HAL
open science

Du Vieux continent au Sud du Nouveau Monde et vice et versa : transferts culturels visités à partir de la danse.

Adeline Maxwell

To cite this version:

Adeline Maxwell. Du Vieux continent au Sud du Nouveau Monde et vice et versa : transferts culturels visités à partir de la danse. . "De l'Amérique aux Amériques: dynamiques d'un continent patchwork", Tiphaine DURIEZ, Maria Fernanda ACOSTA, Lamia MOKRANE, Nov 2014, Nice, France. halshs-01162954

HAL Id: halshs-01162954

https://shs.hal.science/halshs-01162954

Submitted on 12 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU VIEUX CONTINENT AU SUD DU NOUVEAU MONDE ET VICE VERSA : TRANSFERTS CULTURELS VISITÉS À PARTIR DE LA DANSE*

Adeline Maxwell, Dr en Arts
Université Nice Sophia Antipolis
CTEL- UAHC

Résumé :

Dans cet article il s'agira de revisiter les transfers culturels, dans le contexte de la danse, entre l'Europe et L'Amérique Latine. Ce très vaste domaine d'études sera examiné ici, spécifiquement depuis une lecture idéologique liée au concept de résistance, dans les échanges précises entre la dénommée « danse indépendante chilienne », ainsi que ses antécédents, et des formes de danse scénique provenant de la tradition européenne.

Mots-clés : Danse, Chili, transfers culturels, résistance, contre-hégémonie, post-colonialisme

---

* Par Adeline Maxwell, Docteure en Arts, Université de Nice. Également diplômée en Recherches Sociales sur le Corps et en Histoire de l'Art. Directrice du Laboratoire de Recherches sur la Corporéité et les Arts de la scène, Université UAHC, Chili. Chercheuse au Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants, Université de Nice et au Laboratoire Corps et Arts, Université du Chili. Enseignante universitaire et éditrice des projets *DanzaSur* et *Lecturas emergentes sobre la danza contemporánea*.

Le fait que les identités soient toujours fluides et constamment en processus de changement est une limitation inévitable pour une politique qui prétend fidélité à l'individu, sur la base d'une notion relativement fixe d'identité (Critchley 1999 : 172).

Je ne dis rien de nouveau, surtout dans un contexte tel que cette rencontre appelée "De l'Amérique aux Amériques : Dynamiques d'un continent patchwork", en signalant que la culture latino-américaine est le fruit de la longue et violente histoire de la colonisation européenne, qui, suite à des syncrétismes culturels, donna naissance à « quelque chose d'autre » toujours en transformation.

Ce n'est pas par la contrainte ni la coercition mais si également par l'influence européenne, que la danse dite « artistique » ou « scénique » est apparue au Chili. Celle-ci est née, comme dans la plupart des pays sud-américains, à partir de l'arrivée de maîtres européens, principalement ceux appartenant au courant de la danse d'expression de tradition allemande, appelée également « danse moderne allemande », depuis 1940.
Cette année là fut exhibée pour la première fois au Chili la pièce du chorégraphe allemand Kurt Jooss *La table verte*, ayant un fort contenu politique, qui créa un référant en danse dans ce pays. L'établissement au Chili de danseurs et maîtres appartenant au courant de la « danse moderne allemande », qui fuyaient les horreurs de la guerre en Europe, fut l'impulsion pour ouvrir la première école professionnalisante en danse de ce pays.

Le chorégraphe chilien le plus reconnu qui suivit cette ligne fut Patricio Bunster. Celui-ci partit une première fois en Allemagne, durant les années 50, pour s'imprégner du savoir lié au courant de la danse d'expression de tradition allemande, il y apprit les techniques corporelles de la danse « moderne allemande » ainsi que les méthodes du renommé théoricien autrichien Rudolph Laban et dansa dans la Compagnie Jooss, notamment dans la célèbre *Table verte*.

Œuvre La table verte du chorégraphe allemand Kurt Jooss, présentée au Théâtre Municipal de Santiago en novembre 1940.

