

Ananda Ceballos López
Odissi : danse pour les dieux, culte pour les hommes.

La danse *odissi* constitue aujourd'hui l'emblème de la culture de l'état de l'Orissa (Nord-Est de l'Inde). Elle fait l'objet de représentations publiques dans les scènes de théâtres (oriyas, indiennes et internationales), dans des hôtels de luxe pour touristes, ou dans certains temples en dehors de toute célébration religieuse. Ces dernières sont programmées lors de festivals et de programmes culturels destinés à promouvoir la culture oriya et le tourisme régional. La danse *odissi* y est alors systématiquement présentée comme l'héritière d'une danse rituelle exécutée par des danseuses consacrées (*maharis*) attachées au temple de Jagannath à Puri, ville sainte de l'Hindouisme.

Généralement, un récital d'*odissi* est mis en scène de la façon suivante : sur scène figure l'icône du dieu patron de la danse (*Jagannath*), y sont également affichés un ensemble de signes religieux (encens, offrande de fruits, lampe à huile..etc.). Par ses habits, son maquillage et sa gestuelle cérémoniale la danseuse se présente à son public comme l'incarnation éphémère d'une danseuse consacrée. Néanmoins, elle peut sortir de temps à autre de ce rôle pour s'adresser directement à l'audience afin de lui expliquer ce qu'elle est en train de faire et, surtout quand elle se produit en dehors de l'Orissa ou de l'Inde, pour lui traduire le texte –oriya ou sanskrit– qu'elle interprète. Elle quitte ainsi son rôle de « prêtresse » et redevient danseuse-interprète « laïque ». Dans ma thèse je postule que l'ambivalence de cette mise en scène traduit l'ambivalence même sur laquelle se serait construite l'*odissi* au début du 20^{ème} siècle.

Cette recherche se base sur des recherches menées entre 2006 et 2008 auprès de professionnels, spécialistes, et promoteurs de la danse *odissi*, aussi bien en France qu'en Orissa (Inde). Mes entretiens, semi-directifs, ont lieu lors de cours de danse et/ou des discussion informelles avec les artistes et professeurs de danse.

J'ai pu aussi repérer deux types principaux de discours. Certains entretiens montrent une dominance de la revendication de l'*odissi* comme « art classique » détaché de toute expression religieuse. En revanche, d'autres font preuve d'un profond mépris et un jugement critique qui regrette le tournant pris par l'*odissi* actuel, jugé « déconnectée » de ses origines et dépourvu de toute dimension dévotionnelle. Cependant, ces deux discours n'apparaissent pas là où l'on pourrait s'y attendre. De manière paradoxale, le discours le plus « traditionaliste » a été repéré lors des entretiens avec Rekha Tandom, une danseuse non-oriya, ayant appartenu à la compagnie de Madhavi Mudgal et voyagé avec celle-ci en Europe et aux Etats-Unis durant une quinzaine d'années. S'ayant établie à Bhuvaneshwar comme danseuse soliste et chorégraphe, mais placée en dehors des circuits locaux de performance, elle revendique une danse qui renoue avec ses origines « tantriques » et qui conserve sa vocation de « danse de temple ». Elle a ainsi développé une technique de transmission de la danse *odissi* fondée sur la philosophie du yoga de laquelle elle dégage la notion de « tantric body map ». D'une autre part, le discours sur l'*odissi* considéré avant tout comme un art de la scène, s'exprime plus fortement dans un milieu oriya comme celui que j'ai eu l'occasion de fréquenter au sein de l'Orissa Dance Academy (ODA). Le discours de danseurs de la ODA, sans être complètement détaché d'un rappel stéréotypé au composant religieux de leur art, s'aligne à celui d'un jeune artiste « laïque » qui espère que son art lui apporte voyages à l'étranger, tournées, célébrité et le status social correspondant. Ils perçoivent d'ailleurs l'actuelle « *Mahari* Dance » comme une danse techniquement pauvre et pratiquée par celles qui n'ont pas l'aptitude pour danser l'*odissi*.

