

De la création plastique à la performance chorégraphique.

Artisans et danseurs de Diablada dans les Andes urbaines.

Laura Fléty



Plateforme 2 : Processus créatifs

Unités d'accueil :

- 1) Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC).
- 2) Musée du quai Branly-Jacques Chirac

Objet de recherche

Ce projet s'intéresse à la création plastique et chorégraphique d'une performance dansée, la Diablada ou « danse des diables », exécutée lors du grand défilé célébrant le Christ protecteur de La Paz, en Bolivie. En analysant la genèse de cette danse dévotionnelle, il s'agira de suivre l'élaboration d'une esthétique modelée par différents acteurs, de l'artisan qui en fabrique la matière – masques et costumes – au danseur qui la met en mouvement, révélant des figures démoniaques d'une « monstrueuse » beauté. Comment, à partir d'une expérience culturellement

organisée et codifiée, des artisans et des collectifs de centaines de danseurs créent les valeurs et les corporéités¹ de cette danse ?

Cortège infernal de diables et diablasses mené par l'Archange Gabriel aux pieds du Christ, la Diablada revêt la forme d'un acte de rédemption. Symbolisant la lutte du Bien contre le Mal, elle évoque la victoire du catholicisme, tout en jouant les schémas coloniaux (Abercrombie, 1992). L'analyse de l'ensemble des processus créatifs viendra interroger cette première interprétation, postulant que les matériaux sensibles produisent en eux même du sens et des catégories, pouvant compléter ou contredire les seuls discours.

Par ailleurs, la Diablada participe à la transformation de la culture nationale, cristallisant les enjeux patrimoniaux et les revendications socioculturelles des classes « métisses »², protagonistes de cette danse. Depuis les années 1990, les fêtes des saints catholiques sont devenues le lieu privilégié de l'élaboration d'une identité nationale bolivienne³ (Abercrombie, 1992 ; Goldstein, 1998 ; Borrás, 1999), où la dévotion s'est doublée de ferveur patriotique (Absi, 2003). En 2011, la Diablada a été déclarée Patrimoine Culturel et Immatériel de l'Etat Pluri-National bolivien, dix ans après que le Carnaval d'Oruro⁴, dont elle est l'emblème, ait été déclaré Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité par l'Unesco.

Aujourd'hui, cette danse a été réappropriée par les danseurs de La Paz. Elle s'inscrit dans une logique de circulation des expressions musico-chorégraphiques dites nationales au sein des fêtes andines et participe pleinement au développement dynamique de cette culture « folklorique »⁵ dans laquelle les couches sociales « métisses » se reconnaissent et se réinventent (Fléty, 2015).

Problématique et méthodologie

Les figures de la Diablada, masculines et féminines, s'inspirent tant des images du diable catholique européen que des représentations du Tío, entité démoniaque de l'inframonde andin et plus récemment, des imaginaires sataniques circulant sur le web. Ces agencements de références multiples proposent une conception singulière du religieux où s'entremêlent le sacré et le charnel, le solennel et la satire, la monstruosité et la beauté.

¹ D'inspiration phénoménologique, la « corporéité » élargit la notion de corps à l'ensemble de ce qui le constitue et l'âme, les émotions, les affects, l'expressivité (Bernard, 1995).

² Le terme espagnol *mestizo*, « métis » a désigné à l'époque coloniale les personnes issues des relations entre Espagnols et Indiens, il désigne actuellement un groupe social en pleine ascension, issue des vagues de migrations rurales et indigènes (aymara, quechua) qui travaille majoritairement dans l'artisanat et le commerce informel. Depuis une trentaine d'années, cette population a acquis une forte visibilité ainsi qu'un poids institutionnel et politique croissant, phénomène qui s'est accentué depuis l'élection en 2005 du président d'origine aymara, Evo Morales.

³ Le lien entre identité nationale et identité « métisse » apparaît lors de la révolution de 1952 menée par le Mouvement National Révolutionnaire qui met en exergue l'idée d'un « peuple bolivien » triomphant sur les traditions particularistes (Urioste, 2005 : 64-65).

⁴ Les origines du Carnaval d'Oruro et de La Diablada remontent probablement à l'époque coloniale, lors de l'introduction des processions célébrant le Roi d'Espagne et le Christ, auxquelles participaient Espagnols comme Indigènes (Abercrombie, 1992).

⁵ J'utiliserai ici le terme « folklorique » dans son sens local, non pas en tant que notion analytique, dont la pertinence et l'ambiguïté ont été largement discutées. Voir par exemple Nicole Belmont (1986).



Figures diaboliques féminines de la Diablada.

Les diablasses en mini jupes introduisent une dimension érotique évoquant le péché charnel au sein de la fête votive.

Ces ambivalences s'expriment dans des figures qui, défiant toute recherche de cohérence réaliste, empruntent des traits humains ou animaux (museau, cornes et crinière) et des qualités monstrueuses (bouche difforme, yeux exorbités et injectés de sang, dentition proéminente). Par une approche anthropologique de la danse et une analyse des qualités de ces personnages démoniaques, mon intention est de comprendre comment cette « scénographie en mouvement » (Barba & Savarese, 2008 : 234) constitue un mode d'engagement particulièrement efficace vers une nouvelle religiosité indigène urbaine, encore peu étudiée.

