



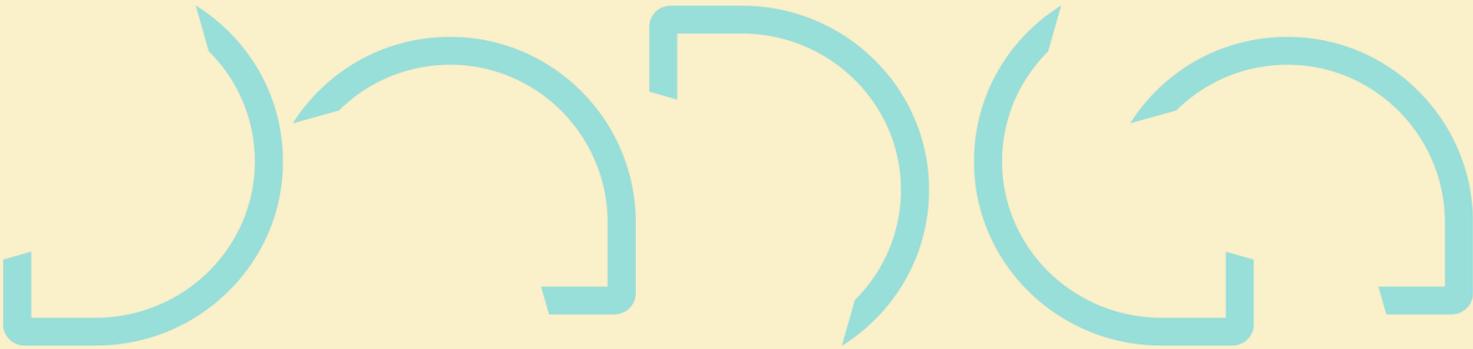
revista
brasileira
de estudos
em
dança

La Danse Théâtrale en Angola:

46 Ans Sur un Terrain Instable Entre un Regard
Flou Sur la Tradition et Un Discours
Rétrograde Sur la Modernité

Ana Clara Guerra Marques

GUERRA-MARQUES, Ana Clara. La danse théâtrale en Angola : 46 ans sur un terrain instable entre un regard flou sur la tradition et un discours rétrograde sur la modernité. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 230-245, 2022.



RESUMÉ

Cet article propose une visite guidée à travers un terrain culturel instable, fortement marqué par un regard politique flou sur la tradition le quel, à partir d'un certain moment, essaye de changer en utilisant un discours qui reste rétrograde sur la modernité. Les contextes de la création et du travail développé par l'École de Danse et par la Compagnie de Danse Contemporaine de l'Angola sont discutés.

MOTS-CLÉS: Angola; Modernité; Danse Théâtrale; Colonialisme

RESUMO

Este artigo propõe uma visita guiada através de um terreno cultural instável, fortemente marcado por um olhar político desfocado sobre a tradição o qual, a partir de certa altura, conhece uma tentativa de mudança através de um discurso que se mantém retrógrado sobre a modernidade. Abordam-se os contextos da criação e do trabalho desenvolvido pela Escola de Dança e pela Companhia de Dança Contemporânea de Angola.

PALAVRAS-CHAVE: Angola; Modernidade; Dança Cénica; Colonialismo

La Danse Théâtrale en Angola : 46 Ans Sur un Terrain Instable Entre un Regard Flou Sur la Tradition et Un Discours Rétrograde Sur la Modernité

Ana Clara Guerra Marques¹
(Companhia de Dança Contemporânea de Angola)

¹ Titulaire d'un master en arts du spectacle - danse et chorégraphe, elle est la fondatrice de la première compagnie professionnelle angolaise, Companhia de Dança Contemporânea de Angola, avec laquelle elle propose de nouveaux langages et de nouvelles esthétiques pour la danse en tant que langage artistique et art du spectacle. Ses travaux de recherche ont donné lieu à la publication de divers articles et ouvrages. Elle a travaillé pendant 37 ans au ministère de la culture, où elle s'est consacrée à la création et à la défense d'un système d'éducation artistique en Angola.

Introduction

Nous savons qu'une histoire de la danse ne peut pas se limiter au modèle conservateur exclusivement consacré à la danse académique ou théâtrale. Il existe une histoire des danses patrimoniales (populaires et traditionnelles), des danses urbaines (mouvements hip-hop, Kuduro, etc.) et d'autres domaines auxquels la danse s'étend comme un champ agglutinant de différents langages.

Il est également inquiétant que les publications sur l'histoire de la danse qui renvoient les réalités géographiques en dehors de l'Europe et des États-Unis au chapitre sur les "danses primitives" ou à un chapitre générique sur "la danse dans d'autres parties du monde", où sont déposées des informations superficielles et synthétiques sur le folklore des pays qui ont été soumis à la colonisation européenne.