En confrontant ces enquêtes ma problématique méthodologique réside dans la façon d'interroger mes interlocuteurs autour de l'apparente ambivalence entre les dimensions religieuse et

laïque de leur art. Il se trouve que la seule référence à ses deux plans perçus comme étant différents décourage le dialogue ou bien le dévie vers des réponses conventionnelles c'est-à-dire, axées sur un discours officiellement construit sur l'*odissi* et vieux de plus d'un demi-siècle. Il s'avère donc difficile de saisir la dimension singulière qui amène chaque danseur à interpréter le sens de sa pratique artistique. Comment sortir d'un discours si conventionnel ? Comment rompre le tabou sur le sujet ? Comment mieux saisir le sens de cette ambivalence sur laquelle le/la danseur/se joue durant sa représentation ?

Barbara Curda
Interroger sa propre subjectivité

Formation en danse Odissi à Bhubaneswar en Inde de 1993 à 2001.

Maîtrise de sociologie, université de Toulouse-le-Mirail, juin 2002.

DEA de sociologie, université de Toulouse-le-Mirail, septembre 2003.

Actuellement inscrite en thèse en anthropologie de la danse avec Georgiana Wierre-Gore, université Blaise Pascal de Clermont Ferrand.

Le terrain :

La danse Odissi est apparue comme « danse classique » sur la scène post-coloniale dans l'après-indépendance de l'Inde. Elle se présente à moi à la fois comme un « objet transitionnel » véhiculant entre autres des revendications identitaires régionales, et comme une pratique multiculturelle : en effet les protagonistes, bien qu'ils voient en elle un symbole de la culture de l'Etat d'Orissa, sont d'origines sociales & géographiques diverses.

Dans ceci, il y a un contraste : d'un côté les écoles se réclament garantes de la conformité à « une tradition » en se posant comme les gardiennes de « styles » de danse qui se doivent de rester distincts et exclusifs, et détenteurs d'un mode de pratique qui serait « correct ». De l'autre, les connexions/ interactions entre protagonistes de l'Etat d'Orissa et de grands centres urbains comme New Delhi et Calcutta impliquent une diversité dans les représentations de cette danse, différences qui occasionnent par vagues des controverses agressives, pouvant impliquer danseurs/ euses, gurus, organismes culturels, journalistes, autour de l'évolution de ce qui est perçu comme la (les) pratique(s) correcte(s). Comment, dans ce tissu de relations complexes, la logique subjective des acteurs contribue-t-elle à construire cette danse en évolution ?

Le problème :

Un terrain en 2005 et un travail sur les données, ont mis à jour une difficulté personnelle due à la spécificité de ma position : en effet, suite à ma présence en Orissa, Inde, de 1993 à 2004 en tant qu'étudiante en danse et danseuse Odissi, j'étais intégrée parmi les danseurs, appréhendée par eux en tant que danseuse ayant une place précise dans la généalogie. D'un côté j'avais l'avantage d'une connaissance approfondie du terrain, de l'autre tout se passait comme si ma présence pendant des années au sein de ce qui devenait un terrain de recherche modifiait l'appréhension de l'ici et maintenant. Implicitement, j'étais ramenée à la question de ma place dans cet univers de tensions dans lequel ma position, du fait de mon appartenance à une école spécifique, ne pouvait être neutre. Il semblait utile de questionner plus en détail mon rapport à ce terrain, à ses protagonistes, au contexte du développement de cette danse. Mais comment s'y prendre quand je n'avais pas documenté cela à l'époque ?

De ce fait, j'ai été amenée à me remémorer mon histoire personnelle, avec toutes les déformations que ce processus apporte au vécu. La visée de cet exercice était à la fois de gagner en distance, de problématiser la proximité à la matière, et d'accéder à la mémoire des processus de constitution de mon savoir-faire. L'intervention d'aujourd'hui est centrée autour de ce travail de remémoration.

Les questions actuelles tournent autour de l'utilisation du corpus ainsi élaboré, qui pourrait être mis en parallèle avec d'autres matériaux. Est-il possible de l'incorporer au même titre que des matériaux collectés en 2005 sur d'autres protagonistes ? Dans le but d'optimiser le potentiel de cette manière de procéder, comment approfondir le processus d'introspection ?

