



**HAL**  
open science

# Du divertissement à l'état modifié de conscience. Une phénoménographie de la danse Eskista d'Éthiopie.

Olivier Tourny

► **To cite this version:**

Olivier Tourny. Du divertissement à l'état modifié de conscience. Une phénoménographie de la danse Eskista d'Éthiopie.. Chroniques phénoménologiques, 2018. hal-01781382

**HAL Id: hal-01781382**

**<https://amu.hal.science/hal-01781382>**

Submitted on 30 Apr 2018

**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.



# CHRONIQUES PHÉNOMÉNOLOGIQUES

*LA REVUE DE L'ATELIER DE PHÉNOMÉNOLOGIE EXPÉRIENTIELLE  
(APHEX)*

**MARS 2018.**

**NUMERO 9**

**(NUMERO THEMATIQUE)**

*Même la phénoménologie trop rare se fige si elle se dogmatise.  
(Heidegger, lettre du 14 mars 1971)*

## SOMMAIRE

**Editorial: Les voyages de l'âme. Jean Vion-Dury. p . 5**

**Article : Composition musicale et chamanisme. Nicolas Darbon. p. 7**

**Article : Mon chemin de compositeur, entre tradition occidentale de l'écriture et oralité. Thierry Pécou. p. 16**

**Article : Du divertissement à l'état modifié de conscience. Une phénoménographie de la danse *Eskista* d'Éthiopie. Olivier Tourny. p. 19**

**Article : Les chants sacrés du cheval : Les cérémonies de guérison chantées des Navajos et le cheval; Sylvain Gillier-Imbs. p. 26**

**Article : L'expérience psychothérapeutique comme expérience consciente : L'hypnose. Gaëlle Mougin, Jean Vion-Dury. p. 32**

**Article : - Performance audio-tactile. Gaëtan Parseihian , Yasmine Blum. p. 35**

**Article : « Des hommes et des fleurs», Réappropriation plastique et sonore des pratiques chamaniques du peuple Mentawa. Iris Le Fur. p. 41**

**Article : La transe dans les musiques actuelles africaines. Le cas de Pépé Oléka. Ezin Pierre Dognon. p. 46**

## LA REVUE

« Faire une expérience avec quoi que ce soit, une chose, un être humain, un dieu, cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, qu'il nous tombe dessus, nous renverse, nous rend autre. Dans cette expression « faire », ne signifie justement pas que nous sommes les opérateurs de l'expérience : faire veut dire ici, comme dans la locution « faire une maladie », passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui. Cela se fait, cela marche, cela convient, cela s'arrange. » (Martin Heidegger, *Acheminement vers la Parole*, 1976, p 145.)

*Chroniques phénoménologiques* est la revue de l'Atelier de Phénoménologie expérientielle de Marseille (APHEX).

C'est une revue trimestrielle, en accès libre, exclusivement francophone, dédiée aux divers aspects et pratiques de la phénoménologie: phénoménologie expérientielle, phénoménologie théorique, phénoménologie psychiatrique ainsi que tous les autres textes ou œuvres qui, sous une forme ou une autre exemplifient l'attitude phénoménologique (poèmes, tableaux, dessins...) et la richesse de la langue française. Dans ce contexte, la qualité littéraire des textes, la musicalité et la fluidité de la langue sont également appréciées.

*Chroniques phénoménologiques* fait la plus grande place possible à l'expression des doctorants ou des étudiants de troisième cycle, en leur offrant une possibilité d'exprimer leur pensée.

Dans cet esprit *Chroniques phénoménologiques* publie diverses rubriques éclairées à la fois dans leur fond et leur forme par une approche éminemment phénoménologique:

- des articles (40 000 signes maximum),
- des cas cliniques, (40 000 signes maximum)
- des pistes de réflexion ouvrant sur un sujet ou une problématique (moins de 800 mots),
- des époques poétiques: poèmes et courts textes littéraires (moins de 2000 mots), , tableaux ou dessins, vidéos, sons ....
- des critiques d'ouvrages, d'expositions ou d'enregistrements musicaux... (moins de 800 mots),

Tous les textes soumis seront évalués par un rapporteur et un des éditeurs.

### **Comité éditorial :**

Jean Vion-Dury (MCU-PH neurophysiologie, Faculté de Médecine de Marseille) : Editeur en chef  
Gaëlle Mougin (CCA psychiatrie, Faculté de Médecine de Marseille) : Editrice en chef adjointe

Jean-Michel Azorin (PU-PH de psychiatrie , Faculté de médecine de Marseille),  
Michel Bitbol (Dr1 CNRS, Ecole Normale supérieure, Paris),  
Natalie Depraz ( Pr. Philosophie, Ecole Normale supérieure, Paris)  
Philippe Fontaine (Philosophe, MCF, en retraite Rouen),  
Claire Maury-Rouan (Linguiste , MCF en retraite),  
Jean Naudin (PU-PH de psychiatrie , Faculté de médecine de Marseille).  
David Piotrowski (Linguiste , CR1 CNRS EHESS, Paris),  
Gemma Serrano (Phénoménologue, Pr de Théologie à Paris).  
Norma Yunez (Philosophe, MCF Aix-Marseille Université),

