

CN D POUR EN FINIR AVEC LES DANSES FÉMININES DE SÉDUCTION

Elena Bertuzzi

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2020 – synthèse fév. 2022

RÉSUMÉ DU PROJET

« Pour en finir avec les danses de séduction », par Elena Bertuzzi

[constitution d'autres types de ressources]

Avant-propos

Depuis une trentaine d'années, je suis engagée dans une démarche de valorisation du patrimoine immatériel dansé de différentes cultures et notamment celui de certaines régions d'Afrique (Sénégal, Togo, Bénin, Gabon, Mayotte, Réunion entre autres) à travers la création d'œuvres contemporaines : spectacles de danse, installations immersives, films documentaires, projets participatifs et transcriptions en cinégraphie Laban. Mon travail vise à contribuer à la connaissance et au rayonnement de pratiques culturelles emblématiques de ces différents territoires telles que le *debaa*, le *mawlida shenge* de Mayotte, la danse *abadja* du Togo, les danses *baka* du Gabon, les danses *fon* du Bénin, les danses *djola* de Casamance. J'ai également travaillé sur des danses populaires italiennes comme le *ballo tundu* de la Sardaigne, et les tarentelles du sud de l'Italie. Mes œuvres ont été présentées à l'occasion des Journées européennes du patrimoine et dans différents centres culturels, instituts français et Alliances françaises. En collaboration avec Laure Chatrefou j'ai réalisé deux films sur la pratique du *debaa*, des chants et danses d'inspiration soufie réalisés par les femmes de Mayotte. Notre installation multimédia « Au cœur du *debaa* » a reçu le Grand Prix au concours Artelaguna Prize de Venise en 2017.

Je viens également de terminer une thèse en anthropologie générale intitulée : « S'imposer en dansant : créativité et prestige des femmes mahoraises ». Cette thèse propose une étude approfondie sur le *debaa*, une pratique qui cristallise et exprime la socialité féminine de manière particulièrement saisissante. Ainsi, dans cette recherche, le *debaa*, et plus spécifiquement la danse, a servi de prisme pour observer l'ethos féminin mahorais. Mon approche a été double. D'une part, j'ai fondé mon observation sur une participation corporelle intense et fait de mon expérience personnelle une source de réflexion et de connaissance. D'autre part, j'ai étudié les éléments formels et performatifs de la danse en utilisant la cinégraphie Laban, un système d'analyse et de description du mouvement qui offre des clés fondamentales pour réfléchir à la gestuelle non seulement de la danse mais aussi des interactions des femmes dans d'autres contextes de la vie sociale. Cette double perspective, en centrant

l'observation sur des qualités gestuelles, des manières de faire, et des modes de présence, m'a permis de saisir l'articulation entre l'expérience corporelle, l'intentionnalité des pratiquantes et l'affirmation de valeurs communautaires. Cette thèse montre donc tout l'intérêt d'examiner les propriétés formelles de la danse, en tant que mode d'interaction privilégié, et les éléments corporels qui, à première vue, peuvent paraître marginaux, interstitiels ou éphémères – la qualité d'un toucher, la direction d'un geste ou d'un regard, le moment du relâchement du poids dans un plié – afin de comprendre des aspects essentiels de la structuration des relations sociales.

Alors que *debaa* est par excellence une pratique qui privilégie l'expressivité du haut du corps, ce nouveau projet concerne certaines danses féminines d'origine africaine qui reposent principalement sur la mobilisation du bassin. Le *mbiwi* mahorais, la *batuka* du Cap-Vert, le *maloya* réunionnais, le *tufu* du Mozambique, ne sont que quelques exemples de ce type de danse. Qu'ont en commun ces danses si géographiquement éloignées ? Une fois encore, l'utilisation de la cinétopographie Laban m'aidera à apporter des réponses.

En finir avec les clichés

L'art de secouer le bassin est constamment associé à l'acte d'accouplement ou à une sorte d'entraînement pour préparer l'accouchement. Ces considérations relèguent constamment les femmes dans leur rôle d'épouses et de génitrices. En latin *seducere* signifie « gagner de l'admiration, de l'estime », mais aussi « séparer, corrompre, détourner du droit chemin ». Il y a donc toujours en filigrane un aspect négatif, instrumental, dans l'action de séduire et aussi un soupçon de vouloir provoquer et exciter autrui. Or, vouloir « gagner de l'admiration ou de l'estime », comme c'est la signification primaire du terme séduire, n'a aucunement une visée sexuelle.