En Angola, il est encore difficile de parler d'une historiographie de la danse, car il n'y a pas de diversité d'auteurs² publiant sur son histoire ou ses histoires, que ce soit à l'époque coloniale ou après l'indépendance, bien qu'il y ait eu et continue d'y avoir, dans différents contextes, une activité dans le domaine de la danse.

L'organisation d'une base de données de textes/témoignages, comprenant les rapports de ceux qui ont vécu les différents "épisodes" (histoires), de préférence soutenus par des sources crédibles qui valident leur contenu, pourrait être une méthodologie à suivre par les pays qui ont besoin, en tant que territoires autonomes, d'écrire leur histoire récente et de réécrire leur passé.

Dans ce sens, j'ai procédé à ma première publication en 2003, qui a été suivie d'autres avec lesquelles j'ai complété et diversifié mes champs de recherche jusqu'en 2018. Actuellement, j'organise un nouveau travail à publier.

Puisqu'il me revenait d'ouvrir la route vers la danse théâtrale dans l'Angola indépendante, ce qui impliquait à la fois la formation et la conception d'un système d'enseignement professionnel de la danse dans un nouveau pays et la fondation de la première compagnie de danse professionnelle de l'Angola, ainsi que des recherches dans le champ du patrimoine de la danse,

² GUERRA-MARQUES (2003, 2004, 2005, 2008, 2012, 2017), KAJIBANGA (2009) e SUNGO (2021).

il semblait approprié pour cette première rencontre de présenter quelques caractéristiques générales de mon expérience solitaire dans la réalité angolaise et l'impact que ce travail a eu sur les sphères social et politique.

Puisqu'il n'est pas dans l'intention de cet article développer les différents chapitres de l'histoire ou des histoires de la danse en Angola, je propose aux lecteurs une visite guidée à travers d'un terrain qui reste instable, fortement marqué par un regard politique qui reste flou sur la tradition, lequel, à partir d'un certain moment, l'État lui-même essaie de changer à travers un discours qui reste complètement rétrograde sur la modernité.

Mais avant cela, je mentionnerai ma préoccupation permanente : que devraient être une histoire et une historiographie de la danse dans un pays aux histoires politiques et sociales diverses ? Et d'un pays indépendant avec une pratique démocratique timide, une forte influence occidentale et où la présence de modèles ancestraux (jusqu'alors réprimés) génère des conflits, dus à une mauvaise gestion, avec les défis d'un monde global auquel nous ne pouvons pas rester indifférents ou éloignés ? La réalité que je suis sur le point de vous raconter est-elle une partie importante de l'histoire de la danse en Angola ?

Le pouvoir a toujours pensé que non, en invoquant des liens directs avec un passé colonialiste, une situation qui a pu résulter du fait que j'étais considéré en permanence comme un " résidu colonial ", ce qui a rendu plus difficile (mais plus stimulant) la construction et le suivi d'une voie souhaitée de changement et de développement du domaine de la danse dans mon pays.

La société, manipulée et angoissée par la faim et le manque de conditions de vie, est plus ou moins indifférente à ces thèmes, confiant son destin à la religion avec une majorité de jeunes sans accès ou victimes d'une éducation précaire et livrée au consumérisme/imitation de ce que proposent les réseaux sociaux et à la culture du divertissement à des fins exclusivement commerciales et lucratives vendues par des producteurs locaux.

Contextes Coloniaux

L'Angola a été, comme on le sait, une colonie portugaise jusqu'en 1975. Avant cette date, la danse théâtrale n'avait pas d'expression

significative. En ce qui concerne l'enseignement, il existait plusieurs studios dirigés par des professeurs privés et une seule institution ayant des objectifs de formation professionnelle : l'Academia de Bailado de Luanda, fondée en 1968 et dirigée par Maria Helena Coelho. Cette école, reconnue par la R.A.D (Royal Academy of Dancing), était fréquentée uniquement par les enfants d'une élite d'origine européenne disposant de moyens financiers et recevait chaque année des examinateurs anglais pour faire passer les examens et attribuer les diplômes aux élèves. Son travail était présenté dans un spectacle à la fin de chaque année scolaire pour un public composé notamment de parents et d'amis. Son processus d'expansion et de reconnaissance effective par l'État n'a pas été conclu et ses portes ont été fermées en 1975, pendant la période de grands troubles sociaux et politiques qui a précédé l'indépendance de l'Angola.

À l'époque, il n'avait aucun collectif de danse professionnel en Angola et les compagnies étrangères ne se produisaient que rarement dans cette partie du territoire portugais, à l'exception d'une seule visite, au début des années 1970, du Grupo Gulbenkian de Bailado, avec des pièces du répertoire classique et moderne. En parallèle, des soirées et des concerts de musique classique ont été organisés, ainsi que la présentation de pièces de théâtre par une compagnie résidente. Il est important de noter que tous ces événements visant à divulguer l'art "érudit" avaient un accès restreint à une élite d'origine européenne.