À son retour au Chili, Bunster créa de nombreuses œuvres, nourri par les connaissances acquises en Allemagne. Ses pièces furent définies par des historiens contemporains de l'art comme le symbole d'un langage dansé propre au Chili, voire à l'Amérique Latine.

En effectuant une analyse des œuvres de cet artiste ainsi que les situations dans lesquelles s'effectuaient ses créations, il est possible de comprendre que cette affirmation est, en-soi, une contradiction.

Dans les sujets traités, c'est à dire dans le contenu, on peut effectivement trouver dans les pièces de Bunster l'incorporation d'éléments propres à l'Amérique-Latine, comme il est possible d'observer dans son œuvre *Calaucán*, créée en 1959, qui traite de la résistance des indigènes face aux conquistadors espagnols.

Œuvre Calaucán de Patricio Bunster, présentée au Théâtre Victoria, Santiago, 1959.

Néanmoins, en ce qui concerne le « langage dansé » proprement dit, Bunster continue à utiliser uniquement des techniques corporelles et de composition provenant du courant de la danse d'expression de tradition allemande. On peut donc conclure que l'idée d'un « langage dansé proprement chilien » est trompeuse, que la « récollection » de ce qui pourrait être culturellement ou corporellement propre à un pays implique une idée de l'identité comme une disposition fixe et immuable qui ne paraît pas pertinente.

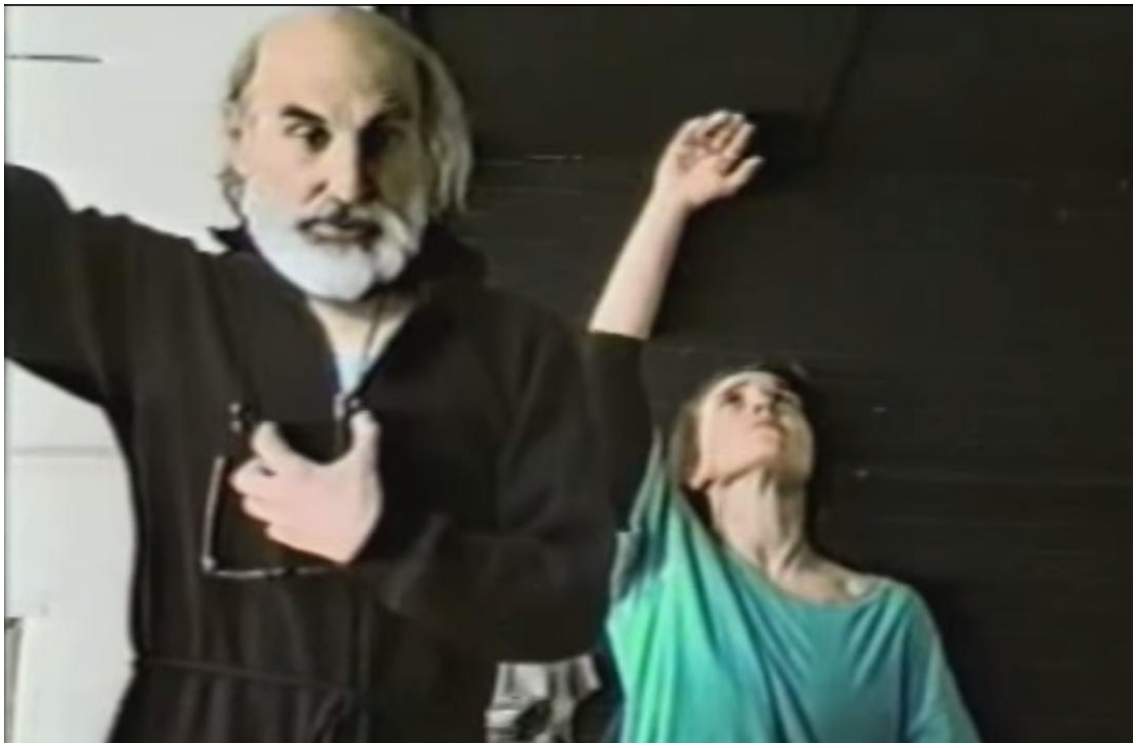
Cependant, Bunster se vit obligé à partir une fois de plus en Allemagne au débuts des années 70, cette fois en tant qu'exilé de la dictature chilienne, funeste régime mis en place par Augusto Pinochet lors du coup d'état de 1973 et qui pris fin en 1990.

