

LA NUEE *KRUMP DES INDES GALANTES*
INVOQUER LES MORTS ET LIBERER LES VIVANTS

SYLVIE CHALAYE

« Que signifie ce monde échoué ? Qui vit dans l'obscur de nous-mêmes ? Cette danse est une chance car elle est un partage de la violence qui nous fonde et un moyen de la comprendre en se délivrant du discours. »

Heddy Maalem¹

Le ballet hip-hop qu'a chorégraphié Bintou Dembélé au cœur des *Indes Galantes*, mis en scène par Clément Cogitore à l'Opéra Bastille, et qui trouve sa libération, son souffle et son envol, telle une nuée à la fin de l'opéra, convoque avec force la réalité souterraine de l'histoire coloniale aux Amériques, l'envers du décor, « l'Autre » forêt, celle où se sont enfoncés les esclaves noirs et indiens pour résister à l'occupation française en Louisiane et à l'économie esclavagiste ; comme si la musique avait libéré les fantômes des traumas passés, les âmes mortes de ces territoires, où les charniers de l'histoire relèvent encore du déni.

¹ Heddy MAALEM, cité par NACH, « Je parle KRUMP », dans Pénélope DECHAUFOUR (dir.), *Afropéa. Un territoire culturel à inventer*, *Africultures*, n° 99-100, 3-4 | 2014, p. 249.

Le hip-hop et tout particulièrement le *krump* sont des « danses du calumet de la paix », des danses de dépassement qui travaillent sur la transe et permettent à la violence de se libérer autrement, de donner corps à la vibration du vaincu et de faire entendre une *autre* voix, d'ouvrir aussi une *autre* voie. Le *krump* et sa « myriade hip-hop » s'affirment ici par le geste orchestral et marron² de Bintou Dembélé comme une métaphysique du salut, pour atteindre le pardon et le deuil et pouvoir justement dépasser l'histoire coloniale par laquelle l'Occident a imposé son ordre.

Le mot « *krump* » est l'acronyme de « Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise », ce qui signifie littéralement : Royaume radicalement surélevé grâce à la prière sacrée (ou adresse toute puissante), ce que le chorégraphe Hedy Maalem, qui a conçu très tôt en France des spectacles *krump*, traduit par « Éloge du puissant Royaume ». Hedy Maalem définit le *krump* comme « un rite inventé, une sorte de louange forcenée, la contorsion brutale de celui qui refuse la camisole contemporaine »³. La krumpeuse Nach avec laquelle il a beaucoup travaillé voit cette expression chorégraphique comme une « danse théâtre », similaire à un Gospel dansé dont les codes et la syntaxe sont simples à acquérir. C'est avec les *stromps* (déplacements percussifs des pieds qui tapent le sol), le *chest pop* (impact « popé » de la poitrine qui se gonfle comme un tambour), le *arm swing* (mouvements de bras) et les *battles* (mimiques et grimaces d'intimidation) que les krumpeurs apprennent à communiquer, à écouter, à se faire écouter et à construire leur style.

Le geste chorégraphique du *krump* et des arts de rue est un geste marron, un geste qui désamorçait la violence urbaine en mettant l'énergie de la colère, la vibration contenue par la domination au service d'une exaltation au ciel. C'est une danse tellurique, où le corps est traversé par une force qui vient du sol et emporte au ciel, une force qu'il faut bien appeler transcendante et qui relève d'une

² Sur la notion de marronnage, voir Sylvie CHALAYE, *Corps marron. Les Poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), coll. Essais, 2018. Voir également Bintou DEMBELE et Sylvie CHALAYE, « Du *krump* à la Bastille : un marronnage créateur » publié dans le présent chantier.

³ Hedy MAALEM, cité par NACH, « Je parle KRUMP », art. cité, p. 249.

métaphysique du salut⁴. C'est cette même métaphysique du salut qui est à l'origine du geste jazz⁵ : reconstruire, par la musique, le royaume perdu, un royaume immatériel, donc indestructible, un espace dérobé à l'ordre dominant. Son monde perdu, l'esclave marron le reconstituait dans l'espace dérobé de la forêt où il s'enfonçait loin de la colonie, en tournant le dos à la plantation⁶.