En ce qui concerne les danses dites folkloriques, il convient de noter l'existence de groupes urbains, essentiellement destinés à être présentés lors de cérémonies officielles et de spectacles de variétés, avec des objectifs purement récréatifs et touristiques. Conçus selon le goût portugais, ils avaient une valeur patrimoniale réduite.

Cependant, dans les régions de l'intérieur, notamment dans les villages où les valeurs ancestrales étaient plus vivantes et protégées, les danses ont continué à s'intégrer et à participer au soutien des hiérarchies politiques locales et de la vie communautaire, gardant leur essence et leurs transformations plus lentes.

Le Carnaval, témoignant la symbiose entre des pas d'origine africaine et un costume (vêtements et accessoires) qui indiquait clairement (et indique encore aujourd'hui) la présence européenne, a toujours été un événement populaire (surtout dans les zones littorales) avec la facette politique qu'il

conserve actuellement. Dans leurs performances, les membres des groupes utilisaient des contextes et des personnages de l'histoire du Portugal, caricaturant la société coloniale à travers leurs danses et leurs représentations.

D'autres danses sont gardées et exécutées dans des associations et des centres de récréation, parmi lesquelles celles où l'on danse et cultive la Rebita, une danse de salon en couple, à l'époque réservée aux élites africaines locales.

Une Perspective Politique Post-Indépendance

1975. L'Angola a débuté comme un pays nouveau, mais dépourvu de personnel (en raison de l'exode massif à destination du Portugal) et dans un scénario de guerre civile qui se poursuivra jusqu'en 2002. La population, auparavant exclue et sans accès aux formes et modèles de la culture occidentale, est devenue la cible des actions d'un gouvernement qui centre ses promesses dans les domaines de la santé, de l'éducation et du bien-être pour tous.

Avec l'indépendance de l'Angola, le 11 novembre, un panorama politique a été établi et a déterminé, comme priorité pour le domaine de la culture, la récupération du patrimoine culturel africain qui avait été marginalisé par le pouvoir colonial. Cependant, ce pouvoir, soucieux de sauver cette identité réprimée et humiliée par le colonialisme, était démunie de stratégies à cet effet, en même temps qu'il dispensait des conseils des quelques spécialistes expérimentés, ce qui rendait son action presque fondamentaliste et réduisait la marge d'action de ceux qui avaient une vision plus globale des arts et de la culture. Négligeant et, dans une certaine mesure, inconscient de la nécessité et de l'importance d'un enseignement professionnel des arts, il a justifié son désinvestissement dans ce domaine par l'allégation non fondée selon laquelle la danse en Afrique se limitait à des questions génétiques.

Ainsi, les préférences et les priorités se sont facilement tournées vers la divulgation à grande échelle (télévision et spectacles) de l'activité récréative des groupes de danse amateurs comme stratégie pour minimiser l'importance de l'enseignement spécialisé et prouver son inutilité.

C'est à partir de cette période qu'apparaît le grand mouvement de réinvention des danses patrimoniales, donnant lieu à la création et à la promotion d'un produit urbain "folklorique", dévié de ses racines identitaires. Largement diffusé et orgueilleusement consommé, notamment lors d'événements politiques et de spectacles de variétés, le modèle nationaliste de mise en scène et de folklorisation coloniale se prolonge.

Malgré l'ouverture d'une école de danse publique³, il y a eu une absence manifeste d'actions parallèles pour l'éducation artistique de la société afin de créer un public averti, critique et exigeant. L'espace politique consacré à l'enseignement de la danse était presque inexistant, malgré le travail cohérent et rigoureux qui a été développé.

Dans le domaine des danses patrimoniales, le tableau est inquiétant. Frappées par des guerres successives qui ont provoqué le déplacement et le transfert de peuples et de cultures, certaines étaient menacées d'extinction, bien qu'elles se soient maintenues dans des sociétés fondées sur des modèles anciens, remplissant leurs fonctions distinctes.

Elle date également du début de l'indépendance, la création d'un Ballet National (également au sein des structures de l'État) dont l'objectif était la préservation et la diffusion des danses du patrimoine, sur la base de leur étude et de leur recherche. La direction de ce collectif a été confiée à Domingos Nguizani. À l'époque, il n'y avait pas de spécialistes pour effectuer le travail de recherche nécessaire à la récupération et à la sauvegarde de cette collection de danse. D'autre part, il n'y avait aucun intérêt à approuver une proposition que j'avais faite, dans le sens de protéger, dans chaque région (ou province, à travers les délégations locales du ministère de la Culture), les collectifs porteurs de leurs cultures, afin de maintenir ce patrimoine. Cette protection comprendrait la présentation et la transmission des danses, mais aussi l'enregistrement des informations les concernant, au sein même du groupe. Même ces régions plus éloignées de la capitale ont été, principalement dans les centres urbains, touchées par la suprématie de ces groupes récréatifs qui ont imposé leurs danses comme authentiques.

