la souligne et l'accentue, ou bien la nuance et l'adoucit.

Par exemple, les mouvements en *rast*, partent du troisième centre rein / estomac, ils s'appuient dans un port de colonne vertébrale solide, avec des lignes plus droites des bras, comme le tracé d'un sabre ou d'un calame dans l'espace. Le regard intense sera de face.

En échelles externes, le *maqâm* se dessine dans l'espace. Il s'agit de géométries du *maqâm* en liaison avec le nombre d'or de la suite de Fibonacci, et les arabesques géométriques et végétales de la tradition arabo-musulmane. La conception philosophique du point et de la ligne dans la calligraphie arabe sont au cœur du dessin du *maqâm* dans l'espace scénique. Le principe des spirales végétales, euclidiennes et logarithmiques, est l'ossature des déplacements chorégraphiques.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Conclusion

De la tradition populaire à la tradition savante, le *maqâm* est la structure de la musique et de la danse, qu'il soit seul et épuré, ou bien soutenu par un rythme ou une formation orchestrale. Dans tous les cas, il est un principe de composition qui synthétise un certain nombre de strates sémantiques et symboliques, et il crée l'écriture chorégraphique interne et externe du corps. Il a une double face mathématique et émotionnelle, l'une entraînant l'autre dans une spirale d'énergie. Il révèle le corps du mouvement oriental, il lui donne ses racines et ses cadres, et à l'intérieur de ces repères, il donne sens aux improvisations. Il confère force et précision au tracé du mouvement, des appuis dans l'espace pour permettre au mouvement lui-même de signifier. Le *maqâm* est l'identité même du langage chorégraphique, et l'unité cachée qu'il révèle en tant qu'art vibratoire métaphysique, permet que l'on parle pour la danse orientale de danse *maqâmienne*.

Décembre 2014.