**Tous les numéros de la revue sont consultables sur le site de l'APHEX:  
<http://sites.google.com/site/aphexmarseille/>**

**ISSN 2555-7769**

# Création musicale, chamanisme et thérapie autour de Thierry Pécou

**Journée d'étude - Séminaire - Masterclasse**

Organisation : Héliende Carterey,  
Nicolas Darbon, Ezin Pierre Dognon



**VENDREDI 27 ET SAMEDI 28**  
OCTOBRE 2017

Conservatoire de musique  
d'Aix-en-Provence, Salle Vilette

Faculté des lettres  
Amphi 4

**Conférences de Sylvain Gillier-Imbs, Laetia Merli, Iris Lefur,  
Jean Vion-Dury, Gaëlle Mouglin, Tian Tian, Olivier Tourny  
et Gaëtan Parsehian (artistes, médecins, art-thérapeutes,  
anthropologues et musicologues)**

Sous l'égide de

. PRISM, Perception Représentation Image Son Musique, Aix Marseille Université, CNRS  
. Secteur Musique et Sciences de la musique  
. Conservatoire à rayonnement régional Darius Milhaud d'Aix-en-Provence

VENDREDI 27 OCTOBRE

🕒 **08H30-12H30**

Journée d'étude

🕒 **16H0-18H00**

**Séminaire du master Musique et Musicologie**  
conférence de **Thierry Pécou**

Cycle « recherche et création, quelles interactions ? »

**16H00 : Thierry Pécou**

Le chamanisme et les musiques extra-européennes  
dans une composition musicale contemporaine

SAMEDI 28 OCTOBRE

🕒 **08H30-12H00**

Masterclasse de création par **Thierry Pécou**

**Création artistique, composition musicale et performance.**  
**Conception et mise en œuvre de projet artistique.**



Designed by Codjowi Tossou (06.25.80.34.73)

*Ce numéro a été édité avec l'aide de Ezin-Pierre Dognon*

## DU DIVERTISSEMENT A L'ÉTAT MODIFIÉ DE CONSCIENCE. UNE PHENOMENOGRAPHIE DE LA DANSE *ESKISTA* D'ÉTHIOPIE.



**Olivier TOURNY,**  
*Ethnomusicologue*  
CNRS, IDEMEC  
(UMR 7307) /  
Aix-Marseille  
Université

L'*Eskista* d'Éthiopie est une tradition dansée très singulière au sein du continent africain. Car, si l'on peut schématiquement dire que la danse en Afrique fait généralement appel au bas du corps – les pieds, les jambes, le bassin et les fesses – *Eskista* recourt exclusivement à la partie haute du corps – le buste, les épaules, la nuque et la tête.

Originaire des Hauts Plateaux, cette danse est devenue l'un des symboles forts de l'identité éthiopienne, comprenez l'identité des populations Amhara et Tygréenne issues précisément de cette région nord de l'Abyssinie historique, qui annexent politiquement et culturellement l'ensemble des populations du sud au cours du 19<sup>ème</sup> siècle. C'est ainsi, qu'à l'instar du café ou de l'injera (crêpe), l'*eskista* fait partie de l'inconscient collectif identitaire éthiopien, aidée en cela par les nombreux clips et reportages qui lui sont consacrés par les radios et médias nationaux.

Cet article a pour objet de retenir notre attention sur cette danse dans sa configuration professionnalisée, là où se jouent ses formes d'expression les plus extrêmes et les plus spectaculaires. Pour ce faire, le danseur Melaku Belaye nous servira autant de guide que d'objet d'étude à proprement parler. Ce choix n'est pas le fruit du hasard. Melaku n'est pas un simple ambassadeur des danses de son pays : il est le meilleur de sa génération, reconnu comme tel, tant au niveau local qu'international.

L'approche ici proposée s'inspire librement de l'anthropologie existentielle telle que définie par Albert Piette (2009, 2015), en s'attachant à une phénoménographie des modes mineurs d'un individu en situation(s). Et là, nous nous attacherons tout spécifiquement à ce que nous apprend – ou pas – Melaku, l'homme quotidien, dans son extraordinaire de danseur professionnel au sommet de son art.

## L'être et l'aura de l'être

*« Aussi loin que je m'en souviens, j'ai toujours aimé la danse. À la maison, je dansais tout le temps et à l'école aussi, où l'on passait notre temps à faire des compétitions entre nous, à s'inspirer des uns des autres. Tout jeune, je me produisais déjà à l'occasion de grandes fêtes et de mariages. J'étais tellement obsédé par ça que j'ai passé le concours d'entrée au Théâtre National et que j'y ai été reçu, comme naturellement. Pendant cinq ans, à raison de trois heures de cours par après-midi, c'est sous la houlette du maître et de son assistant que j'ai appris mon art avec 23 autres camarades, 12 filles et 12 garçons. Je n'ai pas pu intégrer le corps professionnel du ballet : j'étais 2cm trop petit que la taille requise pour les garçons ».*

Pour payer ses études, c'est à 17 ans que Melaku commence sa carrière professionnelle au *Fendika azmari biet*, l'un des bars « traditionnels » les plus en vogue de la nuit d'Addis Abeba. C'est précisément à cette époque et en cet endroit que je le rencontrais.