Pour la classe dirigeante, quel était le pensée sur la culture angolaise ? Et sur la danse ? Et sur une école de danse ? Et comment intégrer dans

³ À cette époque, au sein des structures publiques (il n'y avait pas d'enseignement privé), une école de musique et des centres d'enseignement du théâtre et des arts plastiques ont également été créés.

l'enseignement institutionnel des centaines de danses qui n'avaient même pas été cataloguées? Le manque de sensibilité, de courage et d'intérêt institutionnel, allié à une démagogie perçue comme un besoin d'affirmer un pays qui voulait se libérer des stigmates du régime colonial, nous a confrontés à un certain nombre d'obstacles.

En réponse, une école engagée dans la vocation de tout établissement d'enseignement de la danse, l'expansion du professionnalisme, a continué à assurer ses plans pédagogiques qui incluaient la réalisation de spectacles de grande visibilité, lesquels, tout en servant la pratique scénique des élèves, démontraient l'utilité et la pertinence de l'enseignement professionnel de la danse. Parallèlement, il a mené des enquêtes ponctuelles sur les cultures et les danses locales, dont les éléments et les thèmes ont été inclus dans les cours et dans les pièces créées pour ses présentations.

L'École de Danse

1976. L'embryon de cette école de danse émerge au sein des structures de l'État par le premier ministre de l'éducation et de la culture, le poète António Jacinto et sous la direction de Ana Manjeriçã⁴. Avec l'offre d'éducation gratuite, l'accès était désormais ouvert à toutes les classes sociales. Toutefois, comme dans toute école formelle, les candidats étaient soumis à des tests obligatoires d'aptitude physique et artistique pour pouvoir y assister. Pendant deux ans les programmes adoptés étaient ceux de la Royal Academy of Dancing, avec un régime de cours deux fois par semaine.

En 1978, j'ai été nommé directrice de cette école, profitant de l'occasion pour travailler à la transformation du système d'enseignement de la danse dans le but de consolider une école de formation professionnelle en accord avec les besoins de la réalité angolaise, où le contexte africain était une préoccupation immédiate.

Les cours sont devenus quotidiens et, outre les techniques de danse classique et moderne, les programmes et plans d'études ont également inclus les disciplines de la danse nationale (traditionnelle), l'éducation musicale, l'improvisation et la composition ainsi que l'appréciation et l'histoire

⁴ Ancienne élève de l'Académie de ballet de Luanda.

de la danse. En même temps, on travaillait à la mise en place d'un système éducatif à trois niveaux (école primaire, collège et lycée).

Mais le domaine artistique n'était pas une priorité dans un pays aux prises avec un conflit armé, et il s'est facilement transformé dans un terrain idéologique glissant, où les orientations politiques insistaient sur la récupération des valeurs culturelles "dites authentiques" de la culture angolaise comme seul point. Ainsi, une école de danse qui était en harmonie avec la réalité angolaise, mais parce qu'elle incluait dans son programme des techniques académiques conventionnelles, n'était pas considérée comme conforme aux idéaux de cet État, qui la renvoyait de manière obsessionnelle au colonialisme, ce qui a abouti à l'envoi d'un ordre pour que l'école se consacre exclusivement à l'enseignement des danses angolaises traditionnelles et populaires. Les décideurs du pays n'avaient aucune idée qu'une institution éducative formelle ne devait pas faire abstraction de sa nature universaliste. Ils ne disposaient pas non plus, comme nous l'avons mentionné, d'un plan adéquat pour l'étude de ces danses qui, naturellement, constituaient une partie fondamentale de ce projet de restructuration de l'enseignement de la danse.

La stratégie adoptée pour l'école a donc été d'ouvrir ses portes à la communauté en organisant des cours, des répétitions ouvertes et des spectacles gratuits, dans l'intention de présenter l'école comme un lieu privilégié d'apprentissage et d'échange. L'école s'est efforcée d'adopter des contenus diversifiés qui stimulent l'expérimentation, la découverte et la réflexion, par opposition à un enseignement qui formate les élèves, les laissant limités et dépendants de stéréotypes.

Grâce à cette détermination, et malgré le ostracisme du gouvernement lui-même, il a été possible, pendant 13 ans (entre 1978 et 1991), de maintenir l'institution et de consolider le grand mouvement de diffusion de la danse académique en Angola, ouvrant la voie au début de la danse professionnelle, marquée par la fondation de la Companhia de Dança Contemporânea de Angola en 1991. Ce projet permettrait, dans une certaine mesure, de sauver tout le travail développé précédemment par l'école de danse qui, la même année, a dû fermer ses portes en raison du manque de conditions de travail, réclamées depuis des années et qui ne sont jamais été mises à disposition.