Khoury Cristelle
Pour une approche réflexive

Discipline et université : Anthropologie de la danse - LAPRACOR- Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, sous la direction de Mme. Georgiana Wierre-Gore.

Ma recherche doctorale en Anthropologie de la danse porte sur le processus de création en danse contemporaine. Elle tente d'explorer la dimension interculturelle déployée lors du processus de créations de certains chorégraphes.

Lors de mon terrain avec le chorégraphe belgo-marocain Sidi Larbi Cherkaoui, j'ai essayé de saisir les mécanismes que le chorégraphe et ses danseurs construisent ensemble afin de créer, transmettre et produire une danse « au croisement des cultures ». J'ai privilégié ainsi la méthode de l'observation participante et certains entretiens informels avec les danseurs. Je me suis alors rendue compte de l'importance de l'expérience corporelle des participants et de leurs histoires personnelles dans la négociation de leurs identités « culturelles » ; et surtout, de ma participation indirecte au processus de création.

Plus tard, lors du passage du terrain à l'écriture, un questionnement d'ordre méthodologique en lien avec mon statut de chercheuse/observatrice participante dans le processus de création a surgi. Ainsi, en voulant aborder l'« interculturelité », j'étais confrontée en tant que chercheuse aux limites de l'implication de mon propre bagage culturel et de mon expérience corporelle dans la façon d'observer et d'analyser le processus de création mis en œuvre.

C'est dans ce sens-là qu'une approche réflexive s'est imposée à moi. Cette approche qui prend la réflexion du chercheur comme objet de réflexion ou qui consiste à réfléchir sur sa propre réflexion a constitué, sur le plan méthodologique, une étape nécessaire à la construction d'une analyse du processus de création en question.

Je souhaiterais ainsi revenir sur les apports d'une telle approche dans la construction d'une analyse d'un processus de création en danse et ce, à la lueur de mon expérience de terrain. Plus particulièrement, comment cette approche permet-elle d'alimenter une réflexion sur la notion d'« interculturelité » et de remettre en question une pensée ?

Benedetti Davia

L'entretien : une méthode de production discursive pour étudier la danse

A partir du thème de la danse entre identité et surmodernité, ma recherche porte sur les relations établies par l'expérience du corps étudiée à travers la danse en Corse. Y vivant, y effectuant mes études, y étant danseuse dans deux compagnies j'ai pu longuement mener une enquête directe sur le terrain avec observation participante. Celle-ci est riche d'écoutes de conversations et faits discursifs insérés dans leur contexte social. Elles m'ont certes permis exploration et découverte mais non l'accès à des faits précis tels les processus de créations chorégraphiques ou les vécus de la pratique du mouvement dansé. J'ai alors opté d'enquêter aussi par entretien dans une démarche interactive où mon rôle de chercheuse était exposé.

J'ai rencontré alors le problème d'être dans un même lieu et dans une même discipline, à la fois chercheuse et actrice sociale : ceci du fait de mon implication active de danseuse, de la proximité liée à l'insularité entre les individus et les groupes, de l'obtention d'une bourse par la Collectivité Territoriale de Corse pour une recherche devant s'insérer dans un projet collectif universitaire.

Comment analyser objectivement un terrain sur lequel nous sommes acteur et auquel nous appartenons socialement ?

Il m'a fallu procéder à un retour sur moi-même pour me détacher le plus possible de mes croyances et de mes représentations. Sur le plan pratique cela m'a nécessité de m'entretenir deux et même plusieurs fois dans certains cas avec le même informateur, après m'être rendu compte que j'avais par mon questionnement et mon comportement non pas simplement suggéré à mon interlocuteur de parler de son expérience mais influé sur son discours.

Sur un plan strictement méthodologique, la difficulté majeure rencontrée dans le cadre d'entretiens semi-dirigés réside à faire prendre à la personne interrogée une part active aux discours pour favoriser la transmission d'informations.

Comment ne pas transformer l'atout relationnel de proximité en velléité d'informer ?

Comment éviter que les informateurs adoptent une attitude d'attente de questions comme face à un journaliste, que les protagonistes de la danse ne se mettent en scène sans volonté de discourir ?

J'ai adopté un mode d'interview très souple en donnant la consigne du thème et des pistes incitant le locuteur à la production d'un discours se référant à ses expériences et décrivant ses pratiques. Il faut en effet éviter que l'interviewé parle de ce qu'il pense, traduisant ainsi ses représentations lorsque nous lui demandons de parler de ce qu'il vit et que nous travaillons sur les expériences.

Cependant dans le cadre de ma recherche, cette méthodologie de l'entretien référentiel se complique de la nécessité d'interviewer à la fois sur les expériences corporelles en danse et sur les représentations identitaires qui lui sont attachées et qui coexistent au processus d'engendrement d'une activité dansée. Aussi je m'efforce d'orienter chaque interview successivement selon ces deux axes en demandant dans un premier temps une description des pratiques puis en déportant le discours sur les conceptions et la subjectivité identitaires liées à la danse de façon à produire un discours modal.

Enfin je propose de dialoguer sur les thèmes à explorer au cours d'un entretien en vue d'étudier l'expérience du mouvement dansé.

Stéphanie Mirouse

Structures artistiques et activités chorégraphiques : le problème de la catégorisation

Réalisée dans le cadre d'un travail de doctorat portant sur la mise en œuvre d'une « politique publique danse », cette communication pose la question de la catégorisation et de la confrontation entre catégories « indigènes » et réalité sociale. En effet, la réalisation d'un travail d'enquête à double niveau –au niveau des politiques et au niveau des structures artistiques– nous font prendre conscience que les catégories, co-construites par les acteurs eux même, ne résistent pas à l'analyse ethnographique. En effet, des catégories comme « création », « formation », « diffusion » ou encore « compagnie professionnelle », pourtant essentielles dans l'affectation des ressources publiques, renvoient sur le terrain à des ensembles très hétérogènes et poreux.

Dans ce contexte, l'objectif pour le sociologue, et c'est ce que nous nous proposons de faire dans cette communication, est d'analyser l'usage de ces catégories, de les déconstruire et de construire de nouveaux outils, plus fins et plus adaptés à l'analyse, en partant de la réalité observée sur le terrain. Aussi, nous nous intéresserons ici à l'usage de la notion « d'activité professionnelle », dans un « monde » où les pratiques et les discours ne sont pas toujours alignés. Par ailleurs, nous verrons comment le sociologue peut dépasser le label « danse contemporaine », très global, par la construction d'outils permettant de mettre à jour l'espace des organisations et des genres artistiques locaux en concurrence pour la captation des aides publiques. Enfin nous montrerons que l'identification d'une structure par type d'activité –création, formation, diffusion– ne fait plus sens aujourd'hui dans la mesure où la majorité des structures jouent la polyvalence dans le but de pérenniser leur structure.

Pour mener ce travail, différentes formes de recueil de données sont mobilisées : l'observation participante, la réalisation d'entretiens, le traitement d'archives municipales, et la mise en œuvre d'un questionnaire destiné à l'ensemble des structures. La combinaison de ces outils dans mon travail de thèse ayant pour objectif d'observer, avec le plus de précisions possible, une action publique « en train de se faire » et ses effets.

Ainsi, au travers d'exemples tirés de mes données de terrain, je m'attacherai dans cette communication à décrire précisément les situations problématiques évoquées précédemment tout en proposant des pistes et des outils concrets de réflexions, tels que des typologies et des critères de classification, permettant de les dépasser. Il s'agira par ailleurs d'ouvrir le débat sur les enjeux liés à la mise en œuvre de ces outils pour le sociologue : jusqu'à quel point peut-on s'éloigner des catégories « indigènes » dans l'analyse ? Quels risques sont sous-jacents ? Quelles conséquences la mise en œuvre de nouvelles catégories peut avoir sur le recueil des données ?