*« Dans les années 1990, Kasanchis était encore le quartier des nuits interlopes d'Addis Abeba. L'endroit pullulait de petits bars où il suffisait qu'un nouveau client entra pour qu'aussitôt s'y ruent musiciens et entraîneuses du quartier et faire de lui un petit roi jusqu'à sa dernière goutte d'alcool et sa dernière pièce ; et de disparaître aussitôt fait. Quelques établissements plus grands offraient tout sur place. C'était le cas du Fendika. Après avoir glissé une pièce au garde, placé là pour interdire l'accès aux mendiants et aux clients trop alcoolisés, on pénétrait un espace peu éclairé, distribué entre un comptoir imposant, des tables et des chaises disposées autour d'une petite piste de danse portant bien son nom : sur la terre battue, un peu de paille était sommairement dispersé. Selon les soirs de la semaine, la clientèle pouvait varier : des couples, des bandes d'étudiants, quelques expatriés, des noctambules, tous venus goûter aux airs traditionnels connus, s'amuser des blagues de l'azmari [barde] s'accompagnant de sa vièle monocorde [masenqo], s'émerveiller des danseurs et des danseuses. L'on boit, l'on chante, l'on danse, et l'on boit encore jusqu'au bout de la nuit dans des effluves de café, de bière, d'urine et de sueur. Certains soirs c'est la cohue, mais le show continue, réglé comme du papier à musique, alternant le jeu instrumental du barde et de son acolyte percussionniste, la voix rocailleuse de la diva locale chantant l'amour, la mort et la nostalgie de l'Éthiopie éternelle, entrecoupée du passage des danseuses et des danseurs où, déjà parmi ces derniers, bondissait dans la lumière le tout jeune Melaku. »*

« Depuis sa caisse et son comptoir, la gérante semble imperméable à l'ambiance de ces soirées, plus occupée à ce que sa troupe œuvre pour que la clientèle dépense sans compter. Nul employé, nul personnel : aucun travailleur de ses nuits n'est rémunéré par elle, mais par la générosité des clients. Encore heureux pour eux, ces serveurs, artistes et prostituées, qui peuvent espérer gagner quelque argent de leurs talents et, au petit matin, pour ceux venant de la campagne, trouver une paille dans le dortoir d'arrière-cour. »

Chaque région, chaque population du pays possède ses propres traditions dansées, que la télévision nationale éthiopienne relaie au fil des nombreux festivals traditionnels organisés dans tout le pays. À Addis Abeba, ce sont les répertoires du nord – du Gojjam, du Wollo et de Gondar -, du sud Guragué et de l'Est Oromo – qui sont les plus appréciés, non seulement parce la majorité de la capitale est composée de populations issues de ces régions, mais aussi pour leur côté potentiellement spectaculaire et leur possibilité de danser individuellement ou collectivement. Parmi ces répertoires, nous l'avons dit, c'est la danse eskista qui a la faveur des fêtes et des occasions heureuses. Mais de quoi s'agit-il ?

#### *Petite leçon d'eskista*

##### *Niveau 1 :*

- *Tenez-vous debout, les jambes droites (non serrées).*
- *Mettez vos mains autour de la taille et maintenez les tout au long de la danse.*
- *Pliez un peu vos genoux tout en mettant vos épaules en arrière.*
- *Remontez vos genoux tout en basculant vos épaules vers l'avant d'un coup sec.*
- *Renouvelez la gestuelle tout en suivant le tempo qui, généralement, est assez soutenu.*

##### *Niveau 2 :*

- *Tenez-vous debout, les jambes droites (non serrées).*
- *Mettez vos mains autour de la taille et maintenez les tout au long de la danse.*
- *Vous allez faire pivoter de gauche à droite le haut de votre corps tout en assurant votre mouvement d'épaule.*
- *Maintenez plus volontiers vos épaules vers l'avant.*
- *Sur un rythme à 2 temps, l'enchaînement s'opère comme suit :*  
*1<sup>er</sup> temps - tournez le buste vers la gauche, tout en pliant légèrement les deux jambes et en basculant votre épaule droite vers la*

*gauche (votre jambe droite supporte principalement l'effort)*

*2<sup>e</sup> temps – tourner le buste vers la droite tout en pliant légèrement les deux jambes. En reculant l'épaule droite, votre épaule gauche bascule vers la droite (votre jambe gauche supporte principalement l'effort).*

*Et ainsi de suite.*

- *Variante : doublez les mouvements. Sur le 1<sup>er</sup> temps, buste vers la gauche, secouez deux fois votre épaule droite vers la gauche ainsi que votre épaule gauche vers l'arrière (etc), tandis que sur le 2<sup>e</sup> temps, vous faites le contraire, buste vers la droite.*
- *Vous savez à présent danser l'eskista comme un 'farenje' (étranger).*

Le mouvement saccadé des épaules est le trait caractéristique de cette danse. Eskista désigne d'ailleurs très spécifiquement « le mouvement des épaules ». Si tous aiment la danser – du plus jeune au plus âgé – à de multiples occasions, seuls les professionnels sont à même d'en maîtriser toutes les techniques, et de les surpasser en les sublimant.