Le Mukanda

Dans le cadre des sociétés traditionnelles angolaises, il existe d'autres systèmes d'éducation où la danse est une discipline importante, comme le Mukanda, institution d'initiation masculine chez les Tucokwe (peuple de l'est de l'Angola), où les garçons, isolés de la communauté, sont soumis à une série de transformations, d'interdictions et d'épreuves qui les préparent à assumer, devant la société, le statut d'hommes adultes.

En communion avec un ensemble de procédures rituelles, il existe un système pédagogique intégré et séculaire. L'enseignement au Mukanda combine les aspects théoriques liés à l'histoire, à la religion et à la philosophie de ce peuple, avec une composante d'apprentissage pratique et expérimental des techniques utilisées dans la vie quotidienne, incluant également l'intégration des garçons dans les valeurs culturelles, sociales, morales et éthiques. Les arts, et en particulier la musique et la danse, y occupent une place de choix.

Si la danse assure la préparation physique nécessaire à une bonne performance dans la chasse, la pêche, la sylviculture et le labourage, ses cours préparent également ceux qui deviendront des danseurs professionnels ou *Akixi a kuhangana*, classe de danseurs masqués. Mais seuls les plus doués atteindront ce statut.

L'enseignement est long, rigoureux et basé sur des codes et des organisations chorégraphiques spécifiques. Une méthodologie basée sur la démonstration, l'observation et la répétition à la perfection est utilisée et les cours de danse commencent par les exercices les plus simples pour évoluer vers des exercices plus structurés.

C'est le *Tangixi*, professeur de danse et de musique, qui transmet son savoir aux jeunes néophytes, les *tundanji*, afin qu'ils continuent à honorer, par la danse, leurs ancêtres et leur société.

La CDC – Compagnie de Danse Contemporaine de l'Angola

Indépendamment des arguments politiques, l'univers de la danse ne s'épuise pas, mais est complété par la présence de ses structures patrimoniales et de ses héritages historiques ancestraux. En Angola, l'expansion de ces univers (le traditionnel et le contemporain) a été

fondamentale pour encourager le développement d'une danse d'auteur qui, à partir de principes reflétant ou non la société angolaise, positionne l'Angola dans un contexte créatif global.

1991. L'Angola fait ses débuts dans l'exercice politique de la démocratie. Dans le sillage de cette liberté masquée, la Companhia de Dança Contemporânea de Angola (CDC)⁵ est apparue, proposant de nouvelles esthétiques (éloignées des canons de la danse classique et moderne) et donnant une nouvelle orientation aux éléments de la tradition. Ce collectif était entièrement composée d'étudiants formés à l'école de danse. Initialement lié au ministère de la Culture, la CDC était un organe de diffusion de l'INFAC⁶, grâce auquel les danseurs recevaient un salaire mensuel, premier pas vers le professionnalisme en Angola. C'est le début d'une nouvelle ère pour la danse.

Cette compagnie a fait émerger les premières propositions de danse contemporaine produites dans le pays et développées dans un environnement de laboratoire chorégraphique, expérimentant le pouvoir de la danse comme langage artistique.

La CDC a opté pour deux lignes de travail distinctes : d'une part, le spectacle d'intervention sociale dans lequel la danse complète et est complétée par d'autres langages artistiques dans une interaction où j'ai voulu impliquer et faire participer le public ; d'autre part, l'investissement de la recherche, commencée entre-temps, sur les danses patrimoniales en tant que matière de création, dans la curiosité de récupérer et de repenser cette tradition (notamment son intemporalité et sa capacité à traverser et à résister au temps).

Ainsi, tout en préservant certaines danses qui ont survécu aux effets de la guerre, de nouveaux langages ont été créés pour la danse angolaise et d'autres propositions de spectacles ont été présentées. Par exemple, l'utilisation d'espaces non conventionnels était une stratégie pour se rapprocher de la communauté et pour alerter sur la nécessité de récupérer un patrimoine bâti historique qui se dégrade rapidement.

⁵ Son premier nom était Conjunto Experimental de Dança. En 1993, elle a été officiellement rebaptisée Companhia de Dança Contemporânea (Compagnie de danse contemporaine).

⁶ L'Institut National de Formation Artistique et Culturelle était un organisme créé au sein du ministère de la culture en 1988, qui a joué un rôle important dans la défense de l'éducation artistique et des arts en Angola.