Amener le *krump* dans *Les Indes Galantes* de Rameau, comme l'ont fait Clément Cogitore et Bintou Dembélé en septembre 2019, libère une force insoupçonnée, une vibration de l'envers du crépuscule, cette vibration de l'autre monde, celle des profondeurs secrètes de la forêt. Le geste improbable des danseurs et des danseuses fait advenir ce que cache l'œuvre de Rameau et Fuzelier, le librettiste, sous le vernis élégant du baroque et du divertissement de cour de l'époque des Lumières. Le geste *krump* ébroue, décape, lave des artifices, fait exploser la coque normative pour laisser entrevoir autre chose, le monstre des profondeurs du volcan, l'ombre de la capuche, « le monde échoué qui vit dans l'obscur de nous-mêmes »⁷, dit Heddy Maalem qui voit dans le *krump* « une danse du dedans, authentiquement spirituelle, faite pour débusquer des monstres et dire l'inarticulé des paroles rentrées dans la gorge de ceux qui ne peuvent même plus crier »⁸.

Le projet a commencé par une vidéo conçue par Clément Cogitore pour la 3^e scène de l'Opéra de Paris⁹ où il a demandé à Bintou Dembélé de chorégrapheur un ensemble de krumpeurs sur le rondu de la dernière entrée de l'opéra-ballet. Projeté à Cannes, le court métrage avait impressionné la critique cinématographique qui

⁴ Sylvie CHALAYE, « Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-descendantes », dans Sylvie CHALAYE et Pierre LETESSIER (dir.), *Écriture et improvisation. Le Modèle jazz ?*, Caen, Passage(s), 2016, p. 151-159.

⁵ Christian BETHUNE, « Du geste laborieux au geste dansé : l'invention d'un espace musical de résistance », dans Sylvie CHALAYE et Pierre LETESSIER (dir.), *Agir jazz*. *Du geste créateur au geste politique*, Caen, Passage(s), 2020, p. 13-26.

⁶ Sylvie CHALAYE, « Un geste marron », dans Sylvie CHALAYE et Pierre LETESSIER (dir.), *Agir jazz*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁷ Heddy MAALEM, cité par NACH, « Je parle KRUMP », art. cité, p. 249.

⁸ *Ibid.*

⁹ La 3^e Scène de l'Opéra national de Paris est une plateforme digitale de création et d'expression artistique. Elle ouvre la saison 2017-2018 le 13 septembre 2017 avec l'artiste contemporain Clément Cogitore, qui livre une *battle* entre la culture urbaine et la musique de Rameau, à travers une performance filmée sur le plateau de l'Opéra Bastille. URL : <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/art-video/les-indes-galantes>

avait largement perçu la dimension politique du geste artistique, comme en témoigne Olivier Barlet :

La brutale contorsion des corps refuse l'aliénation tout en partageant la violence qui leur est faite. Elle maronne [sic] pour affirmer un corps métaphysique face au corps tangible, propriété du maître, corps du travail forcé, corps violé. Elle se saisit avec la même férocité de la seule chose qui reste à l'esclave, de son seul bagage : son corps. Dans la clairière du bois sacré, elle construit son salut par l'art du rythme et de la danse. Sa mémoire est à l'origine du mouvement comme il fut à l'origine du jazz et des danses des diasporas noires. L'espace improbable de la rue (ici paradoxalement l'ombre de la scène de l'Opéra) est son royaume hors-les-murs, source de nouvelles esthétiques, à distance du confort des institutions autant que de leur contrôle. C'est là qu'elle répond au soupçon d'extranéité et trouve sa puissance.

Car le corps noir est un champ de bataille, hier comme aujourd'hui. Il est encore loin d'habiter politiquement la France, dénié du récit national, soumis au rejet, condamné à résister par de nouvelles expressions lui permettant d'exister en tant que tel, loin de toute imitation pour ne pas donner prise à l'aliénation mercantile et sexiste. Le break, le hip-hop, le krump sont comme l'était le tap dance des danses de l'esprit, de la force, de la puissance. La véhémence des corps, les sauts, les acrobaties, la rapidité des pas, les flashes, l'escamotage relèvent de la performance pour à la fois subjuguier et court-circuiter la récupération. Ces corps qui se lâchent, qui se libèrent, aussi légers qu'habiles, sont des figures de l'invincible. La main levée dessine furtivement un poing mais se déploie vite pour poursuivre le mouvement d'accueil du groupe et d'affirmation de soi. Ces corps ne sont pas des slogans mais dansent jusqu'au bout des doigts. Leurs mains lacèrent et caressent, tapent du poing et se déploient comme un oiseau qui se libère de ses chaînes¹⁰.