Au cours d'un terrain de deux mois (avril et mai 2018), je suivrai le groupe « Diablada Eucalyptus de La Paz » dans les différentes étapes concourant à la performance finale (fin mai). Je bénéficie pour cela d'un large réseau dans ce milieu, développé lors des enquêtes prolongées de ma recherche doctorale.

Axes d'analyse

1) Façonner la matière

Pour appréhender la chaîne de conception artistique, je propose de réaliser une ethnographie en amont de l'exécution de la danse, en centrant mon attention sur les négociations entre artisans et danseurs. A partir d'une analyse des interactions et par des entretiens approfondis, il s'agira de faire émerger les normes esthétiques de la Diablada par une « traversée avec le créateur comme un observateur embarqué » (Fabre, 2014 : 9). Un travail sur les costumes des années précédentes avec les artisans et les danseurs, pourra également permettre de « remonter le fil d'une création déjà existante » (*Ibid.*).

Comment sont réalisés les choix matériels et esthétiques sur les costumes ? Ces références sont-elles explicitées dans le travail de mise en forme de la matière ? Qui a la légitimité du choix artistique ? Comment envisager le « régime d'autorité » à l'œuvre dans cette création « individuelle, collective et 'distribuée' » (Olivier, 2014 : 8) ?

2) *Masques et costumes en performance*

Le deuxième axe de la recherche interrogera la manière dont ces masques et ces costumes sont performés. En effet, cette matérialité est réalisée dans le seul objectif d'être « mise en mouvement » lors de la fête dévotionnelle. En focalisant mon regard sur la performance, c'est la construction physique des corps que je chercherai à saisir. Les artisans fabriquent les costumes pour provoquer des « effets » sur les spectateurs. « Eblouir », « surprendre », « attraper le regard » sont les conditions de la mise en scène du spectaculaire qui ne peut être efficace que parce que les corps « font bouger » la matière d'une manière spécifique.

Danser implique de façonner et de transformer ces corps par des volumes et des textures. Toutes ses médiations artefactuelles font partie de l'expérience dansée. L'analyse du mouvement (Laban, 1950) sera donc mobilisée dans ce travail afin de construire une réflexion approfondie sur les actions corporelles, à travers une lecture des gestes, des dispositifs spatiaux, des usages de la gravité et de la temporalité des mouvements qui performent et actualisent l'image masculine et féminine du diabolique. Pour célébrer le Christ, les danseurs ne « représentent » pas seulement les diables, ils en font l'expérience concrète en adoptant ses qualités kinesthésiques. Il y a donc là à saisir les frontières mobiles entre jeu rituel et performance dansée.

3) *S'imposer par la force des langages esthétiques*

Enfin, conçue comme un mode d'agir sur le monde, la danse interroge aussi de manière plus large les rapports de force, renégociant ou contestant des situations de domination. Mon troisième axe analysera comment ces danseurs d'origine indigène s'imposent en ville par la puissance de leurs langages esthétiques. Il sera donc fondamental d'articuler leurs « opérations inventives » (Fabre, 2014) aux enjeux de légitimation culturelle que portent les fêtes patronales urbaines boliviennes. La constitution d'un patrimoine immatériel (danses) a-t-elle figé la créativité dans une forme de normativité ou au contraire en a-t-elle dynamisé les codes ? Par ailleurs, comment les créations plastiques et chorégraphiques de ces nouvelles couches sociales « métisses » participent-elles – via une imposante occupation de l'espace – d'une forme d'affirmation politique ? Je montrerai qu'à travers la fabrique de nouvelles esthétiques et corporalités, les aymaras urbains ont réussi à construire leur place dans une société nationale largement dominée par les élites blanches qui dirigeaient le pays jusqu'à l'élection d'Evo Morales en 2005, le premier président dit « indien », d'Amérique latine.

Ouvrages cités :

- ABERCROMBIE, T., 1992, « La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro : Clase, Etnicidad y Nacionalismo en la danza folklórica », *Revista Andina* 10 (2) : 279-352.
- ABSI, P., 2003, « Démobilisation de classe et folklorisation rituelle dans les mines de Bolivie », *Journal des anthropologues* 92-93 : 175-187.
- BARBA, E. & N. SAVARESE, 2008, *L'énergie qui danse*, Montpellier : L'Entretemps.
- BELMONT, N., 1986, « Le Folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme », *L'Homme* 26 (97-98) : 259-268.

BERNARD, M., 1995, *Le corps*, Paris : Seuil.

BORRAS, G., 1999, « Les Indiens dans la ville ? Fêtes et ‘entradas folklóricas’ à La Paz (Bolivie) », *Caravelle* : 201-218.

FABRE, D., 2014, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva*, 20 : 4-21.

FLETY, L., 2015, *Les cortèges de la fortune: dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)*. Thèse de doctorat soutenue à l’université de Paris 10-Nanterre, sous la direction de Jacques Galinier.

GOLDSTEIN, D., 1998, « Dancing on the margins: transforming urban marginality through popular performance », *City and society* 4 : 201-215.

LABAN, R., 1994 [1950], *La maîtrise du mouvement*, Arles : Actes Sud.

OLIVIER, E., 2014, « Composer avec le monde », *Volume 10 (2)* : 1-22.]

URIOSTE, B., 2005, « Bolivia ¿De la Nación-minoría, al Estado Plurinacional o Nación Multicultural? », *Lazos* 7 : 61-69.