En adoptant plusieurs domaines de recherche, nous avons initié le passage des danses patrimoniales du terrain ethnographique à l'espace scénique. Sans intention de reproduire ou de répéter, après la recherche et l'étude, le processus de création a consisté à disséquer les danses afin de les réorganiser, de les resémantiser et de les redéfinir pour construire de nouveaux dialogues et de nouveaux univers esthétiques ayant un lien avec l'original.

C'est ainsi que l'on récupère la figure du *Mukixi* (danseur masqué), les éléments de la cour du Carnaval (le roi et la reine) ou les danses des bergers du sud de l'Angola, parmi d'autres composantes et modèles de notre patrimoine hérité, comme source d'un travail axé sur des éléments liés à l'ascendance avec des connexions vers le futur, dans une récupération et un renouvellement permanents. La transmission de cet acquis s'est faite par le biais de sessions menées par des maîtres et des danseurs porteurs des cultures respectives, utilisant leurs méthodologies d'enseignement et leurs techniques d'exécution des danses.

Un autre domaine de recherche de la CDC est toujours la société angolaise elle-même dans laquelle cette compagnie continue d'intervenir. La violence, l'ostentation, l'inversion des valeurs instituées par les "nouveaux riches", la gestion des formats occidentaux importés et les différences sociales sont des thèmes intégrés au cours du processus de création, dans une attitude réflexive. Par un travail minutieux, les angoisses et les recherches incessantes de réponses partagées avec le public, animent l'action des danseurs et des chorégraphes qui ont cette société comme lieu de recherche et d'incidence récurrente.

La CDC a expérimenté l'interconnexion de la tradition et du présent, révélant que le transfert des contextes propose des défis innovants qui accompagnent l'évolution sociale elle-même.

Créant et se déplaçant dans des zones marginales et à risque au sein de la société angolaise, et ayant beaucoup à faire, la CDC a réussi à changer la scène de la danse en Angola, avec l'introduction de la danse comme instrument d'intervention et de critique sociale. Son impact sur la société est prolongé par l'interaction et le partage d'un matériau en constant renouvellement.

Dans un pays où les conséquences d'une longue guerre se font encore sentir et dans une société où les personnes handicapées sont

exclues, la CDC est devenue, en 2009, une compagnie de danse inclusive, entamant une action continue de sensibilisation et d'inclusion de la différence.

Les histoires des différentes générations de danseurs sont d'une importance singulière pour la compréhension des différents univers artistiques de cette compagnie. Si la 1ère génération était composée de danseurs formés par l'École de Danse, dont certains avaient fait des études supérieures hors du pays et disposaient d'une préparation technique qui facilitait la reproduction des propositions de n'importe quel chorégraphe, la 2ème génération a commencé avec l'admission de jeunes comme stagiaires, dont la formation a été entièrement assumée par la CDC. Malgré la limitation en termes de reproduction des mouvements les plus exigeants sur le plan technique, les nouveaux éléments ont été sélectionnés pour leurs capacités d'interprétation, ce qui a nécessité une adaptation du chorégraphe à leurs caractéristiques et compétences. Les pièces de cette époque ont atteint une force plus humaine et authentique en termes d'interprétation et une plus grande originalité en termes de mouvement. La 3ème génération de danseurs a été totalement intégrée par des danseurs issus de groupes de danse récréative et traditionnelle urbaine et rurale, sans aucun contact avec les techniques académiques. Malgré leur formation technique et artistique effectuée pendant des années au sein de la compagnie, leurs expériences culturelles et leurs mémoires au niveau du mouvement expérimenté et vécu dans les communautés, deviennent un profit pour la construction des pièces. Actuellement, la CDC prépare une 4ème génération de danseurs qui, bien qu'issus d'une école de formation de danse formelle, présentent de nombreuses lacunes techniques, et sont formés par la compagnie elle-même. Ce sont des jeunes ayant des expériences urbaines et la périphérie d'une société dégradée et en déclin de valeurs et dont les histoires s'actualisent et se réactualisent dans la pensée artistique de ce collectif.

Presque à la fin, et en regardant en arrière avec réalisme, nous nous rendons compte que la distance entre le fait d'être un artiste créatif, inquiet, non conforme, désaligné ou intervenant, car il est attentif aux questions sociales, a augmenté ; entre un artiste agent de rupture, à la recherche du changement ou un artiste-transformateur en quête permanente ; la distance entre la danse en tant qu'art et un État qui ne la valorise toujours pas, parce qu'il a appris, entre-temps, à craindre les artistes pensants. 46 ans après

l'avoir défié avec des pas solides, le terrain politique a institutionnalisé le regard flou sur la tradition et l'absence de tout discours ou stratégie concernant l'encouragement des arts et des artistes qui considèrent l'art comme étant en marge du divertissement, tellement au goût du pouvoir économique local.