Mais le spectacle programmé à l'Opéra Bastille en septembre 2019 a amené une autre dimension. La présence de krumpeurs et de danseurs issus de diverses pratiques hip-hop sur la scène de l'Opéra, prenant en charge le corps de ballet des *Indes galantes*, a convoqué au cœur de notre contemporanéité une vibration venue d'un autre temps.

¹⁰ Olivier BARLET, « La puissance du *krump*. *Les Indes galantes*, de Clément Cogitore sur 3ème Scène », *Africultures*, 12 septembre 2017. Le critique de cinéma souligne en note que son article est largement inspiré des travaux du laboratoire SeFeA qui proposait en juillet 2017 en Avignon au TOMA une rencontre avec Bintou Dembélé sous le titre « Danser les corps enfouis : de la rue à la scène contemporaine ».

Là où le court-métrage avait la force d'un phénomène urbain percutant, et politiquement spectaculaire certes, mais proche de l'exhibition tout de même, parce que la musique était rapportée, le spectacle donné à l'Opéra a permis au contraire aux danseurs de faire résonner la musique de Rameau autrement, d'en être traversés, et d'habiter réellement la scène en connexion sensible avec l'histoire et le passé liés à cette œuvre tout à fait particulière.

En effet, Rameau ajoute cette « Entrée des Sauvages » et son rondeau en 1736 à son opéra-ballet *Les Indes galantes*, créé l'année précédente à l'Académie de Musique. Cet ajout n'a rien d'anodin, il marque même un tournant historique dans les mentalités coloniales de l'époque dont on ne perçoit pas toujours la portée aujourd'hui. La musique lui a été en effet inspirée, dix ans plutôt, en 1725, par une exhibition présentée à la Comédie-Italienne par des Indiens de la Louisiane, sans doute des Natchez, venus présenter la danse du Calumet de la Paix et que Rameau a vus le 10 septembre 1725. Un événement marquant dont le *Mercur de France* fera le compte-rendu sous le titre « La danse des deux sauvages ». Rameau compose à la suite, une pièce de clavecin, un rondeau pour, dit-il, « caractériser » la musique des « sauvages »¹¹ et qui deviendra la « Danse du Grand Calumet de la Paix ». La partition est publiée en 1729 dans *Les Nouvelles Suites de pièces de clavecin*.

Lors de la création des *Indes galantes* en 1735, les trois entrées présentées avec les Persans, les Turcs et les Incas mettent en scène une féerie orientaliste et exotique qui s'attache aux divertissements de cour tout en exaltant la puissance conquérante du Royaume au-delà des mers. Mais les territoires où le Royaume de France peine justement à imposer sa loi et où règne l'esclavage ne sont alors curieusement pas évoqués. Il s'agit notamment de la Nouvelle-France et tout particulièrement de la Louisiane où la France a installé le Fort Rosalie en combattant les Natchez et en faisant prisonnier le Chef indien Grand Soleil.

¹¹ Rameau écrit dans une lettre à Houdard de La Motte : « Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse de ces sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un an ou deux » (« Lettre de M. Rameau à M. Houdart De La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opéra. À Paris, 25 octobre 1727 », transcription et document original accessibles sur le site officiel dédié à Rameau et réalisé par le Centre de musique baroque de Versailles).

C'est pourtant ce qu'apporte finalement cette quatrième entrée, ajoutée l'année suivante, autrement dit un regard sur les territoires du Royaume aux Amériques. « *Le théâtre représente un bosquet d'une forêt de l'Amérique, voisine des colonies françaises et espagnoles où doit se célébrer la cérémonie du Grand Calumet de la Paix* », dit la didascalie. C'est pourquoi cette « Entrée des Sauvages » est loin de mettre en scène le mythe du « bon sauvage », comme on le croit souvent. Il faut au contraire interroger l'absence, le non-dit. Pas d'Afrique dans cet exotisme, pas de « nègres » dans ces Indes. Alors qui sont ces « sauvages » ?

En 1727, les « nègres marrons » de la colonie rejoignent les Natchez qui attaquent les habitations et menacent les colons et le commerce. La Compagnie des Indes s'inquiète de cette association qui met en péril la colonie. En 1729, les Natchez fomentent un soulèvement, ils se sont alliés aux « nègres marrons » de la colonie, ils éventrent les femmes enceintes et font 250 morts. L'armée française entreprend alors une guerre d'extermination. Les Natchez sont décimés en 1736.