Il s'agit plutôt de faire preuve d'une habileté, de démontrer une compétence, de réaliser un exploit qui permet au sujet de susciter de l'admiration. Et il semble justement que ce soit le but de ces danses. Le *mbiwi*, par exemple, est une compétition de dextérité entre femmes. Il s'agit de piétiner le plus rapidement possible en laissant vibrer le bassin. La virtuosité de la danseuse dépend de la rapidité avec laquelle elle change d'appuis et de sa capacité à garder les articulations de ses hanches libres et détendues. De même, « admirer » signifie se laisser aller à un certain émerveillement sans préjugés avec curiosité et ouverture d'esprit. Il est certain que le fait de ressentir de l'admiration génère de l'estime de soi et de l'autosatisfaction, ce qui peut être sources de bonheur et de plaisir. Se dépasser dans le cadre d'une compétition permet d'éprouver de la joie, de l'excitation, de l'enthousiasme. Mais

considérer cette expérience uniquement comme une forme de séduction et d'exhibition de compétences sexuelles est probablement réducteur.

Par le biais d'une enquête auprès de praticiennes des différentes techniques mais aussi bibliographique, je voudrais vérifier l'hypothèse selon laquelle ces danses féminines, comme les pratiques masculines du *mrenque* et de la *capoeira*, ont pu voyager le long du chemin de la traite négrière et ont pu se sauvegarder précisément en raison de leurs aspects compétitifs. Cette spécificité aurait pu permettre à ces arts créatifs et récréatifs de perdurer en tant qu'expressions identitaires et de résistance face à l'idéologie dominante d'abord coloniale et postcoloniale. Bien qu'il soit tout à fait possible que des danses similaires puissent exister dans deux lieux géographiquement éloignés sans forcément qu'il s'agisse d'emprunts, de diffusion, ou d'assimilation, les similitudes entre le *mbiwi* de Mayotte et la *batuke* du Cap-Vert, par exemple, sont particulièrement frappantes. Il ne s'agit pas uniquement des caractéristiques de la danse, mais aussi de la façon de se défier en dansant, de la manière dont la performance se déroule, de la relation entre danseuses et musiciennes, ainsi que de la structure et du contenu des chants qui accompagnent la danse.

Si les liens entre des populations de la côte est africaine et celles de Mayotte sont attestés par les historiens, ceux entre les populations d'origine africaine de l'océan Indien et celle de la côte ouest de l'Afrique sont moins documentés, alors que les plus importants ports de ravitaillement étaient situés justement sur ces territoires. Une mise en exergue du *maloya* et du *séga* réunionnais me permettra d'étayer ma réflexion par l'observation de formes de danses semblables qui sont devenues des vecteurs privilégiés de revendications politiques et identitaires mais qui, pour résister à l'assimilation, ont dû, d'une certaine manière, se créoliser.

Le point de départ : Mayotte

La population de l'île Mayotte d'aujourd'hui est le résultat d'un métissage de multiples influences culturelles, notamment africaines, austronésiennes, arabes, malgaches, indiennes et européennes. Cependant, certains aspects de la société makhwa, population bantoue de la vallée du Grand Rif en Afrique, sont encore très présents et constituent même des principes fondateurs du tissu social. Il s'agissait de populations pacifiques, non expansives, matrilocales et matrilineaires, sans structures défensives et donc fragiles, avec une relation forte et structurante avec le territoire, avec la terre. Les Makhwa ont été parmi les peuples d'Afrique qui ont payé le plus lourd tribut à la traite des esclaves. Des danses héritées de cette culture, comme le *mbiwi*, le *shigoma*, le *shétété*, ont survécu.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Toutefois, lorsque je travaillais à la réalisation de ma thèse et aux différents projets autour du *debaa*, j'ai constaté que les hommes religieux faisaient tout leur possible pour que les femmes remplacent le *mbiwi* avec du *debaa*.