Ces techniques pourraient se résumer en une sorte de dislocation, désolidarisation et maîtrise de chaque partie supérieure du corps, animée par la force du tremblement, par la vitesse de la vibration et par la rotation exacerbée. Melaku est passé maître en la matière. Voyons comment.

Au détour de mes nombreuses missions dans le nord, j'aime revenir de temps à autres dans la capitale, histoire de reprendre des forces, avoir des nouvelles de mes collègues, et renouer avec les danses. Cette année-là est un peu singulière : je dispose d'un budget conséquent sur plusieurs années pour approfondir, avec mon équipe, nos connaissances des musiques, danses et instruments traditionnels du pays. Raison de plus pour prendre le temps – enfin – de mieux cerner le répertoire de Melaku.

Sans surprise, la gérante du Fendika a réclamé une somme astronomique pour me permettre de filmer les danseurs et les danseuses dans son établissement. C'est donc dans un petit café de Kazanchis que l'on trouve refuge un après-midi pour le faire. Melaku est venu avec ses deux compères musiciens et une danseuse du Fendika. Il a recruté deux jeunes autres danseuses qui débarquent de la campagne et « qui ont besoin d'être encouragées » selon les dires de Melaku. Pas de problème : tout le monde sera payé.

L'ambiance est détendue. De mon côté, je suis avec un collègue de l'Unesco et un jeune historien

français, venus prêter main forte pour veiller sur la caméra et le son. Nous nous mettons d'accord avec Melaku sur les pièces du répertoire à enregistrer : Guragué, Gondar, Shoah. Même si nous sommes hors contexte, nous savons que le temps est compté et que nous ne pourrions enregistrer qu'une seule prise (entrecoupée de pauses). Melaku et ses amis sont venus en jean-basket-teeshirt-blouson mais ont apporté chacun leurs costumes de scène. Pour chaque répertoire, les artistes tiennent à observer le code vestimentaire régional qui lui correspond ; plus ou moins. Car, que les répertoires soient fantasmés, qu'il se soient folklorisés, urbanisés, et professionnalisés, et que tout le monde le sait ou veut croire ce qu'il veut, tout cela n'a pas d'importance : « c'est traditionnel ».

Revenons à Melaku et concentrons-nous sur sa performance.

L'extrait proposé est issu de la session « traditions de Gondar ». Il s'insère dans une séquence plus longue de 7'32 minutes qui démarre par : 1) le jeu instrumental de la vièle accompagné d'une rythmique fondée sur un ostinato de base à peine varié ; 2) l'entrée solo de la danseuse ; 3) Melaku la rejoint dans un duo ; 4) retour du solo de la danseuse ; 5) l'instant Melaku [extrait choisi] ; 6) alternance de joutes entre duo et soli. À intervalles réguliers les danseurs sont accompagnés et encouragés par le chant d'une autre danseuse, repris en refrain par tous.

*Extrait vidéo :*

<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/c3410fb5>

L'extrait proposé dure moins de 2 minutes. Il concentre toutefois la somme des compétences de Melaku sur le répertoire en question. Celui-ci a revêtu son habit préféré. Outre ses vieilles sandales de cuir qu'il affectionne, il porte une tunique, une ceinture et un pantalon, le tout en satin, pour que cela brille le soir à la lueur des spots et mette en valeur tout le détail de son art. Pour l'avoir vu à de très nombreuses reprises, l'enchaînement des mouvements mis au point par Melaku est toujours le même (sauf exception) : 1) prise de possession de l'espace en un demi-tour complet ; 2) jambes pliées, mise en valeur du jeu des épaules ; 3) bond pour lancer sa session en position droite : secouement du corps et des épaules, simulation de dislocation d'une épaule, projection brutale et saccadée du buste sur l'avant ; 4) bref intermède des épaules en position basse ; 5) retour de la position droite, aussitôt enchaînée par la mise en vibration extrême du buste, puis des épaules ; 6) « dislocation » du corps

et vibrations ; 7) jeu de tête avant-arrière, par basculement violent de la nuque, par saccade et vibration, puis par mouvement effrené sur le rythme très soutenu de l'accompagnement musical ; 7) fin du solo par le retour bref – comme un résumé – aux fondements de la danse : épaules et secouement du corps.

Face à la nature et à la singularité de la performance, une question émerge ici : dans quel monde part ce performeur de l'extrême ?

### **État(s) modifié(s) de conscience(s)**

La question de la transe a été abordée avec attention par l'ensemble des Sciences humaines et sociales. Pour nous en tenir à la sphère de notre sujet, rappelons ici l'étude très fine des ressorts culturels de la théâtralité au sein des rituels de possession des esprits zâr, conduite par l'ethnologue Michel Leiris (1967) sur les Hauts Plateaux éthiopiens. Du côté de l'ethnomusicologie, souvent en première ligne pour témoigner des multiples manifestations liées à la transe de par le monde, Gilbert Rouget s'est attaché dans son ouvrage de référence « La musique et la transe », à dégager une typologie des phénomènes chamanistiques et médiumistiques. Il en dégage une opposition entre la transe et l'extase, deux pôles, selon lui d'un continuum composé d'une palette d'états intermédiaires. Quant au rôle de la musique il serait celui « [de] principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant ». Une autre posture défendue en ethnomusicologie face à la transe est de nature plus volontiers psycho-physiologiste, avec l'émotion comme vecteur et moteur de la transe. Comme l'écrit l'ethnomusicologue Laurent Aubert, la possession correspondrait « à une faculté inhérente de la nature humaine, et que seule son exploitation, sa « manipulation » dans un cadre ritualisé, est de l'ordre du culturel ».

Face à la diversité des phénomènes, il apparaît que la terminologie liée à la transe (et à l'ensemble des manifestations qui lui sont censément associées), soit saturée de significations, et donc, objets de malentendus, potentiels ou avérés. Pour citer à nouveau Laurent Aubert, c'est pour cette raison aujourd'hui, que « la plupart des scientifiques préfèrent parler de chamanisme et de cultes de possession – selon les cas – pour désigner des systèmes religieux faisant délibérément appel à des pratiques dites de transe ».

Dans ces conditions, et pour revenir à Melaku, sa performance relèverait-elle de la transe ?

Retournons à l'extrait vidéo et tentons d'y puiser des indices.

#### *Le haut du corps*

Si tout le corps est impliqué dans la performance, c'est principalement le haut du corps qui est réquisitionné, autant dans son ensemble que – et là est l'un des éléments clés de sa danse – dans le détail. La mise en avant quasi anatomique et chirurgicale de l'épaule, des épaules (etc.) est l'un des clous de la « mise en scène ». La capacité de « désolidarisation », « d'autonomisation » de telle ou telle partie du corps par rapport à l'ensemble du squelette est l'effet spectaculaire recherché, sa réussite, la marque d'un artiste d'exception.

#### *La tête*

La tête (le cou et la nuque) est, elle aussi, mise à rude épreuve. Les mouvements saisissants de balancier d'avant en arrière sur un rythme très élevé, de même que les gestes violents et saccadés vers l'arrière qu'elle subit, impressionnent. Je n'ai pas souvenir de ce mouvement de balancier dans ses premières années au Fendika : une corde de plus à son art. Quoi qu'il en soit, il fait peu de doute ici que l'afflux sanguin que ces gestuelles génèrent en ces instants influe sur l'état physique et mental du danseur.

#### *Le sourire*

Sur l'extrait, et tout au long de la durée des enregistrements, Melaku arbore très souvent un sourire pendant ses performances, ou plus exactement, différents types de sourires. Le premier relèverait du monde du spectacle et de la performance : sourire à son public, comme une marque de respect à son égard, comme un passage obligé de la représentation. Le second serait celui de la connivence, entre lui et moi derrière la caméra : un lien entre deux copains, deux amis, qui s'apprécient profondément. Il me sourit et je lui souris. Le troisième, il se l'adresse à lui-même, lorsqu'il sort avec succès d'un passage difficile à réaliser. Un sourire de joie et de fierté. Le quatrième enfin, plus énigmatique et plus fugace, s'esquisse dans les instants les plus intenses de sa performance : un sourire qui s'échappe de lui, comme « inconsciemment ».

#### *Les yeux*

Très lié à l'indice précédant, le regard de Melaku change d'état au gré de la performance : de la connivence, de la malice, de l'espièglerie même, et de la joie. Mais son regard le plus impressionnant est sans aucun doute lorsqu'il disparaît, l'œil se retournant pour laisser place à la seule cornée. Ce regard « blanc » apparaît dans les instants les plus extrêmes, là encore sans signe visible d'une intention.

#### *Le contexte*

Les sons, la lumière, les odeurs – comme leur absence – participent à l'atmosphère d'une situation donnée. Pourtant, s'il est vrai que Melaku ne produit pas nécessairement les mêmes efforts au Fendika d'une soirée sur l'autre, la nature de ces raisons n'est pas liée à la présence ou à l'absence (ou à un mauvais dosage) de ces facteurs, mais à des contingences d'ordre pragmatique : des clients pénibles ce soir-là, peu d'espace sur la piste, des problèmes de santé, une contrariété personnelle. Pour l'avoir observé dans des situations différentes (le travail au Fendika, les soirées à l'Alliance Française, les Ateliers de résidence avec d'autres artistes, les représentations publiques nationales et internationales), Melaku ne triche cependant pas lorsqu'il est prêt et que son public l'attend. Et quelles que soient les conditions, il donnera le meilleur de lui-même pour réussir ses enchaînements. Dans notre situation d'atelier de travail, l'enjeu est de taille, autant pour lui que pour moi : témoigner de l'art dansé éthiopien autant que de son talent. Il n'y a pas ici de différence entre le *in-situ* et le *hors-contexte*, la réalité étant autre : celle de son corps dansant.