Commandité par la Compagnie des Indes, le spectacle des *Indes Galantes* fait l'apologie des conquêtes françaises, exalte le rayonnement du Roi aux quatre coins du monde et salue son pouvoir de pacification ; une action de propagande lénifiante, destinée à apaiser les esprits quant à la pacification des territoires amérindiens, d'autant plus nécessaire que les violences et l'esclavage aux colonies ne sont pas vraiment soutenus par le pouvoir royal qui aurait préféré se débarrasser des colonies. La violence qui y sévit, les dangers qui menacent les populations émigrées et les maladies endémiques n'entretiennent pas une image très attractive et c'est d'ailleurs l'impossible peuplement de la Louisiane qui conduira Napoléon à la céder au Président Jefferson au début du XIX^e siècle.

En 1735, les Indes sont loin d'être galantes, une ordonnance interdit les mariages interraciaux et les Natchez sont exterminés. Or les événements de la colonie sont bien connus à la cour. La référence à la guerre est sous-jacente au propos de Fuzelier dans l'« Entrée des Sauvages ». La rhétorique galante joue à rapprocher l'amour et la guerre. Et on sait que les violences sexuelles sont partie prenante des violences militaires. La domination des terres passe par la domination des corps¹².

¹² Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Christelle TARAUD & *alii* (dir.), *Sexe, race et colonie. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.

La politique coloniale infuse la société des Lumières, mais la censure empêche que les sujets soient abordés directement. Les artistes multiplient les détours, d'autant que l'autorité coloniale est un sujet qui fait débat dans les salons intellectuels. On retrouve ce débat dans la tragédie *Alzire*, la pièce que Voltaire fait jouer un an après *Les Indes galantes*¹³. La pièce traite de la domination des Incas par les conquérants espagnols (histoire d'éviter les Français). Alzire, la belle qui a perdu son amant Zamore dans le conflit, accepte les avances de Gusman. Finalement, Zamore qui n'est pas mort se venge et tue celui qui lui a pris sa terre et son amour. Gusman meurt en héros en pardonnant son geste à Zamore. La pièce fut parodiée par Riccoboni et Romagnesi qui firent jouer à leur tour une comédie intitulée *Les Sauvages* à la Comédie-Italienne pour moquer la magnanimité des colonisateurs français avec beaucoup d'ironie à l'égard des conquérants européens¹⁴. Et ils jouent tout particulièrement sur les noms des personnages pour ramener l'histoire sur le terrain des Indiens et des « Nègres » qui constituent bel et bien la population des territoires des Amériques. Leurs « sauvages » sont noirs, s'appellent Négrite et Négrillon, mais parlent iroquois. Garnement, l'Européen, qui est tombé amoureux d'Alzire se plaint ainsi de la belle indigène à son père :

Cette esclave à l'instant me soumis à ses lois ;
Mais bien loin de sentir tout l'honneur d'un tel choix,
Elle fuit mes soupirs, méprise ma tendresse,
Quoi, ne puis-je gagner le cœur d'une Nègresse.

La pièce tourne en dérision l'action coloniale aux Amériques et dénonce la domination que subissent ceux qui finalement sont bien moins sauvages que leurs conquérants. C'est à la suite de ce spectacle que Rameau introduit son « Entrée des Sauvages », tandis que Fuzelier en reprend plus ou moins l'intrigue amoureuse. Cette entrée n'est sans doute pas, de manière aussi évidente que cela, une apologie de la pacification coloniale, comme on en simplifie facilement l'interprétation.

¹³ VOLTAIRE, *Alzire, ou les Américains, tragédie de M. de Voltaire, représentée à Paris pour la première fois le 27 janvier 1736*, Amsterdam, Chez Étienne Ledet et Compagnie, 1736. Le texte est accessible dans son intégralité sur [Gallica](#).

¹⁴ Antoine-François RICCOBONI et Jean-Antoine ROMAGNESI, *Les Sauvages, parodie de la tragédie d'Alzire. De Messieurs Romagnesi & Riccoboni. En un acte en vers, Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens, le 5 mars 1736*, Amsterdam, Chez J. Ryckhof Fils Libraire, 1736. Le texte est accessible dans son intégralité sur [Gallica](#).