Compte tenu de ses caractéristiques esthétiques et techniques particulières, cette compagnie, qui existe depuis 30 ans, a malgré tout le respect et l'acceptation de la société angolaise, et a vu son travail reconnu au niveau international.

Considérations Finales

Pour conclure, je voudrais partager certains aspects qui me font réfléchir chaque fois que je décide d'écrire sur mes expériences et mes contributions à l'histoire de la danse en Angola dans les domaines de la formation/éducation, de la recherche et de la création artistique.

À une époque où les frontières territoriales et les langues se croisent de plus en plus, où la circulation et la communication se déplacent à grande vitesse et où les limites de la création artistique deviennent de plus en plus petites, il ne devrait pas être facile, même en Angola, d'accepter un discours épuisé et rétrograde sur les arts et la création artistique. Mais l'obsession nationaliste et étrangleuse dans laquelle nous vivons s'annonce durable jusqu'à ce que nous comprenions ce qu'est l'Art dans ses dimensions et domaines ou jusqu'à ce qu'un système d'éducation artistique fort et encadré dans notre réalité soit une préoccupation et non un trophée à exhiber dans la vitrine des statistiques politiques et le discours excité du "nous avons aussi".

Comme nous l'avons vu, l'École de danse, bien qu'étant une institution publique, a toujours été confrontée à divers obstacles, car son activité et ses intentions n'étaient pas comprises ou interprétées dans une perspective de développement culturel, mais plutôt comme un héritage colonialiste qui ne profiterait pas à la culture africaine. En conséquence, nous avons aujourd'hui un enseignement de la danse vulnérable, conservateur et rétrograde qui compromet dangereusement l'avenir. Parmi les différentes faiblesses, le fait que les programmes omettent l'histoire ou les histoires de la danse en Angola se distingue, à commencer par l'effacement de l'histoire

de l'institution elle-même⁷ et des projets artistiques conséquents qui se sont développés et ont survécu.

Pour sa part, le rôle de la Companhia de Dança Contemporânea de Angola n'est pas pris en compte par les structures gouvernementales, n'étant pas subventionnée et, également, ne faisant pas partie des programmes d'enseignement des cours de danse, malgré son parcours pionnier et innovant et son exemple professionnel⁸.

De même, les danses patrimoniales n'ont pas encore fait l'objet d'études approfondies afin d'être intégrées comme sujet académique dans les programmes de formation spécialisés. Cependant, les travaux déjà existants dans ce domaine⁹ ne font pas non plus partie des programmes de l'école de danse.

Alors, si le cours d'histoire de la danse¹⁰ n'aborde pas ces sujets, que va-t-elle enseigner, l'école officielle, sur le passé et le présent de la danse dans ce pays africain ? Quelles références et informations resteront et qu'est-ce que ces étudiants emporteront et reproduiront à la fin de leur formation ?

Face à ce scénario, plusieurs questions se posent : quelle histoire voulons-nous construire et quelles stratégies utiliserons-nous pour y parvenir ? Quelles histoires vont prévaloir ?

La désinformation propagée par l'école officielle et les réactions d'un pays qui continue à faire obstacle à l'ouverture dans le domaine artistique, alors que l'occupation coloniale a pris fin il y a près de 50 ans ? Ou d'un pays qui, malgré les indéfinitions initiales dues au manque d'expérience en matière de leadership, a réussi à établir un noyau (de projection pour le changement et le développement) de connaissances et d'actions dans le domaine de la danse professionnelle ? Une histoire bienveillante à l'égard des réactions nationalistes exacerbées de la période post-indépendance dans un pays en quête d'une orientation africaine mais dont les élites ont toujours reproduit le plus fidèlement possible la société occidentale ? Ou une

⁷ Cf. GUERRA-MARQUES, 2008.

⁸ Cf. GUERRA-MARQUES & TAVARES, 2003.

⁹ Cf. SUNGO, 2021; GUERRA-MARQUES, 2017; KAJIBANGA, 2009 e GUERRA-MARQUES, 2004.

¹⁰ J'ai coordonné l'élaboration de ces programmes lors de la restructuration de la conception curriculaire des cours de danse moyenne. Il y a des chapitres sur l'histoire de la danse (ancestrale et contemporaine) en Afrique et en Angola, avec les noms de danseurs, chorégraphes et autres auteurs de référence. Ces programmes n'ont jamais été adoptés.

histoire qui suppose une interaction culturelle, protégeant, donnant solidité, dignité et une voix active au patrimoine hérité et ancestral, sans piétiner les conquêtes du monde contemporain auxquelles l'Afrique du XXI^e siècle a droit ?

Voulons-nous une histoire qui écarte les avantages d'une éducation complète protégeant les artistes et leur permettant de se produire dans un monde global qui s'étend au-delà de nos frontières continentales ? Ou concevoir un livre de recettes africaines à base d'ingrédients occidentaux ?