Quant à l'interaction avec les danseuses du jour, là encore, Melaku reste fidèle à lui-même : il sait prendre plaisir à danser des duos avec les danseuses aguerries, comme être attentionné avec les débutantes. S'il participe entre deux soli à la vie du spectacle, par ses encouragements, ses sifflets, sa frappe des mains, il n'est pas concentré en permanence sur son déroulement. Il s'assure de l'enchaînement de la prochaine pièce avec les musiciens, leur fait des remarques, ou regarde ailleurs : une attitude que l'on retrouve chez lui, que ce soit au Fendika, ou sur les scènes internationales.

Ainsi, il est des moments de sa présence sur scène où Melaku s'implique profondément, et d'autres, non, comme il est des instants de ses passages dansés où il plonge dans son monde intérieur, comme déconnecté de la réalité. Mais que dit Melaku de cet état ?

*« Comme tu le sais, je danse depuis toujours. J'ai eu de bons maîtres qui nous montraient les différents pas, les différents gestes, et les élèves devaient les reproduire, toujours et encore. J'ai aussi beaucoup appris en regardant autour de moi. J'ai compris que je pouvais faire beaucoup mieux et tous les encouragements que j'ai reçus depuis mes premiers pas dans la danse m'ont fait comprendre que je devais faire mieux encore pour réussir. »*

Ce qu'il a fait, au-delà même de ses rêves les plus fous : devenir une star invitée dans le monde entier pour se produire.

*« Quand je danse, je suis très concentré et à la fois très détendu. Je sais à l'avance ce que je vais faire. Mon corps le sait. J'ai la maîtrise de tous ces gestes que je répète jours après jours. Mon corps agit et obéit à ces enchaînements. C'est donc détaché des contraintes de la maîtrise que mon esprit se libère. Je peux alors me concentrer sur la relation entre la musique et mes gestes, au jeu des musiciens. Je suis attentif sur cette interaction avec les musiciens et doit être prêt à réagir à l'avance lorsque survient des changements de rythme. Nous nous connaissons par cœur : eux aussi savent être prêts quand j'ai envie de passer à autre chose. »*

Nous avons vu précédemment que la session « Gondar » se déroulait en plusieurs étapes. La relation danse/musique est une dimension elle aussi essentielle du spectacle, sur laquelle il importe de s'arrêter.

Au sein de cette tradition urbanisée, la partie musicale d'un ensemble se compose d'un barde s'accompagnant de sa vièle, et d'un percussionniste, qui assure la base rythmique sur deux tambours à simple membrane, frappés par deux baguettes. Une chanteuse (qui peut être aussi une des danseuses) assure la partie chant de chaque pièce, mais aussi les instants vocaux accompagnant les moments de forte intensité, encourageant par ses interjections et ses onomatopées la prestation de l'artiste dansant. Il est de coutume que les instrumentistes la rejoignent par leur chant sur les refrains.

Sur le plan instrumental, l'extrait issu de la tradition de vièle Gondar s'appuie essentiellement sur une formule minimale à caractère suspensif (a),

Formule 1a



, remplacée de temps à autre par une formule conclusive (1b) :

Formule 1b



Sur le plan rythmique, le jeu d'accompagnement repose sur l'ostinato suivant :

Formule 2a  $\text{♪/♪♪}$  (*ad lib.*), parfois entrecoupé par cet autre pattern :

Formule 2b  $\text{♪/♪♪♪♪♪♪♪}$ .

La formule rythmique 2a est la plus usuelle. L'irruption de la formule 2b sert de césure d'une période dansée donnée : elle peut indiquer la fin et le passage à une autre gestuelle, ou à sa poursuite et à l'augmentation de l'intensité dramatique par une augmentation du volume sonore instrumental. À l'inverse, 1a est le plus souvent associée à 2a pour les instants plus calmes et intimes de la danse : l'appropriation de l'espace pour le danseur comme prélude à sa performance, ou encore les séquences de danse en position basse, genoux pliés. Plus rarement, et à l'inverse, cette association s'opère parfois en des instants de tension dramatique, comme dans le mouvement de va-et-vient de la tête de Melaku.

Outre la fonction d'accompagnement de la danse, le jeu mélodico-rythmique agit ainsi comme indicateur de changement des phases dansées, sous l'instigation des deux instrumentistes, ou sous celle du danseur lui-même. Là se joue l'interaction entre eux trois. Car, en dehors de l'habitude, de la routine du jeu dans les séquences, les deux seules incertitudes de la performance collective résident dans la durée de ces séquences, ainsi que de qui des protagonistes prendra l'initiative de leurs alternances ; d'où la nécessité de signes, d'alertes, entre tous.

Pour parler des automatismes liés à sa performance, de la « libération » de son corps, Melaku apporte quelques éléments sur le parcours psychique suivit lorsqu'il danse. Il se dit « concentré », « libéré », « connecté », « heureux ».

Lorsque l'on évoque avec lui la question de la douleur que la violence de sa gestuelle semble impliquer, celui-ci affirme ne pas la connaître. Selon ses dires, sa pratique quotidienne de la danse lui permettrait de décharger son énergie, de se sentir libre et « détendu », et ainsi, d'éviter les accidents. Ma question est donc incongrue et ne s'expliquerait que par un sentiment ambigu entre émerveillement et malaise, ressenti et partagé par une partie du public particulièrement sensible, ou non initiée et non préparée (dans mon cas, le regard de l'étranger). La majorité du public pratiquant cette danse depuis l'enfance n'opère visiblement pas cette projection, et se concentre à partager avec le danseur la « joie » du dépassement de la norme et de la limite du possible, le « bonheur » de l'artiste.

À bien des égards, que ce soit physiquement ou psychologiquement, on pourrait trouver des

analogies entre la danse de Melaku et le sport de haut niveau (ou toute activité intensive analogue) qui nécessite une concentration extrême. Se concentrer sur un objectif (une course, une performance), nécessite de s'y préparer, se (être) prédisposer (é) à entrer dans un « état différent », à « s'évader » du temps et de l'espace immédiats de l'état de veille. Les Techniques d'Optimisation du Potentiel (TOP), élaborées autant pour les sportifs professionnels que pour les militaires spécialisés investissent tout particulièrement la mise en condition, la préparation mentale à un geste, à une technique, à un parcours d'action mobilisant l'ensemble des ressources psychocognitives et physiologiques des individus. On dynamise le corps et l'esprit, on régule le niveau d'activation énergétique, on récupère de ces efforts : autant d'états que Melaku dit traverser. L'on automatise les tâches, l'on pré-visualise son parcours, mentalisé, schématisé, comme ciselé dans un schéma psycho-moteur personnel : tels sont aussi les paroles de Melaku.

Une autre grille d'analyse possible serait à trouver au travers du prisme du « Flow », tel que proposé par Mihaly Csikszentmihalyi. Hanté par le chaos de la 2<sup>nd</sup>e Guerre mondiale, le psychologue américain d'origine hongroise s'est attachée toute sa carrière à déceler et identifier les indices et les mécanismes du bonheur. Chantre de la psychologie positive, ses recherches ont pris comme objet (et comme sujet) l'individu « immergé » dans une activité donnée, « motivé » à l'extrême par cette activité, empli de « joie » par cette activité et ses résultats. Et c'est sans surprise que l'activité créatrice – celle du compositeur ou du poète, par exemple – a été au centre de ses investigations. Le concept de flow a depuis été repris par nombre de disciplines, celle du sport notamment.

L'expérience du Flow comporterait neuf caractéristiques majeures (*in*, Jean Heutte, 2011) :

- Equilibre entre défi et habileté (savoir que l'activité est réalisable)
- Concentration sur la tâche
- Cible claire
- Rétroaction immédiate (feedback)
- Absence de distraction
- Contrôle de l'action
- Absence de préoccupation à propos de soi
- Altération de la perception du temps
- Bien-être (extase)

Le corps, l'esprit, la mémoire, la pensée, la communication, l'écriture visuelle, l'apprentissage sur la durée, la profession, l'individuel (et/ou le groupe ou l'équipe), la gestion du stress, seraient autant de voies (*ways*) d'accès à l'expérience, des états associés dans un parcours unissant projet et

jubilation. Autant d'états que valide Melaku dans son discours.

## Conclusion

La danse est le don de soi, une esthétique du partage, une expérience profonde de l'intime. Mais lorsqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une activité professionnelle, le dépassement de soi et de ses limites n'est pas seulement un prérequis : elle devient art, c'est-à-dire non seulement une habileté (c'est son sens premier) mais un moteur à d'autres possibles physiques et psychiques.

En dépit d'un bon siècle d'existence derrière elle, la discipline ethnomusicologique s'est curieusement peu intéressée aux mondes des danses traditionnelles. Les archives filmées et vidéos ne font pourtant pas défaut – à commencer par les premières séquences « exotiques » enregistrées par les frères Lumière et leurs opérateurs à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. – mais force est de constater que leur prise en compte par la discipline est somme toute relativement récente en France. Ce constat ne manque pas de surprendre lorsque l'on mesure le potentiel analytique des pratiques dansées.

Dans l'exemple de Melaku, si l'inscription de son art s'inscrit dans une culture « manipulatrice » d'actions, l'induction est immédiate et empirique grâce à une plongée dans un environnement (le cadre, le costume, la musique), déclencheur d'une gestuelle solitaire ou interactive (la danse solo ou en duo). Une action particulièrement physique qui déclenche à son tour tout un ensemble d'opérations conscientes et/ou inconscientes, délibérées et/ou automatiques, que les outils des neurosciences pourraient nous aider à mieux sérier.