Le chercheur allemand en danse Jens Giersdorf explique dans son texte *Patricio Bunster et la fonction politique de la chorégraphie* (Giersdorf 2010) qu'à cette époque la tradition expressive avait pratiquement disparu en Allemagne. Bunster introduisit sa réinterprétation de la danse expressive, filtrée par son histoire politique et sa croyance dans le potentiel de transformation de la danse.

Ceci a énormément influencé une nouvelle génération de danseurs et chorégraphes allemands. Ces rebondissements d'influences entre l'Europe, l'Amérique-Latine et à nouveau l'Europe - et sûrement ainsi de suite- permettent alors de comprendre que plus que la notion d'influences unilatérales, comme des sortes de « nouvelles colonisations », le concept de tranferts culturels est plus approprié pour approcher de telles « altérités culturelles » de manière non ethnocentrique, « latinocentrique » ou « eurocentrique ».

De nombreuses analyses, chaque fois plus précises, démontrent que le coup d'État de 1973 et les dix-sept années qui le suivirent ont divisé en deux l'histoire de l'art et de la culture du Chili isolé et également du Chili partagé avec ses exilés dans le monde, ce qui a produit une nouvelle culture soumise à des mouvements, déracinements, luttes et conquêtes. C'est dans cette culture que s'insère la danse indépendante chilienne.

En 1985 l'interdiction de retour au Chili de Patricio Bunster est levée. Une fois réinstallé au pays, Bunster fonde le centre de danse *Espiral*, qui devient une pépinière de créateurs et interprètes par laquelle pratiquement tous les artistes chiliens de la danse sont passés.



Patricio Bunster en répétition de la pièce Caras + caras, au centre Espiral en 1986.

C’est ici que se fortifie et que se rend visible le courant de la danse indépendante chilienne, qui surgit comme réponse résistante aux politiques répressives de la dictature de manière autonome tant financièrement que politiquement de l’état.

Stylistiquement, ce courant englobe la danse scénique qu’en France est communément appelée moderne et contemporaine. La danse indépendante chilienne, indépendante de l’État et de l’institution, s’est solidement manifestée en temps de dictature et s’est nourrie de certaines euphories et impulsions souterraines marquées pas l’esprit de l’époque qu’elle a dû traverser.

Elle s’effectuait de manière alternative aux rares scènes officielles-militaires, elle rompait avec les différentes stratégies de contrôle, cherchant ses propres symboles et métaphores pour dénoncer les horreurs commises sous le régime de Pinochet, comme par exemple dans l’œuvre de Patricio Bunster nommée *A pesar de todo*, emblème du pacte de résistances communes qui réunissaient tant artistes que spectateurs.

Œuvre A pesar de todo, de Patricio Bunster, créée en 1985.

La recherche d'espaces alternatifs, dans un tel contexte, ne naît pas uniquement par la nécessité d'expérimentation esthétique et artistique, mais, même si cet objectif ne peut être complètement nié, elle provient du déplacement de la marge marquée comme une limite fixé par l'autoritarisme, qui a provoqué une telle explosion créative. La danse indépendante chilienne se caractérise ainsi par être un foyer de tactiques de résistance politique à travers l'art.

Ainsi, artistes comme spectateurs se réunissaient en un pacte de résistances communes. La recherche d'espaces alternatifs, dans un tel contexte, ne naît pas uniquement par la nécessité d'expérimentation esthétique et artistique, mais, même si cet objectif ne peut être complètement nié, elle provient du déplacement de la marge marquée comme une limite fixé par l'autoritarisme, qui a provoqué une telle explosion créative.
La danse indépendante chilienne se caractérise ainsi par être un foyer de tactiques de résistance politique à travers l'art.

Malgré l'isolement provoqué par le contexte dictatorial, les artistes de la danse indépendante chilienne ont réussi à avoir quelques contacts avec leurs collègues étrangers, enrichissant leur pratique et captivant certains artistes européens par leur ténacité.

L'année 1990 marque la fin de la dictature au Chili. La transition vers la démocratie apporte de nouvelles questions et thèmes à la danse, ce bloc de résistance qui a formé un seul corps durant la dictature s'atomise sans cesser d'exister.
À ceci il faut ajouter que la nouvelle décennie apporte des visites de personnalités étrangères de la danse qui enrichiront les transfers culturels dans le contexte de l'art de la danse entre le Chili et l'Europe. Ici commence une lente évolution, passant par l'adoption des idéaux qu'apportait la démocratie et l'héritage de l'époque dictatoriale : Le désir d'une meilleure qualité de vie et de meilleures opportunités de travail, mais malheureusement également l'individualisme et l'arrivisme provoqués par le *boom* de la société de consommation.

Cela s'est traduit, dans l'univers de la danse, par une recherche à tout prix d'une installation dans un lieu qui puisse offrir une meilleure sécurité économique pour ses artistes, à l'image des pays « développés ».
Aujourd'hui, la situation n'a pas beaucoup changé par rapport à la période de l'établissement de la démocratie au Chili, excepté par l'ouverture de rares espaces pour les arts de la scène, la

fondation d'écoles de danse dans des Universités privées et la création du Département de Danse du Conseil National de la Culture et des Arts de l'État chilien qui gère quelques fonds pour la création octroyés par concours.

Cependant, durant les quatre dernières années -c'est-à-dire, à partir de l'année 2010-, il a été possible de remarquer l'apparition d'un récent mouvement de la danse indépendante chilienne. On peut observer une nouvelle génération qui voyage, tant en proposant des projets en autogestion qu'en profitant de certains programmes d'échanges -notamment en ce qui concerne les « résidences »- et qui, grâce aux nouvelles technologies de communication est en dialogue avec des artistes étrangers.

Cela va de paire avec le fait que depuis très récemment, la danse indépendante chilienne explore de nouvelles façons de réaliser des créations cherchant une déconstruction catégorique des formes hégémoniques de création et de présentation en danse.
Certains artistes de la danse indépendante chilienne ont commencé à produire de nouvelles pratiques de résistante, comme l'abolition des hiérarchies traditionnelles de la danse scénique, par l'abandon de la figure du chorégraphe-génie, et mettant en place de nouveaux modes d'association comme celui du *Collectif d'art La Vitrina*.

Œuvre Festín du Collectif d'Art La Vitrina, 2011.

Nous y trouvons également une exploration d'espaces non-conventionnels pour la danse, dont les espaces publics, comme dans cette improvisation du collectif *Inquietos*.
La résistance se produit ici, non seulement en affrontant les idées préconçues de l'espace auquel doit se restreindre l'art, mais également en l'intégrant à la vie quotidienne.

Improvisation du Collectif Inquietos dans les rues de Santiago, 2011.

La danse indépendante chilienne met également en place une annulation des systèmes de représentation et de narrativité de la danse scénique traditionnelle, produisant de nouvelles formes de communication, offrant au spectateur la possibilité de les comprendre « depuis l'intérieur », comme dans l'œuvre *Un Solo* de l'artiste chilienne Bárbara Pinto.

Ces types de résistance contre l'imposition de principes préétablis dans les arts de la scène ne sont, bien entendu, pas spécifiques à la danse indépendante chilienne, néanmoins, son décalage temporel et sa relation avec le contexte précaire de la post-dictature le sont.

Œuvre Un solo de Bárbara Pinto, 2012.

La nécessité d'ouverture que la dictature a provoquée, après tant d'années d'isolement, est apparue à partir des années 90, mais ce n'est qu'à partir des années 2010 que cette ouverture, liée à la mondialisation, est observée depuis le prisme critique de la posture postcoloniale.

Les remises en question formelles qui n'apparaissent qu'aujourd'hui dans la danse indépendante chilienne sont, par exemple, apparues en France il y a déjà bien plus de dix ans - pendant que les chiliens sortaient de leur isolement- et sont passées par une institutionnalisation qui n'a pas encore été vécue au Chili.

Ces ruptures opèrent, aujourd'hui, depuis l'intérieur même de la discipline et, plus que le message évident, ce que ces artistes offrent sont des tactiques et des manières de faire pouvant changer les formes de relation et les modèles liés à l'hégémonie d'un système idéologique - qui comprend également l'artistique-.
Il serait facile d'effectuer la lecture suivante : Sous l'influence européenne, les artistes chiliens ont commencé à mettre en place un type de rupture esthétique en danse qui a mis dix ans pour arriver aux artistes de ce pays.

Cependant, réaliser la rupture -qui n’est d’ailleurs pas uniquement esthétique- qu’effectuent les artistes de la danse indépendante chilienne aujourd’hui n’est pas la même chose que la réaliser il y a dix ans en France. Penser cela ferait preuve d’un oubli fondamental, l’oubli de la complexité des œuvres et la variable de leur contexte géographique, temporel, politique, mais aussi économique.

Même si la culture mondialisée semble offrir des libertés infinies pour une auto-invention créative, tout le monde n'a pas un accès égal à celles-ci, et les modes de plus en plus standardisés et normalisés de la pensée et de la perception offrent des possibilités de concevoir des solutions alternatives qui sont la plupart du temps invisibles et imperceptibles : L'agence[1] individuelle est, de plus, limitée par la façon dont nous sommes déjà toujours pris au piège des relations de pouvoir, ce qui fait que l'opposition ou la résistance ne peuvent venir que de l'intérieur (Burt 2007 : 209).

Groupe ChinChin Tirapié dansant dans les rues de Santiago du Chili en 2012.

[1] L’ouvrage *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif* rend manifeste la centralité dans l'œuvre de Judith Butler de la réflexion sur l'*agency* : L’agence individuelle ou collective, autrement dit, la « capacité d'agir » ou encore la « puissance d'agir ».

Les tactiques de résistance existantes dans la danse indépendante chilienne tant de la période dictatoriale, post-dictatoriale et contemporaine, enrichies par les transferts culturels existants, proviennent effectivement de l'intérieur.
De l'intérieur de sa communauté, des sujets qui la pratiquent, de l'intérieur de ses propres procédés -même si ceux-ci peuvent être partagés ou échangés avec ceux d'autres lieux- de création.

Aujourd'hui, il ne s'agit plus, au Chili, d'une résistance contre un ennemi connu, repérable, ayant un prénom et un nom, comme il le fut durant la dictature.
La danse indépendante chilienne, avec son temps, à son rythme, à sa façon -locale, micropolitique, post-identitaire - résiste non plus uniquement contre des situations spécifiques au Chili mais contre des tendances universalisantes, sans chercher une « identité propre », après l'ouverture au monde du pays depuis sa démocratisation, mais visant à exposer des « différences », notamment face à l'imposition hégémonique de certains principes et pratiques dans la création artistique.

Bibliographie :

BURT, Ramsay. Resistant identities. Anderson and Ruckert. In NORDERA, Marina. FRANCO, Susanne. *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*. Routledge, 2007. p. 208-220.

BUTLER, Judith. *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*. Ed. Amsterdam, 2004. 287 p.

CRITCHLEY, Simon. *Ethics-Politics-Subjectivity*. Verso, 1999. 302 p.

GIERSDORF, Jens. Dall'utopia all'archivio, Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia. In NORDERA, Marina. FRANCO, Susanne. *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet Università, 2010. p. 361-373.