En faisant entendre le rythme des Indiens, Rameau convie sur scène une part de cette réalité, de cette altérité aussi, de ces « sauvages » et « sauvagesses » qui règnent au Nouveau Monde. Ce souffle qui émoustille la cour et qui exprime aussi une étrangeté, tout en faisant surgir par la réminiscence acoustique et musicale, une trace sonore rémanente, celle de ceux que les colons ont exterminés aux Amériques et qui auront bientôt complètement disparu, mais dont la vibration, en définitive, est encore là.

Si la danse du *kerump* exalte aussi bien le rondeau des « Forêts paisibles », c'est que le collectif des danseurs de *kerump* s'est laissé traverser par cette vibration, redonnant souffle aux absents, à ce peuple de revenants. Il emporte le spectacle ailleurs, donne à voir l'autre face de l'histoire. Mais dans le même temps, ce geste chorégraphique est un geste d'exorcisme, un geste de libération pour dépasser la violence. Le geste du *kerump* ramène le rondeau au rituel originel de la danse du Grand Calumet de la Paix.

Le discours amoureux des *Indes galantes* est à envisager comme un simulacre, la rivalité amoureuse est en somme une métaphore de la guerre coloniale qui a soumis les Indiens. Le sexe est bien au cœur de l'action coloniale, mais il fait systématiquement l'objet d'un non-dit, c'est un pan de l'histoire que l'on ne raconte pas¹⁵. Or le geste *kerump* se veut précisément le simulacre du combat, de l'affrontement et libère l'énergie de la violence autrement.

L'« Entrée des Sauvages » est loin d'être une simple apologie de la nature et de ses plaisirs loin de la civilisation. On y entend à mots couverts, le repli des Indiens et des marrons dans la forêt profonde et l'esquive des « sauvages » qui choisissent de tourner le dos aux armes des Français. Le marronnage est un retour à l'état sauvage pour mieux reconstruire son identité, et rejeter la civilisation qui n'est que désir, envie, concupiscence et esclavage. L'appropriation amoureuse et territoriale, la domination des corps et la domination des terres, reposent précisément sur le désir destructeur et brûlant des conquérants. Or il est avant tout question de « retraite » et d'« asile » dans la profondeur des bois où Zima et Adario vont se soustraire au pouvoir destructeur des colonisateurs.

Forêts paisibles,
Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs.

¹⁵ Gilles BOËTSCH, Nicolas BANCEL, Sylvie CHALAYE, Christelle TARAUD & *alii* (dir.), *Sexualités, identités et corps colonisés*, Paris, CNRS éditions, 2019.

[...]
Dans nos retraites,
Grandeur, ne viens jamais
Offrir tes faux attraits !
Ciel, tu les as faites
Pour l'innocence et pour la paix.
Jouissons dans nos asiles,
Jouissons des biens tranquilles !

Le choix de mise en scène de Clément Cogitore de transplanter les *Indes galantes* dans un registre contemporain qui pointe les violences sociales et les détresses de notre temps, n'enferme pas les corps des danseurs dans la représentation des « sauvages » des cités d'aujourd'hui, alors que tout pourtant pouvait le laisser craindre. La nuée échappe à cette exhibition, car Bintou Dembélé a orchestré le geste collectif en laissant les corps être traversés par la vibration commune, la cérémonie vibratoire, le travail choral, tout en préservant la dispersion esthétique, la variation, l'éclatement échevelé, autrement dit l'envol intrinsèquement contradictoire de la nuée, la murmuration, fédérée par ses tensions internes, et ouvrant en même temps une voie nouvelle de rédemption, de résilience des traumas et de deuil d'un passé dont il faut se ressaisir pour en inhumer les corps et en dépasser les violences enfouies.

L'AUTRICE

Sylvie Chalaye est anthropologue et historienne des représentations de l'Afrique et du monde noir dans les arts du spectacle et spécialiste des dramaturgies afro-contemporaines. Professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, elle co-dirige l'IRET (Institut de Recherche en Études Théâtrales) et a créé en 2007 le laboratoire SeFeA (Scènes francophones et écritures de l'altérité). Sylvie Chalaye est l'autrice de plusieurs travaux sur les dramaturgies afro-caribéennes et sur l'imaginaire colonial au théâtre, parmi lesquels *Corps marron. Les Poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines* (Passage(s), 2018) et *Race et théâtre : un impensé politique* (Actes Sud, 2020).