Du point de vue de l'Anthropologie de la Performance, les significations organiques (*embodied meanings*) de ces actions ne peuvent être connues que si elles sont vécues (Turner, 1986). Sans nier l'apport potentiel de l'anthropologie participante, ni celle de l'écologie corporelle (Midol, 2014), le non-initié non-professionnel peut certes rêver d'imiter l'expérience de Melaku, mais, dépourvu de son art et de sa science, il ne pourra, hélas, la « vivre » ; si ce n'est par procuration ou par analogie (expériences personnelles d'état modifié de conscience par d'autres supports).

En termes physiologiques, la question évoquée de la violence imposée au corps n'est pas anodine non plus. Melaku dit ignorer la douleur. Né en 1980, cette question se posera tôt ou tard. D'ailleurs,

dans les dernières vidéos de ses performances sur les scènes internationales, c'est sa jeune partenaire qui assure le mouvement de va-et-vient de la tête, ajoutant à son répertoire des mouvements giratoires spectaculaires (non spécifiques à l'eskista). La création du Journal of Dance Medicine & Science, de même que l'irruption de personnels spécialisés en médecine du sport ces deux dernières décennies dans les grands ballets nationaux témoignent de la volonté d'en finir avec le culte de la douleur et de prévenir au mieux les pathologies traditionnellement liées aux pratiques corporelles intensives, que sont les blessures musculo-squelettiques et les arthroses multiples. Sur ce point, une recherche de particularités anatomo-physiologiques, cinématiques et pathologiques potentiellement liées à sa pratique dansée pourrait permettre à Melaku d'en évaluer les impacts et d'en limiter les effets.

Entreprendre une phénoménographie d'un être d'exception peut paraître antinomique. Elle dit pourtant beaucoup sur Melaku en tant qu'être et qu'artiste, autant sur lui-même que sur sa fonction au sein d'une société éthiopienne contemporaine en pleine mutation. Les masures, les cafés traditionnels du quartier de Kasanchis ont été totalement rasés ces dernières années sous le coup d'une politique violente de ré-urbanisation de la capitale au détriment des miséreux. Grâce à lui et à son réseau, Melaku a réussi à sauver le *Fendika azmari biet* en devenant le patron, assurant sa pérennité en le transformant en centre culturel alternatif où des artistes du monde entier s'y rencontrent régulièrement.

Et c'est aussi cela qu'il raconte aujourd'hui lorsqu'il bondit sur scène dans son habit de lumière.  
Melaku, l'ange\* de l'eskista.

### Bibliographie sélective

Aubert, L. (2006) Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires, Cahiers d'ethnomusicologie, vol. 19, (Genève : Infolio)

Chamanismes (2003), (Paris : Diogène [Quadrigue, Religion])

Chamanisme et possession (2006), Cahiers d'ethnomusicologie, vol. 19, (Genève : Infolio)

Heutte, J. (2011), La part du collectif dans la motivation et son impact sur le bien-être comme médiateur de la réussite des étudiants :

Complémentarités et contributions entre l'autodétermination, l'auto-efficacité et l'autotélisme. Thèse de doctorat (Paris X Ouest-Nanterre-La Défense)

Journal of Dance Medicine and Science (1997-), International Association for Dance, Médecine & Science (Andover : New Jersey, www.iadms.org/JDMS)

Leduc, D. (2007), Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation de la danse contemporaine (Université de Montréal : Thèse de doctorat Études et pratiques des arts).

Leiris, M. (1958), La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar. (Paris : Plon)

Midol, N. (2014), L'écologie corporelle des transes en danse, Sociétés, vol. 3, n° 125 (Paris : De Boeck Supérieur) pp. 91-102

Musique et Religion (2005), Musiques et Cultures, vol. 3, Musiques. Une encyclopédie du XXI<sup>e</sup> siècle (Arles-Paris, Actes Sud, Cité de la Musique, J.J. Nattiez) pp. 321-556

Perreaut-Pierre, E. (2012), Comprendre et pratiquer les Techniques d'Optimisation du Potentiel, (Paris : InterEditions).

Piette, A. (2009), Anthropologie existentielle, (Paris : Pétra, Coll. « Anthropologiques »)

Piette, A. (2015), Le mode mineur, l'action et la présence. In La vie, mode mineur (Paris : Presse des Mines, C. Remy et L. Denizeau) pp. 19-41

Rouget, G. (1980) La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Préface de Michel Leiris. (Paris : Gallimard)

Turner, V.W. (1986) The Anthropology of Performance (New York: PAJ Publications)

Vadasy, T. (1970), Ethiopian Folk-Dance, Journal of Ethiopian Studies, Vol. 8, n°2 (Addis Ababa : Institute of Ethiopian Studies) pp. 119-146

---

[\* en amharique, le prénom Melaku signifie « ange »]