Dans le *debaa*, les chorégraphies sont très élaborées et mobilisent presque exclusivement le haut du corps et les bras. À partir de deux gestes simples de la main, suggérant les actions de prendre et de disperser, les femmes des différentes associations créent sans cesse de nouvelles chorégraphies pour illustrer les nouveaux chants. Ces groupes sont fondés sur des relations de parenté. Ils en existent une centaine sur l'île, chacun regroupant en moyenne une soixantaine de femmes, toutes générations confondues. Ces équipes se rencontrent régulièrement lors de grands rassemblements ludiques et festifs où la spiritualité et l'amusement vont de pair. Un esprit de compétition les caractérise. Chaque association vise à être reconnue comme la meilleure représentante de ce répertoire. Cette dynamique antagoniste pousse les femmes à inventer des chorégraphies et les mélodies toujours plus élaborées, compliquées et originales. Elles n'hésitent pas à glisser dedans des bribes des danses de Bollywood ou d'Amérique du Sud qui agrémentent les films et les téléromans qui sont transmis en boucle sur les chaînes locales et sont regardés sur des téléviseurs plasma surdimensionnés constamment allumés dans les salons de style arabe qui meublent désormais la plupart des maisons de l'île.

En revanche, le *mbiwi* est une sorte de défi chorégraphique exécuté par deux danseuses à la fois, qui se tiennent debout et face à face. Il ne s'agit pas vraiment d'une chorégraphie, mais plutôt d'une manière particulière de mettre en mouvement les articulations pelviennes par un piétinement très rapide des pieds. L'objectif est de danser le plus longtemps possible. Celle qui fait preuve de la plus grande endurance gagne un prix symbolique qui lui confère prestige et renommée. L'accompagnement instrumental est assuré par les autres femmes, assises au sol sur des nattes qui ne dansent pas et qui frappent énergiquement, rapidement et de manière assourdissante deux bâtonnets de bambou entre eux. Ces bâtonnets portent le même nom : les *mbiwu*.

Cette danse féminine était autrefois réalisée uniquement par les femmes mariées. Aujourd'hui, les femmes font des études et se marient de plus en plus tard, si bien que les jeunes célibataires participent désormais à ces défis. Cette participation est considérée comme inappropriée par les chefs religieux locaux qui estiment que cette danse a des connotations sexuelles. Selon les témoignages des femmes, c'est pour cette raison qu'ils essaient de les convaincre de remplacer le *mbiwi* par le *debaa* lors des événements qui se déroulent dans des lieux publics. Ainsi, considérer le *debaa* comme une danse discrète et pudique, alors que le *mbiwi* serait une provocation à connotation sexuelle, n'est qu'un discours plaqué de l'extérieur, un point de vue masculin et religieux, qui ne correspond nullement à l'expérience des femmes qui témoignent d'éprouver des sensations inverses.

Le projet

Ce projet vise à déconstruire le discours dogmatique qui critique les danses qui mobilisent principalement le bassin. Les femmes montrent et racontent qu'elles ont des finalités tout à fait différentes. Lorsqu'elles parlent de leur vécu, elles évoquent l'énergie, la joie, la force, le défi, l'endurance, la concentration et la tonicité dont elles ont besoin pour assurer leurs performances.

Pour être aussi proche que possible de mon sujet, j'ai appris et pratiqué ces danses. Ensuite, j'ai transcrit les pas de base de chacune en cinétophographie Laban, afin de pouvoir ensuite les analyser et les comparer, en mettant en exergue les aspects corporels, les parties du corps mobilisées, les qualités dynamiques. Les danses observées sont les suivantes :

- le *mbiwi* de Mayotte ;
- le *maloya* et le *sega* de la Réunion ;
- le *tufo* de Mozambique ;
- le *batuke* de Cap-Vert.

J'ai également observé le *unyago* de Tanzanie et la danse du *Palango* de Madagascar comme des pratiques qui représentent deux cas extrêmes aux antipodes des danses citées ci-dessus.

Chaque danse fera l'objet d'une présentation historique et sociologique. Ses aspects anthropologiques et sociaux seront également mis en évidence. Chacune sera analysée après la transcription en cinétophographie Laban. Les notations seront ensuite comparées pour faire apparaître les éléments communs et les différences. Ces analyses, ainsi que mon expérience personnelle, viendront corroborer et compléter les témoignages des praticiennes.