Une histoire fondée sur la voix des porteurs de cultures ancestrales ou celle qui est écrite sur les récits de ceux qui les ont remplacés sur la scène urbaine en réinventant et en adultérant leurs propres traditions tout en continuant à servir les images romantiques d'un Occident qui s'obstine à perpétuer une "Afrique profonde et mystérieuse, tribale et aux rythmes chauds et tropicaux" ?

L'histoire coloniale fait partie d'un passé dévastateur, mais nous ne pouvons pas effacer toutes les traces laissées derrière nous, dont certaines ont été incorporées et adoptées pendant des centaines d'années. Nous devons panser les plaies, combattre les fantômes de ce passé sanglant et il est essentiel de récupérer et de réécrire, à la première personne, l'histoire, les récits laissés derrière nous. Il est impératif de repenser les identités imposées en ayant conscience que les attitudes ou les pensées extrémistes sont tout aussi néfastes.

Il est temps de réfléchir à nos historiographies, mais en agissant avec sensibilité et sagesse, car la démagogie politique a également causé des dommages et fait des victimes.

La danse en Angola a son histoire, ses récits et ses histoires. Notre réalité culturelle est riche de sa diversité, où les expériences de chacun doivent être prises en compte. Comprenant que seule l'investigation nous mène à l'originalité, nous écartant des lieux communs ou de la simple reproduction / copie, je considère la recherche comme le seul moyen de création artistique légitime. Il en est ainsi de l'art et de l'histoire.

Referências

ANONYME, *Estatutos da Academia de Bailado de Luanda*. Luanda:1970.

- ANONYME, *Grupo Gulbenkian de Bailado* (Programa). Lisboa: Neogravura Lda, 1971.
- ANONYME, *Diário da República* Nº 109 – I Série de 10.05.77. Luanda: Imprensa Nacional, 1977.
- ANONYME, *Diário da República* Nº 258 – I Série de 31.10.80. Luanda: Imprensa Nacional, 1980.
- ANONYME, *Diário da República* Nº 26 – I Série de 25.06.88. Luanda: Imprensa Nacional, 1988.
- ANONYME, *Diário da República* Nº 48 – I Série de 10.12.1993. Luanda: Imprensa Nacional, 1993.
- ANONYME, *Diário da República* Nº 23 – I Série de 09.06.00. Luanda: Imprensa Nacional, 2000.
- ANONYME, *Simpósio sobre Cultura Nacional – Documentos*, INALD. Luanda: Secretaria de Estado da Cultura, 1984
- COMPANHIA de Dança Contemporânea. *A Companhia de Dança Contemporânea Apresenta-se*, INFAC. Luanda: LitoCor, Lda / Lito-Tipo, Lda, 1996.
- GUERRA-MARQUES, A. C. e GUMBE, J. *Proposta do Documento Regulador do Ensino Artístico em Angola*. Luanda: Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural, 1998.
- GUERRA-MARQUES, A. C. e TAVARES R. *A Companhia de Dança Contemporânea de Angola*. Lisboa: Mukixe Produções Audiovisuais, 2003.
- GUERRA-MARQUES, A.C. Dança em Angola. In *Dicionário Temático da Lusofonia*. Porto: Texto Editores, 2005, p. 207-208.
- GUERRA-MARQUES, A.C. *Para uma História da Dança em Angola: Entre a Escola e a Companhia – Um percurso Pedagógico*. Lisboa: Edições Mukixe, 2008.
- GUERRA-MARQUES, A.C. Entre a Arte e a Educação: Manifestações Culturais na Sociedade Tradicional *cokwe*. In A. C. Guerra-Marques (Org), *Memória viva da Cultura do Leste de Angola*. Luanda: Ministério da Cultura, 2012, p. 129-155.
- GUERRA-MARQUES, A.C. *Máscaras Cokwe: A Linguagem Coreográfica de Mwana Phwo e Cihongo*. Lisboa: Guerra & Paz e Kilombelombe, 2017.
- INSTITUTO Nacional de Formação Artística e Cultural. *Ciclo de Conferências sobre Formação em Dança*. Luanda: 1990.
- KAJIBANGA, C. M. *Coreografia Rural: Uma contribuição para o estudo sociocultural de Benguela*. Benguela: KAT Editora, 2009.
- SUNGO, J. C. Reflexões sobre a dança angolana dos Zindunga do grupo étnico Bakongo em tempo de Covid-19. In *Revista Eletrónica KULONGESA*, 3(E-1), 53-57, 2021. Disponível em: <https://revistas.ipls.ao/index.php/kulongesates/article/view/240>
- MATEUS, D. C. *A luta pela independência – A formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1999.

Recebido em 11 de junho de 2022
Aprovado em 01 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança